



Luigi Manciocco

OCCCHI

Luigi Manciocco

Occhi – Vis à Vis

Avec une clin d'oeil de L. M. Patella

a cura di Pierluigi Basso Fossali
testi: Pierluigi Basso Fossali
Luca Beatrice

SPOLETO

Palazzo Comunale Sala degli Ori
27 ottobre – 20 novembre 2007



Comune di Spoleto

Sindaco

Massimo Brunini

Direzione Cultura e Turismo

Assessore

Giorgio Flamini

Dirigente

Sergio Macedone

Settore Beni Culturali,

Servizi e Attività Espositive

Anna Rita Cosso (responsabile)

Maurizio Lupidi (coordinamento tecnico)

Cinzia Rutili

Luigi Fortunati

Furio Profili

copyright © 2007

per i testi gli Autori

per i frame video Luigi Manciocco



In copertina

elaborazione grafica di Matteo Accurso

redazione e impaginazione catalogo:

Matteo Accurso, Propezio Raus

Finito di stampare ottobre 2007



Nuova Eliografica Editrice, Spoleto

ISBN 978-88-87648-57-7

Mostra promossa da:



POINT of VIEW RECORDS s.r.l

www.pointofviewrecords.com

Main partner:

LUCIANO INGA-PIN

via Pontaccio 12A/1, 20121 Milano
info@lucianoingapin.com

CONTEMPORARY ART

Contributo tecnico:

TEKNOIMPIANTI s.r.l.

Colleferro

STUDIO A '87 - Spoleto



I. C. R. B. - Spoleto

Istituti Civici Riuniti di Beneficenza

Ufficio Stampa



Via della Stella, 13 Perugia
Tel. 075 5733522 Fax 075 5737987
www.avinews.it redazione@avinews.it

Luigi Manciocco:

maruzze@mclink.net

buffania@fastwebnet.it

assessore

Frame da video

7

Still film

44

Testo Pierluigi Basso Fossali

58

Testo Luca Beatrice

70

Foto: realizzazione da video

75

Idea progettuale

78

Apparati

79

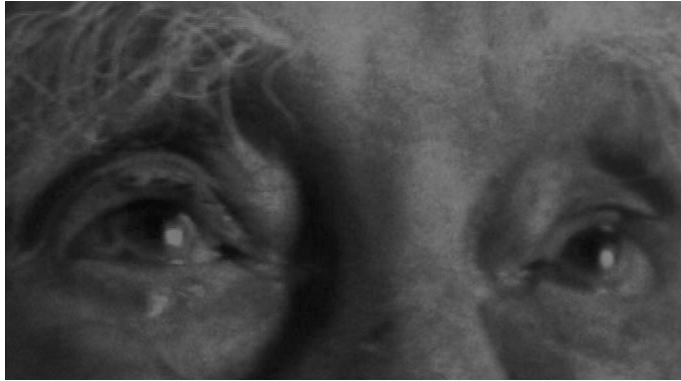
Che cos'è un'installazione?

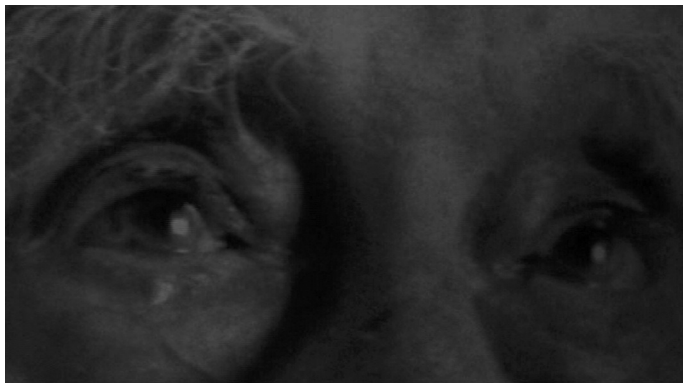
90

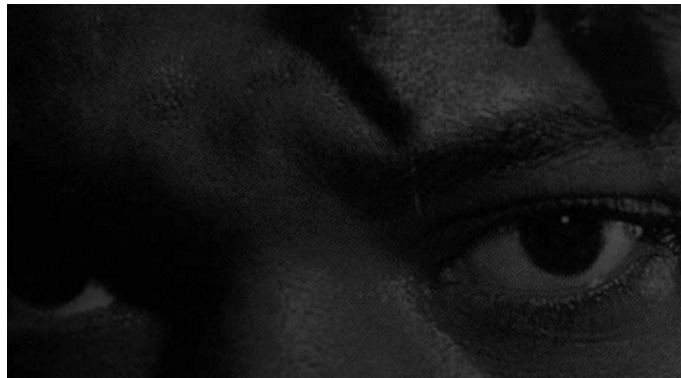
Frame didascalie

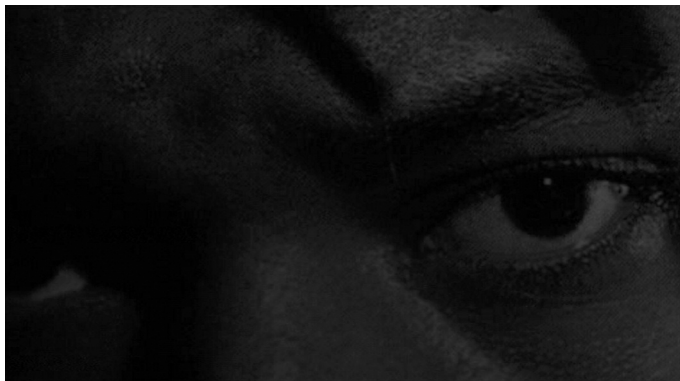
95

FRAME DA VIDEO

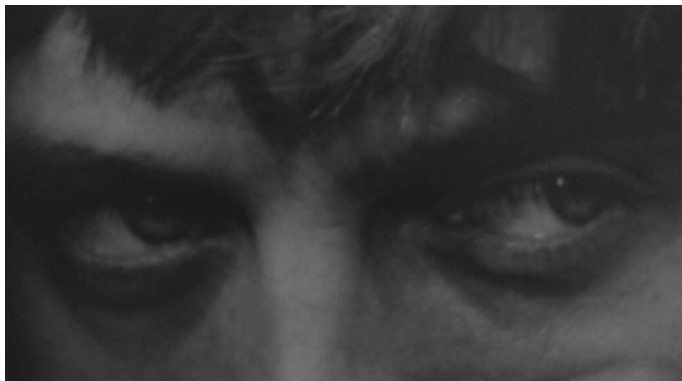


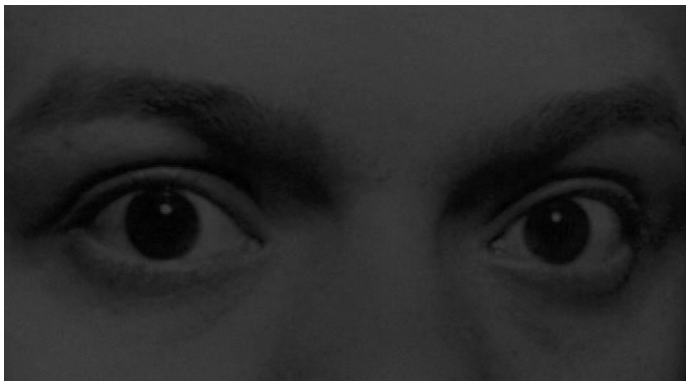


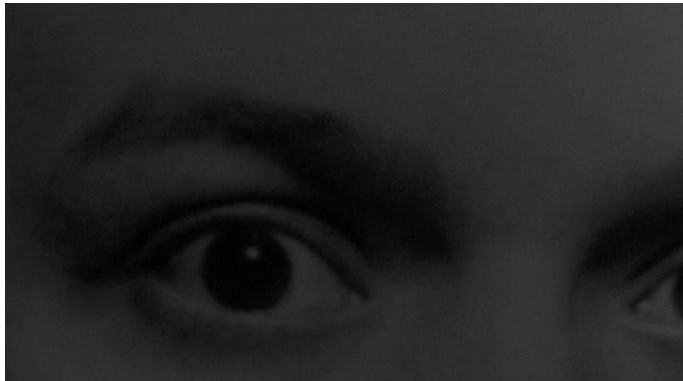


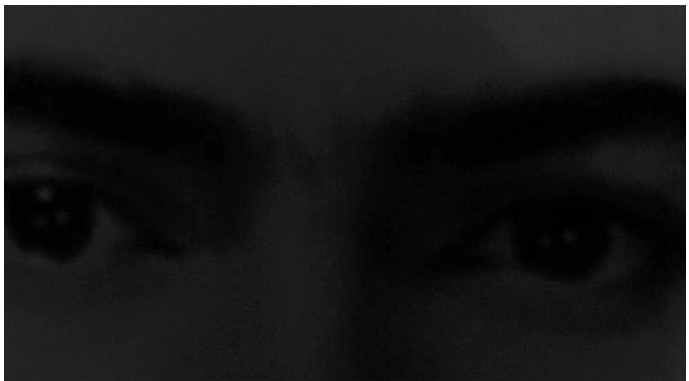
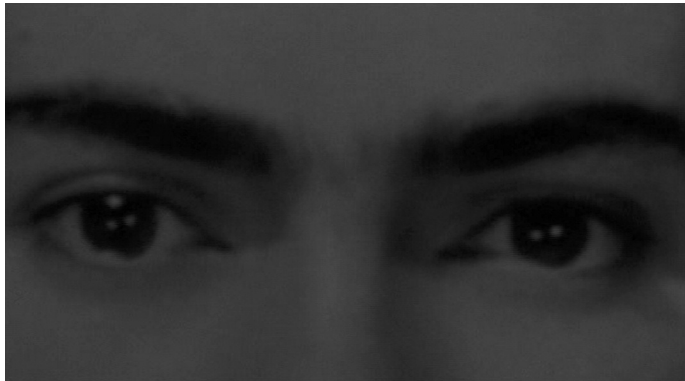


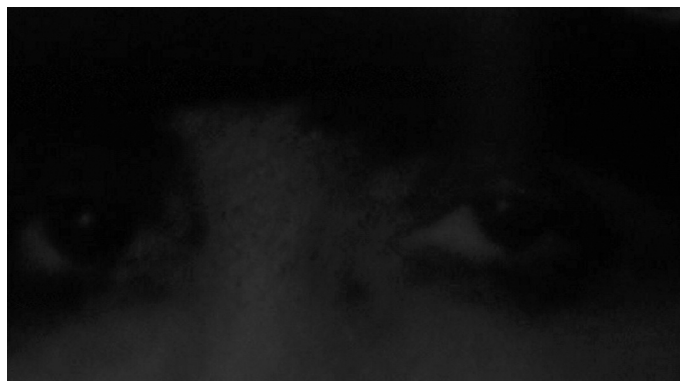


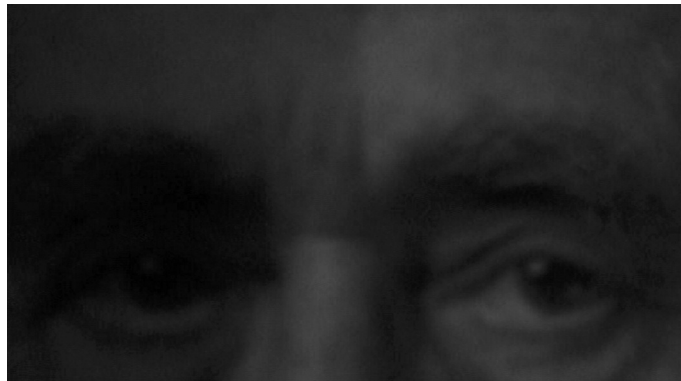
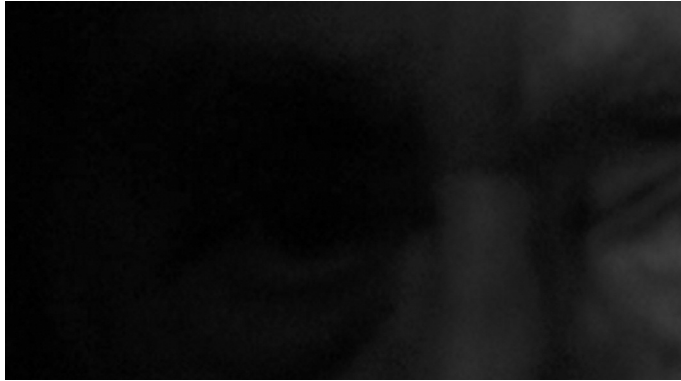


