

Quaderni dell'Accademia

Segnato da un problematico ossimoro che si annoda nella apparentemente inconciliabile contrapposizione tra archivio ed esposizione, il volume *Archivi esposti. Teorie e pratiche dell'arte contemporanea* vuole riflettere sulle nutrienti convergenze che queste due *figure* disegnano nella mappa artistica degli ultimi anni. Un legame produttivo tra l'archivio, luogo labirintico e segreto dell'*arché* – come ha ricordato Derrida – e la dimensione espositiva, spazio cardinale e ambiguo del sistema dell'arte dove verificare le emergenze teoriche e le modifiche dello statuto dell'opera d'arte, ma anche esplicitare le specificità dell'archivio d'arte individuale o istituzionale, dell'archivio come modello, rispetto alla pratica artistica dell'archiviazione. Di quest'articolata costellazione di proposte e declinazioni che orientano il dibattito critico e le strategie artistiche, gli autori del volume – strutturato in quattro porose stazioni d'osservazione *Dimenticare l'“archivio”?* *Aspetti di un dibattito critico; Istituzioni e archivi. Politiche culturali espositive; Esporre l'archivio. Casi studio e trame espositive; Proposte di itinerari* – seguono le traiettorie teoriche e le curvature metodologiche, interrogando la struttura proteiforme dell'archivio come una delle principali *emergenze* del sistema dell'arte contemporanea.

Massimo Maiorino insegna Museologia all'Università degli Studi di Salerno. Ha collaborato con la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e pubblicato saggi occupandosi del rapporto tra arte, critica d'arte e sistemi espositivi. Tra le ultime monografie *L'artista come archeologo. Uno scavo nell'arte italiana del XXI secolo* (2020).

Maria Giovanna Mancini insegna Storia dell'arte contemporanea all'Università degli studi di Bari “Aldo Moro”. Si è occupata della teoria e della critica d'arte statunitense di indirizzo post-strutturalista, di arte pubblica e più di recente di metodi della storia dell'arte in relazione agli archivi interoperabili.

Francesca Zanella insegna Storia dell'architettura all'Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia. È membro del Comitato scientifico di CSAC, Università di Parma, e del Comitato scientifico di MoRE Museum of unrealized projects. Ha curato mostre e progetti di residenze e si occupa di archivi del contemporaneo.

20,00 euro



Quodlibet

Archivi esposti. Teorie e pratiche dell'arte contemporanea

Archivi esposti

Teorie e pratiche dell'arte contemporanea

a cura di Massimo Maiorino,
Maria Giovanna Mancini, Francesca Zanella

Quodlibet

Quaderni dell'Accademia
Arte e critica d'arte

Archivi esposti

Teorie e pratiche dell'arte contemporanea

a cura di Massimo Maiorino, Maria Giovanna Mancini, Francesca Zanella

Quodlibet

Prima edizione: giugno 2022

© 2022 Quodlibet srl

Via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23 – 62100 Macerata

www.quodlibet.it

Stampa a cura di NW srl presso lo stabilimento di Legodigit srl, Lavis (TN)

ISBN 978-88-229-0819-3

Quaderni dell'Accademia. Arte e critica d'arte

Collana a cura di Antonello Tolve e Stefania Zuliani

Comitato scientifico: Stephen Carter (Central Saint Martins College of Arts, London), Maria Corachan Iriarte (Escola Superior de Disseny i Art LLOTJA), David López (Universidad de Málaga), Jesús Pedro Lorente (Universidad de Zaragoza), Lorenzo Mango (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"), Yusuf Murat Şen (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

I saggi pubblicati nella collana sono sottoposti al giudizio preliminare del Comitato scientifico e, in seguito, a quello di due blind referees, individuati dallo stesso Comitato scientifico.

Volume pubblicato con il contributo dell'Università degli Studi di Bari "Aldo Moro", del Dipartimento di Ingegneria Enzo Ferrari dell'Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia e del Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale dell'Università degli Studi di Salerno.



