

Da: *Roberto Cuoghi*, a cura di M. Beccaria, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 6 maggio - 27 luglio 2008), Skira, Milano 2008, pp. 8-22.

Roberto Cuoghi. Elogio della molteplicità

Marcella Beccaria

Lievi alterazioni fisiche, trasformazioni complete, sparizioni temporanee, viaggi nell'immediato futuro o nel passato più remoto non sono frammenti di cronache marziane o magie di un esperto illusionista ma elementi reali che caratterizzano la quotidianità di Roberto Cuoghi. Sperimentando fino all'ossessione, l'artista inventa continuamente se stesso e il suo metodo, riuscendo a mimetizzare la propria identità tra le opere e a vestire queste ultime come prodotti scaturiti da molteplici menti.

Descrivere l'aspetto fisico di un artista è raramente un compito che rientra tra quelli di chi si appresta ad analizzarne le opere. Sembrerebbe meglio lasciare tale tipo di indagine agli appassionati di fisiognomica o ai reporter che inseguono le celebrità. Eppure è quasi impossibile scrivere un testo su Roberto Cuoghi senza subito menzionare che, da allampanato studente ribelle, vestito di stracci e con capelli da punk, a venticinque anni e per i sette successivi, l'artista ha preso in prestito l'identità del proprio padre, diventando un obeso signore di mezza età, con lunga barba e chioma brizzolata, infagottato in un ampio impermeabile e coperto da vistosi occhiali anni Settanta. È difficile infatti scindere il repentino cambiamento fisico di Cuoghi dal suo operato di artista. È difficile, perché anche se Cuoghi insiste con l'affermare che non si è trattato di una performance e non voleva posare a scultura vivente, il principio di metamorfosi che ha regolato tale trasformazione emerge quale elemento costante della sua ricerca, rivelandosi chiave di accesso che unisce opere prodotte prima del 1998 agli sviluppi successivi. Così, pur rispettando la sua decisione di non considerare il suo invecchiamento un lavoro, l'intreccio sembra un nodo gordiano e la distinzione tra la persona fisica dell'artista e le sue opere, da netta e comprensibile, torna a essere incerta e nebulosa.

L'identificazione del principio della metamorfosi quale elemento unificante i comportamenti e le opere di Cuoghi, porta la tentazione di cercare dei precedenti nel mito, trovandoli magari tra i tanti raccolti dal poeta latino Ovidio nel suo celebre poema *Metamorfosi*. Tuttavia, più che dalle gesta e dalle malefatte di divinità troppo umane, è proprio dall'analisi dell'argomento generale del testo latino che emerge un sorprendente parallelismo. Secondo il filologo tedesco Hermann Fränkel, la scelta di Ovidio di narrare miti culminanti in metamorfosi e non miti di altra natura è da imputarsi alla possibilità di "elaborare una logica migliore di quella offerta dalla brutale realtà" e di "illustrare i fenomeni di un'identità incerta e sfuggente, di un io scisso in sé o trapassante in altro"¹. Senza bisogno di modifiche particolari, la teoria di Fränkel sembra perfettamente adattabile al percorso di Cuoghi. Prima di assumere l'identità di una persona più anziana, Cuoghi aveva già sperimentato altre trasformazioni fisiche esprimendo il proprio disagio nei confronti della realtà secondo forme al limite dell'autodistruzione e nascondendosi dietro a identità fabbricate *ad hoc*. Studente

¹ La citazione di Hermann Fränkel è tratta da *Ovid: A Poet between Two Worlds*, Berkeley 1945, nell'introduzione a Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di P. B. Marzolla, Einaudi, Torino 1994, p. XIX.

all'Accademia di Brera, dove si iscrive nel 1994, Cuoghi spicca non per i voti, ma per l'aspetto di chi ha sostituito la dieta mediterranea con pasticche di dubbia provenienza. Sul corpo magro, anzi magrissimo, i vestiti cadono, letteralmente, e sopra la testa esibisce tra la capigliatura una discutibile ferramenta di bulloni, cifra di appartenenza a una ristretta tribù urbana. "I miei vestiti - ricorda - erano qualcosa che prendeva lo stomaco. Erano indecenti, sporchi, bucati. Le scarpe non me le riparava più nessuno e io le riempivo con ciuffi di pelo sintetico colorato. Non pensavo al mio aspetto come a un lavoro, era un modo di intendere le cose che era mio e di altre tre o quattro persone"².

Nel marzo 1997, alla richiesta di preparare un lavoro per un esame, si presenta con un paio di occhiali da saldatore sui quali ha montato dei prismi. Sono i prismi di Pechan, strumenti indispensabili alla fabbricazione dei telescopi ma di arduo, se non impossibile, utilizzo nella vita quotidiana. Cuoghi si documenta e se li procura, attratto dalle proprietà e dai possibili effetti che essi possono provocare. I prismi hanno infatti la particolarità di ribaltare le immagini, ruotandole di 180° e rovesciando la destra con la sinistra. Quanto lo interessa è la possibile conseguenza di cui ha una vaga nozione: se indossati, potrebbero portare il sistema nervoso ad adattare l'informazione ricevuta, ribaltando a sua volta tutte le coordinate, nel tentativo di allinearle alla percezione "normale". Se così fosse, ciò significherebbe che, una volta tolti questi inediti occhiali, gli occhi potrebbero percepire un mondo al contrario, perché nel frattempo dovrebbe aver avuto luogo l'adattamento. Eleggendo il proprio corpo a campo di indagine, Cuoghi decide di iniziare la prova. Indossati gli occhiali, il primo impatto è scioccante e debilitante. La metafora del mondo alla rovescia ha il sapore del carnevale e non è adeguata a spiegare il senso totale di nausea, l'alterazione di qualunque tipo di riferimento, l'impossibilità di riuscire a percorrere anche pochi passi. Trascorre due giorni in casa, poi cerca di riprendere la propria vita. Resiste con questi occhiali modificati per alcuni giorni, durante i quali produce circa settanta autoritratti e un gruppo di testi, componendo una serie che chiama *Il Coccodeista*. Il nome è una chiara invenzione, ha un suono che sembra sovrapporre l'appartenenza a un ipotetico movimento artistico con l'eco del verso di un animale da cortile. Gli autoritratti, in parte eseguiti allo specchio, in parte a memoria, definiscono una percezione di sé come testa priva di corpo, sospesa in uno spazio non definito. Nei primi della serie, il tratto è tremante per farsi poi più deciso in quelli successivi. Più esatta diventa anche la resa degli occhiali, che in alcuni disegni rendono Cuoghi simile a un esploratore, una sorta di novello Amundsen immortalato contro l'indistinto fondale dei ghiacci polari. Il capo è coperto da una bandana. Qualcuno tra quelli che lo avevano visto in quelle condizioni aveva riassunto i tratti autolesionistici dell'operazione definendolo "un lavoro da kamikaze". La sua reazione è immediata: "Ho tagliato una maglietta con il simbolo del sol levante e me la sono messa in testa", ricorda. Nei ritratti, il copricapo con il sole infuocato è l'unica nota di colore che spicca tra i segni di grafite e di pennarelli acrilici. I supporti scelti per la serie sono di piccole dimensioni, fogli formato A4 di carta velina o di carta da lucido. Pur vedendo poco e male - in quanto i prismi, oltre che a rovesciarlo, restringono anche il campo visivo - Cuoghi privilegia carte dotate di un certo grado di trasparenza, capaci di rivelare l'immagine sui due lati, eliminando la dicotomia *recto/verso*.