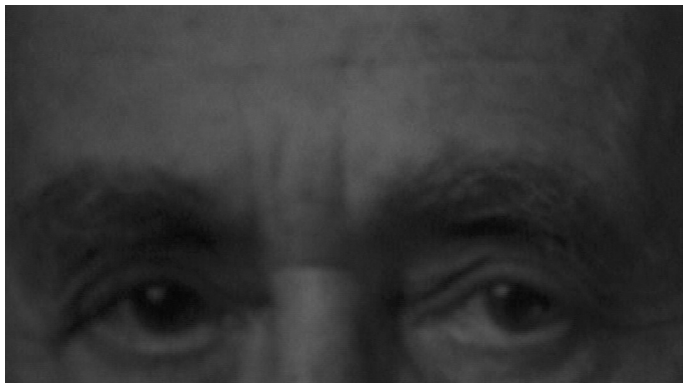


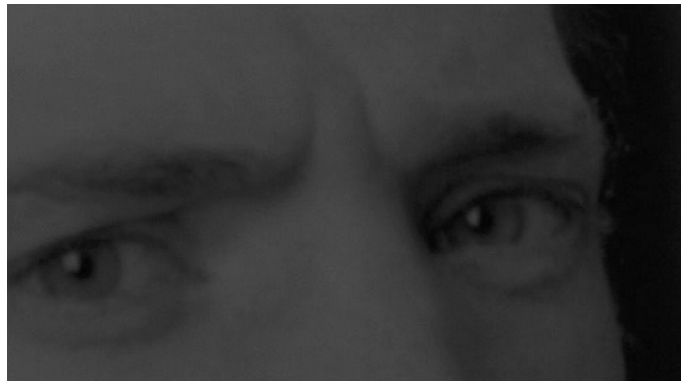


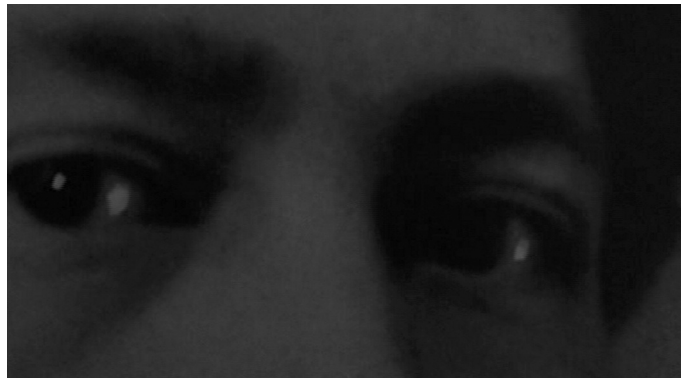


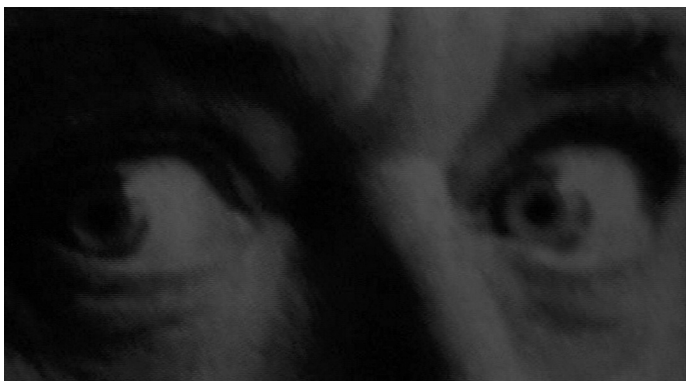


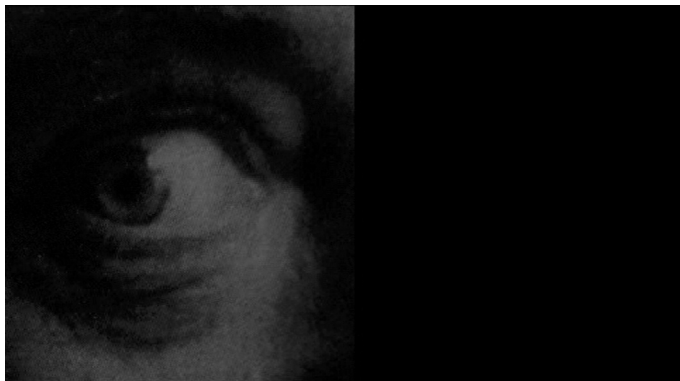


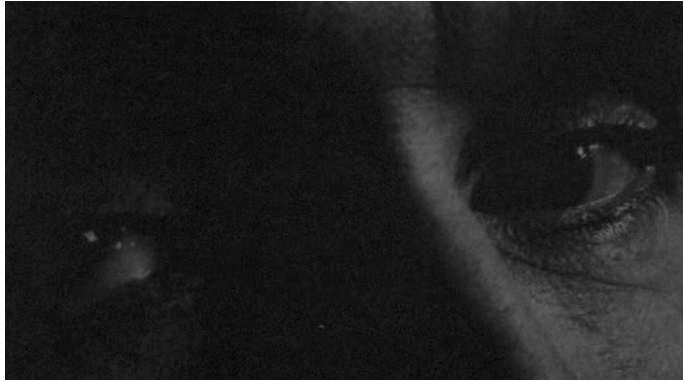


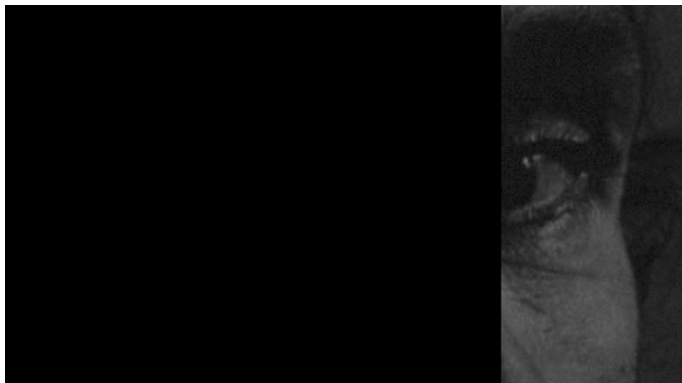


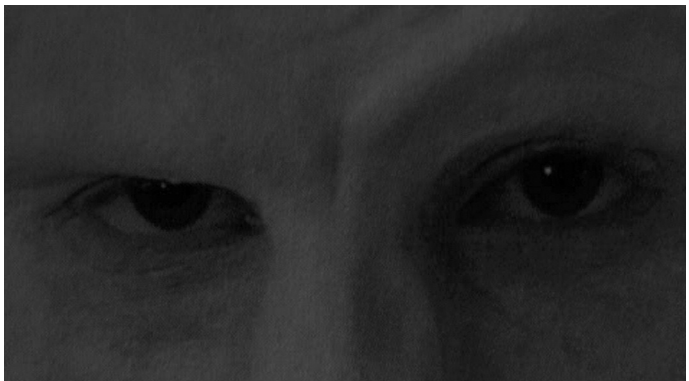
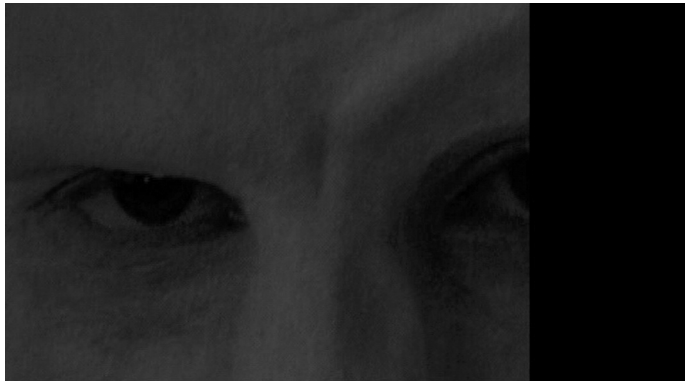
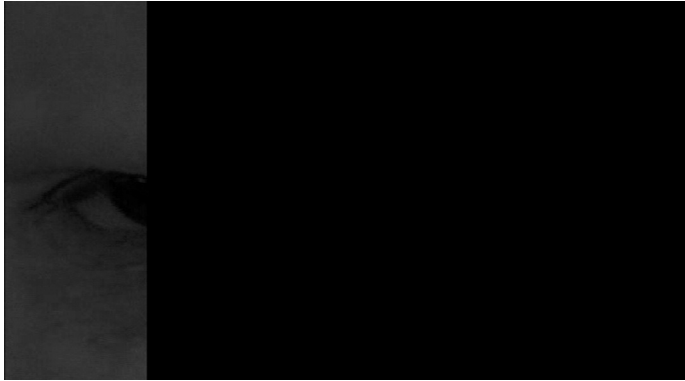


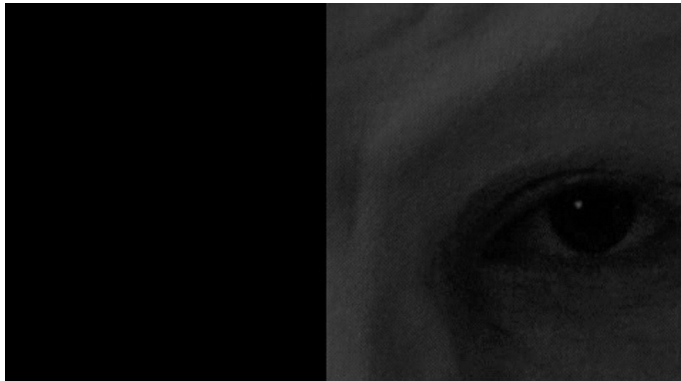




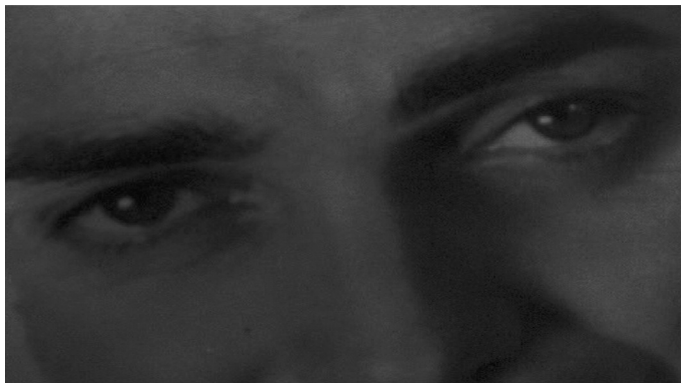


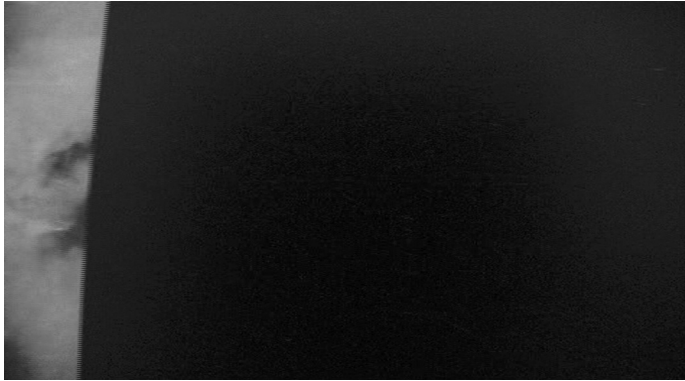




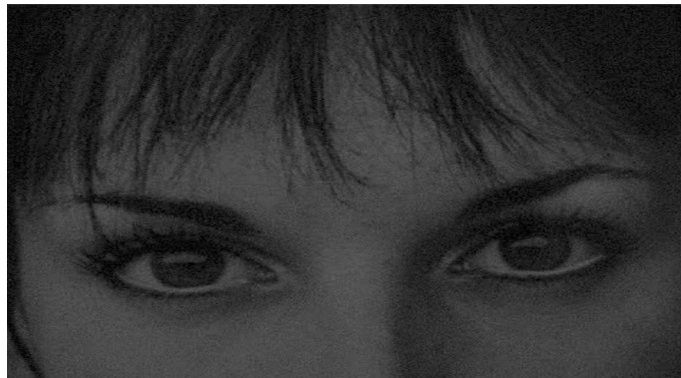


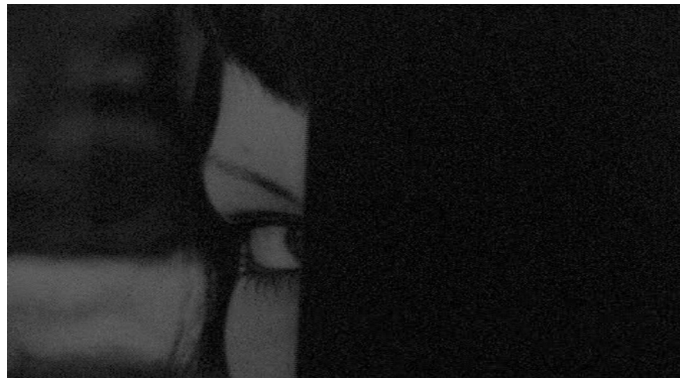




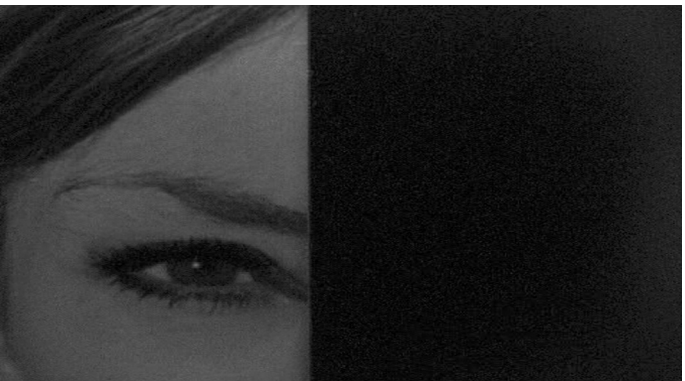




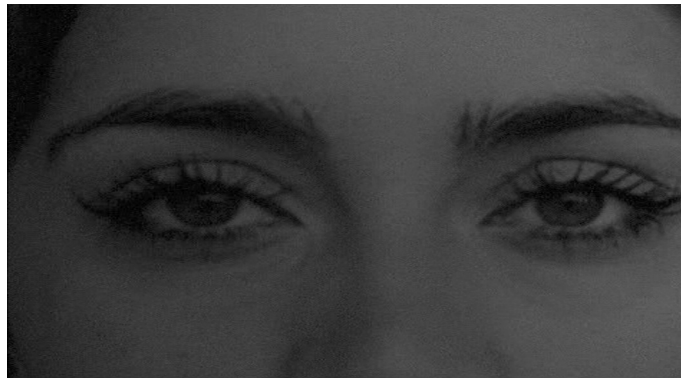








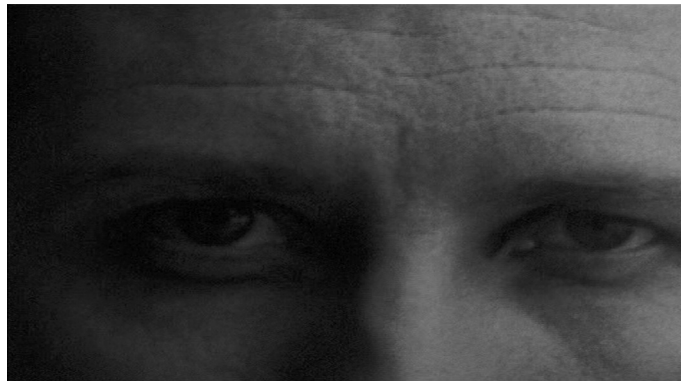


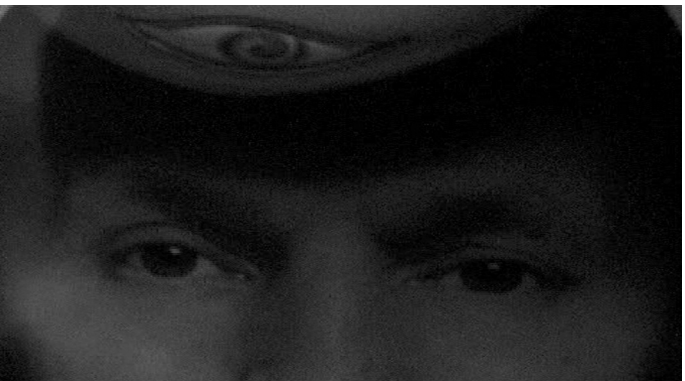




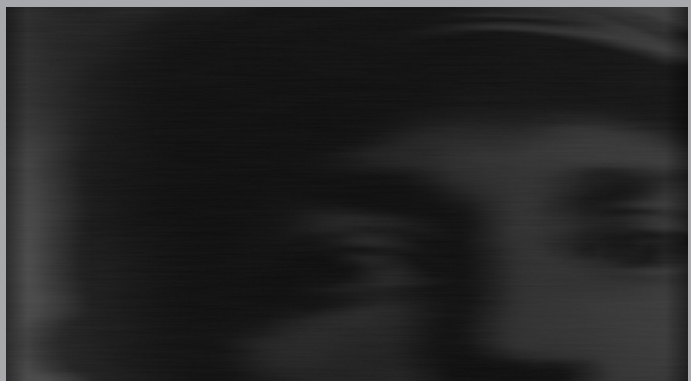
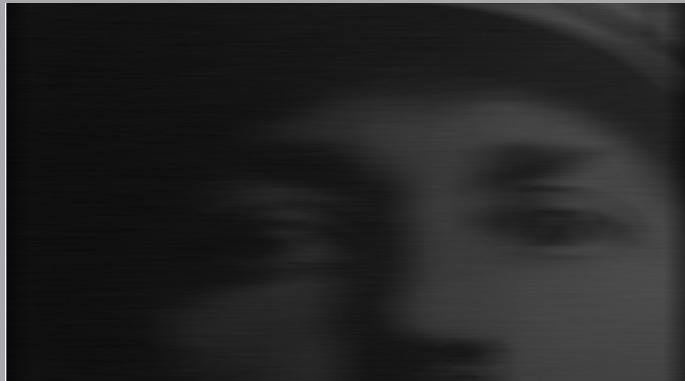




