A.A.M. ARCHITETTURA ARTE MODERNA /ROMA, 12 VIA DEL VANTAGGIO / TEL. 6792549

"DUETTO"
Numero uno

a cura di Francesco Moschini

ENZO CUCCHI / DARIO PASSI

Roma, 20 febbraio 1980

Tiratura in 1000 copie - Diritti riservati A.A.M. Architettura e Arte Moderna - Via del Vantaggio 12 - Roma - Stampato in occasione della mostra « DUETTO » con opere di Enzo Cucchi e Dario Passi, a cura di Francesco Moschini, Roma, febbraio 1980 - Galleria A.A.M.

La possibilità del duello è descritto da un antico passo della cultura messicana: « Il duello si terrà in una stanza predisposta in modo che a porta chiusa risulti totalmente buia. Alla chiusura della porta ci sarà però un brevissimo istante in cui avrai ancora nell'occhio della mente l'immagine dell'avversario. Attaccando dunque nella sua posizione con un affondo diretto nell'oscurità. Ma attenzione, dovrai agire subito, prima che quell'immagine svanisca ».

Non lasciamoci ingannare dall'ariosa idea del duetto, che presuppone sempre il palcoscenico e l'accordo, una tecnica comune di canto e controcanto. Qui si tratta proprio del duello, del confronto amorevole tra due odii, tra due solitudini che portano entrambe all'immagine. Ma la solitudine, per definizione, esclude altre solitudini, imponendo l'assolutezza della propria condizione, in questo caso quella dell'immagine.
Il duello tra Cucchi e Passi è dolce e veloce nello stesso tempo, articolato secondo regole non prefissate ma comunque ancorate all'idea di un'immagine senza punti centrali momenti di sosta, ma abitata da figure che attreversano di striscio lo spazio per trovare non un appiglio bensí ulteriori possibilità di smottamento. Eppure il rapporto tra i due non comporta affinità di immagini, quanto di modi di porsi e di prendere al laccio segni e scorie di mondi diversi.

La frantumazione è la regola che abita le costruzioni di Cucchi e Passi, sostenuta da un'ottica che è quella della *guardata in corsa*. Cosí animali, carri, pesci, covoni, fabbriche, ciminiere, file di uomini, ponti e strade si danno in un intreccio che non permette divisioni e raggruppamenti definitivi. Le relazioni sono mobili e nello stesso tempo hanno profonde radici.
Eppure antropologie diverse sostengono la vita e presiedono al movimento delle figure in Cucchi e in Passi. Enzo Cucchi è mosso da un *furor*, tendente a creare un innesto continuo tra i dati frantumati e disseminati nel campo dell'immagine. Un furor quieto e strisciante che porta le cose a disporsi orizzontalmente, *rasoterra*, acquattate nella sostanza della pittura, nella materia di un segno reso concreto da un senso dell'orientamento che è quello della terra, del luogo magnetico che attira a sé gravitazionalmente tutto quello che vola nell'opera.

Acquattamento e galleggiamento sono le polarità dentro cui si assestano le immagini di Cucchi, portate a stabilire reti di relazioni mobili e contatti per sfioramento. Un erotismo intenso e silenzioso muove questo universo visivo, guidato dalla forza di una sensibilità che promuove la minorità di figurine volanti a visione centrale e stabile. Ma la stabilità non significa mai fermata forzata oppure ingabbiamento del volo, ma invece possibilità di dare all'immagine la forza di molti contatti.
Cucchi pratica il piacere di un lavoro che crea un'architettura di felici insicurezze, entro cui le immagini trovano il riparo dalle mille obbligazioni che guidano il quotidiano. Il piacere nasce dalla capacità di dare al linguaggio il sapore di una direzione che suscita a sua volta altre direzioni. Non a caso l'artista marchigiano trasgredisce la delimitazione del quadro o del foglio per fondare uno sconfinamento dell'opera attraverso l'innesto di ceramiche o di allusioni che portano fuori dalla delimitazione obbligata della cornice.

Una sensibilità insulare guida il lavoro di Cucchi, il quale dà dignità di immagine a realtà infime, a dati reali appartenenti al microcosmo di un universo legato alla civiltà contadina. Eppure questo universo è attraversato da una accelerazione che sconvolge il ritmo abituale che lo sostiene. Nuovi accessi vengono creati, nuove traiettorie vengono costituite, nuovi sentieri vengono aperti in maniera da far circolare entità viventi, cumuli di materia fuori dalla loro consueta staticità.
Dario Passi si muove verso un'architettura leggera e potenziale, abitata da un sistema di segni che costruiscono e rimandano a *città sensibili*. La frantumazione qui serve a destrutturare organismi, a condensare l'idea della costruzione impossibile. Tale destrutturazione trova i propri strumenti in una grafia che ingloba dentro di sé la cifra soggettiva di un immaginario, di una scrittura che dissemina nel proprio percorso tracce ed assonanze visive, troppo precarie per potere sostenere l'onere di una sicura costruzione.

