

Luigi Manciocco
RELAZIONI
POSSIBILI



Luigi Manciocco
RELAZIONI POSSIBILI

testi di
Angela Madesani
Nicolas Charlet
Patrizia Dalla Rosa
Gérard Georges Lemaire
Gianluca Marziani
Lucetta Scaraffia

Luigi Manciocco

RELAZIONI POSSIBILI

Palazzo Crepadona, Spazio "Cubo di Botta", Belluno
14.05 > 08.06.2016

A CURA DI
Angela Madesani

PROJECT CONCEPT
Luigi Manciocco

MAIN PARTNER
Associazione Culturale "Elide"

COMUNICAZIONE
RELAZIONI ESTERNE
Andrea Zampol D'Ortìa

ASSISTENTE DI STUDIO
Maria Mastromarino

SEGRETERIA GENERALE
Claudia Manciocco

RELAZIONI ESTERNE
Elena Savytska

TRADUZIONI
Flavia Di Franco
Anke Dowideit
Claudia Manciocco

PARTNERS TECNICI
Alberto Corazzol
Giuliano Deon
Greta Rento

CON IL PATROCINIO DI
Comune di Belluno
Assessorato alla Cultura
Provincia di Belluno
Comune di Cascia
Comune di Limana

CATALOGO
Scalpendi editore

PROGETTO GRAFICO / IMPAGINAZIONE
Fabio Vittucci
Silvano Tessarollo & C. snc

REDAZIONE
Simone Amerigo

© FOTO
Luca Rento
Silvano Tessarollo & C. snc

© FRAME DA VIDEO
Luigi Manciocco

© PER IL CATALOGO
Luigi Manciocco
Ogni riproduzione è vietata
salvo autorizzazione dell'artista

©
per la foto Yves Klein / Dino Buzzati

Cessione da parte di Yves Klein a Dino Buzzati della
Zona di sensibilità pittorica immateriale Serie n. 1,
Zona n. 5, Parigi, Pont.au-Doble, 26 gennaio 1962.
Fotografia: Shunk-Kender ©Roy Lichtenstein Foundation.
Courtesy: Philippe Slauve, Yves Klein Archives, Paris.

Comune di Mel
Comune di Trichiana
Associazione Internazionale Dino Buzzati
Associazione Culturale
Villa Buzzati S. Pellegrino - Il Granaio



Luigi Manciocco
RELAZIONI POSSIBILI





Cessione da parte di Yves Klein a Dino Buzzati della Zona di sensibilità pittorica Immateriale Serie n. 1, Zona n. 5, Parigi, Pont-au-Doble, 26 gennaio 1962. Fotografia: Shunk-Kender © Roy Lichtenstein Foundation. Courtesy: Philippe Slauve, Yves Klein Archives, Paris.

RELAZIONI POSSIBILI

Angela Madesani

Guardando al percorso poetico e poetico di Luigi Manciocco è difficile collocare la sua ricerca in un ambito preciso. Le etichette, certo, sono quasi sempre coercitive e nella maggior parte dei casi inutili per comprendere il lavoro di un artista nella sua complessità, con tutte le sfumature che riescono a renderlo unico. Nel caso di Manciocco, a maggior ragione, qualsiasi tentativo in tal senso è vano. La sua opera, infatti, si situa in un ambito tra l'arte, l'antropologia, la speculazione storica e storico-artistica. Ci troviamo, inoltre, di fronte a un artista desideroso di confrontarsi con il suo circostante, con altri artisti, ma al tempo stesso al di fuori di tendenze e correnti¹, operante tra diversi ambiti. Il suo ruolo qui, ma non solo qui, è duplice: studioso che compie una ricognizione delle particolari situazioni², e regista della *pèce* dal titolo complessivo *Relazioni possibili*, con un evidente gioco retorico sull'epiteto di santa Rita, patrona delle cause impossibili. Mi piace in tal senso trovare un indiretto parallelismo con il lavoro di Fabio Mauri, che nel corso del suo lungo e straordinario cammino ha operato delle vere e proprie regie, così in *Che cos'è il fascismo* (1971), *Gran serata futurista 1909-1930* (1980), *Via Tasso. Un appartamento* (1993). Vi sono degli elementi che vanno a costituire una partitura in cui l'artista non ha certo il ruolo dell'esecutore, bensì quello dell'ideatore di un processo di natura culturale nel senso più ampio e più strutturato del termine. Anche nella ricerca di Manciocco, come già in quella di Mauri, è la volontà di percorrere dei cammini già percorsi, che assumono, attraverso la ricerca artistica, una valenza diversa.

La mostra, situata nel cubo temporaneo, progettato dall'architetto Mario Botta, a Palazzo Crepadona di Belluno, è costituita da cinque opere: *Santa, Sciame* e i tre video *Ex voto Santa Rita*, *Ex voto Klein*, *Ex voto Buzzati*. Soggetti del progetto, del quale Manciocco è regista, sono, appunto, Rita da Cascia³, l'artista francese Yves Klein e lo scrittore, giornalista e artista bellunese Dino Buzzati. Il legame non è così peregrino come potrebbe sembrare a un primo acchito. Numerosi, infatti, sono gli studi dedicati al rapporto fra l'artista e la santa, in primis, quello del suo maggior studioso Pier-

re Restany⁴. Interessante il rapporto tra Dino Buzzati e Klein, studiato in diverse occasioni e anche quello, meno approfondito fra lo stesso e Rita. Il rapporto tra i tre protagonisti assume una valenza che potrebbe dirsi surreale attraverso l'evocazione, la regia di Manciocco. Ritualità, teatralità, forma scenica trovano in *Relazioni possibili* un'apertura dialettica.

Anche in altri lavori Manciocco ha dato vita a operazioni di questo genere come in *Libera nos a malo* (1997), un'installazione realizzata nell'ex carcere pontificio del Santo Ufficio di Spoleto, dove ancora oggi sono visibili graffite sui muri scritte e preghiere dei condannati al rogo dall'Inquisizione. L'opera è stata condizionata dal luogo, fortemente connotato. «In questo senso la mia è stata un'installazione-evocazione o un'installazione-invocazione: attraverso il bianco e la luce al neon ho stabilito un rapporto con l'antenato»⁵. Antenato che è figura portante della sua ricerca di artista, ma anche di antropologo⁶. Così in un lavoro come *Suggrundaria* (2014) o in *Lactaria* (2014), in cui l'artista studia e mette in scena la tradizione, che ha antiche origini in un territorio che va ben oltre quello della storia. Nelle sue ricerche, come nelle sue opere è l'interesse nei confronti del concetto di inversione del rito, della trasposizione di senso che pur conservando tutte le forme del rito può passare da una accezione positiva a una negativa o viceversa. E del rito di passaggio si è interessato, non a caso, anche Klein.

Da molti anni l'artista romano si interessa alla figura di Yves Klein, già nella mostra *Miracle* (2009), realizzata nella chiesa sconosciuta di Sant'Antonio a Cascia, era presente una sua opera dedicata a *Le vide* dell'artista francese. Quando Manciocco si reca nel luogo natale di Rita per l'allestimento della mostra, scopre che tra gli ex voto di proprietà del convento è un prezioso *Monochrome* blu dell'artista francese. Il legame di Klein con santa Rita era profondo: sin da piccolo, la zia materna Rose Raymond, alla quale era molto legato, lo aveva introdotto al culto della santa. A Nizza, la città francese dove l'artista è vissuto, c'è, inoltre, un altare a lei dedicato, che testimonia l'attaccamento popolare nei confronti di questa particolare figura: una donna sposata con figli, poi assunta alla santità.

Dal 1958 al 1961, Klein si era recato tre volte in Umbria, nel luogo natio della santa, da lui considerata come una messaggera verso l'assoluto. Oltre al dipinto aveva donato alle suore un ex voto, un cofanetto di plexiglas, trasparente, diviso in vari compartimenti, in cui sono pigmenti puri blu, rosa e foglia e lingotti d'oro. L'ex voto, donato in occasione del suo ultimo pellegrinaggio, nel 1961, fu ritrovato e riconosciuto da un altro artista, Armando Marrocco, quasi venti anni dopo, in occasione della ristrutturazione della chiesa, nel 1979⁷.

Nel lavoro di Klein sono dei rimandi al pensiero di Gaston Bachelard, del quale Manciocco è attento lettore e studioso. Durante la conferenza che tiene alla Sorbona nel 1959, più volte Klein cita Bachelard, parla di intuizione dell'istante, di psicanalisi del fuoco, elemento primario. La grande mostra di Krefeld, per la cui buona riuscita l'artista si reca a portare l'ex voto alla santa, è proprio sul tema del fuoco.

1 Lidia Reghini di Pontremoli nel 1998 aveva inserito il lavoro di Luigi Manciocco nella pubblicazione *Primitivi Urbani*. Non si trattava di un gruppo di artisti operanti insieme, bensì di una ricognizione critica. Nel caso del nostro, la definizione è relativa al suo interesse nei confronti dell'antico, della tradizione, che trova, tuttavia, un'espressione artistica tramite elementi e materiali della modernità.

2 L. Manciocco, *Y.K. Imprevedibile l'artista, imprevedibile l'evento*, "Zeta. Rivista internazionale di poesia e ricerche", Campanotto, Udine, XXXII, 3, settembre 2010, e Id., *Ex voto-naufra-gi-visioni*, "Zeta. Rivista internazionale di poesia e ricerche", Campanotto, Udine, XXXV, 2-3, maggio 2013.

3 Per quanto riguarda la storia di santa Rita si faccia riferimento a L. Scaraffia, *La santa degli impossibili. Rita da Cascia tra devozione e arte contemporanea*, Vita e pensiero, Milano 2014.

4 P. Restany, *Yves Klein e la mistica di Santa Rita da Cascia*, Domus, Milano 1981.

5 L. Manciocco, in L. Reghini di Pontremoli, *Primitivi Urbani*, Ø Art Gallery Internet, Roma 1998, p. 116.

6 C. Manciocco, L. Manciocco, *Una casa senza porte. Viaggio intorno alla figura della befana*, Melusina, Roma 1996, e *L'incanto e l'arcano. Per un'antropologia della befana*, Armando, Roma 2006.

7 Marrocco lo sottopose al giudizio di Pierre Restany che confermò trattarsi di un'opera di Klein. Nel cofanetto sono anche diversi cartigli di mano di Klein, in cui si spiega il senso dell'opera. Vi è, inoltre, la preghiera rivolta alla santa, alla quale l'artista dedica tutta la sua opera. Cfr. Y. Klein, *Prière à sainte Rita*, febbraio 1961, in Restany, *Yves Klein e la mistica di Santa Rita*, cit. [vedi nota 4].

A questo punto entra in scena la terza figura, quella di Dino Buzzati, che in occasione della mostra di Klein alla galleria Apollinaire di Guido Le Noci, nel gennaio del 1957, aveva scritto una recensione divertita e divertente sulla stessa, intitolata *Blu blu blu*⁸. Una mostra singolare e sconcertante per quel particolare momento, in cui sono esposti una ventina di quadri monocromi. Solo due vengono venduti per venticinquemila lire ciascuno: uno a un noto sarto collezionista e l'altro a Lucio Fontana.

In seguito, per ringraziarlo del testo, il francese aveva proposto allo scrittore veneto un dono. Buzzati aveva scelto l'opera più complessa, *Zone di sensibilità pittorica immateriale*. Scelta che aveva reso Peter Pan, l'artista folletto, come Buzzati lo aveva apostrofato, felicissimo. Lo scrittore si reca così a Parigi per partecipare al rito della consegna e del pagamento, sulla Senna⁹. Con i due protagonisti dell'azione, sono il gallerista e due fotografi. Si tratta di un'opera di profonda rottura, che esiste solo virtualmente. «Noi sappiamo che questo concetto di Klein è centrale in tutta la sua azione – scrive Bruno Corà – che porta proprio alla smaterializzazione dell'opera oggetto e introduce a una dimensione pressoché sciamanica»¹⁰. Aspetto quest'ultimo magico, rituale, fantastico, che ha sedotto profondamente Manciocco e che ha stimolato la sua voglia di approfondire lo studio dell'opera dell'artista francese. Come precedentemente aveva affascinato Buzzati.

Vi è un'attrazione nei confronti del concetto di misticismo cosmico, che a Klein arriva dalla sua conoscenza del pensiero dei Rosacroce, al quale si era avvicinato con l'amico poeta Pascal Clement tra il 1948 e il 1953. E dai Rosacroce alle dottrine ermetiche, momento portante della sua ricerca, il passo è breve.

L'articolata installazione bellunese è composta da due opere e tre video. *Santa* è costituita da un disco di corian bianco, un materiale industriale, di matrice resinosa, di 177 cm di diametro, collocato in diagonale all'interno di uno dei finestrini della fila inferiore. Il cerchio, figura geometrica, cuore della mostra bellunese, è un riferimento al cielo, ma anche alla terra, in una sorta di unione di matrice poetica profonda. È la perfezione, la chiusura di un quesito. Dal tondo bianco esce un liquido rosso, un chiaro richiamo al sangue sgorgato dalla ferita procurata da una spina presente, secondo la leggenda, sulla fronte della santa.

Un altro disco, dello stesso materiale, ma nero, è collocato in un angolo del cubo. Su di esso è uno sciame d'api dorato. *Sciame* è, infatti, il titolo dell'opera, ogni ape, un multiplo creato dall'artista, prende il nome di *Miracolosa*. L'ape è l'insetto della trasformazione, in grado di suggerire, metabolizzare e donare sotto forma altra.

Le api sono strettamente collegate alla storia della santa, precisamente al primo miracolo attribuito: la guarigione di un contadino. Pietro Cavallucci, il suo biografo seicentesco, ispiratosi ad alcuni episodi della vita della santa, riportati su una tela quattrocentesca, a sei scomparti, molto danneggiata, scriveva: «Il quinto giorno dopo la sua nascita, mentre la piccola Rita riposa nella culla,

posta nel giardino della casa paterna, delle api cominciano a entrare e uscire dalla sua bocca, senza pungerla. Un contadino, mietendo in un campo poco distante, si taglia profondamente una mano con la falce. L'uomo comincia a perdere molto sangue e lascia frettolosamente il lavoro in cerca d'aiuto. Nel passare accanto alla piccola Rita, si accorge delle api che le ronzano attorno al viso e fa un gesto con la mano per allontanarle. Nel ritirare la mano a sé, si accorge con stupore di essere guarito»¹¹. Lucetta Scaraffia smentisce il Cavallucci, spiegando che dopo il restauro della tela, avvenuto nel 1925, essa diventa leggibile e si coglie quindi che il neonato presente non è Rita, ma un piccino salvato dagli insetti dalla santa stessa. Il collegamento con le api è comunque importante e simbolico nella ricostruzione della sua agiografia.

Manciocco è affascinato dalla santa, dal suo aspetto magico, dall'idea del volo, radente alla terra. È come una sorta di rito sciamanico. Klein è attratto dal vuoto¹², dal volo, che compie in una nota performance e, ancora una volta, il cerchio si chiude.

L'episodio del volo è sempre legato alla vita della santa, che dopo essere rimasta vedova e avere perso i suoi due figli, bussa alla porta del convento delle Agostiniane che però, per motivi di ordine familiare, non la accolgono. Cavallucci racconta che a questo punto le vanno in aiuto i suoi santi protettori, san Giovanni Battista, sant'Agostino e il beato Nicola da Tolentino: «È l'anno 1417. La tradizione ci dice che, raccolta in preghiera, all'improvviso Rita si sente chiamare: "Vieni Rita, mia cara, è tempo che tu realizzi il tuo desiderio di entrare nel Santo Ordine (cioè l'Ordine Agostiniano), nel monastero dal quale più volte sei stata scacciata". A parlare è san Giovanni Battista che le indica di seguirlo sullo Scoglio di Roccaporena. Lì, le appaiono tutti e tre i suoi amati protettori. Insieme, la conducono in volo fin dentro al monastero, nell'oratorio dove le monache all'alba sarebbero andate a cantare le lodi del Signore»¹³. Dopo il volo nella notte, la badessa decide di accoglierla e Rita diviene monaca.

Forse proprio questa sorta di magia che circonda il personaggio di Rita ha affascinato anche il laico Dino Buzzati. L'interesse di Manciocco nei confronti di Buzzati nasce in relazione agli altri due protagonisti della vicenda. Dopo avere scoperto il legame con Klein, si reca nei suoi luoghi, compie un pellegrinaggio a Val Morel e viene a conoscenza della storia del suo legame con Rita. Anche qui un percorso di arte e letteratura. Intorno al 1969 Renato Cardazzo aveva chiesto allo scrittore una mostra per il Naviglio, la sua galleria di Venezia, ubicata su tre piani. C'è da costruire un percorso con almeno una trentina di quadri. «Stavo per rinunciare, quando mi è venuta l'idea di un piccolo santuario di montagna dispensatore di grazie; e dei relativi miracoli che si potevano appunto raccontare in altrettanti ex voto. Santuario che non esisteva, ma che in fondo poteva anche esistere; miracoli mai avvenuti ma che mi offrivano l'occasione di presentare le situazioni, i personaggi e gli ambienti che a me vanno più a genio»¹⁴.

La mostra inaugura nel settembre del 1970. È accompagnata da un piccolo catalogo rettangolare, allungato, con la copertina bianca, pubblicato dalla galleria. L'artista crea una serie di tavole *picte* ispirate, appunto, ai miracoli di Val Morel. I dipinti vengono, quindi, trasposti in brevi racconti, pubblicati nel novembre del 1971 da Garzanti. *I miracoli di Val Morel* sono l'ultima fatica letteraria dello

8 D. Buzzati, *Blu Blu Blu*, "Corriere d'Informazione", 9-10 gennaio 1957.

9 Si tratta dei guadagni ricavati dalle prime tre vendite delle *Zone di sensibilità pittorica immateriale*. Per le regole della cessione di quel particolare lavoro si veda Y. Klein, *Regole rituali di cessione delle zone di sensibilità pittorica immateriale [1957-1959]*, trad. it. in *Yves Klein. Verso l'immateriale dell'arte. Con scritti inediti*, a cura di G. Prucca, O Barra O, Milano 2009, p. 67.

10 B. Corà, *Yves Klein: meteora di una nuova sensibilità* (Prato, 18 novembre 2000), in *Spiritualità e materialità nell'opera di Yves Klein*, Gli Ori, Prato 2000, p. 168.

11 <http://www.santaritadacascia.org/santarita/simbologia-ritiana-api.php>.

12 La sua mostra dedicata al vuoto da Iris Clert a Parigi è del 1958.

13 <http://www.santaritadacascia.org/santarita/i-fioretti-il-volo.php>.

14 Dino Buzzati in L. Viganò, *Postfazione*, in D. Buzzati, *I miracoli di Val Morel*, Mondadori, Milano 2012.

scrittore, una sorta di surreale testamento umano e spirituale. Due mesi dopo la pubblicazione del volume, lo scrittore muore. Realizza inoltre una tavola ovale, che non inserisce nel volume, dedicata a santa Rita. È probabilmente l'ultima opera da lui realizzata. L'iconografia della santa è particolare, con le dita affusolate e le unghie laccate, alle sue spalle alcuni dei miracoli praticati. Dapprima l'opera viene collocata nella piccola cappella, dedicata al culto di santa Rita, eretta a Val Morel nel 1973 e poi spostata nel municipio di Limana, dove si trova tuttora. Quello fra i due è un incontro straordinario fra finzione e realtà, in cui Buzzati ha scelto proprio di occuparsi della "santa degli impossibili".

In mostra, come già detto, sono anche tre opere video che presentano degli occhi, momento determinante della fisicità di una persona, specchio dell'anima, secondo la credenza popolare, ma anche momento di incontro fra interno ed esterno. Manciocco è affascinato dai dettagli del corpo umano, in cui è il passaggio, così per l'orecchio, protagonista della sua opera *Sensation* del 2003. Sono qui riprese degli occhi di Klein e di Buzzati, ricavate da immagini fotografiche e di quelli di una giovane donna, prestatasi a fare la parte di Rita. Lo spettatore si trova così avvolto dagli sguardi dei tre personaggi, immerso in una dimensione di ordine mistico, poetico, esoterico.

Quello di Manciocco è un viaggio nel primitivismo, nella sua accezione magica, sciamanica, una risposta discreta e al tempo stesso onirica al nostro momento storico, in cui la fuga rischierebbe altrimenti di divenire un viaggio mediatico nella triste e più che mai perduta isola dei famosi.

LA POETICA DI LUIGI MANCIOCCO

Nicolas Charlet

Ho incontrato Luigi Manciocco nell'aprile del 2014 a Spoleto, in occasione della sua mostra *Ruber* a Palazzo Collicola Arti Visive. Il commissario della mostra e autore del catalogo, Gianluca Marziani, mi aveva invitato su richiesta di Luigi Manciocco. Durante qualche giorno, abbiamo avuto dei preziosi scambi in quel luogo magico di arte contemporanea, palazzo immenso bizzarramente abitato. La mostra riuniva diversi artisti, tra cui Franco Troiani che beneficiava di un'impressionante retrospettiva. Lo spazio riservato a Luigi Manciocco aveva una tale densità in quel palazzo, tra le innumerevoli sale espositive, che ho immediatamente avuto il desiderio di scrivere un breve testo sull'esperienza vissuta. Eccolo, a distanza di due anni. Ma il tempo non ha alcun valore quando l'incontro avviene nel momento giusto.

Luigi Manciocco è un artista singolare di una concentrazione estrema, un personaggio abitato dalla sua opera. Per lui, il pensiero è lo scheletro della visione plastica. Costruisce il suo linguaggio intorno a un'idea che si materializza in un'installazione polimorfica. Il pensiero, antropologico e poetico, è la forza del suo linguaggio visivo. Luigi Manciocco è un poeta autentico, cerebrale e sensibile. La magia del suo linguaggio risiede nell'alchimia di un pensiero incarnato. Pierre Restany avrebbe apprezzato nel suo giusto valore quest'artista fuori dal comune che segue una traiettoria coerente tutta in tensione e vigile nei confronti del minimo dettaglio.

Il rigore del suo progetto è senza falle. Sfrutta la forza simbolica degli elementi naturali, dei fenomeni psico-sociali e della storia culturale. Le sue installazioni nascono da un pensiero radicato nella storia. Sono impregnate di un simbolismo potente che trova le sue radici nella mitologia e nei riti delle civiltà del passato. Occorre leggere Manciocco, decrittare con cura il suo linguaggio, ascoltare le chiavi interpretative che egli inserisce qua e là furtivamente. L'intellettuale non è mai lontano, fruga negli archivi e gratta il terreno per far risorgere l'inconscio collettivo. Tuttavia, i molteplici riferimenti di Luigi Manciocco non fanno di lui un artista concettuale. È senza alcun dubbio l'elemento che più colpisce della sua opera. Il pensiero non ha un'autonomia, è al servizio di un progetto profondamente sensibile. Il pensiero si dispiega su tutta una serie di elementi plastici saturati in tensione espressiva. Qui, un rivolo di sangue cola da un minuscolo foro in uno spazio bianco, là, una serie di sguardi filmati e piantati nel muro di fronte allo spettatore: gli occhi di Yves Klein, gli occhi di Dino Buzzati, gli occhi di santa Rita. Altrove, dei neonati posti dentro a delle grondaie. E poi, al centro dello spazio, un monumentale cubo di ghiaccio che si scioglie progressivamente per effetto del calore. Luigi Manciocco tenta l'impossibile sinestesia del presente e del passato, ma anche del simbolo e del

gesto, infine della carica spirituale dell'artista Yves Klein, dello scrittore Dino Buzzati e di santa Rita. Senza dubbio si ricorda dell'ex voto di Yves Klein a santa Rita riscoperto da Pierre Restany all'inizio degli anni Ottanta al monastero di Cascia. In una semplice scatola di plexiglas, Klein aveva messo tutta la sua vita, la sua opera e il suo spirito, come un ultimo gesto a Dio al quale rendeva grazia.

Luigi Manciocco consegna dei frammenti di mondo personali e allo stesso tempo universali, frammenti intensamente presenti nello spazio e nel tempo della mostra. Tutto concorre a creare un mondo interno che si connette con il nostro. Sguardi pungenti, piccoli corpi abbandonati, gocce di sangue, cubo di ghiaccio, Manciocco intreccia spiritualità, fenomenologia e misticismo. Come dice molto giustamente Gianluca Marziani, «Manciocco cerca il conflitto interno, la battaglia ad armi pari sul campo morbido della metafora».

Non dimenticherò la densità della sua installazione a Palazzo Collicola Arti Visive di Spoleto. Il bianco di Luigi Manciocco è uno spazio spiritualmente carico come il blu di Yves Klein. La citazione è a questo riguardo densa di significato. Con umiltà, Luigi Manciocco compone in una musica l'umanità e l'immateriale. La sua poetica è un condensato di riflessione, di sensibilità e di spiritualità che tocca profondamente colui che apre il suo sguardo al mondo.

SOPRA TUTTO SANTA RITA. DINO BUZZATI E YVES KLEIN: URLA INUDIBILI E PREGHIERE ESAUDITE

Patrizia Dalla Rosa

Nel racconto di Dino Buzzati *Dove fui giovane stregone*, del 1939, il giornalista narratore riconosce in Africa, in un incontaminato paesaggio dei primordi, e come tale in grado di ridestare sue indelebili visioni d'infanzia, il luogo in cui, bambino, stava per subire il supplizio di uomini selvaggi, quando alle sue urla accorsero amici lupi a liberarlo. «Oggi potrei emettere tutte le urla immaginabili e non succederebbe niente», si legge nel pezzo africano di Buzzati. Le urla dell'adulto rimarrebbero non solamente inascoltate, ma inudibili, vuote come sono di quella fede, di quella candida adesione, di quell'abbandonica arresa al non visibile che connotano il Bambino. L'Uomo-bambino, infatti, o il Poeta, sanno di essere immersi nel Mistero (etimo: «chiudersi, esser chiuso»), e perciò chiudono occhi e bocca intuendo di essere in presenza di qualcosa di più grande.

Quando il bambino Buzzati s'inoltrava nel mondo naturale del greto e dei fondali del Piave e le savane dell'infanzia, lo immagino anelare, come un riparo, a qualcosa di permanente, a un pre-esistente eterno di cui sentiva nostalgia, che lui intuiva forse nella percezione di un'appartenenza a uno stesso mondo minerale: l'attinenza del corpo con l'acqua, ma perfino con le stesse montagne, anch'esse, in fondo, generate da misteriose energie, spinte alla superficie del mondo a nascere con fatica, piegate in corrugamenti che parlano di sforzo di consolidamento e tentativo di permanere. Fisicità, dunque, perché nel Mistero si è *immersi*. E la fede non è in un "al di là", ma in questo fisico essere immersi nel mistero per tramite di una natura che il sentire aurorale dell'infanzia abbaglia di infinito.

L'adulità divora quel sentire primo, e allora si rompe l'alleanza con il pulsare del più vero reale. È di questo che Buzzati ha narrato (con parole e immagini) per tutta la vita. È il tema centrale del *Segreto del bosco vecchio*, ma la sua intera opera non cessa di indicarci questa interruzione del linguaggio originario, con il quale il bambino è in sintonia. Benché, adulto, Buzzati non riesca ad avere ancora «quell'animo lì», tuttavia il suo è un non congedo dall'infanzia, che si esprime in termini di permanente apertura al mistero. Poi che la fede nel Mistero non solamente lo permea per tutta la vita, ma pure non cessa di esserci indicata con la sua opera, fino alla fine.

Sulla pagina letteraria il mondo dell'infanzia è mostrato come irraggiungibile. In quello straordinario racconto che è *Il borghese stregato*, Buzzati mette in scena come l'adulto paghi duramente la colpa dell'incursione nell'infanzia con un desiderio che viola la realtà: "stregato" (o stregone), infatti, è il personaggio: non c'è stata fluidità in quell'incursione, che tocca solamente il personaggio, il quale è colpito, e muore, mentre lo scrittore torna incolume, resta al di qua. Intuisco

dolore nella pagina letteraria di Buzzati, certo profondissimo (in fondo è dalla dualità Belluno-Milano/infanzia-età adulta che nasce), ma vi si può riconoscere anche ironia, basti pensare a come l'autore si esprime in quel delizioso racconto che è *Il lasciapassare*, dove sulla pretesa «unidimensionalità» dell'artista il narratore scherza, appunto, con finissima ironia.