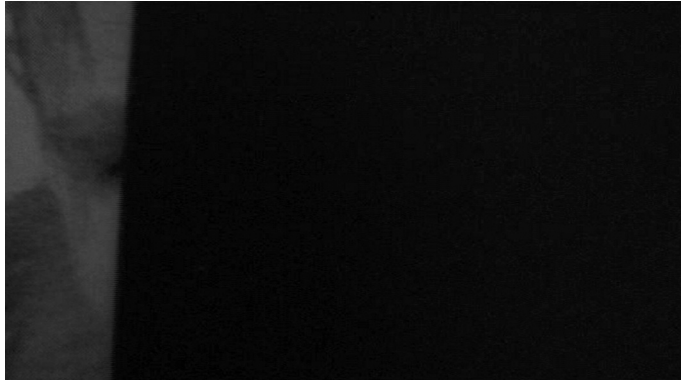


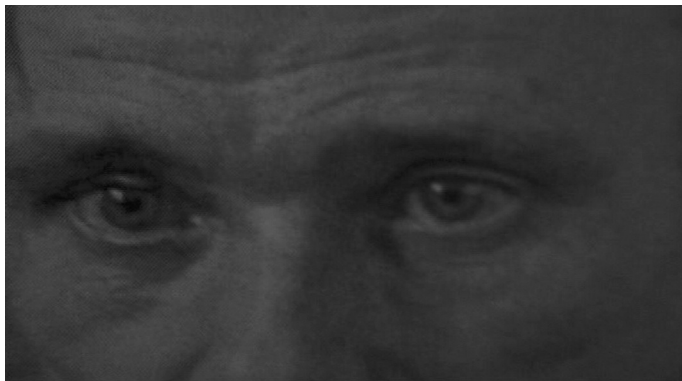


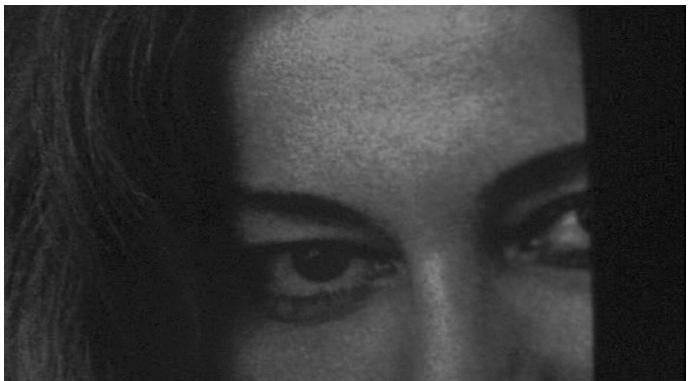


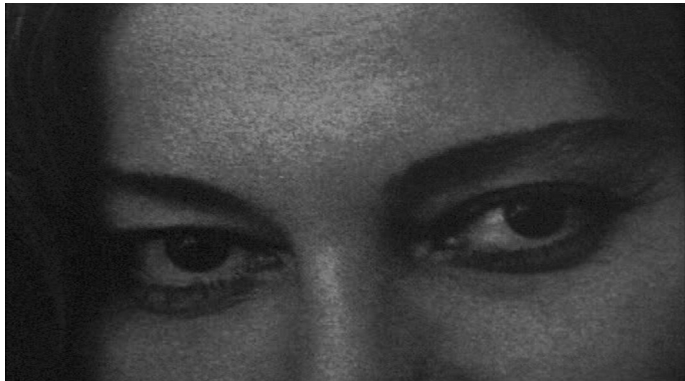


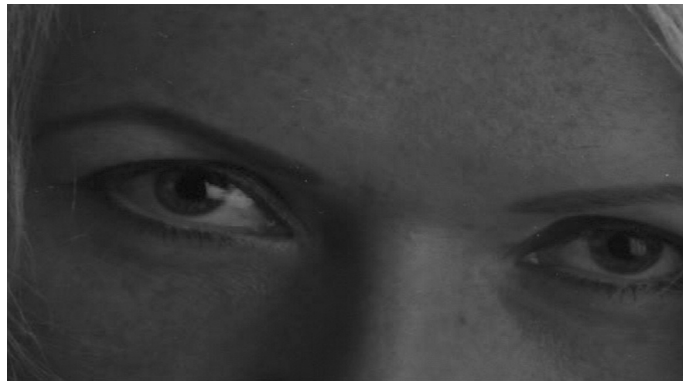


























Pierluigi Basso Fossali OCCHI – VIS-À-VIS

L'arte del riconoscimento

«La vivacità della vita non è essa ec-cesso: rottura del contenente da parte del non-contenibile che precisamente, così, anima o ispira? Il risveglio non sarà forse ispirazione? Termini irriducibili. La vivacità della vita–incessante rottura dell'identificazione. Come se, abbagliamento e bruciatura, la vita fosse già, oltre il vedere, il dolore dell'occhio trapassato dalla luce» (Emmanuel Lévinas).

«In effetti, “riconoscere” qualcuno, e più ancora identificarlo dopo non che non si è riusciti a riconoscerlo, significa pensare sotto un'unica denominazione due cose contraddittorie, ammettere che quello che c'era, l'essere di cui ci si ricordava, non c'è più, e che quello che c'è ora è un essere che non conoscevamo; significa dover riflettere su un mistero inquietante, quasi, come quello della morte. di cui esso è, del resto, una sorta di introduzione e di annuncio» (Marcel Proust).

«Si sa che non esisto: esistono solo i mille specchi che mi riflettono. A ogni nuova mia conoscenza, aumenta il popolo dei fantasmi che mi rassomigliano. Da qualche parte vivono, da qualche parte si moltiplicano. Io solo non esisto [...]. Ho capito che l'unica felicità a questo mondo sta nell'osservare, spiare, sorvegliare, esaminare sé stessi e gli altri, nel non essere che un grande occhio fisso, un po' vitreo, leggermente iniettato di sangue» (Vladimir Nabokov).

La ricerca

La necessità dell'arte si radica spesso sulla percezione di un'assenza, spesso di una perdita che affligge il proprio tempo, o più modestamente il proprio intorno esistenziale. Nel caso di Luigi Manzioco la ricerca espressiva è sottesa da un'esigenza di reincantamento del mondo dell'esperienza, dato che quest'ultimo è divenuto una laconica successione di *ri-prese* che ne pluralizzano certo le versioni, ma solo per confezionarlo di volta in volta quale *prodotto* oggettivabile e negoziabile, comunicativamente e commercialmente. Reincantare il mondo significa almeno due cose:

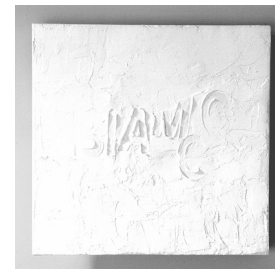
- (i) riconnetterlo a un retroterra archeologico dove il passato ha depositato i propri possibili, tra cui quei miti e quegli archetipi che sono necessari ad articolare un futuro, per quanto questo resti comunque indeterminabile;
- (ii) rifiutare una riduzione causalistica dell'osservabile e una reificazione assolutistica dello scibile.

Queste due attitudini preservano il carattere “inconsumabile” di ogni paesaggio di valori con cui ci si confronta. Ecco che già a cominciare dalla convocazione di materiali pertinenti al proprio fare arte deve riemergere un'opportuna “magia”, una possibilità di operare aspettandosi degli eventi, delle risposte non previste. Si sonda una “carne” interna ai dati materici dove si nascondono dei processi sottratti allo sguardo e in grado di conservare ostinatamente una purezza inviolabile, malgrado l'“artificio” dell'opera. Ecco allora che se si registra una piega concettualistica interna al lavoro di Manciocco, questa non risolve mai l'opera in una mera esplicitazione programmatica di poetica e rilancia invece un appello costante alla percezione, alla possibilità di intravedere ciò che si nega ad un'apprensione diretta. La scrittura del bianco su bianco (vedi tav. I) drammatizza l'asserto concettuale, ne dimostra il suo carattere estremo, precario, e nel contempo essa funziona da monito circa la tenuta nel tempo di un opportuno riconoscimento. La destrutturazione sintattica della parola in grado di individuare una cromia (“bianco” perde infatti la linearità del significante e si ritrova una “m” al posto della “n”) è indice di una “rovina” che attesta di un passato che può ancora essere ricomposto, dato che il segno pare essere riassorbito da quella natura che cercava di denotare.

Nella poetica di Manciocco non si ritrova un mero additare i guasti della contemporaneità; possiamo reperire piuttosto una consapevolezza antropologica circa la natura dell'uomo quale “animale carente” che necessita della cultura non come mero supplemento, ma piuttosto come *quidditas*, come elemento che lo individua e distingue. Il paradosso postmoderno è tuttavia che le reti comunicative offrono questa cultura non più come foriera di “singolarizzazioni”, di costituzioni di un “proprio” dominio di valori, ma piuttosto come scenario di operazioni funzionali a condurre infiniti test circa l'efficacia di quelle immagini-modello del *sé* che possono essere assunte e spese in situazione. La soggettività è sempre all'interno di una *suite* inesauribile di prove recitative, senza che queste debbano infine lasciare il campo a una identità senza maschere, a un *saper essere* in grado di esprimere potenzialità fuori spartito.

Ecco allora che in Manciocco, per un sapido ribaltamento prospettico, le forme umane così come i pensieri non hanno bisogno di rispettare i confini né del soggetto, né delle superfici d'iscrizione elettive. I pensieri sono dunque promossi come una pioggia sottile, un piccolo sacrificio di energie espressive che vanno al di là di qualsiasi compito e ruolo e che possono tutt'al più trovare un “asciugamano di carta” che di esse possa impregnarsi (si veda tav. 2, *Asciugamano di carta per pensieri leggeri di Giacomo*, 1991).

Tra gesto espressivo e opera c'è una commistione di materie, all'insegna di una traccia di (r)esistenza che non reclama alcuna distinzione di origine, alcun statuto speciale. Si propone allora una piccola *Animula* (vedi tav. 3) che si staglia appena da un cuscino, oppure è l'anima stessa del *mare* (vedi tav. 4, *Mare*, 1992) che co-emerge assieme alla sua matericità, di fatto ricalcante rispetto a qualsiasi attestazione, vista la sua indomita capacità di trasformarsi. L'*Animula*



Tav. 1

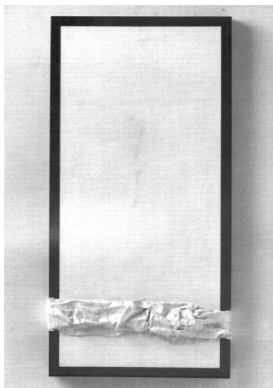
è un reperto memoriale (le ultime parole dell'imperatore Adriano) e nel contempo la qualificazione di una personalità stenta, incapace di giungere a definitiva determinazione. Il riconoscimento di sé e dell'alterità resta incerto, vista la possibile dissoluzione nell'indistinto; ma nel contempo l'alchimia delle materie garantisce sempre una retrospezione sugli stati precedenti, nonché una prospezione su quelli ancora possibili; sono temporalizzazioni dell'essere che non possono essere ridotte ad alcun calcolo, ad alcuna spiegazione risolutiva. La magia dell'esistenza si riprende un ruolo nella contemporaneità con la voce più flebile, accettando tutta la sua delegittimazione; nel contempo, essa riafferma la sua capacità di offrire degli interstizi vivibili, scavati tra quell'asfissiante impalcatura delle certificazioni sociali che sole vorrebbero dare diritto e valore all'esistenza.

Non bastano forse gli occhi per continuare a reclamare un'individualità non scambiabile con altri e nel contempo non riducibile ad alcun ruolo sociale o stato civile? Su questa tensione al riconoscimento, fondante la veracità di ogni dialogo, si impernia l'ultimo lavoro di Manciooco, ovvero *Occhi – Vis-à-vis*. Si tratta di un'installazione che confronta lo spettatore con una serie di "prelevamenti" ed "animazioni" di ritratti fotografici, visti attraverso tre monitor.

Ora, non ci sono oggetti che non abbiano una memoria delle loro origini e delle loro trasformazioni nel tempo. Da dove proviene una videoinstallazione come quella di Luigi Manciooco? Innanzi tutto, essa appare come figlia non solo di una lunga ricerca di ritratti fotografici, ma anche di una familiarizzazione con le loro potenzialità. Soprattutto, *Occhi – Vis-à-vis* pare scaturire da una doppia attitudine quasi ossimorica: da una parte, quella di stratificare una confidenza assoluta con i materiali, fino quasi alla privatizzazione di un'immagine pubblica, scattata da altri e mediaticamente diffusa; dall'altra, quella di ripristinare uno sguardo che si rilancia vergine verso un volto che continua ad "accadere" e a proporsi come evento "sconvolgente", quasi ci si trovasse nella congiuntura esperienziale di un primo incontro.

Le foto scelte da Luigi Manciooco rinviano a un sapiente dosaggio di "foto elettive" (ritratti che si offrono come i migliori rappresentanti iconografici di un personaggio di primo piano della cultura novecentesca) e di "foto qualunque" (esse tendono a totalizzare un intorno esperienziale abitato di presenze anonime o involontariamente ricordate perché presenti nei media in modo ossessivo). Questa ibridazione selettiva sembra problematizzare la stessa enunciazione del discorso che l'opera tenta di intraprendere. Essa è costitutivamente impura e mischiando le diversi fonti paradigmatiche si trova a far collidere valori autonomi e valori eteronomi. Abbiamo volti anelati, indici di un personale dialogo poetico; volti macchiati da desideri stereotipici in eccesso (naturalmente, quello di Moana Pozzi tra tutti); volti che abitano forse un tessuto biografico insondabile e che comunque, nei riguardi dello spettatore, ambiscono a rendersi seduttivi, ancorché anonimi.

La ricerca di Manciooco sembra lasciare dentro di sé la traccia del proprio sopravvenire all'interno di una circolazione pervasiva di immagini che compromette qualsiasi purezza della voce autoriale. Essa deve imparare a coabitare con istanze di senso aliene, ma nel mentre accetta elementi che non le sono propri (eteronomia), elabora un minimo comune denominatore: *il riconoscimento*. Da un lato, abbiamo una precarizzazione dell'individuazione dei personaggi elettivi (la prossimità spinta e concentrata sugli occhi dei ritratti impedisce spesso un'immediata riconoscibilità del volto "famoso"), dall'altra ci troviamo ad elaborare il riconoscimento di una singolarità assoluta anche dei volti più anonimi: essi sono questi e non altri, consistono come individualità



Tav. 2

inescambiabile, insostituibile.

Il dispositivo

L'installazione *Occhi – Vis-à-vis* si presenta come un dispositivo di implementazione di ritratti fotografici, opportunamente reinquadrati e rianimati per essere offerti allo spettatore grazie a tre piccoli monitor. Questi monitor sono gli “occhi” del dispositivo che mediano il rapporto tra due altri sguardi: quello del personaggio ritratto e quello del fruitore. La mediazione degli schermi, da un lato, appare come una struttura d'accesso, un pertugio verso il mondo del ritrattato; dall'altro, si presenta come filtro selettivo (interposizione di una “mascherina”) che dettaglia una parte del volto, quella degli occhi. Ciò non fa che rendere più indecidibile il prevalere dello sguardo interpellativo delle figure ritratte sull'iniziativa voyeuristica del fruitore o il costituirsi, invece, di un predominio dello spettatore libero di scrutare nei minimi dettagli un volto che non può sottrarsi all'eccesso di esposizione. Il leggero disagio dello spettatore è ciò che sottrae il ritratto dallo statuto di dato archivistico o traccia occasionale immediatamente disponibile allo sguardo.

È in gioco invece un confronto verso il quale il fruitore si deve protendere. Di fatto, la spazialità propria dell'installazione è una struttura ad invito che porta a convergere verso un'adesione *al vis-à-vis*, al confronto con ciò che invece di presentarsi come un bene tesaurizzato si dimostra invece capace ancora di palpiti e di ricambiare lo sguardo. Non ci sono teche del passato, ma piuttosto degli spazi comunicanti, ancorché non più riunificabili e totalizzabili in un insieme. L'installazione attiva e media la comunicazione tra fruitore e i vividi “personaggi di carta”, nel mentre ribadisce la frattura dimensionale, il carattere separato dei rispettivi mondi.

L'installazione costruisce una tensione di convergenza verso i monitor non solo attraverso una profilatura specifica della sua struttura “architettonica”, ma anche per via di uno scritto poetico di Luca Maria Patella (*Clin d'oeil*) che viene testualizzato con dei grafemi di taglia piccolissima che conquistano via via una dimensione tanto esorbitante da non essere più contenuti nel supporto formale in cui si iscrivono.