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI DI BARI
ALDO MORO



UNIMORE
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI
MODENA E REGGIO EMILIA



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

D:SP&C
Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale

Indice

- 9 Premessa
Massimo Maiorino, Maria Giovanna Mancini, Francesca Zanella

DIMENTICARE L'“ARCHIVIO”? ASPETTI DI UN DIBATTITO CRITICO

- 15 Archivi sovraesposti. Storia dell'arte e autorialità
Maria Giovanna Mancini
- 25 “Economia dell'imperduto”. Gli archivi dell'arte contemporanea tra
esposizione e oblio
Stefania Zuliani
- 33 Archiviare l'inarchiviabile. Forme del tempo e regimi di storicità
Marco Scotini
- 41 Mettere in spazio l'archivio. Canovaccio di riflessioni su alcuni casi di
allestimento
Francesca Castellani
- 49 Germano Celant: l'Archivio come pratica. Da una dimensione curato-
riale transnazionale a una visione planetaria e globale
Lara Conte
- 57 Quattro mostre, Carla Lonzi, l'archivio
Raffaella Perna

ISTITUZIONI E ARCHIVI.
POLITICHE CULTURALI ESPOSITIVE

- 67 Archivi in mostra. Politiche istituzionali d'eccezione
Francesca Zanella
- 79 Memoria (e esposizione) dei pensieri pensati
Antonello Tolve
- Testimonianze*
- 87 Digitizzazione, digitalizzazione e analisi di dati digitali nelle mostre e nei progetti basati sull'archivio
Jasna Jaksic, Tihana Puc
- 95 Achille Bonito Oliva: due testimonianze sull'archivio che non c'era...?
Paola Marino, Andrea Viliani
- 105 Collezionare archivi: pratiche di ricerca, esposizione e narrazione
Claudia Palma
- 109 Oggetti smarriti e ritrovati
Caterina Riva
- 115 L'Archivio Storico della Biennale di Venezia. L'archivio come spazio dilatato della ricerca contemporanea
Debora Rossi

ESPORRE L'ARCHIVIO.
CASI STUDIO E TRAME ESPOSITIVE

- 125 L'archivio e il suo doppio
Massimo Maiorino
- 133 L'archivio messo in opera, nuove riflessioni su Carlo Alfano
Maria De Vivo
- 141 Opere e progetti dall'archivio di Cloti Ricciardi
Laura Iamurri
- 147 Con le mani nel passato guardando il futuro. Vincenzo Agnetti e il suo archivio
Germana Agnetti

- 155 Questione di genere e scrittura della storia: l'“archivio esposto” di Clemen Parrocchetti
Caterina Iaquina
- 161 MoRE: esporre l'archivio / archiviare il museo
Marco Scotti, Valentina Rossi
- Proposte di itinerari*
- 169 Artisti e archivio: declinazioni italiane
Gianpaolo Cacciottolo
- 173 L'archivio d'artista, pratiche di conservazione e accessibilità
Rita Ventre

Esporre l'archivio.
Casi studio e trame espositive

L'archivio messo in opera, nuove riflessioni su Carlo Alfano

Maria De Vivo

Viste attraverso il lavoro di Carlo Alfano (1934-1990), la forma e la pratica dell'archivio appaiono come elementi ricorsivi di un'originale sintassi creativa. E anche alcune delle questioni che da quel tema derivano sembrano risolte nell'arte, complesse eppure precocemente leggibili se confrontate al recente dibattito critico in cui si discute, ad esempio, dei modi e dei rischi dell'esposizione archivistica così come della necessità di nuovi paradigmi.

Mantenendo elevato il quoziente speculativo ma plasmando il pensiero nella messa in opera, Alfano trova nel discorso sull'archivio un momento fondamentale della sua ricerca e al tempo stesso il viatico di una prassi antiautoritaria, conseguenza naturale di un modo preciso di intenderlo.

Nelle riflessioni che seguono mi propongo di rispondere ad alcune domande perentorie, eppure essenziali, per cogliere la tempestività di tali sviluppi: quando e in che modo il tema assume caratteri generativi nella ricerca di Alfano e, da qui, quali strategie compositive vengono messe in atto nel solco della dispersione, ovvero dopo che il pensiero di Michel Foucault apre una breccia emancipativa nell'orizzonte eminentemente percettivo frequentato dall'artista per buona parte degli anni Sessanta. Si tratta di un terreno di ricerca già dissodato da alcuni specifici contributi, tuttavia nuove considerazioni possono essere ancora formulate proprio alla luce delle linee di sviluppo di questo volume¹.

