Dai piedi alla testa

Il Punk ascetico di Nicus Lucà

Torino, più o meno anni Ottanta.

L'entrata in crisi di un modello industriale[1] considerato, per oltre tre decenni, solido fa scattare la sommossa contro la disciplina della produzione. Il mondo della cultura è la prima linea di un cambiamento radicale nell'approccio alla società: nuove forme di disobbedienza espressiva germogliano, riviste indipendenti, autoproduzione, una ridefinizione dei linguaggi che inizia dalla musica punk dei Blue Vomit, dei Negazione, dei Declino, dei Franti, nel mentre l'Arte Povera entra in crisi dopo un decennio di splendore[2]. Diviso fra la musica e il supporto artistico alle ironiche deviazioni di Aldo Mondino, è in questi anni che Nicus Lucà delinea un canone estetico di contemporaneità che riduce gli elementi all'essenziale, interviene sulle convenzioni, cerca la frizione con il senso comune.

Se non fosse possibile conciliare Punk e riflessione ascetica non esisterebbe il lavoro di Nicus. Il piede è Punk, è movimento, militanza, ritmo, ma anche traccia del nostro passaggio; la testa è riflessione ascetica, contemplazione, volontà di sostituire il pensiero dell'azione all'azione stessa. Questi i due poli entro cui si consuma la nostra personalissima esperienza delle opere.

Se per Pirandello "di carta" era il cielo[3], per Nicus lo è il pavimento. *La purezza violata esalta il candore del passato prossimo* è un invito a trasformare lo spazio: imprimendo le nostre impronte con le scarpe

---

[1] La FIAT annuncia un piano di ristrutturazione che prevede 14.469 licenziamenti. La risposta sindacale è un conflitto fatto di scioperi e blocchi degli stabilimenti. Il 14 ottobre 1980 si verifica un episodio dirimente, la *Marcia dei quarantamila:* migliaia di quadri, impiegati, tecnici e lavoratori contrari allo sciopero scendono in piazza chiedendo il ritorno alla normalità produttiva. La manifestazione segna una sconfitta simbolica del movimento operaio e una svolta nei rapporti di forza tra azienda e sindacati. La FIAT ritira formalmente i licenziamenti, ma migliaia di lavoratori vengono collocati in cassa integrazione. Il potere contrattuale della classe operaia si riduce sensibilmente. È il passaggio dalla centralità della fabbrica alla progressiva affermazione di un nuovo modello industriale, più automatizzato e meno dipendente dal lavoro umano

[2] Il movimento dell'Arte Povera entra progressivamente in crisi tra la seconda metà degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, non esiste una data precisa di conclusione, ma possiamo individuare tre momenti fondamentali: fra 1967 e 1972 vi è la nascita e l'affermazione del movimento sotto l'egida critica di Germano Celant; fra 1972 e 1976 si avvertono i primi segnali di crisi e l'Arte Povera comincia a perdere la propria compattezza teorica e ideologica, le ricerche individuali degli artisti prendono direzioni sempre più autonome; tra il 1977 e il 1982 vi è una vera e propria dissoluzione a seguito della quale, il movimento inteso come esperienza collettiva e posizione teorica condivisa, può considerarsi sostanzialmente esaurito. Si assiste contemporaneamente all'emergere di nuovi orientamenti artistici: Transavanguardia, Neo-Espressionismo e nuove forme di ritorno alla pittura. Nel 1985, con la mostra americana *Arte Povera. Untying the Knot*, l'esperienza può considerarsi storicizzata e dunque conclusa come progetto di un'avanguardia collettiva, politica e teoricamente riconoscibile.

[3] Il riferimento allo «strappo nel cielo di carta» è tratto dal capitolo XII de *Il fu Mattia Pascal* (1904) di Luigi Pirandello. Attraverso l'immagine di uno squarcio improvviso nel cielo di carta di un teatrino di marionette, Pirandello rappresenta la crisi delle certezze e delle convenzioni che regolano l'esistenza. La rottura della finzione scenica rivela una realtà inattesa, interrompendo l'automatismo dell'azione e introducendo il dubbio e la coscienza della propria condizione. È il passaggio simbolico dall'eroe antico, capace di agire senza esitazioni, all'individuo moderno, paralizzato dalla consapevolezza della complessità del reale.

imbevute nei tamponi, l'artista ci rende artefici indiretti di una nuova geografia provvisoria, una topografia della spontaneità e del gesto deliberato che porta la nostra mente all'adagio di Alfred Korzybski «la mappa non è il territorio». Così come la parola non è la cosa che nomina, l'immagine non è l'oggetto che rappresenta, il ricordo non è l'esperienza vissuta, la descrizione di un luogo non coincide con l'esperienza di attraversarlo e trasformarlo.

Intrappolati nel tempo bergsoniano[4] di *Né prima né dopo*, ci apprestiamo a viaggiare all'interno della galleria lasciando ogni traccia del nostro passaggio, da un lato dettando nuove rotte e dall'altro consci di far sapere al mondo le nostre mosse, in un paradigma dell'era digitale contemporanea.

