

IN ALLARMATA RADURA



© Francesco Cucchiara

RIPETERE PER ESSERCI

La modella nell'arte contemporanea

di Maria Teresa Rovitto

«Robin può andare in qualunque luogo, può fare qualunque cosa,» continuò Nora,
«perché dimentica, e io non posso andare in nessun luogo, perché ricordo.»

Bosco di notte, Djuna Barnes.

I corpi e i calchi, neri, sono disposti lungo le vie di fuga della prospettiva all'interno del mercato ittico. Posizionati sui banchi di marmo del pesce, non si muovono. Cercano di non muoversi. Dal telaio metallico scendono lampade al neon: assorbono l'ultimo fascio di luce del giorno che attraversa il vetrocemento. Da vicino i calchi in gesso si distinguono dai corpi viventi che simulano la morte. Da lontano no. Da lontano la morte appare come una massa nera indistinta. Da vicino assomiglia a chi la guarda. Da lontano la massa lascia sporgere le ossa appuntite dei gomiti. Da vicino anche le ossa si fanno più morbide. Sono passati millenni ma il tempo dal *rigor mortis* è dilatato. Le funzioni vitali non sono ancora cessate del tutto, come avrebbe invece voluto l'artista.

Ha scelto un covo di umidità, ma i bocchettoni di aria calda la asciugano e riscaldano i corpi nudi, i resti carbonizzati dell'eruzione. Una donna è piegata sulle gambe con il sesso che quasi tocca il suolo, nella posizione che si assume per urinare. *Scolare e intanto morire*. Le braccia, il busto e il capo sono protesi in avanti come per cercare qualcosa. Le mani sono ancorate a terra, i talloni aderiscono al marmo freddo, solo gli occhi continuano a muoversi nel loro piccolo spazio acqueo. Il ronzio elettrico dei neon attraversa il silenzio del vecchio mercato, l'operosità dell'artista che scatta foto smuove l'aria mortifera alla quale le modelle si sono abbandonate. Il pubblico arriverà, per ora non c'è nessuno a parte l'artista e i suoi collaboratori, e il marmo è duro. *L'artista è immune alla loro fine*. Avete fatto tutto da sole, pensa, siete venute a morire da sole, con i piedi già sporchi, già marchiate da domande morbose, da prime e ultime volte, da smisurati atti di dolore. La pietà non sa cosa sia. Ha ordinato ai corpi di non ridere, di non

gesticolare, di non interagire con il pubblico – i vivi – perché non ha la certezza che i morti parlino.

Alcune di loro sono distese e allungano un braccio sulla materia inorganica dei gessi scolpiti. Cercano un contatto con forme che ricordano la sclerosi dei mondi primitivi. Visi sproporzionatamente allungati rispetto al corpo, braccia troppo sottili. Teste calve. La composizione è ancora perfetta, ma fra qualche ora si scioglierà: ipertrofica, come per recuperare la mostruosità di certi pensieri. La pelle di vernice riflette la luce fredda dei neon che scorre lungo le scanalature delle ossa. Gira intorno ai capezzoli più pronunciati, allaga l'ombelico e insiste sulle vulve. Senza penetrare. Per ora sono serrate. Il gioco del nascondimento non durerà. Il taglio del sesso è sigillato. Ma già un leggero sciabordio si sente quando si schiude per gli impercettibili movimenti che lo fanno scollare. La pasta densa della pittura fermerà lo scorrere dei liquidi dei genitali.

I corpi sono bruciati. Tutto è già accaduto.

Grida, lamenti, invocazioni, braccia che si aprono un varco, scintille, ombre, cespugli come torce, tosse, pietre roventi che cadono dall'alto, gallerie di fumo, bagliori, lingue di fuoco, torme, cerchi, dischi rossi incandescenti, boato di voci, il fondo nero della notte, colli arrovesciati nella disperazione, altre specie animali e vegetali incapsulate in bolle infernali: la ressa dei corpi.