¹ Il catalogo della retrospettiva *Carlo Alfano. Soggetto, spazio, soggetto*, a cura di F. Alfano, D. Isaia, G. Maraniello (Mart, Rovereto, 5 novembre 2017-18 marzo 2018), 2017 ricostruisce diffusamente l'opera dell'artista evidenziando anche questo tema. Mi permetto di rimandare al mio contributo qui contenuto *Tracce per un ritratto di Carlo Alfano*, pp. 32-63.

È stato Angelo Trimarco, in un dialogo risalente al 1985, a sollecitare Alfano sull'importanza della filosofia di Michel Foucault nel suo lavoro. Al critico che gli chiedeva quanto fosse stata determinante la lettura de *Le parole e le cose* e *L'archeologia del sapere*, l'artista rispondeva:

Ricordo il fascino di quell'incontro, la felicità di quando lo conobbi. Foucault delimita un campo sul quale noi tutti lavoriamo, offre un dispositivo di cui si sentiva la mancanza, colma un vuoto. Definisce un sapere che è, senz'altro, il nostro sapere [...]. La critica alla somiglianza e alla rappresentazione, la lettura splendente di *Las Meninas*, la riflessione sul discontinuo, la distanza dallo storicismo e l'amore per l'archeologia, l'ironia sull'empirismo, l'attenzione alle scienze, l'idea che la ragione è la storia del Medesimo e dell'Altro, erano e sono temi per me fondamentali. E ritengo non soltanto per me. Lo sono stati per tutta la mia generazione².

Quando Alfano realizza *Stanza per voci* (1968-69) e dà inizio, quasi contemporaneamente, alla "raccolta" delle tracce registrate con l'*Archivio delle nomine* 1969, 70, 71, 72, 73, 74... (1969-1974), la trasformazione dello statuto dell'opera d'arte è già in atto e l'«ossessione»³ archivistica è più che mai modello e oggetto di ricerca sia della pratica curatoriale che di quella artistica⁴.

La relazione che viene a istituirsi tra *Stanza per voci* e *Archivio delle nomine* – che declina una peculiare relazione tra l'atto dell'archiviare e quello dell'esporre – illustra con sufficiente chiarezza il modo in cui Alfano partecipa a questa diffusa temperie di natura concettuale.

Che si tratti di un binomio fondamentale nel suo percorso artistico lo si evince (anche) da una certa fortuna espositiva. I lavori ven-

² *Colloquio di Angelo Trimarco con Carlo Alfano. In compagnia di Narciso*, «Rara Avis della scrittura dell'immagine», Napoli, marzo 1985, s.i.p.

³ C. Baldacci, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Johan&Levi, Monza 2016; della stessa autrice, con Chiara Cimoli, si segnala anche il numero *Archivio è potere*, «RootsRoutes», X, 33, maggio-agosto 2020, disponibile online (<https://www.roots-routes.org>).

⁴ Si veda in questo volume il contributo di Lara Conte dedicato a Germano Celant; in relazione alla diffusione del tema nelle ricerche artistiche si vedano almeno H. Foster, *An Archival Impulse*, «October», 110, 2004, pp. 3-22; S. Osthoff, *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*, Atropos Press, New York 2009.

gono presentati nel 1972 alla Galleria L'Ariete di Milano (gennaio) insieme a una sequenza di studi su carta millimetrata, nella terza personale dell'artista alla Modern Art Agency di Lucio Amelio (marzo) e poi in occasione della X *Quadriennale d'arte di Roma* del 1973⁵.

I termini del binomio sono costituiti da due dispositivi⁶ di diversa natura strettamente collegati: un dispositivo spaziale che risponde probabilmente ad un'urgenza di fruizione dei dati raccolti, costituito da una cornice d'alluminio di 200x230 cm, svuotata della tela, «un contenuto che tradizionalmente le apparterebbe»⁷, e attraversata soltanto da un fragile nastro magnetico che scorre con un moto circolare da un lato all'altro del telaio in un perenne ripetersi di 100 secondi (la durata stabilita dall'artista per ogni registrazione, ovvero il tempo che il nastro impiega per coprire la distanza da un lato all'altro del telaio)⁸, proveniente da un secondo dispositivo, un archivio riposto in astucci marmorei che già nel titolo, richiamando la poetica dell'«eccetera»⁹, evoca una sequenza potenzialmente infinita.