L'istintuale pittura gli concede maggiore immediatezza. Con il ciclo narrativo pittorico de *I miracoli di Val Morel* Dino Buzzati torna a riappropriarsi pienamente di un linguaggio che per tutta la vita gli era in qualche modo stato negato: il disegno, la pittura, il fumetto. E lo fa, non a caso – lui che ha sognato tutta la vita di tornare «ragazzo libero» – ritornando, anche fisicamente, ai prati e ai boschi della sua infanzia: luoghi-tempo di svelamento-ascolto. Buzzati disperatamente persegue il sentire di quel bambino che, come ha osservato Andrea Zanzotto, sapeva «che esistono "vite del gran tutto" riflesse in mille raggi nelle mille luci del paesaggio». E il meraviglioso-meravigliante "vecchio Toni della Santa", custode di un fantomatico santuario in Val Morel nel racconto *Spiegazione*, non è altro che l'*alter ego* di Buzzati. Quando dell'età prima i macigni della guerra e del divenire adulto hanno finito con il serrare anzitempo il vedere senza finezza, Buzzati torna a cercare il vecchio del piccolo santuario, ma non lo trova più. Il commovente grido «dove sei, vecchio Toni della Santa?» corrisponde a: «Dove sei, colui che sentiva?».

Yves Klein sì che sentiva. «Meravigliosamente insensibile alla razionalità del nostro mondo», scrive di lui Buzzati. Rimasto Bambino, con la fede nell'immenso mistero più vicino a sé che il tangibile, mistero più sentito di ciò che necessita del concreto per essere sentito, mistero fidato come un bene fidato. Non mi stupisce che santa Rita da Cascia abbia veramente esaudito le sue preghiere, e che ora alle sue opere, come lui chiedeva alla santa, sia realmente tributata l'attenzione e la contemplazione per ciò che è puro, frutto di irripetibile atto creativo.

Nella celebre foto che ritrae i due artisti sul Lungosenna, Buzzati ha un sorriso di tenera adesione nell'affidare al fuoco la ricevuta dell'acquisto di una «zona di sensibilità immateriale» mentre Klein sparge nelle acque del fiume il ricavato della vendita, sotto forma di alcuni foglietti d'oro puro, affinché il corrispettivo materiale tornasse nell'acqua e nel vento. Buzzati ha di certo riconosciuto in questo artista il puro poeta che lo abitava. Così come sa che Yves Klein con la sua pittura e la sua arte immateriale può rendere percepibile anche il non visibile, Buzzati sa che ciò che perdiamo da adulti è la percezione del reale nella sua forza più immensa e più vera, a riprova che, oltre le sue urla inudibili, mai si è inceppato in lui il credere nel Mistero.

BLANC-SEING ESTETICO: LUIGI MANCIOCCO NELLA SUA RELAZIONE A UN COLORE CHE FORSE NON LO È...

Gérard-Georges Lemaire

Il colore nero nella storia della pittura occidentale (tralascio l'immenso continente dell'arte in Asia, dove il nero, soprattutto in Estremo Oriente ha un ruolo fondamentale), occupa un posto ben definito e ha una data di nascita ben precisa. Parlando del bianco, le cose appaiono molto meno definite. Non vi è un inizio preciso né un'opera (o una serie di opere) emblematiche. C'è un curioso dipinto di Pieter Bruegel il Vecchio che ha una dominante bianca (non parlo dei paesaggi di neve come, ad esempio, il *Censimento di Betlemme* del 1566, ma del *Cristo e l'adultera* del 1565). Quando il Caravaggio istituisce nei suoi dipinti il combattimento allegorico – ma anche fisico – tra l'ombra e la luce, il nero è dalla parte dell'ombra, ma il bianco non è necessariamente la traduzione plastica della luce. In regola generale, come ad esempio in tele come *Narciso* o *Giuditta e Oloferne*, sono i vestiti a essere di un bianco immacolato (anche nella scena teoricamente sanguinosa nella quale l'eroina ebrea taglia la testa del signore della guerra) e non la luce che si diffonde grazie a uno schiarimento delle tonalità. Ritroviamo lo stesso in Rembrandt, dove il bianco è collegato alla nudità o ad alcuni accessori degli abiti di quei tempi, oppure a dei vestiti che ha immaginato per le sue figure bibliche femminili. Insomma, nonostante questo gioco forzato di contrasti, non viene attribuito al bianco un ruolo primordiale – non maggiore rispetto ai ritratti del Tiziano o di Van Dyck.

Per comprendere perché al bianco è stata attribuita una posizione secondaria rispetto al nero, occorre ritornare a immergersi nella *Divina Commedia* di Dante Alighieri, soprattutto nella terza parte, *Il paradiso*. Lì il divino è innanzi tutto luce, una luce ardente, un fuoco, un'irraggiamento scottante, come nel mondo fisico appare quello del sole (il poeta cita, tra l'altro, Apollo). In questa luminosità immensa e sacra il bianco è assente: si immaginano dei rossi ardenti, dei gialli infiammati. In realtà è presente soltanto nella visione degli angeli che ci viene raccontata in questi termini:

Le facce tutte avean di fiamma via
et l'ali d'oro, e l'altro tanto bianco
che nulla neve a quel termine arriva.

In pratica, il bianco assume un valore simbolico, ma molto relativo rispetto alla luce dell'Eterno. Qui, il dogma si ricongiunge con l'osservazione dell'astro solare. È soltanto nel XVIII secolo, e solo in alcuni artisti, che il bianco inizia ad acquistare una certa importanza. In primo luogo l'età barocca

ha favorito lo sviluppo di grandi affreschi sui muri e soffitti dei palazzi e delle chiese dove si possono scoprire dei cieli giganteschi con innumerevoli nuvole.

Quando si analizza l'opera di Giambattista Tiepolo, il bianco o l'idea di bianco invade lo spazio con diversi mezzi: le tinte pastello sono più numerose e più pregnanti delle tinte scure e, oltre alle nuvole, molte figure e oggetti sono dipinti in bianco. Il vestito della Madonna è bianco, così come si è potuto descriverlo in occasione delle sue apparizioni. Tiepolo è «l'inventore» del bianco nella pittura, ma le motivazioni del suo desiderio rimangono misteriose e non ha fatto scuola, al di fuori di suo figlio Giandomenico che prosegue la sua opera: «il mondo è cambiato» poco dopo la sua morte, e anche l'arte. La prima parte del XIX secolo è stata segnata da innumerevoli nuovi interessi, ma ben poco per il bianco e il nero, a eccezione di Goya, le cui opere in nero rimasero a lungo sconosciute, e di Turner, che si appassionò all'effetto della luce attraverso la nebbia. Basta guardare il suo *Tempesta di neve, battello a vapore al largo di Harbour's Mouth*, 1842 circa, che trova eco in altre composizioni marine. Occorre attendere Manet affinché si svegli l'insistenza sul nero. Ma per il bianco niente ancora: gli impressionisti l'hanno cacciato via dai loro pensieri, come il nero d'altronde. Arriviamo fino a Claude Monet e ai suoi paesaggi innevati alla fine degli anni sessanta (ad esempio *La Gazza*, 1869), nonché ai suoi dipinti delle macine, dei villaggi, ecc... È stato seguito soprattutto da Alfred Sisley, ma anche da Renoir e Pissarro. Altri pittori dell'epoca fecero altrettanto, come Roll; Daubigny invece ha dipinto un paesaggio quasi monocromo. Ma il grande maestro del bianco è stato l'autore dei notturni, James Abbott McNeil Whistler! Vari suoi ritratti lo confermano, come la *Sinfonia in bianco* del 1882.

Ancora una volta occorre aspettare qualche decennio e attendere il *Quadrato bianco su fondo bianco* di Kazimir Malevich, dipinto nel 1918, come l'apologia del bianco secondo i principi del Suprematismo. Contrariamente a diverse leggende, non è l'inizio di qualcosa. I suoi dipinti hanno iniziato a risorgere dal nulla soltanto a partire dagli anni settanta. All'epoca, Robert Rauschenberg aveva già alle spalle i suoi *Dipinti bianchi*, dei monocromi che ha firmato nel 1951. Dopo di lui seguirono Lucio Fontana, Alberto Burri e Yves Klein che ne fece vari nel 1957 per poi abbandonarli in seguito. A partire da questo periodo il bianco è un colore come un altro e numerosi artisti se ne appropriano, da Cy Twombly a Piero Manzoni.

Luigi Manciocco non si iscrive in modo lineare in questa storia, per diverse ragioni. Si considera l'erede di Klein, ma persegue soltanto in modo relativo i suoi monocromi. Evidentemente ha sviluppato le pieghe degli *Achromes* di Manzoni. Ma ciò che lo differenzia dai suoi grandi ispiratori e da altri pittori affascinati dal bianco, è che considera il bianco come la manifestazione della luce, la sua metafora. È una visione arbitraria, senza dubbio, ma è in tal modo che concepisce la relazione esclusiva a tale colore. Da qui il carattere ambiguo del suo procedere che si colloca tra l'essere e il non essere. Le forme che utilizza sono dei fantasmi che si sono materializzati. È una pittura dello spirito che egli persegue e che lo guida a produrre anche dei film che danno la sensazione di dissoluzione della materia. In un certo modo, rompe la catena dei riferimenti in questo campo (senza negarla): cerca un punto che sarebbe tra il finito e l'infinito, tra l'astratto e il concreto, tra il visibile e l'invisibile, tra il reale e l'irreale.

La sua ricerca è quella di una frontiera tra quello che può essere rappresentato (dalla pittura) e quello che non può più esserlo. Le sue installazioni con i film accentuano questa stranezza creata per disorientare lo spettatore: ciò che vede è un'illusione? Eppure non sono le ombre della caverna

di Platone, ma una meditazione sullo stato dell'arte pittorica del nostro tempo. Forse è giunto a un'aporia. I bianchi di Manciocco sono lì per spingerci a una riflessione che va dall'estetica alla metafisica, senza mai darci la chiave del problema, ma rendendolo ancor più complesso e spinoso.

Il bianco è collegato all'essere o al nulla? Nel suo caso a tutti e due senza dubbio. Eros e Thanatos si coniugano in queste illuminazioni interne che non portano necessariamente al divino, ma alla Diva Bottiglia dell'ebbrezza estetica di Kierkegaard.

RELAZIONI CUBICHE

Gianluca Marziani

La dimensione complessa del volume cubico con la sua forma palindromica, conclusa, perfezionata come nessun altro solido in natura geometrica. Il **cubo** è il logo di Palazzo Collicola Arti Visive, simbolo mobile di un edificio settecentesco che implica l'esecuzione del nuovo sulla base recettiva dell'antico, secondo connessioni stereofoniche dal dialogo orizzontale, dove non si evidenzia la distanza ma l'armonia e la sintonia. Luigi Manciocco ha esposto nel museo umbro in fasi diversamente connesse, ampliando tale presenza con due libri dal carattere biologico, sorta di sconfinamento progettuale dal muro alla pagina, dal rettangolo della sala a quello del libro, dalle tre dimensioni di una camera alle due di un foglio in cellulosa. Cubico è anche lo spazio di Palazzo Crepadona, riprova di una sintonia che ribalta la coincidenza in un **incidenza concettuale**, al punto da fondere assieme il progetto spoletino e quello bellunese, facendo agire l'opera dentro se stessa, come fosse un codice sorgente con le sue entropie in progress. Il cubo diviene così un generatore divinatorio, sorta di Graal plastico tra la caverna (primo cubo ideale dell'umanità) e il museo (*white cube* su cui imprimere il segno dell'opera); forma che ingloba linea e triangolo, angolo retto e quadrato, ampliando la geometria solida verso la metafisica più liquida. D'altronde, il cubo non è altro che un parallelepipedo regolare dalle facce quadrate: da qui le relazioni che diventano parentali e **germinative**, da qui gli intrecci condensati tra opere e ambienti, dove il contesto, fondendosi con il testo, elabora quella dimensione complessa del volume cubico.

Manciocco asciuga le opere fino al loro scheletro essenziale, plasmando l'anima nascosta del **ragionamento estetico**. Che si tratti di sculture, video o pitture non cambia l'approccio metodico né la dimensione dinamica del processo. Ogni lavoro si mostra nel suo status minimale e temporaneo, come un sintetico passaggio d'attesa, un andamento **biologico** privo di epilogo immutabile, dove assenza significa concentrazione, metafora limpida, senza inciampo didascalico. È questo il ragionare in termini estetici, sviluppando l'opera come genesi e processo: ferita che sanguina, ghiaccio che si scioglie, occhi che si aprono e chiudono, cera che sfida le temperature...

Scrivo così: «per l'artista i linguaggi visivi sono strumenti sensibili da calibrare con misurazione sartoriale, devono plasmarsi attorno all'idea restando un'essenza, uno scheletro primario e funzionale. Sarà sempre l'idea a definire la misurazione linguistica, un tema portante per imprimere ordini di approccio e soluzione al linguaggio...».

Manciocco affronta il problema della **geometria simbolica**, portando l'analisi sul piano filosofico e morale, cercando forme che siano domande metafisiche, ipotizzando archetipi con l'ambizione del-

la **lingua universale**. Nulla è mai didascalico nel suo approccio, così come nulla appartiene ai generi canonici dell'arte. Ogni opera agisce come un testo che si plasma sulla misura aurea del contesto, cercando nella modulazione estetica la preziosità del testo originario. Le singole opere sono scheletri iconografici in cui l'essenziale diventa carne e spirito, apparenza e profondità dentro lo stesso nucleo figurativo. Bisogna sintonizzarsi sul tempo lento dell'installazione, capirne la natura primordiale, la crudeltà narrativa. Bisogna rallentare il movimento oculare e fermarsi un attimo, varcando soglie in cui gli archetipi letterari parlano del nostro continuo presente.

Per Palazzo Crepadona l'artista ha elaborato una nuova versione di ex voto, aggiungendo due dischi scultorei che ampliano il flusso energetico del viaggio olistico. Le sculture somigliano a **occhi generativi**, come fossero fonti d'irradiazione energetica per accompagnare gli occhi filmici nel clima concettuale delle lunghe memorie.

L'eterna lotta tra una geometria ad angoli retti e una geometria circolare: il cubo da una parte e la sfera dall'altra, un incastro impossibile, certo, ma anche un dialogo da inseguire con strumenti filosofici ed estetici. L'artista visivo è l'unico che raccoglie la sfida con strumenti adeguati, l'unico che manovra le geometrie ideali dentro le geometrie reali del mondo. È l'artista che risolve il conflitto geometrico attraverso l'ingaggio filosofico e la manovra formale, ricreando una geometria ideale in cui conciliare spigoli e circolarità.

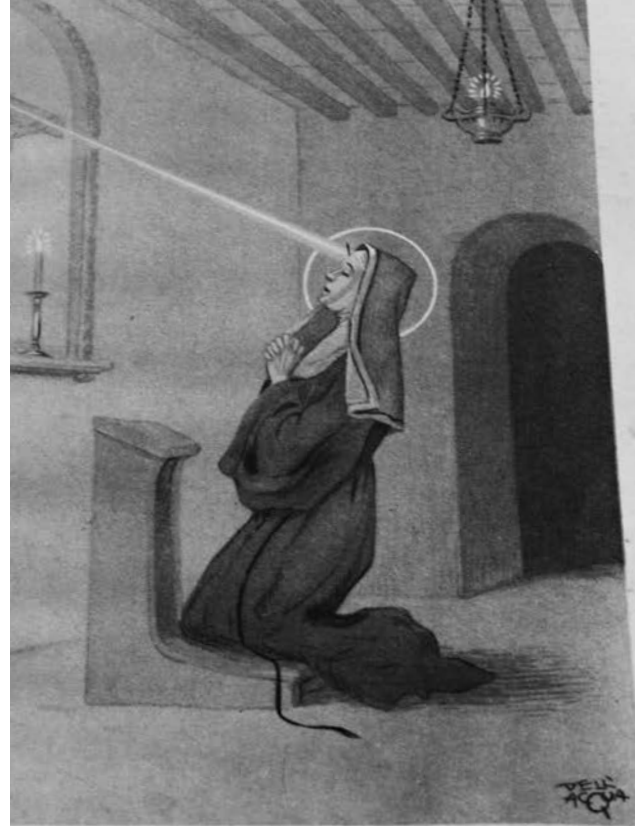
Scrivo così: «gli occhi che fissano hanno la stessa radice immateriale del bianco. Il loro sguardo diventa un metabolizzatore di forme, similmente al bianco che digerisce gli altri colori dentro il suo oceano fagocitante. Lo sguardo assimila, ingloba e germina in un processo virtuoso di forma e memoria; così il bianco che compie un identico processo metabolico, trasformando la radice del colore in un'esperienza sensibile. Lo **sguardo bianco** rappresenta bene l'attitudine resistente dell'artista, la sua levità sospesa ma densa, il saper guardare "oltre" mentre si sta "dentro". Lo sguardo bianco pedina il lato sospeso della vita, l'apnea della bellezza, i fossili del presente. È un ciclope che cerca il **senso del margine**, il camminamento sul bordo, restando sotto i livelli di guardia, dove il rumore decresce e il suono ritrova la sua natura primigenia...».

Un **disco bianco** in Corian, un piccolo foro centrale dal quale sgorga del liquido rosso, simbolo del sangue che fuoriesce dalla stigmata, ricevuta da santa Rita sulla fronte, ma anche riferimento al misticismo cosmico di Yves Klein.

Un **disco nero** in Corian, decine di api in ottone con placcatura in oro, un sottile fascio di luce. Nella più antica tradizione le api si collegano a santa Rita, al primo miracolo attribuitole da bambina. Api che rappresentano anche l'operosità cristiana.

La geometria come **atto sacrale**, simile al movimento della spada giapponese quando fende l'aria limpida. Le opere di Manciocco mi ricordano la potenza della katana in mani esperte: un'azione rapida e silenziosa, catartica e istantanea, frutto di un lungo processo preparatorio tra interno ed esterno. Tutte le discipline orientali conservano il misticismo del sacro nel loro spazio agonistico: ed è ciò che le opere di questo volume trasmettono dopo un'attenta visione, un'ambivalenza semantica che abbassa il volume sociale, modulando il silenzio con la coscienza del vento e la natura di un eremita.

Due forme circolari come polarità opposte e dialoganti. Il bianco e il nero come basi cromatiche su cui edificare le variabili infinite del mondo. Rosso, oro e luce come accensioni simboliche tra vita, energia e morte. Tutto qui ruota attorno al **circuito virtuoso che salda assieme geometrie e colori**: una dimensione endoscopica del processo ideativo, sorta di macchinazione ascetica per rafforzare antichi valori morali, recuperando insegnamenti filosofici e spirituali, assimilando le origini ai filamenti complessi del presente.



...tacca una spina e va a configgersi nella bianca, purissima fronte di Rita.

IL CORPO E IL SANGUE DI RITA

Lucetta Scaraffia

Rita da Cascia è una santa estrema: da una parte, quella della testimonianza storica, è molto povera. Non esiste quasi documentazione scritta coeva su di lei, non risulta abbia scritto nulla, e neppure che abbia pronunciato parole degne di essere ricordate. Le prime testimonianze storiche del suo passaggio sulla terra sono le immagini dipinte sulla cassa di legno che ha contenuto il suo corpo, e un codice notarile nel quale sono elencati i miracoli che ha compiuto. Poco, molto poco per una santa vissuta nella prima metà del Quattrocento, ma un poco che indica quale sarà il suo destino: il miracolo e la pittura.

Dalla parte invece dell'immaginario, del prodigio, del miracoloso, questa donna umile e sconosciuta si rivela invece ricchissima. La sua vita leggendaria è arricchita da particolari quasi fiabeschi – come il volo magico – e la sua potenza miracolosa è tale da meritare l'attribuzione di "santa degli impossibili".

Sono probabilmente queste caratteristiche, questa libertà che la povertà di storia concede all'immaginario, a fare di lei – che per secoli non è stata immortalata che da artisti meno che mediocri – l'ispiratrice di un artista d'avanguardia raffinato e difficile come Yves Klein. In un certo senso, sono gli opposti che si toccano, e questo incontro produce faville nella produzione artistica di un artista così originale e ardito.

Un incontro che si ripeterà – forse grazie all'intermediazione di Klein – anche con un altro artista e scrittore contemporaneo, Dino Buzzati. La curiosità verso i miracoli della santa produrranno prima delle tavole, poi un libro illustrato – quello che oggi chiamiamo *Graphic Novel* – di Buzzati, *I miracoli di Val Morel*. Anche in questa opera, dietro la parvenza modesta di religione popolare, assistiamo a un incontro perturbante con il sacro. Un sacro che Buzzati stesso aveva riconosciuto presente nell'opera di Klein quando, nel 1962, pochi mesi prima della morte dell'artista, aveva comperato una «zona di sensibilità pittorica immateriale».

Klein ha ritrovato nella potenza miracolosa di santa Rita il tratto d'immensità che vuol dare al suo immateriale, e nel suo volo magico ha riconosciuto la comune attrazione per il blu del cielo. Solo a una santa così estrema, dal potere così smisurato, l'artista francese può offrire un ex voto per chiedere protezione: non per se stesso, ma per la sua arte.

Luigi Manciocco, ultimo artista contemporaneo in ordine di tempo ispirato dalla santa, oltre che dalla sacralità dell'immateriale è toccato dalla ferita sulla fronte di Rita e dal sangue che ne sgorga. Rita è l'unica santa a ricevere il dono mistico di una sola stigmata, posta sulla fronte, a memoria delle

ferite che la corona di spine aveva prodotto sulla testa di Gesù. Una ferita che sanguina, in quel luogo del corpo in cui la tradizione orientale pone il terzo occhio, quello aperto alla vita spirituale, è carica di profondi significati. È anche una sintesi della natura femminile di Rita, del suo corpo materno che, quasi unica fra le sante, ha messo al mondo dei figli.

Ma è anche segno del dolore, di quel dolore profondo che ha portato una donna normale alla scelta mistica, e le ha aperto le vie della potenza miracolosa. Al blu di Klein, al bianco e nero di Buzzati, Manciocco risponde con il porpora del sangue, che colando invade lo spazio immateriale. La vita, il dolore, entrano nell'immateriale, nel sacro.

Rifece una seconda volta il cammino di Cascia, come attestano alcuni dei biografi più antichi, e supplice si prostrò ancora, davanti la doppia grata, ad impetrare la grazia dalla madre abbadessa. Sofferse lo smarrimento d'un nuovo rifiuto forse più secco del primo. Dallo scoglio Rita riprese colloqui con Dio e giù in Roccaporena continuò con fervore squisito l'assistenza ai poverelli.

Una voce arcana durante i raccoglimenti mistici le gridava forte nell'animo: « abbi fede, prega e spera, la tua aspettazione sarà consolata ».

Per una terza volta sale a Cascia e bussa alla clausura delle agostiniane. Vince la soggezione ed il timore reverenziale e con parole ardenti suggerite dallo Spirito Santo implora d'essere ricevuta fra le spose di Gesù. La negazione persistente dell'abbadessa la prostra in una desolazione infinita. A stento trova la forza per tornare alla casa paterna e davanti al crocifisso sfoga i sensi del più profondo dolore.

Nell'orazione e nell'operosa carità può trovare rassegnazione sufficiente. Solo allora la divina misericordia avrà compassione di quell'anima eletta.

In una notte limpidissima, cosparso il cielo di stelle scintillanti, Rita era assorta in preghiera, alcuni dicono nell'umile casa di Roccaporena, altri all'eremo dello scoglio dominante la pianura umbra fino alle montagne di Abruzzo. Ogni dolcezza perveniva al suo cuore nei lunghi, meravigliosi colloqui con Dio.

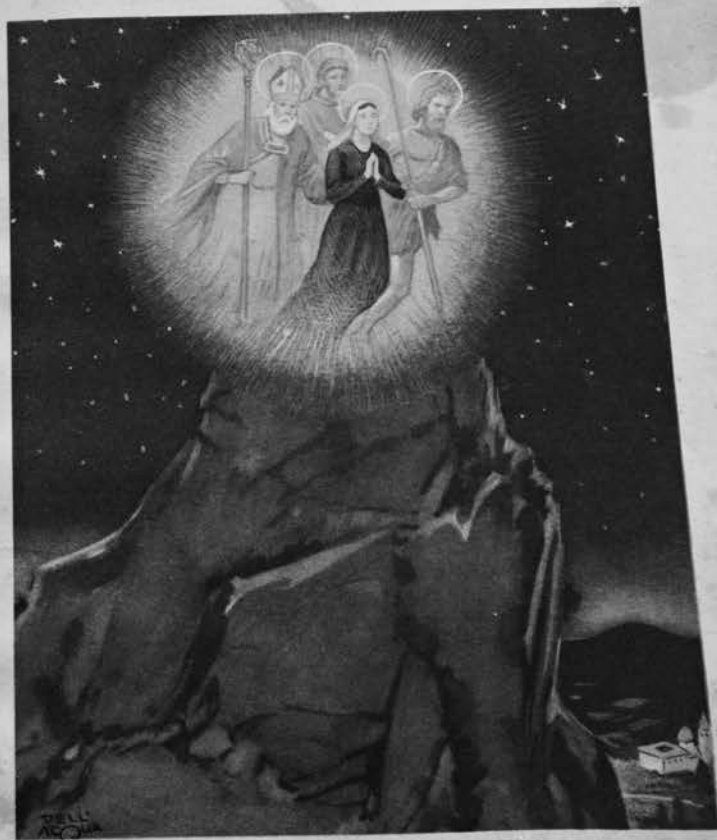
A un tratto nel silenzio argenteo lunare risuona una voce ferma, armoniosa: « Rita, Rita! » Chi sarà mai? Satana forse con le sue tentazioni, il rettile immondo dal quale si è tanto difesa nella vita passata?

Non osava alzare il capo e rifugia il cuore nella più ardente preghiera.

La voce risuona più forte e imperiosa: « Rita, vieni, fa presto! »

Guarda all'intorno e non vede nessuno. S'alza e scorge lì presso una luce diversa dai riflessi notturni stellari e lunari, una luce, calda, piena, animata, invitante.

Mormora esitando: « chi domanda di me? »



La Santa comitiva transita per l'aria tiepida e chiara.