Quando il linguaggio paventa la possibilità di un'immagine urbana, di un progetto di un aggregato architettonico, interviene la presenza di altri segni che fanno irruzione e provocano il senso di una deriva, di una mancanza di sostegno, che impediscono all'immagine di ergersi con sicurezza nello spazio. Lo spazio è una dimensione atmosferica ed impalpabile, un campo gentile di forze che spingono verso relazioni precarie ed instabili. L'architettura di Passi è fatta di continui slittamenti che portano l'immagine ad orientarsi verso un lirico disorientamento.
Comunque il disorientamento non porta i segni dell'espressionismo, di un trauma espressivo che nasce sempre dal dramma di una direzione perduta o perlomeno di una

progettualità impossibile. Qui il dramma è governato e stemperato dalla tensione domestica di un linguaggio che recupera il piacere della soggettività e di un'ottica pacatamente contemplativa.

Il duetto/duello tra Cucchi e Passi è intessuto di abbreviazioni, di differenze e di rimandi culturali che ci restituiscono l'intreccio tra due sensibilità portate a sostenere la propria dimensione mediante l'impiego costante di un disegno legato anche al piacere della manualità, sostenuta dall'idea di una *infinitezza dell'arte*. Il disegno offre l'agio di un'immagine labile ed accennata, al limite della cancellazione e della cancellatura, il sospetto di un mondo slittante verso tanti movimenti. Nello stesso tempo permette di risolvere nella circolarità, nell'eterno ritorno di particolari segni, la tensione creativa. Spazio della terra e spazio edificato si confrontano in un duetto/duello che permette di rappresentare la possibilità di un mondo non certo governato dal logos, dalla sicurezza progettuale, ma spostato felicemente verso il versante di una continua potenzialità, di un movimento che non feticizza la dinamica meccanica. Qui movimento significa spostamento progressivo, ritorno ad un universo sanamente frantumato, dove la frantumazione indica anche il piacere del dettaglio, l'umiltà superiore del dato minore. Cucchi e Passi, con antropologie differenti, affermano la possibilità di una diversa costruzione, l'edificazione di una sensibilità che sostituisce l'apparenza delle cose con la sostanza auratica del linguaggio.

Achille Bonito Oliva

MANUALITA' E LAVORO RASOTERRA

La ricerca artistica di Enzo Cucchi — e, forse, piú che di ricerca bisognerebbe parlare di « trovata » — e quella architettonica di Dario Passi hanno, come punto fondamentale in comune, il rifiuto sistematico di una qualsiasi collocazione spaziale e temporale del lavoro. Tanto che risulta difficile legare le elaborazioni di Cucchi e Passi a omogenei modelli di comportamento, sino a rintracciare una possibile area di riferimento che possa in qualche modo far pensare ad un gruppo di appartenenza. Direi anzi che la loro storia culturale li rende difficilmente riconoscibili tra gli artisti degli anni '70, spiazzati come si presentano, o meglio sradicati, dal punto di vista linguistico, culturale e sociale. Ed il suggestivo termine di trans-avanguardia adottato da Bonito Oliva per inquadrare un ristretto numero di artisti italiani dell'ultima generazione, tra cui appunto Cucchi, se inteso come disincantato attraversamento di una presunta compattezza storica, funziona benissimo, se cede invece ad una nuova tentazione di circoscrivere un gruppo, rischia di inibire la conoscenza di una serie di operazioni che hanno nella esasperata individualità, nel rifiuto di ogni corporativa solidarietà, sino a diventare strettamente e morbosamente fisiologiche, un loro punto di forza. E che il lavoro « malato » e « nomade » di Cucchi si collochi in un'area pre-scientifica, rifuggendo da qualsiasi interpretazione antropologica e sociologica, sembrano evidenziarlo, piú che la scaltra « barbarie » dei suoi disegni, di una incisività che esula dalla loro alterna medioevalità e ingenuità primitiva, la loro composizione all'interno del foglio, il loro impaginarsi fuori da ogni aspettativa, il loro passaggio fuggente, come la stella cometa dell'infanzia, che la mano a stento ha fermato in un passaggio qualsiasi. E il tentativo stesso di « provincializzare », di collocare geograficamente, secondo una geografia che è del proprio corpo prima che della mente, come di cosa appartenuta e vissuta visceralmente (e si riscontrino in proposito i continui rimandi ad una ombelicale zona geografica dell'Italia, come appunto le Marche di Cucchi), è un accorato tentativo di andare contro ogni mito che si dia come mito culturale e non come mito istintuale cosí come è il mito-timore di ogni forma di provincialità tipica di una cultura davvero provinciale alla ricerca disperata di superarsi ad ogni costo.

Certo è piú difficile per il lavoro di Dario Passi porsi senza mediazioni di tipo razionale. Non sarebbe certo pensabile un configurarsi di quelle figure architettoniche come parto « dello stomaco » anziché « della testa », né un loro presentarsi come elementi di sorpresa, inspiegabili nella loro totalità, a causa di quella « intelligenza che sale da dietro le spalle » di un Cucchi. Ma lo sforzo di Passi è proprio quello di ridurre ad un grado zero, con procedimento inverso, quindi a quello di Cucchi, la totalità di quei lavori che gli si configurano fin dall'inizio con una intoccabile complessità nel loro strutturarsi. Le « cancellazioni », allora, cosí come le rarefazioni dell'immagine ed infine la monocromia che tende a farsi quasi terrosa, impastata di humus naturale, e che tende addirittura a diluire nella pura matericità del colore l'immagine stessa, come negli « acquarelli all'acqua di rosa », hanno il compito di ricondurre l'intero lavoro di Passi ad una aderenza quasi fisica alle cose sino a porle in una giacitura rasoterra che è poi la stessa condizione ottimale vagheggiata da Cucchi, esplicitata con l'immagine della zucca con la testa sempre a terra!