La dimensione performativa delle *Intimazioni* ci riporta alla comicità surreale dei cabaret torinesi, alla poetica del paradosso, alla volontà di sottrarre il gesto alla prevedibilità della funzione: se *Tiro libero* è la promessa di un canestro irrealizzabile, *Ti amo* relega una dichiarazione d'amore a sfogo della nostra aggressività, mentre siamo sedotti dal mortale pulsante verde di *Push!.* Ognuna di loro è un meccanismo di interrogazione nel quale il desiderio di agire precede la consapevolezza delle conseguenze. Nicus non chiede allo spettatore di interpretare una scena, ma lo mette nella condizione di provocarla, lo autorizza laddove non si potrebbe. L'ironia non alleggerisce il significato, ma lo rende più instabile, mostrando la fragilità delle convenzioni e attivando i nostri desideri. Anche le *Torri Gemelle*, ottenute ripiegando i lembi di un paio di Levi's rovesciati, condensano in un gesto elementare un'immagine traumatica della memoria collettiva.

Nei *Campioni*, la stessa attitudine si trasferisce sul terreno delle immagini. L'artista preleva figure dalla storia dell'arte, dalla letteratura e dalla contemporaneità, ricostruendole attraverso l'inserimento di spilli dal retro della tela. Il riferimento al campionamento musicale è evidente: isolare un frammento, sottrarlo al contesto originario, attribuirgli una nuova esistenza semantica. Ma laddove la riproduzione tecnica rende l'immagine immediatamente disponibile, Nicus introduce un procedimento manuale ossessivo. Ogni spillo è un'unità minima, una nota, una perforazione che contribuisce alla costruzione dell'insieme. Da Schifano a Goya, da Cabanel a soggetti mutuati da vocabolari massmediali e letterari, le immagini riemergono come presenze metalliche intermittenti. Vi si potrebbe scorgere l'idea di "passato" come cosmo di immagini capaci di riattivarsi nel presente. Il *Campione* non riproduce semplicemente un modello, ne interroga la sopravvivenza.

Ecco allora che il piede e la testa si uniscono, l'una riflette su quanto ha fatto l'altra, l'altra agisce sulle indicazioni date dall'una. Cristallizzato al disotto del vetro, l'artista ci osserva mentre tiene in braccio suo figlio: quel Nicus appartiene a un tempo che ha già accumulato esperienze e decisioni di vita ormai immutabili; l'area nella quale è il bambino, lasciata libera, custodisce le possibilità infinite di ciò che

---

Riferimento bibliografico: L. Pirandello, Il fu Mattia Pascal, 1904, cap. XII, «L'occhio e Papiano».

[4] Henri Bergson (1859–1941), filosofo francese, distingue il tempo misurabile, quantitativo e divisibile degli orologi dalla durata (durée), intesa come esperienza interiore del tempo, continua, qualitativa e irriducibile a una successione di istanti separati. Il tempo vissuto non procede per unità omogenee, ma attraverso un incessante intreccio di memoria e presente, nel quale ogni istante conserva qualcosa di ciò che lo ha preceduto.

Riferimento bibliografico: H. Bergson, Saggio sui dati immediati della coscienza (1889), cap. II, «Della molteplicità degli stati di coscienza. L'idea di durata».

ancora non esiste. Guardando i due, ci viene in mente che forse ci stiamo solo specchiando, che i due protagonisti non sono realmente Nicus e suo figlio ma sono, invece, la trasposizione di noi stessi, di quanto abbiamo già compiuto e di quanto ancora possiamo compiere, di quanto siamo stati testa e di quanto ancora possiamo essere piedi.

Tutto è fatto tutto è da fare

Massimo Belli

From Feet to Head

The Ascetic Punk of Nicus Lucà

Turin, sometime in the 1980s.

The crisis of an industrial model that had appeared unassailable for over three decades sparked a revolt against the discipline of production[1]. Culture became the frontline of a radical shift in attitudes towards society. New forms of expressive disobedience began to emerge: independent magazines, self-production and a redefinition of artistic languages, beginning with the punk music of Blue Vomit, Negazione, Declino and Franti, just as Arte Povera was entering a period of decline after a decade of prominence[2]. Moving between music and his artistic involvement in Aldo Mondino's ironic departures from convention, it was during these years that Nicus Lucà began to establish an aesthetic vocabulary rooted in the contemporary: reducing elements to their essentials, challenging conventions and seeking friction with common sense.

Had Punk and ascetic reflection been irreconcilable, Nicus's work could never have existed. The foot is Punk: movement, militancy, rhythm, but also the trace of our passage. The head embodies ascetic reflection, contemplation and the desire to replace action itself with the thought of action. Between these two poles unfolds our intensely personal encounter with the works.

---

[1] In 1980, FIAT announced a restructuring plan involving 14,469 redundancies. The trade unions responded with strikes and factory blockades. On 14 October, a decisive event took place: the March of the Forty Thousand. Thousands of managers, office workers, technicians and employees opposed to the strikes took to the streets, demanding a return to normal production. The demonstration marked a symbolic defeat for the labour movement and a turning point in the balance of power between the company and the unions. Although FIAT formally withdrew the redundancies, thousands of workers were placed on temporary layoff schemes. The bargaining power of the working class was significantly weakened, signalling a transition from the centrality of the factory towards a new industrial model, increasingly automated and less dependent on human labour.