Sia sul piano della fruizione dei monitor, sia su quello della lettura del testo di Patella si passa da una necessità di avvicinamento di sguardo a uno strabordare dell'espressione oltre i limiti ad essa concessi tanto da non consentire più alcun aggiustamento prospettico. Né i volti, né il testo poetico è infine più totalizzabile, dominabile dallo sguardo spettatoriale; c'è qualcosa che sfugge, che deve essere reintegrato superando lo spazio certo e obiettivo del dispositivo. Nel *vis-à-vis* vi è qualcosa che si segnala come incontenibile all'interno di una mera apprensione sensibile.

Nel suo insieme l'installazione problematizza la *giusta distanza* dalle cose, istilla una ricerca nello spettatore (moto di avvicinamento) per poi negargli qualsiasi “agio”, qualsiasi possibilità di concepire l'espressione come qualcosa di adiacente e disponibile.

Si registra qui un tipico assetto comunicativo del lavoro di Manciocco, secondo il quale anche il discorso creativo più sommesso e timido può essere capace di scardinare il *comfort* di una visione spettatoriale che tende a consumare i prodotti dell'arte. Senza inseguire eccessi, il lavoro di Manciocco presenta sempre una materia e una costruzione formale che eccedono le possibilità



Tav. 3

di dominio percettivo. Con ciò egli non sbarrava affatto la strada al fruitore, ma gli chiede di perseguire una spiritualizzazione dei rapporti con l'opera. Una tale spiritualizzazione non ha tuttavia nulla di trascendente o di misterico; si tratta piuttosto del riconoscimento di una necessaria messa in causa di sé per cogliere analogicamente il pulsare dell'alterità, anche quando essa ha la faccia del mare o di un materiale grezzo. In fondo, *Occhi – Vis-à-vis* non è che l'esplicitazione di una "voltificazione" del mondo che Manciooco coglie come possibilità ubiqua. In questo senso, il faccia a faccia con le cose inizia ben prima di depositare lo sguardo sui monitor; di fatto, anche il testo poetico di Patella interpella lo spettatore, chiede una registrazione di sguardo, una rinegoziazione del leggibile.

La presentazione/ritrazione dei ritratti, l'uno dopo l'altro, viene messa in atto in modo progressivo con un sistema di "tendine" che aprono il quadro dell'immagine da sinistra verso destra e lo chiudono generalmente da destra verso sinistra (solo poche volte si ricorre a un sistema di assolvenze/dissolvenze dal/al nero). Il tempo d'esposizione dei diversi ritratti fotografici è variabile e talvolta il sistema a tendina sosta a metà del quadro; ciò crea una durata incerta del confronto, l'impossibilità di predeterminare la sostenibilità del proprio sguardo. L'eclissi del volto di là dalla tendina finisce poi per significare una persistenza della figura ben oltre l'accessibilità momentanea del nostro sguardo. Il dispositivo dell'installazione diviene allora una serie di finestre che si aprono su mondi paralleli, ciascuno dei quali, tuttavia, ci ri-guarda.

Ogni ritratto fotografico è reinquadrato con una telecamera che si concentra, in dettaglio, solo sulla regione degli occhi. Lo sguardo del dispositivo è instabile e anche l'illuminazione vive continue variazioni accidentali. Ben lungi da costruire un "tavolo clinico" di disamina delle tracce fotografiche, Manciooco adibisce un corpo a corpo con i testi che si apre alla logica dell'accidentalità, del confronto instabile con un'alterità che non si riesce a tenere a distanza, quasi ne si percepisse una forma di "attrazione gravitazionale". Le variazioni nel quadro dell'immagine non sono più ascrivibili solamente all'osservatore, ma viene significato un regime di interazione, un equilibrio instabile dei corpi (quello spettatoriale e quello ritratto) nel loro reciproco tarare una distanza minima sotto un regime di prossimità spinta.

I testi

Come detto, *Occhi – Vis-à-vis* si fonda su una ricerca di ritratti fotografici; essi sono divisibili in tre sottogruppi: a) artisti, b) personaggi mediatici; c) personaggi anonimi. Il secondo e il terzo sottogruppo sono composti esclusivamente da donne (vi è una sola eccezione), mentre il primo è formato da uomini, se si esclude anche in questo caso la presenza di Frida Kahlo. La ragione di questo sbilanciamento di *gender* nella selezione ritrattistica può lasciare spazio a varie interpretazioni; tuttavia, la più ragionevole è quella che dipende dall'organizzazione valoriale complessiva dell'opera. In tale prospettiva, *Occhi – Vis-à-vis* pare proporsi come un ribaltamento di un *topos* voyeuristico, per ciò che attiene al femminile, e di una contestazione del tipico riduzionismo all'opera prodotta (al lavoro), per ciò che attiene al maschile. In tutti i casi, ciò che sussume queste selezioni ritrattistiche è – come abbiamo già suggerito – la problematizzazione del *ri-*

conoscimento, indipendentemente dall'assegnamento di ruoli sociali.

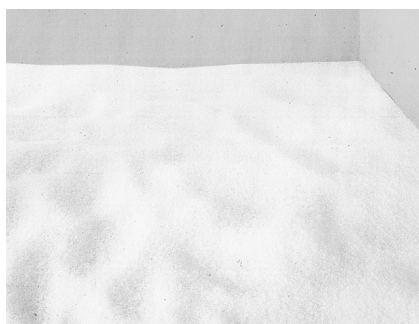
Naturalmente, le categorie da noi reperite sono in parte più sfumate e incerte; Kurt Cobain (leader dei Nirvana) e Clark Gable (tra i più importanti attori hollywoodiani) sono stati degli artisti il cui divismo li ha trasformati in icone mediatiche. Ciò che è tuttavia più significativo è che la sintassi dei ritratti sembra dimostrare come si passi da una prevalenza di figure di primo piano del mondo delle arti a volti sempre più estranei rispetto a quest'ultimo, fino a volti del tutto anonimi, almeno per lo spettatore.

Per quanto riguarda gli artisti di cui sono stati trascelti ritratti, è difficile reperire una relazione, una scelta coerente, se non appunto quella della potenza dello sguardo. Il catalogo di ritratti pare insomma la testimonianza artistica di essere stati "vinti" da sguardi altrui, piuttosto che il risultato dell'esercizio di un'autonoma e strategica selezione.

Il testo di Luca Maria Patella, *Clin d'oeil*, è diviso in un numero di pagine sostanzialmente analogo a quello dei ritratti assunti da Manciocco, ossia una trentina. Come già detto, si parte da una scrittura sull'orlo dell'illeggibilità per via della piccolezza dei caratteri; essi, disposti lungo una sola riga, si ritrovano quasi divorati dal bianco di una pagina inutilmente sovradimensionata rispetto all'iscrizione. Ecco allora che la "strizzatina d'occhio" (*clin d'oeil*) diviene, in qualche modo, non solo un ammiccamento rivolto allo spettatore, ma anche un invito a serrare gli occhi al fine di scrutare ciò che è scritto in modo così piccolo. La dominanza totale dell'impaginazione sullo scritto è via via ribaltata; di fatto, la scrittura si dimostra capace di restare al centro della pagina, indifferente sia alla dimensione di quest'ultima (i caratteri finiranno per superarne i limiti), sia al rispetto della sua funzione di superficie formale di iscrizione; già a metà del testo si comprende come i grafemi possano tranquillamente porsi a cavallo delle pagine. Ecco allora che le pagine divengono progressivamente dei "monitor" sulla scrittura che palesano una costitutiva incapacità di riprenderla nella sua interezza. La pagina-inquadratura non è che un dettaglio inadeguato a restituire la totalità dello scritto, ragione per cui essa si concentra, infine, in un *vis-à-vis* con il grafema, fino a singolarizzarlo, a farlo significare per le sue caratteristiche plastiche, e non più per il suo ruolo nella parola e nella frase in cui è stato originariamente prodotto. Il parallelismo con il lavoro di Manciocco appare quindi sempre più esplicito e significativo.

La prima pagina, la nona e la decima presentano una testualizzazione speculare del testo, disposta in orizzontale; in particolare, a sinistra vi è il riflesso, con l'inversione della linearità del significante linguistico, mentre a destra è presente il testo nella sua declinazione tradizionale. «Au repos éclairé», prima frase del testo di Patella, è allora preceduta sulla sinistra dalla sua iscrizione enantiomorfa, che anche se letta come un palindromo resta comunque insignificante («érialce soper uA»). Si inizia con un'insignificanza della scrittura in quanto codice e si finisce (si vedano le ultime otto pagine del testo) con un'affermazione della significatività di un grafema più grande della superficie d'iscrizione che lo dovrebbe contenere.

Due delle pagine che hanno una distribuzione speculare dei caratteri sono interconnesse e caratterizzate dalla comune opzione per la lingua francese, la quale pare usata per significare lo stato soggettivo che incornicia l'attività di scrittura e che è pronto a scavalcarla anche quando la ospita. La scrittura è un gioco di rifrazioni di una condizione interna, di riposo («au repos éclairé») e di sogno («et le rêve fraîcheit»). I versi derivano da una celebre poesia di Arthur Rimbaud, os-



Tav. 4

sia “Veillées”. Ne ricordiamo qui la prima strofa:

C'est le repos éclairé, ni fièvre, ni langueur, sur le lit ou sur le pré.

C'est l'ami ni ardent ni faible. L'ami.

C'est l'aimée ni tourmentante ni tourmentée. L'aimée.

L'air et le monde point cherchés. La vie.

— *Était-ce donc ceci ?*

— *Et le rêve fraîchit.*

Il testo poetico di Rimbaud è la “camera” che contiene la voce lirica più propria di Patella e nel contempo ciò che la specchia, richiamandola a ridestarsi, ad autonomizzarsi, a conseguire un proprio *post scriptum*. Ecco allora che si spiega la terza pagina a disposizione speculare, la quale contiene la seguente, sibillina costruzione sintattica: «P.S. (PS!)». Il post scriptum appare anche come «un gentile richiamo (mio, suo?)» a destarsi, solo che nella *veglia*, quando tutti gli esseri riposano in loro stessi (si veda la negazione in Rimbaud di qualsiasi aggettivazione), appare proprio la chance ossimorica di rinfrescare il sogno, di spalancare gli occhi sotto le palpebre. Il testo di Patella si incardina, infatti, su un *topos* alquanto affermato nella letteratura francese, ossia quello dell'eccesso della visione oltre i limiti della propria stanza. Come abbiamo detto, la scrittura stessa di Patella dimostra, sul piano dell'espressione (ossia, grafematico), di non lasciarsi contenere, di straripare oltre i limiti che le sono concessi. Il legame intimo con l'installazione di Manciocco è però dato dal fatto che la «parete stessa di fronte a colui che veglia è una successione di interrogativi», ossia di «sguardi di esseri di tutti i caratteri». «La mano di un artista [...] anima» esattamente ciò che dovrebbe restare pura attestazione, traccia fissata per sempre (scrittura, fotografia), parete di un'architettura di senso già data. Ed invece ogni costruzione trova, per opera d'artista, una propria «infanzia», spazia «senza pareti», si rivela come un «tappeto d'occhi» capaci anch'essi di sfondare tutti i muri che proteggono lo spettatore in un altrove. Nel rendersi presenti alle cose, oltre l'attestazione, veniamo contattati noi stessi da esse; ma tutto ciò ancora non basta. In questa mutua osservazione, in questo finalmente raggiunto *vis-à-vis*, comunemente (noi e gli altri esseri che ci guardano), si percepisce ancora che ciò che ha capacità di destare senso, di «risveglia[re] suoni, parole» è e

resta «fuori cornice». Nel dettaglio degli occhi – “ritratti”, ma non ancora consegnati per sempre all’attestazione – Manciooco scopre un fuori quadro che palpita.

Ecco allora che si registra il passaggio della vista verso un altro campo sensoriale elettivo, quello dotato di una piena reversibilità delle posizioni e che è massimamente esemplificato dall’udito: il suono ci contatta nella nostra carne così come noi miriamo a contattarlo, ad apprenderlo nel suo spazio di sorgenza e nella sua tessitura interna. Anche nel testo di Patella questa reversibilità viene infine espressa per l’intromissione di un suono («PS!»), di un «richiamo», di un «brusio (che ti ascolta?)».

L’esperienza

All’inizio vi sono solo delle foto, delle tracce di persone conosciute. Tutto sembra partire da un’attestazione di esistenze passate, indiscutibili quanto irripresistibili. È *stato* – come direbbe Barthes. Ma ecco che nell’arte di Luigi Manciooco quelle foto non sono archiviabili, non hanno la definizione del dato, del definitivamente depresso. Per prima cosa, quelle foto continuano ad erompere in uno spazio profondo, in un incavo del presente e non risultano affatto totalizzabili. Si danno per frammenti e non si contano. Non ci sono congiunzioni che le correlano come una catena transitiva di significazioni. Non ci sono frasi, ma frammenti di volti incontenibili dal quadro dell’immagine. Di volto in volto non cambiamo semplicemente una pagina, ma ci appare un libro a sé stante che continua a risciversi. Quei volti raccontano una vita che continua a passare, a pulsare, a *riguardarci*. Una singolarmente dopo l’altra. Non si produce alcun plurale, alcuna somma. Dopo un viso c’è un’eclissi di senso, un nulla che affiora, che si rivela, un buio che non può essere voltificato. Non c’è paesaggio, non c’è intorno, c’è un’assolutizzazione del volto e poi, progressivamente, a tendina, un’assenza. È una coltre che avanza e che lascia imperturbabili tanto i volti rivelati, quanto quelli infine ricoperti. Essi erano già là, ad attenderci, già fissi su quella regione di spazio che incarniamo. Siamo noi spettatori a recitare una parte, a scambiarsi le parti, mentre ciascuna foto persiste al di là delle nostre scoperte. Essa proviene da un sottofondo persistente, una zona dove la vita non smetterà mai, ignara o dimentica di qualsiasi determinazione o delimitazione ulteriore. Una zona indifferente al tempo ma così fervida nel contattarci non appena essa ha modo di riguardarci. Ogni volto è memorabile, un cassetto aperto della storia che mai potrà chiudersi per sempre. Esso consiste nella profondità del presente, in un pertugio che ci chiama all’appello, uno ad uno, proprio come questa installazione prescrive fruitivamente.

Il *vis-à-vis* non chiude le facce di alcuna moneta comunicativa, non è banalmente spendibile sul piano dell’intesa o del dissidio. Il *vis-à-vis* è all’insegna di una fame di alterità che non può ricevere soddisfazione definitiva. La macchina da presa esplora i volti senza tregua, ma nel contempo la mobilitazione del viso iscritto produce una seduzione incontenibile. Avvicinandoci alla videoinstallazione di Luigi Manciooco si sperimenta un accoppiamento tra sé e il volto, tra una perlustrazione che si domina e uno sguardo che ci penetra, ci sonda e infine ci trasferisce dalla sua parte, nel suo mondo che pure rivive solo grazie e con noi. Qualcosa di *inescambiabile*, nel passaggio da un *io-corpo-proprio* a un *tu-di-carta*, diviene invece compartecipato: si ricostruisce una presenza, un effetto di *presenza* più consistente di quella che proviamo nell’essere affiancati da altri spettatori. Siamo catturati nel *vis-à-vis*, dove più nulla è semplicemente attestabi-

le.