Hanno trascinato il peso della carne fino a lì. Fino al mercato ittico. Hanno visto con i loro occhi altri corpi ardere e boschi interi accartocciarsi. Hanno provato a non respirare. Ce l'hanno messa tutta. Hanno avuto tanti nemici, ma non immaginavano che l'ultimo contro cui lottare sarebbe stato il fuoco. In alcuni momenti della vita era sembrato loro di esplodere, di finire così. Invece sono finite disciolte. Non si racconterà alcuna deflagrazione sul loro conto, solo un lento sciogliersi, un ripiegarsi su sé stesse, senza spostamenti, senza la conquista di altri spazi: occupare solo un punto, e restare lì, nessuno schizzo glorioso di sangue, né segmenti di ossa, ma solo colate di carne come scivoli di lava, di sangue

appiccicoso come gelatina. Inglorioso. *Morire in un punto*. Pietruzze infuocate si vanno ora a conficcare nel loro corpo sciolto, vischioso. Saranno gli sguardi. I corpi non erano aperti ma chiusi dal fuoco. Sigillati. Era la prima volta che morivano. E morivano in un punto. In un istante.

Nell'ultimo attimo il tempo scorreva come il fuoco e il tempo prendeva il corpo e il fuoco prendeva il corpo e il tempo.

Diventare fuoco in un giorno qualunque, essere tutt'uno con la fiamma: la tua genia è fuoco e le lacrime sono fuoco.

Larve di fuoco, principi di fuoco.

La morte deve essere quell'unico istante della vita in cui si prende coscienza del fuoco.



© Francesco Cucchiara

Giacché si deve morire, l'artista perfeziona l'idea della fine: lavora all'imitazione che vuole più reale della cosa imitata.

Noi, come rilievi pietrosi tra le ceneri vulcaniche, consideravamo le nostre fattezze fisiche sotto ogni aspetto e, nel contenere il bisogno delle deiezioni rituali, il nostro corpo tornava elementare. Combustibile. L'intorpidimento delle membra era una nuova forma di solidarietà; la prossimità alla finzione messa in scena dai calchi in gesso che l'artista aveva voluto spargere sul marmo tra di noi, ci imbarazzava. Ci sorprendemmo a imitarne le pose. Alcuni erano senza testa.

L'ambiguità era la nostra compagna di gioco e forse per questo non ci eravamo mai viste nude. Credo, ne sono convinta, che Maria mirasse a quello, a far scomparire il suo desiderio nel progetto di un'artista, a non fare della prima visione della nostra nudità la biografia di uno dei tanti intellettuali dimenticati, a non farla accadere in un giorno qualunque. E poi, lo so, moriva dalla voglia di ripulirmi dalla vernice nera, di praticare abluzioni comandate da un nostro dio – *un dio al quale non si potevano nascondere le oscenità* e che ci mandava segnali solo quando smontavamo da lavoro. Voleva raschiarmi lo sporco da sotto le unghie dei piedi e delle mani, sacrificare così le sue ore che, in ogni caso, non le sarebbero mai bastate, per strofinarmi via il primo strato di pelle insieme alla vernice. Ma sentivo crescere in lei anche il desiderio segreto e acerbo di vedere chi sarebbe stata scartata. Se una delle due non fosse stata scelta, non avremmo più riso per molto tempo, saremmo uscite di casa sempre separatamente, avremmo criticato – con gli altri e mai tra di noi – l'idea dell'artista. Avremmo cercato la compagnia di persone che stavano attraversando un periodo infelice e avremmo innestato opinioni circa lo stato dell'arte contemporanea sulla loro debolezza mentale. Da quella vicenda avremmo tratto conseguenze in modo terribilmente realistico, avremmo domandato ai nostri interlocutori cosa ne pensassero del fatto che una giovane donna intellettualmente e fisicamente dotata fosse destinata allo scarto, senza precisare che, in verità, si sarebbe

trattato solo di un aneddoto inserito con coerenza in una lunga serie di altro genere di rifiuti subiti da un bel pezzo.