Scritti con stile sincopato e in uno stampatello dalla grafia incerta, i testi che sono parte della serie restituiscono vividi spaccati di quei giorni "da kamikaze". Schegge di commenti altrui si intrecciano alla cronaca di intossicazioni da pastiglie sbagliate e a notazioni sulla propria ricerca artistica. Trascorsi cinque giorni, Cuoghi si toglie gli occhiali. La fatica dell'esperimento non dà il risultato

² Roberto Cuoghi in conversazione con l'autrice. Gli incontri sono avvenuti nello studio dell'artista a Milano e al Castello di Rivoli, Torino, da gennaio ad aprile 2008. Tutte le citazioni dell'artista si riferiscono a tale dialogo continuativo.

sperato. Il suo corpo non si è adattato alla visione rovesciata. "Tutto era come prima. Mi ero solo depresso", commenta.

Anche se l'esito dell'esperimento non coincide con quanto, un po' ingenuamente e un po' ironicamente, Cuoghi aveva ipotizzato, la serie *Il Coccocodeista* apre la strada a nuove ricerche e contiene almeno tre elementi che mantengono fondamentale importanza in tutte le fasi del suo percorso artistico. Il primo riguarda l'intima connessione, quasi da spirito romantico, tra l'esperienza vissuta e le opere. È importante precisare che "intima connessione" non significa identità, in quanto Cuoghi non considera una performance il proprio barcollare con gli occhiali per le vie della città. Piuttosto, l'esperienza è l'occasione per arrivare a idee nuove, lasciando che la persona e le opere convivano. Certo, talvolta, agli occhi altrui, i margini di sovrapposizione sono particolarmente incerti. Il secondo elemento riguarda la scelta di concentrarsi su uno specifico soggetto, in questo caso il proprio autoritratto, e di ripeterlo decine e decine di volte, lasciando che a ogni occasione la mano si educi ad avvicinarsi sempre di più all'immagine presente nella mente. Il terzo elemento, connesso al secondo, concerne la scelta di supporti trasparenti. Essa stabilisce la possibilità di tracciare il disegno facendolo crescere su più superfici, con il risultato di rendere visibile, e perciò significante, la distanza che separa i vari strati.

Poco prima dell'esperimento con i prismi di Pechan, Cuoghi si fa anche crescere le unghie. Non se le taglia per undici mesi, fino a quando, come quelle di un vecchio mandarino cinese, diventano così lunghe da impedirlo nei movimenti. Vezzo decorativo, o follia eccentrica, le unghie sono poderosi artigli da difesa nel senso che evitano la percezione tattile del mondo. Cuoghi ne apprezza questa caratteristica, al punto che più volte negli anni successivi decide di lasciarle crescere a dismisura. Le unghie sono anche inediti strumenti grafici, pennini sempre pronti all'uso con i quali è possibile disegnare e scrivere. Anche in questo caso, non diventano un lavoro, ma il mezzo attraverso il quale farne uno. Quando, nel 1997, si taglia le unghie una prima volta, le regala a un'amica che le raccoglie in una collana. Per Cuoghi, ciò che resta è una scritta, un testo presentato come opera nello stesso anno. Evitando di feticizzare ed esporre allo sguardo del pubblico dell'arte una parte di sé, l'artista dà anche spazio a una direzione che sembra l'opposto di quanto gli viene suggerito in Accademia, secondo uno spirito di contraddizione che talvolta emerge nelle sue scelte. "Al corso ricorda - l'offesa peggiore era bollare un lavoro come didascalico. Per questo ho presentato lettera per lettera la didascalia di quello che era successo". Il testo racconta undici mesi di crescita delle unghie, di come ogni gesto fosse diventato complicato e di come la gente lo guardasse male. Racconta anche della ragazza che gli chiese in dono le unghie. "Lei si è fatta una collana e quindi le unghie sono diventate sue", conclude Cuoghi.

La propensione a prendere le distanze è forse la chiave di accesso anche all'unica performance a oggi dichiaratamente realizzata dall'artista. Nel 1997, invitato a partecipare a una mostra in uno spazio dismesso, convoca il gruppo di persone con le quali si ritrova abitualmente in piazza Vetra a Milano. Con la loro collaborazione, decide di liberarsi dall'incombenza dell'inaugurazione passando il tempo a costruire insieme un castello di sabbia arricchito da forme di animali. La sabbia garantisce il carattere effimero dell'operazione, e il castello è destinato ad autodistruggersi.

È il 1998. Prende forma la decisione di cambiare aspetto, di sparire. Vorrebbe andare a vivere insieme ad Alessandra, così diversa dalle persone che frequenta abitualmente. Al proprio padre chiede in prestito i vestiti e le indicazioni su come abbinarli. L'unico inconveniente riguarda però la taglia. Gli abiti sono troppo grandi. Con i suoi 60 chili scarsi, Roberto fa fatica a indossarli. Con

risoluzione quasi immediata, decide di ingrassare. Nel corso di un'estate arriva a superare gli 80 chili. La questione della taglia non è però l'unico aspetto. Decide di essere più drastico, altrimenti il suo progetto di sparizione potrebbe vacillare. Arrivando a bruciarsi l'epidermide e il cuoio capelluto, si decolora barba e capelli, fino a raggiungere un triste grigio spento. Il suo nuovo aspetto è quello di un signore di oltre sessant'anni, piuttosto sovrappeso e con i capelli radi. Indossa un paio di grossi occhiali fumé, fuori moda come tutto il resto. Non lo riconosce nessuno. Ha deciso che non vuole più fare l'artista e si cerca un lavoro come guardiano.

La trasformazione funziona: il Roberto con i bulloni in testa è sparito e, insieme a lui, la tentazione di riacciare vecchie frequentazioni. L'effetto non previsto è invece che alcune persone del mondo dell'arte lo riconoscono doppiamente, come persona e come artista, secondo loro impegnato in una sorprendente opera di natura performativa. Qualcuno aspetta di vedere le fotografie che ne scaturiranno, un gallerista gli propone di fare una pubblicazione e un altro di andare in televisione a raccontare la sua storia al *Maurizio Costanzo Show*, ritenendola perfetta per una trasmissione che capitalizza i propri ascolti su casi umani di ogni genere. Ancora una volta, Roberto cerca di prendere le distanze.

The Goodgriefies, 2000, rappresenta la conclusione di un periodo nel corso del quale, dopo aver deciso di abbandonare le proprie aspirazioni artistiche, Cuoghi torna sui propri passi e ricomincia a ideare nuovi lavori. L'opera, il cui titolo deriva dalla tipica esclamazione di Charlie Brown, è un video i cui protagonisti sono tratti da *Scooby-Doo*, *Braccio di ferro*, *Betty Boop*, *Felix il gatto*, *Beavis & Butt-Head*, *Gli antenati*, *I Simpson* e *I Peanuts*, le serie di cartoni animati americani trasmessi dall'unico canale che all'epoca il suo televisore riusciva a captare. Nel video, ciascun personaggio non è però soltanto se stesso. Ognuno è scomposto e contaminato con altri. I bambini di un cartone hanno il corpo di volatili appartenenti a un altro, volti e teste sono sottosopra, le ombre non corrispondono, i corpi si disfano in un crudele *pastiche*. Rispetto ai giocosi piccoli mostri tracciati dai disegnatori hollywoodiani - famiglie giallo limone, borghesi dell'età della pietra, donne con il giro vita stretto come il collo, uccellini parlanti - i personaggi assemblati da Cuoghi diventano esseri totalmente ributtanti, simili ai risultati dei peggiori esperimenti genetici. *The Goodgriefies* è un mondo andato a male dove gli effetti collaterali sono incontrollabili e dove la sensibilità romantica che animava la vicenda di Frankenstein non lascia traccia. A introdurre la galleria di errori e orrori, il video vero e proprio è preceduto da uno pseudo Charlie Brown, accompagnato a un grosso signore con barba e occhiali da sole. Costruita come un DVD commerciale, l'opera ha infatti un menu di partenza nel quale il personaggio di Schulz introduce la metamorfosi più incontrollabile di tutte: Roberto Cuoghi trasformato nel proprio padre. *The Goodgriefies* è la risposta al morboso interesse che l'artista sente crescere attorno alla propria persona; è il disagio di sentirsi come la donna barbata, i gemelli siamesi o i nani che all'inizio del Novecento animavano i *freak shows*, gli spettacoli da baraccone che esponevano al ludibrio pubblico il dolore di altri esseri umani.

