**IVAN QUARONI**

**Curatore della mostra**

***Lo strano e l’inquietante.***

***La demondificazione nell’arte di Vanni Cuoghi.***

Se la pittura è una finzione, tanto vale epurarla di ogni elemento realistico, di ogni accidente espressivo e dichiarare, come fa Vanni Cuoghi attraverso le proprie opere, che la sua funzione è, prima di tutto “ideale”. Non è un caso che fin dagli esordi, l’artista abbia scelto di rappresentare i suoi personaggi con gli occhi chiusi, elidendo, così, il più efficace strumento espressivo dell’anatomia umana e traducendo la fisionomia psicologica in una maschera. Senza la luce vivificante dello sguardo, il volto diventa simulacro, icona, sublime e algida effige di dormiente. E personaggi sognanti, quelli di Cuoghi, lo sembrano davvero, inseriti come sono in una rete di fitte trame surreali che sembrano frutto di una proiezione onirica.

Spesso le sue opere assumono (letteralmente) l’aspetto di vere e proprie scatole narrative in cui stranianti paesaggi sono compressi dentro una cornice spaziale rigidamente codificata che somiglia al palcoscenico di un teatro miniaturizzato. In questa pittura oggettuale, fatta non solo di elementi grafici, ma di collage e carta intagliata, l’artista cristallizza gli episodi apicali di un racconto aperto, suscettibile di molteplici interpretazioni. Un uguale procedura compare anche nei dipinti di scala monumentale, come ad esempio la grande tela intitolata *Le due verità* (2017), dove sono le figure stesse a diventare ricettacoli di storie, accogliendo nel proprio corpo, o meglio nelle pieghe dei loro sontuosi e ipertrofici abiti, episodi narrativi che rimandano agli stilemi rappresentativi dei bassorilievi tardo-antichi o, addirittura, dei codici miniati medievali.

La processualità con cui l’artista “allestisce” la propria pittura è analoga a quella degli *assemblage* dadaisti, dei *merzbild* di Schwitters o, più propriamente, degli *object trouvé* surrealisti. Cuoghi usa le tecniche costruttive dei plastici architettonici e delle maquette teatrali servendosi, però, di oggetti, utensili o scarti prelevati dal contesto quotidiano: ritagli di cartone, frammenti d’immagini fotografiche, figurine dipinte, tastiere di computer, brandelli di legno, assemblati in modo da formare un paesaggio improbabile, un *environment* che potremmo, banalmente, archiviare come il prodotto di proiezioni inconsce, e che, invece, come vedremo, rivela una natura ancor più perturbante.

Questi oggetti sono, in effetti, dei bozzetti progettuali, allestimenti scenici che rivelano i meccanismi associativi dell’artista. Non sono ancora opere, ma studi tridimensionali che, solo successivamente, si trasformano in dipinti su tela o in opere che combinano la pittura con la tecnica del *paper cutting*, l’antica arte psaligrafica d’intagliare la carta per ottenere forme e figure leggibili.

Si può dire, con un certo grado di approssimazione, che l’arte contemporanea sia caratterizzata dal ricorso sistematico a tecniche di appropriazione di materiali estranei alla tradizione artistica. Nello specifico caso di Vanni Cuoghi, l’appropriazione assume la forma del *bricolage*. Il *bricoleur*, secondo Claude Lévi-Strauss, “è capace di eseguire un gran numero di compiti differenziati, ma, diversamente dall’ingegnere, egli non li subordina al possesso di materie prime e arnesi, concepiti e procurati espressamente per la realizzazione del suo progetto; il suo universo strumentale è chiuso, e, per lui, la regola del gioco consiste nell’adattarsi sempre all’equipaggiamento di cui dispone, cioè ad un insieme via via «finito» di arnesi e di materiali, peraltro eterocliti, dato che la composizione di questo insieme non è in rapporto col progetto del momento, né d’altronde con nessun progetto in particolare, ma è il risultato contingente di tutte le occasioni che si sono presentate di rinnovare o di arricchire lo stock o di conservarlo con i residui di costruzioni e di distruzioni antecedenti”.

Se questo è il meccanismo procedurale usato dall’artista, il risultato che ne sortisce è qualcosa di sottilmente perturbante. In passato, nelle mie numerose letture critiche del lavoro di Cuoghi, ho utilizzato l’aggettivo “bizzarro”. C’è, però, un termine inglese che è forse più appropriato: *weird*. Le traduzioni di *weird* proposte dai dizionari includono i significati di “bizzarro”, “strano”, “strambo”, “assurdo”, “misterioso”, mentre lo scrittore e critico culturale inglese Mark Fisher ne ha fornito una descrizione più accurata secondo la quale *weird* indicherebbe *ciò che è fuori posto*, ciò che non torna.

