

L'egomania, intesa come costante e ossessivo ritorno, sempre e comunque su se stessi e sulle proprie posizioni, si può sfrangere in molti aspetti: il culto del sé, il culto delle proprie cose, delle proprie convinzioni, dei propri fantasmi e dei propri ideali. Appartiene di certo a chi non si assume la responsabilità del fallimento e non sa accettare il proprio limite. Diviene quindi un sentire (se stessi) opposto alla religiosità, intesa come coscienza dell'umana finitezza e conseguente necessità di relazionarsi a un altro in grado di fornire quei riferimenti e quegli appigli di cui si ammette esserne privi. Se la *pietas* è l'espressione latina della religiosità, come suo contraltare c'è il *furor*, una sorta di accecante eccitazione di fronte alla quale non si può avere alcun freno e ritegno.

Di certo, è stato il *furor* e non la *pietas* a spingere, ad esempio, Patrick de Gayardon a studiare per tre anni il volo di una singolare specie di scoiattoli del Madagascar per apprendere come planare in caduta libera da grandi altitudini. Il no-limits man francese si è lanciato dai cieli di Mosca nel 1995 e ha ripetuto l'impresa varie volte finché nel 1998, durante una prova, si è inesorabilmente schiantato al suolo. Stesso triste destino per un altro avventuriero fuori dal comune: Timothy Treadwell, la cui vita e la cui morte sono state recentemente raccontate dal regista Werner Herzog nella pellicola *Grizzly Man*. Si tratta di una docufiction che si avvale delle riprese effettuate dal surfista stesso, amateur appassionato della vita e dei comportamenti dell'orso grizzly. Per tredici estati Treadwell ha abbandonato le spiagge della California e si è trasferito in una riserva dell'Alaska, dove, in quasi completa solitudine, ha ripreso e documentato la sua vita e il suo contatto con l'orso nordamericano, sino a quando, nell'estate del 2003, è stato divorato dall'oggetto del suo desiderio e delle sue ricerche. E anche quest'ultimo estremo atto, per un eccesso d'involontario esibizionismo, è avvenuto di fronte alle telecamere. Non si tratta di biasimare la condotta dell'uno o dell'altro, né di premiare o vagheggiare per contro questa loro libertà senza limiti. Forse, in queste vicende si attualizza il mito di Ulisse come Dante ce lo tramanda – un Ulisse probabilmente un po' stanco e annoiato, almeno nel secondo caso. Di certo, sfidare la natura e il limite umano corrisponde per entrambi a generare un'eccitazione irrefrenabile e appagare un'orgasmo plateale che può addirittura strappare un applauso. Questo forse per colmare un vuoto, di certo per soddisfare un piacere voyeuristico.

Molti sono anche i personaggi della letteratura, e altrettanti quelli della storia antica e recente spinti e motivati dallo stesso furore: dal seduttore di Søren Kierkegaard – un personaggio che forse si vorrebbe abbracciare per qualche istante, per poi rimpiangere amaramente d'averlo fatto – all'impenitente Casanova. Sicuramente erano animate dal *furor* le eroine dell'antichità di cui Ovidio ci offre le ultime disperate lettere d'amore, prima dell'inevitabile epilogo. Se non erano piene di sé Medea, Fedra, Didone e le compagne, certo erano accecate da una passione totale che le ha condotte a uccidere, distruggere, sacrificare e morire.

In vero, più indulgenza e comprensione si è disposti a concedere ai personaggi della finzione, forse per un meccanismo di proiezione dello spettatore e di sublimazione dell'autore, che non a quelli storici, anche perché in quest'ambito del reale si arriva di necessità a interrogarsi sui casi estremi di farneticazioni devastanti proprie di chi, come Nerone e Hitler, afferma il proprio ego e il proprio regime, cancellando deliberatamente quanto vi è di diverso ed estraneo al proprio cammino. Il culto maniacale del sé può quindi condurre in casi limite all'intolleranza, al fanatismo e, da ultimo, alla completa distruzione dell'altro. Questo tipo di *furor* sopravanza la dimensione strettamente personale, per espandersi in un cataclisma che investe e stravol-