L'archivio tenta di sistematizzare frammenti eterogenei e disparati di mondo assottigliando il confine tra ciò che è intimo e ciò che è pubblico, tra quanto è reale e quanto è fittizio. Si susseguono autoritratti e ritratti di artisti, critici e amici¹⁰, nomi di città e abitanti, figure ed episodi letterari, descrizioni di animali, piante ed eventi atmosferici.

L'aspetto riduttivo di questo accostamento, l'omogeneità seriale del supporto, la freddezza del marmo che li contiene, la lunghezza standardizzata dei nastri spingono verso un assetto classificatorio. Tuttavia, laddove sembra instaurarsi un principio di ordinamento, il

⁵ In occasione delle iniziative del maggio 1972 riunite sotto la denominazione di «Centro d'Informazione Alternativa», presso gli Incontri Internazionali d'arte di Roma, Alfano presenta esclusivamente l'*Archivio delle nominazioni*.

⁶ In questo contesto, il termine è usato nella specifica accezione che ne dà Giorgio Agamben considerandolo termine fondamentale del lessico foucaultiano. Si veda G. Agamben, *Che cos'è il dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006.

⁷ D. Ferrari, *Breve storia del "ruffiano" del quadro*, in D. Ferrari, A. Pinotti (a cura di), *La cornice. Storie, teorie, testi*, Johan&Levi, Milano 2018, p. X.

⁸ Si veda F. Alfano, *Autoritratto in negativo*, in Carlo Alfano, *Sulla soglia*, catalogo della mostra (Napoli, Castel dell'Ovo, 7 aprile - 31 maggio 2001), Charta, Milano 2001.

⁹ Umberto Eco distingue tra una poetica del «tutto è qui» e una poetica dello «eccetera». Si veda U. Eco, *Vertigine della lista*, Bompiani, Milano 2009, p. 7.

¹⁰ Si segnala la presenza di Lucio Amelio, Joseph Beuys, Alberto Boatto, Achille Bonito Oliva, Christian Boltanski, Giuseppe Chiari, Jannis Kounellis, Filiberto Menna, Lea Vergine.

principio stesso si incrina neutralizzando possibili derive gerarchiche. A partire dai 100 secondi, quando il nastro, riavvolgendosi su se stesso, come in un ideale richiamo alla circolarità del «tutto va, tutto torna indietro; eternamente ruota la ruota dell'essere. [...] Tutto si diparte, tutto torna a salutarsi [...] Ricurvo è il sentiero dell'eternità», di cui si legge nel *Così parlò Zarathustra* di Friedrich Nietzsche, fa sì che l'ultima delle parole pronunciate sia subito sopraggiunta dalla prima; fino ad arrivare alla «struttura spaziale visiva di ascolto»¹¹, luogo dell'esposizione e della dispersione: una cornice scabra che nella totale sottrazione dell'immagine, proprio perché non può più attirare lo sguardo su ciò che contiene¹², «“inquadra” l'idea stessa di “quadro”»¹³ ma instaura, allo stesso tempo, un luogo mobile, aperto alle contingenze e agli accidenti, non definibile a priori né definitivamente circoscrivibile¹⁴.

Attraverso una sostituzione di codici, l'immagine si è trasformata in suono dilatato nell'ambiente circostante: un suono emesso da magnetofoni posizionati internamente alla cornice così da “ripulire” ancora di più la visione da ogni ingombro. L'esposizione dei dati registrati e archiviati è in tal modo associata da Alfano a questioni strettamente legate allo scardinamento della rappresentazione nonché alla relazione tra la spazialità-temporalità interna dell'opera, ora emissaria di un procedere circolare, e la spazialità-temporalità esterna, mobile e agente del molteplice¹⁵.

¹¹ Si veda J. de Sanna, *Archivio Alfano*, «data», 4, maggio 1972, pp. 59-61.

¹² Tale operazione appare tematicamente analoga alla sottrazione della pagina scritta nel *Libro dimenticato a memoria* (1969-70) di Vincenzo Agnetti.