Su un vecchio manuale di medicina alternativa avevo scoperto che al mattino ogni persona è alta circa un centimetro in più che alla sera. Il fenomeno impercettibile sarebbe dovuto al processo di reidratazione dei dischi della colonna vertebrale che avviene durante la notte. “Userai il tuo corpo”, mi diceva. “Ho letto che l’artista vuole che le modelle rappresentino i calchi di cadaveri carbonizzati... quelli ritrovati a Pompei dopo l’eruzione del vulcano.” “In che anno?” “Non lo so, all’epoca dei Romani.” Immaginai la sua pelle chiara sotto la lana elettrizzata del maglione nero che indossava; vidi poi il suo corpo recuperare di notte quel centimetro schiacciato tra le vertebre sotto il peso di ciò che di giorno crollava.

Alla selezione per la performance avremmo dovuto presentarci con una t-shirt bianca.

Tre ore a porte chiuse e tre ore a porte aperte al pubblico. Maria ci teneva più di me a partecipare e rise quando dissi che forse l’artista voleva dipingere di nero le modelle per spingerle a guardarsi dentro. Come se finora avessimo fatto solo cose vane. Il nero lo fa. Coprire il colore della carne come per renderla una membrana meno porosa, meno sensibile agli stati emotivi, ai ricordi, ai richiami familiari, ai malintesi, ai passaggi di cronaca, a ogni altra distrazione.

Mi chiedeva piuttosto se riuscissi a vedere il disegno. *Per caso*, la sua attenzione era stata catturata da un annuncio sulla bacheca dell’Accademia, *per caso* avremmo preso parte a quei provini; avremmo come programmato la nostra morte, firmato liberatorie e accettato di farci fotografare.

“Vanessa Beecroft. È una mezza italiana, inizia a cercarla su Google mentre faccio una doccia. Forse riusciamo a guadagnare bene. Se siamo disposte a spogliarci”, aggiunse con un’ironia sprecata, che non le si addiceva.

Madida, un anfibio che con indecisione abbandona l’acqua, si affacciò in cucina maneggiando un vecchio asciugamano bianco, infeltrito, che le lasciava un accentuato rossore sulla pelle – ricordava una

malattia infantile, di quando il corpo arde e non ci si chiede perché, di quando si prendono le medicine dal polso fermo della madre.

“Come sta andando? Ti piacciono i suoi lavori? Fa’ un po’ vedere”, disse, avvicinandosi alla sedia e restando a guardare lo schermo alle mie spalle, leggermente inclinata. “Ma che stai leggendo? Da’ qua, devi andare su Immagini, devi capire se vuoi entrare nelle sue opere, non se vuoi entrare nella sua testa.”

Io avevo sempre bisogno di sintagmi per iniziare a farmi un’idea delle cose: *artista eclettica, riflessione sui temi dello sguardo, quadri viventi, Guggenheim di New York, Beecroft utilizza come materiale primario il corpo delle donne, mette in scena il rituale dell’essere e dell’apparire coinvolgendo il pubblico e obbligandolo a un confronto diretto sui temi dell’identità, la molteplicità, il corpo e la sessualità, alcuni critici ritengono che sia femminista, altri che sfrutti il corpo femminile ammiccando al mondo dell’alta moda, riproducendo stereotipi.*

L’ambiguità era nostra alleata, i discorsi della critica non ci impaurivano, non cercavamo pareri affidabili; ci eravamo messe già a fare i nostri primi calcoli: bastava solo capire se per quella data avremmo avuto il ciclo.



© Francesco Cucchiniara

Io ho problemi con la nudità. Mi scandalizza. Mi ricorda sempre un abuso.