Uno, nessuno e centomila One, No One, and One Hundred Thousand

Milovan Farronato

Egomania, understood as a constant and obsessive return, always and however upon oneself and one's own positions, can fringe into many aspects: the cult of self, the cult of one's own possessions, of one's own convictions, of one's own ghosts, of one's own ideals. It certainly pertains to those who do not take responsibility for failure or know how to accept their own limitations. It becomes, therefore, a feeling (of oneself) that is opposed to religiousness, intended as the awareness of human finiteness and the consequent need to relate to something else that is able to provide those references and those pretexts one admits to not having. If *pietas* is the Latin expression of religiousness, its counter-part is *furor*, a sort of blinding excitement in the face of which one cannot possess any control or restraint.

It was of course *furor* and not *pietas* that drove, for example, Patrick de Gayardon to study for three years the flight of a singular species of Madagascar squirrel in order to understand how to glide in free fall from mind-blowing altitudes. This no-limits Frenchman hurled himself from the skies over Moscow in 1995, repeating this feat various times until 1998 when, during a test, he inexorably crashed to the ground. The same sad ending for another extraordinary adventurer: Timothy Treadwell, whose life and death have been recently narrated by the director Werner Herzog in the film *Grizzly Man*. This is a docufiction that makes use of shots taken by the surfer himself, an amateur passionate about life and the habits of the grizzly bear. For thirteen summers, Treadwell abandoned the beaches of California and moved to a reserve in Alaska where, in almost total solitude, he filmed and documented his life and contact with the North-American grizzly. Until the day, in the summer of 2003, he was devoured by the object of his desire and his research. And even this extreme act, out of an excess of involuntary exhibitionism, took place in front of the camera. This has nothing to do with finding fault in the behavior of either person, or, on the other hand, with extolling or longing for their boundless freedom. Perhaps, in these events, the myth of Ulysses as Dante hands down to us is modernized—a Ulysses that is probably a bit tired and bored, at least in the second case. Of course, challenging mother nature and human limitation corresponds for both to generating uncurbed excitement and to satisfying an over-the-top orgasm that could even snatch an applause. This, perhaps, to fill a gap, and certainly to satisfy voyeuristic delight.

There have been many figures in literature, and just as many in ancient and recent history, that have been urged on and motivated by the same fury: from Søren Kierkegaard's seducer—a character who perhaps we'd want to embrace for a few moments only later to regret having done so—to the impenitent Casanova. Most certainly animated by *furor* were the heroines of antiquity of which Ovid offers us their last desperate love letters before the inevitable epilogue. If not completely full of themselves, Medea, Phaedra, Dido, and their companions were surely blinded by an all-consuming passion that led them to kill, destroy, sacrifice, die.

Actually, we tend to indulge and comprehend fictional characters more, perhaps for a projection mechanism of the spectator and a sublimation mechanism of the author, than historical ones also because in this field of reality we necessarily wonder about extreme cases of devastating ravings typical of those who, like Nero and Hitler, assert their own ego and their own regime and deliberately erase all that is different and extraneous to their course. The maniacal cult of self can therefore, in borderline cases, lead to intolerance, to fanaticism, and, lastly, to the complete annihilation of others. This type of *furor* exceeds the strictly personal dimension so as to expand in a cataclysm that overruns and overwhelms collectivity, aiming, above all, to annihilate all its

L'io dovrebbe strutturarsi sempre in relazione all'altro, poiché l'uomo è "un animale politico" e quindi portato alla socializzazione. Esiste, però, anche una parabola che lo conduce verso l'introversione e intrappola l'ego alla ricerca di sé. Spesso non è chiaro se la relazione sia tra il sé e un altro, oppure se si tratti di uno sdoppiamento del sé, di un autistico e claustrofobico rifugio all'interno dei confini del proprio universo autoriferito, in cerca tutt'al più di un'alterità capace di presentare un'immagine speculare. E la prima immagine con cui ogni individuo ha a che fare è quella della propria madre.