Diventare altro da sé è un'arma a doppio taglio e Cuoghi si trova scavalcato da conseguenze non previste. È riuscito a sparire e a far sparire tratti della sua persona con i quali non voleva più avere a che fare. Questa vittoria è però adombrata dall'incombente presenza del suo nuovo io. Cuoghi, il cui fisico sarebbe quello di una persona magra e dall'ossatura sottile, arriva a pesare 140 chili e la nevrosi alimentare relativa a questa grave obesità ha preso il posto dei precedenti mali interiori. I problemi adesso sono anche fisici e includono ernie, disturbi al cuore e difficoltà di deambulazione. Sono nuovi ostacoli da superare. Per vincerli ci vuole una forza enorme. Nella sequenza conclusiva

di *The Goodgriefies* Cuoghi si ritrae come Ganesh, la divinità indiana dalle fattezze di elefante che, come il grande mammifero, può aiutare a superare ostacoli di ogni dimensione³.

Oltre a *The Goodgriefies* e a un autoritratto di gusto arcimboldesco eseguito nel 2005, l'unica altra opera direttamente riferita al processo di invecchiamento è *Foolish Things*, 2002. O meglio, questa è l'opera che rappresenta più di ogni altra il desiderio di Cuoghi di mantenere l'esperimento su se stesso come un fatto privato. Nel 2001, in virtù della sua trasformazione, l'artista viene invitato a partecipare a Manifesta 4, la rassegna biennale dedicata ai talenti emergenti in Europa. Reagendo in maniera ambivalente alla confusione tra sé e le proprie opere, accetta l'invito. All'insistenza delle curatrici di fornire l'opera che si aspettavano, annota mentalmente le motivazioni che sembrano dettare l'interesse nei confronti della sua trasformazione. "Mi faccio un elenco dei motivi", dice a proposito dell'incontro. "Erano precisi: l'idea di non sapere quando tutto questo fosse iniziato e quando sarebbe finito; il fatto di contemplare una certa lentezza; l'idea che mi si poteva incontrare per caso per la strada, e non in una galleria o in un museo." Rifiutando di produrre un'opera su di sé, sceglie di ritrarre l'insieme delle motivazioni in *Foolish Things*. L'opera è la ripetizione di una sequenza video dell'immagine di una spiaggia ricostruita in casa e ritoccata con effetti digitali. L'immagine corrisponde allo stereotipo del mare azzurro e della sabbia bianca. Un sole perfettamente rotondo e non offuscato da nuvole sorge e tramonta secondo un ciclo continuo, come una cartolina in movimento nella quale la notte non è contemplata. In sottofondo, la canzone che dà il titolo al video aggiunge una nota lievemente nostalgica, mentre, secondo il modello del karaoke, il testo scorre in sovrimpressioni, completando il cliché. Ecco che tanto la difficoltà a stabilire una durata della metamorfosi, quanto lo stereotipo malinconico, ma giocoso, dell'anziano sono trasformati ma rispettati. Quanto alla capacità di comportarsi quotidianamente come qualcun'altro, senza segnalare che qualcosa stia accadendo, Cuoghi decide di applicare quest'idea chiedendo che il video non venga destinato alle sale espositive. Senza essere segnalata in alcun modo, l'opera viene inserita nel palinsesto di alcuni circuiti televisivi locali.

Il mondo dell'arte contemporanea, i piccoli o grandi giochi di potere che ne regolano il funzionamento sono una tematica che ritorna più volte nell'opera di Cuoghi. Forse, proprio perché contrario all'idea di poter essere considerato "un giovane emergente", l'artista esamina con cinico distacco le dinamiche del sistema. Nel 1999 realizza *In camera caritatis*, dal 2006 funzionante come sito Internet. L'opera è un ampio database contenente una lista di circa seimila nomi, inclusi direttori di museo, curatori, galleristi, mercanti e collezionisti. Utilizzabile da chiunque lo desideri, il software che regola il funzionamento del sito permette di assegnare un valore da zero a nove a ciascun nome. Di conseguenza, il programma ingrandisce o rimpicciolisce i nomi in lista, ponendo quelli con più alto punteggio al centro e spingendo gli altri verso i margini. Il criterio con cui decidere il valore, però, non viene mai suggerito. L'immagine che così si configura ha l'aspetto di una galassia continuamente instabile. Lasciando che l'immagine venga ogni volta ridisegnata da chi visita il sito, l'artista ottiene che l'opera funzioni come uno specchio della vanità di chi decide di accettarne il gioco, estenuandosi a cercare il proprio nome, per poi provare ad azzerare quello degli altri. Sparendo con abile mossa, in quest'opera Cuoghi si pone così come l'ideatore di un sistema di cui non controlla il risultato, ma che esprime la sua opinione a proposito dei meccanismi che regolano l'ambiente dell'arte.

³ Nella religione indù, Ganesh, figlio di Shiva, è rappresentato come un uomo, simbolo del microcosmo, con testa di elefante, simbolo del macrocosmo. Uno degli appellativi di Ganesh è "distruttore degli ostacoli". Per una descrizione approfondita di Ganesh e dei suoi attributi si veda A. Daniélou, *Le polythéisme hindou*, Buchet/Chastel-corréa, Parigi 1960, pp. 443-452.

Ulteriore manifestazione dell'ambivalente relazione tra Cuoghi e il mondo dell'arte, all'interno del quale si trova a esprimere la propria creatività, è rintracciabile in una serie di ritratti fotografici. Eseguiti a partire dal 2001, essi nascono in risposta a moti di fastidio o crescente insofferenza nei confronti di alcuni critici, curatori e giovani artisti. Per realizzare ciascun ritratto, contatta la persona scelta, descrivendo minuziosamente l'immagine che desidera realizzare. Nasi rotti, occhi pesti, tumefazioni, sovrapposizione dei tratti somatici, fino a culminare in un rovinoso azzannamento degno del "fiero pasto" del dantesco conte Ugolino, sono solo una parte della varietà dei ritratti realizzati, tutti incentrati sui postumi di possibili colluttazioni. Sublimando l'impulso di prendere a pugni o ferire l'oggetto del proprio fastidio in modi più o meno invalidanti, per ogni seduta fotografica Cuoghi non si arma di mazze o punteruoli. Ironizzando sui suoi stessi istinti, li controlla con il garbo quasi femminile di un truccatore. Scoprendosi raffinate doti da *make-up artist*, si costruisce una fornita valigetta con plastilina, sangue finto, dentiere rotte e lividi pronti all'uso. Il fastidio provato nei confronti di ciascuna delle persone si stempera in ore di sedute di trucco e ravvicinato contatto fisico che spesso portano a un miglioramento dei rapporti. I risultati sono il più delle volte credibili quanto una sanguinosa scazzottata e vengono suggellati nello scatto fotografico finale. Curiosamente, non solo tutte le persone interpellate accettano di sottoporsi allo sfregio programmato, ma alcuni cominciano a richiederlo. I ritratti diventano oggetto di commissione. Cuoghi non attenua i toni, anzi, se possibile, li esaspera arrivando a proporre, nel 2006, l'immagine di un cadavere semi-interrato, in avanzato stato di decomposizione. "Il committente ne è entusiasta", dice l'artista.