Ma la posizione fisica di questo tipo di lavoro progettuale, che gli stessi meccanismi di veduta tendono sempre a collocare in basso, sino quasi a schiacciarli sul fondo ricorrendo per ottenere questo a maliziosi punti di vista (cosí come scaltra era l'imagerie di Enzo), si accompagna sempre ad una esibita ostentazione di una manualità orgiastica che produce piacere nel proprio svolgersi. Si tratta di una prassi, però, che non colloca il proprio punto di forza in una tecnica acquisita come sofferta elaborazione, ma come recupero di una primordialità smarrita: che dietro a ciò si nasconda però un possibile ritorno alla pittura nei suoi valori assoluti mi pare assai poco probabile. Regressione senza che ciò significhi rimozione mi pare il dato importante, ma proprio per il suo porsi come antivalore e non come controvalore.

C'è, semmai, un divertito prendersi gioco dell'intero sistema della pittura, cosí come dell'architettura, in quella frantumazione sistematica di ogni codice tradizionale attuata proprio con quegli strumenti da cui ci aspetteremmo un piú che lineare svolgimento. E lo squilibrio, l'incommensurabilità contrapposta ad una puntigliosa definizione temporale, la sopraffazione degli elementi d'ingombro rispetto all'estremamente ridotto della narrazione, il ricorso alla trasversalità come motivo ossessivo, che non fa che rimandare ad altro, come in una catena ad anelli continui, dando solo indicazione di traiettoria, ma mai punti fermi di riferimento o di arrivo, quel muoversi — infine — a rizoma, secondo la definizione di Deleuze e Guattari, piú che indicare una inafferrabilità, quindi una « ineffabilità » di un simile procedimento artistico e di un simile atteggiamento progettuale, è l'accorato tentativo di ritornare ad un intus come condizione esistenziale inteso non come rifugio appagante ma come superamento di una troppo coltivata vocazione « da marciapiede » di buona parte dell'arte degli anni '60.

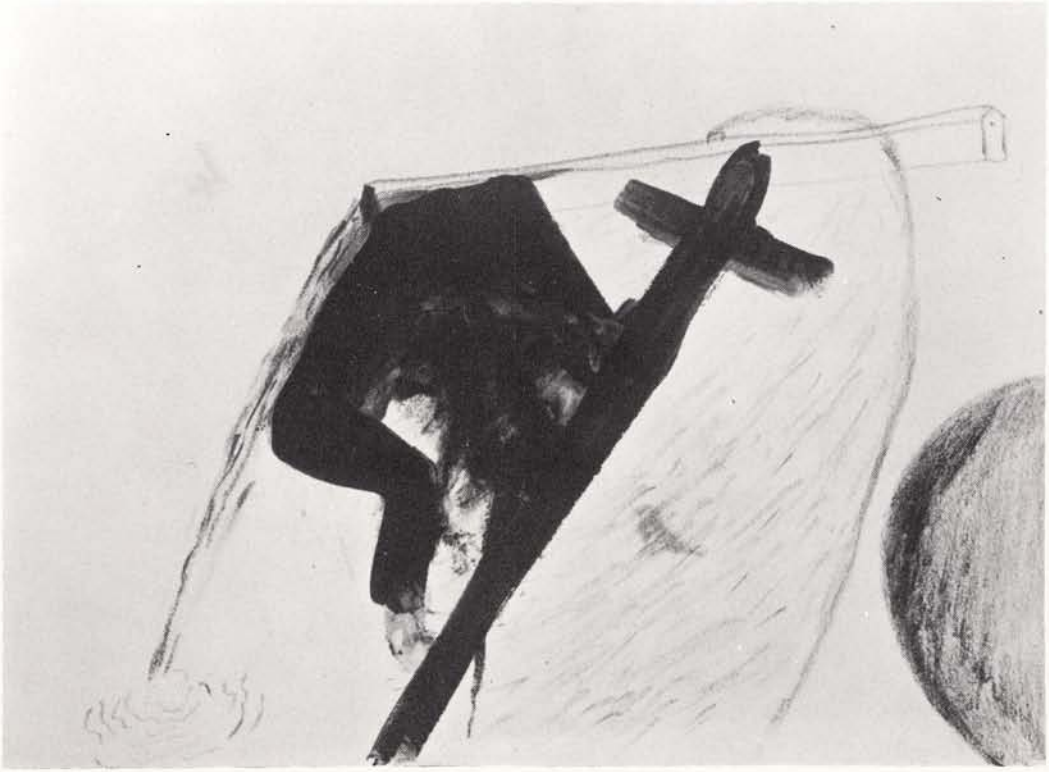
Francesco Moschini

Voglio andare a dipingere e a disegnare qualcosa e dopo voglio vedere tutte le cose che vedo e che ascolto.
Voglio stare vicino ai miei quadri come sto con mia madre.
Voglio stare come stavo prima, tanto tempo prima.
Voglio fare dei quadri, e perciò voglio stare in mente così.
Quando un pittore dipinge le proprie tele, è così che deve essere.
La gente sta cercando di fare i conti, ma gli artisti sono morti, l'arte non serve alla gente, la pittura serve al mondo.
Ero un ragazzino coraggioso, pensavo che l'arte è dall'alba al tramonto.
Sì, io sono le Marche.
Si è sempre fatto il simbolismo, la psicologia, sul paesaggio, sulle cose, dentro le figure.
Ecco io sono una regione.
Così non si può fare niente di tutto questo.
Mi piace essere come le leggende, a me ma anche alla pittura.
La pittura è solo quella delle leggende, che sono veramente accadute, come la pittura è.
Non sono cose che si raccontano.
Qui ad Acitrezza il ciclope ha scagliato a mare i sassi ed è vero: io qui vedo i sassi dove si sono posati.