Anneè Olofsson nel lavoro in mostra, *The Conversations* (2005-2006), si ritrae in una serie di fotografie mentre origlia appoggiata all'angolo di una stanza ricoperta, di volta in volta, da differenti carte da parati (prevalentemente a sfondo bianco o nero, con motivi di sapore decisamente decadente). La posizione dell'artista nelle fotografie rimanda a una memoria infantile – quella del castigo – e quindi a una situazione prettamente familiare e domestica. Per questo motivo lo spazio espositivo è stato "addomesticato" e la stessa carta da parati dilatata oltre i confini dell'immagine fotografica, a ricoprire l'intera stanza. L'artista ascolta una voce che verosimilmente proviene dalla stanza contigua, e questa voce – colonna sonora del lavoro – è quella della madre. Ma non si tratta di una conversazione, come il titolo lascerebbe presumere, ma di un soliloquio: un improbabile dialogo dove il referente muto della madre sembra essere un gatto. Chi è quindi di scena: la madre dell'artista imprigionata nella sua solitudine? O la trasposizione più speculare e fedele dell'artista stessa? Quindi Anneè che ascolta se stessa? Ogni fotogramma, ogni movenza, ogni aspirazione di Olofsson corrisponde al tentativo di ricomporre con delicatezza struggente la sua struttura interiore, che non deve essere banalizzata, ma che necessita di una costante opera di rianalisi e regressione, di esame di coscienza e di proiezione mentale, di lealtà e di autonomia di giudizio. Il viaggio nella memoria che l'artista mette in scena per supplire, con il linguaggio dell'arte, alle privazioni affettive e alle carenze sentimentali, di certo predilige figure personali, riferimenti umani determinanti e irripetibili, come se tutto il paesaggio e l'universo non esistessero al di fuori di quei volti e di quelle voci.

È come se Olofsson visse in apnea e vedesse il mondo attraverso uno specchio ingannevole, tramite percezioni ovattate che sembrano autogenerarsi piuttosto che derivare da reali stimoli esterni. Ecco quindi che la voce oltre la parete potrebbe essere anche la sua, potrebbe, o dovrebbe, parlare di lei e della sua storia.

È come vivere in un sogno; come se la vita stessa, perduto il suo centro organizzatore, potesse sgretolarsi in modo irrimediabile. Il tempo sarebbe allora sospeso e lo spazio rimanderebbe ossessivamente allo stesso luogo, allo stesso ambiente, benché ogni volta apparentemente camuffato e alterato.

Nel titolo di un lavoro fotografico del 2004, Anneè Olofsson rivolge un quesito, *Willyoustilllovetometomorrow*, e indaga su di una certezza che non deve mai venire meno, interrogandosi sul motivo per cui siamo alla costante ricerca di un riscontro nell'altro, dato che non possiamo vivere se non in relazione a qualcuno. Ma c'è da chiedersi: riuscirà l'artista a uscire da se stessa e superare l'ostacolo dei silenzi o dei dialoghi muti, per percepire finalmente l'altro?

The ego should always be structured in relation to others, since man is "a political animal" and therefore inclined to socializing. However, there also exists a trajectory that leads him towards introversion and entraps the ego in the search for itself. It is oftentimes not clear if the relationship is between oneself and another, or if there is a splitting of oneself, of an autistic and claustrophobic refuge within the confines of one's own self-referential universe, at the most in search of an otherness able to present a mirror image. And the first image every individual faces is his own mother.

In the work on display, *The Conversations* (2005–2006), Anneè Olofsson portrays herself in a series of photographs as she eavesdrops, leaning against the corner of a room that is covered, every time, with different wallpaper (mainly with a white or black background, with decidedly decadent-style patterns). The artist's position in the photos evokes a childhood memory—punishment—and therefore a strictly domestic situation. Thus, the exhibition space has been "domesticated" and the very wallpaper extends beyond the photo and covers the entire room. The artist listens to a voice that seems to come from the next room, and this voice—the work's soundtrack—is her mother's. This is not a conversation, as the title would lead us to think, but rather a soliloquy: an improbable dialogue where the mother's silent referent seems to be a cat. Who is staged: the artist's mother entrapped in her solitude? Or the more mirror-like and accurate transposition of the artist herself? Therefore Anneè who listens to herself?