Questa dimensione sovra-attestativa non è affatto creata da una riduzione del volto a paesaggio, a spazio trasfigurato di valori plastici e neppure a cartografia di segni del tempo. Sono gli occhi che impediscono qualsiasi oggettivazione dell'immagine, qualsiasi suo appiattimento in deposito di segni. Questi occhi rendono l'immagine un discorso in atto, una pratica d'interpellazione senza tregua, sostenibile/insostenibile. C'è una prossimità spinta con il volto che infine rende impossibile un'oggettivazione. Tra il corpo dello spettatore e il viso rianimato dall'installazione si costituisce un campo polisensoriale reversibile; si ammirano le proprietà del volto ma nel contempo esse ci prendono a bersaglio, sconfessando qualsiasi nostra unilaterale presa di iniziativa. Dobbiamo scendere a patti con l'immagine, negoziare un senso condiviso, persino un palpito comune di cui il medium è la luce. La luce si inserisce interstizialmente tra sguardo spettatoriale e volto fotografato, iscrive l'accidentalità delle sue variazioni ambientali, regalandoci un effetto di scorrimento del tempo. È l'accadere dell'incontro che ripristina quell'aura che è specifica dell'intersezione di presenze: la presenza incarnata dello spettatore e quella rivivificata della persona ritratta. L'è stato è riattualizzato nel mentre noi stessi siamo convocati a presidiare e a rispondere del nostro esserci.

Il corpo a corpo spinto con l'immagine risignifica gli ondeggiamenti della macchina da presa come una normale precarizzazione della postura di soggetti che devono fare attenzione a non urtarsi. Da un lato, ci troviamo all'interno di uno spazio vertiginoso in cui lo sguardo spettatoriale è catturato dall'orbita del viso-pianeta; dall'altro lato, lo scrutare "insistito" del personaggio ritratto riaccende a una veracità e a una presentificazione proprio perché appare vacillante, instabile: con ciò sembra appunto significare lo stato di un corpo che è sempre alla ricerca di un equilibrio sospensivo di tensioni muscolari. Questo vacillamento della regolazione delle distanze tra corpi diviene attivatore di una significazione affettiva e quindi di una proiezione di valore quasi compulsiva e in ogni caso coimplicata in una trasformazione delle relazioni di cui non si ha più il pieno controllo. Nello spettatore si istilla efficacemente un fattore di passività, un ricambiare attivo dello sguardo delle figure ritratte che restituisce la sensazione di "essere riconosciuti". Siamo già passati per questo punto interpretativo fondamentale dell'opera all'inizio della nostra investigazione critica. Lo spettatore dell'installazione di Luigi Manciocco non solo si trova nella posizione del *riconoscente*, ma questa deve essere assunta come quadro di problematizzazione radicale del confronto identitario. Vediamo gli steps di questo percorso dello spettatore *riconoscente*:

- a) egli trova inflazionata la capacità puramente identificativa, dato che è frustrato il riconoscimento dei ritratti;
- b) egli vede chiamata in causa la sua facoltà di attestare un'alterità offrendo sé come termine analogico al pieno riconoscimento del palpitare di una forma di vita estranea;
- c) egli si trova a nutrire una riconoscenza per il donarsi dell'altro ai propri occhi investigativi, per la sua sovraesposizione, per il suo riconoscerci in quanto soggetti

degni di un *vis-à-vis*.

La riconoscenza è un momento così tipico dell'esistenza che rende lo scenario apparentemente angusto di uno "sguardo su sguardo" tutto il mondo di cui si ha bisogno. Solo il *vis-à-vis* può si-

gnificare la riconoscenza come una significazione in atto che satura tutta la “fame” di una piena convocazione di ciò che potremmo riuscire ad essere. Il *vis-à-vis* è una sorta di ri-inizializzazione (gli anglosassoni direbbero *reloading*) di tutte le potenzialità dei soggetti implicati, perché le capacità proprie e altrui consistono come possibilità aperta di donarsi reciprocamente delle chance solo quando sono riconosciute. Abbiamo bisogno che l’altro creda in ciò che sprofonda al di qua dei nostri occhi, nell’incavo del nostro possibile. Per tale ragione, *il vis-à-vis* è infine anche uno spazio in cui si sperimenta il “sapore” dell’altro, la grana della sua forma di vita, quello spazio aperto di possibilità che è radicalmente proprio di una persona.

Ecco che il ritratto fotografico nell’installazione di Manciooco non documenta più solamente un “carattere” attraverso un prelievo metonimico (una posa significativa, elettiva rispetto alla contingente apparenza locale di un volto). Non si tratta più di simbolizzare una persona attraverso l’immagine rappresentativa del suo ruolo, di mettere in valore solo quello che Ricoeur chiama il *sé-idem*, ossia la stratificazione organizzata nel tempo delle “parti” recitate tanto nello spazio pubblico quanto in quello privato. In *Occhi – Vis-à-vis* viene rimessa in gioco la capacità del soggetto di decidersi sempre altrimenti, attraverso quelle che sono le sue possibilità di essere, di consistere che di volta in volta gli si dipanano di fronte. L’operazione poetica riscatta la determinazione ultima della fotografia per riaprirla al tempo della decisione, della presa di iniziativa, della progettazione eminentemente locale di un *sé-ipse*. Non solo; essa riapre il ritratto alla dimensione del *me-carne*, al palpitare di una vita di cui rimaneva solo la traccia indiziaria dello scatto fotografico. Quello che parrebbe essere un punto d’arrivo, vale a dire restituire all’alterità ritratta tutte le sfaccettature identitarie del suo essere, si rivela però solo un traguardo asintotico e parziale. Come abbiamo visto, nel faccia a faccia non c’è affatto una comprensione definitiva, un appagamento, ma il comune riconoscimento di qualcosa di inescambiabile, di ineludibilmente proprio, oltre che la presenza di un mondo che ci contatta e che travalica sempre la nostra volontà di preservare il già conquistato, affidandoci così ad ulteriori destini. Anche le pareti di casa, concave nella loro tensione all’accoglienza, sono un tappeto d’occhi che rende palese il carattere infinibile del confronto, dell’interrogazione del senso. Nel *vis-à-vis* brilla la possibilità di una sutura definitiva dell’asimmetria tra gli individui, ma essa non è che una strizzatina d’occhio reciproca a riconoscere ciò che non potrà mai essere contenuto definitivamente, un’espressione che è costretta a riguardare i confini per significare la continua necessità di un senso ulteriore. In fondo, l’installazione di Luigi Manciooco è anche un atto apotropaico che intende scongiurare qualsiasi fissazione sfingea, qualsiasi sguardo di Medusa che possa paralizzare il dialogo tra noi e l’alterità, tra il presente e il passato, tra chi prende l’iniziativa e chi la subisce. Siamo nella stanza ideale di un artista, ma per riconoscerci tutti, ben oltre esercizi di giudizio critico, di attestazione del valore. Si sonda il *valere* – sperimentato nel proprio sé – di un’alterità che continua a consegnarsi a noi, riconoscendo con ciò che

Tav. 1 *DAL BIANCO AL “BIAMCO”* - STUCCO SU TAVOLA MIXED MEDIA, CM. 35X35, 2007

Tav. 2 *ASCIUGAMANO DI CARTA PER PENSIERI LEGGERI DI GIACOMO* - GESSO, CARTONCINO, PASTELLO, CM. 33,5X70, 1991, FOTO M. CAPONE

Tav. 3 *ANIMULA* - PELLICOLA RETROILLUMINATA SU LIGHT BOX, CM. 130X90, 2002

Tav. 4 *MARE* - INSTALLAZIONE NUOVA (PART.) POLYPROPYLENE HIMONT, M³ 10, 1992, FOTO M. CAPONE, COURTESY STUDIO PANIGATI

Luca Beatrice NIENTE DI VERO TRANNE GLI OCCHI

L'occhio rappresenta una speciale mappa topografica, una cartina al tornasole, un piccolo archivio in cui è tracciato lo stato psicofisico dell'individuo. Associato all'interiorità, lo sguardo riflette la salute fisica del corpo, lo stato d'animo, la lucidità mentale. In particolare, l'analisi dell'iride sarebbe in grado diagnosticare il buon funzionamento fisiologico e, per contro, la presenza di malattie o lo sviluppo di eventuali patologie. In base alla forma, alle macchie e alle sfumature cromatiche della membrana muscolare che circonda la pupilla, è possibile comprendere persino il temperamento e l'attitudine del soggetto in esame. Già nei papiri dell'antico Egitto e in alcune fonti mesopotamiche viene menzionata la stretta relazione tra la variazione del colore dell'occhio e le diverse infermità. Ippocrate di Kos, padre della medicina, sosteneva che *tali sono gli occhi tale è il corpo*, mentre all'epoca del Rinascimento il medico e alchimista Paracelso scriveva: *considerate l'occhio nella testa, con quale arte è costruito e come il corpo ha impresso così meravigliosamente la sua anatomia nella sua immagine*. Studi recenti hanno dimostrato che tra colore dell'iride e tipologia del carattere esiste un comune substrato biologico. Mentre chi ha gli occhi scuri manifesta un comportamento tendenzialmente impulsivo, estroverso e iperattivo, chi li possiede chiari si distingue per avere un'indole pacata, moderata e riflessiva. Osservazione forse un po' banale, ma tant'è. Così come affermare che "l'occhio è lo specchio dell'anima". Lo abbiamo sentito almeno un milione di volte, e non si tratta solo di un modo di dire o di una credenza popolare. Legato alla visione della realtà e alla sua percezione, l'occhio già nell'antichità era simbolo di potenza superiore, di spiritualità, significava Dio e aveva dunque proprietà apotropaiche.

Languidi, guizzanti, tristi, sinceri, vacui. Agli occhi è dedicato l'ultimo lavoro dell'artista umbro Luigi Manciocco. Si tratta di una videoinstallazione intitolata *Occhi*, appunto, composta da tre piccoli monitor a cristalli liquidi che inviano le stesse immagini ma in sequenza diversa. Sugli schermi in primissimo piano scorrono sguardi di tipi umani differenti per genere, razza, età. Alcuni sguardi appartengono a persone noti, altri sono sconosciuti ai più: accostati gli uni agli altri tendono a confondersi. Non conta più cosa è di chi.

L'installazione di Manciocco è pertanto un invito a stabilire la relazione osmotica tra il soggetto dell'opera e il pubblico attraverso il contatto visivo, in un gioco di sguardi lontani da sé e poi dentro sé. Egli indaga la struttura linguistica dell'arte basandosi principalmente sul sistema delle immagini e della visione. I suoi video sono dunque incentrati sulle dinamiche della costruzione visiva dello sguardo e sull'essenza stessa del vedere, sui rimandi mentali che scaturiscono dall'osservazione.

Alcune opere sembrano essere dotate di un elemento dirompente in grado di attrarre, sedurre o ferire lo spettatore. Si tratta di un potente richiamo che cattura la nostra attenzione e ci invita ad andare oltre. L'esempio più noto, nella storia, è senz'altro lo sguardo ambiguo e misterioso della *Gioconda*. Più che nell'enigmaticità espressiva del personaggio o nella sua dubbia identità, la forza del dipinto sta nei tanti risvolti psicologici che cela. Lontano dall'essere mero oggetto passivo che si mostra allo spettatore, il capolavoro di Leonardo non è concepito semplicemente come oggetto del nostro vedere. Una sorta di transfert infatti cala lo spettatore in una dimensione altra che supera l'apparenza fisica dell'oggetto. Lo sguardo della *Monna Lisa* è mobile, pare seguirci. Avanti nei secoli, il *Giovane che guarda* di Lorenzo Lotto di Giulio Paolini, una riproduzione a grandezza naturale del *Ritratto di Giovane* del Lotto, attraverso lo spaesamento concettuale e temporale trasforma lo spettatore, per un istante, in Lorenzo Lotto, ossia gli fa interpretare il ruolo dell'artista stesso. I termini del discorso quindi cambiano, i ruoli si invertono, si sovrappongono in una sorta di dissociazione interattiva della personalità. Lo spettatore diventa parte integrante dell'opera, si fa autore stesso.

Artista il cui background risale alla poesia visiva, autore di saggi di argomento etnico e antropologico, Manciocco studia l'uomo attraverso le sue reti di relazioni sociali, i comportamenti, gli usi e costumi, le espressioni politiche, giuridiche, ideologiche e culturali. Come punto di partenza per le sue riflessioni, sceglie la figura umana a partire dalla sua gestualità espressiva, in particolare concentrandosi sul volto. Con elaborata raffinatezza ne indaga i tratti somatici, i segni sulla pelle, le tracce lasciate dell'ambiente e dal contesto culturale di origine. La sua analisi poi si estende allo spazio espositivo, all'atteggiamento degli spettatori.

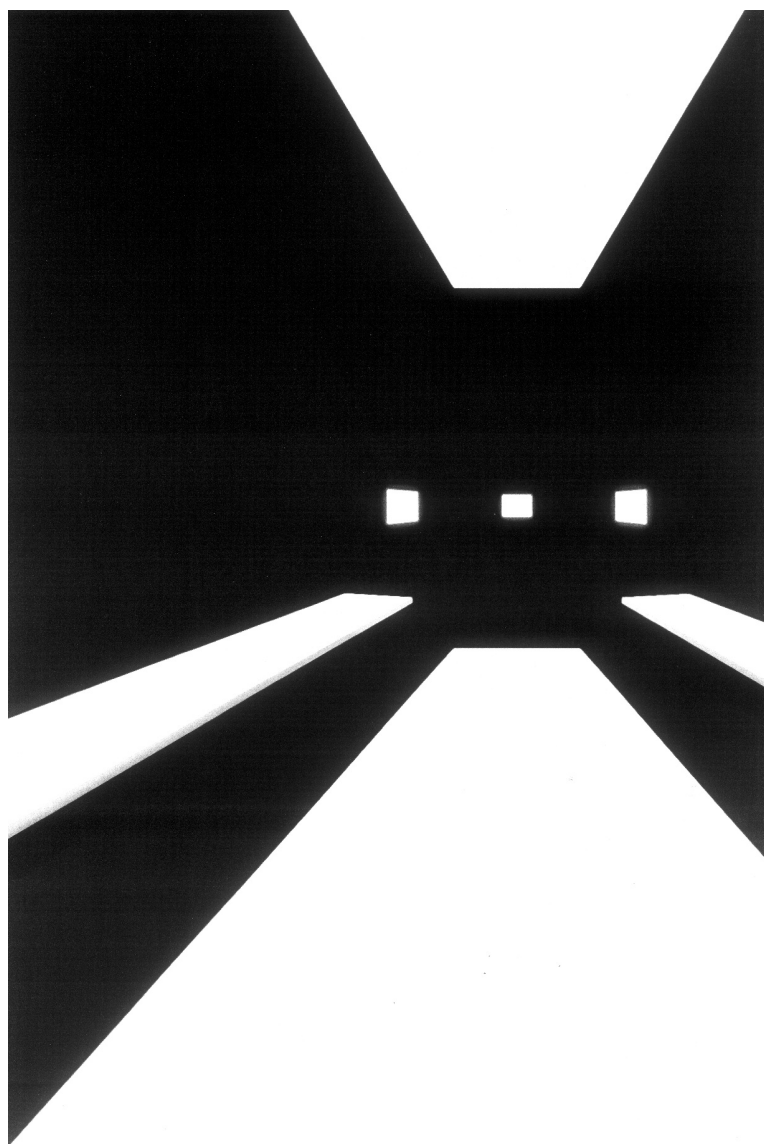
Mentre il video è lo strumento d'inchiesta in grado di documentare, ricostruire e salvare la realtà, l'occhio dell'artista costituisce lo strumento privilegiato attraverso cui la conoscenza dell'uomo diventa possibile. Replicato sullo schermo, Manciocco mette l'uomo di fronte a se stesso, smascherandone la vera identità.