SANTA

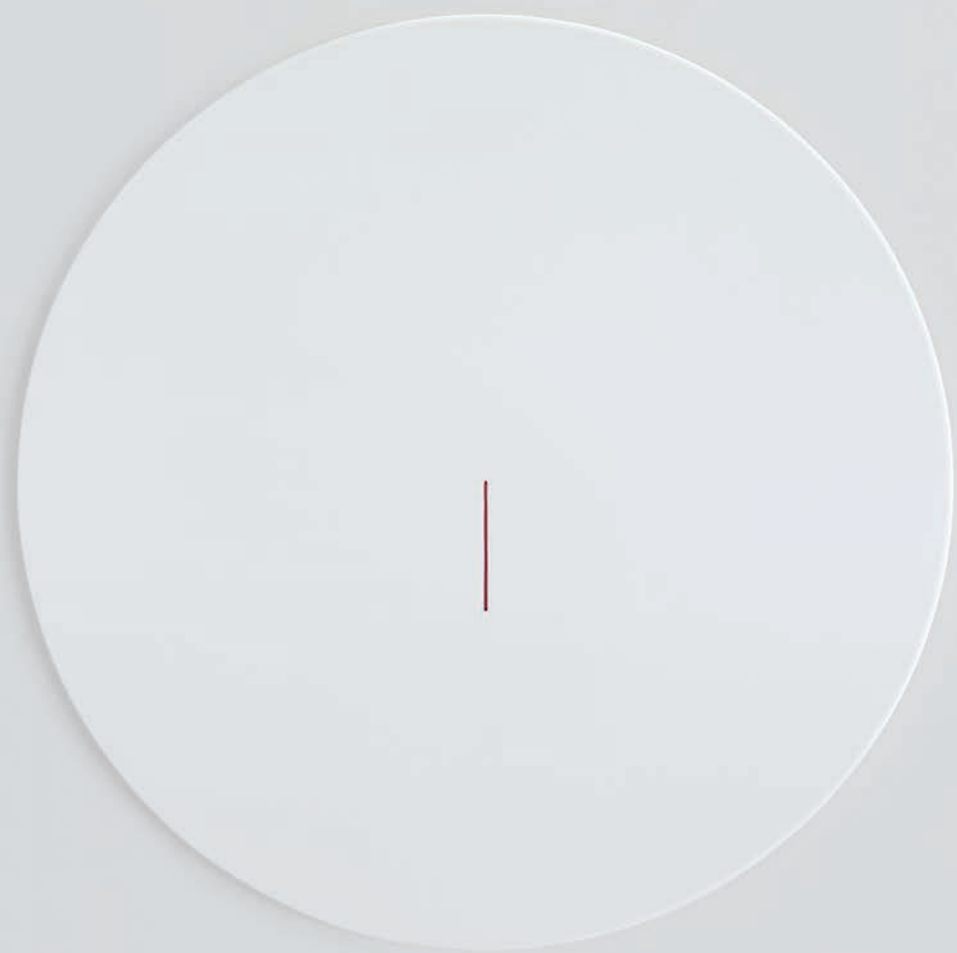
2016

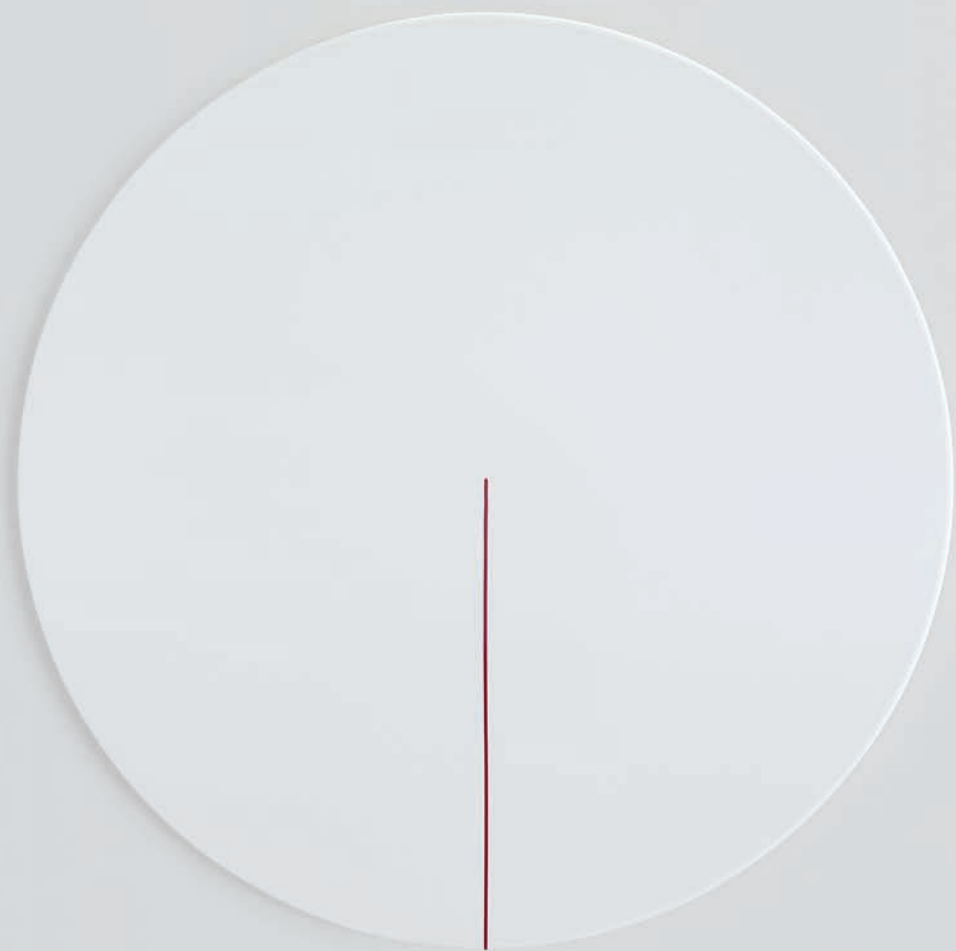
Ø 177 x 5 cm

particolare











SANTA
2016
Ø 177 x 5 cm
particolare





MÖGLICHE BEZIEHUNGEN

Angela Madesani

Schaut man sich den poetischen und poetischen Werdegang Luigi Mancioccos an, gestaltet es sich schwierig, seiner Suche einen präzisen Rahmen zu geben. Gewiss, Etiketten drängen sich meist zwingend auf, sind aber in der Mehrzahl der Fälle nichtig, um das Werk eines Künstlers in seiner Komplexität zu verstehen, mit all den Nuancen, die seine Einzigartigkeit ausmachen. Dies gilt umso mehr für Manciocco, wo jeder Versuch in diese Richtung vergeblich ist. Denn sein Werk ist in einem Umfeld aus Kunst, Anthropologie sowie der historischen und künstlerisch-historischen Spekulation einzuordnen. Außerdem haben wir es mit einem Künstler zu tun, den es danach verlangt, sich mit seinem Umfeld und mit anderen Künstlern auseinanderzusetzen, der sich aber gleichzeitig von Tendenzen und Strömungen fernhält¹ und sich in unterschiedlichen Bereichen betätigt. Er hat hier, und längst nicht nur hier, eine zweifache Rolle inne: die des Studierten, der besondere Situationen erkundet² sowie die des Regisseurs der Pièce mit dem pauschalen Titel *Mögliche Beziehungen*, unter deutlich rhetorischer Anspielung auf das Epitheton der Heiligen Rita, Schutzpatronin der aussichtslosen Fälle. In dieser Hinsicht sei es mir gestattet, darin eine indirekte Parallele zur Arbeit von Fabio Mauri zu sehen, der im Laufe seines langen und außergewöhnlichen Weges regelrecht Regie geführt hat, wie z.B. in *Was ist der Faschismus* (1971), *Großer futuristischer Abend 1909-1930* (1980), *Via Tasso, eine Wohnung* (1993). Es gibt Elemente, aus denen eine Partitur entsteht, in der dem Künstler sicherlich nicht die Rolle des Ausführenden zukommt, sondern vielmehr die des Erfinders eines kulturellen Prozesses im weitesten und strukturiertesten Sinne des Wortes. Auch bei Mancioccos Suche, wie zuvor bei Mauri, ist der Wille erkennbar, bereits vergangene Wege nachzugehen, die aufgrund der künstlerischen Suche einen völlig neuen Stellenwert einnehmen.

Die Ausstellung, die unter dem Kubus des Architekten Mario Botta im Innenhof des Palazzo Crepadona in Belluno stattfindet, beherbergt fünf Werke: *Die Heilige*, *Schwarm* sowie die drei Videos *Votivgabe Heilige Rita*, *Votivgabe Klein*, *Votivgabe Buzzati*. Die Hauptpersonen des Projekts unter der

Regie von Manciocco sind, wie gesagt, Rita von Cascia³, der französische Künstler Yves Klein sowie der in Belluno beheimatete Schriftsteller, Journalist und Künstler Dino Buzzati. Der Bezug dieser Personen zueinander ist längst nicht so eigenartig, wie er auf den ersten Blick erscheinen mag. Tatsächlich haben sich viele Studien der Beziehung zwischen dem Künstler und der Heiligen gewidmet, in primis die von Pierre Restany⁴, der sich am intensivsten mit der Heiligen auseinandergesetzt hat. Interessant ist auch die Beziehung zwischen Dino Buzzati und Klein, die mehrfach untersucht worden war, aber auch die weniger gründlich unter die Lupe genommene Verbindung zwischen Buzzati und Rita. Das Verhältnis zwischen den drei Hauptpersonen nimmt einen Stellenwert ein, den man Dank der Evokation und Regie Mancioccos als surreal bezeichnen könnte. Ritualcharakter, Theatralik und szenische Form finden in den *Möglichen Beziehungen* eine dialektische Öffnung.

Auch in anderen Werken, wie z.B. in *Libera nos a malo* (1997) hat Manciocco vergleichbare Aktionen ins Leben gerufen; es handelt sich hierbei um eine Installation, die er im ehemaligen Päpstlichen Gefängnis des Heiligen Offiziums in Spoleto realisiert hat, auf dessen Wänden auch heute noch Sgraffiti sichtbar sind sowie Schriften und Gebete der zur Zeit der Inquisition zum Scheiterhaufen Verurteilten. Dieses Werk wurde von dem stark mit Konnotationen behafteten Ort beeinflusst. «In diesem Sinne war meine Installation- eine Beschwörungs-Installation, bzw. eine Anrufungs-Installation: mit Hilfe der Farbe Weiss und Neonlicht habe ich eine Beziehung zu den Vorfahren hergestellt»⁵. Der Vorfahr ist gleichermaßen tragende Figur bei seiner Suche als Künstler, wie auch als Anthropologe⁶. So geschieht es in Arbeiten wie *Suggrundaria* (2014) oder *Lactaria* (2014), in denen der Künstler die Tradition studiert und in Szene setzt, deren antike Wurzeln auf einem Gebiet verankert sind, das weit über das der Geschichte hinausgeht. Bei seiner Suche, wie auch in seinen Werken, kann sein Interesse gegenüber dem Konzept der Umkehrung des Ritus und der Bedeutungsübertragung unter Beibehaltung aller Formen des Ritus, von einer positiven in eine negative Auffassung umschlagen, und umgekehrt. Nicht von ungefähr hat sich auch Klein für den Übergangsritus interessiert.

Seit vielen Jahren schon erregt Yves Klein die Aufmerksamkeit des römischen Künstlers, bereits auf der Ausstellung *Miracle* (2009), die in der entweihten Kirche St. Antonius von Cascia stattfand, befand sich eines seiner Exponate, das dem Werk des französischen Künstlers *Le vide* gewidmet war. Als sich Manciocco zu Ritas Geburtsort begibt, um die Ausstellung vorzubereiten, entdeckt er unter den Votivgaben, die Eigentum des Klosters sind, ein wertvolles, blaues *Monochrome* des französischen Künstlers. Zwischen Klein und der Heiligen Rita bestand eine tiefe Verbundenheit: von Kindheit an hatte ihm Rose Raymond, seine Tante mütterlicherseits, zu der er ein inniges Verhältnis hatte, den Weg zur Verehrung der Heiligen geebnet. In Nizza, der französischen Stadt, in der der Künstler gelebt hat, steht ein ihr geweihter Altar, der die Verehrung des Volkes dieser besonderen Persönlichkeit gegenüber bezeugt: eine verheiratete Frau mit Kindern, die später heiliggesprochen werden sollte.

¹ Lidia Reghini di Pontremoli hatte 1998 die Arbeit von Luigi Manciocco in die Veröffentlichung *Primitivi Urbani* eingearbeitet. Es handelte sich nicht um eine Gruppe von Künstlern, die zusammenarbeitete, sondern um eine kritische Würdigung. Im Falle unseres Künstlers bezieht sich die Definition auf sein Interesse gegenüber der Antike und der Tradition, die dennoch ihren künstlerischen Ausdruck in Elementen und Materialien der Moderne finden.

² L. Manciocco, *Y.K. Imprevedibile l'artista, imprevedibile l'evento*, "Zeta. Rivista internazionale di poesia e ricerche", Campanotto, Udine, XXXII, 3, September 2010, und L. Manciocco, *Ex voto-naufragi-visioni*, "Zeta. Rivista internazionale di poesia e ricerche", Campanotto, Udine, XXXV, 2-3, Mai 2013.

³ Hinsichtlich der Geschichte der Heiligen Rita wird verwiesen auf L. Scaraffia, *La santa degli impossibili. Rita da Cascia tra devozione e arte contemporanea*, Vita e pensiero, Mailand 2014.

⁴ P. Restany, *Yves Klein e la mistica di Santa Rita da Cascia*, Domus, Mailand 1981.

⁵ L. Manciocco, in L. Reghini di Pontremoli, *Primitivi Urbani*, Ø Art Gallery Internet, Rom 1998, S. 116.

⁶ C. Manciocco, L. Manciocco, *Una casa senza porte. Viaggio intorno alla figura della befana*, Melusina, Rom 1996, und *L'incanto e l'arcano. Per un'antropologia della befana*, Armando, Rom 2006.

Zwischen 1958 und 1961 hatte sich Klein dreimal nach Umbrien an den Geburtsort der Heiligen begeben, die in seinen Augen die Verkünderin des Absoluten verkörperte. Außer einem Bild hatte er den Schwestern eine Votivgabe geschenkt, ein durchsichtiges, in mehrere Fächer unterteiltes Plexiglas-Behältnis, angefüllt mit reinen Pigmenten in Blau und Rosa sowie mit Goldfolien und Goldbarren. Die Votivgabe, die er bei seinem letzten Besuch 1961 mitgebracht hatte, wurde knapp zwanzig Jahre später von einem anderen Künstler namens Armando Marrocco im Rahmen der Sanierung der Kirche im Jahre 1979 wiederentdeckt und wiedererkannt⁷.

In Kleins Arbeiten finden sich Verweise auf die Lehren des Gaston Bachelard, den Manciooco aufmerksam gelesen und studiert hat. Während seiner Konferenz, die Klein 1959 an der Sorbonne hält, zitiert er Bachelard mehrfach und spricht von der Intuition des Augenblicks, von der Psychoanalyse des Feuers als Grundelement. So ist dann auch die große Ausstellung in Krefeld, zu deren gutem Gelingen der Künstler der Heiligen seine Votivgabe bringt, dem Thema Feuer gewidmet.

An diesem Punkt kommt die dritte Person ins Spiel, Dino Buzzati, der anlässlich der Ausstellung von Klein in Guido Le Nocis Galerie Apollonaire im Januar 1957 eine vergnügt-unterhaltsame Rezension mit dem Titel *Blu blu blu*⁸. über die Ausstellung geschrieben hatte. Zu jenem spezifischen Zeitpunkt handelte es sich zweifellos um eine ungewöhnliche und dabei verwirrende oder gar bestürzende Ausstellung mit ihren etwa zwanzig monochromatischen Bildern. Lediglich zwei davon sollten letztendlich für fünfundzwanzigtausend Lire pro Bild verkauft werden, eines an einen Sammler, einem bekannten Schneider, und das andere an Lucio Fontana.

Im Folgenden hatte der Franzose dem venezianischen Schriftsteller zum Dank für dessen Artikel ein Geschenk vorgeschlagen. Buzzati hatte sich das komplizierteste Werk ausgesucht, die *Zones de sensibilité pittoresque immatérielle*. Diese Wahl machte Peter Pan, den koboldhaften Künstler, wie Buzzati ihn treffend apostrophiert hatte, sehr glücklich. Also begibt sich der Schriftsteller nach Paris, um an dem Ritual der Übergabe und Bezahlung am Ufer der Seine teilzunehmen⁹. Zugegen sind außer den beiden Hauptakteuren der Galerist und zwei Fotografen. Wir haben es bei dieser Handlung mit einem tiefen Bruch zu tun, der lediglich virtuell existiert. «Wir wissen, dass dieses Konzept Kleins ein Zentralthema ist, das sein gesamtes Wirken durchzieht – schreibt Bruno Corà –, und das zur Entmaterialisierung des Werkes als reines Objekt führt und eine regelrechte Schamanen-Dimension einleitet»¹⁰. Ich fiebere diesem letzten magischen, phantastischen Ritual entgegen, das Manciooco zutiefst verlockt hat und dabei seinen Drang, das Studium über den französischen Künstler zu vertiefen, stimuliert hat. Genau wie es vorher dem faszinierten Buzzati ergangen war.

Das Konzept des kosmischen Mystizismus übt eine Anziehungskraft aus, die Klein Dank seiner

⁷ Marrocco hatte sie dem Urteil von Pierre Restany unterbreitet, der bestätigte, dass es sich um ein Werk Kleins handele. In dem Behältnis befinden sich außerdem einige Schriftrollen, die Kleins Handschrift tragen, und in denen er den Sinn seines Werks erläutert. Zudem befindet sich darin auch das Gebet an die Heilige, der der Künstler sein Gesamtwerk widmet. Vgl. Y.Klein, *Prière à sainte Rita*, Februar 1961, in P. Restany, *Yves Klein e la mistica di Santa Rita da Cascia*, Mailand 1981.

⁸ D. Buzzati, *Blu Blu Blu*, "Corriere d'informazione", 9-10 Januar 1957.

⁹ Es handelt sich hierbei um den Erlös aus den ersten drei Verkäufen der *Zones de sensibilité pittoresque immatérielle*. Mehr zu den Abgaberegeln dieses besonderen Werks s. unter Y.Klein, *Regole rituali di cessione delle zone di sensibilità pittorica immateriale [1957-1959]*, in G. Prucca, *Yves Klein. Verso l'immateriale dell'arte. Con scritti inediti*, 0 Barra 0, Mailand 2009, S. 67.

¹⁰ B. Corà, *Yves Klein: meteora di una nuova sensibilità*, Prato, 18 November 2000, in *Spiritualità e materialità nell'opera di Yves Klein*, Gli Ori, Prato 2000, S. 168.

Kenntnis des Gedankens der Rosenkreuzer erfährt, dem er sich mit seinem Freund, dem Dichter Pascal Clement zwischen 1948 und 1953 genähert hatte. Und der Schritt von den Rosenkreuzern zur Hermetik und ihren Doktrinen, die den tragenden Moment seiner Suche darstellt, ist kurz.

Die vielgliedrige Installation in Belluno umfasst zwei Werke und drei Videos. *Die Heilige* besteht aus einer runden Scheibe, einem Diskus aus weißem Corian, einem industriellen Mineralwerkstoff auf Akrylharz-Basis, mit einem Durchmesser von 177 cm, die diagonal im Inneren eines der Großfenster in der unteren Reihe eingefügt ist. Der Kreis, geometrische Figur und Herz der Ausstellung in Belluno, stellt als eine Art tiefer poetischer Verbindung den Bezug zum Himmel her, aber auch zur Erde. Es ist die Perfektion, die Vollendung und Beantwortung eines Ansuchens. Aus dem weißen Rund tropft eine rote Flüssigkeit, ein deutlicher Hinweis auf das Blut, das der Legende nach aus der durch einen Dorn verursachten Wunde auf der Stirn der Heiligen quoll.

Eine weitere Scheibe aus demselben Material, allerdings schwarz, befindet sich in einer Ecke des Kubus. Auf dem schwarzen Rund ist ein goldener Bienenschwarm abgebildet. *Schwarm*, so lautet dann auch der Titel des Werkes, und jede Biene in dem vom Künstler erzeugten Vielfach trägt den Namen *Miracolosa* (die *Wunderbare*). Als Insekt der Verwandlung ist die Biene in der Lage, Dreifaches zu leisten, sie saugt, verarbeitet und schenkt.

Die Bienen sind eng mit der Geschichte der Heiligen verknüpft, genauer gesagt mit dem ersten der ihr zugeschriebenen Wunder: der Heilung eines Bauern. Pietro Cavallucci, Ritas Biograph aus dem 17. Jahrhundert, der sich an einigen Episoden aus dem Leben der Heiligen inspiriert hatte, die auf einem stark beschädigten Bild aus dem 15. Jahrhundert in sechs Abschnitten abgebildet waren, schrieb: «Am fünften Tag nach ihrer Geburt, während die kleine Rita in ihrer Wiege im Garten ihres Elternhauses ruht, beginnen plötzlich Bienen in ihren und aus ihrem Mund zu strömen, ohne sie dabei zu stechen. Ein Bauer, der gerade auf einem benachbarten Feld mäht, fügt sich mit der Sense einen tiefen Schnitt in der Hand zu. Der Mann beginnt, reichlich Blut zu verlieren und lässt alles stehen und liegen, um Hilfe zu suchen. Als er an der kleinen Rita vorbeikommt, bemerkt er die Bienen, die um ihr Gesicht summen und versucht mit einer Handbewegung, sie zu verscheuchen. Als er seine Hand zurückzieht, bemerkt er erstaunt, dass seine Wunde verheilt ist»¹¹. Lucetta Scaraffia dementiert die Worte des Cavallucci, und weist darauf hin, dass das Bild nach seiner Restauration im Jahre 1925 lesbar geworden war und dass daraus hervorgeht, dass es sich bei dem Neugeborenen nicht um Rita handelt, sondern um ein Kleinkind, das von der Heiligen vor den Bienen bewahrt worden war. Die Verbindung zu den Bienen ist in jedem Falle relevant und hat symbolhaften Charakter für die Rekonstruktion ihrer Hagiographie.

Manciooco ist fasziniert von der Heiligen, von ihrem magischen Anblick, von der Vorstellung ihres Fluges, auf dem sie fast den Boden streift. Es ist wie eine Art Schamanen-Ritual. Klein fühlt sich von der Leere angezogen¹², vom Flug, den er in einer berühmten Performance vollbringt, und wieder schließt sich der Kreis.

Die Flugepisode wird immer wieder mit dem Leben der Heiligen in Verbindung gebracht.

¹¹ <http://www.santaritadacascia.org/santarita/simbologia-ritiana-api.php>.

¹² Seine der Leere gewidmete Ausstellung bei Iris Clert in Paris fand 1958 statt.

Nachdem sie Witwe geworden war und ihre beiden Söhne verloren hatte, klopft sie an die Tür des Klosters der Augustinerinnen, die sie jedoch aufgrund ihrer Familiengeschichte abweisen. Cavallucci erzählt, dass ihr daraufhin ihre Schutzheiligen Johannes der Täufer, der Heilige Augustinus und der Heilige Nikolaus von Tolentino zu Hilfe kommen: «Es geht das Jahr 1417. Die Überlieferung berichtet, dass die ins Gebet vertiefte Rita plötzlich hört, wie sie gerufen wird: "Komm Rita, meine Liebe, es ist Zeit, dass dein Wunsch in Erfüllung geht, dem Heiligen Orden im Kloster beizutreten (d.h. dem Augustiner-Orden), von dem du mehrfach abgewiesen wurdest". Es ist Johannes der Täufer, der zu ihr spricht und der sie anweist, ihm auf den Felsen von Roccaporena zu folgen. Dort erscheinen ihr dann alle drei ihrer geliebten Schutzheiligen. Gemeinsam begleiten sie sie im Flug bis ins Kloster hinein, bis ins Oratorium, wohin sich die Nonnen im Morgengrauen begeben würden, um das Lob des Herrn zu preisen»¹³. Nach Ritas Nachtflug beschließt die Äbtissin, sie in ihrem Kloster aufzunehmen, und Rita wird Nonne.

Womöglich war es tatsächlich diese Art von Zauber, die Ritas Person umgibt, die auch den konfessionslosen Dino Buzzati in ihren Bann geschlagen hat.

Mancioccos Interesse für Buzzati wurde Dank der anderen zwei Hauptpersonen in dieser Geschichte geweckt. Nachdem er auf die Beziehung zu Klein gestoßen war, begibt sich Manciooco auf dessen Spuren, unternimmt eine Pilgerreise nach Valmorel und stößt dabei auf die Geschichte seiner Verbindung zur Heiligen Rita. Auch hier wieder ein von Kunst und Literatur geprägter Verlauf. Um 1969 herum hatte Renato Cardazzo den Schriftsteller gebeten, eine Ausstellung für den Naviglio, seiner dreigeschossigen Kunstgalerie in Venedig vorzubereiten. Es gilt, einen Ausstellungsablauf mit mindestens dreißig Bildern zu konstruieren. «Ich wollte schon verzichten, als mir die Idee eines kleinen Wallfahrtsortes mit einem Gnadenspender in den Bergen kam; und den damit verbundenen Wundern, die man doch anhand ebenso vieler Votivgaben erzählen konnte. Ein Wallfahrtsort, den es in Wirklichkeit gar nicht gab, der aber im Grunde genauso gut hätte existieren können; Wunder, die nie geschehen sind, die mir aber die Gelegenheit boten, Situationen, Personen und Umgebungen zu schaffen, die mir besonders zusagten»¹⁴.

Im September 1970 öffnet die Ausstellung. Sie wird von einem kleinen, von der Galerie veröffentlichten, rechteckig-länglichen Ausstellungskatalog mit weißem Deckblatt begleitet. Der Künstler kreiert eine Reihe von Bildtafeln, die sich an den Wundern von Valmorel inspirieren. Die Bilder werden im Folgenden in Kurzgeschichten transponiert und im November 1971 bei Garzanti veröffentlicht.

Die Erzählungen *Die Wunder von Valmorel* machen das letzte literarische Werk des Schriftstellers aus und sind eine Art surreales, menschliches und spirituelles Testament. Der Schriftsteller stirbt zwei Monate nach der Veröffentlichung.

Daneben realisiert er ein ovales, der heiligen Rita gewidmetes Bild, das er nicht in den Buchband mitaufnimmt. Es handelt sich dabei vermutlich um sein letztes Werk. Die Ikonographie der Heiligen ist außergewöhnlich, ihre Finger sind feingliedrig, die Nägel lackiert, hinter ihr sind einige der von ihr

vollbrachten Wunder abgebildet. Zunächst findet das Werk in der kleinen Kapelle seinen Platz, die der Verehrung der Heiligen Rita gewidmet ist und 1973 in Valmorel errichtet wurde, bevor es von dort in das Rathaus von Limana verbracht wurde, wo es sich auch heute noch befindet. Bei den beiden handelt es sich um eine ungewöhnliche Begegnung zwischen Phantasie und Wirklichkeit, in der sich Buzzati ausgerechnet der "Heiligen der aussichtslosen Fälle" widmen wollte.

Wie bereits erwähnt, beinhaltet die Ausstellung außerdem drei Video-Arbeiten, die Augen wiedergeben, entscheidender Ausdruck der Körperlichkeit einer Person, dem Volksglauben nach Spiegel der Seele, aber ebenso der Augenblick, in dem sich Innen und Außen treffen. Manciooco ist von den Einzelheiten des menschlichen Körpers fasziniert, so zum Beispiel vom Ohr, Brennpunkt seines Werkes *Sensation* aus dem Jahre 2003. Hier hingegen sind es Aufnahmen der Augen von Klein und Buzzati, die Fotos entnommen wurden, sowie der Augen einer jungen Frau, die sich darauf eingelassen hat, den Part der Heiligen Rita zu übernehmen. Der Betrachter wird gewissermaßen von den Blicken der drei Persönlichkeiten eingefangen und findet sich in einer mystischen, poetischen und gleichzeitig esoterischen Dimension wieder.

Manciooco unternimmt eine Reise in den Primitivismus in all seiner magisch-schamanischen Bedeutung und gibt uns damit eine annehmbare und gleichzeitig traumbehaftete Antwort auf den historischen Moment, in dem wir leben. Eine Flucht käme dem Risiko einer Medienreise auf die traurige und dann erst recht verlorene Insel der Berühmtheiten gleich (A.d.Ü.: amerik. Originaltitel: *Celebrities Survivor*).

¹³ <http://www.santaritadacascia.org/santarita/i-fioretti-il-voilo.php>.

¹⁴ Dino Buzzati im Nachwort von L. Viganò, in D. Buzzati, *I miracoli di Val Morel*, Mondadori, Mailand 2012.

DIE POETIK VON LUIGI MANCIOCCO

Nicolas Charlet

Ich bin Luigi Manciocco im April 2014 in Spoleto begegnet, anlässlich seiner Ausstellung *Ruber* im Palazzo Collicola für Bildende Kunst. Der kommissarische Leiter sowie Autor des Ausstellungskataloges, Gianluca Marziani, hatte mich auf Bitte von Luigi Manciocco eingeladen. Mehrere Tage lang hatten wir Gelegenheit, uns an jenem magischen Ort zeitgenössischer Kunst, einem immensen und auf denkwürdige Weise bewohnten Palazzo, angeregt auszutauschen. Die Ausstellung führte zahlreiche Künstler zusammen, darunter Franco Troiani, dem eine beeindruckende Retrospektive zuteilwurde. Der Raum, der Luigi Manciocco zugeordnet war, wies in dem Palazzo inmitten zahlreicher Ausstellungssäle eine solche Dichte auf, dass ich umgehend das Bedürfnis hatte, einen kurzen Text über meine gelebte Erfahrung zu schreiben. Zwei Jahre sind seitdem vergangen, und hier ist er nun. Denn Zeit wird bedeutungslos, wenn die Begegnung im rechten Augenblick stattfindet.