Enzo Cucchi

« Non si può dire », 1979
Matita e tempera su cartone cm. 38x57

« Le case fanno la cacca », 1980
Matita e tempera su carta cm. 30x41



« Torino 1979 durante la festa dei cani sul marciapiede », 1979
Matita e olio su carta cm. 35x45

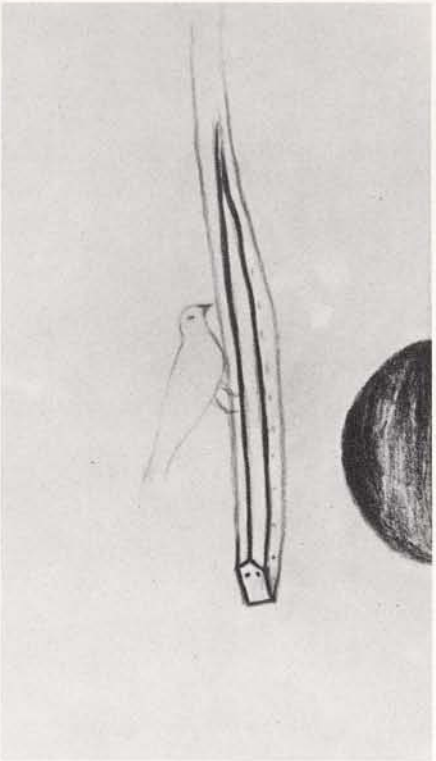
« Le teste sono pesci o uccelli », 1980
Matita e acquarello su carta cm. 24x33

« Immagine d'Italia Centrale », 1979
Matita e tempera su carta cm. 24x33

« La gente fa i conti »
Matita e tempera su carta cm. 24x33

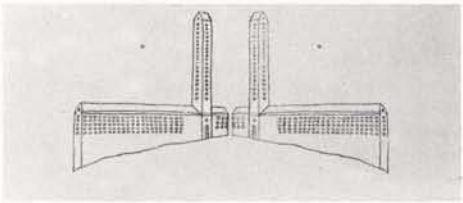
« La pioggia preziosa », 1979
Matita su carta cm. 35x47

« Uomo delle campagne minori », 1980
Matita e tempera su carta cm. 30x41



«Perché le case vengono dal cielo», 1980
Matita e carbone su carta cm. 15x33

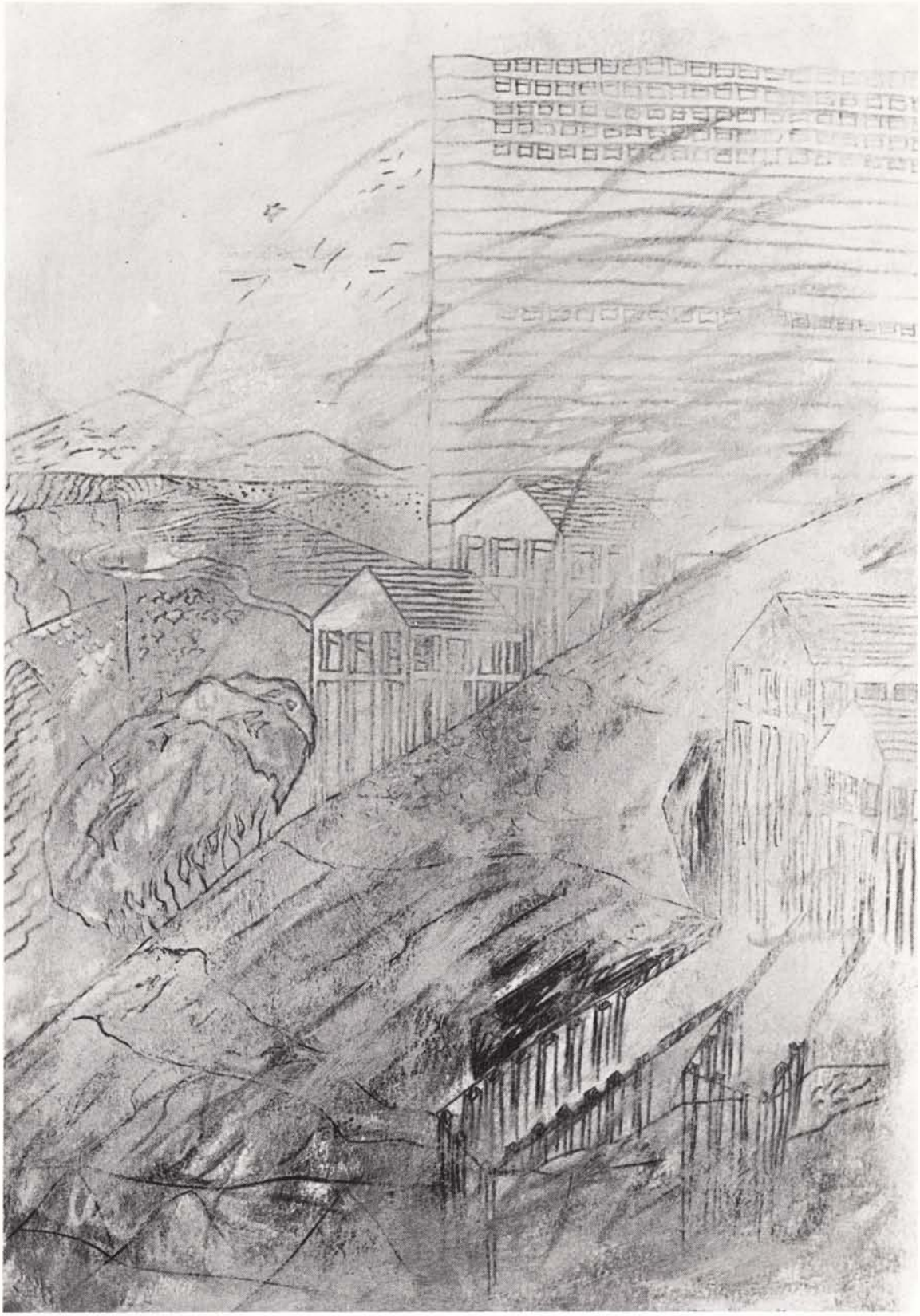
« Gli alberi e le donne sono il soffio delle capigliature », 1980
Matita e penna su carta cm. 24x33