Gli esperimenti di Cuoghi includono le tecniche e i materiali impiegati per le proprie opere, secondo un procedimento evidente soprattutto nei disegni. Con lo zelo di un antico alchimista, prova e riprova, facendo dell'errore il proprio metodo e lasciando che ciascuna opera cresca su se stessa, incorporando pentimenti e correzioni. Privilegia fogli trasparenti e usa carte da lucido o triacetati per non nascondere nessuna fase. Ogni facciata è talvolta lavorata da entrambi i lati, al punto che il risultato finale è sempre la somma delle parti, ma mai quella che logicamente dovrebbe risultare. I solventi usati sui vari fogli, arrivando a corroderli, creano situazioni di aderenza, all'interno delle quali la reazione innescata può produrre effetti non previsti. Basandosi su una ristretta armonia tonale, che include solo bianchi, neri o grigi, i disegni, tutti intenzionalmente senza titolo, hanno un sapore antico, quasi nostalgico. Considerando quelli prodotti nel corso del 2003, i soggetti includono rami spezzati, parenti defunti, persone lievemente deformi, cadaveri che danzano e una mappa in forma di planisfero terrestre. Apparentemente eterogenea, proprio come l'insieme delle sue opere, la scelta iconografica definisce un campo di indagine preciso. Insieme al tempo, e alla sospensione del suo fluire che ciascun disegno racchiude in sé, la memoria e gli incidenti connessi ai possibili punti di scontro o incontro tra i due sono i parametri che guidano l'insieme di questi lavori. Per produrre il planisfero, per esempio, arriva a sovrapporre anche diciassette strati. Se analizzati, emerge che il primo corrisponde allo sforzo della memoria di ricordare l'immagine del mondo e alla delusione di capire che le zone oscure della mente non sono solo per i drammi psicologici ma anche per la dimenticanza dell'ovvio. Il secondo strato rivela proporzioni più accettabili e in esso i continenti sembrano assumere forma più reale. Via via, fino all'ultima fase, lo sforzo mnemonico di ciascuna è interrotto da veloci occhiate a una vera mappa. L'ultimo strato è interpretabile come il momento in cui la mano dell'artista conosce il proprio percorso e ha imparato a tracciare i segni esatti che soddisfano la sua mente. Ecco che l'opera è la memoria del suo soggetto, il tempo impiegato a catturarlo e tutti gli errori che possono accadere nel processo. Ecco che una volta bloccati gli strati tra una cornice e due lastre di vetro, tutti questi momenti presenti in

ogni disegno vengono estratti dal normale fluire del tempo e consegnati a una dimensione sospesa. Conformemente, l'artista chiama questi disegni *Asincroni*.

"I soggetti dei miei quadri neri vengono da niente, non c'è un progetto", dice l'artista in relazione a opere prodotte in gran parte tra il 2004 e il 2006. "Voglio dire che prendono forma dalla stratificazione delle lastre di vetro, dalle emulsioni, dall'evaporazione di solventi". Malgrado la dichiarata semplificazione, il "niente" riferito da Cuoghi risulta pertanto legato alle sue scelte tecniche e all'osservazione dei fenomeni chimici ottenuti, lasciando agire solventi e colori. In questo senso, esso acquista fondamentale importanza avvalendosi di precedenti che possono essere idealmente ricondotti a Leonardo e alle sue osservazioni sull'importanza per gli artisti di esercitare l'immaginazione a partire da impressioni, incluse quelle ricavabili da banali macchie su un muro⁴. Le figure femminili adornate di collane auree, la creatura che sembra sul punto di mutare in un'altra forma, le teste lievemente luciferine che costituiscono i soggetti dei quadri sono quindi motivati dall'artista come altrettanti risultati dell'osservazione di esperimenti chimici. Tuttavia, se è ancora accettabile la teoria sviluppata in relazione ai test di Rorschach, le immagini che si leggono a partire da macchie astratte possono raccontare qualcosa della personalità e di suoi eventuali nodi problematici. Ciò non significa affermare che l'inconscio di Cuoghi sia fatto di donne dal collo troppo lungo o figure dal ghigno sinistro, tuttavia è vero che la natura di questi quadri è squisitamente privata ed ermetica. Quasi come l'ombra irrazionale di un incubo notturno, ciascuna delle immagini sembra emergere o, al contrario, sul punto di svanire. Tra figurazione e astrazione, il mistero è salvaguardato dalla natura dell'opera che risulta leggibile solo con un certo tipo di illuminazione diretta. Diversamente, i quadri offrono solo superfici specchianti o una materia nera che minaccia di catturare chi la contempla. Poco incline ai titoli, per comodità Cuoghi chiama il gruppo di opere su vetro *Quadri neri*. Anche se solo indicativo, il nome richiama gli inquieti sussulti di Goya e la sua celebre frase: "Il sonno della ragione genera mostri"⁵.

Nella complessa vicenda personale dell'artista, il periodo in cui si dedica ai *Quadri neri* corrisponde alla fine della sua esperienza nei panni di una persona più anziana. Con il 2005 si conclude l'idea di costringere la propria biologia a proiettarsi trent'anni in avanti, ponendo in una dimensione sospesa il proprio presente. Il viaggio nel futuro si conclude. Il biglietto di ritorno include operazioni chirurgiche, necessarie ad arginare i danni fisici subiti nel processo. Nel suo andirivieni nel tempo, Cuoghi ha eliminato dalla sua biografia una notevole parte della propria gioventù. Dopo aver albergato per sette anni nel declino della tarda maturità, Cuoghi è pronto a entrare nell'età adulta. Per un'ultima volta, guarda indietro, all'aspetto da sessantenne di cui sta per liberarsi. Si ritrae di profilo, costruendo un piccolo autoritratto secondo la tecnica lenticolare usata per produrre le immagini tridimensionali. Il peso di una vicenda che gareggia con quella di Edipo è alleggerito in un'immagine che funziona come un gioco. Anzi, è letteralmente fatta di giocattoli. Ispirandosi ai

⁴ "Non disprezzare questo mio parere, nel quale ti si ricorda che non ti sia grave il fermarti alcuna volta a vedere nelle macchie de' muri, o nella cenere del foco, o nuvoli, o fanghi, o altri simili lochi, li quali, se ben fieno da te considerati, tu vi troverai dentro invenzioni mirabilissime, che lo ingegno del pittore si desta a nove invenzioni si di componimenti di battaglie, d'animali e d'omini, come di vari componimenti di paesi e di cose mostruose, come di diavoli e simili cose, perché fieno causa di farti onore; perché nelle cose confuse l'ingegno si desta a nove invenzioni". Il testo fa parte degli scritti che Leonardo da Vinci (1452-1519) ha dedicato alla pittura. Per un'edizione recente del testo si veda L. da Vinci, *Libro di pittura*, a cura di C. Pedretti, Giunti, Firenze 1995, pp. 177-178.

⁵ *El sueño de la razón produce monstruos* è il titolo di una delle più celebri incisioni di Francisco Goya y Lucientes (1746-1828), appartenente alla serie dei *Caprichos*, pubblicata nel 1799. Si veda ad esempio E. Lafuente Ferrari, *Goya. Complete Etchings, Aquatints and Lithographs*, Thames and Hudson, Londra 1963, p. VIII.

divertissement di Arcimboldo⁶, Cuoghi compone il proprio profilo usando una serie di bambole e piccoli pupazzi presi a prestito dal mondo dell'infanzia. L'opera è inaspettata. Come al solito, non assomiglia a nulla di quanto Cuoghi ha prodotto in precedenza.

A un anno di distanza, nel 2006, l'artista, in pieno processo di dimagrimento, volge ancora l'attenzione su di sé, eseguendo un doppio autoritratto. L'opera è strutturata come due disegni in bianco e nero da installarsi a una distanza di almeno quattro metri, perciò mai visibili in una sola occhiata. Un disegno presenta il suo volto in versione migliorata, l'altro peggiorata. L'idea potrebbe essere ricondotta a quella del "prima e dopo" già usata da Andy Warhol. Tuttavia non è dato sapere quale potrebbe essere la successione cronologica e la natura dell'evento che separa le due immagini. È solo dopo aver ripercorso più di una volta la distanza tra i disegni che le differenze tra le due versioni risultano percepibili. In quella installata sul lato sinistro, Cuoghi ha un'espressione intensa, sottolineata dalla linea del naso regolare e dall'armonioso disegno delle sopracciglia. Nella versione installata sulla destra, le guance più piene e le occhiaie segnate gli conferiscono un'aria rassegnata. Siccome in nessuno dei due disegni Cuoghi ritrae con precisione i propri tratti somatici, si desume che alla fine il valore del doppio autoritratto stia proprio nel mezzo. Evitando di fissare un'immagine precisa, l'opera allude a continue trasformazioni, cui sembrano contribuire in uguale misura l'opinione che l'artista ha di sé e il giudizio altrui.

