



# COLLÒCULI INTRO-SPECTIO

ANNALaura DI LUGGO

SilvanaEditoriale

# COLLÒCULI INTRO-SPECTIO

**ANNALaura DI LUGGO**

a cura di  
**Gabriele Perretta**

introduzione di  
**Stéphane Verger**

saggi di  
**Demetrio Paparoni**  
**Gabriele Perretta**

testimonianze di  
**Nicola Borrelli**  
**Stefano Lanna**  
**Marcello Palminteri**

SilvanaEditoriale

DIRETTORE

**Stéphane Verger**

SEGRETARIO AMMINISTRATIVO

Valeria Morabito

SEGRETERIA DI DIREZIONE

Andrea Tarantino

RESPONSABILE DELLA SEDE DI TERME DI DIOCLEZIANO

Sara Colantonio

UFFICIO TECNICO

Saveria Petillo, *Responsabile*

Brunella Imparato, *Referente per la sede di Terme di Diocleziano*

Maria Cristina Lanzellotti, *Assistente amministrativo*

Maria Avino, *Responsabile manutenzione impianti*

Viola Mordenti

Anna Nicoli

SERVIZIO E LABORATORI DI RESTAURO

Silvia Borghini

Fabiana Cozzolino

Debora Papetti

Marina Angelini

Laura Ruggeri

CONSEGNATARIO DEI BENI ARCHEOLOGICI, TERME DI DIOCLEZIANO

Giovanna De Angelis

SERVIZIO EDUCATIVO

Sara Colantonio, *Responsabile*

Carlotta Caruso

Valeria Intini

SERVIZIO VALORIZZAZIONE, MOSTRE ED EVENTI

Marta Barbato, *Responsabile*

Angela Vivolo

Claudio Galli

UFFICIO PROMOZIONE, COMUNICAZIONE E MARKETING

Angelina Travaglini, *Responsabile*

Giulia Cirenei

SITO WEB

Giulia Cirenei

SOCIAL MEDIA

Agnese Pergola, *Responsabile*

Carlotta Caruso

UFFICIO GESTIONE RISORSE UMANE

Marina Fabiani, *Responsabile*

UFFICIO GARE E CONTRATTI

Valeria Morabito, *Responsabile*

UFFICIO GESTIONE DEL SERVIZIO ACCOGLIENZA E VIGILANZA

Patrizia Quarchioni, *Responsabile*

# COLLÒCULI INTRO-SPECTIO

ANNALaura di LUGGO

MOSTRA A CURA DI

**Gabriele Perretta**

COORDINAMENTO

**Marcello Palminteri**

**JUS Museum, Napoli**

COMITATO SCIENTIFICO

**Stefano Lanna**

**Marcello Palminteri**

**Gabriele Perretta**

**Olindo Preziosi**

IMMAGINE COORDINATA

Annydi Publishing, Napoli

TRADUZIONI

Natalia Iacobelli

ALLESTIMENTI

Tecnomeeting, Roma

Fiart Mare spa, Napoli

Laminazione Sottile Spa, Caserta

ASSICURAZIONI

Lead Broker & Consulting, Roma

TECHNOLOGY PROVIDERS

OSC Innovation, Roma

Jacopo Avogadro

Andrea Bellezza

Marco Giorgi

EFFETTI SPECIALI

Guido Pappadà

SOUND DESIGN

Paky Di Maio

FOTO E VIDEO

Anicaflash S.r.l. Coming Soon Service, Roma

ELABORAZIONE IMMAGINI

Andrea Iacca

STAMPA APPARATI GRAFICI

Giannini Presservice, Nola

Officine Grafiche F. Giannini & Figli Spa, Napoli

Manna Pubblicità, Casandrino

UFFICIO STAMPA MOSTRA

Mostra | Adele Della Sala

Cinema | Paola Papi

12 giugno - 8 settembre 2024

ROMA

MUSEO NAZIONALE ROMANO

TERME DI DIOCLEZIANO

INTRODUZIONE DI

**Stéphane Verger**

SAGGI DI

**Demetrio Paparoni**

**Gabriele Perretta**

TESTIMONIANZE DI

**Nicola Borrelli**

**Stefano Lanna**

**Marcello Palminteri**

**Olindo Preziosi**

COMITATO PROMOTORE

M. Lucio Adrián Ruiz

Maria Isabella Barone

Alessia Bennani

Claudio Bucci

Giorgio Cameli

Giuseppe Mariano Candela

Andrea Canino

Marianna Carroccio

Mariella Casile

Roberto Fedele

Angelica Gianni

Rosalba Giugni

Gianluca Grandi

Silvia Grassi

Stefano Lanna

Dario Marcucci

Piero Mascitti

Riccardo Monti

Marco Paglia

Flavia Pruner

Ludovica Rossi Purini

Stefano Rastelli

Haim Shuval

Ludovico Solima

Giovanni Luca Zenga

Andrea Zezza



*Nelle Terme di Diocleziano, l'opera Collòculi di Annalaura di Luggo è stata installata in fondo ad un'aula quadrata dell'antico complesso termale (la XI bis), preceduta da una grande aula rettangolare (la XI) che, almeno in una fase della vita dell'edificio, fungeva da cisterna. La topografia dell'installazione aggiunge all'opera un qualcosa di sacro, come se fosse stata disposta nella cella di un tempio, statua contemporanea di un culto dello sguardo.*

*Non mancano nelle collezioni del Museo Nazionale Romano altre enigmatiche raffigurazioni di occhi. Uno, di grandi dimensioni, proviene dalla collezione del gesuita Athanasius Kircher che nel Seicento scrisse di tutte le meraviglie possibili dell'antichità; la sua collezione confluita - in gran parte - in quelle del Museo delle Terme alla fine dell'Ottocento. Si tratta di un oggetto scolpito in una pietra nera levigata, che conserva in parte la sua forma naturale ma che presenta, su una delle facce, un grande occhio accuratamente disegnato. Difficile stabilire con certezza a cosa servisse questo oggetto apparentemente esoterico: un exvoto o, in modo più prosaico, un peso di forma inusuale.*

*Altre raffigurazioni intriganti provengono dalla stipe votiva scavata nel 1975 a Ponte di Nona a Roma, che conteneva una grande quantità di exvoto in terracotta di epoca medio repubblicana (IV-III sec. a.C.), tra i quali spiccano le parti di corpi umani: mani, piedi, sessi, seni, lingue, organi interni e, in modo più originale, degli occhi. È conservata nei depositi una cassetta piena di centinaia di piccoli dischi raffiguranti degli occhi ottenuti a stampo: occhi tutti diversi, modellati per chiedere una guarigione o per ringraziare per una grazia ottenuta.*

*Questi piccoli ex voto, come l'opera di Annalaura di Luggo, ci ricordano cosa sia oggi un museo come il Museo Nazionale Romano: un luogo dedicato allo sguardo sull'arte e sulla storia, o più precisamente ai tanti sguardi diversi dei visitatori che entrano nelle sale, ognuno con la propria storia personale, con il proprio modo di interfacciarsi con i luoghi e le collezioni. L'opera Collòculi restituisce al pubblico quattro di queste storie, quattro percorsi di vita che ci coinvolgono e che ci invitano ad avere anche noi uno sguardo più consapevole ed accogliente sul mondo che ci circonda e sull'umanità della quale facciamo parte.*

*Mostrare Collòculi nell'aula XI bis delle Terme di Diocleziano contribuisce a ricordarci come si può concepire un museo oggi: uno spazio che conservi il carattere sacro di un eccezionale luogo di memoria, ma che allo stesso tempo coinvolga il visitatore in un percorso in cui egli possa far dialogare la propria storia personale con le collezioni e gli spazi, attraverso uno sguardo originale, sempre rinnovato e creativo.*