Olofsson's every frame, every movement, every breath corresponds to the attempt to piece back together with all-consuming delicacy her interior structure, which must not be trivialized, but rather necessitates constant re-analysis and regression, an examination of conscience and mental projection, accuracy and autonomy of judgement. The journey through childhood memories the artist stages to compensate for, with the language of art, the lack of affection and emotion certainly gives preference to personal figures, decisive and unrepeatable human references, as if the entire landscape and universe does not exist outside those faces and those voices.

It's as if Olofsson lives in apnea and sees the world through a deceiving mirror, by means of muffled perceptions that seem to self-generate rather than derive from real external stimuli. That is why the voice on the other side of the wall may also be hers—may, or should, speak about herself and her story.

It's like living in a dream—as if life itself, having lost its organizing center, could come undone, forever. Time, then, would be suspended and space would obsessively refer to the same place, the same setting, even if it is seemingly disguised and altered every time.

In the title of a photographic work of 2004, Anneè Olofsson asks a question, *Willyoustilllovetometomorrow*, and investigates a certainty that must never be challenged, asking herself why we constantly compare ourselves to others, why we cannot live if not in relation to others. But we must ask ourselves: will the artist be able to leave herself and leave behind the obstacle of silence or mute dialogues in order to finally perceive others?

ge la collettività, mirando soprattutto ad annientarne ogni simbolo culturale e ogni identità storica. Troia che crolla, Cartagine rasa al suolo, Roma che brucia, i roghi dell'inquisizione, la notte degli Ugonotti, la Sfinge sfigurata dall'artiglieria napoleonica, i forni crematori, le purghe staliniane, le torri gemelle sono immagini inquietanti di un egomaniaco delirio che ha purtroppo percorso la storia dell'umanità.

A ben guardare anche l'artista è un caso borderline di egomaniaco, perché per sua natura è afflitto da se stesso. È una specie di monaco errante che si dà da solo la regola e le cadenze di vita, riservandosi spesso la libertà di infrangere i cardini che avrebbe dovuto autoimporsi. Riprendendo la distinzione di Schopenhauer tra contemplatori e lottatori, egli appartiene di certo al secondo gruppo e per inclinazione è sospinto verso forme di egocentrismo, narcisismo e verso l'eccesso in senso lato. È un passionale che lotta per conoscere se stesso e per affermare il proprio lavoro. Più spesso si tratta di una battaglia endogena. Pensiamo al *Libro mio* di Pontorno: una registrazione quotidiana e ossessiva di quanto ha ingerito e di quali porzioni di figura ha dipinto. In definitiva, una serie di note a suo uso e consumo. Lucas Samaras realizza invece un'opera intesa come autoritratto, semplicemente intervistando se stesso. L'artista si fa le domande e si dà le risposte escludendo ogni interlocutore. Resta comunque il fatto che l'espressione artistica di per se stessa rappresenta la cristallizzazione di una passione che invece ribolle dentro, divenendo quindi il freno di quel turbamento interiore individuato nel *furor*. Inoltre, l'artista, sia che ponga la sua ricerca all'interno o all'esterno di sé, nel momento in cui espone il suo lavoro cerca comunque un confronto e attenua in realtà il prorompere dell'iniziale egocentrismo. Se non intende cancellare il sé attraverso un epicureo o buddista distacco, cerca tuttavia una risposta, poiché vede e sente la sua incompletezza e insoddisfazione. Vuole aprire nuovi spazi e dare vita a nuovi interrogativi e nell'atto di darsi cerca il riconoscimento e la comprensione.

