

STEFANO CHIODI

Archivi eretici.

Storia e immaginazione nel lavoro di Elisabetta Benassi

Empire è un mattone violanero. *Empire* è una parete, un volume, un guscio di mattoni. È una macchina, una scultura, un fortilizio, una rovina, una barriera. *Empire* è la forza che trattiene ed è la massa trattenuta. *Empire* è un mito, un'iscrizione, una presenza, una memoria, una radice, un destino, un nemico, un anatema, un'idea. *Empire* è pressione cieca, peso materiale, conquista, egemonia, ossessione, stabilità, potere.

Elisabetta Benassi ha immaginato *Empire* come una struttura rizomatica che muta in relazione ai luoghi in cui appare. *Qualcosa* che può essere di volta in volta complesso o elementare: un labirinto tracciato sul pavimento (Londra, 2019); due *racks* metallici (Llandudno, 2019); quattro grandi strutture tridimensionali poggiate su *pallets* (Roma, 2019); infine, in forma definitiva, un'installazione *site-specific* in un sito archeologico (Roma, 2021)¹ [[fig. 1](#); [fig. 2](#); [fig. 3](#); [fig. 4](#)]. Tutte le soluzioni sono basate sullo stesso modulo di base: un mattone di colore violaceo di 11,5 x 25 x 8 centimetri – prodotto dalla fornace Coleford Brick & Tile di Cinderford, nel Gloucestershire, con procedimenti e materiali tradizionali –, che reca impresso su una faccia, a caratteri maiuscoli in rilievo, il marchio EMPIRE [[fig. 5](#)]. Questa matrice è sottoposta a una serie di permutazioni la cui logica interna resta sfuggente. Ad esempio, nel cortile di Palazzo Altemps si riconoscono nei quattro imponenti volumi i profili di altrettante lettere dell'alfabeto – una H, una C, una T, una O, alte ognuna circa due metri e larghe uno e mezzo –, ma la loro scelta appare arbitraria, inconclusiva. Non sembra esserci nessuna ratio, nessun rapporto o parametro da verificare, nessun acronimo da sciogliere.

In altre parole, se ciò che osserviamo appare inequivocabilmente il risultato di un progetto, né la sua scabra apparenza fenomenica né il suo evidente fervore combinatorio sembrano sufficienti a restituirne le ragioni estetiche, né in senso formale né sul ben più scivoloso terreno dei “significati”. Si potrebbe certo essere tentati di leggere *Empire*, in quanto oggetto ibrido visivo-spaziale-verbale, come un'allusione – ottenuta con la pura forza di un nome diventato materiale e struttura – all'energia espansiva dell'irresistibile impero

neoliberista che ha dominato lo scenario del mondo globalizzato dopo il 1989 e insieme alla sua fratta, instabile uniformità. Una costituzione che all'inizio degli anni duemila un libro ambizioso e controverso, *Empire* di Michael Hardt e Antonio Negri, aveva tentato di cogliere nella sua inedita dimensione di "apparato di potere 'decentrato e deterritorializzante' che progressivamente incorpora l'intero spazio mondiale".² Nel nuovo *world order* imperiale si declinerebbe infatti secondo i due autori – se è possibile sintetizzare così un ragionamento assai più esteso e complesso –, un nuovo modello di "produzione biopolitica", una pervasiva "società del controllo" in cui i meccanismi di comando, anziché essere incarnati nelle istituzioni disciplinari studiate da Michel Foucault, risultano immanenti alla dimensione sociale. E questo perché nell'epoca attuale

il potere si esercita con le macchine che colonizzano direttamente i cervelli (nei sistemi della comunicazione, nelle reti informatiche eccetera) e i corpi (nei sistemi del welfare, nel monitoraggio delle attività eccetera), verso uno stato sempre più grave di alienazione dal senso della vita e dal desiderio di creatività.³

L'Impero è dunque definitivamente decentralizzato: "il potere è, a un tempo, ovunque e in nessun luogo. L'impero è un'utopia, un non-luogo",⁴ aggiungono Hardt e Negri, non c'è più nessun "fuori", nessuna origine cui tornare o futuro da conquistare, ma solo uno spazio sorvegliato da attraversare.