Attratto da un ulteriore campo di indagine e da un evidente richiamo verso forme di espressione totalmente diverse da quelle sperimentate in precedenza, dal 2005 Cuoghi si concentra su nuove opere in forma di canzoni. "Nel mio lavoro - dice c'è la volontà di non imparare mai una regola. Non m'interessa. È quello che intendo per essere spregiudicato". Proprio perché privo di un'educazione formale nella musica e nel canto, decide di eseguire da solo ogni parte strumentale e vocale, lavorando su alcune melodie che lo assillano. In due anni produce due canzoni, *Mbube*, 2005, e *Mei Gui*, 2006.

Nel caso di *Mbube*, per esempio, la travagliata storia del brano e le sue numerose mutazioni sono un'ossessione dalla quale Cuoghi non riesce a liberarsi. Con rigore, approfondisce con numerose ricerche i dati che già conosce, ricostruendo per propria informazione tutte le tappe che riguardano la vicenda. Mentalmente, ripercorre una storia che inizia in Sudafrica nel 1939, quando, Salomon Linda, giovane illetterato zulu, scrive un brano intitolato *Mbube* con cui vince un concorso canoro. Una mucca e la possibilità di registrare la propria musica in uno studio professionale di Johannesburg sono i due premi che Linda ottiene. Il resto della storia, che vale la pena di raccontare per spiegare l'interesse di Cuoghi nei suoi confronti, si svolge negli Stati Uniti. Qui, negli anni Cinquanta, la canzone raggiunge New York, senza etichetta, senza nome. Il cantante Peter Seeger decide di usarne il motivo per i suoi spettacoli di musica folk. Non comprendendo la parola *Mbube* che dà il titolo alla canzone e che in zulu indica un modo di chiamare i leoni - la trasforma in *Wimowhe*. Il nuovo brano raggiunge ampia popolarità. Agli inizi degli anni Sessanta, il gruppo Tokens, nello stile dei Beach Boys, riarrangia *Wimowhe* e gli aggiunge un testo. Nasce *The Lion Sleeps Tonight* che diventa un successo internazionale e che ancora oggi continua a essere uno tra i più celebri brani di musica leggera, le cui *cover* si contano a centinaia, da Harry Belafonte sino ai contemporanei R.E.M. e ai Red Hot Chili Peppers. Tuttavia, in base alle informazioni raccolte da

⁶ Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), nacque e si formò come pittore a Milano. Lavorò al servizio degli Asburgo alle corti di Vienna e di Praga, dove raggiunse fama internazionale per le sue teste composite, ritratti allegorici in cui i volti dei personaggi erano raffigurati come assemblaggi di vegetali, frutta, animali e oggetti. Per un'analisi approfondita della sua opera si veda *Effetto Arcimboldo*, catalogo a cura di P. Hulthen, Bompiani, Milano 1987.

Cuoghi, la storia continua anche in Sudafrica dove Linda muore e viene seppellito in una fossa comune. Mentre la canzone genera milioni di dollari, i suoi eredi vivono in una *bidonville*. Pochi anni fa lo scrittore Rian Malan si è interessato a loro, tentando di risolvere il problema dei diritti d'autore di cui non sapevano nulla⁷.

Per realizzare la propria *Mbube* Cuoghi procede con criterio archeologico, andando a ritroso nel tempo. Per mesi, ascolta e riascolta tutte le versioni esistenti, cercando quelle verosimilmente più prossime all'originale. Poi inizia a procurarsi e fabbricarsi tutti gli strumenti che ritiene possano produrre suoni adeguati. Con perizia, o forse imperizia artigianale, si inventa nuovi strumenti ingegnandosi con gusci di noce e modificando giocattoli che trova sulle bancarelle dei mercatini dell'usato.

In maniera simile, procede anche per *Mei Gui*. In questo caso, prima di produrre la propria versione e costruire o cercare gli strumenti necessari, ripercorre una storia che lo riporta nella Shangai degli anni Quaranta. Da un decennio la città è il principale centro politico, economico e culturale della Cina e rappresenta il suo porto più importante. È capitale del lusso e del divertimento; la sua atmosfera internazionale e cosmopolita le vale la fama di "Parigi d'Oriente"⁸. L'autore Chen Ge Xin scrive *Mei Gui*, un'orecchiabile canzone destinata ai cabaret della città, frequentati dai tanti residenti occidentali e dai cinesi che ambiscono alla vita più moderna. Arrangiata in stile swing a opera di un'orchestra russa, la canzone, anche se scritta da un autore cinese, ha al tempo il sapore di un motivo "alla moda occidentale". Poi, nel giro di un altro decennio, gli eventi che più colpiscono Cuoghi. Nel 1949, l'avvento del regime della Repubblica Popolare Cinese e la presidenza di Mao Tze Tung spazzano via l'esuberanza cosmopolita e per Shangai l'eclissi è totale. Il nuovo clima si abbatte anche su *Mei Gui*. La cantante che la interpretava fugge a Hong Kong mentre il compositore viene catturato e forse ucciso. Anche se il suo testo è una semplice apologia della bellezza della rosa, per il regime la canzone è sconvenientemente occidentale e viene bollata come "pornografica". Oggi, quel giudizio sembra inaccettabile e le sue conseguenze assolutamente riprovevoli. Altrettanto incredibile, sembra l'effetto che Cuoghi riesce a ottenere attraverso la sua nuova versione. Quanto ai cinesi governativi suonava come occidentale assume, attraverso l'invenzione dell'artista, apparenza squisitamente orientale. "Così è, se vi pare", si potrebbe dire prendendo a prestito le parole di Pirandello, maestro dei drammi dell'incomprensione⁹.

Oltre che per le caratteristiche di ingiustizia sociale che dichiara essere all'origine del proprio interesse nei confronti di *Mbube* e *Mei Gui*, è chiaro che, in quanto sequenze di identità instabili, soggette a metamorfosi e fraintendimenti, l'artista riconosce in entrambe elementi affini alla propria sensibilità. Facendone opere d'arte, e inserendole nel sistema dell'arte contemporanea, impone a entrambe un'ulteriore trasformazione e consciamente si aggiunge anche alla lunga lista di persone che ne hanno tratto vantaggio. Recupera sonorità vicine a quelle originali, ma ne inventa altre completamente diverse. Usa la propria voce, e al contempo la altera, cantando come uno zulu per

⁷ L'autorevole scrittore sudafricano Rian Malan ha raccontato la storia di *Mbube* in un articolo pubblicato dalla rivista "Rolling Stone". Si veda R. Malan. *In the Jungle*, in "Rolling Stone", 25 maggio 2000.

⁸ Per un'analisi approfondita degli avvenimenti relativi alla storia di Shangai e al suo ruolo negli ambiti economico, culturale e sociale si veda B. Onnis, *Shangai. Da concessione occidentale a metropoli asiatica del terzo millennio*, Franco Angeli Edizioni, Milano 2005.

⁹ Incentrata sull'impossibilità di avere una comprensione certa della realtà, *Così è (se vi pare)* è il titolo di una tra le più note opere teatrali di Luigi Pirandello (1867-1936). È stata rappresentata per la prima volta il 18 giugno 1917 al teatro Olimpia di Milano.