Bei Luigi Manciocco handelt es sich um einen einzigartigen, extrem achtsamen Künstler, er ist eine Persönlichkeit, die in seinem Werk lebt. Sein Grundgedanke stellt das Gerüst seiner plastischen Vision dar. Er konstruiert seine Sprache um eine Vorstellung, die sich in einer polymorphen Installation materialisiert. Sein anthropologischer und gleichzeitig poetischer Gedanke äußert sich in der Ausdruckskraft seiner bildlichen Sprache. Luigi Manciocco ist ein authentischer Poet, kopfgesteuert und sensibel. Die Magie seiner Ausdrucksweise wurzelt in der Alchemie eines Körper gewordenen Gedankens. Pierre Restany hätte diesen außergewöhnlichen Künstler, der einer auf das Äußerste gespannten, kohärenten Bahn folgt und dabei stets aufmerksam auf das kleinste Detail achtet, seinem wahren Wert entsprechend geschätzt.

Die Striktheit seines Projektes ist makellos. Neben psycho-sozialen Phänomenen schöpft Manciocco die symbolgeladene Kraft der Naturelemente und der Kulturgeschichte aus. Seine Installationen erwachsen aus einem in der Geschichte verwurzelten Gedanken. Sie sind von einem mächtigen Symbolismus getränkt, dessen Wurzeln in der Mythologie und den Riten vergangener Zivilisationen verankert sind. Manciocco will gelesen sein, seine Sprache sorgfältig entziffert, seine Interpretationsschlüssel, die er hier und da heimlich einschleust, wollen gehört sein. Der Intellektuelle ist niemals weit, er stöbert in den Archiven und kratzt am Grund, um das kollektive Bewusstsein neu zu beleben.

Dennoch machen die vielfältig hergestellten Bezüge durchaus keinen Konzept-Künstler aus Luigi

Manciocco. Zweifellos ist dies das Element, das uns in seinem Werk am stärksten beeindruckt. Der Gedanke ist autonomelos und dient vielmehr einem von höchstem Feingefühl geprägten Projekt. Der Gedanke entfaltet sich mittels einer Reihe plastischer, von expressiver Spannung gesättigter Elemente. Hier tropft ein blutiges Rinnsal aus einem klitzekleinen Loch in weißem Raum, dort begegnet man einer Reihe gefilmter Blicke, die in die Mauer vor dem Betrachter eingebaut sind: die Augen von Yves Klein, die Augen von Dino Buzzati, die Augen der Heiligen Rita. Anderswo sehen wir Neugeborene, die in Regenrinnen gebettet sind. Und weiterhin, genau in der Mitte des Raums, befindet sich ein monumentaler Eisklotz, der allmählich in der Wärme der Umgebung schmilzt. Luigi Manciocco versucht die unmögliche Synästhesie zwischen Gegenwart und Vergangenheit, aber auch zwischen Symbol und Geste und zwischen der spirituellen Kraft des Künstlers und Yves Klein, dem Schriftsteller und der heiligen Rita herzustellen. Es besteht kein Zweifel, dass er sich an die Votivgabe von Yves Klein an die Heilige Rita erinnert, die Anfang der achtziger Jahre im Monasterium in Cascia von Pierre Restany wiederentdeckt wurde. Als letzte Geste Gott gegenüber hatte Klein sein gesamtes Leben, sein Werk und seinen Geist ihm zu Gnaden in eine einfache Plexiglasschachtel gelegt.

Luigi Manciocco überbringt uns persönliche und gleichzeitig universal gültige Fragmente seiner Welt, Fragmente, die in der Raum-Zeit-Sphäre der Ausstellung intensiv präsent sind. Alle Stränge laufen zusammen und formen eine innere Welt, die sich mit unserer eigenen Welt verknüpft. Stechende Blicke, kleine, ausgesetzte Körper, Blutstropfen, Eiswürfel – Manciocco verflucht Spiritualität, Phänomenologie und Mystizismus miteinander. So wie Gianluca Marziani sehr richtig sagt, «sucht Manciocco den inneren Konflikt und den Kampf mit gleichen Waffen auf dem weichen Gebiet der Metapher».

Nie werde ich die Dichte seiner Installation im Palazzo Collicola für Bildende Künste in Spoleto vergessen. Das Weiss von Luigi Manciocco ist ein spirituell geladener Raum wie das Blau von Yves Klein. Daher ist das Zitat in dieser Hinsicht zutiefst bedeutungsgeladen. Demütig komponiert Luigi Manciocco die Menschheit und das Immaterielle, als wäre es ein Musikstück. Seine Poetik ist ein Kondensat aus Reflexion, Sensibilität und Spiritualität, die das Empfinden desjenigen tief berührt, der seinen Blick der Welt öffnet.

ÜBER ALLEM DIE HEILIGE RITA. DINO BUZZATI UND YVES KLEIN: UNHÖRBARE SCHREIE UND ERHÖRTE GEBETE

Patrizia Della Rosa

In Dino Buzzatis Erzählung *Dove fui giovane stregone (Da wo ich junger hexer war)* aus dem Jahre 1939 erkennt der Journalist und Erzähler, und als solcher imstande, seine unauslöschlichen Kindheitsvisionen wieder heraufzubeschwören, in Afrika, in einer unberührten, urzeitlichen Landschaft den Ort wieder, an dem er als Kind der Folter wilder Buschmänner ausgesetzt werden sollte, als ihm, von seinem Schreien angelockt, wohlwollende Wölfe zu Hilfe kamen, um ihn zu befreien. «Heute könnte ich schreien wie ich wollte, und es würde rein gar nichts passieren», steht in Buzzatis afrikanischem Schriftstück. Die Schreie eines Erwachsenen würden nicht nur nicht gehört werden, sondern wären unhörbar, leer wie jener Glauben, jene unverfälschte Ergebnisheit, jener verzichtgleichen Kapitulation vor dem nicht Sichtbaren, die das Kindsein ausmachen. Der Kind-Mensch, bzw. der Dichter wissen, dass sie von einem Mysterium umgeben sind (Etymon: «sich schließen, geschlossen sein»), und schließen daher, die Anwesenheit etwas Größeren erahnend, Augen und Mund.

Als sich das Kind Buzzati in die naturbelassene Welt des kiesigen Flussbettes und der Tiefe des Piave und in die Savannen der Kindheit vorwagte, stelle ich mir vor, wie es sich nach etwas Dauerhaftem sehnte, als wäre es eine Zufluchtsstätte, nach einer vorgezogenen, bereits existierenden Ewigkeit, nach der es Sehnsucht hatte, und die es als zur Mineralwelt zugehörig empfand: der Zusammenhang zwischen Körper und Wasser und selbst mit den Bergen, die im Grunde ebenfalls Dank mysteriöser Energien entstanden und mühevoll an die Oberfläche der Welt gelangt sind, und in Falten geworfen von dem Bemühen um Festigung und dem Versuch, dauerhaft zu bestehen zeugen. Körperlichkeit also, denn im Mysterium ist man *versunken*. Und der Glaube ist nicht in einem "Jenseits" angesiedelt, sondern im physisch in das Mysterium Versunkensein, mittels der Natur, die die anbrechende Kindheit mit einem Gefühl von Unendlichkeit blendet.

Das Erwachsenensein verschlingt dieses Kindheitsgefühl, und es ist der Moment, in dem sich die Verbundenheit mit dem Pulsieren des wirklicheren Realen unterbricht. Genau davon hat Buzzati (in Worten und Bildern) sein ganzes Leben lang erzählt. Es ist das Zentralthema im *Il segreto del bosco vecchio (Geheimnis des alten Waldes)*, wobei sein gesamtes Werk niemals nachlässt, uns auf diesen Bruch in der ursprünglichen Sprache hinzuweisen, mit dem das Kind im Einklang ist. Obgleich es Buzzati als Erwachsenenem nicht gelingt, weiterhin "jene Seele wie damals" zu haben, ist der Seine dennoch kein Abschied von der Kindheit, was sich in Form seiner andauernden Öffnung

dem Mysterium gegenüber äußert. Zudem durchdringt ihn sein Glaube an das Mysterium nicht nur ein Leben lang, sondern hört auch niemals auf, uns anhand seines Werks aufgezeigt zu werden, bis zum Ende.

Auf seinen literarischen Buchseiten wird die Welt der Kindheit als unerreichbar dargestellt. In jener außergewöhnlichen Erzählung *Il borghese stregato (Der verhexte Kleinbürger)* setzt Buzzati in Szene, wie der Erwachsene mit einem Verlangen, das die Realität verletzt, schwer für die Schuld büßt, einen Streifzug in die Kindheit zu unternehmen: "verhext" (bzw. Hexer) ist nämlich die Hauptperson: Auf diesem Streifzug, der lediglich die Hauptperson berührt, die getroffen wird und stirbt, während der Schriftsteller unversehrt zurückkehrt und im Diesseits der Erzählung bleibt, fehlte der Erzählfluss. Ich erahne Schmerz auf Buzzatis literarischen Seiten, sicherlich sehr tiefen Schmerz (der im Grunde in der Dualität zwischen Belluno-Milano/ Kindheit-Erwachsenen wurzelt), aber auch Ironie scheint durch, man braucht sich nur zu vergegenwärtigen, wie sich der Autor in jener entzückenden Erzählung *Il lasciapassare (Der Passierschein)* ausdrückt, in der der Erzähler mit allerfeinster Ironie über die vermeintliche "Eindimensionalität" des Künstlers zu scherzen beliebt.

Seine instinktive Malerei erlaubt ihm größere Unmittelbarkeit. Mit dem erzählerischen Mal-Zyklus *I miracoli di Val Morel (Die Wunder von Val Morel)* eignet sich Dino Buzzati neuerlich und vollends eine Sprache an, die ihm ein Leben lang in gewisser Weise verwehrt geblieben war: die der Zeichnung, der Malerei, der Cartoons. Und er tut dies, wobei es kein Zufall ist – für ihn, der sein Leben lang davon geträumt hatte, wieder ein "freier Junge" zu werden –, dass er auch körperlich zu den Wiesen und Wäldern seiner Kindheit zurückkehrt: Zeit-Orte des Enthüllungs-Lauschens. Buzzati folgt verzweifelt dem Gespür jenes Kindes, das – wie Andrea Zanzotto ganz richtig beobachtet hat – wusste, dass «mehrere Leben des "Großen Ganzen" existieren, die sich in den tausend Strahlen der tausend Lichter der Landschaft brechen». Und der wunderbare-wundernde "Alte Toni der Heiligen", Wächter eines unwirklichen Wallfahrtsortes im Valmorel in der Erzählung *Spiegazione (Die Erklärung)*, ist niemand anderes als das *Alter Ego* von Buzzati. Als in seiner Kindheit die Trümmer des Krieges und des Erwachsenenwerdens dazu geführt hatten, das Sehen ohne Endlichkeit zu beschleunigen, bevor die Zeit reif dafür gewesen wäre, begibt sich Buzzati ein weites Mal auf die Suche nach dem Alten des kleinen Wallfahrtsortes, ohne ihn jedoch zu finden. Mit seinem bewegenden Ausruf «Wo bist du, alter Toni della Santa?» meint er: «Wo bist du, der, der fühlte?».

Yves Klein fühlte sehr wohl. «Er ist der Rationalität unserer Welt gegenüber wunderbar unsensibel», schreibt Buzzati über ihn. Kind geblieben, mit dem Glauben an das unermessliche Mysterium, das ihm näher war als das Fassbare, ein stärker empfundenes Mysterium, als das, das des Konkreten bedarf, um empfunden zu werden, ein verlässliches Geheimnis, gleich einer verlässlichen Habe. Mich wundert es daher nicht, dass die heilige Rita von Cascia seine Gebete wahrhaftig erhört hat und dass jetzt seinen Werken gegenüber, so wie er die Heilige gebeten hatte, tatsächlich die rechte Aufmerksamkeit und Kontemplation für das Reine, für die Frucht einzigartigen, kreativen Schaffens zuteilwird.

Auf dem berühmten Foto, das die beiden Künstler am Seine-Ufer zeigt, spiegelt Buzzatis Lächeln seine einführende Einwilligung wieder, den Erlös einer "Zone de sensibilité picturale immatérielle", die er Klein gegen Aushändigung einer Quittung, die er im Folgenden dem Feuer anvertrauen sollte

und im Gegenwert einiger Folien aus purem Gold abgekauft hatte, ins Wasser der Seine zu streuen, damit sie von Wind und Wasser getragen, zyklisch wiederkehren würden. Buzzati hat mit Sicherheit in diesem Künstler den reinen Dichter wiedererkannt, der ihn bewohnte. Und so wie er weiß, dass Yves Klein mit seiner Malerei und seiner immateriellen Kunst auch das nicht Sichtbare spürbar machen kann, weiß Buzzati auch, dass das, was wir als Erwachsene einbüßen, das Empfinden des Realen in seiner größten und echtsten Ausdruckskraft ist. Ein Beweis mehr, dass in ihm, neben seinen unhörbaren Schreien, nie der Glaube an das Mysterium erschüttert wurde.

ÄSTHETISCHER *BLANC-SEING*: LUIGI MANCIOCCO UND SEINE BEZIEHUNG ZU EINER FARBE, DIE VIELLEICHT KEINE IST...

Gérard-Georges Lemaire

Die Farbe Schwarz nimmt in der Geschichte der westlichen Malerei (ich lasse dabei bewusst den immensen Kontinent der Malerei in Asien aus, wo die Farbe Schwarz vor allem im Fernen Osten eine bedeutende Rolle spielt) einen genau definierten Platz ein und hat ein ebenso exakt bestimmbares Entstehungsdatum. Wenn wir hingegen von der Farbe Weiß sprechen, erscheinen die Dinge weit weniger präzise. Es gibt weder einen genauen Anfang, noch ein Werk oder eine Reihe emblematischer Werke. Es existiert lediglich ein kurios anmutendes Gemälde von Pieter Bruegel dem Alten, das von der Farbe Weiß dominiert wird (ich meine damit nicht die Winterlandschaften, wie zum Beispiel die *Volkszählung zu Bethlehem* aus dem Jahre 1566, sondern das Bild *Christus und die Ehebrecherin* aus dem Jahre 1565). Wenn Caravaggio auf seinen Bildern allegorische – aber auch sehr körperliche – Gefechte zwischen Licht und Schatten inszeniert, dann ist die Farbe Schwarz auf der Schattenseite, während die Farbe Weiß nicht unbedingt der plastischen Darstellung des Lichts entspricht. In der Regel, wie zum Beispiel auf Leinwänden wie *Narziss* oder *Judith und Holofernes*, ist die Kleidung blütenweiß (selbst in der theoretisch blutigen Szene, in der die Heldin den Kriegsherren köpft) und nicht das Licht, das sich Dank der hellen Schattierungen verbreitet. Selbiges finden wir bei Rembrandt wieder, wo die Farbe Weiß mit Nacktheit verbunden ist, oder mit den für die damalige Zeit typischen Accessoires der Bekleidung, oder den Gewändern, die er mit seinen weiblichen biblischen Figuren assoziierte. Trotz dieses forcierten Spiels der Kontraste wird der Farbe Weiß also insgesamt gesehen keine ursprüngliche Rolle zugewiesen – oder zumindest keine größere, im Vergleich zu den Bildnissen von Tiziano oder Van Dyck.

Um besser nachvollziehen zu können, warum der Farbe Weiß im Unterschied zur Farbe Schwarz nur eine zweitrangige Stellung zukommt, ist es ratsam, sich noch einmal in Dantes *Göttliche Komödie* zu vertiefen, insbesondere in den dritten Teil *Das Paradies*. Dort ist das Göttliche vor allem Licht, gleißendes Licht, ein Feuer, ein brennendes Strahlen, der Sonne in unserer irdischen Welt vergleichbar (dabei zitiert der Dichter unter anderem Apoll). In dieser unermesslichen und sakralen Helligkeit fehlt die Farbe Weiß völlig: man stellt sich glühendes Rot und flammendes Gelb vor. In Wirklichkeit existiert sie lediglich in der Vision der Engel, die uns mit folgenden Worten beschrieben wird:

Lebendige Glut im Antlitz, ihr Gefieder
Goldschimmernd, alles andre rein und weiß,
Wie reinrer Schnee nie fiel vom Himmel nieder.

Die Farbe Weiß nimmt im Vergleich zum Licht der Ewigkeit praktisch einen – wenn auch sehr relativen – symbolischen Wert an. Hier vereinigt sich die Glaubenslehre mit der Betrachtung des Solargestirns. Erst im 18. Jahrhundert, und auch hier nur bei einigen wenigen Künstlern, beginnt die Farbe Weiß eine gewisse Bedeutung zu erlangen. In erster Linie hat die Barockzeit die Entwicklung großflächiger Fresken an den Wänden und Decken der Paläste und Kirchen begünstigt, wo unendlich weite Himmel mit unzähligen Wolken zu entdecken sind. Bei näherer Analyse des Werkes von Giambattista Tiepolo wird deutlich, wie die Farbe Weiß, oder die Vorstellung der Farbe Weiß, den Raum dank verschiedener Hilfsmittel einnimmt: Pastelltöne herrschen vor und sind prägnanter als die dunklen Farbtöne und, abgesehen von den Wolken, sind viele Figuren und Gegenstände in Weiß gemalt. Die Madonna trägt ein weißes Gewand, so wie es auch anlässlich ihrer Erscheinungen beschrieben wurde. Tiepolo ist der «Erfinder» der Farbe Weiß in der Malerei, aber die Beweggründe seiner Wahl bleiben uns schleierhaft und haben nicht Schule gemacht, außer bei seinem Sohn Giandomenico, der später sein Werk fortführt: «Die Welt hat sich geändert» seit seinem Tod, und Gleiches gilt für die Kunst. Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde bei eher geringem Interesse für die Farben Schwarz und Weiß von unzähligen neuen Interessen geprägt – außer bei Goya, dessen in Schwarz gehaltene Werke lange Zeit unbekannt blieben, sowie bei Turner, der sich für durch Nebel erzeugte Lichteffekte begeisterte. Man braucht sich nur seinen *Schneesturm, Dampfschiff vor dem Hafen von Harbour's Mouth*, um 1842, anzuschauen, der auch in anderen Meereskompositionen Widerhall findet. Erst mit Manet erwacht das eindringliche Bestehen auf die Farbe Schwarz. Hingegen für die Farbe Weiß immer noch nichts: die Impressionisten haben sie aus ihren Gedanken verbannt, gleiches gilt übrigens auch für die Farbe Schwarz. Wir müssen bis Claude Monet mit seinen verschneiten Landschaften Ende der sechziger Jahre warten (wie z.B. *Die Elster*, 1869), sowie auf seine Bilder mit den Mühlen und den Dörfern, etc. Ihm folgte vor allem Alfred Sisley, aber auch Renoir und Pissarro. Andere Maler dieser Epoche, wie Roll, taten es ihnen nach; während Daubigny fast monochrome Landschaften malte. Aber der wahre Meister der Farbe Weiß war der Autor der *Nocturnes*, James Abbott McNeil Whistler! Viele seiner Bilder belegen dies, wie zum Beispiel die *Symphonie in Weiß* von 1882.

Und wieder sollen mehrere Jahrzehnte vergehen, bis endlich Kazimir Malevich 1918 das *Weißes Quadrat auf weißem Grund* malt. Dem Prinzip der Vorherrschaft folgend handelt es sich um eine Apologie der Farbe Weiß. Entgegen diverser Legenden haben wir es aber trotzdem nicht mit dem Anfang von irgendetwas zu tun. Seine Bilder begannen erst Anfang der siebziger Jahre wieder aus dem Nichts aufzutauchen. Damals hatte Robert Rauschenberg bereits seine *Weißes Bilder* hinter sich, die *Monochromen*, die er 1951 signierte. Ihm folgten Lucio Fontana, Alberto Burri und Yves Klein, der 1957 einige davon anfertigte, um dann wieder Abstand von ihnen zu nehmen. Seitdem ist die Farbe Weiß eine Farbe wie jede andere, und von Cy Twombly bis Piero Manzoni machen sie sich viele Künstler zu eigen.

Aus vielerlei Gründen fügt sich Luigi Manciooco nicht linear in diese Geschichte ein. Er hält sich für Kleins Erben, folgt aber nur am Rande dessen Monochromen. Offensichtlich hat er den Trend der *Achromes* von Manzoni weiterentwickelt. Aber was ihn von seinen großen Inspiratoren und von anderen Malern unterscheidet, die der Faszination der Farbe Weiß erliegen, ist, dass er die Farbe

Weiß als die Darstellung des Lichts ansieht – als dessen Metapher. Es ist zweifellos eine willkürliche Sichtweise, aber genau auf diese Art fasst er sein exklusives Verhältnis zu dieser Farbe auf.

Daher rührt auch sein doppeldeutiges Vorgehen, das sich zwischen dem Sein und dem Nichtsein ansiedelt. Die von ihm angewandten Ausdrucksformen sind wie Gespenster, die sich materialisiert haben. Manciooco verfolgt eine spirituelle Malerei, die ihn dazu führt, auch Filme zu produzieren, die das Gefühl von sich in Auflösung befindlicher Materie hervorrufen. Auf gewisse Weise unterbricht er auf diesem Gebiet die Bezugskette (ohne sie dabei zu leugnen): er sucht einen Punkt, der sich zwischen dem Endlichen und dem Unendlichen, zwischen dem Abstrakten und dem Konkreten, zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, zwischen dem Realen und dem Irrealen befindet.

Er ist auf der Suche nach der Grenze zwischen dem, was (von der Malerei) dargestellt und dem, was nicht mehr von ihr dargestellt werden kann. Seine Installationen mit Filmen, die dazu geschaffen wurden, den Betrachter zu verwirren, heben diese Merkwürdigkeit nur noch deutlicher hervor: ist das, was wir sehen, reine Illusion? Und doch handelt es sich nicht um die Höhlengleichnisse von Platon, sondern um die Meditation über den Stand der Malkunst in unserer Zeit. Vielleicht sind wir in einer Art Sackgasse angelangt. Das Weiß von Manciooco soll uns zum Nachdenken über die Ästhetik und das Metaphysische verleiten, ohne uns dabei den Schlüssel zum Problem zu liefern, sondern es stattdessen nur noch komplexer und verzwickter erscheinen zu lassen.

Ist die Farbe Weiß mit dem Sein oder mit dem Nichts verbunden? In seinem Fall zweifellos mit beidem. Eros und Thanatos vereinigen sich in dieser inneren Erleuchtung, die nicht unbedingt zum Göttlichen führt, sondern eher zur göttlichen Flasche *Dive Bouteille*, Orakel der ästhetischen Trunkenheit Kierkegaards.

KUBISCHE-BEZIEHUNGEN

Gianluca Marziani

Der Rauminhalt des Kubus in seiner palindromischen, endgültigen und perfektionierten Form verkörpert eine allumfassende Dimension wie kein anderer geometrischer Festkörper. Der Kubus ist das Logo des Palazzo Collicola für darstellende Kunst, bewegliches Symbol in einem Gebäude aus dem 18. Jahrhundert, das gemäß stereophonischer Verbindungen horizontalen Dialogs die Realisierung des Neuen auf der empfänglichen Basis des Antiken impliziert, wo sich nicht Distanz, sondern Harmonie und Einklang bemerkbar machen. Luigi Manciooco hat in dem umbrischen Museum unterschiedlich miteinander verbundene Phasen ausgestellt und seine Präsenz mit zwei Büchern biologischen Anstrichs angereichert, eine Art projektgebundene Grenzüberschreitung von der Mauer zur Buchseite, vom Rechteck des Ausstellungssaals zu dem des Buches, von der dreidimensionalen Räumlichkeit zur zweidimensionalen Buchseite aus Zellulose. Kubisch ist auch der Raum im Palazzo Crepadona, ein weiterer Beweis für Einklang, wo der Zufall in eine konzeptuelle Häufigkeit umschlägt, derart, dass die Projekte in Spoleto und Belluno miteinander verschmelzen und das Werk in sich wirken lassen, als wäre es ein Quellcode (*source code*) und seine Entropie *in progress*. Der Kubus wird somit ein Erzeuger von Weissagungen, eine Art Gral aus Plastik, angesiedelt zwischen Höhle (als erstem ideellem Kubus der Menschheit) und Museum (*white cube*, dem der Stempel des Werks aufgeprägt wird), eine Form, die Linie und Dreieck in sich vereint, rechten Winkel und Quadrat, und somit die feste Geometrie zugunsten einer flüssigeren Metaphysik erweitert. Im Grunde ist der Würfel ja nichts anderes als ein regelmäßiges Parallelepiped mit quadratischen Seiten: hier entstehen die Beziehungen, die verwandt miteinander sind und keimfähig werden, hier kommt es zu engen Verflechtungen aus Werken und Räumlichkeiten, wo der Kontext, der mit dem Text verfließt, jene komplexe Dimension des kubischen Rauminhalts erzeugt.

Manciooco entblößt seine Werke bis auf ihr Grundgerüst und arbeitet dabei ihre von **ästhetischen Überlegungen** verborgene Seele heraus. Ob es sich um Skulpturen, Videos oder Malereien handelt, seine methodische Vorgehensweise und die dynamische Dimension des Prozesses ändern sich nicht. Jede seiner Arbeiten spiegelt ihren minimalen und zeitlich begrenzten Status wider, als befänden sie sich in einer Übergangsphase, als wären sie im **biologischen**, und epiloglos-unveränderlichen Fortschreiten begriffen, wo Essenz mit Konzentration und klarer Metapher gleichbedeutend ist, ohne dabei zum belehrenden Hindernis zu werden. Dies sind ästhetische Überlegungen, aus denen ein

Werk entsteht, das Schöpfung und Prozess zugleich ist: eine blutende Wunde, schmelzendes Eis, sich öffnende und schließende Augen, den Temperaturen trotzendes Wachs...

Vorher schrieb ich: «für den Künstler ist die darstellende Sprache ein empfindliches Instrument, das es mit der Präzision eines Schneiders zu kalibrieren gilt, sie muss sich an die Idee schmiegen und dabei Essenz bleiben, ein funktionelles Grundgerüst. Das linguistische Maß wird grundsätzlich durch eine Idee definiert, durch ein Leitmotiv, es ist das tragende Thema, um der Sprache Befehle zur Annäherung und für eine Lösung einzuprägen...».

Manciooco setzt sich mit dem Problem der **symbolhaften Geometrie** auseinander, indem er die Analyse aus philosophisch-moralischer Sicht angeht, und dabei Formen sucht, die gleichzeitig metaphysische Fragen aufwerfen, indem er mit dem Ehrgeiz der **Universalsprache** hypothetische Archetypen schafft. Seine Vorgehensweise hat nie etwas Belehrendes, und keines seiner Werke kann den kanonischen Kunstgattungen zugeordnet werden. Jedes Werk wirkt wie ein Text, der sich um die goldene Mitte des Kontextes formt und dabei anhand ästhetischer Modulation die Kostbarkeit des Originaltextes sucht. Die einzelnen Arbeiten sind ikonographische Gerippe, in denen das Essentielle zu Fleisch und Geist wird, zu Schein und Tiefe innerhalb desselben figurativen Kerns. Man muss sich auf das langsame Zeitmaß der Installation einlassen und ihre ursprüngliche Natur und erzählerische Grausamkeit zu verstehen suchen. Man muss die Augenbewegungen verlangsamen und einen Augenblick innehalten, um Schwellen zu überschreiten, wo die literarischen Archetypen von unserer ununterbrochenen Gegenwart künden.

Für die Ausstellung im Palazzo Crepadona hat der Künstler die Neufassung einer votivgabe erarbeitet, indem er ihr zwei plastische Scheiben hinzugefügt hat, die den Energiefluss seiner holistischen Reise noch erhöhen. Die Skulpturen erinnern an **zeugungsfähige Augen**, als seien sie Energie ausstrahlende Quellen, die die filmischen Augen im konzeptuellen Klima der weitreichenden Erinnerung begleiten sollen.