Torino, ottobre 2007

LUIGI MANCIOCCO NELLO STUDIO DI LUCA RENTO, IN ALCUNE FASI DELLA REALIZZAZIONE DEL VIDEO OCCHI VIS À VIS







APPARATI
APPENDICES

BIOGRAFIA BIOGRAPHY

FORMAZIONE
BACKGROUND

Luigi Manciocco conosce Carlo Levi, del quale fin da giovanissimo frequenta lo studio e diviene allievo. Introdotta nell'ambiente culturale dall'artista e scrittore torinese,

incontra alcuni tra i maggiori esponenti della cultura italiana: Pasolini, Zavattini, Zurlini.

La prima mostra a Roma è presentata in catalogo da Carlo Levi, e recensita da Benerice sul quotidiano *Paese Sera*.

Invitato al Premio *Marino Mazzacurati*, su 1300 opere di 495 artisti italiani e stranieri, ottiene il terzo premio per la sezione pittura.

Conosce il poeta Diego Valeri, inizia l'amicizia col poeta andaluso Rafael Alberti.

Invitato alla Johannesburg International Triennale of the Arts, vi aderisce.

La manifestazione tuttavia verrà disdetta in seguito al rifiuto del governo del South Africa di concedere il permesso alla mostra da tenersi su basi non razziali.

Partecipa alla Group Exhibition presso il Wal Raf Richard Städt Museum Köln in Germania.

Durante la Presidenza di Linuccia Saba entra a far parte della Fondazione "Carlo Levi" di Roma, ricoprendo l'incarico delle Pubbliche Relazioni.

Cura il riordino di tutta l'opera pittorica e dell'archivio fotografico di Carlo Levi. Insieme al regista Sergio Miniussi riordina la scenografia iconografica d'insieme delle pareti nella sede della Fondazione.

Una sua cartella calcografica dal titolo *La parola il segno* è presentata da Giorgio Bassani nella Sala delle Capriate ("La Selva" di Paliano) e da Rafael Alberti a Venezia, in occasione della Biennale Internazionale del Cinema (nella Saletta Stampa "Hotel Hexcelsior").

Il poeta spagnolo dedica all'artista una sua poesia dal titolo "*Al pintor de la palabra y el signo*".

A metà anni Ottanta cura e presenzia una Tavola Rotonda a Segni (Roma) su "L'Arte e le Tradizioni Popolari", con interventi del poeta Elio Filippo Accrocca, dello storico

dell'arte Renzo Bertoni, dello scrittore Giuseppe D'Agata, e di Jacopo Recupero, antropologo, direttore del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma.

Alla fine degli anni Ottanta intensa è l'attività culturale, frequenti i viaggi: si reca spesso a Milano, dove incontra lo scrittore Leonardo Sciascia.

Nello stesso anno a maggio è presente al Seminario di Studi su Marino Mazzacurati, e nella pubblicazione dedicata all'artista, viene inserita una sua testimonianza, insieme ai testi di Carla Marzi e Giulio Carlo Argan.

ATTIVITÀ RECENTI
RECENT ACTIVITIES

Artista visivo e concettuale. Dopo varie esperienze nell'area della figurazione, tra il 1985 e il 1986 inizia due ricerche parallele: una sulle scienze etnoantropologiche con studi

teorici; l'altra nel campo della sperimentazione concettuale con environment, videoinstallazioni, pratiche performative che approfondiscono la poetica del bianco. Negli anni '90 compie diversi viaggi studio negli USA, dove accanto a Grazia Chiesa di *D'Ars Agency*, conosce personaggi dell'arte contemporanea della cultura. Margot P.

Palmer, direttrice di "Artspeak" lo introduce negli ambienti intellettuali di New York, e gli affida la redazione romana di "Artspeak".

In uno di questi viaggi, insieme a Stefania Severi, incontra i galleristi Stefan Eins, Art

Director di "FASHION-MODA" Galleria Cult del Graffitiismo, in South Bronx, e Jack Shainman, a Broadway, che gli rilasciano interviste, pubblicate sulla rivista NEXT. Antropologia e installazione concettuale costituiscono ancora oggi i due punti cardinali della ricerca di Manciooco, con una particolare attenzione rivolta al tema del culto

dell'antenato.

Proiettata all'interno di un sistema dialogico di comunicazione allargata, la sensibilità dell'artista sconfinava nelle geografie dello spirito e della materia lontana; campo di

indagine di una serie di attraversamenti transterritoriali che hanno dato modo a Lidia Reghini di Pontremoli di inserire l'artista tra i "primitivi urbani" nel libro che indaga il

filone della New Trend: *Primitivi urbani. Antropologia dell'Arte Presente*.

Luigi Manciooco è docente titolare di Cattedra di Progettazione Scultura e Decorazione Plastica presso il Liceo Artistico Statale "G. De Chirico" di Roma.

MOSTRE, EVENTI / INSTALLAZIONI RECENTI RECENT EXHIBITIONS / EVENTS - INSTALLATIONS

Mostre Collettive

Group Exhibitions

1989

Vico, Biennale Internazionale di grafica
VICOARTE Italia-Francia.

21 artisti italiani a confronto con 21 artisti francesi.

1991

Scuola d'Italia, New York, N.Y., *Un Punto per Piero*.

Bagnacavallo (RA) Museo Internazionale della Grafica, Opere
esposte in permanenza

1993

Buenos Aires, Cayç, *Un Punto per Piero*, a cura di Jorge Glusberg.

Milano, Studio D'Ars - Trento, Santuario San Romedio,
Anch'io per grazia ricevuta.

1994

Roma, Galleria Eralov, *Fiori, Frutta, Ortaggi*.

Campagna (SA), Installazione all'aperto, *Dono* Rassegna
Internazionale dell'Acqua "La Chiena" - Anno XII.

Parigi. Liceo Italiano *Dalla Terra con Affetto*,
Omaggio a Saint-Exupéry,

Roma, Galleria 5.55, *Dalla Terra con Affetto*,

Omaggio a Saint-Exupéry

Roma, Galleria Il Politecnico XX Arte, *Next Art*.

Trento, Museo dell'Aeronautica G. Caproni, *Dalla Terra con
Affetto*, Omaggio a Saint-Exupéry.

1995

Venezia, Fondazione Banco di San Marco *Le Ali del Leone*,
Mostra Intorno Alla XLVI Biennale Internazionale di Venezia.

1998

Milano, gennaio-febbraio, Nuovo Piccolo Teatro *Dalla Terra con
affetto* - Omaggio a Saint-Exupéry.

Tuscania, Tempio SS. Martiri, 16 luglio-2 agosto. *"Torri
d'Avvistamento - Aggregazioni."* Vertigo e Verticalità dell'Arte"
a cura di Lidia Reghini di Pontremoli. Installazione.

Roma, RIPARTE, Galleria "L'Eclisse" Associazione Culturale.

Roma, Basilica di Santa Maria in Montesanto *Nel nome del
Padre*.

1999

Torino, ARTISSIMA, Galleria Area - Galleria Antonio Battaglia

2000

Milano, MI.ART, Galleria Antonio Battaglia, e Istituto Austriaco
di Cultura.

Siena, Blaye (Bordeaux), Volterra, Montalcino, *Giubileo 2000*,
III Biennale d'Arte Sacra.

2000

Spoletto, Viaggiatori sulla Flaminia: "Porta di entrata & porta
di uscita" a cura di Giuliano Macchia e Franco Troiani.

2001

Roma, M.A.T Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari,
Il Pianeta Carta nel Terzo Millennio, a cura di Stefania Severi,
4 ottobre - 4 novembre.

2002

Spoletto, Viaggiatori sulla Flaminia: "Giardini segreti & giardini
svelati" (Luigi Manciooco, Angelica Scutti, *Bianco: Performan-
ce*)

2003

Perugia, ARTEHOTEL, *Stanze d'Artista*, Opere in permanenza.

Roma, Galleria CHIODA *Extreme Bianco Anomalia*, a cura di
Vitaldo Conte, 2 - 9 marzo 2003

2004

Spoletto, LIBEROLIBROdARTISTALIBERO, Studio A'87 -

Chiesa di San Carlo, a cura di G. Bonomi e A. Cochetti.

2004

Roma, Biblioteca Scolastica Multimediale "A.Savinio" La Notte
Bianca, *Il sogno dell'Arte* - 18 - 25 settembre.

2006

Foggia, Museo Civico, Fondazione "Banca Del Monte Domeni-
co Siniscalco Ceci" *TRA(C)ARTE Rassegna Internazionale di Ope-
re in Carta*, a cura di Loredana Rea e Stefania Severi, 29 aprile - 10
giugno.

2007

Paris Quai d'Orsay, Centre des Conférences Internationales
Exposition "Sagome 547" UNICEF Conference: «*Liberons les
enfants de la guerre*» Ministère des Affaires Étrangères, 5-15 feb-
braio.

Foggia, Fondazione "Banca Del Monte Domenico Siniscalco Ce-
ci" *TRA(D)IZIONI International Group Exhibition* 5 maggio-28
giugno.

Cassino, IV Biennale Internazionale del Libro d'Artista.

Mostre Personali

Solo Exhibitions

1990

Ithaca - New York, N.Y., Cornell University - Department of
Arts, *Stage - Performance* con Steve Poleskie.

New York, N.Y. - 591 Broadway, Atlantic Gallery, *INCHÔO -
To Begin - Recent Art Works*

1992

Milano, Studio Panigati, *In Calce, Mare Bianco* - Installazione a
cura di N. Micieli e M. Mataloni, (l'artista coinvolge tutto lo
spazio con dieci metri cubi di polipropilene trasparente).

1994

Viterbo, Palazzo Chigi, Galleria Miralli *Particola, La Linea del
Bianco*, Installazione.

Helsinki Katariina Gallery, *Beyond the Visible*, Installazione

1995 - 1996

San Francisco, (CA), State University, De Bellis Foundation,
Beyond the Visible, Installazione

1997

Spoletto, 40° Festival dei Due Mondi Convento di San Domeni-
co, ex Carceri del Sant' Uffizio, *Liberaci dal Male*,

Invocazione - Installazione, 12 luglio - 30 settembre

1998

Milano Studio d'Ars, ARTEKROMA - *Bianco: Conversazione
con l'Antenato*, Installazione (l'artista utilizza 8 colonne di
ghiaccio per tutta la durata della mostra).

2003

Roma, Università degli Studi "La Sapienza", Facoltà di Scienze
della Comunicazione, **Ex-Cathedra** *Movimenti culturali notturni*,
a cura di Massimo Canevacci: "*Liberanos a bello*". *Opere di
Luce*, Installazione, 19/20/21 marzo.

Saggi Critici: Cataloghi, Quotidiani, Periodici

Writings about the Artist (Catalogs, Newspapers and Pe- riodicals)

S. MINIUSSI, *La parola e il segno*, Catalogo, Roma, 1984.

G. BASSANI, *La parola e il segno*, Catalogo, Roma, 1984.

R. ALBERTI, *Al Pintor de La Palabra y el Signo*, Catalogo
Roma - Venezia, 1984.

T. DORIA - R. BRINDISI, *Cultura e poesia nelle opere di
Manciooco*, sta in "La Voce di Chioggia", 1985.

V. APULEO, *Manciooco*, "SEIC" Catalogo, Roma, 1989.

BERENICE, *Pittori per Segni, SEIC*" Catalogo, Roma, 1989.

- N. MICIELI, *Manciocco*, "SEIC" Catalogo, Roma 1989.
- G. SGATTONI, "SEIC" *Antifonario*, Roma - Teramo, 1989.
- V. CONTE, "Inchô" *Writing as mental absolute* Catalogo, New York 1990.
- G. CATENACCI, *Manciocco*, sta in "Il Tempo", Roma, 1 novembre 1990.
- G. CATENACCI, *Manciocco sbarca all'Atlantic Gallery*, sta in "Il Tempo", Roma, 10 novembre 1990.
- E. C. LIPTON, *Drawings from Italy at Atlantic Gallery*, sta in "ART-SPEAK", New York 16 giugno 1990.
- G. GRADIENTE, *Recensioni*, sta in "Gazzetta delle Arti", n. 4, maggio-giugno 1990.
- A. SICILIANO, *Alcune considerazioni estreme in una collettiva d'arte*, sta in "Il Mattino dell'Alto Adige", 27 marzo 1990.
- M. PALMER PORONER, *Luigi Manciocco speaks of lightness in his art*, sta in "ARTSPEAK", New York, dicembre 1991.
- N. MICIELI, *Manciocco: In Calce, Mare Bianco*, Catalogo, Milano, 1992.
- M. MATALONI, *Mare Bianco - In calce. Una guida*, Catalogo, Milano, 1992.
- R. PICCICHE', *Contemporanei. Un grido bianco*, sta in "Arte & Carte", n. 8, Napoli, 1992.
- M. DE PAOLIS, *L'arte poliedrica di Manciocco*, sta in "Il Tempo", Roma, 2 settembre 1992.
- A. MADESANI, *Quadreria. Manciocco*, sta in "Next" nn. 24-25, Roma, 1992.
- G. CIAVOLIELLO - C. PICCOLI, *Spray Italy*, sta in "Juliet" n. 58, Trieste, giugno 1992.
- M. MATALONI, *Bianco subbianco*, sta in "Next", n. 23, Roma, 1992.
- S. SEVERI, *Luigi Manciocco*, "Itinerario Lazio", nn. 1-2 Roma, gennaio-febbraio 1992.
- C. SALVI, *Roma in mostra*, annuario delle mostre d'arte a Roma, Edizioni Joyce & Co., Roma, 1993.
- V. BIASI, *La linea del Bianco*, Catalogo, Viterbo, 1994.
- S. SEVERI, *La linea del Bianco*, Catalogo, Viterbo, 1994.
- M. CALDARELLI, *Dalla terra con affetto*, Catalogo, Trento, 1994.
- M. APA, *Il Bianco*, sta in "Iconostasi", n. 0, Roma, giugno 1995.
- S. CARROZZINI, *True stories*, sta in "Flash Art", n.189, Milano, gennaio 1995.
- R. FRANCE, *La rosa di Manciocco*, sta in "Next", n. 34, Roma, primavera-estate, 1995.
- S.F., *Exploring expeditions to femininity, nature and beyond the visible*, sta in "Demari", Helsinki, 1995.
- S.F., *Beyond the visible in an italian way*, sta in "Helsingin Sanomat", Helsinki, 1995.
- L. LOMBARDI SATRIANI - S. SEVERI - D. GIOVANNINI, Presentazione del saggio *Una casa senza porte*, Roma, Sala Baldini, 6 febbraio 1996.
- C.A. MASTRELLI - A. COLAJANNI - P. BALDELLI, Presentazione del saggio *Una casa senza porte*, Firenze, Libreria "Le Monnier", 14 giugno 1996.
- G. NARDI, *Ma com'è vecchia la Befana*, sta in "La Nazione", Firenze, 4 gennaio 1996.
- P. PANZA, *Quell'antica strega volante*, sta in "Corriere della Sera", Milano, 5 gennaio 1996.
- R. SCARPA, *La Befana che anche i grandi aspettano*, sta in "Il Tempo", Roma, 5 gennaio 1996.
- M. L. DE CESERO, *L'antica favola entra ancora dal camino*, sta in "Il Secolo d'Italia", Roma, 6 gennaio 1996.
- G. CASSIERI, *Il segreto della Grande Vecchia*, sta in "La Stampa", Torino, 6 gennaio 1996.
- E. SIMONETTI, *La Befana vien dalla notte dei tempi*, sta in "La Gazzetta del Mezzogiorno", Bari 6 gennaio 1996.
- A. BARBERO, *Storia della Notte Magica*, sta in "La Stampa", Torino, 6 gennaio 1996.
- D. TROTTA, *La Grande Nonna del Mediterraneo*, sta in "Il Mattino", Napoli, 6 gennaio 1996.
- G. MARCHETTI, *Una scopa all'orizzonte*, sta in "Gazzetta di Parma", Parma, 6 gennaio 1996.
- M. MIORI, *Una scopa magica che ci riporta alla notte dei tempi*, sta in "Il Giorno", Milano 6 gennaio 1996.
- T. TENTORI, *Testimonianza*, Roma, 10 gennaio 1996.
- I. TRABONI, *La Befana vien sul libro*, sta in "Ciociaria Oggi", Frosinone, 14 gennaio 1996.
- A. CASELLA, *Vademecum sulla Befana*, sta in "Oggi", n. 53, 31, Milano, dicembre 1996.
- M. F. BAGLIANI, *Viaggio Intorno alla Befana*, sta in "Leggere Donna", n. 65, Ferrara, nov.-dic. 1996.
- M. TESTI, *Una casa senza porte*, sta in "Credito Cooperativo", Roma, giugno, 1996.
- A. DE SANTIS, sta in "Terza Pagina", Bergamo, 1996.
- A. STANGO, *Premio Ripetta*, sta in "La Scrittura", n. 5 Roma 1997.
- A. PAULETTI, *Liberanos a malo*, Catalogo, Spoleto, 1997.
- A. DI LELLO, *Mostra di Luigi Manciocco a Spoleto*, sta in "Il Secolo d'Italia", Roma 9 luglio 1997.
- S. F. *Luigi Manciocco chiude le sue opere nelle ex-prigioni del S. Uffizio*, sta in "Il Messaggero", Roma 12 luglio 1997.
- S. LESZCZYNSKI, *Una casa senza porte. Viaggio intorno alla figura della Befana*, sta in "La Scrittura", n. 6, Roma 1997.
- A. SQUILLACI, *Befana: Storia di una Festa*, sta in "Avvenimenti", Roma, 5 febbraio 1997.
- A. M. PICCIRILLI, *I graffiti dei prigionieri diventano una mostra*, in "Corriere dell'Umbria", Perugia, 25 agosto 1997.
- A. M. PICCIRILLI, *Prorogata una mostra*, sta in "Corriere dell'Umbria", Perugia, 30 agosto 1997.
- F. CALZAVACCA, sta in "Eco d'Arte", Firenze, autunno 1997.
- A. M. PICCIRILLI, sta in Spoleto 90, Spoleto, autunno 1997.
- G. CASSIERI, *Anche la Befana viene da Oriente*, sta in "50 e più", anno XIX, n. 12, Roma, dicembre 1997.
- A. OTTOLINA, *Speciale Strenne*, sta in "Anna", n. 50, Milano, 16 dicembre 1997.
- M. LAURETI, "Le fere" a lezione di antropologia, sta in "Corriere dell'Umbria", Perugia, 19 dicembre 1997.
- A. GERARDIS, *La Befana nostra grande antenata*, sta in "Gazzetta del Sud", Messina, 3 gennaio 1997.
- M. GERACI, *La Befana una strega contro il consumismo*, sta in "Il Messaggero", Roma, 5 gennaio 1998.
- C. MANCIOCCO, *La festa della stella*, sta in "Il Secolo d'Italia", Roma, 6 gennaio 1998.
- P. VENTURA, *I segreti della Befana*, sta in "Gioia", n. 52, Milano, 8 gennaio 1998.
- M. SPINELLI, *Un'indagine storica sulla mitologia legata alla figura della Befana*, sta in "L'Osservatore Romano", Città del Vaticano, 25 gennaio 1998.
- L. REGHINI DI PONTREMOLI, *Primitivi urbani. Antropologia*