## SOMMARIO

9	TRA CHIASMI E PRELIEVI OTTICI
21	COLLÒCULI   WE ARE ART <b>Gabriele Perretta</b>
31	OLTRE IL BUIO <b>Demetrio Paparoni</b>
	<b>TAVOLE</b>
39	COLLÒCULI
45	INTRO-SPECTIO
63	SENSIBILITÀ VIRTUALI TRA COLLÒCULI E INTRO-SPECTIO <b>Marcello Palminteri</b>
67	WE ARE ART THROUGH THE EYES OF ANNALaura
	<b>TESTIMONIANZE</b>
71	RECIPROCIÀ TRASVERSALI <b>Nicola Borrelli</b>
73	ARTE COME PROCESSO DI INCLUSIONE <b>Stefano Lanna</b>
76	BIOGRAFIA
77	ENGLISH TEXT

*Lo sguardo è l'ultima goccia dell'uomo.*

**W. Benjamin**

Strada a senso unico (1924)

## TRA CHIASMI<sup>[1]</sup> E PRELIEVI OTTICI

GABRIELE PERRETTA

**1.** Nelle conversazioni con Gustav Janouch, Kafka dice che “il movimento ci toglie la possibilità di guardare. La nostra coscienza si restringe e senza che ce ne accorgiamo perdiamo i sensi e non perdiamo la vita”. Perciò, le persone sono piuttosto dei sonnambuli che non dei cattivi, perché non sono coscienti dell'effetto delle loro rappresentazioni e delle loro azioni per costruirle<sup>[2]</sup>.

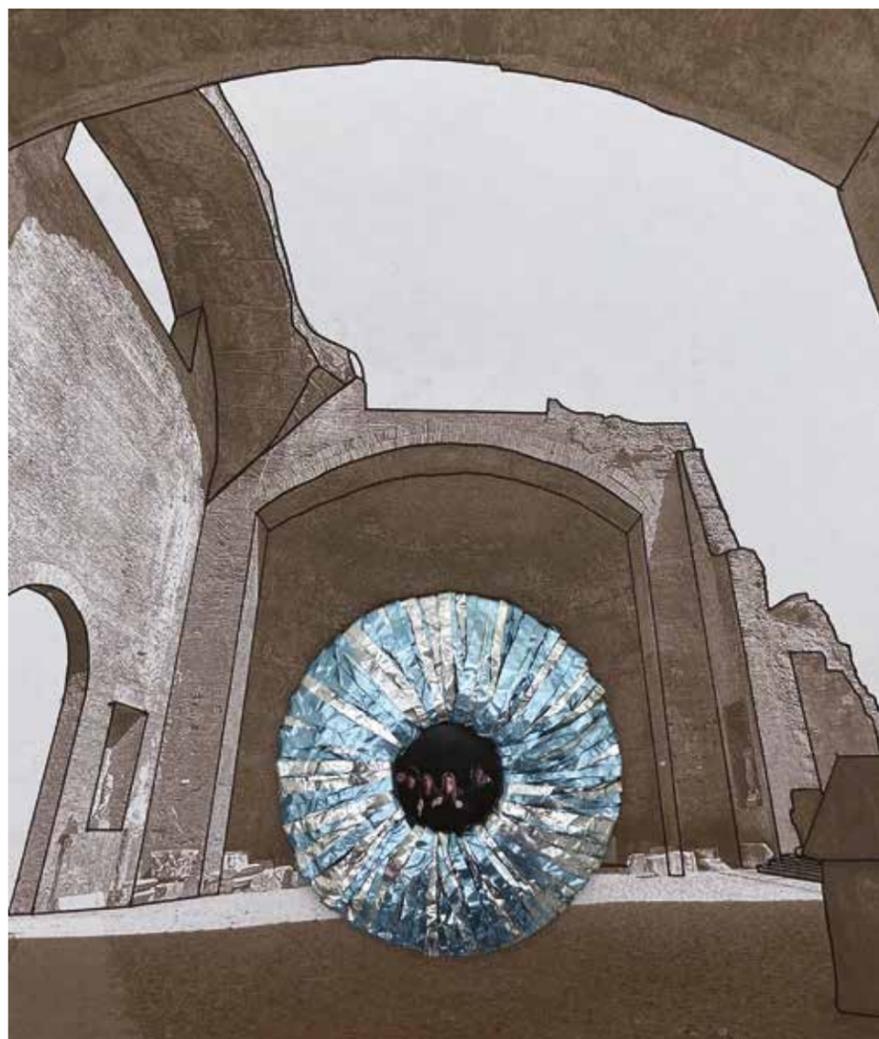
L'occhio delle persone ha come normale pietra di paragone una macchina fotografica. Esso, infatti, è formato pressappoco così: sul davanti presenta un piccolo forellino nero, chiamato pupilla, che corrisponde all'obiettivo della macchina fotografica; nell'interno e precisamente nella parte posteriore si trova la retina, una membrana molto sensibile che, come la pellicola fotografica, rimane impressionata dalla luce. La retina è congiunta al nervo ottico, il quale conduce le immagini al cervello: infatti senza l'attività di quest'ultimo, noi non possiamo accorgerci di ciò che vediamo, né ci è possibile ricordare le immagini che abbiamo colto.

Tuttavia l'occhio è assai più complicato e delicato di una macchina fotografica. Basta pensare che la pupilla si dilata o si restringe a seconda che la luce sia più o meno intensa; inoltre nell'interno dell'occhio è situata una lente trasparente, chiamata cristallino, che regola da sé la sua curvatura consentendoci di vedere nitidamente, sia gli obiettivi lontani, sia gli oggetti vicini.

Ma anche l'occhio, proprio per la perfezione e la delicatezza del suo meccanismo, può presentare alcune imperfezioni, oppure addirittura ammalarsi. Accade a volte, che la sua conformazione non sia perfetta, e allora non si possono percepire con nitidezza le immagini: alcuni individui, ad esempio, non vedono bene gli oggetti lontani, e allora si dice che sono miopi; altri, invece, non percepiscono nitidamente gli oggetti vicini, e allora sono degli ipermetropi; altri ancora vedono gli oggetti in modo deformato, e questo loro difetto viene chiamato astigmatismo. Tutte queste imperfezioni si correggono con occhiali muniti di apposite lenti. In certi casi particolari il nostro occhio può ingannarci, fornendo immagini non perfettamente identiche alla realtà; andiamo cioè soggetti alle cosiddette illusioni ottiche. «Vedere» il colore bianco, chiaramente non è compito degli occhi: questi percepiscono certe

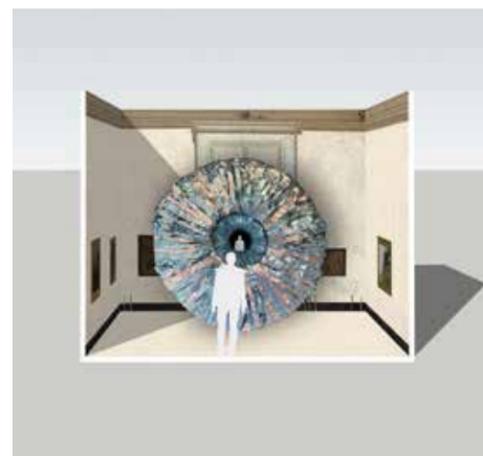
1. Figura consistente nel disporre in ordine inverso (a croce) quattro elementi, che si corrispondono sintatticamente o semanticamente, e sono contenuti in due frasi, in membri successivi di una frase, in uno o due versi. Per esempio: la vita e la morte, i dolori e le gioie; “le donne, i cavalieri, l'armi, gli amori” (Ariosto).