Es ist der ewige Kampf zwischen einer rechtwinkligen und einer runden Geometrie: der Kubus auf der einen, die Kugel auf der anderen Seite, gewiss, eine unmögliche Verflechtung, aber gleichzeitig ein Dialog, den es mit philosophischen und ästhetischen Elementen zu erstreben und zu verfolgen gilt. Der Bildende Künstler ist der einzige, der die Herausforderung mit den geeigneten Instrumenten annimmt, der einzige, der die ideelle Geometrie in der realen Geometrie der Welt zu manövrieren vermag. Der Künstler löst den geometrischen Konflikt unter Einbeziehung der Philosophie und ihrer formalen Handhabung, wobei es ihm gelingt, eine ideale Geometrie zu schaffen, in der Kanten und Rundungen miteinander in Einklang gebracht werden.

Vorher schrieb ich: «die starrenden Augen haben denselben immateriellen Ursprung wie die Farbe Weiss. Ihr Blick wird zu einem Umsetzer von Formen, ähnlich der Farbe Weiss, die die anderen Farben in ihrem allaufsaugenden Ozean verschluckt. Der Blick assimiliert, verschlingt und keimt in einem virtuosen Prozess aus Form und Erinnerung, genau wie die Farbe Weiss, die einen wahrhaft metabolischen Prozess durchläuft und den Ursprung der Farbe in eine sinnlich wahrnehmbare Erfahrung verwandelt. Der weiße Blick verkörpert sehr passend die widerstandsfähige Haltung des Künstlers, seine schwebende und dabei dichte Leichtigkeit und seine Fähigkeit "darüber hinaus" zu schauen, während man sich "im Innern" befindet. Der weiße Blick beschattet die schwebende

Seite des Lebens, die Atemlosigkeit der Schönheit, die Erstarrungen der Gegenwart. Er ist einem Zyklus vergleichbar, der die **Sinnhaftigkeit des Randes**, das Laufen auf der Kante sucht und dabei unterhalb der Warnstufe bleibt, wo der Lärm geringer wird und der Laut zu seiner ursprünglichen Natur zurückfindet...».

Eine **weiße Scheibe** aus Corian mit einem kleinen Loch in der Mitte, aus dem eine rote Flüssigkeit tropft, die symbolhaft für das Blut steht, das aus dem Stigmata hervortritt, das die Heilige Rita auf der Stirn trug und gleichzeitig Verweis auf den kosmischen Mystizismus von Yves Klein ist.

Eine **schwarze Scheibe** aus Corian mit Dutzenden von Bienen aus Messing mit Goldplattierung, ein zartes Lichtbündel. In der Überlieferung werden die Bienen mit der Heiligen Rita und ihrem ersten Wunder, das sie als Kind vollbracht haben soll, in Verbindung gebracht. Bienen, die gleichzeitig die christliche Betriebsamkeit darstellen.

Geometrie als **sakraler Akt**, vergleichbar der Bewegung des japanischen Langschwertes, wenn es die klare Luft zerteilt. Mancioccos Werke erinnern mich an die Schlagkraft des Katanas in kundigen Händen: ein schneller, lautloser Akt, läuternd und unmittelbar, Ergebnis eines langen Vorbereitungsprozesses zwischen Innen und Außen. Alle orientalischen Disziplinen bergen sakralen Mystizismus auf den jeweiligen Kampfgebieten, und das ist es auch, was die Werke nach aufmerksamer Betrachtung vermitteln: eine semantische Ambivalenz, die die soziale Lautstärke senkt und die Stille auf das Bewusstsein des Windes und der Wesensart eines Eremiten abstimmt.

Zwei runde Formen gegensätzlicher und dabei dialogisierender Polarität. Die Farben Schwarz und Weiss als chromatische Sockel, auf denen die unendlichen Varianten der Welt errichtet werden. Rot, Gold und Licht als symbolische Zündung zwischen Leben, Energie und Tod. Hier dreht sich alles um den **virtuosen Stromkreis, der Geometrien und Farben zusammenschweißt**: eine endoskopische Dimension des Erfindungsprozesses, eine Art fromme Intrige, die antike Moralwerte festigt und gleichzeitig philosophisch-spirituelle Lehren wieder heraufbeschwört und die Ursprünge mit den verschlungenen Fäden der Gegenwart verknüpft.

DER KÖRPER UND DAS BLUT DER HEILIGEN RITA

Lucetta Scaraffia

Rita von Cascia ist eine als extrem zu bezeichnende Heilige anzusehen: auf der einen Seite ist sie sehr arm, gemessen an dem, was historisch von ihr überliefert ist. Es existiert so gut wie nichts Zeitgenössisches, schriftlich Dokumentiertes über sie, nichts weist darauf hin, dass sie selber etwas geschrieben hätte, oder Worte ausgesprochen hat, die es wert gewesen wären, in Erinnerung behalten zu werden. Die ersten historischen Zeugnisse über ihren Erdenaufenthalt sind die Malereien auf dem Holzsarg, der ihren Körper barg, sowie ein notarieller Kodex, in dem die von ihr vollbrachten Wunder aufgelistet sind. Das ist wenig, sehr wenig für eine Heilige, die in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gelebt hat, aber es reicht, um daraus ihre Bestimmung ableiten zu können: die der Wunder und die Malerei.

Auf der anderen Seite des Imaginären, des Wunders und des Wundersamen hingegen entpuppt sich diese bescheidene und unbekanntere Frau als überaus reich. Ihr legendäres Leben wird durch märchenhaft anmutende Einzelheiten – wie ihr Zauberflug – bereichert, und die Kraft ihrer Wunder ist so groß, dass ihr der Beiname „die Heilige der aussichtslosen Fälle“ verliehen wird.

Wahrscheinlich sind es aber genau diese Merkmale und die Freiheit, die die historische Armut dem Imaginären zugesteht, sie – die jahrhundertlang lediglich von mehr als mäßigen Künstlern verewigt wurde – zur Inspirationsquelle eines gleichsam raffinierten wie schwierigen Avantgardekünstlers wie Yves Klein werden zu lassen. In gewisser Weise berühren sich hier die Gegensätze, und dieses Zusammentreffen erzeugt regelrechte Funken im künstlerischen Schaffen eines dermaßen originellen und kühnen Künstlers wie Klein.

Ein Zusammentreffen, das sich später – vielleicht Dank der „Vermittlung“ durch Klein – mit einem anderen Künstler und zeitgenössischen Schriftsteller namens Dino Buzzati wiederholen soll. Buzzatis Neugierde gegenüber den Wundern der Heiligen lassen ihn zunächst Bildtafeln hervorbringen, gefolgt von einem Buch mit Illustrationen – das, was wir heute *Grafic Novel* nennen – mit dem Titel *I miracoli di Val Morel (Die Wunder von Val Morel)*. Verborgener unter dem bescheidenen Anschein von Volksreligion, werden wir auch in diesem Werk Zeugen eines unheimlichen Zusammentreffens mit dem Sakralen. Genau dem Sakralen, das Buzzati in Kleins Werk wiedererkannt hatte, als er sich 1962, wenige Monate vor dem Tod des Künstlers, «einen Bereich immaterieller malerischer Empfindsamkeit» erworben hatte.

Klein hat in der Wunderkraft der heiligen Rita den Wesenszug des Unermesslichen wiedergefunden, den er seinem Immateriellen verleihen will, und in ihrem Zauberflug hat er die Anziehungs-

kraft des blauen Himmels wiedererkannt, die ihnen beiden gemein ist. Lediglich einer solch extremen Heiligen mit einer solch unermesslichen Wunderkraft kann der französische Künstler eine Votivgabe bringen, um Schutz von ihr zu erbitten, und zwar nicht für sich selbst, sondern für seine Kunst.

Luigi Manciocco, zeitlich gesehen der letzte zeitgenössische Künstler, der von der Heiligen inspiriert wurde, ist – abgesehen von der unkörperlichen Heiligkeit – ganz besonders ergriffen von der Wunde auf Ritas Stirn sowie von dem Blut, das aus der Wunde tropft. Rita ist die einzige Heilige, die als Erinnerung an die Wunden, die die Dornenkrone auf Jesus Haupt erzeugt hatte, die mystische Gabe eines einzigen Stigmas auf der Stirn erhält. Eine blutende Wunde an jener Stelle des Körpers, wo in der orientalischen Tradition das dritte Auge seinen Platz hat, das Auge, das dem spirituellen Leben gegenüber geöffnet und voll tieferer Bedeutungen ist. Gleichzeitig stellt es auch die Synthese von Ritas Weiblichkeit und ihres mütterlichen Körpers dar, der fast als einziger unter den heiligen Frauen Kinder gebärt hat.

Aber die Wunde ist auch Zeichen von Schmerz, jenem tiefen Schmerz, der eine ganz normale Frau dazu gebracht hat, sich für die Mystik zu entscheiden, die ihr den Weg zur Kraft des Wunders eröffnet hat. Mancioccas Antwort auf das Blau von Klein und das Schwarz und Weiss von Buzzati ist das Purpur des Blutes, das sich tropfend im immateriellen Raum ausbreitet. Hier verweben sich das Leben und der Schmerz mit dem Immateriellen und dem Sakralen.

SCIAME
2016
Ø 177 x 5,5 cm









MIRACOLOSA
2016
3,7 x 4 x 0,5 cm





Il Vannutelli afferma che la scelta cadde su Cascia; la bambina ricevette il sacramento del battesimo nel luogo che avrebbe onorato di così grande fama più tardi.

Il Nediani aggiunge che se l'occhio del battezzatore della pieve casciana fosse stato capace di vedere oltre le povere apparenze umane avrebbe sciolto un cantico alla potenza e alla bontà di Dio che sceglieva quell'umile fanciulletta per operare cose tanto grandi e maravigliose.

Del resto la predilezione divina per la bianca colomba si manifestò subito dopo la cerimonia battesimale. La madre Amata sfaccendando in cucina, piena d'un gaudio ineffabile, aveva depresso la piccola in una culla di vimini preparata per lei. Dalla finestra aperta entrarono a un tratto sciami di api, bianche come la neve, le quali si affollarono in volo intorno e sopra la piccina. Accorso il padre Antonio, temendo ferissero le carni di latte e di rosa, egli prese a cacciarle con grande vigore. Per nulla intimidite le api continuarono a volare sulla piccina, sfiorandole la boccuccia, le gote, la fronte, le braccine e le mani.

Rita stendeva sorrisi ed amplessi all'eccezionale svolazzo. La madre Amata colse una delle api bianche e constatò con stupore come fosse priva di pungiglione e odorante di giglio. Donde coteste api eran venute? Perché non ferivano? Quale la causa di un olezzo sì dolce?

Il Vannutelli si induce a ritenere la comparsa del candido sciame come un segno sensibile dei doni e delle grazie conferite coi battesimo a quell'anima eletta. « Come luce che purifica, la grazia santificò la mente di Rita affinché i suoi pensieri fossero sempre casti; come amore che nobilita santificò il suo cuore affinché fossero sempre innocenti i suoi affetti e desideri, affinché la sua carità fosse dolce come il miele; come potenza benefica santificò la sua coscienza arricchendola dei più eletti doni celesti. Forse la bianchezza delle api simboleggiava il candore di quell'anima innocente e la dolcezza del miele preannunciava la sua ardente carità, e la sua indole docile e soave ».

Codesto prodigio non era nuovo: anche intorno alle culle di Sant'Ambrogio e di San Giovanni Crisostomo detto il Boccadoro s'affollarono le api, entrando e uscendo senza ferire per le boccucce tenere dei pargoli ai quali la provvidenza avrebbe riservato lo stupendo compito di dispensare la parola sublime di Dio.

Alla morte di Rita nel monastero delle agostiniane di Cascia sarebbero miracolosamente ricomparse le api, ma non più candide, nere per il dolore e il lutto, e si sarebbero fissate nelle mura scrostate e corrose. Ogni anno fino ad oggi son



Intanto l'anima, sciolta dai lacci terreni, era salita alle sfere eccelse, vicino a Dio.

Nelle ultime ore di vita della Santa, attraverso lo stretto vano di luce della celletta eran calate sul giaciglio, in piccolo stormo, delle api nere. Bianche furono nei giorni lieti del nascimento, nere erano nel dì del suggello all'umana fatica. Venivano a salutarla, messaggere di soavità e di salvezza, e pur corrucciate e in lutto per lo spegnersi di tanto grandi virtù.

Al convento — ormai conosciuto da tutti con il nome di Rita — dovevano restare. Restano ancora. Costanti nel

numero, e sempre nere e senza pungiglione. Api, dal dolce miele, dimoranti nel maggio tra pieghe e fessure delle sacre mura, attratte dal polline dei fiori miracolosi del roseto iemale di Roccaporena.

Api benigne, ricorrenti nella storia della santa a significare abbondanza di grazie e di benedizioni.

Api operose, ad ammonire che la virtù, per esser tale, deve integrarsi d'azione e sacrificio.

POSSIBLE RELATIONSHIPS

Angela Madesani

When looking at the poetic and poietic path of Luigi Manciocco, it is difficult to include his research within a specific scope. Of course, labels are almost always coercive and in most cases useless, in order to understand an artist's work in its whole complexity, including those nuances making of it a unique work. In the case of Manciocco, and even more so, any attempt in this sense is void. His work indeed may be placed in an area between art and anthropology, historical and historical-artistic speculation. We are dealing with an artist wishing to address the surrounding environment, sharing experiences with other artists, though at the same time remaining out of any trend or stream¹, acting in different areas. His role in this exhibition – and not only here – is double: firstly, as a scholar, since he has conducted a research into specific situations²; and secondly as director of the *pièce* generally entitled *Possible Relationships*, where he apparently makes a rhetorical play on the epithet of Rita, the "Patron Saint of the Impossible".

To this purpose, I would find an indirect parallelism with the work of Fabio Mauri, who during his long and extraordinary path performed as a real director in some works like *What is fascism* (1971), *Big Futurist Night 1909-1930* (1980) and *Via Tasso An Apartment* (1993). There are some elements composing a music score, where the artist has not the role of player, but rather that of designer of a cultural process in the most structured and wide meaning. In the research of Manciocco, as well as in that of Mauri, there is a will to follow previously traveled paths, which assume a different value due to their artistic research.

This exhibition – located in the temporary cube designed by the architect Mario Botta, within Crepadona Palace, in Belluno – is composed of five works: *Saint*, *Swarm* and three videos: *Ex voto Santa Rita – Ex voto Klein – Ex voto Buzzati*. The subjects of this project – of which Manciocco is the "director" – are namely: Rita of Cascia³, the French artist Yves Klein and the writer, journalist and

1 Lidia Reghini di Pontremoli in 1998 included Luigi Manciocco's work in the volume *Urban Primitives*. It was not about a group of artists working together, but rather a critical overview. In the case of our artist, such definition refers to his interest in ancient cultures, traditions, finding somehow an artistic expression through modern age elements and materials.

2 L. Manciocco, *Y.K. Imprevedibile l'artista, imprevedibile l'evento (Unpredictable the artist, Unpredictable the event)*, "Zeta. Rivista internazionale di poesia e ricerche", Campanotto, Udine, XXXII, 3, September 2010; see also: L. Manciocco, *Ex voto-naufraggi-visioni (Ex voto-shipwrecks-visions)*, "Zeta. Rivista internazionale di poesia e ricerche", Campanotto, Udine, XXXV, 2-3, May 2013.

3 See L. Scaraffia, *La santa degli impossibili. Rita da Cascia tra devozione e arte contemporanea (The Saint of the Impossible. Rita of Cascia between devotion and contemporary art)*, Vita e pensiero, Milan 2014, for the history of Saint Rita.

artist Dino Buzzati of Belluno. Their link is not so peregrine as it may appear at first sight. Indeed, a number of studies have been dedicated to the relationship between the artist and the Saint, first of all by the major expert about Klein, Pierre Restany⁴. Another interesting relationship between Dino Buzzati and Klein has been studied in several reviews, as well as the relationship – though less explored – existing between Buzzati and Rita. The relationships between these three characters might take a surreal value through the evocation and direction activity performed by Manciocco. Rituality, theatricality, scenic form can find in *Possible Relationships* a dialectic outlet.

Similarly, in his previous artworks Manciocco gave rise to this kind of operations, such as in *Libera nos a malo* (1997), an installation held at the former Pontifical Saint' Uffizio Prisons in Spoleto, where today may still be seen prayers and phrases engraved by prisoners convicted to be burned at the stake by the Inquisition. The artist's work was then impacted by such specifically featured location: «In this context my work may be referred to as "installation-evocation", or "installation-invocation". Using white color and neon light I have established a relationship with the ancestor»⁵. The ancestor is a key figure in his research as an artist, but also as anthropologist⁶. Thus, in some recent artworks like *Suggrundaria* (2014) or *Lactaria* (2014), the artist studied and put on stage traditions originating in territories leading back to ancient history. In his researches like in his works he is interested in the concept of "inversion of ritual" and "transposition of the sense" where, although maintaining all its forms, a ritual may change its meaning from negative to positive, or vice-versa. Similarly – and not by chance – Klein was interested in the rites of passage as well.

For many years this Roman artist has been interested in the figure of Yves Klein. In his exhibition *Miracle* (2009), which was held in the deconsecrated church of Saint Anthony in Cascia, he displayed one of his works specifically dedicated to Yves Klein's well-known work *Le vide*. When Manciocco arrived to Cascia in order to set up this exhibition, he realized that among the ex-voto offered to Saint Rita in possession of the monastery, there was a valuable blue *Monochrome* made indeed by the French artist. The link between Klein and Saint Rita was very deep: since the artist's childhood, his maternal aunt Rose Raymond – whom he loved very much – had introduced him to the worship of the saint. Furthermore, in Nizza, the French town where the artist lived, there is an altar dedicated to Saint Rita, proving people's devotion to this peculiar figure: a married woman with children, who was then elevated to sanctity level.

From 1958 to 1961, Klein travelled to Umbria for three times, to the native location of the saint, whom he considered as a messenger towards the absolute. In addition to this painting, Klein donated to the nuns an ex-voto consisting in a transparent plexiglas box divided into more compartments, where he put pure blue and pink pigments, together with gold leaf and ingots. This ex-voto – which he donated during his last pilgrimage in 1961 – was found and recognized about twenty years later in 1979⁷ by another artist, Armando Marrocco, when he was restructuring the church.

4 P. Restany, *Yves Klein e la mistica di Santa Rita da Cascia (Yves Klein and the mystique of Saint Rita of Cascia)*, Domus, Milan 1981.

5 L. Manciocco, in L. Reghini di Pontremoli, *Primitivi Urbani (Urban Primitives)*, Ø Art Gallery Internet, Rome 1998, p. 116.

6 C. Manciocco, L. Manciocco, *Una casa senza porte. Viaggio intorno alla figura della befana (House Without Doors. A Journey around the Figure of the Befana)*, Melusina, Rome 1996, and *L'incanto e l'arcano. Per un'antropologia della befana (The Enchant and the Arcane. For an Anthropology of the Befana)*, Armando, Rome 2006.

7 Marrocco submitted this work to an assessment by Pierre Restany, who confirmed that the author was really Klein.

Furthermore, in Klein's work can be identified some references to Gaston Bachelard's beliefs, which Manciooco has accurately read and studied too. During the lecture given by Klein at the Sorbonne University in 1959, he repeatedly quoted Bachelard, making reference to the concepts of "intuition of the instant" and "psychoanalysis of fire", as a basic element. The great exhibition held by Klein in Krefeld and for which success the artist brought his ex-voto to the saint, was specifically focused on the theme of fire.

At this point a third figure enters the scene, that of Dino Buzzati who – for the exhibition held by Klein in January 1957 at the Apollinaire Gallery owned by Guido Le Noci – wrote an amusing and amused review, entitled *Blu blu blu*⁸. This was a unique, upsetting exhibition, in that particular moment when Klein displayed about twenty monochrome paintings. Only two of these works was then purchased for the cost of twenty-five Liras each: one by a well-known tailor and collector, while the other by Lucio Fontana.

Later, the French artist in order to thank the Venetian writer for his review, proposed him to choose one of his works as a gift. Buzzati chose the most complex work, the so called *Immaterial Pictorial Sensitivity Zones*. Such choice made very happy "Peter Pan-the-elf-artist" as Buzzati called him. So the Italian writer went to Paris, in order to take part to the ritual of "delivery and payment" along the Seine banks⁹. The gallery owner and two photographers also attended the action. This was a deeply breaking artwork, existing only virtually. «We know that this concept is key for Klein's action – stated Bruno Corà – leading to the same dematerialization of the artwork-object and introducing to a kind of shamanic dimension»¹⁰. Manciooco – just like Buzzati – has been strongly seduced by such magic, ritualistic and imaginary feature, which stimulated him to get an insight into the French artist's studies and work.

There was in Klein an attraction towards the concept of cosmic mysticism, based on his understanding of Rosicrucian beliefs which he approached together with his friend, the poet Pascal Clement between 1948 and 1953. And from Rosicrucian to hermetic doctrine – another key point of his research – it is a short step.

The structured installation of Belluno is composed of two pieces and three videos. The work *Santa* consists in a white corian disk (an industrial resinous material: diameter 177 cm) placed in diagonal into one of the large windows in the lower row within the cube. The circle – a geometric figure which is the main focus of the exhibition in Belluno – relates to the sky but also to the earth, merging into a deep poetical union. It indicates perfection – just like closing a query. From this white, round shape drops out a red liquid – a clear reference to the blood flowing from the wound caused by a thorn on the Saint's forehead, according to the legend.

In the same box Klein placed also several scrolls hand-written by him, in which he explains the meaning of the work. Additionally the artist wrote a prayer to the saint, whom he dedicated all his artwork (see Y. Klein, *Prière à sainte Rita*, February 1961, in P. Restany, *Yves Klein e la mistica di Santa Rita da Cascia (Yves Klein and the mystique of Saint Rita of Cascia)*, Milan 1981.

8 D. Buzzati, *Blu Blu Blu*, "Corriere d'Informazione", 9-10 January 1957.

9 It deals with the incomes from the first three purchases of the *Immaterial pictorial sensitivity zones* (for the rules relating to the sale of this specific art work, see Y. Klein, *Regole rituali di cessione delle zone di sensibilità pittorica immateriale (Ritual rules on the sale of immaterial pictorial sensitivity zones) [1957-1959]*, translated into Italian by G. Prucca, *Yves Klein. Verso l'immateriale dell'arte. Con scritti inediti (Yves Klein. Towards the intangible art. With unpublished writings)*, O Barra O, Milan 2009, p. 67.

10 B. Corà, *Yves Klein: meteora di una nuova sensibilità (Yves Klein: meteor of a new sensitivity)*, Prato, 18 November 2000, in *Spiritualità e materialità nell'opera di Yves Klein (Spirituality and Materiality in Yves Klein's work)*, Gli Ori, Prato 2000, p. 168.

Another disk of the same material – but this time painted in black – is placed in a corner of the cube. On it the artist placed a swarm of golden bees. *Swarm* is indeed the title of this work, each of these bees – forming a multiple work created by the same artist – is named *Miracolosa (Miraculous)*. The bee is the insect of transformation, where sucking pollen, metabolizing and being able to offer it under another form.

Bees are closely linked to the history of Saint Rita too, particularly to the first miracle being done through her: the healing of a peasant. Pietro Cavallucci, her biographer of the XVII century – drawing from some events occurred during the saint's life and depicted in six sections on a quite damaged canvas of the XV century – stated that: «The fifth day after her birth, while baby Rita was sleeping in a crib placed in her father's house garden, some bees began to enter and exit from her mouth, without stinging her. A farmer who was harvesting in a field not far from there, accidentally cut his hand deeply with a sickle. The man's hand started bleeding and he ran away to seek help. When he passed next to little Rita and saw the bees buzzing around the baby's face, he shook his hand to drive them away, but with great astonishment in withdrawing his hand, he realized that the wound was healed»¹¹. Lucetta Scaraffia disagrees with Cavallucci, stating that when the canvas was repaired in 1925, it became more visible, allowing to verify that the baby depicted on it was not Rita, but another child being saved from the insects by the saint. However, the link with the bees remains significant in Rita's history, and has a symbolic value in the hagiography of the saint.

Manciooco is fascinated with this saint too, with her magic feature, the concept of flight, particularly grazing flight, that is somehow similar to a shamanic ritual. Klein was attracted by the void¹², by the flight, as he made in a well-known performance. And here again we have come full circle.

The episode of flight is always associated to the saint's life, who after becoming a widow and having lost her two children, knocked at the Augustinian convent's door, but the nuns due to familiar reasons, refused to accept her. Cavallucci disclosed how at this point her Patron Saints – Saint John Baptiste, Saint Augustine and Blessed Nicholas of Tolentino appeared to help her: «It was 1417 year. Tradition reports that, while Rita was in prayer she suddenly heard a voice calling her: "Come here Rita, my dear, it is time for you to fulfill your desire of entering the Sacred Order (i.e. Augustinian Order) in the monastery where you have been for many times chased away". This voice was that of St. John Baptiste, who instructed her to follow him up to the rock over Roccaporena. When she arrived there, her three beloved patron saints appeared and escorted her in flight to the oratory, beyond the convent's walls, where the nuns at dawn went to sing praises to God»¹³. After this flight in the night, the Abbess decided to accept her, and so Rita became a nun.

Perhaps it was namely this magic pattern surrounding the character of Rita to fascinate also a lay man, like Dino Buzzati. The interest of Manciooco towards Buzzati arises in relation to the other two figures we are dealing with. When he became aware of the link between Buzzati and Klein, the artist went to Buzzati's locations, making a pilgrimage to Val Morel where he was told about the writer's link with Saint Rita. Here again we are facing a path involving both art and literature. Around

11 <http://www.santaritadacascia.org/santarita/simbologia-ritiana-api.php>.

12 His exhibition dedicated to the void at Iris Clert Gallery in Paris took place in 1958.

13 <http://www.santaritadacascia.org/santarita/i-fioretti-il-volo.php>.

1969 Renato Cardazzo asked the writer to hold an exhibition at his Gallery "Naviglio" in Venice, in a three-floors building. The writer was assigned the task to create a setting consisting in almost thirty paintings: «I was on the point to give up – he stated – when I had the idea of a little sanctuary on a mountain where it was possible to obtain graces and miracles, which could be even described on as many ex-voto. This sanctuary did not exist of course, though it might still be; after all those never happened miracles could provide me with the opportunity to display situations, characters and environments as I deemed most appropriate»¹⁴. The exhibition opened in September 1970, and the gallery also published a small rectangular book-catalog with a white cover. The artist designed a set of painted tables inspired to the miracles of Val Morel. Subsequently, these paintings became short novels, published in 1971 by Garzanti.

Buzzati's last literary effort *The Miracles of Val Morel*, is a kind of surreal spiritual and human testament. Only two months after the publication of this book the writer died. Additionally he painted an oval board – which was not included in the volume – dedicated to Saint Rita. This was probably the last painting made by him. The iconography of the saint in this picture is unique: she has tapered fingers with lacquered nails. Behind her are depicted some miracles done through her. At first this work was placed in the little Chapel built in Val Morel in 1973, and dedicated to Saint Rita's worship, but later it was transferred to the Municipality of Limana, where it is still kept now. This extra-ordinary meeting between Buzzati and Saint Rita ranges from fiction to reality, since Buzzati had decided to deal with the "Saint of the Impossible Cases".

In the exhibition *Possible Relationships* Manciocco also displays three videos showing eyes – a determining item in an individual's physicality. Mirror of the soul, according to popular beliefs, eyes are also a point of meeting between inner and external worlds. Manciocco is fascinated with such human body details, the sensitive thresholds where this transfer takes place, such as the ear, which is the focus of his work *Sensation*, 2003. In the current exhibition the spectator may see the eyes of Klein and Buzzati – being captured by the artist from existing photographs – and the eyes of a young woman, voluntarily offering to act as Saint Rita. In this way the spectator feels like enveloped with the gazes of these three figures, and is quite immersed in a mystic, poetical, almost esoteric dimension.