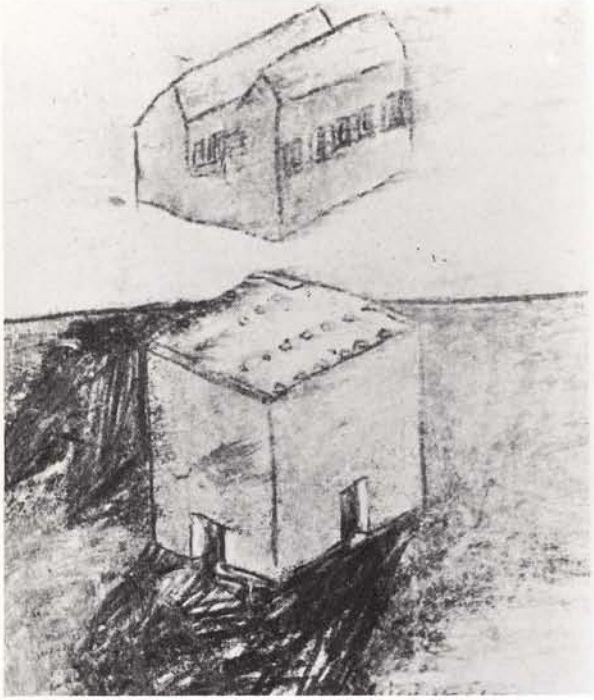
LA RAPPRESENTAZIONE DELLE COSE VISTE O CONOSCIUTE

Mi piace far derivare il mio lavoro da una semplice restituzione delle cose studiate riferite viste o conosciute — senza interporre particolari interpretazioni — mettendo da parte l'invenzione e ancor più la volontà di meravigliare. Come raccontando disinvoltamente — così come viene senza ricerca di particolari parole — un episodio vissuto di natura normale per puntare ad una sua espressione visiva ottimale, ad una figura efficace, ad una rappresentazione fatta ad arte.
Collegando senza mediazioni sensibili l'attività di pensiero su di un argomento disciplinare con i suoi più diretti corrispettivi visivi, mi sembra che — di mezzo — il campo della parola risulti per lo più saltato, evitato. Ciò non per mettere questo parametro fuori del gioco delle parti ma per renderlo più libero, più disinvolto nello scegliere il suo ruolo di piena autonomia.
E' in questo rapporto a tre tra pensiero parola e figura che mi viene naturale sistemare il mio lavoro, il quale solo per casuali scelte di vita si trova in questo caso applicato a quello che chiamo il progetto di architettura.
Dei tre elementi citati il primo — gli aspetti del mio pensiero — mi definisce fortemente. Così anche il terzo — la figura dei miei lavori —. Ma è in realtà l'elemento mediano — la parola — nella sua assenza di una precisa richiesta che avverto essere, ogni volta, quello determinante. Mi capita, cioè, di trovare la parola — la mia parola — in una situazione di libertà assoluta completamente alleggerita da ogni responsabilità di determinazione, in condizioni di ampia scelta tra una sua completa autoregressione ed un ingresso da protagonista di primo piano a caratterizzare ulteriormente un rapporto già garantito e che continua a chiudersi sopra a questa — in forma di arco — tra il pensiero e la figura.
Questo quadro in cui la parola è libera di arcaicizzarsi come vuole — anche in forme di difficile sostenibilità — di sparire del tutto oppure di presentarsi in forme molto sottili secondo i casi, mi sembra simile alla eventualità di un jolly per un giocatore che stia già vincendo: ha un potere devastante in un campo già aperto. E' l'espressione del senso pieno del lavoro. E' il braccio lungo della figura. E' il corpo del pensiero.