Egomania si presenta quindi come mostra a tema, ma si prefigge di analizzare un incidente ricorrente, quello in base al quale, per un istante o per tutta la vita, l'uomo spinto dal *furor* si innamora di se stesso, con tutta la complessità che tale sentimento può far scaturire. Vedere la propria immagine riflessa e restarne avvinghiati diventa una metafora di un rendez-vous dai vari esiti possibili: noia, insoddisfazione, gratificazione, distruzione... Narciso finisce annegato e trasfigurato in un fiore dopo aver tentato di toccare l'oggetto del suo desiderio, mentre a Vitangelo Moscarda, protagonista del romanzo pirandelliano *Uno, nessuno e centomila*, spetta un altro destino quando, una mattina all'improvviso, si riconosce diverso e acquista una nuova e inaspettata consapevolezza di sé. Gli viene fatto notare dalla moglie che il suo naso flette a destra ed è costretto, per questa banale rivelazione, a riformulare l'intera sua vita. La mania di se stessi quindi può anche configurarsi come egofania, accadimento del sé che si apre a nuovi orizzonti interpretativi. L'etimologia del termine "mania" infatti, oltre la sua più forte caratterizzazione come ossessione, può indicare anche un momento di illuminazione e trascendenza. La propria immagine riflessa è diventata in letteratura anche un luogo di sublimazione o espiazione, un indispensabile rifugio dove proiettare o vivere desideri repressi, come documenta la dannata relazione tra Dorian Gray e il suo ritratto. Ma lo specchio ingannatore può presentarci non solo il nostro più grande accusatore, ma anche il più acerrimo nemico. William Wilson, in un celebre racconto di Edgar Allan Poe, riesce finalmente ad avere la meglio sul suo eterno rivale, ma solo dopo averlo sconfitto si accorge di avere definitivamente assassinato se stesso, dato che l'immagine che aveva di fronte e con cui aveva sempre combattuto era William Wilson stesso.

cultural symbols and historical identities. The fall of Troy, Carthage razed to the ground, Rome in flames, burning stakes during the Inquisition, the Huguenot massacre, the Sphinx disfigured by Napoleon's army, cremation ovens, Stalin's purges, the Twin Towers are all disturbing images of an egomaniacal delirium that has unfortunately traversed the history of humanity.

Actually, the artist is also a borderline case of egomania because by his very nature he is afflicted by himself. He is a kind of wandering monk who establishes his own rule and way of life, often setting aside for himself the liberty of breaking those very rules he was supposed to impose upon himself. Drawing upon Schopenhauer's distinction between contemplators and fighters, the artist certainly belongs to the second group and by tendency he is driven towards forms of egocentrism, narcissism, and excess in general. He is passionate and fights to understand himself and to assert his own work. More often this is an endogenous battle. For example, Pontorno: *My Book* a daily and obsessive recording of what he ate and which figure portions he painted. Ultimately, a series of notes for his use and consumption. Instead, Lucas Samaras realizes a work intended as a self-portrait by simply interviewing himself. The artist asks himself some questions and provides himself with the answers, thereby excluding all others. What remains, in any event, is the fact that artistic expression in itself represents the crystallization of a passion that in reality brews inside, therefore becoming the restraint of that interior upheaval singled out in the *furor*. Moreover, the artist, whether he positions his investigations inside or outside himself, the moment when he displays his work seeks, in any event, confrontation and actually dulls the gushing forth of his initial egocentrism. If he does not intend to erase the ego through Epicurean or Buddhist detachment, he nonetheless searches for an answer since he sees and feels his incompleteness and dissatisfaction. He wishes to open new spaces and ask new questions, and in the act of giving himself, he seeks recognition and comprehension.

Egomania, therefore, appears like a theme exhibition, but it aims to analyze a recurrent accident, the one on the basis of which, for an instant or for an entire life, man, incited by *furor*, falls in love with himself, with all the complexity that such a feeling may unleash. Seeing one's own reflected image and remaining captivated becomes a metaphor of a rendezvous with various possible outcomes: boredom, dissatisfaction, gratification, destruction . . . Narcissus ends up drowning and being transfigured into a flower after having attempted to touch the object of his desire, whereas Vitangelo Moscarda, the protagonist of Pirandello's novel *One, No One, and One Hundred Thousand*, is reserved another destiny when, one morning, he sees himself in a different way and acquires a new and unexpected awareness of himself. His wife points out to him that his nose tilts to the right, and he is forced, due to this banal revelation, to reformulate his entire existence. Therefore, egomania may also appear as egophany, an occurrence of the self that opens itself up to new horizons of interpretation. In fact, the etymology of the term "mania" may also indicate, beyond its strongest characterization as an obsession, a moment of enlightenment and transcendence. The reflection of one's own image has also become in literature a place of sublimation or atonement, an indispensable refuge in which to project or experience repressed desires, as is documented by the damned relationship between Dorian Gray and his portrait. But the deceiving mirror may present us not only with our greatest accuser, but also with our archenemy. William Wilson, in a celebrated tale by Edgar Allan Poe, is finally able to get the better of his age-old rival. But only after having defeated him does he realize that he has definitively killed himself, seeing that the image he had before him and with which he had always fought was his very own.