Manciocco undertakes a travel towards primitivism in a magic, shamanic dimension, like a discrete and at the same time oneiric answer to our historical moment where otherwise, escaping would be at risk of making a mediatic travel to the unhappy and even more lost than ever "Island of Celebrities".

¹⁴ Dino Buzzati in afterword by L. Viganò, in D. Buzzati, *I miracoli di Val Morel (The Miracles of Val Morel)*, Mondadori, Milan 2012.

THE POETICS OF LUIGI MANCIOCCO

Nicolas Charlet

I met Luigi Manciocco in Spoleto. It was in April 2014, during his exhibition 'Ruber' at Palazzo Collicola Arti Visive. The curator of the exhibition and author of the catalogue, Gianluca Marziani invited me on request by Luigi Manciocco. For some days we have been sharing valuable ideas in that magic venue of contemporary art, a large, oddly inhabited palace. This exhibition gathered different artists, including Franco Troiani, who was dedicated an amazing retrospective. The space reserved to Luigi Manciocco within the palace, was of such a density – among those countless exhibition spaces – that I immediately wished to write a short text about the experience I lived there. And so here it is – although after two years. However, time has no value when a meeting occurs in the right moment.

Luigi Manciocco is a unique, extremely concentrated artist, with a character inhabited by his same work. To him thinking is the skeleton of plastic vision. He builds his language around an idea which materializes in a polymorphic installation. His anthropological and poetical concept represents the strength of his visual language. Luigi Manciocco is a genuine, cerebral and sensitive poet. The magic of his language lives in the alchemy of an embodied thought. Pierre Restany would have appreciated in his right value this extraordinary artist, who pursues a consistent, fully strained trajectory, being careful to any minimal detail.

The strictness of this project is without fault. He exploits the symbolic power of natural elements, psycho-social phenomena and cultural history. His installations originate from a historically-based concept. They are saturated with a powerful symbolism rooted in mythology and rituals of ancient civilizations. We need to read Manciocco's works accurately decrypting his language and listening to the interpretative keys which he surreptitiously includes here and there. The intellectual is never far – he rummages in the archives, scratching the ground to make the collective subconscious revive.

However, these multiple references made by Luigi Manciocco do not make of him a conceptual artist. This is undoubtedly the most striking element in his work – where the vision is not autonomous, but rather it serves a deeply sensible project. This vision deploys itself over a range of plastic elements saturated in an expressive tension. Here a blood rivulet leaks from a tiny hole in a white space; there a series of eyes filmed and driven into the wall in front of the viewer: the eyes of Yves Klein, the eyes of Dino Buzzati, the eyes of Santa Rita. Elsewhere several babies placed into gutters. And then, at the centre of the space a monumental ice cube progressively melting under the effect of warmth. Luigi Manciocco tries an impossible synesthesia between present and past, as well as between symbol and

gesture, and finally between the spiritual energy of the artist Yves Klein, the writer Dino Buzzati and Saint Rita. Undoubtedly he remembers the ex-voto made by Yves Klein to Saint Rita and later found by Pierre Restany at the beginning of the Eighties within the monastery in Cascia. Into a simple plexiglass box Klein put all his life, his work and his spirit, as a last gesture to God, whom he gave thanks.

Luigi Manciocco delivers some personal and at the same time universal fragments of the world, fragments which are intensively present in the space and time of the exhibition. Everything contributes to create an inner world connecting itself with ours. Pungent glances, little abandoned bodies, blood drops, ice cube – interlace with spirituality, phenomenology and mysticism. As rightly stated by Gianluca Marziani, «Manciocco seeks the internal conflict, the fight on equal terms on the soft ground of the metaphor».

I will not forget the density of his installation at Palazzo Collicola Arti Visive in Spoleto. Luigi Manciocco's white represents a spiritually charged space, similar to Yves Klein's blue. In this regard, the quotation is intensively meaningful.

With humility Luigi Manciocco combines in a music humanity and immaterial. His poetry is a concentrate of reflection, sensitivity and spirituality, deeply touching whoever opens his eyes to the world.

ABOVE ALL SAINT RITA. DINO BUZZATI AND YVES KLEIN: INAUDIBLE SCREAMS AND FULFILLED PRAYERS

Patrizia Dalla Rosa

In the novel by Dino Buzzati *Dove fui giovane stregone* (*Where I was a young sorcerer*), 1939, the journalist and novelist recognizes in Africa, in a uncontaminated primeval landscape – allowing to awaken some indelible images of his infancy – the same place where, as a child he was on the point to be tortured by a group of savage individuals, when his wolf mates hearing his shouts, rushed to his aid. «Today I might give out any imaginable scream and nothing will happen». So we may read in the African novel written by Buzzati. An adult's shouts would remain not only unheard, but even inaudible, since they are void of that faith, that candid acceptance and abandoned self-surrendering to non-visible, featuring a child's behavior. Indeed, the Man-Child, or the Poet, is quite aware of being immersed in the Mystery (etymology "to close oneself"; "to be closed"). Therefore, they close both eyes and mouth, guessing to be facing something greater.

When the child Buzzati walked along the banks and the bed of the Piave river, the natural environment of his childhood "savannas" I can imagine him longing for some permanent pre-existing eternal being, of which he felt nostalgia in his perception of being a part of the same mineral world. The relation of his body with water, but even with the same mountains, being generated by mysterious energies too, pushed upwards to the world's surface in a difficult birth, deformed in corrugations speaking about an effort of consolidation, as well as an attempt to persist. Hence, we shall deal with physicality, as it is the mystery we are immersed in. This faith is not in the afterworld, but rather in the condition of being physically immersed in the mystery through the nature, being dazzled infinitely by the perceptions of the "dawn" period of childhood.

Adulthood devours those early emotions, so the alliance with that pulsating real life is bound to be broken. Buzzati narrated about this – both by images and words – all his life. This is the focus of the novel *Il segreto del bosco vecchio* (*The Secret of the Old Wood*), however his entire work never ceased to point out such interruption of that original language, which the child feels in harmony with. Although an adult, Buzzati does not succeeded in being of "that mood", however his is not a farewell to infancy, displaying itself rather like a permanent openness to the mystery. This faith in the mystery not only pervaded him during all his life, but he never ceased to highlight it through his work, until the end.

On the literary page infancy world is showed as unachievable. In a unique novel, *Il borghese stregato* (*The Bewitched Bourgeois*), Buzzati demonstrates how an adult may severely pay the guilt of his incursion into childhood, by nourishing a desire infringing reality. The word "bewitched" (or

“wizard”) indicates the same protagonist. There was no fluidity in that incursion affecting only the main character, who was struck and died, while the writer came back safely, thus remaining on this side. You may perceive a deep sorrow in some pages written by Buzzati, since he was born in a duality between Belluno-Milan/ Infancy-Adulthood. However, some kind of irony can be recognized in those pages. We might just think about the way the author expresses himself in the delicious novel *Il Lasciapassare* (*The Safeconduct*) where the author jokes about an alleged «unidimensionality» of the artist, making use of a very fine irony. Thus instinctual painting allows him to be more direct.

With the narrative cycle *I miracoli di Val Morel* (*The Miracles of Val Morel*), Dino Buzzati fully regains a language which for all his life had been in some way denied to him: drawings-painting-graphic-comic strips, and he intentionally does so. He all his life dreamed about becoming again a «free child». He aimed at coming back even physically to his childhood lawns and woods – times/ places of disclosure and listening. Buzzati desperately pursues that child’s feelings who – as Andrea Zanzotto noticed – was aware of the «existence of some “Big All’s lives” being reflected in thousands beams of thousands lights in the village». And the wonderful-amazing “old Toni della Santa”, the guardian of the imaginary Sanctuary of Val Morel in the story *Spiegazione* (*Explanation*) it is nothing but Buzzati’s *alter ego*. When the early age boulders of the war and his growing up resulted in a premature shutting off the vision without finiteness, Buzzati came back to look for the old man of the little sanctuary, but he could not find him anymore. The touching cry «Where are you, old Toni della Santa?» corresponds to: «Where are you, who did feel?».

Yves Klein did really feel. «Wonderfully insensible to our world rationality» as Buzzati wrote about him. He remained a child too – with a faith in the immense mystery closer to him than tangible reality, a mystery deeply felt by him, even deeper than those feelings stemming from physical world – a trusted mystery like a trusted asset. I am not surprised that Saint Rita of Cascia has really fulfilled his prayers, and now his artworks are really given duly attention – just as he asked for to the Saint – as well as some contemplation of what is pure offspring of an unrepeatable creative act.

In the well-known photograph depicting the two artists standing along the Senna river banks, Buzzati has a smile of tender adherence while spreading in the river waters part of a “immaterial pictorial sensitivity zone” he purchased from Klein, against a receipt to be delivered to fire, and under the form of fine gold, in order the material may be returned to the water and the wind. Buzzati certainly recognized in this artist the pure poet inhabiting him, as well as he knew that Yves Klein, with his painting and his immaterial art, was able to make perceivable even what is not visible. Buzzati is truly aware of what we miss in becoming an adult – the perception of reality in its truest and most immense strength, an evidence that beyond his inaudible screams, he never ceased to believe in Mystery.

AESTHETIC *BLANC-SEING*: LUIGI MANCIOCCO IN HIS RELATION TO A COLOUR WHICH MAY BE IS NOT ONE...

Gérard-Georges Lemaire

In the history of western painting black – to leave aside the wide continent of Asian art where black, mainly in the Far East has a key role – occupies a well-determined place and has an exact date of birth. However, when dealing with white things appear much less clear, since we do not have either a specific starting point, or an artwork or set of artworks to be associated with it. An interesting painting by Pieter Bruegel the Elder, has a white dominant (I am not speaking of snow landscapes – such as *The Census at Bethlehem* 1566, but rather of *Christ and the Adulteress* 1565). Caravaggio establishes in his paintings an allegorical – and physical as well – struggle between shadow and light, where black is part of the shadow, while white is not necessarily the plastic translation of light. As a general rule, in such canvases like *Narcissus* or *Judith and Holofernes*, it is clothes that are of immaculate white (even in a theoretically bloody scene, like that where the Jewish heroin is cutting the head of the warlord) rather than light, which is spreading due to clearer tonalities. We can find the same in Rembrandt, where white is associated to nudity or to some accessories of those time clothes, or to some clothes he imagined for his biblical female figures. Indeed, notwithstanding such forced game of contrasts, white is not assigned a primeval role, a role not greater than in the portraits by Titian or Van Dyck.

To understand the reason for which white has been attributed a secondary position in comparison with black, we need to come back to *Divine Comedy* by Dante Alighieri, and dive into it, particularly into the third part – *Paradise* – where divine is first of all light, a burning light, a fire or warm irradiation, like that of the sun as it appears in the physical world (the poet mentions Apollo as well). In such immense and sacred luminosity white is absent. We can imagine burning reds, flaming yellows. Indeed, it is only the vision of angels which is depicted in such terms:

Their faces had they all of living flame,
and wings of gold, and all the rest so white,
no snow unto that limit doth attain.

In short, white assumes a symbolic value, although quite relative in respect of the Eternal light. Here the dogma reconnects to the observation of the solar star. It was only in the XVIII century – and only in few artists – that white began to assume some relevance. First of all the Baroque age fostered the

development of huge frescoes for the walls and ceilings of palaces and churches, where we can find painted wide open skies with countless clouds.

When analysing the work of Giambattista Tiepolo, we notice that white – or better the idea of white – invades the space through several means, while pastel paints appear in a higher number and significance than dark paints. Besides, in addition to clouds many figures and objects are painted in white. Madonna's dress is white, such as it could be described during her apparitions. Tiepolo is the «inventor» of the use of white in painting, but the reason of his desire remains mysterious and he did not become a model in this, except for his son Giandomenico, who continued his father's work: «the world has changed» soon after his death, and so did art. The first half of XIX century was featured by several new interests; however very little regarding white and black, except for Goya whose works in black remained for a long time unknown, and for Turner who was enthusiastic for the effect of light through the fog. We need only to look at his *Snow Storm, Steamboat off a Harbour's Mouth*, about 1842, being reflected in other maritime paintings too. However, we have to wait until Manet to have the insistence on the usage of black be awakened, but it was not the same for white; Impressionists removed it from their vision, just as they did for black too. Thus we have to come to Claude Monet and to his snowy landscapes at the end of the 1860s (e.g. *The Magpie*, 1869), including his paintings depicting millstones, villages, etc... He was mainly followed by Alfred Sisley, but also by Renoir and Pissarro. Other painters of that age did the same, such as Roll; while Daubigny painted an almost monochrome landscape. However the great maestro of white was the author of nightscapes: James Abbott McNeil Whistler! Several of his portraits may confirm this, such as the *Symphony in white* of 1882.

Again, we need to wait for a few decades until the *White square on white ground* painted by Kazimir Malevich in 1918, as the apology of white according to Suprematism principles. Notwithstanding different legends, this was not a starting point. Paintings began to rise from nothing only since the 1970s. At that time, Robert Rauschenberg had already created his *White Paintings*, some monochromes which he signed in 1951. He was followed by Lucio Fontana, Alberto Burri and Yves Klein, who created several monochromes in 1957, and thereafter abandoned them. Since this period white became a colour as another, and many artists have made use of it, from Cy Twombly to Piero Manzoni.

Luigi Manciocco does not include himself in this history line, for many different reasons. He considers himself as the heir of Klein, however he only relatively pursues Klein's monochromes. He apparently has developed the folds of Manzoni's *Achromes*. But what differentiates him from his great inspirers – and from other painters being fascinated with white too – is that he considers white as a manifestation, a metaphor of light. This is undoubtedly an arbitrary vision, but it is in such way that he conceives his exclusive relation to this colour. Hence the ambiguous character of his process, which could be placed between “to be and not to be”. The forms he uses are like phantoms being materialised. He pursues a painting of the spirit, leading him to produce also some videos, which give a sense of dissolution of the matter. In some way he breaks the chain of references in this field (although not denying it) and seeking a point that could be placed between finite and infinite, abstract and concrete, visible and invisible, real and unreal.

His research is about a boundary between what may be depicted (in painting) and what cannot be any more. His installations with videos underline such strangeness, being created in order to

disorientate the spectator: is what we see an illusion? However, these are not the shades of Plato's cave, but rather a meditation on the pictorial art situation in our age. May be he came to a logical contradiction.

Manciocco's white works are here to encourage us to reflect, ranging from aesthetics to metaphysics – although never providing us with the key of the issue, but making it still more complex and thorny.

Is white related to the state of being or to nothing? In this case, undoubtedly to both. Eros and Thanatos shall combine in these inner enlightenments, which do not necessarily lead to the divine, but rather to the *Dive Bouteille* of Kierkegaard's aesthetic inebriation.

CUBIC RELATIONSHIPS

Gianluca Marziani

The complex dimension of the cubic volume with his palindromic completed, perfectionated form, is like no other solid in geometric nature. The **cube** is the logo of Palazzo Collicola Arti Visive, a dynamic symbol of the XVIII century building, involving the performance of the new on the receptive basis of the ancient – according to stereophonic connections focused on a horizontal dialogue – where it is not the distance to be highlighted, but rather harmony and synthony. In this Umbrian museum Luigi Manciocco displayed his works in differently connected phases, extending this presence by means of two books of biological nature – kind of project trespassing from the wall to the page, from the rectangle of the exhibition hall to the rectangle of the book, from a three-dimensions camera to a two-dimensions sheet of cellulose. The space within Crepadona Palace is also cubic, confirming a synthony that overturns the coincidence to a **conceptual incidence**, to the point of bringing together the project for Spoleto and the project for Belluno, making the work acting within itself, as if it were a source code with its entropies in progress. So the cube becomes a divinatory generator, a kind of plastic Grail between the cave (the first ideal cube of humankind) and the museum (white cube on which to impress the sign of the work). This form encompasses the line and the triangle, the right angle and the square, extending solid geometry towards the most liquid metaphysics. On the other hand, the cube is no other than a regular parallelepiped with square faces: hence the relevant relationships become parental and **germinative**, as well as condensed interweaving between the artworks and the environments, where the context merging with the text, develops the complex dimension of the cubic volume.

Manciocco drains his works up to their basic skeleton, thus shaping the hidden soul of the **aesthetical reasoning**. Whether it deals with sculptures, videos or paintings, his methodical approach does not change, as well as the dynamic dimension of the process. Each work displays itself in its minimal and temporary status, like a short waiting passage, a **biological** development without any unchangeable epilogue, and where essence means concentration, clear metaphor, without didactic hindering. This is indeed reasoning in terms of aesthetics, developing the art work as genesis and process – a bleeding wound, melting ice, eyes opening and closing, wax challenging temperatures...

As I have already stated: «For an artist visual languages are sensible tools to be measured with tailor-like precision, they have to be shaped around an idea but they shall remain a framework, a

basic and functional skeleton. It will always be the idea to define the linguistic measurement, a basic issue in order to provide language with approaches and solutions arrangements...».

Manciocco addresses the issue of **symbolic geometry** conducting his analysis on a philosophical and moral level, trying to find patterns which would be metaphysical questions, assuming the archetypes with the ambition of a **universal language**. Nothing in his approach is didactic, as well as nothing pertains to canonical art genres. Each work acts as a text to be shaped on the golden ratio of the context, searching for the valuable original text within aesthetic modulation. Individual works represent iconographic frameworks in which the essential elements become flesh and spirit, appearance and deepness within the same figurative core. We need to be tuned with the slow timeframe of the installation and understand its primeval nature, its narrative cruelty. We need to slow down our ocular movement and stop for a while, overcoming thresholds in which literary archetypes tell us about our ongoing present.

For the exhibition at Crepadona Palace the artist has developed a new version of ex-voto, adding two sculptural disks widening the energetic flow of this holistic travel. The sculptures look like **generative eyes**, as if they were sources of energetic irradiation for accompanying filmic eyes to the conceptual climate of long way memories.

The eternal fight between a right-angles geometry and a circular one – the cube on one hand and the sphere on the other – an impossible joint indeed, but also a dialogue to be pursued by means of philosophical and aesthetical instruments. Visual artist is the only one to meet the challenge with the appropriate tools, the unique who handles ideal geometries within the real geometries of the world. It is the artist to solve the geometric conflict through the involvement of philosophy and the formal manoeuvre, re-creating an ideal geometry in which edges and circularities may be conciliated.

As I stated before: «The eyes staring at us have the same immaterial root of white. Their gaze becomes a metabolizer of the shapes, similarly to white that digests other colours inside its swallowing ocean. The gaze assimilates, incorporates and germinates in a virtuous process of form and memory. In the same way, white carries out the same metabolic process, turning the root of the colour into a sensible experience. The **white gaze** well represents Manciocco's resistant aptitude, his suspended but dense lightness, his ability to look "beyond" while staying "inside". White gaze chases the suspended side of life, the apnea of beauty, the fossils of the present. It's a Cyclops looking for the **sense of the edge**, the act of walking on the border, remaining under the alert levels, where the noise decreases and the sound finds again its first-generated nature...».

A **white Corian disk**, a little central hole from which drops a red liquid, symbol of the blood flowing from the stigmata received by Saint Rita on her forehead, but also a reference to the cosmic mysticism of Yves Klein.

A **black Corian disk**, a few dozens of golden-plated brass bees, a thin beam of light. In most ancient tradition bees are linked to Saint Rita, to the first miracle done through the baby saint. Furthermore, bees represent Christian industriousness.

Geometry as a **sacral act**, similar to the movement of the Japanese sword when cutting through transparent air. Manciocco's work remind me the power of a *katana* in expert hands: a rapid,

soundless action, cathartic and instantaneous, an outcome of a long-lasting preparatory process between inner and outer. All Eastern disciplines maintain a sacred mysticism in their agonistic space; and this is what the works in this book convey after an accurate review – a semantic ambivalence lowering social volume, modulating silence through the awareness of the wind and the nature of a hermit.

Two circular forms – like two opposite and dialoguing polarities. Black and white – like chromatic bases on which to build the infinite variables of the world. Red, gold and light – like symbolic ignitions between life, energy and death. Everything here turns around the **virtuous circuit welding together geometries and colours**: an endoscopic dimension of the ideational process, a kind of ascetic machination to strengthen ancient moral values, retrieving philosophical and spiritual doctrines, making the ancient origins similar to the complex threads of the present.

THE BODY AND THE BLOOD OF RITA

Lucetta Scaraffia

Rita of Cascia may be considered an extreme Saint: on one hand, historical testimony is very poor. Indeed almost no coeval written documentation exists about her, neither she was found to have written anything, nor having said words that are worthy to be remembered. The early attestations of her way on earth are the images painted on the wooden coffin containing her body, and a notary code with a list of miracles done through her. That is not enough for a saint who lived in the first half of the Fifteenth century, however it may indicate what will be her future destiny: miracle and painting.

On the other side – that of imagery, wonder, miracle – this unknown, humble woman reveals herself, instead, very rich. Her legendary life has been enriched with almost fabulous details – such as magic flight – and her miraculous power is so great that she was bestowed the title of “Patron Saint of Impossible Cases”.

It was probably such characteristics as lack of historical information, allowing imagery and freedom of interpretation to take place, to make of her – a figure being for century depicted by less than mediocre artists – the inspirer of a vanguard, refined and challenging artist like Yves Klein. In some sense it is like the extremes meeting, and such a meeting generates sparks in the artistic production of this original and daring artist.

A similar meeting will take place – may be due to Klein’s mediation – with another contemporary artist and writer, Dino Buzzati. The interest of Buzzati towards the saint’s miracles will result in a first time in several drawings and then in a illustrated book – the so called “Graphic Novel” – *The Miracles of Val Morel*. In this work too – behind a curtain of a humble kind of popular religion – we really face an upsetting meeting with the sacred. The same Buzzati had recognised this sacred element in Klein’s art work since 1962, a few months before the artist’s death, when he purchased from the artist a «pictorial immaterial sensitivity zone».

In the miraculous strength of Saint Rita, Klein found that feature of immensity which he wished to provide with his immaterial art, and in her magic flight he recognised that common fascination with the blue colour of the sky. Only to a such an extreme saint, of such a huge power, the French artist could offer an ex-voto seeking her patronage, not for himself but for his art.

Luigi Manciocco – the most recent contemporary artist to be inspired by this saint – has been affected by the sacredness of the immaterial, as well as by the wound on Rita’s forehead and the blood flowing from it. Rita is the only saint who received the mystic gift of a unique stigmata on her forehead,

as an external sign recalling the wounds produced by the crown of thorns placed on the head of Jesus. A bleeding wound in that area of the body where Eastern tradition places the Third Eye – that which is opened to spiritual life – and rich of profound significance. It is also a synthesis of the feminine nature of Rita, of her maternal body – she who, almost unique among saints, gave birth to children.

Although, this is a sign of suffering as well, of that deep suffering leading a normal woman to make a choice of mysticism, opening her the ways of a miraculous power. To Klein's blue, and Buzzati's black and white, Manciocco answers with the purple of blood trickling down and invading the immaterial space. In this way life and grief enter the immaterial and the sacred.

EX VOTO

Santa Rita - Dino Buzzati - Yves Klein
Videoinstallazione multiproiezione



















RELATIONS POSSIBLES

Angela Madesani

En suivant le parcours poétique et poïétique de Luigi Manciocco il n'est pas aisé de situer sa recherche dans un cadre bien précis. Les étiquettes sont sans doute toujours contraignantes et souvent inutiles pour réussir à comprendre l'oeuvre d'un artiste dans sa complexité, avec toutes les nuances le rendant unique. A plus forte raison, dans le cas de Manciocco, toute tentative se révèle inutile. En effet, son oeuvre se situe entre l'art, l'anthropologie, la spéculation historique et historique-artistique. De plus, nous nous trouvons face à un artiste voulant se confronter avec son milieu, avec d'autres artistes, tout en restant éloigné des tendances et des courants¹ et présent dans différents domaines. Son rôle ici et pas seulement ici, est double: chercheur engagé dans l'identification de situations particulières² et metteur en scène de la pièce *Relazioni Possibili*, évidente rhétorique sur l'épithète de Sainte Rita, patronne des cas impossibles. J'aime faire un rapprochement indirect avec l'oeuvre de Fabio Mauri, metteur en scène au cours de son long et extraordinaire parcours d'oeuvres comme *Che cos'è il fascismo* (1971), *Gran serata futurista 1909-1930* (1980), *Via Tasso Un appartamento* (1993). On y retrouve des éléments constitutifs d'une partition dans laquelle l'artiste n'a certainement pas un rôle d'exécutant, mais il conçoit un processus de nature culturelle au sens plus large et structuré du terme. Dans la recherche de Manciocco, comme auparavant dans celle de Mauri, on sent la volonté de parcourir des chemins déjà parcourus, qui assument à travers la recherche artistique une valeur différente.

L'exposition, située dans le cube temporaire conçu par l'architecte Mario Botta à Palazzo Crepadona de Belluno, est composée de cinq oeuvres: *Santa*, *Sciame* et trois vidéos *Ex voto Santa Rita*, *Ex voto Klein*, *Ex voto Buzzati*. Les personnages du projet dont Manciocco est le réalisateur sont donc Rita de Cascia³, l'artiste français Yves Klein et l'écrivain, journaliste et artiste de Belluno, Dino Buzzati. Le lien n'est pas aussi bizarre qu'il pourrait sembler au premier abord. En effet, de

nombreux ouvrages ont été consacrés au rapport entre l'artiste et la sainte et, en tout premier lieu, celui de son plus grand spécialiste, Pierre Restany⁴. Le rapport entre Dino Buzzati et Klein – étudié dans différentes occasions – est particulièrement intéressant ainsi que celui, moins connu, entre celui-ci et Rita. Le lien entre ces trois protagonistes acquiert une valeur que nous pourrions définir surréaliste à travers l'évocation et la mise en scène de Manciocco. L'aspect rituel, théâtral, la mise en scène s'expriment et trouvent une dialectique dans *Relazioni possibili*.

Dans d'autres oeuvres de Manciocco également on retrouve ces éléments, comme par exemple dans *Libera nos a malo* (1997), une installation réalisée dans l'ancien Carcere Pontificio del Santo Uffizio de Spoleto, où aujourd'hui encore sont visibles les graffitis sur les murs, inscriptions et prières des prisonniers qui avaient subi la condamnation au bûcher par l'Inquisition. L'oeuvre a été fortement marquée par ce lieu. «Dans ce sens il s'agit d'une installation-évocation ou d'une installation-invocation: à travers le blanc et le néon j'ai établi un rapport avec l'ancêtre»⁵. L'ancêtre est en effet l'élément principal de sa recherche d'artiste et d'anthropologue⁶. C'est ainsi dans *Suggrundaria* (2014) ou dans *Lactaria* (2014), des oeuvres dans lesquelles l'artiste étudie et met en scène la tradition d'un territoire qui va bien au-delà de l'histoire. Dans ses recherches comme dans ses oeuvres, son intérêt est focalisé sur le concept de l'inversion du rite, sur la transposition de sens qui, tout en gardant toutes les formes du rite, peut passer d'une signification positive à une autre négative et vice versa. Ce n'est pas un cas que Klein ait été, lui aussi, intéressé au rite du passage.

L'intérêt de l'artiste romain envers Yves Klein remonte à il y a longtemps. Déjà l'exposition *Miracle* (2009) réalisée dans l'église désacralisée Sant'Antonio a Cascia, exposait une oeuvre consacrée à *Le vide* de l'artiste français. Lorsque Manciocco se rend dans le lieu natal de Rita pour l'organisation de l'exposition, il découvre parmi les ex-voto dont le couvent est propriétaire un précieux *Monochrome* bleu de l'artiste français. Le lien de Klein avec Sainte Rita était profond: dès son jeune âge, Rose Raymond, sa tante maternelle à laquelle il était très lié, lui avait fait découvrir le culte de la sainte. A Nice, ville française où l'artiste a vécu, un autel lui a été dédié en témoignage de l'affection populaire pour cette sainte très particulière: une femme mariée avec des enfants devenue par la suite une sainte.