La tentazione è forte di accostare queste riflessioni – la cui natura problematica, specie per la sentimentale fiducia degli autori sul "potere della moltitudine di fare la storia",⁵ di individuare linee di fuga per un "esodo" dall'impero,⁶ è del resto subito apparsa chiaramente – all'installazione di Elisabetta Benassi, alla sua natura duttile e delocalizzata come potenziale equivalente della struttura dell'impero globalizzato. Ma per quanto suggestiva questa equivalenza non è sufficiente e risulta anzi sin troppo didascalica, così come lo è l'altra ipotesi, che *Empire* cioè sia un commento critico sulle vicende dei luoghi in cui esso è stato di volta in volta *in situ*. Tutte queste letture non illuminano (e anzi ribadiscono) l'opaco cortocircuito che l'opera presenta allo spettatore. La cosa non è l'idea, *Empire* non equivale a *empire*.

Partendo proprio da questo lavoro vorrei affrontare l'interpretazione eterodossa, e anzi *eretica*, che Elisabetta Benassi (o EB, come la chiamerò per brevità d'ora in avanti) ha fornito, si può dire sin dai suoi esordi intorno al 2000, del tema dell'"archivio", ovvero una delle formazioni culturali intorno cui più si è andata concentrando la creazione artistica negli ultimi tre decenni.

Una metodica, quella sua, che da un lato include via via nuove ipotesi di archivi potenziali e dall'altro mina la possibilità di una stabile tassonomia che di ogni archivio è l'implicita promessa. Per EB, come vedremo, l'archivio si mostra sempre come un precario, contraddittorio *regime di visibilità*, nel quale i materiali eterogenei di cui l'artista si appropria – oggetti trovati, dispositivi tecnologici, fotografie, prelievi iconografici, citazioni, rimandi storici – compongono un intreccio di allegorie in cui si mostra, come in filigrana, la lotta tra ordine ed entropia, tra l'umana aspirazione alla memoria, alla permanenza, e l'azione delle forze storiche, e non meno umane, che a quel desiderio oppongono caos e nulla.

L'archivio, come forma, come nozione, come ossessione, è in effetti al centro di numerose e ben note pratiche artistiche tra XX e XXI secolo. In una mostra del 2008, *Archive Fever*,⁷ Okwui Enwezor ne aveva documentato usi ed estetiche come medium di elezione di artisti attivi nell'arco dell'intero novecento, da *La boîte-en-valise* (1935–41), il museo portatile di riproduzioni di Marcel Duchamp, dai quadri fotografici di Andy Warhol all'installazione *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968) di Marcel Broodthaers. Se l'archivio rappresenta per Enwezor il luogo in cui l'*opus* individuale si organizza e si autoriconosce in una narrazione, nelle esperienze più recenti, gli artisti interrogano piuttosto

the self-evidentiary claims of the archive by reading it against the grain. This interrogation may take aim at the structural and functional principles underlying the use of the archival document, or it may result in the creation of another archival structure as a means of establishing an archaeological relationship to history, evidence, information, and data that will give rise to its own interpretive categories.⁸

Agli archivi esaminati da Enwezor appartiene anche *Atlas* di Gerhard Richter, una monumentale raccolta di 633 pannelli su cui sono disposte, allineate a una griglia regolare, migliaia di fotografie raccolte in un quarantennio di attività. L'artista tedesco vi compone, secondo la definizione di Benjamin H. D. Buchloh,⁹ un *archivio anomico* che riprende il modello celebre del *Mnemosyne Atlas* di Aby Warburg e dialoga con la sua opera dipinta, sfuggendo però a ogni utilizzo contingente, impossibile com'è da assimilare alla forma della collezione privata o a quella di un progetto di fotografia documentaria.¹⁰ Iniziato nel 1961, all'indomani del passaggio di Richter dalla DDR alla Germania Ovest, il progetto è inizialmente limitato alla raccolta di fotografie di famiglia, il modo forse più immediato per risarcire la perdita di memoria personale e il distacco dall'ambiente di origine. Questo insieme si allarga ben presto a

comprendere una varietà assai più grande di soggetti, incluse le immagini pubblicitarie, di cronaca, i paesaggi, le vedute urbane, in breve gli scenari della banalità quotidiana, punteggiata senza preavviso da fotografie di atrocità naziste o di genere pornografico. Ci troviamo di fronte alle testimonianze di un consumismo non riscattato dalla sua banalità, di una tenace opacità che ricopre, come scriveva nel 1999 Buchloh, la “memory crisis”¹¹ che colpisce la Germania del secondo dopoguerra e in cui si incrociano il disconoscimento collettivo della storia, la rimozione del passato totalitario e il travolgente mutamento di funzione dell’immagine fotografica nella società di massa. E tuttavia, più ci si inoltra in questo percorso, avanzando nel tempo (*Atlas* segue un ordine approssimativamente cronologico), più la varietà aumenta e i limiti appena scoperti sono oltrepassati da una proliferazione di immagini, da un campionario di foto aeree di città, di panorami, di dettagli di interni, di schizzi tecnici o architettonici, di tavole cromatiche, e ancora di progetti di mostre, di studi di dipinti e installazioni, organizzato in sequenze insieme omogenee e in apparenza arbitrarie.