[2] Arte Povera underwent a gradual decline between the second half of the 1970s and the early 1980s. Although no precise date marks its conclusion, three principal phases can be identified. Between 1967 and 1972, the movement emerged and gained recognition under the critical guidance of Germano Celant. From 1972 to 1976, the first signs of fragmentation appeared as Arte Povera began to lose its theoretical and ideological cohesion, with individual artists pursuing increasingly independent directions. Between 1977 and 1982, the movement effectively dissolved as a collective endeavour grounded in a shared theoretical position. This period also witnessed the emergence of new artistic tendencies, including the Transavanguardia, Neo-Expressionism and various forms of renewed engagement with painting. By 1985, with the American exhibition Arte Povera: Untying the Knot, the movement had entered art history and could be regarded as concluded in its original form as a collective avant-garde with a recognisable political and theoretical identity

If, for Pirandello, it was the sky that was made of paper[3], for Nicus it is the floor. *La purezza violata esalta il candore del passato prossimo* invites us to transform the space. By leaving our footprints with shoes soaked in ink pads, we become unwitting agents in the creation of a new, provisional geography: a topography of spontaneity and deliberate gesture that recalls Alfred Korzybski's dictum, "the map is not the territory". Just as a word is not the thing it names, an image is not the object it depicts, and a memory is not the experience itself, so a description of a place can never be equated with the act of moving through and transforming it.

Caught within the Bergsonian temporality[4] of *Né prima né dopo*, we set out on a journey through the gallery, leaving traces of our passage as we go. We chart new routes while remaining conscious that our every move is being made visible to the world: a paradigm of the contemporary digital age.

The performative dimension of the *Intimazioni* recalls the surreal humour of Turin's cabaret tradition, its poetics of paradox and its impulse to liberate gestures from the predictability of their functions. If *Tiro libero* holds out the promise of an impossible basket, *Ti amo* turns a declaration of love into an outlet for aggression, while *Push!* seduces us with its deadly green button. Each work operates as a mechanism of interrogation, in which the desire to act precedes any awareness of the consequences. Nicus does not ask viewers to interpret a scene; he places them in a position to bring it about, granting permission where none would ordinarily exist. Humour does not diminish meaning but renders it more unstable, exposing the fragility of conventions and activating our desires. Even *Torri Gemelle*, created by folding the edges of an inside-out pair of Levi's jeans, condenses a traumatic image from collective memory into a single elementary gesture.

In the *Campioni*, the same attitude is transferred to the realm of images. The artist appropriates figures from art history, literature and contemporary culture, reconstructing them by inserting pins through the reverse of the canvas. The reference to musical sampling is unmistakable: isolating a fragment, removing it from its original context and granting it a new semantic existence. Yet where mechanical reproduction makes an image immediately available, Nicus introduces an obsessive manual process.

---

[3] The reference to the "tear in the paper sky" comes from Chapter XII of Luigi Pirandello's The Late Mattia Pascal (1904). Through the image of a sudden tear in the paper sky of a puppet theatre, Pirandello evokes the collapse of the certainties and conventions governing human existence. The rupture of the theatrical illusion reveals an unexpected reality, interrupting the automatic course of action and introducing doubt and self-awareness. It symbolises the transition from the ancient hero, capable of acting without hesitation, to the modern individual, whose awareness of reality's complexity inhibits action.
Bibliographical reference: L. Pirandello, Il fu Mattia Pascal (1904), Chapter XII, "L'occhio e Papiano".

[4] Henri Bergson (1859–1941), the French philosopher, distinguished measurable, quantitative and divisible clock time from duration (durée), understood as the continuous, qualitative inner experience of time, irreducible to a succession of discrete instants. Lived time does not unfold in homogeneous units but through a constant interweaving of memory and the present, in which each moment retains something of what preceded it.
Bibliographical reference: H. Bergson, Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness (1889), Chapter II, "The Multiplicity of Conscious States: The Idea of Duration".

Each pin is a minimal unit, a note, a perforation contributing to the construction of the whole. From Schifano to Goya, from Cabanel to subjects drawn from the visual vocabularies of mass media and literature, the images re-emerge as intermittent metallic presences. One might discern here a conception of the past as a cosmos of images capable of being reactivated in the present. The *Campione* does not simply reproduce a model; it questions its survival.

And so foot and head come together: one reflects upon what the other has done, while the other acts upon the directions given by the first. Preserved beneath glass, the artist watches us as he holds his son in his arms. This Nicus belongs to a time already marked by experiences and life decisions that can no longer be altered; the space occupied by the child, left open, holds the infinite possibilities of what has yet to come into being. Looking at them, we begin to wonder whether we are merely looking at our own reflection. Perhaps the two figures are not really Nicus and his son, but projections of ourselves: of all that we have already accomplished and all that remains possible, of the extent to which we have been the head and the extent to which we may still become the feet.

Everything has been done. Everything remains to be done.

Massimo Belli