2. Edizione originale del 1981, tr.it di E. Pocar, *Confessioni e Diari*, Milano, 1972, pp. 1112 e 1110.



**Annalaura di Luggo**  
**COLLÒCULI (PROGETTO D'INSTALLAZIONE)**  
 2022  
 stampa digitale su tela e carta,  
 alluminio riciclato, pennarelli  
 indelebili  
 cm 70x60

Trasferendo nella sfera visiva ciò che appartiene ad altri campi sensoriali, l'operatore mediale si spinge oltre i dati visuali in senso stretto ed amplia la potenzialità della visione, giungendo, appunto, a dei Collòculi! Questa teoria dell'occhio spirituale, dell'occhio tra il materiale e l'immateriale, filo conduttore di tutta la complessità installativa e cinematografica, mostra il legame tra schermi e vite, riproduzione e umanizzazione. È il critico che lo svela, perché l'arte dell'operatore mediale è trasparente e fluttuante. Egli non è la persona che racconta la visione, bensì la condivisione, l'origine del dialogo che fa vedere l'universo di sofferenze gettate nel mondo in cui si costruiscono i Collòculi! Quando diviene critico della sua arte, l'operatore mediale non ritrova più quello che spontaneamente sa mentre pensa col fare. L'operatore mediale facendo ritiene, invece, che la nostra conoscenza de La Parabola dei Ciechi è l'unico mezzo per andare al cuore delle cose: pensare il composto di anima e corpo senza sciogliersi in sovrapposizioni astratte; è il compito fondamentale dell'installazione mediale. L'occhio e lo spirito collettivo sono uniti da un patto naturale. Diderot, nella lettera sui ciechi, mostra nella figura della cecità del professore di ottica Saunderson le risorse di un intelletto che non



**Annalaura di Luggo**  
**COLLÒCULI**  
 2022  
 rendering

Il Aptico: tattile, relativo al tatto, basato sul tatto; dall'inglese haptic, retroformato dal precedente haptics 'studio del senso del tatto', coniato e adattato dal termine latino haptice da Isaac Barrow (matematico inglese della metà del Seicento) a partire dal verbo greco hápto 'connettere, mettere in contatto, toccare'. Esempio: «Ho disattivato il feedback aptico della tastiera, perché quelle vibrazioncine sotto al dito mi fanno imbestialire». Da qui una sorta di installazione dell'apticismo mediale.

18. Ne discende che ottuso va inteso non nel senso di stolto, stupido, ma in riferimento all'angolo maggiore di novanta gradi. Il «senso ottuso» – scrive Barthes – «non è situato strutturalmente»: non si trova nella langue [...]; ma non si trova neanche nella parole [...], è un significante senza significato»: un'evaporazione del significato che, distanziandosi dal referente, lascia essere «soltanto una sottile nuvola di significato», vedi: R. Barthes, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, tr. it. di B. Bellotto, Einaudi, Torino, 1988, p. 72.

19. J. Derrida, *Pensare al non vedere. Scritti sulle arti del visibile (1979-2004)*, Jaca Book, Milano, 2016, pp. 91-92.

20. J. Derrida, *Margini della filosofia*, ed. it. a cura di M. Iofrida, Einaudi, Torino, 1997, pp. 273-349.

solo corregge la menomazione fisica, ma la volge a vantaggio della comprensione più profonda della realtà. Se prendendo in considerazione questo caso artistico-filosofico, sembra che si entri in contraddizione con quanto detto riguardo la cecità e un ipotetico fare del cieco, in verità ci viene offerta di nuovo una possibilità per mostrare che la porzione dell'Essere tematizzata dall'artista sia mero ob-jectum, solo all'interno del paradigma della visione.

Se siamo coerenti con le nostre premesse invece, e ci ricordiamo che la storia della presenza e della rappresentazione come *porre-dinanzi* sono solo una parzialità di una storia fatta anche nell'invisibile, allora capiamo come la prospettiva che abbiamo sul reale si possa ampliare tenendo conto dell'esperienza e dello sforzo cieco che accompagna il lavoro dell'artista. Attraverso Collòculi si enfatizza questo sospendersi della visione sulla soglia dell'*aptico*<sup>[17]</sup>, per conservarsi in un'apertura all'evento: all'ancora-da-toccare, all'ancora-da-vedere che struttura la nostra esperienza cinestetica del mondo, il nostro movimento, il nostro desiderio. In breve: la trascendenza che abita la nostra immanenza è analoga all'invisibilità complementare alla visibilità, e non può essere esaurita da nessun tentativo panottico, pena la rinuncia della tensione vitale che abita l'osservatore, il curatore e l'artista e che ci predispone alla sorpresa dell'evento. L'approfondimento della sfera di Collòculi, il confronto con la Parabola dei Ciechi, è un "punto di ottusità"<sup>[18]</sup>, anche perché un occhio che voglia vedersi come vedente non troverà altro che un rimando a se stesso (solipsismo e autoreferenzialità). Così anche noi, guardando Collòculi, abbiamo bisogno di un'"indicazione esterna per capire che si tratta di un NOI autoproiettato", altrimenti viene lasciato al campo delle ipotesi che, come quello della memoria, è un punto di cecità relegato al contingente e non proprio di un'intellegibilità "diafana" e "pura". In una conferenza del 2002, due anni prima della sua morte, tornando sul tema dell'esperienza del vedere, Derrida ripropose proprio questo interrogativo: «Si tratta di sapere se la vista è un'esperienza del primo tipo, vale a dire che ha a che fare, come spesso si crede, con ciò che sta di fronte [...], vedo ciò che è qui davanti a me, oppure se la vista ha a che fare, appunto, con l'invisibilità, o con una visibilità che non si pone nell'oggettività o nella soggettività [...] la possibilità essenziale del visibile, non è visibile»<sup>[19]</sup>. In conclusione, per Collòculi e per We Are Art (a partire dalle sue enunciazioni visive di storie e di confronti con Pino, Youssuf, Larissa e Noemi) tutto questo ci aiuta a capire come in realtà la sfera del sensibile e dell'intelligibile non siano separate. Se una parte della critica d'arte e della semiotica ci ha messo in guardia dai sensi, dal fatto che ci possano ingannare, pur non potendo che costruire sopra di essi il senso di una conoscenza che si elevi fino alla certezza, con la sperimentazione mediale possiamo notare come anche la «letteratura artistica» non appartenga solo al regno del visibile (dunque intelligibile), ma condivide in larga misura una cecità altrettanto «matriciale», nella coappartenenza del letterato (lettore) con il mondo, alla sua affettività, e non in una posizione privilegiata da cui poterlo osservare. Nessun razionalismo esasperato può, dunque, garantire nel suo monolitismo il sistema della realtà fatto e finito. Per quanto si pensi di liberarsi facilmente delle dimensioni che orbitano attorno al logos, e che attraversano l'essere umano (sensibilità, affettività, corporeità, ispirazione, pulsioni), non si può ridurre «l'essere della fruizione» ad un monopolio asfittico, per quanto migliori e cancelli, nella sua metafisica le sue metafore di una visione/intelligibilità perfetta, trasparente, pura. Il linguaggio stesso tradisce questa *mitologia bianca*<sup>[20]</sup>, l'esperienza (quella artistica come modo d'accesso alla realtà altra, rispetto alle sedimentazioni della filosofia) ci mostra l'impossibilità di

sione in molti ambiti creativi e costruttivi: dalla rimodellazione dei formati medialia alla costruzione delle nuove architetture della visione. Il cinema e l'installazione multimediale diventano elementi di sintesi, aiutano a focalizzare i conflitti - per immagini - col presente, diventano un'evidenza di supporto per la formazione e la codificazione mediale.

«L'universo mediale», anche nelle sue diverse radici culturali, è uno strumento per avvicinarsi alla Terra e ai suoi molti mondi. Il carattere multiforme dell'universo mediale consente di accoppiare in modo formale i linguaggi artistici, con un lavoro di work in progress. I metodi utilizzati a questo scopo sono diversi: l'uno più partecipativo e vicino allo stile dei giochi di relazionalità costruttiva ed esplicativa, l'altro sulla "mappa base" tra installazione e film o documentario. L'evento del formato mediale è l'emergenza di una differenza che si staglia "in altro", in "maniera parziale", prospettiva e, in quanto parte, pone il "problema della partecipazione". Partecipare significa prendere parte, essere una parte. Che cosa significa partecipare al mondo, nel mondo dell'evento? La pura immanenza del mediale intreccia la differenza dei linguaggi visivi, senza distinzione numerica e separazione, tra lo sfondo della molteplicità sostanziale e le "emergenze del formato". Con il mediale, l'immanenza del formato conosce una svolta, assumendo un significato critico, in base al quale non si deve giudicare la pratica artistica a partire da istanze tecnologiche esterne. Parafrasando il poeta, quindi, o si crede ai fatti, o si crede all'interpretazione in cui solo si costituiscono "i lampi di espressione". L'insufficienza della domanda sulle condizioni di possibilità risiede, pertanto, nell'assenza di una spiegazione altra dall'installazione e dal cinema, sia dell'esposto che dell'esponibile. Qui, il termine vita è il nome dell'esposto, ma non come vorrebbe la fotografia, assunto pre-iconograficamente, al di fuori del sistema e del rigore del concetto. Capire il senso del formato della tecnica e della sua esposizione, capirne il radicamento esperenziale, è forse la posta in gioco fondamentale di Collòculi e di We Are Art.