Dario Passi



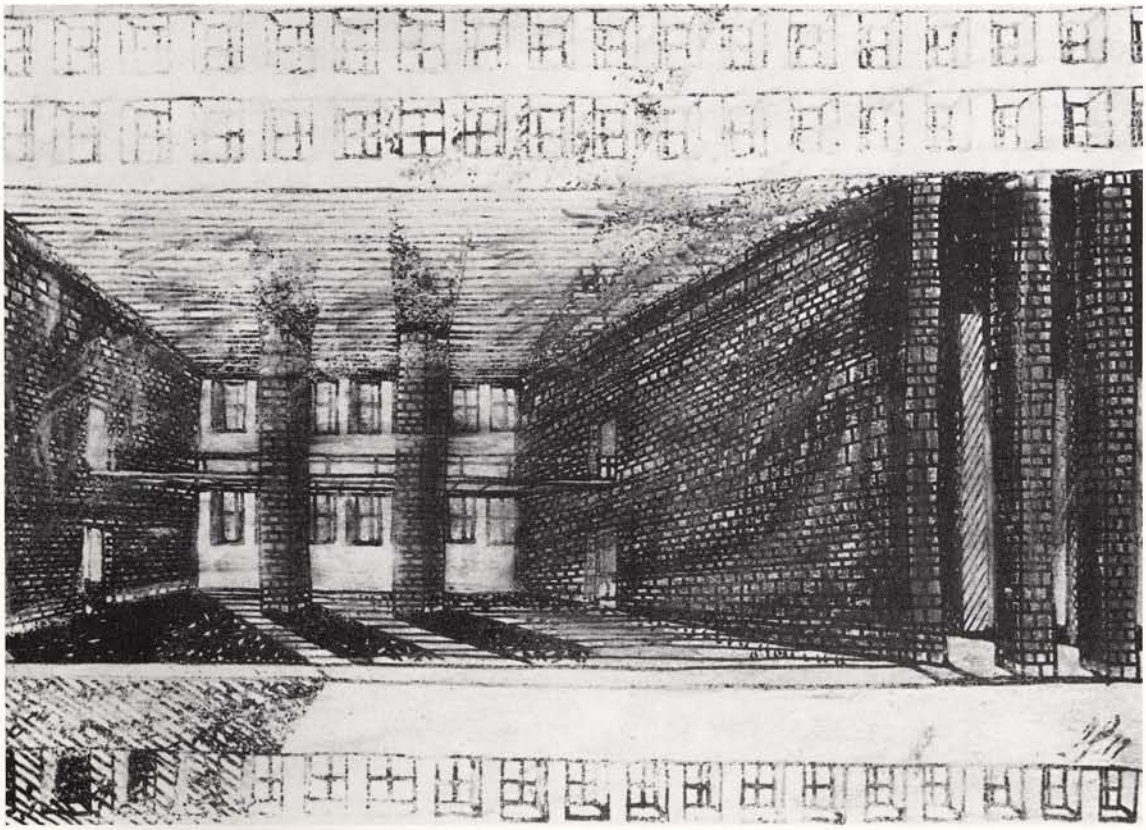
« L'Italia e le sue regioni... », 1980
Olio, smalto e lapis su cartoncino cm. 50x35

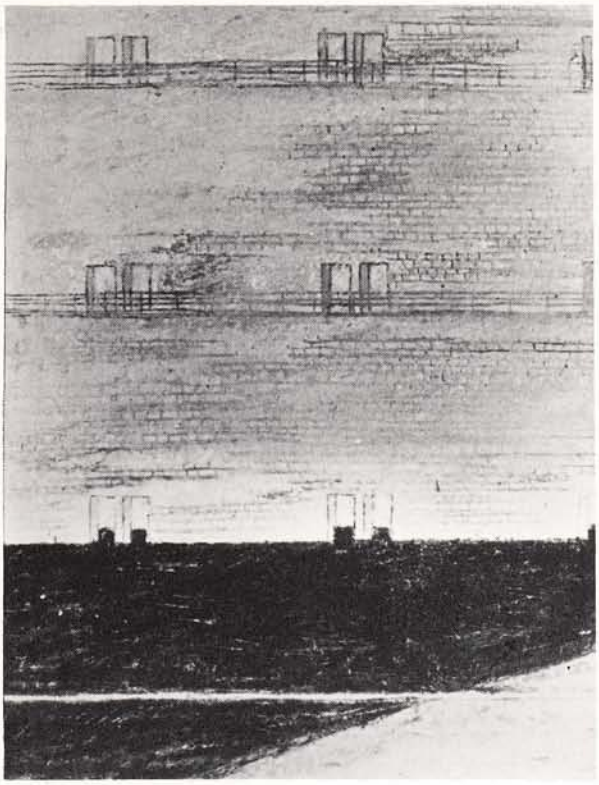


« ... al centro della città in alto... », 1980
Olio e lapis su carta cm. 14,5x11,2

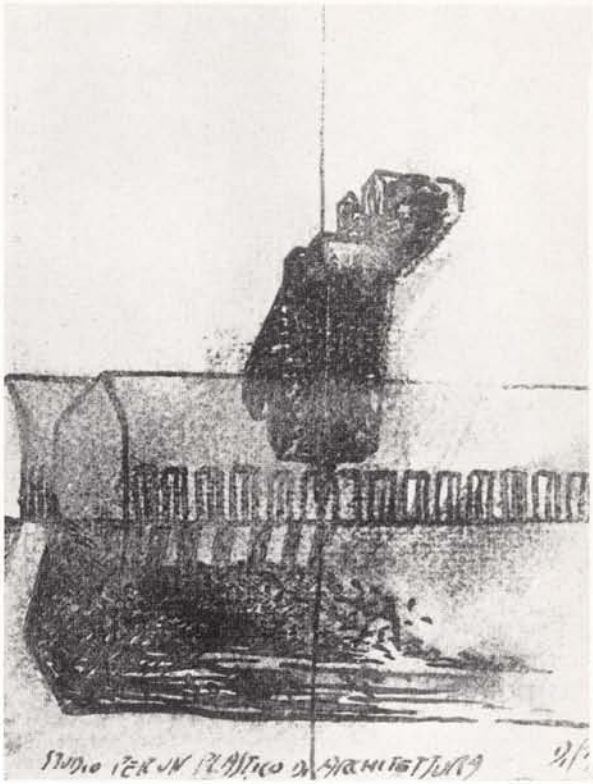
« ... La città con le sue case... », 1979
Acquarello, matita e pastelli su carta cm. 32x21