dell'arte presente, Roma, Ed. Art Gallery Internet, 1998.
In questo saggio è inclusa un'ampia e dettagliata bio-bibliografia dell'artista.

L. REGHINI DI PONTREMOLI, *Comunicazione: "Primitivi urbani"*, sta in: Atti XV Convegno Internazionale Estetica Empirica, Facoltà di Psicologia, Università "La Sapienza" Roma 1998.

R. PASI DALPANE (a cura di), *"Balla Befana"* Ed. Itaca Tools, Castelbolognese, 1998.

C. STAFORTE, *Liberaci dal Male*, sta in "Next" nn. 44, 45, Roma, 1999.

M. LOMBARDO, *Messaggio del padre attraverso linguaggi attuali*, in: "Osservatore Romano", 1-2 marzo 1999.

AA. VV. *1980-2000: dieci anni di Alborno*, Editore Albornoz Palace Hotel, Spoleto, 2000.

STEFANIA SEVERI, et alii, *Il pianeta carta nel terzo millennio*, Catalogo. Edizioni Edicias, Roma, ottobre 2001.

FLAVIA PERRONE, *Camera con vista sull'atelier. Un albergo che sembra una galleria d'arte contemporanea...* sta in "Class", n. 11, Milano, novembre 2001.

CRISTINA MANCINI, *Spoleto, questa è la città della grande arte moderna*, sta in "La Nazione", Firenze, 12 febbraio 2001.

S.a. "E gli albergatori diventano mecenati. L'Hotel Albornoz che ospita opere di importantissimi artisti", sta in "La Nazione" Firenze, sabato 20 gennaio 2001.

E. DE ALBENTIS, *Segni contemporanei all'Albornoz Palace Hotel di Spoleto*, sta in "Titolo", Anno XI, n. 34.

STEFANIA SEVERI, *Luigi Mancio*, in ART & HAT, "Hat-Footwear", Massaferrama (AP), primavera-estate 2002.

ROSSELLA FABIANI, "Nuovi artisti": *Tra radiografie e pennelli, il mondo della Bonichi*, in "La Stampa" (VIVEREROMA) martedì 17 febbraio 2003.

Convegno "Male d'artista", in "La Stampa" (VIVEREROMA) Agenda, 12 febbraio 2003.

Convegno "L'Artista e la Società", in "Corriere della Sera" (Tempo Libero "Cultura e Appuntamenti"), Roma, 19 febbraio 2003.

Convegno "Male d'artista", in "La Stampa" (VIVEREROMA) Agenda, 27 febbraio 2003.

GABRIELE SIMONGINI, *Il bianco, un colore che fa arte. Un'esposizione negli spazi della Galleria "Chioda"* in "Il Tempo" Roma, 2 marzo 2003.

DANIELE PRIORI, *Il male d'artista secondo Renato Zero. Claudio Cianfragioni, giovane poeta marchigiano ne parla oggi in un convegno all'Eur*, in: "Nuovo Oggi Castelli", giovedì 27 febbraio 2003.

PABLO ECHAURREN, *Extreme bianco Anomalia, l'ultima mostra*, sta in: "Carta" Roma, 27 febbraio - 5 marzo 2003, n. 7.

VITALDO CONTE, "A Chioda", *Centro per l'Arte Contemporanea di Roma, gli Angeli del Bianco extrême. Artisti pugliesi e laziali per un viaggio poetico e segreto.* In "Corriere del Giorno" Cultura e Società, Taranto, 9 aprile 2003.

SIMONA SCIBILIA, *Ispirazioni d'arte contemporanea. L'Albornoz Palace Hotel di Spoleto e l'Hit Hotel di Perugia ospitano veri capolavori di arte contemporanea*, in "Meeting e Congressi", n. 76, giugno-luglio 2003.

E. DE ALBENTIS, *ARTE HOTEL*, Catalogo, Perugia, 2003.

KATIUSCIA MARCHESI, "Vetrina di una Stagione" Convegni: "Male" d'artista, *L'artista in rapporto con sé stesso; l'artista in rapporto con la società*; - Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, 5/12/19/27 febbraio 2003, in AA. VV.:

"Il Patalogo". Annuario del Teatro 2003, n.26, Edizioni UBULBRI, Milano, 2004.

GIULIANO MACCHIA, FRANCO TROIANI, "Viaggiatori sulla Flaminia" 3^a Ed. Terni, Spoleto, Trevi, Foligno; Spoleto 2005.

TRA(C)ARTE "Opere in Carta in una grande Rassegna Internazionale", sta in: "Il Quotidiano di Foggia", 28 aprile 2006.

"L'Arte raccontata dalla carta. Opere da tutto il mondo danno forma a TRA(C)ARTE" sta in "La Gazzetta del Mezzogiorno", Bari, 28 aprile 2006.

Inaugurata TRA(C)ARTE. *Collettiva di artisti da tutto il mondo. La Mostra - Museo Civico Fondazione Banca del Monte* sta in "La Gazzetta del Mezzogiorno", 30 aprile 2006.

MARILENA DI TURSI, "Foggia. Il foglio di carta trasformato in un'opera d'arte" sta in "Corriere del Mezzogiorno", 9 maggio 2006.

"Made of Paper - Exhibition in Foggia", sta in "Textil & Forum" giugno 2006

"Foggia - Museo Civico Fondazione Banca del Monte TRA(C)ARTE. Rassegna Internazionale di Opere in Carta", sta in EQUIPÉ CO, estate 2006.

FRANCESCA DI GIOIA "La Cultura" sta in "L'Azione", 24 giugno 2006.

FRANCESCA CAPPETTI, *La forma della carta. Gusto ed eleganza nella Rassegna Internazionale TRA(C)ARTE* in www.viveur.it-arte.

E. DE DONNO, G. MACCHIA, F. TROIANI, "LIBEROLIBROdARTISTALIBERO", 3^a ed. biennale Spoleto 2006.

GIUSEPPE CASSIERI, "Il sabba della Befana" sta in "La Stampa", Torino, 6 gennaio 2007.

MARIA TERESA VENEZIANI, *Guida alle feste e agli spettacoli dell'Epifania, mentre esce un nuovo saggio sulla «mitica progenitrice»* sta in "Corriere della Sera" 5 gennaio 2007.

MIMMO STOLFI, "Novità: L'incanto e l'arcano. Per un'antropologia della Befana" sta in "CLASS", febbraio 2007.

Recensioni e Interviste Radio TV e Internet Internet - TV - Radio Reviews and Interviews

RAFFAELLO SINISCALCO in occasione della Rassegna *Un Punto per Piero*, tenutasi alla Scuola d'Italia di New York, N. Y. Servizio della RAI Corporation N.Y. - trasmesso in Italia il 13 dicembre, "Circolo delle 12" RAI TG 3.

ALAIN ELKANN, 2 minuti un libro, intervista a Claudia Mancio, sul Libro *Una casa senza porte*, Roma, TMC, 1997.

MASSIMO ONOFRI, Galassia Gutenberg, Intervista a Luigi Mancio, RAI, Radio 1, gennaio 1996.

ENRICO MAGRELLI, Radio 3 Suite, RAI - Intervista a Claudia Mancio, gennaio 1996.

TOMMASO RICCI, TG 2 Libri "Una casa senza porte", gennaio 1996.

MARINO SINIBALDI, Lampi d'inverno, RAI Radio 3, gennaio 1996.

RAI Radio 3 Rassegna Terza Pagina dei Giornali, gennaio 1996.

ANTONIO LEONE, RAI TG 3 - Notte Cultura, dicembre 1997.

LIVIA AZZARITI, RAI - TV Uno mattina, Intervista a Luigi Mancio, in diretta, 6 gennaio 1997.

MARCELLO VENEZIANI, RAI Radio 3 Rassegna Terza Pagina

dei Giornali, 5 gennaio 1998.

LOGAN BENTLEY LESSONA, La Befana in Cyberspace
C e L. Manciooco, *La storia della Befana* in: <http://Befana.com>

BARBARA PALOMBELLI e LUIGI MANCIOCCO
“Se telefonando”, RAI, Radio 2, *Intervista sulla Befana*
Conversazione con gli ascoltatori, 6 gennaio 1999.

ELIANA ASTORRI, NICOLETTA FATTOROSI BARNABA
“A cercà Maria pe’ Roma”. *La festa della Befana a Roma*
Radio Vaticana, Roma, 2 gennaio 2007.

SKY TG 24, Roma, 6 gennaio 2007. Intervista in diretta a Luigi
Manciooco sul libro: *L’incanto e l’arcano*.

RUGGERO SIGNORETTI *L’incanto e l’arcano*.
Per un’antropologia della Befana, sta in “Roma Cultura” mensile
di immagini suoni e scritture, Libri: segnalazioni, Roma,
febbraio 2007

La Befana dal mito alla virtualità High-tech, sta in “Corriere
Canadese on-line, 14 gennaio 2007.

ANSA.IT *L’incanto e l’arcano di Claudia e Luigi Manciooco*,
1 febbraio 2007.

ELEONORA BIANCHINI *L’incanto e l’arcano. La genesi dell’E-
pifania*, sta in: Cinews Portal, canali.libero.it, 5 gennaio 2007.

Eventi e Conferenze nella ricerca antropologica **Events and meetings on anthropological issues**

Faenza, Loggetta del Trentanove, da Muky: L. Manciooco, G. Cas-
sieri, Presentazione del saggio *Una casa senza porte*, 21 dicem-
bre 1996.

Ferrara, Biblioteca “Centro Documentazione Donna”:
L. Manciooco, Presentazione del saggio *Una casa senza porte*,
7 gennaio 1997.

Spoletto, Università Terza Età, Conferenze di L. Manciooco,
Sul culto dell’antenato, 18 dicembre 1997.

Roma, Libreria Gutenberg, *Incontro con gli scrittori*: L. Man-
ciooco, gennaio 1997.

Roma, Redazione “La Scrittura”, *Incontro con gli scrittori*:
L. Manciooco, gennaio 1998.

Dal libro *Una casa senza porte*, l’Associazione Romagna Danza
ha tratto uno spettacolo di teatro-danza, coordinato da Fulvia Go-
doli, Insegnante E. A. Teatro alla Scala, con la partecipazione
delle Scuole di Danza di: Rimini, Cesena, Faenza, Russi, Castel-
bolognese, Ravenna. La prima dello spettacolo si è tenuta il 18
febbraio 1998 al Teatro Masini di Faenza, ed ha avuto i Patro-
cinio della
Presidenza del Consiglio Regionale dell’Emilia Romagna,
dell’Assessorato alla Cultura e della Provincia di Ravenna.
Sull’evento è stato inoltre
realizzato un libro e un CD-ROM dal titolo: *Balla Befana*.

*Artisti all’Accademia, Incontro con Artisti contemporanei: Luigi
Manciooco Il bianco e il culto dell’antenato. Libera nos a malo*,
a cura di Lidia Reghini di Pontremoli, Titolare Cattedra di
Antropologia Culturale, Roma, Accademia di Belle Arti,
14 - 15 maggio 1998.

Comune di Urbania, Provincia di Pesaro e Urbino, *Convegno
sulla figura della Befana*, Luigi Manciooco, Sergio Pretelli,
Alberto
Berardi - Palazzo Ducale, Sala Volponi, gennaio 2001.

Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari,
5/12/19/27 febbraio 2003, Convegno - Seminario di Studi: *Male
d’Artista. L’artista in rapporto con sé stesso, l’artista in rappor-
to con la società*:

Relazioni, Interventi, Performance, Interviste, Testimonianze di:
P. Basso, V Biasi, G. Biondillo, B. Bonichi, M. Canevacci, V. Ca-
pone, B. Ceccobelli, V. Centorame, L. Chiumenti, V. Conte,
C.M. Conti, A. Elkann, U. Dante, A. D’Avossa, R. D’Inca, L. In-
ga Pin, P. Izzo, L. M. Lombardi Satriani, M. Luzi, S. Massari, A.
Merini, V. Nocenzi, L. Ontani, L. M. Patella, P. Pelù, A. M. Pie-
monte, V. Pisani,
L. Reghini di Pontremoli, A. Scutti, Stefania Severi, Franco
Troiani.