**6.** La verità è che nell'arte visiva accademica - e cioè nel cosiddetto costruito visivo classico - gli occhi non esistono. O meglio: devono svolgere il loro compito, spesso importantissimo, senza però essere cospicui in alcun modo. Perché? Perché quello che conta, in questo tipo di visualità, è la linea, il movimento espresso nel suo insieme: quello della pittura, della grafica, del disegno, che culmina sulle superfici bidimensionali e tridimensionali. E qualsiasi cosa lo spezzi - qualsiasi fremito di un occhio per così dire autonomo in contrasto con il movimento (quello, perché no? dell'anima) - era ed è considerato contraddittorio, esterno, irragionevole, post-fontaniano, o forse post-spazialista. A meno che quello della faccia, audacemente indipendente dallo sguardo, non fosse e non sia un movimento necessario alla sintesi visiva bidimensionale, e quindi incaricato di un messaggio speculare chiaramente leggibile. Un po' la stessa cosa sta anche alla base del movimento di altre arti, nella rappresentazione accademica, perché anch'esso deve essere parte integrante del movimento che si arresta nella specularità mimetica, di cui la vista è l'elemento strutturale, con relativa necessità di fluire in linea, stendendo le dimensioni del supporto più possibile.

Insomma, l'immagine classica ottocentesca, quella dei grandi classici, è l'espressione movimentata, il desiderio dell'azione non azionato. Se il pittore o la pittrice sgarrano dalla stretta osservanza di questa legge visuale non scritta, la gestualità bidimensionale sembra subito una leziosa bandierina impazzita e, per di più, pesante come pietra.



Annalaura di Luggo

COLLÒCULI > WE ARE ART

2022

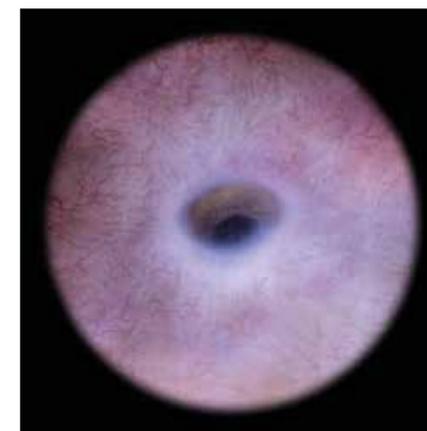
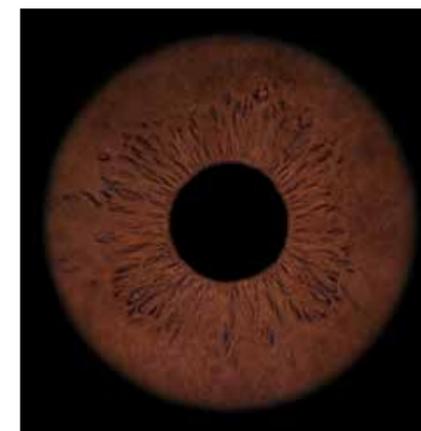
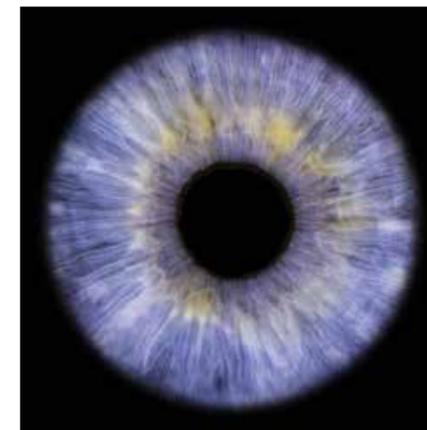
fasi di progettazione e, a destra, le iridi di

Giuseppe (Pino) Amabile

Larissa Di Maio

Youssef Kone

Noemi Lucia Marano



Soltanto nel Novecento, un pittore singolare come Francis Bacon, si lanciò alla riconquista delle mani, del movimento degli occhi, anche in un contesto del tutto astratto. Gli occhi nei colpi alla pittura, al quadro di Bacon, riacquistano la licenza dello sgarro, della deriva, in espressioni improvvise della cromia, estrosi, spiritosi, anche in totale contrasto con la direzione del profilo, della riproduzione. E, sempre più, si accentua la licenza di libere espressioni nelle creazioni di una pittura contemporanea, soprattutto nell'orizzonte della figuratività.

Gli occhi, nella multimedialità, su schermi e formati della riproduzione mediale sono, invece, l'elemento di forza della multivisione espressiva. Perché in questo arto il messaggio narrativo - e ogni valore linguistico-espressivo che si riconosce - è affidato in gran parte proprio ai Collòculi, che imitano, spiegano, commentano, escono e entrano negli schermi (o forse dagli schermi!).

In effetti, se si guardano con devozione ambedue queste arti - nel senso di non propriamente visive o verbali - si vedrà che sta proprio nell'occhio (nell'uso verbale o non verbale di questi e cioè nell'uso di un movimento che coinvolge anche il corpo vivo) la differenza tra loro. La differenza è questa: nella multivisione (e nella vita quotidiana), il gesto, il movimento degli sguardi finisce dove finisce l'esperienza reale. Nella performance, invece, - un'arte in cui il messaggio espressivo è affidato al movimento nel suo insieme (e nel suo fluire) - il movimento degli occhi sullo schermo sembra venire dal profondo dell'anima e proseguire oltre, quell'esperienza, per sempre. Anche nell'esperienza quotidiana, gli occhi sono importanti; perché la tec-

## OLTRE IL BUIO

DEMETRIO PAPARONI

Tra le sfide di cui si è fatta carico la pittura c'è quella di riuscire a ingannare chi la osserva, dare la sensazione che la luce che vediamo nel dipinto non sia il riflesso di un fenomeno esterno. A lungo si è pensato che la vera sfida riguardasse la capacità degli artisti di proiettarci in un mondo parallelo, diverso da quello reale.

L'avidità di conoscenza della natura ha portato l'artista a ritenere che la sola vista non bastasse a far percepire la realtà. L'arte è andata oltre la rappresentazione della natura e, in molti casi, nella percezione dell'opera si è cercato il coinvolgimento del corpo e di tutti i sensi. Dal futurismo e dal dadaismo d'inizio Novecento prima, dall'happening della fine degli anni Cinquanta dopo, suoni, odori, sensazioni tattili, e con essi tutti gli impulsi che inducono a esplorare diverse forme di attrazione e repulsione sono entrati a pieno titolo tra le facoltà necessarie a numerosi artisti per far incarnare alla propria opera il significato voluto.

Tra i pionieri cui si deve la svolta che già negli anni Sessanta ha generato una molteplicità di linguaggi visivi non ci sono solo artisti che nascono come pittori (Allan Kaprow, Jim Dine, Red Grooms, Claes Oldenburg) ma anche musicisti (Dick Higgins, Philip Corner, La Monte Young). Vale la pena di ricordare che, seppure vicino al teatro (in particolare al Teatro della crudeltà di Antonin Artaud), l'happening ha sempre rivendicato la sua natura di arte visiva. Queste ricerche, nel coinvolgere i sensi tutti, hanno tentato di ridimensionare il peso della vista, che tuttavia, al di là delle dichiarazioni d'intenti, non ha perso il suo ruolo primario.