La vita per se stessi può quindi creare un isolamento vissuto con sentimenti di claustrofobia o claustrofilia (prigionia o sacralità) o come estenuante lotta interiore per avere la meglio sull'io, per sconfinare oltre il regno di Egoomania.

I lavori in mostra si articolano mettendo in risalto queste varie possibilità. Una prima sezione presenta monolitiche asserzioni del sé che si autocelebra, che indaga se stesso e che in ambo i casi esclude a priori l'altro: Katharina Fritsch, Anneè Olofsson, Rory Macbeth, Mike Kelley, Dongwook Lee e Hanne Darboven. Mentre una seconda sezione afferma con maggiore dinamismo e tensione la ricerca di una via d'uscita, che alla fine viene sempre e comunque negata per tornare ogni volta al punto di partenza: Markus Schinwald, Liliana Moro, Bjørn Melhus e Marc Quinn. Una terza e ultima sezione contiene invece la possibilità di un risvolto positivo ed è affidata a chi, nel tentativo di estendere i confini del proprio io, è arrivato ad abbracciare e riconoscere l'altro; a chi, non confidando in un'immagine e in una fisionomia stabile, ha preferito affidarsi a una frammentazione della memoria e ha accettato di alterare il proprio punto di vista. A quest'ultimo gruppo appartengono i lavori di Roberto Cuoghi, Ugo Rondinone, Naneun, Marc Camille Chaimowicz e Tim Hawkinson.

Egoomania non è quindi una galleria di ritratti e neppure un *hortus siccus* – un erbario dai campioni inodori e insapori – ma il tentativo di elencare e mettere a confronto espressioni in grado di contenere significative caratterizzazioni e sfumature delle manie di se stessi. All'osservatore il compito di trovare e fronteggiare la propria.

Molte sono le analogie e le differenze tra i lavori in mostra, in un intricato sistema di rimandi che ne favorisce il dialogo o la contrapposizione. I candelabri disposti a disegnare una croce uncinata di Katharina Fritsch illuminano se stessi ed esprimono il rischio di quell'eccessiva fiducia nelle proprie capacità che può condurre a catastrofiche conseguenze. Il lavoro si basa sulla contrapposizione cromatica di bianco e nero, tanto quanto quello di Anneè Olofsson che dispone fotografie a grandezza naturale, camuffandole all'interno di due stanze completamente rivestite di carta da parati, la prima a fondo nero e la seconda a fondo bianco, entrambe di sapore decisamente decadente. Si tratta di due ambienti addomesticati e contrapposti dove Olofsson estende la propria intimità. Il titolo del lavoro è *The Conversations*, ma in realtà si tratta di un monologo senza alcuna possibilità di confronto, a meno che l'osservatore non intenda calarsi nel sogno autoriferito dell'artista per sentirla parlare, a sé, di sé stessa, mentre è ritratta nell'atto di ascoltare. Un altro soliloquio è quello di Hanne Darboven che deposita l'ennesimo codice in dieci fogli di carta millimetrata. Sua è l'esigenza di trovare una regola, sempre più allargata, per contenere l'esperibile; a noi, se crediamo, il compito di decodificarla e trovare in lei una consonanza. Anche Darboven, in ultima analisi, pur intendendo farsi carico dell'umanità intera, parla a se stessa. Se l'artista tedesca cerca la regola per misurare l'esistenza, Ugo Rondinone ritiene l'impresa impossibile in partenza e quindi non cerca di svelare, ma si abbandona al ricordo, ricrea atmosfere che possono comunicare memorie comuni e trasmettere immagini sbiadite o ipnotiche di paesaggi esistenziali. Rondinone non sfida la natura, come di contro fa Rory Macbeth, che scava nella pietra e negli alberi per presentare una natura cesellata e ormai dominata dall'uomo. Come Darboven, anche Macbeth ci mette tutto l'impegno necessario, ma lui è consapevole dell'inevitabile fallimento dell'impresa. Rondinone invece, come Marc Camille Chaimowicz, non vuole imporre il suo punto di vista. Entrambi preferiscono rifugiarsi in un suono, in un sapore, in un'immagine in dissolvenza, in una luce che vogliono sottrarre a una sterile e autoerotica prigionia sentimentale. Si tratta di un'egoomania in negativo che si ripiega in sé, che cerca di essere nel non essere. Tale sentire si estremizza negli uomini senza possanza e dignità di

Living for oneself can therefore create isolation experienced with feelings of claustrophobia or claustrophilia (imprisonment or sacredness), or like an exhausting interior struggle in order to get the better of the ego, to wander beyond the realm of Egoomania.