In *Atlas* e in opere di altri artisti dello stesso periodo basate su un principio simile¹² l’archivio fotografico diviene così un medium attraverso il quale le tradizionali finalità storico-cognitive dell’attività di archiviazione vengono sottoposte a una inedita torsione che fa emergere, anziché una forma di organizzazione sistematica o di chiarificazione genealogica, un’insistenza sulla dimensione, banale, ripetitiva, anomica appunto, della vita sociale e del suo immaginario. Mettendo in discussione la sua stessa potenza, l’archivio rivela “its own secret as an image reservoir: a perpetual pendulum between the death of reality in the photograph and the reality of death in the mnemonic image”,¹³ mentre l’opera d’arte diviene il luogo dove leggere contropelo – nel segno di un radicale scetticismo nei confronti della stessa procedura estetica di giustapposizione e montaggio delle immagini come motore di un possibile affrancamento individuale dalla norma sociale – le relazioni tra archivio, storia e memoria, tra archivio e sfera pubblica, tra archivio e trauma, tra archivio e tempo.¹⁴

Riprendendo questi temi in un saggio del 2004, Hal Foster aveva a sua volta individuato un vero e proprio “archival impulse”¹⁵ operante nel campo artistico contemporaneo in forme che condividono, pur nella loro diversità, la volontà di costruire esperienze di memoria alternativa, o di contromemoria, a partire da materiali tratti dalla cultura di massa, dai media, dalla vicenda politica e sociale o dalla storia dell’arte stessa, opportunamente *detournés* e ricollocati all’interno per lo più di installazioni, frammentarie e incomplete, “promissory notes for further elaboration or enigmatic prompts for future scenarios”.¹⁶ L’impulso all’archivio parte in altre parole dalla consapevolezza dello stato di

rovina in cui versano quei sistemi descrittivi (*in primis* il museo) che ambiscono a una presentazione omogenea e a una neutralità istituzionale, presentando o producendo al contrario archivi di cui si afferma l'intrinseca natura instabile, arbitraria, parziale e trasgressiva.

Lo sfondo delle operazioni descritte da Enwezor, Buchloh e Foster è il disfacimento accelerato della memoria collettiva e della tradizionale fiducia nei poteri terapeutici della Storia, una condizione che Fredric Jameson aveva precocemente caratterizzato come l'"eterno presente", caratteristico dell'epoca postmoderna, e François Hartog ha più di recente battezzato "presentismo".¹⁷ Nel regime di storicità che caratterizza la nostra epoca si profila in effetti per lo studioso francese una paradossale correlazione tra la dominazione di "un presente massivo, invadente, onnipresente, che ha come orizzonte solo se stesso e fabbrica quotidianamente il passato e il futuro di cui ha bisogno, giorno dopo giorno"¹⁸ – in altre parole il tempo immobilizzato della forma di vita neoliberista – e la fortuna pubblica della nozione di memoria, tanto collettiva che individuale. Per Hartog l'appello al passato come pure quello all'eredità culturale, al *patrimonio* – un richiamo pervasivo nelle società occidentali nell'ultimo terzo del XX secolo – poggia infatti su una visione ristretta della vicenda storica, da cui vengono in questo modo espunte divisioni e contrapposizioni, in nome di una fittizia unità culturale animata da un pervasivo "dovere di memoria". Caduta la tensione al futuro – il progresso, il nuovo, la "passione per il reale" di cui ha parlato Alain Badiou – che era stata propria di marxismo e modernismo, messi a tacere i grandi conflitti della modernità (*in primis* quello tra capitale e lavoro) e le contrapposizioni politiche che essi avevano generato, quella attuale si presenta come una condizione precaria, dove il presente diviene l'unico orizzonte, le sue preoccupazioni gli unici parametri ammessi in un'economia mediatica orientata alla quantificazione in tempo reale di opinioni, consumi, comportamenti. A questa nuova condizione, prosegue Hartog, corrisponde una tendenza alla patrimonializzazione della cultura – i cui strumenti sono l'archivio, il restauro, la conservazione –, basata su "una coscienza, il più delle volte inquieta, che qualcosa (oggetto, monumento, sito, paesaggio) sia scomparsa o sia sul punto di scomparire dall'orizzonte".¹⁹