In quanto organo che permette di mettere nell'immediato a fuoco forme, colori, volumi e profondità, l'occhio è percepito come il recettore della funzione sensitiva più importante per la percezione del mondo esterno. Tuttavia, non è necessariamente l'occhio ad aprire le porte all'immaginario, traducendo qualcosa che esiste in natura in qualcosa che esiste solo nella mente. È muovendo da analoghe riflessioni che, attorno al 2010, Annalaura di Luggo si è chiesta come si sviluppi l'immaginario nella mente di chi non vede e ha incentrato la propria ricerca artistica sull'unicità e sulla diversità di ognuno di noi. L'iride con la nera apertura della pupilla è per lei, simbolicamente, la porta d'ingresso di un mondo inconoscibile.

L'esigenza di portare all'interno della propria ricerca l'immagine sempre diversa dell'organo che ci consente di percepire una realtà in continua mutazione ha portato di Luggo a usare un obiettivo ad altissima definizione, capace di ottenere delle fotografie di iridi quanto più dettagliate possibile, in modo da sottolinearne, insieme alla bellezza, le differenze che le contraddistinguono. Poiché il proposito dell'artista è anche quello di indagare aspetti psicologici di quanti hanno accettato di lasciarle fotografare la propria iride, di Luggo ha avvertito l'esigenza di creare con loro un rapporto empatico e di fiducia. Lo scatto è così preceduto da incontri che hanno l'obiettivo di coinvolgere il soggetto nel processo artistico. Da questa forma di relazione empatica di Luggo ha anche tratto una o più frasi pronunciate dai suoi interlocutori, riportate poi sul retro delle fotografie, oltre che nei suoi video.

Il primo artista a ritrarre l'occhio come bulbo oculare è stato Odilon Redon. Nel suo *Occhio mongolfiera* (1878), un disegno a carboncino, Redon ha raffigurato un pallone aerostatico costituito da un enorme bulbo oculare cigliato rivolto verso l'alto. Legato a funi che reggono un cestello, l'occhio-mongolfiera si libra nello spazio al di sopra di una distesa deserta. Contrariamente a quanto avviene nelle rappresentazioni sacre in cui l'occhio simboleggia l'onniscienza divina, l'occhio-mongolfiera di Redon estende il suo significato alla capacità della mente di connettersi con il trascendente. Se però in Redon la rappresentazione del bulbo oculare nasce dall'osservazione scientifica e si traduce in immaginazione fantastica, in di Luggo l'osservazione scientifica si coniuga sempre con un approccio empatico.

La stessa artista ha precisato che alla base del suo lavoro c'è l'interesse per il patrimonio umano, interesse che la spinge ad approfondire le storie degli altri. Da qui la realizzazione di video in cui i soggetti, in conversazione con lei, lasciano percepire la loro condizione esistenziale. In questi come in altri lavori, di Luggo indaga sull'inconoscibilità dell'essere umano. Per la realizzazione di *Never give up* (2016), per esempio, ha lavorato per due giorni con dieci detenuti del carcere minorile di Nisida. Oltre a fotografare l'iride dei ragazzi, in questo caso li ha coinvolti in una serie di colloqui e azioni performative. L'obiettivo era trasmettere ai giovani reclusi, e con loro a chi entra in relazione con l'opera, l'idea che, quale che sia la propria condizione, il mondo interiore può sempre offrire uno spazio di libertà.

L'anno successivo, con l'installazione multimediale *Blind vision* (2017) di Luggo è andata avanti nella sua indagine dando vita a una costellazione di fotografie di iridi di non vedenti, tutte iscritte in light box rotondi posizionati nello spazio espositivo come pianeti di un'immaginaria volta celeste notturna. Nell'installazione, con il variare dell'intensità luminosa di ogni singolo light box varia anche il racconto proveniente da casse acustiche mimetizzate nell'ambiente. L'opera suscita una riflessione su come la nostra limitata conoscenza dell'universo sia sovrapponibile all'impossibilità di avere una piena conoscenza dell'essere umano. La parte sonora è affidata alle voci dei soggetti che si sono prestati a far fotografare la propria iride, ognuno dei quali racconta la sua personale storia, talvolta intrisa di sofferenza, ma anche testimonianza di sensibilità e di capacità di attingere alle proprie risorse interiori. «Meglio essere cieco che perdere la vista», dice una delle testimoni. «Non c'è bisogno di guardare, puoi sentire il mondo attraverso gli altri sensi», racconta un'altra. E ancora, «Noi sentiamo le cose diverse». Queste frasi evidenziano la capacità dell'organismo di riprogettarsi anche quando è privato di funzioni fondamentali, ma sono anche il segno di come la profondità della visione interiore non sia distratta dalla varietà dei fenomeni da cui l'occhio del vedente è attratto.



**Odilon Redon**

**ŒIL-BALLON**

1878  
carboncino e gesso su  
carta colorata  
cm42,2 x 33,3



**Tony Oursler**

**OBSCURA**

2011  
proiezione video con audio  
su fibra di vetro  
Milano, PAC  
Ph Mario Tedeschi

*Blind vision* condivide con le sculture del ciclo *Eyes* (1996) di Tony Oursler l'idea che si possa stabilire un rapporto empatico tra chi fruisce l'opera e il soggetto dell'installazione. Nel caso di Oursler l'occhio è ripreso filmicamente, si muove, si avverte il rapido battito delle palpebre. Per di Luggo invece il mezzo che registra la presenza fisica e psicologica del soggetto è l'obiettivo fotografico, l'immagine è dunque fissa. A partire dal 1992 Oursler si è interessato al DPM (disturbo da personalità multipla) e ne ha fatto la metafora della condizione umana. A marcare una profonda differenza tra i due artisti, oltre alle diverse soluzioni formali, concorre il fatto che mentre l'occhio filmato da Oursler racconta stati di delirio, quello fotografato da di Luggo è espressione di una interiorità alla ricerca di *guarigione*.

La percezione del mondo, insiste di Luggo – che predilige essere definita artista plurisensoriale piuttosto che multimediale – non avviene solo attraverso la vista. Non che l'udito, l'olfatto, il tatto e il gusto possano del tutto sostituire la vista, ma certamente, in sua assenza, le altre funzioni sensoriali concorrono a creare un sistema percettivo alternativo. Nel 2020 di Luggo dà avvio al ciclo di lavori *Intro-spectio*, nei quali ha usato inizialmente immagini di scavi archeologici stampate in scala di grigio, smorzando i contrasti. Ha poi aperto su di esse una finestra circolare che incornicia la fotografia a colori di una iride. Leggermente distanziata rispetto alla superficie dell'immagine prescelta, l'iride diventa l'elemento catalizzante dell'intera rappresentazione.