« ... e tra le stanze... », 1979
China e olio su carta cm. 25x35



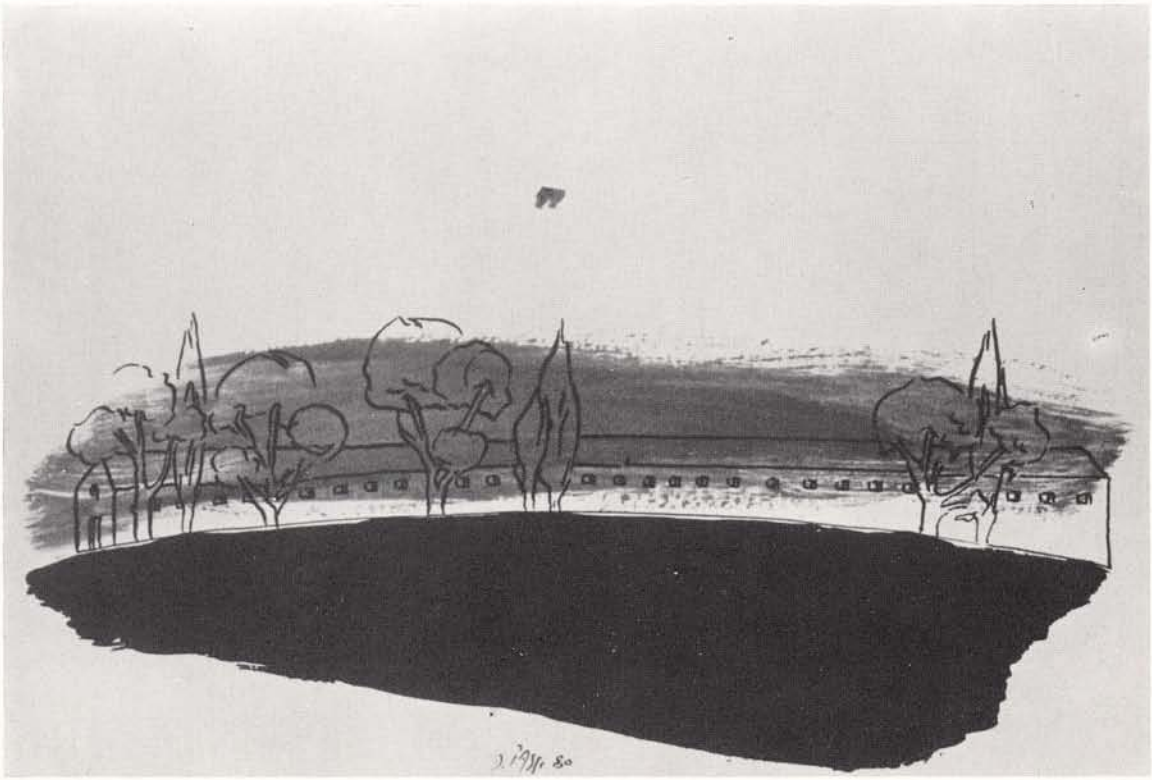


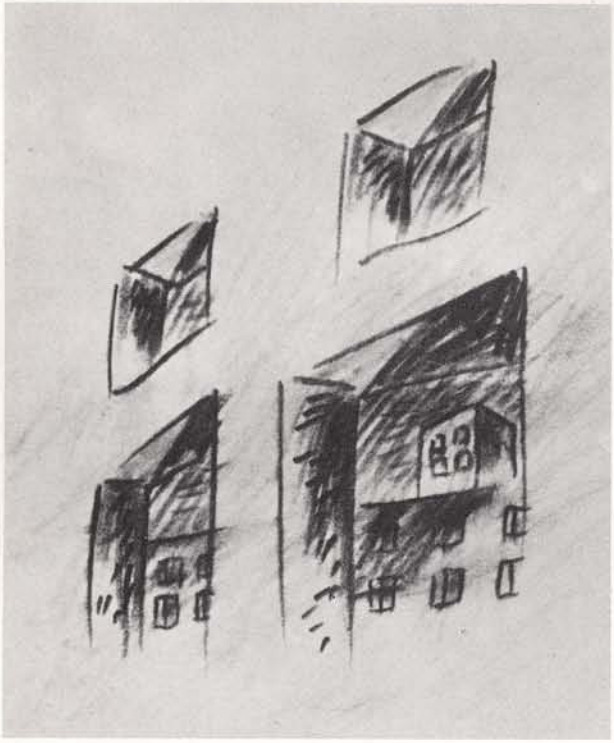
« La casa è provvisoria... », 1979
Olio, smalto e lapis su tavola cm. 30x20