Mbube e come una giovane donna cinese per *Mei Gui*. Certo, ancora una volta l'apparenza non corrisponde alla sostanza e il meccanismo del travestimento genera un ulteriore spazio di incertezza, nel quale l'artista è a proprio agio e chi incontra l'opera è come costretto a scandagliare un mare molto profondo, cercando di ritrovare elementi attraverso cui orientarsi. Come Cuoghi riassume, "Le mie versioni non assomigliano a nessuna delle precedenti, compresi gli originali. Sono state fatte senza conoscere le regole della musica, senza riguardo per la struttura, senza nessun metodo, ma non senza disciplina. Ho inventato parole che non esistono. Queste canzoni funzionano per chi può frantenderle".

L'invito a sviluppare una mostra personale al Castello di Rivoli è per Cuoghi l'occasione per intraprendere un nuovo viaggio nel tempo. Fedele al proprio spirito eclettico, si dedica, per l'ennesima volta, a un progetto la cui apparenza è totalmente difforme da quelli già realizzati. Trasformando la precedente propensione alle trasformazioni fisiche in nuove avventure squisitamente mentali, l'artista si cala in Mesopotamia, al tempo degli Assiri, in particolare nel periodo più drammatico della storia di quello che è stato il primo tra i grandi imperi del mondo antico. Per mesi, Cuoghi si immerge totalmente in un'epoca e in una civiltà lontane migliaia di anni dal suo presente e legge testi sulla storia, sulla religione, sugli usi e sui costumi del periodo, analizzando l'influsso della più antica cultura sumerica e i motivi di contatto con le tradizioni babilonesi. Se, apparentemente, il suo viaggio sembra ricordare la lunga frequentazione di Gino De Dominicis con la civiltà dei Sumeri, di cui gli Assiri costituiscono i discendenti diretti, con l'iconico artista italiano Cuoghi in realtà non condivide molto.¹⁰ Anzi, se per De Dominicis i Sumeri erano i luminosi detentori di segreti capaci di svelare valori assoluti, inclusa l'immortalità del corpo, si direbbe che negli Assiri Cuoghi ritrovi invece un'irrazionalità tenebrosa, all'interno della quale lo spettro della morte e della sparizione totale sono le inquietanti protagoniste. Tra la complessa successione di fatti che scandiscono la storia assira, come detto, sceglie infatti di soffermarsi sul momento in cui l'impero cade rovinosamente, trascinando con sé la sua stessa memoria. Il suo viaggio a ritroso nel tempo si ferma tra il 612 e il 609 a.C., quando Ninive, l'ultima capitale ufficiale, e poi Harran, la città dove la corte assira si era ritirata, cadono sotto gli attacchi congiunti dei Medi e dei Babilonesi¹¹. La violenza di questi scontri è tale che la sconfitta delle due città coincide non solo con la fine dell'impero, ma anche con quella della stessa civiltà assira. Come Cuoghi sa, la sua scomparsa fu così repentina e totale, che già gli storici greci e poi quelli romani, pochi secoli dopo, non ne serbavano che vaghe e confuse memorie¹². L'artista si appassiona a una storia che rappresenta uno dei più affascinanti capitoli dell'archeologia, perché è proprio da Ninive e dalle zone limitrofe che a metà del XIX secolo ricominciò ad affiorare la coscienza che lì c'era stata una grande civiltà. Da Ninive riparte la scoperta di un mondo prima dimenticato e si inizia a riscrivere la storia dell'origine della cultura occidentale, inclusa la clamorosa rivelazione che alcuni dei personaggi e degli eventi descritti nella Bibbia erano storia e non fantasie di profeti troppo

¹⁰ Per un approfondimento sull'opera di Gino De Dominicis (1947-1998) si veda *De Dominicis. Raccolta di scritti sull'opera e l'artista*, a cura di G. Guercio, Umberto Allemandi & C., Torino 2003.

¹¹ Riguardo alla storia dell'impero assiro e in particolare alla caduta di Ninive si veda E. Cancik-Kirschbaum, *Gli Assiri*, Il Mulino, Bologna 2007, pp. 97-101.

¹² Notizie poco più che aneddotiche sono riferite dagli storici Erodoto (484-425 a.C.) e Diodoro Siculo (90-27 a.C.). Nell'*Anabasi*, lo storico greco Senofonte (430-355 a.C.) descrive le vestigia delle città di Khalku e Ninive, ma chiamandole Larissa e Maspila e ritenendo che fossero state abitate dalla popolazione dei Medi e distrutte dai Persiani.

infervorati¹³.

Quasi come se si muovesse tra le vie di Ninive, Cuoghi ne respira il calore, la polvere, immergendosi nei suoni e nei rumori che ne scandiscono la quotidianità. Osserva gli uomini, le donne e i bambini che si muovono intorno a lui e diventa come uno di loro. Ne assorbe il linguaggio, i riti, le superstizioni, le tante paure di chi è ormai abituato a vedere sangue e morte attorno a sé e a interpretare come gravemente funesto qualunque piccolo evento, inclusa la rottura di un coccio domestico. Quando, all'improvviso, si scatena l'assedio fatale è come se Cuoghi partecipasse in prima persona alla fuga dei superstiti verso Harran. L'esodo è caotico. Le persone trascinano con sé poche cose, inclusi i propri animali. Alcuni, in conformità con la centralità che la musica ha nella loro cultura, portano con sé i propri strumenti. Forse, si tratta anche di un'estrema speranza di difesa, in quanto le stesse crudelissime truppe assire, che raziavano, deportavano e uccidevano senza pietà, riservavano inaspettata clemenza proprio nei confronti dei musicisti. Nel gruppo, ci sono anche un *kalutu*, un sacerdote le cui funzioni includevano quelle di guidare i canti rituali, accompagnato dalle sacerdotesse del tempio di Ishtar, la dea protettrice di Ninive.

Šuillakku, l'opera sonora ideata da Cuoghi per la mostra a Rivoli, è il frutto di quest'ultima metamorfosi dell'artista. Mutando i propri pensieri e moltiplicandoli in quelli di alcune centinaia di Assiri, inclusi quelli del loro sacerdote con le sacerdotesse, Cuoghi ne condivide le ansie e le credenze, risolvendole in una lamentazione rivolta agli dèi. Formata dall'unione di rumori, musica e canti, l'opera ha una struttura corale, che Cuoghi ipotizza potesse essere la risposta del gruppo di superstiti alla gravità del momento. Mescolando dati archeologici con elementi di pura invenzione, le numerose letture e ore dedicate all'ascolto di rare musiche tribali di ambito giudaico lo mettono nella condizione di ipotizzare che alcune caratteristiche della musica assira, popolazione di ceppo semita, potrebbero essere state conservate nelle sonorità delle antiche tradizioni ebraiche.

Se la sua immaginazione è totalmente catturata dal drammatico momento della fuga, il suo raziocinio lo mette nella condizione di ricostruirsi un'intera orchestra di strumenti. Se infatti non esistono documenti che permettano di ricostruire con esattezza le melodie degli Assiri, gli archeologi dispongono invece di ampie informazioni riguardanti gli strumenti musicali al tempo utilizzati. Le campagne di scavo hanno riportato alla luce vari reperti e un grande numero di bassorilievi, mostrando musicisti intenti all'opera e testimoniando l'esatta tipologia degli strumenti assiri. L'analisi di più testi mette Cuoghi in grado di ricostruire con precisione alcuni elementi, a partire da una grande lira realizzata con legno di cedro e corde di budello di pecora, eseguita seguendo il modello di un importante esemplare appartenente all'epoca sumerica rinvenuto nel cosiddetto "pozzo della morte" della città di Ur¹⁴. Un liutaio professionista lo aiuta nell'impresa e l'artista può iniziare a suonare lo strumento, ritrovandone il caratteristico suono ispirato al muggito di un bue, l'animale sacro le cui fattezze ornano alcuni dei reperti a oggi ritrovati. Si procura corni

¹³ Il merito della riscoperta della civiltà assira è ascrivibile in gran parte al medico e diplomatico di origine piemontese Paolo Emilio Botta, il quale, tra il 1843 e il 1846, diresse i primi scavi archeologici di Khorsabad, portando alla luce resti dell'antica residenza estiva di Sargon II, a pochi chilometri da Ninive. Per una ricostruzione degli eventi relativi si veda G. Pettinato, *P.E. Botta, Il pioniere dell'assirologia*, Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Rendiconti, Serie IX, Vol. VI, fascicolo 3, Roma 1995, pp. 469-481. La riscoperta di Ninive è avvenuta tra il 1849 e il 1951, a opera del britannico Austen Henry Layard. Per una descrizione della riscoperta di Ninive, della sua storia, dei suoi palazzi e monumenti, si veda P. Matthiae, *Ninive*, Electa, Milano 1998.