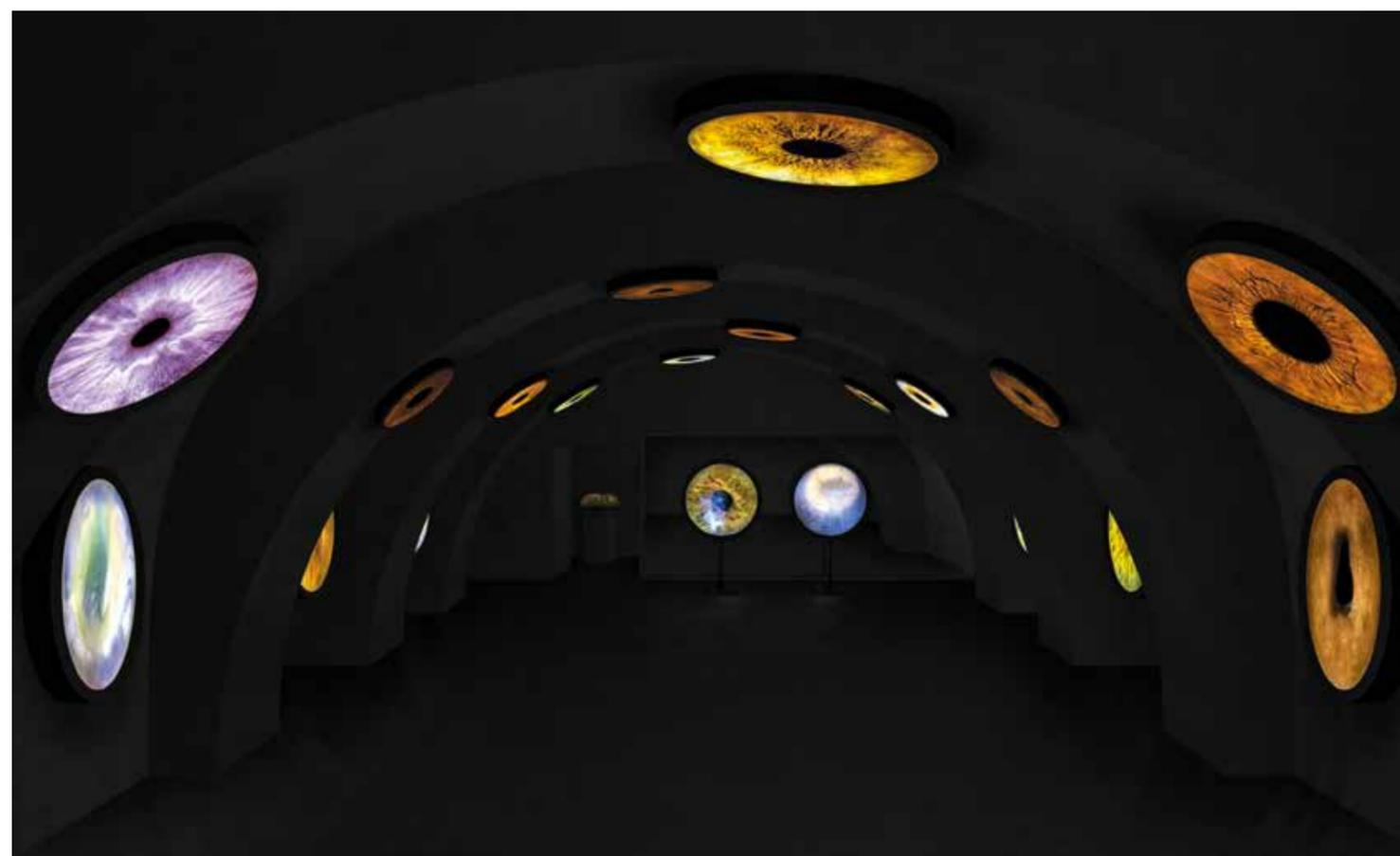
1. Per la realizzazione di *Blind Vision* l'artista si è confrontata con l'Unione Italiana Ciechi e Ipovedenti e con l'Istituto Paolo Colosimo di Napoli. L'installazione, oggi installata in permanenza presso il Museo dell'Istituto P. Colosimo di Napoli, va oltre una mera ricerca sociale e artistica sulla percezione.

**Annalaura di Luggo**

**BLIND VISION**

2017  
installazione multimediale, audio,  
dimensione ambiente

Napoli, Museo dell'Istituto  
P. Colosimo





Allan Kaprow

**8 HAPPENINGS IN SIX PARTS**  
 ottobre 1959  
 immagini dall'happening

corda che ciascuno di loro tiene in mano, una sorta di legame creato da questa esperienza condivisa, ma anche un segnale della necessità di creare relazioni, di sostenersi, di mettersi nei panni degli altri, di uscire da una condizione di isolamento per tentare un percorso di rinascita. Diversamente da quanto avviene in *La parabola dei ciechi* di Bruegel il Vecchio, in questo caso tenersi uniti impedisce di cadere. Questa necessità è evidenziata dallo stesso titolo dell'installazione, che unendo le parole "colloquio" e "occhio" (in latino *oculus*) richiama l'idea del dialogo, un dialogo che può essere di parole o di sguardi, o semplicemente di piccoli segni espressi con il linguaggio del corpo. Da qui l'esigenza avvertita dall'artista di non fare di chi si trova dinanzi a *Collòculi* dei semplici osservatori.

Fatte le dovute differenze, legate al mutare dei tempi, la dinamica di quest'opera multimediale richiama in qualche modo quella dei primi happening. Annalaura di Luggo ha voluto infatti che fosse il pubblico a decidere, occupando un preciso punto della sala espositiva, quando avviare il breve filmato che vede protagonisti i quattro ragazzi coinvolti come performer. Lo spettatore, inoltre, come si è detto, si ritrova all'interno del video: guarda ed è guardato.

Non va dimenticato che nei primi happening esisteva una sorta di copione minimo al quale il pubblico era invitato ad attenersi, rendendo così possibile un'azione performativa che lo vedeva nello stesso tempo spettatore e attore. Come ha precisato Allan Kaprow, se lo spettatore assume un ruolo passivo e decide di non partecipare, se non si lascia coinvolgere, finirà per annoiarsi perché non coglierà lo spirito dell'evento. Diversamente diventerà immediatamente partecipe, parte attiva, di quell'esperienza.

Come si evince, l'azione performativa di *Collòculi*, come accadeva per l'happening, ingloba arti diverse – tra cui teatro, musica e danza – con l'obiettivo di far entrare la vita dei partecipanti all'interno di un processo artistico. L'arte come tramite per una più ampia percezione della realtà è l'aspirazione che l'artista coltiva da sempre. Cambiano i linguaggi, le tecniche, le modalità espressive, mentre le narrazioni sono spesso reiterate. L'arte cerca così di porci dinanzi alla realtà nei suoi molteplici aspetti, nascosti spesso alla vista. Le scelte esistenziali e artistiche di Annalaura di Luggo sono animate da una visione idealista, che si manifesta nei porci dinanzi a situazioni scomode con l'atteggiamento di chi privilegia la solidarietà all'indifferenza, di chi si confronta con la crudeltà della vita, non per subirla, ma per affrontarla e superarla.

2. Allan Kaprow, in Michael Kirby, *Happenings*, E.P. Dutton & Co., Inc New York 1965. [Trad. it. Una dichiarazione, in *Happening*, antologia illustrata a cura di Michael Kirby, De Donato Editore, Bari 1968.]



**COLLÒCULI**

2022

struttura in ferro, alluminio riciclato, monitor,  
video, sonoro, telecamere gesture recognition  
Ø cm 360