Così confessava l'artista in una delle interviste che decidemmo di ascoltare. Appena aprì bocca, fummo affascinate da quel suo aspetto trasognato, quel modo ingenuo di spiegarsi, l'assenza di movimenti nervosi, la costanza del suo sguardo, niente riposizionamenti di parole, solo ogni tanto lasciava scivolare un dubbio, *Forse ho sbagliato qualcosa? Non sono una rivoluzionaria e mi interessa più il palazzo che la piazza. Non aspiro alla verità.* Quella domanda lacerava il petto, una spinta erotica che traumatizzava la conversazione, disarmava adagio i suoi interlocutori – critici d'arte, uno psicologo.

Andava dicendo che tutto era mischiato alla sua biografia e che aveva iniziato a lavorare alle sue prime performance per esprimere disagi personali come il suo rapporto col cibo e il suo desiderio di controllo sul corpo. *Quando ero piccola prendevo sempre tutte le bambole che avevo e le mettevo tutte nella stessa posizione. Una non mi bastava. Si dovevano ripetere per esserci. Da grande ho semplicemente sostituito le bambole con le modelle. Il disagio forse è rimasto? Nelle prime performance volevo che indossassero abiti del mio guardaroba. Poi le ho spogliate. Ma voglio che loro non siano sensuali. Questa è una delle prime regole che do. Non io. I miei assistenti. Perché io con loro non voglio avere nessun contatto.*

Iniziammo a chiederci quali fossero i criteri per essere scelte. Leggemmo che un tempo lo faceva di persona e ora attraverso le foto scattate durante i casting. Ci domandammo se assomigliavamo a delle sante perché aveva detto: *I corpi magri e anoressici delle modelle mi ricordano quelli castigati delle sante consumate dal digiuno, gli sguardi vuoti, lo stato raggiunto con la meditazione.*

Provammo a collocarci nell'iconografia sacra: il fondale come un'emulsione dove infinite goccioline di un oro più o meno intenso si disperdono, sospese, creando movimento intorno a una figura che invece è fissa; il bianco delle sclere degli occhi sproporzionato rispetto ai tratti del viso, le orbite lanciate verso l'alto e le labbra lievemente contratte che alludono allo sgomento davanti a una visione celestiale; il corpo preso da una tensione alla dissolvenza, all'esplosione. Forse delle sante ad attrarre l'artista era l'assoluta

disponibilità alla prostrazione, alla sottomissione, quell'insuperabile desiderio di essere scelte da parte della divinità.

Essere scelte. Quello ci interessava più di ogni altra cosa. *Fare finalmente parte di un ordine, una composizione e, intanto, soggiacere alla legge fisica del corpo, all'impotenza muscolare.* Desideravamo essere l'oggetto anacronistico della contemplazione di un'opera ispirata ai canoni rinascimentali: *Leonardo is too scientific. Michelangelo is dramatic. Raffaello has perfect equilibrium, everybody is centred between architecture and landscape, there is an atmosphere of perfection and stasis. Raffaello could be taken as a conformist. I like this type of conformism,* aveva detto a Thomas Kellein nel 2004. Avevamo bisogno di regole, disciplina, di essere sottratte all'eccesso di immagini quotidiane che ci annullava. Ci attraeva quell'idea di conformismo: nessuna ansia di essere originali: *non c'è nulla di originale nella morte, nulla di originale nella nudità.* Nessun controcanto sperimentale. L'artista avrebbe protetto la nostra ambiguità: da un lato abbracciava il destino (post)moderno delle forme artistiche – diventare più merce della merce, congiungersi con l'oscenità dei codici della moda, della pubblicità –, dall'altro sembrava ostinarsi a mantenere l'aura tradizionale dell'opera. Beecroft andava incontro al nostro bisogno di unicità, accarezzava la nostra illusione. Lei poteva disporre di noi. Fa' di noi la tua matrice iconografica, la materia vivente della tua immaginazione, *How do you treat the girls? When I direct the girls and give them the rules, it is as if I was the man... I act as their enemy, so that they won't need fiction to interpret what I am trying to represent. I am the Fassbinder and the Helmut Newton with them, not a woman. What they do in the picture is true. I am very attached to what they display. The way they fall apart is feminine and delicate, it is very gender.*