¹³ G. Maraniello, *Contributo alla lettura dell'opera di Carlo Alfano*, in *Carlo Alfano. Soggetto, spazio, soggetto* cit., p. 11.

¹⁴ Chissà che in questa scelta non abbia avuto un ruolo anche la visione del concerto di John Cage a Palermo alla fine del 1968 per la VI Settimana di Nuova Musica. In una conversazione del 2017, Diana D'Amora mi ha raccontato del fascino che John Cage aveva esercitato su Alfano, suo marito. I due lo avevano ascoltato insieme dal vivo nel 1968 in occasione della VI Settimana di Nuova Musica. Ricostruendo la presenza di Cage in quella rassegna, Giampiero Cane ha raccontato che il musicista durante l'esecuzione di *Winter Music* aveva lasciato il suo posto per aprire i finestrini del Teatro Massimo, come ad aprire la partitura al paesaggio sonoro esterno. Si veda G. Cane, *Una finestra aperta a Palermo*, «Il Saggiatore Musicale 3», 1, 1996, pp. 165-170.

¹⁵ Non è questa la sede per prendere in esame, attraverso una lettura comparata, le modalità con cui tracce sonore, nastri magnetici e strumenti di registrazione vengono usati nelle ricerche contemporanee di Paolini, Agnetti, Prini, Fabro, per restare in ambito italiano. Pur nella chiara assonanza sperimentale, in Alfano la procedura non è mai disgiunta da

La cornice resta come «un elemento catalizzatore del ragionamento artistico»¹⁶. La sua presenza si iscrive in quella predilezione che Alfano mostra spesso verso *topoi* che si configurano come *soglie*. E proprio in ragione della sua ambiguità – la cornice connette ed esclude come ha suggerito anzitempo Georg Simmel¹⁷ – è possibile ipotizzare una lettura che ne rilevi una funzione di “ancora”, nella consapevolezza di una crisi in corso: una presenza malinconica che nel suo svuotarsi rievoca più di una perdita, quella della dialettica frontale della visione e della possibilità che la rappresentazione abbia (un) luogo in modo tradizionale.

Credo sia un dato significativo che in alcuni degli autoritratti che si svolgono nello scorrere dei 100 secondi, Alfano definisca il suo corpo tracciandone i contorni, quasi misurandolo, rendendolo percepibile, ma sfuggente, nello spazio occupato in quel dato momento.

Ascoltiamolo nel nastro 0,2 del 1969:

Dalla mano sinistra all'avambraccio, al gomito, al braccio, all'orecchio sinistro, alla metà della testa, all'esterno dell'altra parte della mia testa, all'esterno del mio orecchio destro, all'esterno della mia spalla destra, all'esterno del mio polso destro.

Gli fa eco Flavia, sua figlia:

Il profilo della mia mano sinistra è nella mano destra di mio padre, il profilo della mia spalla sinistra è vicino al gomito di mio padre, il profilo della mia testa è distante dalla sua spalla¹⁸.

Il corpo in tal modo diventa linguaggio e il disegno segno linguistico. In questa prospettiva, la reiterata presenza di Molly Bloom tra

tematiche inerenti la crisi della rappresentazione e l'indagine sullo spazio. Nel medesimo arco cronologico, l'utilizzo del registratore segna inoltre le esperienze critiche di Germano Celant che alla Galleria La Carabaga di Genova nell'aprile del 1968 lascia parlare un registratore in sua vece e naturalmente di Carla Lonzi che costruisce *Autoritratto* riportando brani delle diverse conversazioni registrate dal 1965 al 1969 con 14 artisti (si vedano rispettivamente F. Belloni, *Approdi e vedette. Amore mio a Montepulciano nel 1970*, «Studi di Memofonte», 9/2012 e L. Iamurri, *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia 1955-1970*, Quodlibet, Macerata 2016, cap. 4).

¹⁶ Ferrari, *Breve storia del “ruffiano” del quadro* cit., p. 15.

¹⁷ Si veda G. Simmel, *La cornice del quadro. Un saggio estetico* [1902], in Ferrari, Pinotti, *La cornice. Storie, teorie, testi* cit., pp. 71-76.