Ma nella "febbre d'archivio" che caratterizza tante e tanto diverse esperienze artistiche del tempo recente affiora qualcos'altro, una relazione imprevista, singolare, inquietante, con la pulsione di morte. È quanto Jacques Derrida faceva emergere in un suo saggio del 1995,²⁰ dove a partire da Sigmund Freud si esponeva il legame potente e perverso tra impulso all'archiviazione e la pulsione di distruzione e di morte, pulsione che se sembra essere del tutto aliena all'opposto istinto di preservazione e di trasmissione della memoria è in realtà a questo unita in forma dialettica. Se nell'azione di archiviare, sostiene il

filosofo, convivono due principi riflessi nella radice greca *arché*, “il cominciamento e il comando”, l’origine e la legge, il tempo e l’ordine sociale, l’archivio mantiene anche sempre entro sé un’ambivalenza tra regimi contrapposti (rammemorazione/oblio), tesa tra volontà di registrazione del passato e un movimento di promessa e avvenire. Se dunque da un lato non c’è archivio “senza consegna in un qualche luogo esterno che assicura la possibilità della memorizzazione, della ripetizione, della riproduzione o della ristampa”,²¹ dall’altro l’archivio stesso, nella sua struttura compulsivo-ripetitiva, nel suo desiderio di conservazione, non sarebbe possibile senza la possibilità di un oblio radicale; non esisterebbe insomma un “mal d’archivio” senza la minaccia della pulsione di morte e di distruzione.²² Con la conseguenza conturbante, prosegue Derrida, che

in ciò che permette e condiziona l’archiviazione, non troveremo mai niente altro che ciò che espone alla distruzione, e in verità minaccia di distruzione, introducendo *a priori* l’oblio e l’archivioltica nel cuore del monumento. [...] L’archivio lavora sempre e *a priori* contro se stesso.²³

L’ambivalenza esposta da Derrida consente in definitiva di ripensare l’impulso all’archivio non solo come spinta ragionata alla preservazione della memoria (e alla moltiplicazione degli archivi potenziali), ma anche come desiderio compulsivo, ripetitivo, nostalgico, di un’origine da ritrovare o inventare, un sintomo della traumatica rivelazione che è precisamente il futuro a *mancare*.²⁴ La rete, con la sua infinita stratificazione di archivi immateriali già formati o solo potenziali, con le sue drastiche conseguenze sulla conservazione, distribuzione, manipolazione del sapere, sulla stessa formazione di un’esperienza condivisa della realtà, diventa il luogo d’elezione di questo desiderio, di questa aspirazione a ritrovare una direzione nel caotico fluire dei dati. Il mal d’archivio di cui soffre l’arte contemporanea è dunque non tanto o non solo una spinta alla “conservazione”, alla preservazione della memoria, un’operazione sempre ambivalente, come si è detto, anche quando condotta in nome di un principio di resistenza etica a favore di esperienze storicamente minoritarie, invisibili, soccombenti. Esso si configura come un impulso alla creazione di archivi in cui raccogliere narrazioni e immaginazioni inarchiviabili, che sfidano e distruggono la logica di ogni classificazione e prefigurano, aprono, la possibilità di un’amnesia.

Opere-archivio come quelle di EB possono allora giungere a incorporare il loro negativo: la discarica, il luogo dove finiscono le cose, le idee e le imprese

perdute, i fallimenti, i residui senza più utilità. È quanto si può vedere ad esempio in un suo video del 2004, *Tutti morimmo a stento*, e nella serie di fotografie *Suolo* (2005-2009), che individuano in un'autodemolizione, “un genere di luogo” – dice l'artista – “in cui l'entropia si mostra allo stato puro”,²⁵ il luogo allegorico dove il sogno tecnologico di una nuova natura sottratta al decadimento e alla morte incontra il suo fatale destino di obsolescenza e si accumula in concrezioni e stratificazioni già promesse a una futura archeologia: un archivio della distruzione a venire.²⁶