The works on display have been arranged by highlighting these different possibilities. The first section presents monolithic assertions of the ego that celebrates itself, that investigates itself, that in both cases excludes the other right from the start: Katharina Fritsch, Anneè Olofsson, Rory Macbeth, Mike Kelley, Dongwook Lee, and Hanne Darboven. The second section, on the other hand, asserts with greater dynamism and tension the search for a way out, which in the end is always and in any event denied so as to return to the point of departure every time: Markus Schinwald, Liliana Moro, Bjørn Melhus, and Marc Quinn. Instead, the third and last section contains the possibility of a positive implication of events that, in the attempt to extend the confines of one's own ego, is entrusted to a person who has come to embrace and acknowledge the other. To an individual who, not confiding in a stable image or physiognomy, has preferred to place his trust in a fragmentation of the memory and has accepted to alter his own point of view. The works of Roberto Cuoghi, Ugo Rondinone, Naneun, Marc Camille Chaimowicz, and Tim Hawkinson belong to this group.

Egoomania is not, therefore, a gallery of portraits; it is not even a *hortus siccus*—an herbarium with unscented and tasteless specimens—but rather it is the attempt to list and compare expressions able to contain significant characterizations and nuances regarding self-manias. It is up to the observer to single out and face his own.

There are many similarities and differences among the works on display, in an intricate system of references that favor dialogue and contrast. The candlesticks by Katharina Fritsch arranged so as to design a swastika illuminate themselves and express the risk of that excessive trust in one's own ability that can lead to catastrophic consequences. The work is based upon the chromatic contrast of black and white, just like the work of Anneè Olofsson, who arranges life-sized photos, disguising them within two rooms entirely covered with wallpaper—the first with a black background and the second with a white background, but both with a decidedly decadent style. These are two domesticated and contrasted settings where Olofsson extends her own intimacy. The title of the work is *The Conversations*, but in reality, there is only a monologue with no possibility of confrontation, unless the observer plans to step down into the artist's self-referential dream in order to hear her speak to and about herself while she is portrayed in the act of listening. Another soliloquy is Hanne Darboven's, who deposits her umpteenth code in ten sheets of graph paper. Hers is the need to find a rule, increasingly vaster, in order to contain all that can be experienced. It is up to us, if that is what we wish, to unravel her and find consonance within her. Darboven as well, in final analysis, though intending to take on all of humanity, speaks to herself. If this German artist seeks the rule to measure her existence, Ugo Rondinone believes this effort impossible right from the start and therefore he does not try to unveil, but instead he lets himself go to memory, re-creating moods that can communicate common memories and transmit faded or hypnotic images of existential landscapes. Rondinone does not challenge nature, unlike Rory Macbeth, who carves into stones and into trees in order to present a nature that has been chiseled and dominated by man. Like Darboven, Macbeth gives it all, but he is aware of the unavoidable failure. Rondinone, on the other hand, like Marc Camille Chaimowicz, does not wish to impose his own point of view. Both prefer to take refuge in a sound, in a taste, in a fading image, in a light they wish to take away from a sterile and self-erotic sentimental prison. This