Nei dipinti del ciclo “La messa in scena della pittura” il paesaggio ricavato dal montaggio di frammenti di realtà è evidentemente una congerie di oggetti *fuori posto*, come pezzi di legno schermi di PC portatili o archi a tutto sesto spuntati dal nulla. Tuttavia, tale paesaggio è anche una *morfologia dissestata*, in cui gli elementi naturali non obbediscono più né alle leggi gravitazionali né a quelle climatiche e dove, ad esempio, deserti e montagne innevate coesistono con alberi mostruosamente fioriti. “La forma artistica che è forse più appropriata al weird”, scrive Fisher, “è quella del montaggio – la combinazione di *due o più elementi che non appartengono allo stesso luogo*”. Da qui deriverebbe, secondo il critico inglese, la fascinazione per il *weird* da parte del Surrealismo “che interpretava l’inconscio come una macchina per il montaggio cinematografico, un generatore di accostamenti bizzarri”.

Nella serie dei “Fondali oceanici”, caratterizzata dalla combinazione di pittura e *paper cutting*, il montaggio di *cose fuori posto* è più chiaramente leggibile. Le creature marine sorvolano paesaggi terrestri che sorgono, letteralmente, da una sorta di *sottomondo* su cui lasciano impressa la propria traccia negativa, l’inquietante evidenza di un’assenza, l’ombra, insomma, di una sparizione che secondo la grammatica di Fisher dovremmo definire con un altro termine intraducibile: *eerie*.

*Eerie* indicherebbe un *fallimento di assenza* o un *fallimento di presenza*, vale a dire una sensazione che si verifica “quando c’è qualcosa dove non dovrebbe esserci niente, o quando non c’è niente quando dovrebbe esserci qualcosa”. Come avviene, ad esempio, con le creature marine fluttuanti nel cielo o con il *vulnus* prodotto dalla *sollevazione* del paesaggio.

Nella pittura di Vanni Cuoghi l’immagine è costruita come una finzione, una costruzione apparentemente confortevole in cui s’insinuano gli spettri del *weird* e dell’*eerie*. Non è tanto la loro smaccata natura di “artefatti” a produrre la strisciante sensazione che qualcosa non torni, ma la loro pretesa simulazione del “mondo”. Laddove “mondo” significa, secondo l’accezione latina *locus mundus*, un luogo pulito, chiaro, visibile (e intellegibile) per l’uomo. Il mondo non coincide con un habitat, come la Terra con le sue variegate specie di organismi viventi, ma è piuttosto un ordine, un *kósmos* a misura d’uomo. Le opere di Cuoghi scardinano questa concezione attribuendo all’uomo un posto tra le cose, trasformandolo in un ente tra altri enti che, dunque, non ha più alcuna preminenza. Qual è, infatti, il ruolo degli uomini nelle sue opere? Sono spettatori? Sono testimoni? Non sono certamente i protagonisti di queste *mise en scene*. Sembrano piuttosto presenze aliene in un universo alieno. Sono, in effetti, sagome ritagliate come ogni altro elemento oggettuale, una morfologia tra altre morfologie.

Quel che Mark Fisher scrive a proposito della sensazione di *weird* generata dal romanzo *Tempo fuor di sesto* di Philp K. Dick, pubblicato nel 1959, vale anche per il meccanismo di *bricolage* con cui Cuoghi trasforma il mondo realistico in un “non mondo”: “Una volta declassato a simulazione, il mondo realistico non appare soltanto infranto, quanto piuttosto cancellato”. Quel che Cuoghi mette in atto è un processo di *demondificazione*, cioè la decostruzione dell’idea di “mondo” come insieme di semantiche fondative e come base di autenticazione del reale. Tanto i paesaggi “messi in scena” quanto i “Fondali oceanici” annullano il concetto di “mondo” come costrutto ontologico stabile, spalancando la visione sull’abisso di un universo *alieno*, *non familiare*, del tutto indifferente alla nostra esistenza e al nostro sistema valoriale. Qui non si tratta più di affermare, come facevano i surrealisti, l’erompere dell’*unheimlich*, del Perturbante freudiano, che starebbe ancora nei confini del “mondo”, ma di avvertire la possibilità di una realtà *altra*, estranea, che invera non solo la fine dell’antropocentrismo, come si augurano gli esponenti del cosiddetto *Realismo speculativo*, ma che prefigura addirittura quel “mondo senza l’uomo” che oggi appare a molti pensatori contemporanei come una possibilità più che concreta.

Se il proposito dichiarato di Cuoghi era di svelare con queste opere i dispositivi associativi che presiedono alla costruzione della sua pittura, mostrandone peraltro il carattere metalinguistico, l’effetto inatteso è stato, invece, di aprire una crepa nel suo linguaggio figurativo. Dalla quella fenditura sono emersi i contorni di una autentica *esternalità*, di un mondo strano e sconosciuto che esercita una potente forza attrattiva proprio nel momento in cui promette di rendere antiquato ogni appagamento derivante dalla visione di ciò che è normale e convenzionale. Non è ancora *l’Esterno infestato dall’ombra* di cui scrive Lovecraft in una lettera del 1927 al direttore di *Weird Tales*, “in cui dobbiamo ricordarci di lasciare sulla soglia la nostra umanità e il nostro essere terrestri”, ma è il limbo che ci prepara a entrare in quell’irriducibile alterità.

Milano, 12 luglio 2021