A causa della saturazione quotidiana di immagini eravamo uscite da ogni rappresentazione e volevamo rientrarci. Forti della teoria del contesto, ci saremmo materializzate come arte. Nessuno avrebbe osato affermare che non saremo state un'opera; così come era stato riconosciuto ai dodici cavalli di Jannis Kounellis nell'installazione del 1969, *Senza titolo*. Gli animali scelti si trovavano in quello specifico spazio espositivo, la galleria "L'Attico" di Roma, e non in una stalla qualunque. O come le farfalle della mostra *In and out of love (Butterfly Paintings and Ashtrays)* di Damien Hirst, nel 1991: in una delle sale della Woodstock Street Gallery l'artista aveva ricreato un ambiente ideale per l'allevamento degli insetti e per favorire così il loro passaggio da crisalidi, derivate dall'ultima muta larvale, allo stadio adulto. Un tavolo in formica bianca conteneva quattro ciotole di acqua zuccherata per nutrire le farfalle che volavano libere nello spazio espositivo fino alla morte. *Quando è che la morte è diventata la tua preoccupazione principale?*, gli chiede Gordon Burn nella lunga intervista che nel 2001 diventerà *Manuale per giovani artisti*. Hirst risponde, *Sono ossessionato dalla morte, però io credo che sia una celebrazione della vita e non qualcosa di macabro. Non puoi avere una cosa senza l'altra.*

Ci affascinava il modo in cui una stessa teoria si applicasse a noi, ai cavalli e alle farfalle e quell'abilità condivisa di trasformarci in allegorie.

Nel 1977, alla domanda *When is art?*, il filosofo americano Nelson Goodman rispose: *Perfino un dipinto di Rembrandt smetterebbe di funzionare come opera se venisse usato per sostituire una finestra rotta.*



© Francesco Cucchiara

“Ma tu, te la senti di restare ferma per sei ore?”, le chiedevo con l’ingenuità di chi non conosceva Maria e quindi il suo metodo per andare alla ricerca delle prime volte.

“Sei affascinata dalle formule e dai luoghi comuni”, mi rispondeva. “Non faccio in tempo a parlarti di una cosa nuova che subito trovi collocazioni nella lingua e nei tuoi ricordi.”

Avrei voluto smorzare il suo entusiasmo per un evento che, dopo il suo verificarsi, sarebbe stato solo l’ennesimo peso da portare. Il pubblico – i vivi – sarebbe entrato alla ricerca di ogni nostra imperfezione, sopra e sotto le creste iliache più o meno sporgenti. Non sarebbe stato uno sguardo custode delle nostre asimmetrie. Io intanto mi ripetevo, *Un corpo spogliato non è sempre un corpo nudo*.

Prima di separarci per andare a lavoro, ci soffermammo ancora sulla ripetizione delle vulve nelle sue performance, vulve in alcune foto costrette in collant color carne. Infine ci alienammo davanti

all'immagine di una maternità, dove la stessa artista era raffigurata con in braccio due gemelli di colore.

Adagiata su una seduta alta, quasi in piedi, indossa una tunica di seta color avorio con gli orli inferiori bruciati, squarciata all'altezza dei seni dai quali i neonati allattano. I suoi capelli rossi che sciolti cadono sulle spalle dalla punta del capo e la tunica che dalle ginocchia si allarga verso il basso, creano dei triangoli speculari a quello composto dai bambini che incrociano i piedi alla base, all'altezza del suo ventre – il punto di fuga –, e allontanano i corpi sui lati.

Il contrasto dei colori e il richiamo delle forme sublima la separazione e insieme la dipendenza tra la madre e il figlio, il bisogno di imboccare la carne altrui per sopravvivere, la lotta per la fame edulcorata dal sorriso appena accennato della donna che si lascia bere. Sul grembo della madre e sui piedi dei figli convergono e insieme originano le linee, parallele, della prospettiva.