Museo Nazionale Romano  
Terme di Diocleziano, Aula XI bis

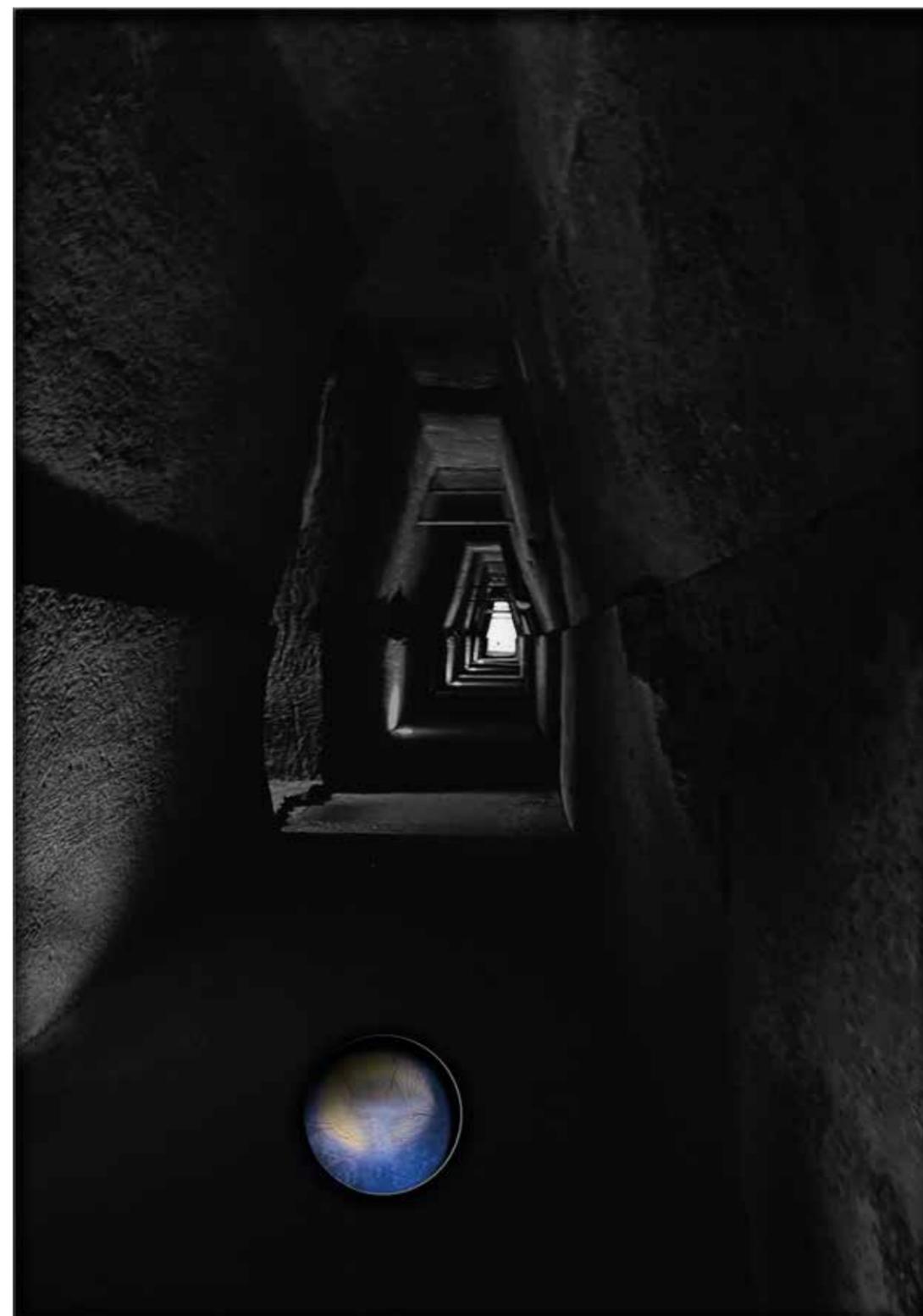


**COLLÒCULI  
INTRO-SPECTIO**



**INTRO-SPECTIO (DA A. D'AFFRY)**

2024  
stampa diretta su dibond, foro, plexiglas retrostampato  
cm 105x130



**INTRO-SPECTIO (CUMAE)**

2022 (II vers., 2024)  
stampa diretta su dibond, foro, plexiglas retrostampato  
cm 105x75

# SENSIBILITÀ VIRTUALI TRA COLLÒCULI E INTRO-SPECTIO

MARCELLO PALMINTERI

Cos'è l'eredità di una forma mediale che abbiamo ricevuto e continuiamo a ricevere da un'esperienza tecnologica avanzata?

Si tratta indubbiamente di una questione che riguarda l'accoglimento di una nuova forma. Ma cosa è implicato nella ricezione di tale medialità? L'eredità di una esperienza mediale rimanda necessariamente a una ricezione estremamente mediata. Ereditare una medialità significa abitare una interazione, interrogare le sue installazioni e le sue immagini virtuali, i suoi stimoli, le sue profondità. L'unica vera medialità è dunque il dono dell'impensato, il vero contenuto che una sensibilità riesce a trasmettere.

La forma, per Annalaura di Luggo, è la concretizzazione della necessità di invadere e sfondare lo spazio per accogliere, non soltanto il proprio universo, ma anche per costituire un territorio di approdo dove sviluppare una poetica *in fieri*, ovvero processi concettuali formalizzati nell'impiego di nuove tecnologie dalle quali l'artista (sin dalle esperienze di "Blind Vision") è naturalmente sedotta. Sicché il passaggio ad una terza dimensione è ottenuto procedendo verso una trasmutazione fluida dell'idea, secondo una precisa logica di avvicinamento al tema trattato, prima approfondito e sperimentato attraverso il confronto con il tessuto collettivo (cioè mediante il coinvolgimento reale ed emotivo di persone che in un modo o nell'altro confluiranno nell'opera) e poi con una pratica sistematica di preparazione che mentre dà vita a foto, bozzetti e frame digitali, pone l'artista in un iter di crescita indispensabile. C'è di più. L'interazione capovolge ed inverte l'intreccio delle tecniche: vi è un continuo annodarsi tra suggestioni e paesaggi interiori, tra la necessità inerente al *modus operandi* e la contingenza dei messaggi, commisurata sia da un punto di vista tecnologico che umano. Anzi è il piano tecnico a guidare la nuova codificazione estetica: il porsi della tecnica materialmente e fisicamente come procedere a direzione frontale non solo obbliga i vari suggerimenti orali ad un corso unico, ma vi sottomette anche gli stimoli, gli andamenti.

L'immagine in movimento, sostiene Gabriele Perretta commentando *Collòculi*, indulge ad una sequenzialità costante, alla corrispondenza ed alla multidimensionalità. Questa è, in ultima analisi, la mimesi, un gioco di umanità e di reti, di presenze e metaversi, come le immagini viste in un ambiente aumentato.

Annydi Productions in collaboration with 100% Entertainment  
Presents

# WE ARE ART

## Through the Eyes of Annalaura

Every creative journey begins with a spiritual quest for insight...



### A DOCUMENTARY ABOUT SECOND CHANCES

Director of Photography **Emilio Costa** Edited by **Christopher Roth & Annalaura di Luggo**

Music by **Paky Di Maio** Song by **Annalaura di Luggo & Paky Di Maio**

Marketing Consultant **Greg Ferris** Art Curator **Gabriele Perretta** Executive Producer **Annydi Srl**

Production Supervisor and Creative Consultant **Stanley Isaacs**

Produced and Directed by **Annalaura di Luggo**



## WE ARE ART THROUGH THE EYES OF ANNALaura

DOCUMENTARIO  
LUNGOMETRAGGIO

PRODOTTO E DIRETTO DA  
Annalaura di Luggo

SUPERVISORE DI PRODUZIONE  
E CONSULENTE CREATIVO  
Stanley Isaacs

CRITICO D'ARTE E CURATORE  
Gabriele Perretta

DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA  
Emilio Costa

MONTAGGIO  
Christoper Roth e Annalaura di Luggo

MUSICHE DI  
Paky Di Maio

CANZONE DI  
Annalaura di Luggo e Paky Di Maio

SUONO E MIX AUDIO  
Rosalía Cecere

VFX MANAGER  
Guido Pappadà

CONSULENTE MARKETING  
Greg Ferris

SUPPORTO PUBBLICO

Il film ha ottenuto il sostegno del Ministro della Cultura (MiC), della Film Commission della Regione Campania, della Fondazione Banco di Napoli e del Private Banker Fideuram Luca de Magistris.

CAST

Annalaura di Luggo  
Giuseppe (Pino) Amabile  
Larissa De Maio  
Noemi Lucia Marano  
Youssef Kone  
Stanley Isaacs  
Gabriele Perretta

PREMI E RICONOSCIMENTI

“We Are Art Through the Eyes of Annalaura” si è qualificato in “Consideration” agli Oscar 2023 come Best Documentary Feature e Best Original Song. È stato selezionato al Festival Visioni dal Mondo (Milano). La canzone originale *We Are Art*, scritta da Annalaura di Luggo e Paky Di Maio, è entrata in nominations agli Hollywood Music in Media Award 2022 (HMMA Awards).

SINOSSI

“We Are Art Through the Eyes of Annalaura”, è una storia intrisa di creatività, volta a promuovere, nel solco di una rinnovata idea di inclusione sociale, ipotesi e prospettive di ripartenza, fondate su un rapporto virtuoso tra umanesimo e tecnologia. Il documentario racconta il percorso di Annalaura di Luggo nel creare un'installazione interattiva: *Collòculi*, nella cui pupilla prende vita l'opera multimediale *We Are Art*.