Entre 1958 et 1961, Klein s'était rendu trois fois en Ombrie, lieu natal de la sainte qu'il considérait un messager vers l'absolu. En sus du tableau, il avait donné aux religieuses un ex-voto, un caisson en plexiglas transparent, divisé en compartiments, où sont renfermés des pigments purs bleus, rose et feuille et des barres d'or. L'ex-voto, donné à l'occasion de son dernier pèlerinage en 1961, a été retrouvé et identifié par un autre artiste, Armando Marrocco, presque vingt ans après, en 1979 lorsque l'église a été rénovée⁷.

1 En 1998 Lidia Reghini di Pontremoli a intégré les oeuvres de Luigi Manciocco dans le volume *Primitivi Urbani (Primitifs Urbains)*. Il ne s'agit pas d'un groupe d'artistes oeuvrant ensemble, mais plutôt d'un aperçu critique. Dans le cas de notre artiste, la définition concerne son intérêt pour les cultures anciennes, pour la tradition s'exprimant artistiquement à travers des éléments et des matériaux modernes.

2 L. Manciocco, *Y.K. Imprevédibile l'artista, imprevedibile l'evento (Imprévisible l'artiste, imprévisible l'événement)*, "Zeta. Rivista internazionale di poesia e ricerca", Campanotto, Udine, XXXII, 3, septembre 2010, et L. Manciocco, *Ex voto-naufragi-visioni (Ex voto-naufragés-visions)* "Zeta. Rivista internazionale di poesia e ricerca", Campanotto, Udine, XXXV, 2-3, mai 2013.

3 Pour ce qui est de l'histoire de sainte Rita voir l'ouvrage de L. Scaraffia, *La santa degli impossibili. Rita da Cascia tra devozione e arte contemporanea (La sainte des impossibles. Rita de Cascia, entre dévotion et art contemporain)*, Vita e pensiero, Milan 2014.

4 P. Restany, *Yves Klein e la mistica di Santa Rita da Cascia (Yves Klein et la mystique de Sainte Rita de Cascia)*, Domus, Milan 1981.

5 L. Manciocco, dans L. Reghini di Pontremoli, *Primitivi Urbani (Primitifs Urbains)*, Ø Art Gallery Internet, Rome 1998, p. 116.

6 C. Manciocco, L. Manciocco, *Una casa senza porte. Viaggio intorno alla figura della befana (Une maison sans portes. Le personnage de la Befana)*, Melusina, Rome 1996, et *L'incanto e l'arcano. Per un'antropologia della befana (L'enchantement et les arcanes. Pour une anthropologie de la Befana)*, Armando, Rome 2006.

7 Marrocco avait soumis cette oeuvre à Pierre Restany qui lui avait confirmé que l'auteur était bien Klein. Le caisson contenait également des cartouches de la main de Klein, dans lesquels l'artiste expliquait le sens de son oeuvre ainsi qu'une prière adressée à la sainte à laquelle il avait consacré toute son oeuvre. Voir Y. Klein, *Prière à sainte Rita*, février 1961, dans P. Restany, *Yves Klein e la mistica di Santa Rita da Cascia (Yves Klein et la mystique de Sainte Rita de Cascia)*, Milan 1981.

Dans l'oeuvre de Klein il y a des références à la pensée de Gaston Bachelard, que Manciooco a lu et étudié en profondeur. A l'occasion de sa conférence de 1959 à la Sorbonne, Klein mentionne plusieurs fois Bachelard et parle de l'intuition de l'instant et de la psychanalyse du feu, élément primaire. Pour le succès de la grande exposition de Krefeld sur le thème du feu il emmène l'ex-voto à la Sainte.

C'est à ce moment qu'entre en scène le troisième personnage, Dino Buzzati, auteur en janvier 1957 à l'occasion de l'exposition de Klein à la galerie Apollinaire de Guido Le Noci, d'une critique amusée et amusante intitulée *Bleu, bleu, bleu*⁸. Une exposition particulière et stupéfiante pour cette période, dans laquelle étaient exposés une vingtaine de tableaux monochromes. Deux seulement ont été vendus au prix de vingt-cinq mille lires chacun : le premier à un célèbre couturier collectionneur et le deuxième à Lucio Fontana.

Plus tard pour le remercier de son article, l'artiste français propose à l'écrivain vénitien un don. Buzzati choisit l'oeuvre la plus complexe, *Zone de sensibilité picturale immatérielle*. Peter Pan, l'artiste lutin, comme Buzzati l'appelait, en sera ravi. L'écrivain se rend donc à Paris pour participer au rite de la livraison et du paiement sur la Seine⁹. Le galeriste et deux photographes les accompagnent. Il s'agit d'une oeuvre de rupture profonde, qui n'existe que virtuellement. «Nous savons que ce concept de Klein est fondamental dans toute son activité – écrit Bruno Corà – qui mène à la dématérialisation de l'oeuvre objet et introduit une dimension presque chamanique»¹⁰. C'est un aspect magique, rituel, fantastique, qui a profondément séduit Manciooco et a stimulé son envie d'approfondir l'étude de l'oeuvre de l'artiste français. Comme auparavant elle avait fasciné Buzzati.

Chez Klein l'attraction envers le concept de mysticisme cosmique découle de sa connaissance de la pensée des Rose-Croix, à laquelle il s'était rapproché avec son ami, le poète Pascal Clement, entre 1948 et 1953. Des Rose-Croix aux doctrines hermétistes, objet de sa recherche à l'époque, il n'y a qu'un pas.

L'installation complexe de Belluno est composée de deux oeuvres et trois vidéos. *Santa* est formée d'un disque de corian blanc, un matériau industriel résineux, de 177 cm de diamètre, placé en diagonale à l'intérieur de l'une des grandes fenêtres de la file inférieure. Le cercle, figure géométrique, coeur de l'exposition de Belluno, est une référence au ciel, mais aussi à la terre, une sorte d'union poétique profonde. C'est la perfection, la conclusion d'une question. Un liquide rouge sort du rond blanc, une référence claire au sang coulé de la blessure provoquée par une épine fixée sur le front de la sainte.

Un autre disque, du même matériel, mais noir, est placé dans un angle du cube. Sur ce dernier est représenté un essaim doré d'abeilles. *Sciame* (ndt: essaim) est en effet le titre de l'oeuvre, chaque abeille est un multiple créée par l'artiste et prend le nom de *Miracolosa*, Miraculeuse. L'abeille est l'insecte de la transformation, en mesure de sucer, métaboliser et restituer sous une autre forme.

Les abeilles sont étroitement liées à l'histoire de la sainte, en particulier au premier miracle

qui lui a été attribué: la guérison d'un paysan. Pietro Cavallucci, son biographe du XVIIème siècle, s'inspirant de quelques épisodes de la vie de la sainte, illustrés sur une toile à six compartiments du XVème siècle en très mauvais état, écrivait: «Le cinquième jour après sa naissance, tandis que la petite Rita repose dans son berceau dans le jardin de la maison paternelle, des abeilles commencent à rentrer et à sortir de sa bouche, sans la piquer. Un paysan en train de moissonner dans un champ aux alentours se coupe profondément la main avec sa faucille. L'homme commence à perdre beaucoup de sang et cherche de l'aide. En passant près de la petite Rita il voit des abeilles qui tournoient autour de son visage et fait un geste pour les chasser. Lorsqu'il retire sa main il se rend compte avec stupeur d'être guéri»¹¹. Lucetta Scaraffia est en désaccord avec Cavallucci et explique qu'après la restauration de la toile en 1925 on voit que le nouveau-né n'est pas Rita, mais un bébé sauvé des abeilles par la sainte. La relation avec les abeilles est tout de même importante et symbolique dans la reconstruction de son hagiographie.

Manciooco est fasciné par la sainte, par son aspect magique, par l'idée de son vol rasant. C'est une sorte de rite chamanique. Klein est attiré par le vide¹², par le saut dans le vide qu'il effectue dans une célèbre performance et encore une fois la boucle est bouclée.

L'épisode du vol est lié aussi à la vie de la sainte, qui frappe à la porte du monastère des Augustines une fois veuve et ayant perdu ses deux enfants. Elle n'y est pas acceptée. Cavallucci raconte que ses saints protecteurs interviennent pour l'aider, saint Jean-Baptiste, saint Augustin et saint Nicolas de Tolentino: «C'était l'an 1417. La tradition évoque l'appel reçu par Rita recueillie dans la prière: "Viens Rita, ma chère, il est temps de réaliser ton désir et d'entrer dans le saint ordre (c.à.d. l'ordre des Augustines), dans le monastère d'où tu as été repoussée plusieurs fois". Saint Jean-Baptiste lui parle et lui demande de le suivre sur le rocher de Roccaparena. Une fois arrivés elle voit tous ses protecteurs et ils la conduisent en vol jusqu'à l'intérieur du monastère, dans l'oratoire où à l'aube se réunissent les religieuses pour chanter les louanges du Seigneur»¹³. Après ce vol dans la nuit, l'abbesse décide d'accueillir Rita et elle devient religieuse.

C'est peut être cette sorte de magie autour du personnage de Rita qui a fasciné le laïc Dino Buzzati. L'intérêt de Manciooco pour Buzzati est lié aux deux autres personnages de l'histoire. Après avoir découvert le lien avec Klein, il se rend dans ses endroits, fait un pèlerinage à Val Morel et découvre l'histoire de son lien avec Rita. Un parcours d'art et de littérature dans ce cas aussi. En 1969 environ, Renato Cardazzo avait demandé à l'écrivain une exposition pour le Naviglio, sa galerie de Venise, étalée sur trois étages. Il fallait construire un parcours avec au moins une trentaine de tableaux. «JJ'allais y renoncer quand j'ai eu l'idée d'un petit sanctuaire de montagne dispensateur de diverses grâces; et des miracles qu'on pouvait raconter en autant d'ex-voto. Un Sanctuaire qui n'existait pas, mais qui aurait pu exister; miracles jamais arrivés, mais qui m'offraient l'occasion de présenter les situations, les personnages et les milieux qui me plaisaient le plus»¹⁴.

8 D. Buzzati, *Blu Blu Blu (Bleu, Bleu, Bleu)*, "Corriere d'Informazione", 9-10 janvier 1957.

9 Il s'agit du produit des trois premières ventes des *Zones de sensibilité picturale immatérielle*. Pour les règles concernant la vente de ces oeuvres en particulier, voir Y. Klein, *Règles rituelles de la cession des zones de sensibilité picturale [1957-1959]*, traduction en italien par G. Prucca, *Yves Klein. Verso l'immatérielle dell'arte. Con scritti inediti (Yves Klein. Vers l'immatériel de l'art. Avec écrits inédits)*, O Barra O, Milan 2009, p. 67.

10 B. Corà, *Yves Klein: meteora di una nuova sensibilità (Yves Klein: météore d'une nouvelle sensibilité)*, Prato, 18 novembre 2000, dans *Spiritualità e materialità nell'opera di Yves Klein (Spiritualité et matérialité dans l'oeuvre de Yves Klein)*, Gli Ori, Prato 2000, p. 168.

11 <http://www.santaritadacascia.org/santarita/simbologia-ritiana-api.php>.

12 Son exposition consacrée au vide à la Galerie Iris Clert à Paris se déroula en 1958.

13 <http://www.santaritadacascia.org/santarita/i-fioretti-il-volo.php>.

14 Dino Buzzati dans la postface de L. Viganò, dans D. Buzzati, *I miracoli di Val Morel (Les miracles de Val Morel)*, Mondadori, Milan 2012.

L'exposition est inaugurée en septembre 1970. Elle est illustrée dans un petit catalogue rectangulaire, allongé, avec une couverture blanche, publié par la galerie. L'artiste crée une série de planches peintes inspirées des miracles de Val Morel. Les tableaux sont transposés en brefs contes, publiés en novembre 1971 par Garzanti.

Les miracles de Val Morel sont le dernier effort littéraire de l'écrivain, une sorte de testament humain et spirituel surréaliste. Deux mois après la publication du volume, l'écrivain meurt. Il réalise aussi une planche ovale, qui n'est pas intégrée dans le volume, consacrée à sainte Rita. Il s'agit probablement de sa dernière oeuvre. L'iconographie de la sainte est particulière, ses doigts sont fuselés sans ongles vernis. D'abord l'oeuvre est placée dans une petite chapelle, consacrée au culte de sainte Rita, construite à Val Morel en 1973 et ensuite transportée dans la Commune de Limana, où elle se trouve encore. Cette rencontre entre les deux est un épisode extraordinaire entre fiction et réalité, dans lequel Buzzati décide de s'occuper de la "sainte des causes impossibles".

Comme il a été déjà mentionné, font partie aussi de l'exposition trois oeuvres vidéo qui présentent des yeux, aspect déterminant du côté physique d'une personne, fenêtre de l'âme, selon la croyance populaire et aussi rencontre entre intérieur et extérieur. Manciooco est fasciné par les détails du corps humain, où se produit le passage, comme pour l'oreille, sujet de son oeuvre *Sensation* de 2003. Prises de vue des yeux de Klein et Buzzati, tirées d'images photo et yeux d'une jeune femme, représentant Rita. Le spectateur se retrouve ainsi entouré par les regards des trois personnages et immergé dans une dimension d'ordre mystique, poétique et ésotérique.

Manciooco fait un voyage dans le primitivisme, dans son sens magique, chamanique, une réponse discrète et en même temps onirique en ce moment historique où la fuite risquerait autrement de devenir un voyage médiatique dans la triste et plus que jamais perdue île des célébrités.

LA POÉTIQUE DE LUIGI MANCIOOCO

Nicolas Charlet

J'ai rencontré Luigi Manciooco en avril 2014 à Spoleto, à l'occasion de son exposition *Ruber* au Palazzo Collicola Arti Visive. Le commissaire de l'exposition et auteur du catalogue, Gianluca Marziani, m'avait invité à la demande de Luigi Manciooco. Durant quelques jours, nous avons eu de riches échanges dans ce lieu magique d'art contemporain, palais gigantesque étrangement habité. L'exposition réunissait plusieurs artistes, dont Franco Troiani qui bénéficiait d'une impressionnante rétrospective. L'espace réservé à Luigi Manciooco avait une telle densité dans ce palais, parmi ces innombrables salles d'expositions que j'ai eu immédiatement envie d'écrire un petit texte sur l'expérience vécue. Le voici avec deux ans de retard. Mais le temps ne compte guère dès lors que la rencontre sonne juste.

Luigi Manciooco est un artiste singulier d'une concentration extrême, un personnage habité par son oeuvre. Pour lui, la pensée est le squelette de la vision plastique. Il construit son langage autour d'une idée qu'il décline dans une installation polymorphique. La pensée, anthropologique et poétique, est le nerf de son langage visuel. Luigi Manciooco est un authentique poète, cérébral et sensible. La magie de son langage est dans cette alchimie d'une pensée incarnée. Pierre Restany aurait apprécié à sa juste valeur cet artiste hors norme qui suit une trajectoire cohérente toute en tension et en attention au moindre détail.

La rigueur de son projet est sans faille. Il exploite la force symbolique des éléments naturels, des phénomènes psycho-sociaux et de l'histoire culturelle. Ses installations naissent d'une pensée ancrée dans l'histoire. Elles sont imprégnées d'un symbolisme puissant qui trouve ses racines dans la mythologie et les rites de civilisations passées. Il faut lire Manciooco, décrypter avec soin son langage, écouter les quelques clés d'interprétation qu'il glisse ici ou là subrepticement. L'intellectuel n'est jamais loin, il fouille les archives et gratte le sol pour faire ressurgir l'inconscient collectif. Mais les multiples références de Luigi Manciooco ne font pas de lui un artiste conceptuel. C'est sans doute, l'élément le plus frappant de son oeuvre. La pensée n'a pas d'autonomie, elle sert un projet profondément sensible. La pensée se déploie sur toute une gamme d'éléments plastiques saturés en tension expressive. Ici, un filet de sang s'écoulant d'un minuscule trou dans un espace blanc. Là, une série de regards filmés et plantés dans le mur face au spectateur: les yeux d'Yves Klein, les yeux de Dino Buzzati, les yeux de Sainte Rita. Ailleurs, des poupons en plastique placés dans des gouttières. Et puis au centre de la pièce, un monumental cube de glace fondant progressivement sous l'effet

de la chaleur. Luigi Manciocco tente l'impossible synesthésie du présent et du passé, mais aussi du symbole et du geste, enfin de la charge spirituelle de l'artiste Yves Klein, de l'écrivain Dino Buzzati et de la Sainte Rita. Sans doute se souvient-il de cet ex-voto d'Yves Klein à Sainte Rita redécouvert par Pierre Restany au début des années 1980 au monastère de Cascia. Dans un simple caisson en plexiglas, Klein avait glissé toute sa vie, son œuvre et son esprit, comme un ultime geste envers Dieu à qui il rendait grâce.

Luigi Manciocco livre des fragments de monde à la fois personnels et universels, fragments intensément présents dans l'espace et le temps de l'exposition. Tout concourt à créer un monde intérieur qui entre en résonance avec le notre. Regards poignants, petits corps abandonnés, gouttes de sang, cube de glace, Manciocco entremêle spiritualité, phénoménologie et mysticisme. Comme le dit très justement Gianluca Marziani, «Manciocco recherche le conflit intérieur, une lutte métaphorique à armes égales».

Je n'oublierai pas la densité de son installation au Palazzo Collicola Arti Visive de Spoleto. Le blanc de Luigi Manciocco est un espace chargé spirituellement à l'instar du bleu d'Yves Klein. La citation est à cet égard pleine de sens. Avec humilité, Luigi Manciocco met en musique humanité et immatériel. Sa poétique est un condensé de réflexion, de sensibilité et de spiritualité qui touche profondément celui qui ouvre son regard au monde.

SUR TOUT SAINTE RITA. DINO BUZZATI ET YVES KLEIN: CRIS INAUDIBLES ET PRIÈRES EXAUCÉES

Patrizia Dalla Rosa

Dans le récit de Dino Buzzati *Dove fui giovane stregone (Où j'étais jeune sorcier)*, de 1939, le journaliste narrateur reconnaît dans le paysage africain intact du début de l'humanité – en mesure d'éveiller chez lui d'inoubliables visions d'enfance – le lieu où encore enfant, lorsqu'il allait subir le supplice d'hommes sauvages, il fût libéré par des loups amis qui avaient entendu ses cris. «Aujourd'hui je pourrais émettre toute sorte de cri et rien ne se passerait», poursuit le conte africain de Buzzati. Les cris de l'adulte non seulement resteraient vains, mais seraient aussi inaudibles, puisque dépourvus de la foi, de l'adhésion candide, de l'entier abandon face à l'invisible caractérisant l'Enfant. L'Homme-Enfant, en effet, ou le Poète sont conscients d'être plongés dans le Mystère (étymologie: «fermer, être fermé»), et ils ferment leurs yeux et leurs bouches sachant de se trouver face à quelque chose de plus grand.

Lorsque Buzzati enfant avançait dans le monde naturel du lit et du fond du Piave et dans les savanes de l'enfance, je l'imagine aspirer, comme à un abri, à quelque chose de permanent, à un éternel préexistant qui lui manquait, qu'il sentait peut être dans la perception d'une appartenance au même monde minéral: le rapport étroit entre corps et eau et montagnes, elles aussi, somme toute, générées par des mystérieuses énergies, poussées sur la surface du monde pour émerger avec peine, pliées en déformations exprimant efforts de consolidation et tentatives de permanence. Dimension physique puisqu'on est *plongés* dans le Mystère. La foi n'est pas en l'au-delà mais dans l'immersion physique dans le mystère à travers une nature qu'aux yeux d'un enfant est infinie.

L'état d'adulte dévore ces premiers sentiments et l'alliance avec le réel plus vrai se brise. C'est ce que Buzzati nous a raconté (avec mots et images) au cours de toute sa vie. C'est le thème principal de *Il segreto del bosco vecchio (Le secret du vieux bois)*, mais toute son œuvre nous indique constamment l'interruption du langage original, avec lequel l'enfant est en harmonie. Bien qu'adulte, Buzzati ne réussit pas encore à avoir «cet esprit», il ne prend pas congé de l'enfance qui s'exprime en termes d'ouverture permanente au mystère. Puisqu'il n'est pas seulement imprégné toute sa vie par la foi dans le Mystère, elle est présente constamment dans son œuvre, jusqu'à la fin.

Dans la littérature, l'univers de l'enfance est décrit comme inaccessible. Dans *Il borghese stregato (Le veston ensorcelé)*, récit extraordinaire de Buzzati, l'auteur met en scène l'adulte payant cher sa faute dans l'incursion dans l'enfance avec un désir qui viole la réalité: "ensorcelé" (ou sorcier) est en effet le personnage: il n'y a pas eu de fluidité dans cette incursion affectant un seul personnage,

qui est touché et meurt, tandis que l'écrivain revient indemne. Je sens une douleur très profonde dans les œuvres de Buzzati (au fond issue de la dualité Belluno-Milan/ enfance-âge), mais on peut y ressentir de l'ironie, il suffit de penser à comment l'auteur s'exprime dans le délicieux récit *Il lasciapassare* (*Laissez-passer*) où il ironise subtilement sur le prétendu caractère «unidimensionnel» de l'artiste.

La peinture instinctuelle lui accorde plus d'immédiateté. Avec le cycle narratif des *I miracoli di Val Morel* (*Les Miracles de Val Morel*) Dino Buzzati réacquiert pleinement le langage qui lui fût presque nié pendant toute sa vie: le dessin, la peinture, la bande dessinée. Il avait rêvé toute sa vie de redevenir un «jeune garçon libre» et ce n'est pas un hasard qu'il le fait en retournant, même physiquement, aux près et aux bois de son enfance: lieux-temps de dévoilement-écoute. Buzzati cherche avec désespoir les sentiments de cet enfant conscient de l'existence, comme le remarque Andrea Zanzotto, «des vies du grand tout» vies réfléchies en mille rayons dans les mille lumières du paysage. Le merveilleux-émerveillant "vieux Toni della Santa", gardien d'un sanctuaire fantôme en Val Morel dans le récit *Spiegazione* (*Explication*), est l'*alter ego* de Buzzati. Lorsque le poids écrasant de la guerre et de l'âge adulte ont mis fin précocement à la vision inachevée de l'enfance, Buzzati cherche de nouveau le vieux du petit sanctuaire, mais il ne le trouve plus. L'émouvant cri «où es-tu, vieux Toni della Santa?» correspond à «Où es-tu, celui qui ressentait».

Yves Klein, lui ressentait. «Merveilleusement insensible à la rationalité de notre monde», écrit à son sujet Buzzati. Resté Enfant, avec sa foi dans l'immense mystère, plus proche de celui-ci que du tangible, mystère plus ressenti de ce qui a besoin du concret pour être ressenti, mystère dans lequel avoir confiance comme un bien dans lequel avoir confiance. Ce n'est pas étonnant que Sainte Rita de Cascia ait exaucé ses prières, et qu'à ses oeuvres, comme il avait demandé à la Sainte, soit maintenant vraiment accordée l'attention et la contemplation qu'on a envers ce qui est pur, fruit d'un acte créatif unique.

Dans la célèbre photo portrait des deux artistes le long de la Seine, Buzzati a un sourire de tendre adhésion lorsqu'est dispersée dans l'eau du fleuve une partie de la "zone de sensibilité immatérielle" – achetée de Klein avec un reçu à jeter au feu – sous forme de quelques feuilles d'or pur, pour que la contrepartie matérielle retourne à l'eau et au vent. Buzzati a certainement vu le poète en cet artiste. De même il sait qu'avec sa peinture et son art immatériel, Yves Klein peut rendre perceptible même ce qui n'est pas visible. Buzzati sait qu'une fois adultes l'on perd la force la plus immense et vraie de la perception du réel. Cela confirme qu'au de-là de ses cris inaudibles, sa foi dans le Mystère ne s'est jamais brisée.

BLANC-SEING ESTHETIQUE: LUIGI MANCIOCCO DANS SA RELATION A UNE COULEUR QUI N'EN EST PEUT-ÊTRE PAS UNE...

Gérard-Georges Lemaire

La couleur noire, dans l'histoire de la peinture occidentale (je laisse de côté l'immense continent de l'art en Asie où le noir, surtout en Extrême-Orient joue un rôle fondamental), a une place bien définie et une date de naissance précise. En ce qui concerne le blanc, les choses sont beaucoup moins définies. Il n'y a pas un commencement précis ni une œuvre (ou une série d'œuvres) emblématiques. Il y a bien un curieux tableau de Pieter Bruegel l'Ancien qui possède une dominante blanche (je ne veux pas parler de ses paysages de neige, comme, par exemple, le *Recensement de la population de Bethléhem* de 1566, mais du *Christ et la femme adultère* de 1565). Quand Le Caravage a institué dans ses tableaux le combat allégorique mais aussi physique entre l'ombre et la lumière, le noir est du côté de l'ombre, mais le blanc n'est pas nécessairement la traduction plastique de la lumière. En règle générale, par exemple dans des toiles comme *Narcisse* ou *Judith et Holopherne*, ce sont les vêtements qui sont d'un blanc immaculé (même dans la scène théoriquement sanglante où l'héroïne juive coupe la tête du chef de guerre) mais pas la lumière qui se diffuse grâce à un éclaircissement des tonalités. Il en est de même chez Rembrandt, où le blanc est relié à la nudité ou à certains accessoires du costume de son temps, ou encore à des robes qu'il a imaginées pour ses figures bibliques féminines. En somme, malgré ce jeu forcé de contrastes, le blanc ne voit pas attribuer un rôle primordial, il n'en a pas plus qu'il n'en a eu dans les portraits de Titien ou de Van Dyck.

Pour comprendre pourquoi le blanc s'est vu attribuer une position secondaire par rapport au noir, il faut se replonger dans La *Commedia* de Dante Alighieri, surtout dans sa troisième partie *Il paradiso*. Là, le divin est d'abord lumière, mais une lumière ardente, un feu, un rayonnement brûlant, comme dans le monde physique apparaît celui du soleil (Apollon est d'ailleurs cité par le poète). De cette clarté immense et sacrée, le blanc est inconnu: on imagine des rouges embrasés et des jaunes enflammés. En réalité, il n'est présent que dans la vision des anges qui nous est racontée dans ces termes:

Le facce tutte avevan di fiamma via
et l'ali d'oro, e l'altro tanto bianco
che nulla névé a quel termine arriva.

En somme, le blanc assume une valeur symbolique, mais très relative par rapport à la lumière de l'Éternel. Ici, le dogme rejoint l'observation de l'astre solaire. Ce n'est qu'au XVIII^e siècle, et encore

chez certains artistes, que le blanc commence à prendre une certaine importance. En premier lieu l'âge baroque a favorisé l'essor de ces grandes fresques sur les murs et les plafonds des palais et des églises où l'on peut découvrir des ciels gigantesques avec une grande quantité de nuages.

Quand on examine l'œuvre de Giambattista Tiepolo, le blanc ou l'idée de blancheur envahit l'espace par différents moyens: les teintes pastel qui sont plus nombreuses et plus prégnantes que les teintes sombres, et, en plus des nuages, beaucoup de figures et d'objets sont peints en blanc. La robe de la Vierge est blanche, telle qu'on a pu la décrire lors de ses apparitions. Tiepolo est l'«inventeur» du blanc dans la peinture mais les motivations de son désir demeurent mystérieuses. Et, en dehors de son fils, Giandomenico qui poursuivit son œuvre, il n'a guère fait école: «le monde a changé» peu après sa mort et l'art aussi. La première partie du XIX^e siècle a été marquée par toutes sortes d'intérêts nouveaux, mais peu pour le blanc et le noir, en dehors de Goya dont les travaux en noir demeurèrent longtemps méconnus et de Turner, qui s'est passionné pour le rendu de la lumière à travers les brumes. Il n'est que de voir son *Snow Storm, Steamboat off a Harbour's Mouth*, vers 1842, qui trouve un écho dans d'autres compositions marines. Il faut attendre Manet pour que se réveille cette insistance sur le noir. Mais pour le blanc, rien encore: les impressionnistes l'ont chassé de leurs pensées picturales tout comme le noir d'ailleurs. Ce n'est que lorsque Claude Monet se mit à peindre des paysages enneigés à la fin des années soixante (par exemple *La Pie*, 1869) mais aussi des meules, des villages, etc... Il a été suivi surtout par Alfred Sisley, mais aussi par Renoir et Pissarro. D'autres peintres de cette période en firent autant comme Roll; Daubigny, pour sa part, a peint un paysage quasiment monochrome. Mais le grand maître du blanc a été l'auteur des nocturnes, James Abbott McNeil Whistler! Plusieurs de ses autoportraits le prouvent, tout comme la *Symphonie en blanc* de 1882. Une nouvelle fois, il faut sauter quelques décennies et attendre la *Carré blanc sur fond blanc* de Kazimir Malevich, exécuté en 1918, comme étant l'apologie du blanc selon les principes du suprématisme. Contrairement à bien des légendes, il n'a pas le commencement de quoi que ce soit. Ses tableaux n'ont commencé à resurgir du néant qu'à partir des années soixante-dix. A cette époque Robert Rauschenberg avait déjà derrière lui ses *White Paintings*, des monochromes qu'il a signés en 1951. Après lui suivirent Lucio Fontana, Alberto Burri et Yves Klein qui en fit plusieurs en 1957 pour ensuite les abandonner. A partir de cette période le blanc est une couleur comme une autre et de nombreux artistes s'en emparent de Cy Twombly à Piero Manzoni.