ALLIEVI: Michela Berteza, Claudio Cianfaglioni, Martina Lanini,
Francesca Santaniello, Sara Stefanucci.

Coordinatrice: Stefania Severi Project
Management: Luigi Manciooco.

PATROCINIO: Regione Lazio, Assessorato alle Politiche Giova-
nili, Provincia di Roma, Vicepresidenza, Comune di Roma, As-
sessorato
alle Politiche Culturali, Ministero per i Beni e le Attività Cultu-
rali, M.A.T.T. Università «La Sapienza» I Cattedra di Etnologia,
Roma

Scritti e Saggi Pubblicati dall’artista **Artist’s Writings and Essays**

Dal 1991 è responsabile della redazione di Roma della rivista
Newyorkese “ARTSPEAK”.

Il dialogo nel tempo di Benedetto Antelami, in “Cronache”.
Paolo Pelosini: magiche emozioni con il ferro, in “Cronache”.

Narrante nuovo e magico, Catalogo Remo Brindisi, Roma 1987.
Graffiti graffianti, Catalogo. Giglio Zarattini, Comacchio,
1989.

Nell’assurdo, nel possibile, nel fantastico, in: G.C. Argan,
C.Marzi,
Luigi Manciooco et alii, *Ricordo di Mazzacurati*, Teramo,
Ed. Casa della Cultura C. Levi, 1989.

Savinio: il sogno come mito, in “D’Ars”, Milano, n.131, primavera
1991.

Rimma and Valery Gerlovin: The Poetics of Still Performance,
in “Next”, Roma, n. 21, estate 1991.

Eroi erranti, in “D’Ars”, Milano, n. 134, inverno 1991 - 92.

Henryk Stazewski: Bianchi rilievi dell’Est, in “D’Ars”,
Milano, n. 134, inverno 1991 - 92.

The Language of light, in “ARTSPEAK”, New York, n. 2, ottobre
1991.

*An open window towards Art. Conversation with Jack Shain-
man*, in “Next”, Roma, n. 23, inverno - primavera 1991 -
92.

Irresistibile pensiero irresistibile immagine, in “D’Ars” Milano,
n.137, 1992.

L. Manciooco, L. Campanelli, Segnali di allarme, Roma,
“Quaderni di Studio Aperto”, 1993.

Exhibition in Italy. Tribute to Federico Fellini, in “ARTSPEAK”,
New York, n. 6 aprile 1995.

*Suomi: the Land of the Light. An interview and four true
stories*, in “Next”, Roma, n. 35, autunno - inverno 1995.

Icon-tags: Stefan Eins e Fashion Moda, in “Next”, Roma,
n.24/25, primavera - estate 1995.

In Spiritu. Nelle icone dell’anima, in: AA.VV., *VIAGGIATORI
sulla FLAMINIA. Luoghi del corpo e dello spirito*, Spoleto,
Campello,
Trevi, Ed. Studio A’87 Spoleto, 1999.

*Percorsi contemporanei: Galleria Navona 42, AOC (Associazione
Operatori Culturali Flaminia 58); Galleria Mascherino;
Centro di Documentazione della Ricerca Contemporanea “Luigi
di Sarro”* in “Next”, Anno XVI, n. 48, autunno - inverno 2000.

Matre Dea Dia. Funzione e Finzione nel Sacro, in: VERSANTI
SIBILLINI, Cascia, 2004.

Da settembre 2007 collabora con la rivista Zeta - Rivista
Internazionale di Poesia e Ricerche, Diretta da Carlo Marcello

Pierluigi Basso Fossali CHE COS'È UN'INSTALLAZIONE?

L'*installazione* ha un'ambigua derivazione storica nel campo delle arti che vorremmo qui brevemente dipanare.

- a) Per prima cosa, essa è legata alla conquista della terza dimensione da parte della pittura. L'oggetto proprio a concrezioni di colore, gli oggetti inseriti in un collage materico sulla tela non sono che i primi esempi di questa pertinentizzazione dello spazio espositivo in quanto aggredito da una materia artistica non più confinabile all'interno del "quadro" istituzionale.
- b) In secondo luogo, la pratica dei *ready made* ha reso pertinente, più che l'oggetto elevato ad arte, l'*happening* della sua esposizione. Ecco che lo spazio d'implementazione dell'opera (ad esempio, quello museale) è diventato uno scenario che partecipa attivamente degli effetti di senso della pratica artistica.
- c) In terzo luogo, l'estetizzazione del quotidiano ha esemplificato la possibilità di una distribuzione di valori artistici di tipo ambientale e quindi promosso una correlativa sintassi di fruizione, rispetto alla tradizionale paratassi di incontri con l'aura di ciascuna opera autografica.
- d) In quarto luogo, i nuovi media non hanno fatto che sottolineare l'ubiquità della mediazione spaziale nella nostra relazione con gli oggetti e la possibilità di regolarla, per esempio sotto forma di interfaccia d'utenza.

Ora, l'installazione respira di tutte queste trasformazioni senza essere riducibile a una mera conseguenza di queste conquiste dell'arte contemporanea. L'installazione risponde in modo proprio a tali evoluzioni, ricercando un proprio assetto specifico.

L'installazione si colloca all'interno di uno spazio dotato di una propria autonomia significante (dal museo a qualsiasi sito urbano o paesaggistico) che viene reso pertinente e risemantizzato a partire da una progettualità tesa a istituire delle specifiche relazioni tra elementi "trovati" (propri dello spazio d'accoglienza) e "imposti" (portati in gioco dall'autore). L'installazione funziona quindi come una delimitazione di spazio che individua un gioco linguistico specifico in grado di correlare gli elementi presenti non solo secondo dei percorsi fruitivi predelineati, ma anche secondo delle possibili interazioni dell'utente, in grado di mettere parzialmente in variazione lo scenario di valori. L'installazione è una sorta di "spartito spaziale" la cui esecuzione dipende non da *performer* prestabiliti, ma dai fruitori dell'opera stessa, i quali daranno un significato a quest'ultima auto-osservandosi come inclusi in essa, al punto da cogliersi in qualità di attori protagonisti della sua "messa in fase" (l'installazione è un dispositivo di enunciazioni in atto che deve essere promosso e incarnato).

L'installazione si fonda sul fatto che lo spazio estetico non è riducibile né allo spazio fisico, né a quello percettivo, né a quello istituzionale; esso media una progettualità co-enunciativa che accoppia fare artistico e fare fruitivo nel comune confronto con valori operanti e valori operabili (per esempio, da un lato vi sono forze e costrizioni materiali che si impongono alle pratiche, altri che si offrono alla prospettiva manipolativa di queste ultime). Per tale ragione, le spazialità sulle quali lo spazio artistico sopravviene restano in memoria ed entrano in una relazione paradigmatica con quest'ultimo, ancorché di tipo metaforico (figurale). Tutte le

esperienze mediate dall'installazione sono suscettibili di porsi come esemplificazione metaforica o come ri-figurazione critico-parodistica delle nostre abitudini percettive o dei nostri *frame* istituzionali nel leggere eventi e comportamenti.

Ciò che ci preme sottolineare è che entrare in una installazione è necessariamente sentirsi posti alla prova di un dispositivo spaziale di mediazione esperienziale, ossia di un filtro ambientale che può essere colto anche prima e comunque indipendentemente dai singoli elementi che possono esservi ospitati. Un'installazione, in questo senso, può sussistere anche come mero spazio vuoto, come un puro spazio formale di iscrizione estetico-progettuale, dissimilabile dallo spazio materiale (per esempio architettonico) e istituzionale (per esempio, museale) in cui viene insediato.

Infine, rispetto all'*environnement art*, l'installazione non si articola semplicemente con una percezione contemplativa o con un'esplorazione indiziaria di un *setting*; come detto, essa prevede un'osservazione di secondo ordine (ossia un'osservazione di osservatori) che coglie sé e gli altri fruitori come compartecipi dell'esecuzione e della messa in fase dell'opera.

Molto spesso questa messa in fase si esplica in un regime di fruizione interattivo articolato da opportune interfacce. In ogni caso, la specificità dell'installazione è dovuta al fatto che la mediazione è l'opera, quasi ciò riflettesse l'aforisma di McLuhan per cui "il medium è il messaggio". Soprattutto, la mediazione deve "essere all'opera" per via di una performance fruitiva.

Ecco allora che deve essere precisato il rapporto dell'installazione anche con la scultura, la quale nasce sovente per essere appunto "installata" in uno specifico spazio, entrando in relazione con il contesto architettonico e ambientale e con gli altri oggetti culturali compresenti.

Nel caso della scultura, lo spazio è ciò che media l'apprensione delle sue forme e la connette a una rete di relazioni con altre entità culturali.

Ora, l'installazione non si limita ad esaltare la riflessione artistica centrata sul condizionamento dello spazio d'implementazione dell'opera, ma vuole fare della mediazione stessa un progetto estetico in grado di rinviare e criticare l'esperienza mediativa vissuta dai fruitori quotidianamente. In fondo, la pratica dell'installazione ha svolto un importante ruolo di riflessione filosofica sulle mediazioni, mostrando come la centralità sociale dei mass media nel dibattito pubblico nascondeva una possibilità di generalizzazione maggiore delle esperienze mediative.

La tecnologizzazione dello spazio (si pensi all'uso dei monitor, di sofisticate interfacce, ecc.) è stato accostato dalle installazioni alla riproposizione di ambienti "grezzi", anonimi o naturali, mostrando come essi comunemente ponessero una questione generalizzabile: ovvero, la semantica della mediazione, spesso dimenticata a tutto favore della preminenza di quella delle iscrizioni.

Ecco che nelle installazioni non vengono messe in valore solo le superfici che mediano le "scritture" dell'ideazione linguistica (dimensione *mediazionale*), ma anche le qualità materiali dello spazio che le ospita e le filtra (dimensione *mediale*), le proprietà istituzionali del luogo culturale "ospitante" (dimensione *mediumale*), la ri-mediazione dello spazio offerta dalle tecnologie elettroniche (dimensione *mediatica*).

Al di là delle denominazioni da noi assegnate, ciò che deve essere riconosciuto è che la pratica artistica dell'installazione è stata un enorme cantiere di riflessione e di analitica distinzione tra queste forme diver-

se di mediazione. Ci si può allora chiedere quale sia l'esito di questa indagine condotta dall'arte attraverso la forma dell'installazione, o quali siano, se non altro, gli obiettivi insiti in tale ricerca? L'autonomizzazione dell'installazione come forma d'espressione risponde solo di un'evoluzione tutta interna al mondo dell'arte o testimonia invece di una nuova necessità di problematizzare esteticamente delle sfaccettature dell'esperienza che rischiano di restare taciute nella contemporaneità?

Una risposta possibile a tali quesiti risiede nella natura stessa della mediazione in rapporto ai soggetti e agli oggetti che ne sono coinvolti; vale a dire, la mediazione è esattamente ciò che consente e filtra ogni circolazione di tratti identitari.

Ora, nella contemporaneità, l'individuazione e il riconoscimento dell'identità propria e altrui sono sempre più dipendenti da un'osservazione di secondo ordine (si osserva come si è osservati o ci si auto-osserva); un'osservazione che constata come il sé sia sempre più significato da una pleora di istanze vicarie, di elementi a cui viene dato il compito di rappresentarci, di comunicare una parte di ciò che siamo. L'installazione testimonia, allora, di una sorta di sacrificio del soggetto contemporaneo, asperso in una moltitudine di protesi identitarie.

Nello spazio dell'installazione le cose non riposano mai immediatamente nel loro essere; sono convocate proprio per testimoniare la loro circolazione identitaria estroversa, la quale quanto più risulta mediata e rimediata, tanto più rischia di divenire indeterminata.

L'installazione diviene allora un laboratorio di rideterminazione identitaria che si fonda paradossalmente sull'esplicitazione di tutte le forme di mediazione, comprese quelle che il fruitore subisce e mette a sua volta in opera. In fondo, ciò che finisce per caratterizzare lo spazio dell'installazione è la possibilità di slittare continuamente da uno statuto all'altro (spazio architettonico, ambiente quotidiano, scena teatrale, terreno di attività ludica, ecc.), problematizzando con insistenza identità e competenza del fruitore. Infatti, l'installazione scopre una sorta di paradigmatica identitaria, tanto degli oggetti culturali implementati quanto dei soggetti fruitori, mobilitando e interrogando le possibili connessioni tra le rispettive forme d'essere e la loro dipendenza da un quadro di mediazione.

Per quanto l'installazione si sia spesso spinta verso un'esplorazione delle tecnologie mediatiche anche più avveniristiche, si è sempre posta come un'archeologia dei nostri possibili esperienziali regolati dalle più diverse forme di mediazione. In questo senso, l'installazione nasce nella storia dell'arte assieme alla coeva consapevolezza filosofica di quell'ecologia della percezione e della comunicazione che regola il nostro accoppiamento con il mondo della significazione.

*Ringrazio: **Luca Rento**, per aver collaborato al progetto video, e per l'ausilio tecnico alla ripresa; **Giulia Citterio**, per l'assistenza al montaggio DVD; **Stefania Vedovotto**, per la squisita ospitalità offerta durante la realizzazione del*

*video; **Paolo Pierelli** e **Angelica Scutti**, della POINT OF VIEW RECORDS S.r.l., per aver promosso questa mostra; **Luciano Inga-Pin**, Contemporary Art, Main Partner del progetto OCCHI – VIS-À-VIS. **Luca Maria Patella**, per la “strizzatina d’occhio” verbo-visuale al Libro d’Artista OCCHI–VIS-À-VIS; **Claudio Quattrino**, d e l l a
TEKNOIMPIANTI S.r.l., per la consulenza tecnico-amministrativa; **Francesco Jannucci**, per la definizione e il supporto tecnico digitale al progetto espositivo; **Matteo Accurso**, Graphic Designer, mio assistente e mia guida nei meandri dell’informatizzazione e della comunicazione web; **Maria Mastromarino**, mia assistente, per aver collaborato con me, fin dall’inizio, in ogni fase del progetto.*

*Ringrazio inoltre: **Carlo Marcello Conti**, **Franca Campanotto**, **Inga Conti**, **Ezra Conti**, per gli utili consigli per la stampa, la pubblicazione e la diffusione del libro d’artista; **Claudia Manciocco**, per aver tessuto quella rete di
relazioni, comunicazione, dialogo con enti pubblici, istituzionali, e giornalistici, valorizzando ulteriormente l’evento; **Martina Lanini**, **Sara Stefanucci**, **Massimo Franchi**, per gli scatti “rubati” durante le fasi del progetto.*

***Dino Pedriali** per la foto di P. P. Pasolini.*

FRAME DA VIDEO

8/9 Mario Luzi 10/11 Jean-Michel Basquiat 12 Kurt Cobain 13 David Hamnings
14/15 Piero Manzoni 16 Frida Kahlo 17 Marcel Duchamp 18/19 Leo Castelli
20 Robert Mapplethorpe 21 Alberto Giacometti 22/23 Gerhard Richter 24/25 Alighiero Boetti
26/27 Matthew Barney 28/29 Clark Gable 30/31 Damien Hirst 32 Sara Stefanucci
33 Francesca Panzolini 34 Franco Troiani 35 Maria Mastromarino 36 Gianna Morbiducci
37 Alessia Quattrino 38/39 Elisabetta Votta 40 Pier Paolo Pasolini 41 Mark Kostabi
42/43 Luigi Ontani 44(film still) / 45(frame da video) Filippo Tommaso Marinetti
46/47 Joseph Beuys 48/49 Moana Pozzi 50 Alessia Jakovenko 51 Stefania Vedovotto
52/53 Luca Rento 54/55 Antonella Scarpellino 56 Paola Abbandonato 57 Stefania Severi