Dongwook Lee. Se una lettura del lavoro di Fritsch ci conduce al concetto di superuomo, gli omuncoli miniaturizzati di Lee parlano del microuomo, senza diritti, senza destino, senza proprietà sia fisiche che morali. Figure ingigantite, ma ugualmente svuotate di effettiva possanza, sono i due colossi martoriati di Marc Quinn, opere che riescono a esprimere unicamente l'ultimo guizzo nervoso della carne. Nei cani da combattimento di Liliana Moro troviamo invece la forza aggressiva di una lotta, dipanata in cinque fusioni in bronzo. L'animale resta comunque sempre lo stesso e noi assistiamo a una ripetizione tautologica che documenta un conflitto interiore. Anche i protagonisti del film *Auto Center Drive* di Bjørn Melhus sono varie facce di una sola personalità, rigorosamente interpretate dall'artista medesimo. E poi ancora: se il lavoro di Fritsch si basa su logiche binarie, lo stesso accade per Markus Schinwald che imprime su due tendaggi da una parte scene pastorali, dall'altra immagini tratte dall'*Inferno* dantesco. In entrambi i casi lo sfondo cromatico resta invariato: un rosso intenso che pretende tutta l'attenzione. Se la figura di Olofsson e Melhus compare nei loro lavori – negata da lei che ci offre le spalle, e variamente camuffata da lui e dal suo travestitismo – gli unici autoritratti dichiarati in mostra sono quelli di Tim Hawkinson e Roberto Cuoghi. Per entrambi tuttavia la realtà non si esaurisce in un autoritratto, che per il primo strapiomba nei piedi, e per il secondo diviene una fisiognomia non più identificabile, dipanata in settanta foglietti di carta da lucido. Anche Naneun ci offre una quadreria che parla delle sue attitudini e di come si struttura a incastro la sua psiche. Mike Kelley invece preferisce presentare se stesso attraverso uno sterminato materiale d'archivio che a vario titolo ha collezionato e trattenuto a sé nel corso del tempo. Da tutti questi intrecci emerge un'egomania che fluttua in modo più o meno benefico tra le varie immagini che l'artista ha e propone di se stesso. L'egomania di certo non ha una carta d'identità, anzi è una grande camuffatrice che può avere mille volti e altrettante maschere. È un atteggiamento (non necessariamente un vizio ma neppure una virtù) che è fuori e dentro l'individuo perché è difficile tendere oltre il proprio orizzonte e vedere e amare ciò che non conosciamo. L'ego tende a profondersi, a esprimersi, a estrinsecarsi, ma spesso torna anche a casa con le pive nel sacco.

is a negative egomania that doubles over upon itself, that tries to be in not being. Such a feeling is taken to an extreme in Dongwook Lee's men that have no vigor or dignity. If a reading of Fritsch's work leads us to the concept of the superman, Lee's miniaturized figures speak of the micro-man who has no rights, no destiny, no physical or moral property. Gigantic figures, though equally lacking real vigor, are Marc Quinn's two colossal amputees—works that are able to solely express the flesh's last nervous reflex. Instead, in Liliana Moro's fighting dogs we find the aggression of a battle, spread out in five cast bronze figures. The animal, in any event, always remains the same, and we take part in a tautological repetition that bears witness to a struggle within. The protagonists of the film *Auto Center Drive* by Bjørn Melhus are also various faces of a single personality, all interpreted by the artist himself. If Fritsch's work is based upon binary logic, the same holds true for Markus Schinwald who prints on two curtains rural scenes, on one side, and images taken from Dante's *Inferno* on the other. In both cases, the color background remains the same: an intense red that demands complete attention.

If Olofsson and Melhus appear in their works—though she has her back turned to us, and he is disguised in various costumes—the only declared self-portraits in the exhibition are those of Tim Hawkinson and Roberto Cuoghi. For both artists reality does not finish in a self-portrait, which for the first plumbs to the feet and for the second becomes a physiognomy that can no longer be identified, unraveled in seventy pieces of tracing paper. Naneun as well offers us a picture gallery that speaks of his aptitudes and of how his psyche locks together. Mike Kelley, on the other hand, prefers to present himself by means of a boundless quantity of archive material he collected and kept for himself over the years.

What emerges from all these interacements is an egomania that fluctuates in a way beneficial to varying degrees among the different images the artist has and proposes of himself. Egomania certainly does not have an ID. Quite the contrary, it's a formidable chameleon that can have a thousand faces and just as many masks. It is an attitude (not necessarily a vice or a virtue) that is outside and inside the individual because it is difficult to go beyond one's own horizons and see and love the unfamiliar. The ego tends to be effusive, to express itself, to manifest itself. But it often goes back home empty-handed.