¹⁸ Si veda il Nastro 0,2 “Autoritratto con Flavia”, 1969 e gli studi su carta millimetrata.

le figure letterarie nominate nelle tracce acustiche è degna di particolare attenzione. Tradotto in italiano nel 1960 da Giulio de Angelis, l'*Ulysses* di Joyce diventa una lettura su cui Alfano torna spesso, tanto che si può considerare Molly/Penelope alla stregua di un suo alter ego femminile («... le mie parole non sono i desideri di Molly Bloom... ma io parlo», scriverà nel 1976)¹⁹. Tra i personaggi principali dell'*Ulysses*, Molly è colei che con il lungo monologo interiore, muove i fili – tesse la tela – e dà un senso a tutte le vicende narrate da Joyce che si svolgono in un unico giorno, il 16 giugno 1904, e in unico labirintico luogo, Dublino.

Proprio nell'atto finale della scrittura, ha scritto Mauro Covacich, Joyce attraverso Molly «restituisce il primato all'oralità»²⁰ e, alla sua voce femminile, il privilegio della conclusione che di fatto è un nuovo inizio: «Yes».

Nella lettera indirizzata a Carlo Linati del 21 settembre 1920 scritta per fornire elementi utili all'interpretazione della sua opera, Joyce dice che il romanzo: «è l'epopea di due razze (Israele-Irlanda) e nel medesimo tempo il ciclo del corpo umano ed anche la storia della d'una giornata (vita)»²¹. Perché l'epica del corpo umano si attui, l'autore associa schematicamente a quasi tutti i capitoli del libro una o più parti del corpo. Un modo di procedere che strida con la visione culturale dominante nel modernismo, che risponde tuttavia ad un forte bisogno di unitarietà.

È un'interpretazione, una *forma mentis* esterna, che Joyce recupera dal passato esattamente come la sua propensione al simbolismo, all'enciclopedismo e al riutilizzo del mito. In altri termini, la pulizia classica di una struttura in cui ogni parte ha il proprio posto e svolge una propria funzione si lega in Joyce alla coscienza di una crisi intellettuale, di un generale disorientamento nella percezione del mondo; l'assillo formale è per il lettore (e per tutti) un'ancora di senso²².

¹⁹ C. Alfano, Lettera, 1976 ora in Carlo Alfano. *Soggetto spazio soggetto* cit., p. 64. Sul rapporto tra Alfano e Molly Bloom riferito alla serie dei *Frammenti di un autoritratto anonimo* si è espresso nello stesso catalogo D. Isaia, Carlo Alfano. *Frammenti*, pp. 118-151.

²⁰ M. Covacich, *L'odissea di Sylvia*, «La Lettura | Corriere della Sera», 30 gennaio 2022.

²¹ G. Melchiori (a cura di), James Joyce, *Lettere*, Mondadori, Milano 1974, p. 371.

²² P. Ferrario, *Il corpo come materia di riflessione: l'episodio di Circe nell'«Ulysses» di Joyce*, «ACME», LX, II, Maggio-Agosto 2007, p. 340.

Secondo questo procedere classificatorio, Molly Bloom è “il grasso” nel cosiddetto schema Linati e “la carne” nello schema Gorman: è erotismo, sensualità, ma il suo è un corpo disincarnato che vive nel flusso delle parole: «Molly's discourse represents a form of disembodiment, in which her flesh is rewoven into words»²³. È inoltre Gea-Tellus, colei che «sembra radicare il mondo al corpo femminile, la cui essenza si specchia nella natura e in una concezione panteista, circolare, ciclica, non soggetta alla legge del padre, allergica al finalismo giudaico-cristiano [...]»²⁴.

Alfano ritrova probabilmente in questo personaggio, così come nel suo creatore coraggioso, nuovi alleati, interlocutori e artefici di una temporalità sensibilmente affine alle sue ricerche.