Luigi Manciocco ne s'inscrit pas de manière linéaire dans cette histoire. Et cela pour plusieurs raisons. Il se considère comme l'héritier de Klein, mais ne poursuit que de manière relative ses monochromes. De toute évidence, il a développé les plis des *Achromes* de Manzoni. Mais ce qui le différencie de ces grands inspireurs et des autres peintres fascinés par le blanc, c'est qu'il considère le blanc comme la manifestation de la lumière, sa métaphore. C'est une vision arbitraire, sans aucun doute, mais c'est ainsi qu'il conçoit le rapport exclusif à cette couleur. D'où le caractère ambigu de sa démarche, qui se situe entre l'être et le non être. Les formes qu'il utilise sont des fantômes qui se sont matérialisés. C'est une peinture de l'esprit qu'il poursuit et qui le conduit à produire aussi des films qui donnent le sentiment d'une dissolution de la matière. D'une certaine manière, il brise la chaîne des références dans ce domaine (sans la nier): il recherche un point qui serait entre le fini et l'infini, entre l'abstrait et le concret, entre le visible et l'invisible, entre le réel et l'irréel.

Sa recherche est celle d'une frontière entre ce qui peut être représenté (par la peinture) et ce qui ne peut plus l'être. Ses installations avec les films accentuent cette étrangeté créée pour dérouter le spectateur: ce qu'il voit n'est-il pas un leurre? Ce ne sont pourtant pas les ombres de la caverne de Platon, mais une méditation sur l'état de l'art pictural en notre temps. Peut-être est-il parvenu à une aporie. Les blancs de Manciocco sont là pour nous inciter à une réflexion qui va de l'esthétique à la métaphysique, sans jamais nous donner la clef du problème, mais en le rendant encore plus complexe et épineux.

Le blanc a-t-il à voir avec l'être ou avec le néant? Avec les deux sans doute dans son cas. Eros et Thanatos se conjuguent dans ces illuminations intérieures qui ne mènent pas nécessairement au divin, mais à la Dive Bouteille de l'ivresse esthétique de Kierkegaard.

RAPPORTS CUBIQUES

Gianluca Marziani

La dimension complexe du volume cubique avec sa forme palindromique, conclue, perfectionnée comme aucun autre solide dans la nature géométrique. Le **cube** est le logo de Palazzo Collicola Arti Visive, symbole mobile d'un édifice du XVIIIe siècle, impliquant l'exécution du nouveau sur le fond de l'ancien, selon des connexions stéréophoniques qui dialoguent horizontalement, où ce n'est pas la distance qui ressort, mais l'harmonie et l'accord. Luigi Manciocco a exposé ses oeuvres dans ce musée d'Ombrie dans différentes phases connexes et a accru sa présence avec deux ouvrages à caractère biologique, sorte de passage conceptuel d'un mur à une page, d'un rectangle d'une salle à celui d'un livre, des trois dimensions d'une chambre aux deux d'une feuille de cellulose. L'espace de Palazzo Crepadona est cubique aussi, indication supplémentaire d'une harmonie qui inverse la coïncidence dans une **incidence conceptuelle** au point de fusionner le projet de Spoleto avec celui de Belluno, en faisant agir l'oeuvre à l'intérieur d'elle-même, comme un code source avec ses entropies en évolution. Le cube devient ainsi un générateur divinatoire, sorte de Graal plastique entre la caverne (premier cube de l'humanité) et le musée (*white cube* sur lequel imprimer la marque de l'oeuvre); une forme intégrant ligne et triangle, angle droit et carré, développant la géométrie solide vers la métaphysique plus liquide. D'autre part, le cube n'est finalement qu'un parallélépipède régulier avec des faces carrés: d'où les rapports qui deviennent parentaux et **germinatifs**, d'où les entrelacements condensés entre oeuvres et milieux environnants, où le contexte se fond avec le texte et élabore la dimension complexe du volume cubique.

Manciocco sèche les oeuvres jusqu'à leur squelette essentiel, en façonnant l'âme cachée du **raisonnement esthétique**. Qu'il s'agisse de sculptures, de vidéos ou de peintures, l'approche méthodique et la dimension dynamique du processus restent les mêmes. Chaque oeuvre se présente dans son état minimal et temporaire, comme un passage d'attente synthétique, une évolution biologique sans aboutissement immuable, où essence veut dire concentration, métaphore limpide, sans hésitations didactiques. C'est cela précisément raisonner en termes esthétiques, en développant l'oeuvre comme genèse et processus: blessure qui saigne, glace qui fond, yeux qui s'ouvrent et se ferment, cire qui défie la température...

J'ai écrit: «pour l'artiste, les langages visuels sont des instruments sensoriels qui doivent être calibrés et façonnés autour de l'idée, comme un squelette primaire et fonctionnel. C'est toujours l'idée qui définit la mesure linguistique, c'est le thème portant qui indique la démarche et la solution...».

Manciocco aborde le problème de la **géométrie symbolique**, en effectuant l'analyse sur le plan philosophique et moral, en cherchant des formes qui sont des questions métaphysiques, en formulant hypothèses d'archétypes avec l'ambition de **la langue universelle**. Il n'y a jamais rien de didactique dans son approche et rien n'est emprunté aux genres classiques de l'art. Chaque oeuvre agit comme un texte qui se modèle sur le nombre d'or du contexte, en cherchant dans la modulation esthétique la richesse du texte originaire. Chaque oeuvre est un squelette iconographique où l'essentiel devient chair et esprit, apparence et profondeur dans le même noyau figuratif. Il faut se connecter sur le temps lent de l'installation, appréhender sa nature primordiale, la cruauté de sa narration. Il faut ralentir le mouvement du regard et s'arrêter un instant, en franchissant le seuil où les archétypes littéraires parlent de notre constant présent.

Pour Palazzo Crepadona l'artiste a élaboré une nouvelle version d'ex-voto, en ajoutant deux sculptures, deux disques développant le flux énergétique du voyage holistique. Les sculptures ressemblent à des **yeux génératifs**, comme si elles étaient des sources d'irradiation d'énergie pour accompagner les yeux filmiques dans le climat conceptuel des longues mémoires.

La lutte éternelle entre géométrie d'angles droits et géométrie circulaire: d'un côté un cube, de l'autre une sphère, un encastrement impossible, certes, mais aussi un dialogue à poursuivre avec instruments philosophiques et esthétiques. L'artiste visuel est le seul qui relève le défi avec des instruments adéquats, le seul qui manoeuvre les géométries idéales dans les géométries réelles du monde. C'est l'artiste qui résout le conflit géométrique en faisant appel à la philosophie et à la manoeuvre formelle, en créant une nouvelle géométrie idéale dans laquelle réconcilier arêtes et circularité.

J'ai écrit: «les yeux qui fixent ont la même racine immatérielle que le blanc. Leur regard métabolise les formes, tout comme le blanc qui digère les autres couleurs dans son océan enveloppant. Le regard assimile, englobe et germe en un processus virtuose de forme et de mémoire; ainsi le blanc, suivant un processus semblable, métabolise et transforme la racine de la couleur en une expérience sensorielle. Le **regard blanc** représente bien l'attitude résistante de Manciocco, sa légèreté suspendue mais dense, la faculté de voir "au-delà" lorsqu'on est à l'intérieur. Le regard blanc observe le côté suspendu de la vie, l'apnée de la beauté, les fossiles du présent. C'est un cyclope qui cherche le **sens de la marge**, le sentier au ras du ravin, sous le niveau de garde, là où le bruit s'efface et le son retrouve sa nature primordiale...».

Un **disque blanc** en Corian, un petit trou central d'où coule un liquide rouge, symbole du sang sortant du stigmate sur le front de sainte Rita, mais aussi référence au mysticisme cosmique d'Yves Klein.

Un **disque noir** en Corian, des dizaines d'abeilles en laiton plaqué or, un mince rayon de lumière. Dans la plus ancienne tradition les abeilles sont liées à sainte Rita, au premier miracle qui lui a été attribué lorsqu'elle était enfant. Les abeilles représentent également le zèle chrétien.

La géométrie comme **acte sacré**, similaire au mouvement de l'épée japonaise lorsqu'elle fend l'air limpide. Les oeuvres de Manciocco me font venir à l'esprit la puissance de la katana entre des mains expertes: une action rapide et silencieuse, cathartique et instantanée, fruit d'un long parcours de préparation intérieure et extérieure. Toutes les disciplines orientales gardent le mysticisme du sacré dans leur espace combatif: c'est ce que les oeuvres de ce volume transmettent après une

attentive vision, une ambivalence sémantique qui baisse le volume social, en façonnant le silence avec la conscience du vent et la nature d'un ermite.

Deux formes circulaires comme des polarités opposées qui dialoguent entre elles. Le blanc et le noir comme bases chromatiques sur lesquelles construire les variables infinies du monde. Rouge, or et lumière comme allumage symbolique entre vie, énergie et mort. Tout tourne autour du **circuit vertueux qui soude ensemble géométries et couleurs**: une dimension endoscopique du processus créatif, une sorte de machination ascétique pour renforcer les anciennes valeurs morales, en retrouvant les enseignements philosophiques et spirituels, en assimilant les origines aux filaments complexes du présent.

LE CORPS ET LE SANG DE RITA

Lucetta Scaraffia

Rita de Cascia est une sainte extrême: d'une part, les témoignages historiques la concernant sont rares. Nous ne disposons presque pas de documents de l'époque sur sa vie et apparemment elle n'a pas écrit ou prononcé de mots dignes d'être retenus. Les premiers témoignages historiques de son passage sur terre sont les images représentées sur la caisse en bois qui abritait son corps et une liste de constatations notariées sur ses miracles. Pas grand chose, très peu même pour une sainte vécue dans la première moitié du XV^e siècle, une pénurie qui marquera son destin: le miracle et la peinture.

D'autre part, l'imaginaire, les prodiges, les miracles entourant cette femme humble et méconnue, se révèlent richissimes. Sa vie légendaire est enrichie de détails presque féériques – comme le vol magique – et sa puissance miraculeuse lui vaut le titre de "Sainte de l'Impossible".

Probablement ces caractéristiques, cette liberté accordée par le manque d'histoire à l'imaginaire, font d'elle – dans le passé immortalisée par des artistes très médiocres – l'inspiratrice d'un artiste d'avant-garde raffiné et difficile comme Yves Klein. Dans un certain sens ce sont des extrêmes qui se touchent, et cette rencontre fait des étincelles dans la production artistique d'un artiste si original et hardi.

Une rencontre destinée à se répéter – peut être grâce à l'intermédiation de Klein – avec un autre artiste et écrivain contemporain, Dino Buzzati. Sa curiosité à l'égard des miracles de la sainte le mènera, dans un premier temps, à la production des planches et, ensuite, à un livre illustré – connu de nos jours comme le Roman Graphique – *Les Miracles de Val Morel*. Même dans cette oeuvre, derrière l'apparence modeste de la religion populaire, nous nous trouvons face à une rencontre inquiétante avec le sacré. Un sacré identifié par Buzzati dans l'oeuvre de Klein lorsqu'en 1962, quelques mois avant la mort de l'artiste, il avait acheté «une zone de sensibilité picturale immatérielle».

Klein trouve dans la puissance miraculeuse de Sainte Rita le trait d'immensité à donner à son immatériel et dans son vol magique il ressent l'attraction commune pour la couleur bleue du ciel. C'est uniquement à une sainte si extrême, douée d'un pouvoir si démesuré que l'artiste français peut offrir un ex-voto pour demander la protection: non pas pour lui même, mais pour son art.

Luigi Manciocco, chronologiquement le dernier artiste contemporain que la sainte ait inspiré, est touché non seulement par le caractère sacré de l'immatériel, mais aussi par la plaie sur le front de Rita et par le sang qui en coule. Rita est la seule sainte ayant reçu le don mystique d'un seul stigmaté, sur son front, en mémoire des blessures de la couronne d'épines de Jésus. La blessure

saignante sur un endroit du corps où la tradition orientale y place le troisième oeil, celui ouvert à la vie spirituelle, revêt une signification profonde. C'est aussi une synthèse de la nature féminine de Rita et de son corps maternel, presque la seule parmi les saintes à avoir donné le jour à des enfants. Mais c'est en même temps un signe de douleur, de cette douleur profonde qui conduit une femme normale au choix mystique et lui ouvre le chemin de la puissance miraculeuse.

A la couleur bleue de Klein, au noir et blanc de Buzzati, Manciooco répond avec la pourpre du sang coulant et envahissant l'espace immatériel. La vie, la douleur, entrent dans l'immatériel, dans le sacré.

Luigi Manciooco

Attività recenti - Recent activities

ATTIVITÀ RECENTI

Artista multimediale e antropologo, docente di "Progettazione Scultura e Decorazione Plastica" presso i licei artistici di Roma. Nei primi anni novanta Manciooco avvia due ricerche parallele: una sulle scienze antropologiche con studi teorici, e l'altra nel campo della sperimentazione concettuale con *environments* e installazioni sulla poetica del bianco e del monocromo.

Nel 1990 espone una serie di lavori bianchi in una personale all'Atlantic Gallery, New York. Effettua numerosi viaggi studio negli Stati Uniti, dove partecipa alla rassegna *Un punto per Piero* presso la Scuola d'Italia a New York. Conosce Margot Palmer Poroner, direttrice della rivista *Artspeak*, che lo introduce negli ambienti intellettuali di New York, e gli affida la redazione romana della testata.

Tra il 1990 e il 1992 collabora con brevi saggi alla rivista *D'Ars*, sotto la direzione di Pierre Restany. Nel 1992 presenta l'installazione *In Calce. Mare bianco*, Studio Panigati, Milano. Nel 1993, insieme a Luigi Campanelli, Domenico Giovannini e Marco Mataloni, costituisce un team redazionale che pubblica la serie dei *Quaderni di Studio Aperto* per l'omonima galleria in Roma, via degli Ausoni (ex Pastificio "Cerere"). Nel 1995, insieme a Claudia Manciooco, pubblica un saggio antropologico dal titolo *Una casa senza porte*, adottato dalle università per corsi di studio e acquisito da numerose biblioteche in Italia e all'estero, in particolare da biblioteche universitarie negli Stati Uniti. Sempre nel 1995 Manciooco partecipa alla rassegna *Le Ali del Leone*, Fondazione Banco di San Marco, Venezia, mostra intorno alla XLVI Biennale Internazionale di Venezia.

Dal 1995 al 1996 realizza una serie di mostre itineranti dal titolo *Beyond the visible* (Katariina Gallery, Helsinki; De Bellis Foundation, San Francisco State University; Italian School, New York).

Nel 1997, in occasione del XL Festival dei Due Mondi, realizza sette *light-box*, installazione *site-specific*, per le ex Carceri del Sant'Uffizio, Spoleto. Nel 1998 Lidia Reghini di Pontremoli pubblica il saggio *Primitivi urbani. Antropologia dell'arte presente*, riconoscendo Luigi Manciooco come uno degli esponenti della New Trend "Primitivi Urbani" insieme a Felice Levini e altri. Nel 2001 partecipa alla rassegna *Il Pianeta Carta nel III Millennio*, al Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari (MAT) di Roma. Nello stesso museo nel 2003 organizza e presiede il convegno *Male d'Artista. Un Dono Misterioso* con relazioni e testimonianze di artisti, poeti, antropologi, storici dell'arte, tra i quali: Mario Luzi, Luigi Ontani, Luca Maria Patella, Vettor Pisani, Luigi M. Lombardi Satriani, Alain Elkann. Nel 2006 pubblica un secondo saggio di antropologia *L'incanto e l'arcano*, anche questo adottato per corsi universitari e acquisito da varie biblioteche, in Italia e all'estero.

Nel 2007 presenta *Occhi*, videoinstallazione *site-specific* per la sala degli Ori del Palazzo Comunale di Spoleto, a cura di Pierluigi B. Fossali e Luca Beatrice, e in collaborazione con Luciano Inga Pin Gallery. Per l'occasione pubblica, insieme a Luca M. Patella, il libro d'artista *Occhi Vis-à-vis*, Campanotto Editore, Udine.

Tra il 2007 e il 2008 partecipa a una serie di rassegne in Italia e all'estero, tra cui: esposizione *Sagome 547*, conferenza UNICEF *Liberons les enfant de la guerre*, Parigi, Quai d'Orsay; *V Biennale of Artist Book*, Città di Cassino, su invito di Barbara Tosi, Vittoria Biasi e Loredana Rea; *ALTERITÀ. Il libro d'artista tra storia, nuovi linguaggi e materiali anomali*, Catanzaro, OPEN SPACE; *Tra(C)arte/Unterpapier/ Medzypapiery*, Rassegna Internazionale di Opere in Carta, a cura di Loredana Rea, Francesco Picca, Grazyna Deryng, Karin Weber e Vito Capone (Foggia, Fondazione Banca Del Monte; Dresda, Neue Saechsische Kunstvereine; Breslavia, Galeria WA Design).

Nel 2009, presso il Museo Civico di Cascia, chiesa di Sant'Antonio, realizza una videoinstallazione dal titolo *Miracle 2009*, curata da Luca Beatrice. Nel gennaio 2010 presso il MACRO di Roma, insieme a Luca Beatrice, presenta il video della mostra *Miracle 2009*. Il suo intervento è pubblicato sul sito di *InsideArt* con il titolo *L'Apocalisse di Manciooco*.

Nel 2012 una sua personale è ospitata dal Caffè Bazzini di Bergamo. Nel 2014 presenta un'importante videoinstallazione dal titolo *Liturgia dello sguardo*, in Palazzo Collicola Arti Visive, Spoleto, curata dal direttore Gianluca Marziani. L'installazione comprende varie opere: *Suggrundaria* e *Lactaria*, ispirate ai riti tradizionali della Roma antica e al tema dell'infanzia; *Cuboliquido*, e altre due opere: *Ruber* e il video *Ex voto*, relativo alle figure di santa Rita da Cascia, Yves Klein e Dino Buzzati.

Nello stesso anno partecipa alla rassegna *Goethes Farbentehre*, dedicata alla poetica dei colori di Goethe, a cura di Gérard-Georges Lemaire (Istituto di Cultura Francese, Magonza, Germania). Nel 2015 è invitato alla rassegna *Les Cafés Littéraires de Paris à Milan*, curata da Gérard-Georges Lemaire (Istituto di Cultura Francese, Palazzo delle Stelline, Milano). Sempre nel 2015 la sua opera *Ruber* è stata acquisita ed esposta nella collezione "2.0 G. Carandente" Palazzo Collicola Arti Visive, Spoleto. Nel 2016 inizia una collaborazione con Mucciaccia Gallery di Roma, e alcuni suoi lavori vengono esposti nella Suite 305 del "The First Luxury Art Hotel" di Roma.

Attualmente continua la collaborazione con *Zeta, Rivista Internazionale di Poesia e Ricerche*, Campanotto Editore, Udine, con vari saggi critici su Gino De Dominicis, Yves Klein, Dino Buzzati, Luigi Ontani.

RECENT ACTIVITIES

Multimedia artist and anthropologist, teacher of "Sculpture and Plastic Decoration Design" in Arts High School in Rome. In the early '90s Manciooco started two parallel researches: one about anthropological sciences with theoretical studies, and the other in the field of conceptual experimentation with environments and installations on the poetics of white and monochrome. In 1990 he displayed a set of white works in a solo exhibition at the Atlantic Gallery, New York. He made several study-travels to the US, taking part into the Group Exhibition *Un punto per Piero (A Point for Piero)* at the Italian School in New York. There he met Margot Palmer Poroner, director of the review *Artspeak*, who introduced him to the intellectual environments of New York city, entrusting him the direction of the editorial office of the review, in Rome. Between 1990 and 1992 he contributed several short essays on the arts review *D'Ars*, under the direction of Pierre Restany. In 1993, together with Luigi Campanelli, Domenico Giovannini and Marco Mataloni, set up an editorial team publishing the series of the Notes of "Studio Aperto" the gallery in Rome, Via degli Ausoni (former Pasta Firm "Cerere"). In 1995, together with Claudia Manciooco he published an anthropological essay entitled *A House Without Doors*, being adopted for courses in Italian academic institutions, and purchased by several community and academic libraries both in Italy and abroad, namely in US Universities. Again in 1995 Manciooco took part to the group exhibition *Le Ali del Leone (The Lion's Wings)*, Banco di San Marco Foundation, Venice, exhibition around the XLVI International Arts Biennale of Venice. From 1995 to 1996 itinerant solo exhibition *Beyond the visible*, installation (Katariina Gallery, Helsinki; De Bellis Foundation, San Francisco State University; Italian School, New York).

In 1997 during the XL Festival dei Due Mondi, he created seven light-boxes displayed at the former Sant'Uffizio Prisons in Spoleto. In 1998 Lidia Reghini di Pontremoli published the essay *Primitivi urbani. Antropologia dell'arte presente (Urban Primitives. Anthropology of Current Art)*, recognizing Luigi Manciooco as one of the representatives of the New Trend "Urban Primitives" together with Felice Levini and others. In 2001 he took part to the group exhibition *Il Pianeta Carta nel III Millennio (Paper Planet in Third Millennium)* at National Museum of Popular Arts and Traditions (MAT). In this same museum in 2003 he convened and chaired the conference *Male d'Artista. Un Dono Misterioso (Artist's Malaise. A Mysterious Gift)* with presentations by artists, poets, anthropologists, art historians, including whom were: Mario Luzi, Luigi Ontani, Luca Maria Patella, Vettor Pisani, Luigi M. Lombardi Satriani, Alain Elkann. In 2006 he published a second anthropological essay, *L'incanto e l'arcano (The Enchant and the*

Arcane), this essay was purchased by several libraries too, in Italy and abroad (US and other countries). During the solo exhibition *Occhi (Eyes)* held in 2007, in co-operation with Luciano Inga Pin Gallery, he created *Occhi Vis-à-vis* a site-specific videoinstallation for the "sala degli Ori" at the Municipal Palace in Spoleto, curated by Pierluigi B. Fossali and Luca Beatrice. On the occasion he published – together with Luca M. Patella – the artist book *Occhi Vis-à-vis*, Campanotto Publisher, Udine. Between 2007 and 2008 he took part to a number of group exhibition in Italy and abroad, including: exposition *Sagome 547*, UNICEF Conference *Liberons les enfant de la guerre*, Paris, Quai d'Orsay; V Biennale of Artist Book, Città di Cassino, on invitation by Barbara Tosi, Vittoria Biasi and Loredana Rea; *ALTERITÀ. Il libro d'artista tra storia, nuovi linguaggi e materiali anomali (The artist book between history, new languages and anomalous materials)*, Catanzaro, OPEN SPACE; *Tra(C)arte/ Unterpapier/ Medzypapiery*, international group exhibition of paper artworks, curated by Loredana Rea, Francesco Picca, Grazyna Deryng, Karin Weber and Vito Capone (Foggia, Banca Del Monte Foundation; Dresden, Neue Saechsische Kunstverein; Wroclaw, Galeria WA Design). In 2009, at the Civic Museum of Cascia, St. Anthony Abbott Church, he held a videoinstallation entitled *Miracle 2009*, curated by Luca Beatrice. In January 2010 at the Contemporary Art Museum of Rome (MACRO) presented with Luca Beatrice the video he used for the exhibition *Miracle 2009* in Cascia. His presentation has been posted on the website *InsideArt* (also on Youtube) entitled *L'Apocalisse di Manciooco*. In 2012 a new solo exhibition was hosted at the Bazzini Cafè in Bergamo. In 2014 he held an important solo exhibition at Collicola Palace in Spoleto, curated by the director Gianluca Marziani, in two different sections: one inspired to traditional rituals of the ancient Rome and the issue of childhood; the other inspired to the figures of Saint Rita of Cascia, Yves Klein and Dino Buzzati. In the same year he participated to a group exhibition in Mainz, Germany, at the French Culture Institute, dedicated to the colours in Goethe's poetics. In 2015 he took part in the Group Exhibition at the French Culture Institut in Milan, Corso Magenta, Palazzo delle Stelline, *Les Cafés Littéraires de Paris à Milan*, curated by Gérard-Georges Lemaire. In the same year his work *Ruber* has been purchased and displayed within the collection "2.0 G. Carandente" at Palazzo Collicola Arti Visive, Spoleto. In 2016 he has started a cooperation with the Gallery Mucciaccia in Rome, and some of his works have been displayed at The First Luxury Art Hotel in Rome, Suite 305.

Currently he is continuing co-operation with *Zeta, International Review of Researches and Poetry*, Campanotto Editore, Udine.

RELAZIONI POSSIBILI Luigi Manciocco

Elenco delle opere List of works

- EX VOTO** 2013
Videoinstallazione - 3 videoproiezioni
Dimensioni variabili
Copie 3 + 2 AP
Videoinstallation - 3 videoprojections
Variable dimensions
Copies 3 + 2 AP
- SANTA** 2016
Scultura - disco in corian bianco,
sangue, dispositivo
Ø cm 177 x 5
Sculpture - disc white corian,
blood, device
- SCIAME** 2016
Scultura - disco in corian nero, api dorate
Ø cm 177 x 5,5
Sculpture - disc black corian, golden bees
- MIRACOLOSA** 2016
Spilla scultura - multiplo placcato oro
cm 3,7 x 4 x 0,5
Esemplari 99 + 7 AP
Sculpture brooch - multiple gold-plated
Exemplary 99 + 7 AP
- EX VOTO - Yves Klein** 2016
Frame video - stampa su carta
Hahnemühle Photo Matt Fibre Duo
cm 57 x 32
Copie 7 + 2 AP
Frame video - print on paper
Hahnemühle Photo Matt Fibre Duo
Copies 7 + 2 AP
- EX VOTO - Yves Klein** 2016
Frame video - stampa su carta
Hahnemühle Photo Matt Fibre Duo
cm 143 x 81
Copie 3 + 1 AP
Frame video - print on paper
Hahnemühle Photo Matt Fibre Duo
Exemplary 3 + 1 AP
- EX VOTO - Santa Rita** 2016
Frame video - stampa su carta
Hahnemühle Photo Matt Fibre Duo
cm 57 x 32
Copie 7 + 2 AP
Frame video - print on paper
Hahnemühle Photo Matt Fibre Duo
Copies 7 + 2 AP
- EX VOTO - Santa Rita** 2016
Frame video - stampa su carta
Hahnemühle Photo Matt Fibre Duo
cm 143 x 81
Copie 3 + 1 AP
Frame video - print on paper
Hahnemühle Photo Matt Fibre Duo
Copies 3 + 1 AP
- EX VOTO - Dino Buzzati** 2016
Frame video - stampa su carta
Hahnemühle Photo Matt Fibre Duo
cm 57 x 32
Copie 7 + 2 AP
Frame video - print on paper
Hahnemühle Photo Matt Fibre Duo
Copies 7 + 2 AP
- EX VOTO - Dino Buzzati** 2016
Frame video - stampa su carta
Hahnemühle Photo Matt Fibre Duo
cm 143 x 81
Copie 3 + 1 AP
Frame video - print on paper
Hahnemühle Photo Matt Fibre Duo
Copies 3 + 1 AP