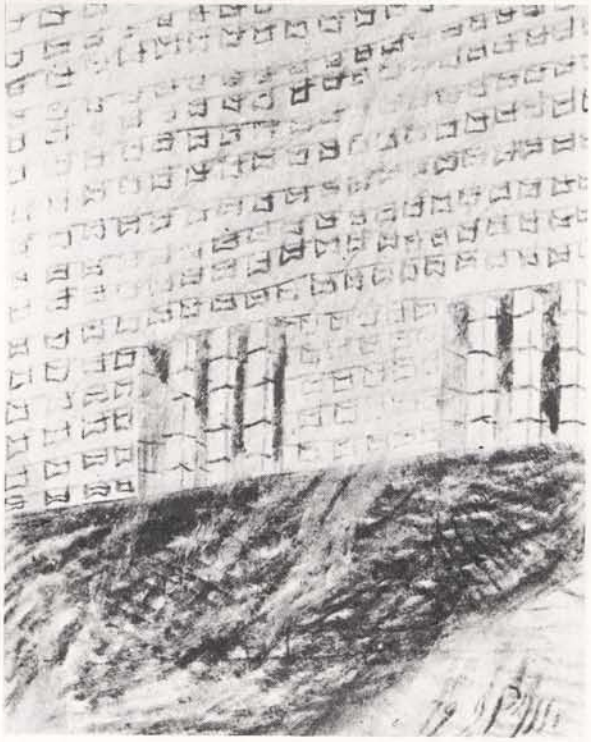
« ... Ma anche fuori... », 1980
China e acquarello su carta cm. 18x13

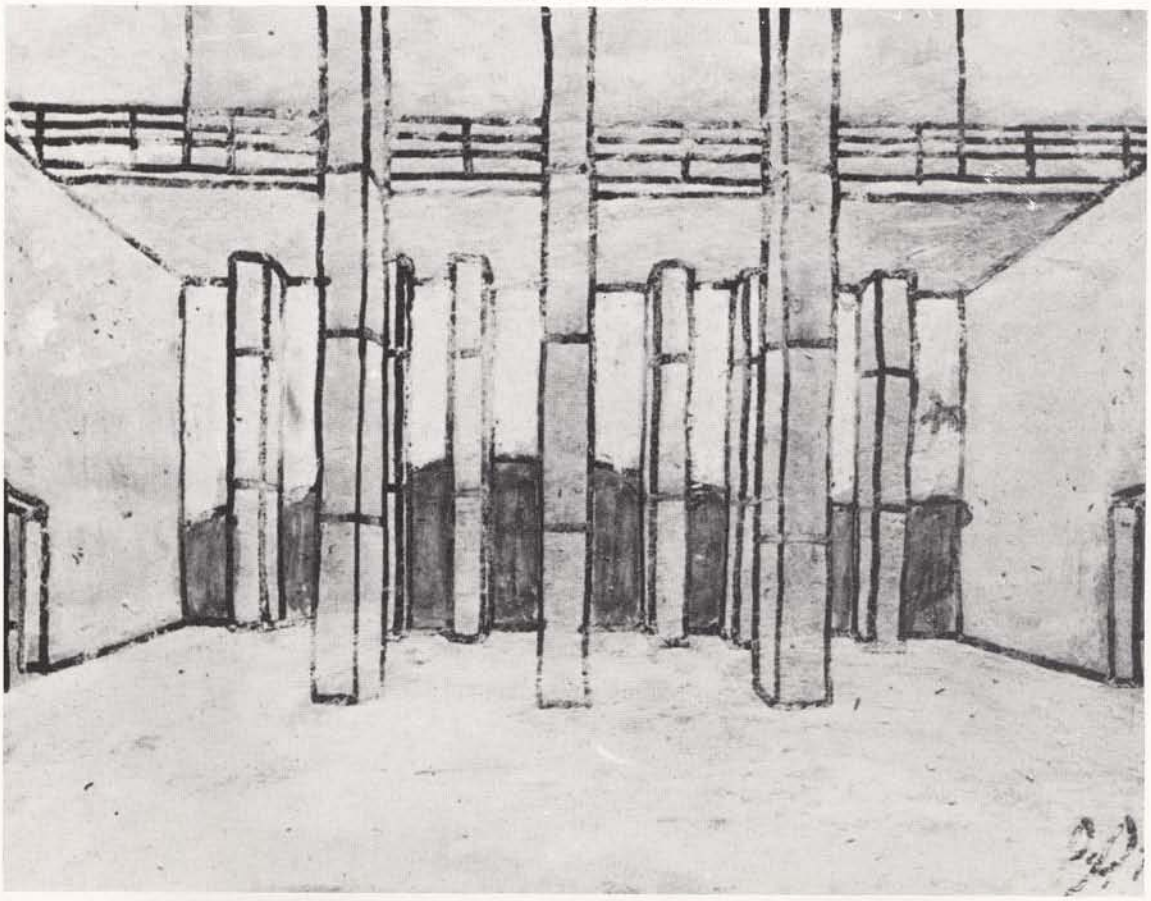
« ... passando nei paesi... », 1980
China e smalto su carta cm. 21x29,5





« ... Entrando nelle case », 1979
Pastello e lapis su carta cm. 21x32



« ... Dalle strade e dalle piazze », 1979
Olio e lapis su carta cm. 14,5x11,2

« ... All'interno dei freschi atri », 1979
Olio e china su carta cm. 11,2x14,5