Per aggiungere altri elementi alla lettura della concezione di archivio, può essere utile tener conto di un documento del 1972. Appartenendo ad un artista ineffabile va trattato come un moltiplicatore di senso più che una fonte dove trovare risposte certe. Si tratta di una descrizione schematica della *Stanza*, in questo caso definita “a più voci” a cui fa seguito un elenco. Una sorta di catalogo fallace che, a ben vedere, esibisce la costruzione lacunosa di quanto l'*Archivio delle Nominazioni* raccoglie e conserva. Un contenuto difforme²⁵, si è già detto, come per le liste incongrue inventate da uno scrittore particolarmente amato da Alfano, Jorge Luis Borges, una delle quali (*Emporio celeste di conoscenze benevoli*) viene ripresa proprio da Foucault nelle pagine iniziali delle *parole e le cose*. Un contenuto che induce per via sia degli spazi vuoti nella numerazione, sia per le figure letterarie convocate, ancora Molly e Leopold Bloom e poi il Don Chisciotte di Cervantes – eroe errante di un edificio letterario

²³ M. Ellmann, “Penelope” Without the Body, in R. Brown (a cura di), *Joyce, “Penelope” and the Body*, Rodopi, Amsterdam-New York 2006, p. 97.

²⁴ Covacich, *L'odissea di Sylvia* cit.

²⁵ Anche per il catalogo della mostra *Amore mio* (Montepulciano, 1970) Alfano propone nello spazio “gestito” personalmente da ciascun artista invitato una lista figurativa fatta di immagini riconducibili a spazi e tempi disparati: un “eccetera visivo”, una sequenza costituita dalle immagini del labirinto della cattedrale di San Martino di Lucca, di se stesso nella zona archeologica di Pompei fotografato da Fabio Donato e davanti al suo lavoro *Distanze (delle distanze della rappresentazione)*, 1969 fotografato da Mimmo Jodice, una data anonima, una sequenza di tre foto di “maree” di Fabio Donato e un particolare delle tavole della *Cosmographia universalis* di Sebastian Munster del 1575 raffiguranti mostri marini e terrestri presenti «in ogni luogo nelle parti d'aquilone».

costruito mettendo a nudo la propria costruzione – ad affrontare una materia difficilmente enumerabile per la sua esponenziale infinità.

Le scelte di Alfano sono significative sia per quello che esprimono sia per quanto non mostrano o escludono o dimenticano. Se prendo in prestito le parole di Nicola Gardini nel volume dedicato alla *Lacuna*, trovo ulteriori spunti per leggere i vuoti che questo stesso documento presenta: «la letteratura non consiste nelle parole scritte, ma in quello che le parole scritte suggeriscono e presuppongono [...] è desiderio di altro ancora, perché quello che c'è sulla pagina non basta, non può essere tutto»²⁶.

L'artista lavora per sottrazione ed eccedenza – un'apparente divaricazione operativa, peraltro, che connota anche il ritorno alla pittura nella serie dei *Frammenti di un autoritratto anonimo* – per resistere alla sclerotizzazione dei dati. I 100 secondi dal cassetto della cucina di Leopold Bloom del nastro n. 2 (c) con cui il documento si conclude, sono l'esatto corrispettivo della *hybris*, ingordigia della parola, dice Eco, una strategia spesso utilizzata da Joyce e da Borges «per rimescolare il mondo, quasi a mettere in pratica l'invito di Tesoro ad accumulare proprietà per far scaturire nuovi rapporti tra cose lontane, in ogni caso per mettere in forse quelli accettati dal senso comune»²⁷.

²⁶ N. Gardini, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Einaudi, Torino 2015.

²⁷ Eco, *Vertigine della lista* cit., p. 327.

Quaderni dell'Accademia
Arte e critica d'arte

Antonello Tolve, *Ubiquità*

Pierfrancesco Giannangeli, Antonello Tolve (a cura di), *L'età soffice. Teoria e pratica
dell'arte contemporanea nell'epoca dei new media*

Antonello Tolve, *La linea socratica dell'arte contemporanea. Antropologia Pedagogia
Creatività*

Filiberto Menna, *Cronache degli anni Settanta*

Maria De Vivo, *Andare verso. La critica d'arte secondo Gabriella Drudi*

Massimo Maiorino, *Il dispositivo Morandi*

Alessandro Di Chiara (a cura di), *Roberto Sanesi filosofo e pedagista dell'arte*

Massimo Maiorino, Maria Giovanna Mancini, Francesca Zanella (a cura di), *Archivi
esposti. Teorie e pratiche dell'arte contemporanea*