¹⁴ Per una descrizione della lira d'oro del "pozzo della morte" e la diffusione di tale strumento tramandato dai Sumeri agli Assiri, si veda A. Parrot, *Gli assiri*, Rizzoli, Milano 1981, p. 298. L'esemplare è stato gravemente danneggiato, in seguito ai tragici eventi del 2003 relativi al conflitto in Iraq e al saccheggio del museo archeologico di Bagdad.

di varia origine, perché tra gli strumenti documentati ci sono i *šofar*, realizzati con corni di antilopi o di arieti¹⁵. Tra gli altri strumenti a fiato, si ispira ai flauti e alle trombe del tempo e, lavorando di fantasia, si ingegna con materiali industriali contemporanei come i tubi Innocenti. Riproduce anche il suono di un *lilissu*, il grande tamburo sacro fatto con pelle di giovenco nero che aveva un suono dagli echi profondissimi e che era usato per piangere l'oscurarsi della luna¹⁶. Realizza poi una serie di *sistri*, i sonagli di origine egizia a forma di "U", con il loro caratteristico rumore di gusci che si toccano¹⁷. Sempre, bilancia la ricostruzione filologica con l'invenzione fantastica, secondo un metodo che è serissimo ma anche ironico e giocoso.

Si procura una pianola da bambino, di quelle piccole come la tastiera di un computer. In tutto questo, e malgrado abbia già realizzato altre due opere in forma di canzoni, va infatti ricordato che Cuoghi non ha una conoscenza professionale della musica. Tuttavia, le sue abilità camaleontiche gli permettono di trasferire le tante suggestioni e i motivi assorbiti dalle musiche ascoltate nel suo strumento - giocattolo, e di usare quello come studio di prova. Attraverso la pianola costruisce una melodia basata sull'alternanza ripetitiva di due note, ispirata a quanto ha letto della musica assira microtonale e alle melodie a intervallo unico tramandate in ambito ebraico. Trasferita sugli strumenti fabbricati, la melodia corrisponde alla recitazione dello *ui, ua, ui*, una sorta di pianto stilizzato di cui ha letto e che pensa possa ben rappresentare i sentimenti del gruppo di Assiri in fuga per la propria vita¹⁸. Così nascono la melodia e il ritmo di *Šuillakku*.

La sezione iniziale di *Suillakku* è scandita da una serie di rumori legati al raduno del gruppo. Gli animali resi irrequieti dalla fuga fanno la loro parte, e i loro versi sembrano sfociare nel canto primordiale che caratterizza l'opera. A questa premessa segue poi la lamentazione vera e propria. Prendendo a modello le lamentazioni ebraiche, *Šuillakku* è strutturata nelle fasi dell'isolamento, dell'irritazione, della contrattazione e della depressione. Esse corrispondono al senso di abbandono, all'amarezza per i drammi subiti, alle dichiarazioni di fiducia nei confronti del divino e infine alla consapevolezza che se il passato è stato segnato da eventi positivi, il presente è invece orribile¹⁹. Ricomponendo testi in accadico e in sumerico, lingua che gli Assiri usavano in ambito sacro, l'opera segue così una struttura che si rifà alla tradizione giudaica. Reiterandone la natura sacrale, il titolo scelto è riferito al termine indicante una particolare posizione di preghiera corale, nel corso della quale gli astanti tenevano una mano alzata.

Per chi ascolta *Šuillakku*, definire "scomoda" la sensazione provata è sicuramente un eufemismo. Musica, canto, ma anche versi di animali, rumori, fino al suono degli sputi che pare gli antichi Assiri ritenessero utili ad allontanare la malasorte, compongono una cacofonia che assale a ogni passo. A uno a uno, i vari gruppi di strumenti animano le quaranta casse amplificate e i dieci *subwoofer*, secondo una successione che, avvalendosi della tecnologia contemporanea, rimanda a un passo dell'Antico Testamento, all'interno del quale il profeta Daniele riferisce la composizione

¹⁵ Per una descrizione del *šofar* si veda *ibid.*, p. 308.

¹⁶ Per una descrizione del *lilissu* si veda G. Contenau, *La civiltà degli Assiri e dei Babilonesi*, Libritalia, Milano 1996, p. 107.

¹⁷ Diversi tipi di *sistri* sono descritti in C. Sachs, *Storia degli strumenti musicali*, Mondadori, Milano 1996, pp. 65-68.

¹⁸ Georges Contenau interpreta le onomatopee *ua, ui, ua* come il lamento accadico equivalente al *pheu, pheu* dei Greci. Si veda G. Contenau, *op. cit.*, p. 100.

¹⁹ Per una descrizione delle fasi in cui sono strutturate le lamentazioni ebraiche si veda E. Kubler-Ross, *On the Death and Dying*, Macmillan, New York 1969.

dell'orchestra che accompagnava il re Nabucodonosor²⁰. Apparentemente vuoto, lo spazio espositivo risulta così saturo e la distribuzione dei suoni lo modifica mentre lo si attraversa.

Nel suo percorso di immedesimazione con gli antichi Assiri e le loro credenze, Cuoghi ritrova più volte il demone Pazuzu. Nel loro pantheon, è uno tra gli spiriti maligni più temuti, che rappresenta alcuni tra i rischi connessi a una società di natura agricola e piagata da malattie legate alla vita nel deserto.²¹ È generalmente associato con i venti, soprattutto quelli freddi provenienti da nord-est che, soffiando dalle montagne, portavano le febbri e minacciavano di distruggere il bestiame e i raccolti²². Secondo una credenza rintracciabile in più periodi storici e più culture, gli Assiri ritenevano che la sua immagine potesse funzionare anche come amuleto, opponendo il male contro il male. In particolare, si pensava che Pazuzu fosse in grado di contrastare gli altri esseri demoniaci, inclusa la terribile Lamaštu, riuscendo a ricacciarla nel mondo sotterraneo²³. Capace di praticare il male fine a se stesso, Lamaštu portava numerose malattie, oltre ad accanirsi contro i bambini non ancora nati e quelli appena venuti alla luce, rapendoli dalle loro madri. I numerosi ritrovamenti archeologici di statuette e teste attribuibili a Pazuzu confermano l'ipotesi che gli Assiri tenessero il talismano nelle loro abitazioni e che talvolta ne usassero la testa come *pars pro toto*, indossandola in forma di ciondolo o inserendola su fibule e sigilli. Generalmente, gli storici sono concordi nel ritenere che la maggior parte delle statue riferibili a Pazuzu possano essere datate tra il VII e il VI secolo a.C., dimostrando un possibile legame tra l'incalzare delle guerre e le superstizioni legate al possesso di tale amuleto. Proprio come avrebbe fatto un antico Assiro, Cuoghi elegge una tra le esistenti statuette di Pazuzu a sua protezione, in particolare scegliendo un esemplare conservato nel Dipartimento di Antichità Orientali del Louvre a Parigi. Forgiato in bronzo, l'esemplare è una piccola statua alta circa quindici centimetri. Per l'artista, si tratta di una sorta di riconoscimento della stessa tipologia di essere metamorfico che caratterizza il suo lavoro. Rispetto alle altre versioni di Pazuzu ritrovate, quella del Louvre spicca per la netta giustapposizione di caratteristiche teriomorfiche e antropomorfe. Partendo dal basso, la statuetta ritrae un essere con artigli da rapace, polpacci leonini, cosce umane, coda di scorpione, fallo culminante in una testa di serpente, busto di cane, spalle e braccia umane e doppie ali da volatile. La testa, poi, è un ulteriore incrocio. Tratti umani si mescolano a tratti canini, con denti affilati, mascella molossoide e grossi occhi sporgenti. L'osso frontale è segnato da due protuberanze simili a corna di gazzella. Riferendosi ai personaggi mutanti disegnati anni prima, Cuoghi si riferisce a Pazuzu, quasi amichevolmente, come a un *goodgrieffier*, sottolineandone la natura ibrida, frutto di un assemblaggio di parti eterogenee e ne disegna una versione fumettistica, immaginandolo arrampicato sul logo del Castello di Rivoli. Malgrado non si tratti dell'unico essere misto nella demonologia assira, è inoltre importante aggiungere che gli storici ipotizzano che la sua iconografia sia da ritenere di origine straniera,