## THANKS

La mostra **Collòculi | Intro-spectio** di Annalaura di Luggo, conferma uno degli obiettivi principali dello JUS Museum, cioè quello di stimolare momenti di dialogo e di confronto attraverso una programmazione dinamica e moderna che, tra conservazione ed innovazione, sia capace di unire sensibilità diverse, in contesti diversi. L'attività dello JUS Museum, la cui direzione artistica è affidata a Marcello Palminteri, si estende attraverso collaborazioni con enti pubblici e privati: tra questi ci piace ricordare l'Organizzazione delle Nazioni Unite-ONU, il Dicastero per la Comunicazione del Vaticano, la Fondazione Banco di Napoli, il Museo Archeologico Nazionale-MANN di Napoli, l'Università degli Studi di Palermo, l'Associazione-Archivio Arturo Vermi. A cui si aggiunge, oggi, il Museo Nazionale Romano, per volontà del suo Direttore, Stéphane Verger. **Collòculi | Intro-spectio** è stata resa possibile grazie all'impegno di un prestigioso comitato promotore e alla generosità degli sponsor: Luca De Magistris Fideuram Private Banker, LEAD Broker & Consulting, GM Ambiente & Energia ed FC Group Allianz Velletri. A tutti coloro che hanno reso possibile la realizzazione di questa mostra - con una curatela tanto prestigiosa e che segna per Annalaura di Luggo un importante traguardo - va il nostro più sincero ringraziamento.

The exhibition **Collòculi | Intro-spectio** by Annalaura di Luggo, fulfills one of the primary objectives of the JUS Museum: to ignite moments of dialogue and discussion through adynamic and modern design that, amid conversation and innovation, unites different sensibilities in diverse contexts. The JUS Museum, whose artistic direction is run by Marcello Palminteri, collaborates with both public and private entities, among them the United Nations-UN, the Vatican's Dicastery for Communication, the Banco di Napoli Foundation, the National Archeological Museum of Naples-MANN, the University of Palermo and the Arturo Vermi Archives Association. Today, we add to this list the National Museum of Rome, by the will of its Director, Stéphane Verger. **Collòculi | Intro-spectio** was made possible through the efforts of an esteemed organizing committee and thanks to the generosity of its sponsors: Luca De Magistris Fideuram Private Banker, LEAD Broker & Consulting, GM Ambiente & Energia and FC Group Allianz Velletri. To all those who have made this exhibition possible through its prestigious curatorship—marking an important milestone for Annalaura di Luggo—we extend our sincerest gratitude.

OLINDO PREZIOSI  
JUS MUSEUM



In copertina

**INTRO-SPECTIO (APOLLO E DAFNE, DA BERNINI)**

2023 (I vers.)

stampa diretta su dibond, fori, video, sonoro

dittico, cm 105x65 + 105x80

*particolare dall'opera*



Silvana Editoriale

*Direttore generale*

Michele Pizzi

*Direttore editoriale*

Sergio Di Stefano

*Art Director*

Giacomo Merli

*Coordinamento redazionale*

Maria Chiara Tulli

*Coordinamento di produzione*

Antonio Micelli

*Segreteria di redazione*

Giulia Mercanti

*Ufficio iconografico*

Silvia Sala

*Ufficio stampa*

Alessandra Olivari, [press@silvanaeditoriale.it](mailto:press@silvanaeditoriale.it)

Diritti di riproduzione e traduzione

riservati per tutti i paesi

© 2024 Silvana Editoriale S.p.A.,

Cinisello Balsamo, Milano

© 2024 Jus Museum

Napoli

© 2024 Demetrio Paparoni

© 2024 Gabriele Perretta

ISBN 978-88-366-5927-2

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile, è vietata la riproduzione, totale o parziale, di questo volume in qualsiasi forma, originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa, elettronico, digitale, meccanico per mezzo di fotocopie, microfilm, film o altro, senza il permesso scritto dell'editore.

Silvana Editoriale S.p.A.

via dei Lavoratori, 78

20092 Cinisello Balsamo, Milano

tel. 02 453 951 01

[www.silvanaeditoriale.it](http://www.silvanaeditoriale.it)

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura

sono state eseguite in Italia

Stampato da

Officine Grafiche F. Giannini & Figli S.P.A., Napoli

Finito di stampare nel mese di luglio 2024

Lo sguardo elementare, lo sguardo affascinante dell'arte totale è nella vista; anzi, oggetto estetico e oggetto visuale sono la stessa cosa. Lo sguardo di **Collòculi** non è solo un procedimento, ma anche un determinato risultato installativo: è una forma di attività mentale e l'architettura che attraverso di essa si ottiene. Nella progettazione di Annalaura di Luggo, però, l'azione dell'**Intro-Spectio** non solo è identificata con la multimedialità, ma diventa la formula di tutte le arti coinvolte. E ancora più esattamente, la metafora di **Collòculi** è concepita come medium interattivo di soccorso della realtà. L'occhio vive in un universo popolato di metafore; tuttavia, esso costituisce il fondamento della realtà quotidiana e ogni interpretazione diventa una forma della realtà vitale. Con questo volume, curato da Gabriele Perretta, Annalaura di Luggo fissa stabilmente la rotta della sua navigazione e della sua metaversualità: i contenuti come pretesti di creazione e immaginari; l'arte come radicale necessità di espressione comunitaria e come efficace adattamento partecipativo al mezzo. Infine arte come occhio - fra gli occhi - del mondo e come necessità vitale! Le testimonianze qui raccolte sono, come scrive lo stesso curatore, saggi di «attenzione visuale». Mancano completamente di esasperazioni e non sono nemmeno epitomi, sono piuttosto ciò che un'umanità potrebbe chiamare 'salvazioni'. Partendo da **Collòculi**, con tutto il suo bagaglio di simboli e materiali (un cerchio in vista, un film, una scultura multimediale, un laminato, un colore dell'iride, un conduttore, un simulatore, un hardware, un software) si cerca di condurre lo spettatore alla pienezza del significato. **Intro-Spectio**, allora, è un punto di ritrovo in cui la terza immagine in movimento di Annalaura di Luggo si addentra, in cerca di intricate storie di "occhi" e di "cecità", che portano ad altri problemi. L'occhio è sempre un po' più in là del luogo in cui viene installato. Da quel luogo se n'è appena andato e ne resta un'orma ancora visibile. Nondimeno, quest'orma è sufficiente a scorgere i temi ai quali continua ad avvicinarsi: profondità e superficie, cultura della fede e origine dell'icona, cinema e rappresentazione, estetica ed arte. Per questi sentieri, Annalaura di Luggo si inoltra, alla ricerca del "vedere profondo".

The fundamental gaze, the captivating gaze of art as a whole, is in the eyes; an aesthetic object and a visual object are, in fact, one and the same. The gaze of **Collòculi** is not only a process, but also the resulting installation: it is a form of mental activity and the architecture obtained through it. In Annalaura di Luggo's project, the action in **Intro-Spectio** is not only identified through multimediality, but it becomes the formula for all of the arts involved. More precisely, the metaphor of **Collòculi** is conceived as an interactive medium to aid reality. The eye lives in a universe populated with metaphors; nevertheless, it serves as the foundation of daily reality and each interpretation becomes a form of vital reality. In this volume, curated by Gabriele Perretta, Annalaura di Luggo has her eyes firmly set on her route of navigation and metaversality: its content is a pretext of creation and imagination; art as a radical need for communal expression and an effective participatory adaptation to the medium. Ultimately, it is art as the eye—among eyes—of the world and as a vital necessity! The testimonies collected here are, as the curator himself writes, trials of "visual attention." They are entirely lacking in exaggeration, but they are not epitomes; they are, rather, what humanity might call "salvations." Beginning with **Collòculi**, and all its material and symbolic baggage (a visible circle, a film, a multimedia sculpture, a laminate, a colorful iris, a conductor, a simulator, a hardware, a software) the hope is to guide the spectator toward the fullness of meaning. **Intro-Spectio**, then, is a meeting point in which we enter Annalaura di Luggo's third image in movement, in search of intricate stories of "eyes" and "blindness," which lead to other questions. The eye always lies a bit beyond the place in which it is inserted. It has just left, leaving behind a visible trace. And yet, this trace is enough to catch sight of the themes it continues to brush up against: depth and surface, the culture of faith and the origin of the icon, cinema and representation, aesthetics and art. Annalaura di Luggo ventures down these paths, in search of "deep seeing."