Mai pensato di adottare bambini?, chiede il giornalista. *Sì, una coppia di gemelli africani, ma mio marito si è opposto.*

VB61 Death! Darfur Still Deaf, 2007

The documentary explores Beecroft's experiment in Sudan, in which she attempts to adopt two Sudanese orphans and use them as subjects in her work. Wise to theory, Beecroft says her adoption will be "not just fetishization of the blacks. It will be a beginning of a relationship with that country."

"My husband says, 'You are so superficial,'" Beecroft admits. But Greg Durkin, a social anthropologist, says much worse in the film — in part because Beecroft spends months attempting to adopt these two children without informing him. When she finds that she needs to have his approval, she considers a divorce.

In quel momento avrei voluto che Maria dicesse, *Un figlio non lo voglio.*

Doveva farsi avanti lei. Invece iniziò a imbastire i soliti discorsi sulla responsabilità di mettere al mondo un essere umano come te o, peggio, rimase in silenzio. Non ricordo.

A lungo la maternità mantenne la forma della conversazione tra Beecroft e il suo ex marito, poi iniziai a vederla nell'opera *The making of* di Marlene Dumas; sopraggiunse il nulla intorno a un aborto, seguito dallo stesso gioco che la scrittrice Sheila Heti fa quando interroga l'*I Ching* per scaricare le responsabilità della scelta di avere o no un figlio; infine ripassavo le scene più eterodosse del film *Hungry Hearts*. Solo col tempo capii che era giusto ridimensionare ogni pensiero e allora mi venivano in mente solo uova. Le uova dipinte da Casorati o il reperto archeologico, *La schiusa dell'uovo*, (ἐκκόλαψις): Elena che non nasce dal grembo materno ma da un uovo. Elena che in una versione transfuga del mito non è mai andata a Troia. Al suo posto un simulacro. Una nuvola. Un fantasma.



© Francesco Cucchiara

Ero sicura che partecipare a quella performance fosse il modo che Maria aveva scelto per uscire di scena dalla mia vita; sarebbe rimasta solamente in una di quelle foto pubblicate l'indomani sui quotidiani locali e che io avrei ritagliato sporcandomi le mani – ancora nere di vernice – di piombo, mentre affiorava l'idea di avere macchiato anche la nostra credibilità quando qualcuno, per misurarci, avrebbe detto, alle nostre spalle, “Ah sì, quella che si è messa nuda al mercato del pesce”.

Quella sera tra il pubblico avremmo cercato di riconoscere qualcuno e avremmo voluto che nessuno riconoscesse noi. Avevamo accettato (firmato) di stare zitte ma, nonostante il nostro silenzio, il pubblico non avrebbe avuto la minima idea di come sia fatto un corpo. Un solo corpo. Avrebbe però avvertito la nostra frustrazione nel pensare di non essere all'altezza dell'immaginazione dell'artista. È sempre più facile dire cosa non si è.

La città aspettava l'evento. Ma in realtà non sapevamo più dove finisse la nostra bolla e dove iniziasse la città. *Napoli, dedita da sempre al culto dei morti, era ancora curiosa di visitare l'ennesima necropoli, seppur temporanea.* Ogni spettatore avrebbe potuto adottare, come si fa con le *capuzzelle*, una di noi, per riconnettersi con i propri defunti. Un'adozione per devozione, però, e non per grazia ricevuta, perché noi non eravamo ancora in grado di guarire qualcuno, non fino a quando avremmo continuato a scoprirci addosso nuove malattie e avremmo continuato a trovare volgare la masticazione. Come trovavamo volgare lo spettacolo del cibo esposto in ogni angolo della città, merce maneggiata al pari delle altre. *Non ci fidavamo più dell'atteggiamento materno di Napoli che cresce i suoi figli pensando a sopravvivergli, convinta che ogni feto sia un suo organo e non una parte distinta da sé e per questo ancora e sempre lacerata dalla separazione, dalla rottura dell'equilibrio dei parametri interni – temperatura, acidità, pressione – che con sacrificio mantiene durante la gestazione.* Ogni nascita è un'estirpazione e Napoli cerca di ricomporsi – con violenza, se necessario – trattenendo a sé le sue creature che abitua alla certezza della morte e a riconoscere il momento che la precede.