²⁰ Appena udrete sanare *qarnā, mašroqī tā, qatros, sabka, psantrîn, sūmponiâh*, e tutti i generi di *zmō rā*, allora prostratevi!”, Antico Testamento, Libro di Daniele, 3, vv. 5, 7, 10, 15. Anche se riferito alla musica dell'ultimo impero babilonense, il passo che ricorre praticamente identico nel corso di quattro versetti è considerato di estremo interesse quale indicazione della struttura delle orchestre reali in ambito mesopotamico. Si veda C. Sachs, *op. cit.*, pp. 84-87.

²¹ Per una descrizione delle figure demoniache del mondo mesopotamico si veda A.M. di Nola, *Il diavolo*, Newton Compton, Roma 2006, pp. 133-142.

²² Per un'analisi di Pazuzu si vedano le pubblicazioni di Nils Hessel, in particolare *Pazuzu: archäologische und philologische Studien zu einem altorientalischen Dämon*. L'archeologo tedesco sostiene l'ipotesi della relazione tra Pazuzu e i venti di nord-est rispetto a precedenti interpretazioni che lo legavano invece ai caldi venti di sud-ovest. Ulteriori informazioni sono anche presenti in J. Black, A. Green, *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia*, British Museum Press for the Trustees of the British Museum, Londra 1992, pp. 147-148.

²³ J Black, A. Green, *ibid.*, pp. 115-116.

notandone l'estraneità rispetto allo stile dominante in Mesopotamia in quel periodo.

Straniero nella sua stessa terra, Pazuzu, come si desume dalla descrizione, può risultare stranamente familiare anche a chi, differentemente da Cuoghi, non provi particolare affinità con le creature ibride. Quasi fosse immemore del tempo, senza sostanziali modifiche, la sua iconografia sembra infatti perdurare nella più diffusa rappresentazione del Maligno nella cultura popolare occidentale, nel Medioevo come oggi²⁴. Un esempio clamoroso è l'utilizzo delle fattezze di Pazuzu per il terrificante demone de *L'esorcista*, 1973, il noto film di William Friedkin, tratto dall'omonimo romanzo di William Peter Blatty²⁵.

Conformemente alle superstizioni assire, Cuoghi articola l'altra parte della sua mostra al Castello con una statua riprodotte Pazuzu, immaginando, proprio come gli antichi, che la sua effigie possa assumere funzione protettiva, capace di contrastare il male attraverso le sue stesse orribili fattezze. Non concepita come un monumento al demone, ma neanche come la ricostruzione puramente scenografica di Moloch in *Cabiria*²⁶, la statua ha invece funzione apotropaica, analogamente agli esseri demoniaci e ai tanti *gargoyles* che architetti e scultori del Medioevo e del primo Rinascimento ponevano ai portali o all'esterno di chiese e cattedrali. Per restare fedele alla credenza assira, l'efficacia del talismano è tale solo se la statua è abitata dallo stesso spirito che raffigura. Pertanto, Cuoghi cerca un metodo di riproduzione della statuette del Louvre assolutamente preciso, arrivando a far scannerizzare al laser l'esemplare originale²⁷. "La prototipazione è la chiave", afferma convinto. La più avanzata tecnologia del XXI secolo gli permette così di riprodurre con esattezza la statuette e di ingrandirla fino a proporzioni monumentali, in modo da ottenere un talismano a misura di Castello. La riproduzione include il piccolo anello posto sopra alla testa del demone, usato per appenderlo sopra l'ingresso delle case o le culle dei neonati. Come nell'originale, l'avambraccio destro della statua è alzato. Il gesto, che molti storici leggono come aggressivo, per Cuoghi assume una particolare valenza positiva, associabile alla preghiera, non dissimile da quella che rientra sotto il termine *šuilakku*, usato per dare il titolo alla lamentazione. Nell'interpretazione dell'artista, la statua diventa pertanto una sorta di contraddizione in termini, un demone in atto di preghiera, che compie un gesto di natura esorcistica. L'ingrandimento dell'originale riguarda anche le poche tracce del testo che adornava la parte posteriore delle ali: "Io sono / Pazuzu, / figlio di Hanpà, / Re dei maligni demoni Lilu, / Io stesso scalai / l'imponente montagna che tremò. / Ai venti sotto cui mi accompagnavo, / diretti a occidente / Io solo spezzai le loro ali"²⁸. Secondo la tradizione, la scritta era una formula di valore rituale, che doveva essere recitata ad alta voce per convalidarne l'efficacia.

²⁴ Riguardo alle rappresentazioni del maligno nella cultura popolare si veda A.M. di Nola, *op. cit.*, pp. 315-334.

²⁵ William Peter Blatty, scrittore, regista e sceneggiatore, ha raggiunto notorietà internazionale grazie al romanzo horror *L'esorcista* del 1971. La sceneggiatura del film diretto da Friedkin gli valse l'Oscar nel 1973.

²⁶ La statua del dio fenicio Moloch venne ricostruita in occasione della lavorazione del film *Cabiria*, 1914, girato a Torino negli stabilimenti della Dora. Una copia della statua è oggi conservata presso il Museo Nazionale del Cinema di Torino.

²⁷ Procedura non invasiva e che non comporta alcun rischio per i reperti trattati, la scannerizzazione è avvenuta presso la sede del Louvre nel febbraio 2008. L'operazione è stata realizzata grazie alla gentile e generosa concessione del museo, avallata dal permesso del Direttore Henri Loyrette e alla collaborazione di Béatrice André-Salvini, Curatore del Dipartimento di Antichità Orientali. Marie Laure Bernadac, Curatore capo del Dipartimento di Arte Contemporanea e il suo staff hanno sostenuto il progetto fin dall'inizio contribuendo a renderlo possibile.

²⁸ La trascrizione del testo, redatto in scrittura babilonese, Standard A, è riportata e tradotta in tedesco da N. Hessel, *Ancient Magic and Divination*, Brill-Styx, Leida, Boston, Colonia 2002, p. 96. La traduzione italiana è di C. Bozzoli e M. Teupen.

Posta all'ingresso dell'edificio, la statua, alta circa sei metri, è volta verso la piazza antistante il Castello, secondo una posizione che ne ribadisce il ruolo di protezione del luogo. Capace di suscitare fastidio, riso, stupore, ammirazione o perplessità, come uno specchio pronto a riflettere ciò che più si teme, il Pazuzu di Cuoghi è aperto a interpretazioni molteplici, nelle quali non si fa fatica a ritrovare le proprie paure e debolezze. Immagine ingigantita della superstizione, tramandata da un popolo che all'apogeo della propria civiltà stava per sprofondare sotto le sabbie eterne della storia, la natura metamorfica di Pazuzu sembra poter incarnare anche l'incertezza che caratterizza il presente, in un momento in cui la discesa verso nuovi abissi sembra appartenere alla natura del nostro domani.