Eravamo finite in uno spazio sinestetico, dove oggetti, suoni, odori confluivano in un tempo che scorreva per associazioni: il momento della performance aveva abolito il confine tra arte e vita; abitavamo senza esperienza quella nuova dimensione, forse abitavamo la mente dell'artista. Durante le sei ore la convivenza con il nostro corpo – la vita – si faceva sempre più sconcertante. Venivamo spesso distratte dai seni pieni della modella al centro della piattaforma di marmo, dal pensiero dei nostri seni asciugati invece da un'ostinazione infantile a non superare mai gli anni della formazione, a rimandare il tentativo di fare delle nostre esperienze parziali un unico racconto e, intanto, impegnarci a praticare esercizi per preservare la memoria del corpo. Quell'occasione non andava sprecata, ci sarebbe tornata utile nei giorni in cui ci sentivamo morte, una mattina o una sera qualunque.

Maria Teresa Rovitto ha conseguito il dottorato con una tesi in Filosofia del diritto nel 2017. I suoi racconti sono apparsi su *Storie. All write* – Leconte editore, nella raccolta *Sfocature. Memorie di foto ritrovate*, Emuse/FIAF/Risme, su «Morel. Voci dall'isola», il suo atomo nella tavola periodica di Oblique Studio. Ha collaborato alla drammaturgia di diversi lavori teatrali tra cui uno spettacolo liberamente tratto dall'opera di Ivan Cankar, *Il servo Jernej e il suo diritto* per il Napoli Teatro Festival del 2015. Una sola volta è stata ad Atene, ma non ha visto l'Acropoli.

Nella fotografia di Francesco Cucchiara lo spazio è una griglia che si frappone tra lo sguardo e ciò che viene osservato.

Che il soggetto sia il paesaggio o la figura umana, c'è sempre la ricerca di un senso geometrico: guardando le sue immagini si ha l'impressione che nella fuga, nella perpendicolarità e nella simmetria Cucchiara trovi la sua chiave di accesso al reale.

I colori sono quelli chiari del giorno (senza arrivare ai toni pastello di Ghirri); le ombre ricordano quelle de *La vedetta* di Giovanni Fattori. La Sicilia irrompe nell'immaginario non come stereotipo ma come materia di lavoro: il fotografo non cerca, nella luce del mezzogiorno, un contrasto netto, ma si muove nella direzione di smorzare gli eccessi. Il risultato è uno sguardo "pulito" che non mira a un ordine assoluto fatto di forme e colori primari, come nella fotografia di Franco Fontana, ma piuttosto a una gerarchia momentanea; un'approssimazione, più che una regola.

Quando l'obiettivo di Cucchiara si ferma sull'architettura è per ritrarre il cantiere o la rovina; anche nei casi in cui lo spazio è integro, gli scatti giocano a rompere l'unità, ad aprire al suo interno una crepa.

Ed è in questa crepa che i pilastri, o i pesci in vendita sui banchi del mercato ittico, smettono di essere volumi e diventano ritmo, il bianco e il nero sulla tastiera di un pianoforte.

Livia Del Gaudio

Francesco Cucchiara è architetto e fotografo. Laureato in architettura con un progetto di architettura del paesaggio relativo all'isola vulcanica di Pantelleria. È stato co-fondatore del collettivo GroundAction con cui ha realizzato installazioni artistiche e mostre fotografiche. Dal 2014 al 2016, ha lavorato con l'Associazione LAN-DWORKS per la realizzazione di un laboratorio internazionale sul paesaggio. Dal 2018 è membro di DimoraOZ laboratorio di arti visive, performative e multimediali.