È questo anche il caso dell'installazione *M'Fumu*, realizzata nel Padiglione belga della Biennale di Venezia del 2015²⁷ [fig. 6] e il cui titolo rende omaggio a Paul Panda Farnana, alias M'Fumu (1888-1930), figura maggiore di intellettuale congolese formatosi in Belgio il cui pensiero e la cui azione hanno segnato le relazioni tra la potenza coloniale e il Congo tra le due guerre mondiali.²⁸ L'opera ha le fattezze di una fermata del tram, con pensilina e panchina,²⁹ e contiene un'allusione obliqua a *Straßenbahnhaltestelle* (1961–1976), una suggestiva installazione di Joseph Beuys in cui si trovano combinati i calchi di reperti storici (parti di un cannone e proiettili del XVII secolo) e rotaie del tram.³⁰ La struttura è costituita da calchi in gesso bianco di ossa di animali selvatici conservati nella collezione del Musée du Congo belge (fino al 1960, oggi Africa Museum), fondato a Tervuren, un sobborgo di Bruxelles, dal re Léopold II – feroce protagonista di una delle avventure coloniali più fameliche e violente del XIX secolo – e pensato come “vetrina” della conquista africana in occasione dell'Exposition Universelle del 1897. L'aspetto di macabra fantasia barocca del lavoro allude dunque tanto allo spietato spolpamento coloniale del Congo, delle sue risorse naturali e dei suoi abitanti, quanto all'opera di classificazione intrapresa dal museo sulle spoglie del paese colonizzato. A essere chiamata direttamente in causa è proprio la supposta neutralità dello studio scientifico, dell'istituzione museale e dei suoi archivi, di cui si espone la logica di dominio e possesso grazie alla quale la sostanza vivente di uomini e animali è ridotta allo stato di cosa priva di vita e di *agency*.³¹

Ciò che EB fa affiorare nella spettrale pensilina fatta di ossa è in definitiva il nesso segreto tra tassonomia e politica, tra potere e conoscenza. L'archivio non costruisce più il fondamento della storicità e una promessa di durata, quanto piuttosto una forma di oscuramento, di rimozione e schermatura degli stessi processi storici. Ma l'operazione rende anche impraticabile – e qui sta un tratto importante del suo approccio eretico al tema dell'archivio – una ortopedia politica ed etica, un *pensar bene* che ripartisce ragioni e torti, che stabilisce la direzione giusta, una funzione questa che appare oggi a molti rappresentare l'ultima chance dell'arte nell'epoca della sua estrema reificazione. In *M'Fumu* la rilettura post-coloniale della storia del Congo, che pure senza dubbio alimenta la riflessione dell'artista, non è mai presentata in

forma didascalica. Lo spettatore è invece messo a confronto con la nuda presentazione di un meccanismo inesorabile che ha ciecamente macinato al tempo stesso il soggetto colonizzato e ogni forma di vita, riducendola insieme a trofeo senza senso e a merce, un processo di reificazione assoluta di cui l'archivio, come un laico trionfo della morte, rappresenta il paradossale e sinistro compimento.

È questo un tratto che si ritrova anche in *Empire*, dove il volume abrasivo dei mattoni non si compone in una struttura funzionale, e neppure in un *muro*, in una *costruzione*, non viene insomma riscattata dal potente, forse inevitabile simbolismo dell'abitare. La stessa presenza di un singolo mattone di bronzo dorato rimane inspiegata [fig. 7]: è un segnale di possibile metamorfosi, di resilienza, di speranza in una trasfigurazione individuale? È il segno dell'arbitrio dei Costruttori, del loro potere di eternarsi, della loro tirannica volontà di celebrare la propria futura memoria? A sua volta, il tema del lavoro, con i suoi nessi sociali ed economici evocati nel processo di produzione e montaggio manuale dell'installazione, non viene rivendicato né in senso politico né storico. Rimane sul fondo come un dato neutro, anziché, come spesso si dice con ottimismo pedagogico, "generare consapevolezza".

Se si osservano più da vicino le forme disposte nel cortile di Palazzo Altemps e nella struttura della Crypta Balbi, tutto in effetti, al di là della solidità apparente, vi è mantenuto in equilibrio precario: i filari di mattoni, senza malta, si sovrappongono semplicemente gli uni agli altri e nel complesso la struttura si affida per resistere solo al proprio peso e all'effetto della forza di attrito. I mattoni, per riprendere la celebre metafora della pietra di Spinoza,³² non sono però, anche se potrebbero pensarli, *liberi* di cambiare posizione né di cadere. Siamo insomma di fronte a strutture inflessibili ma effimere, a materiali da costruzione impilati su *pallets* in attesa di essere utilizzati (in attesa di rifondare l'Impero?) e destinati comunque a una configurazione momentanea, mutevole e aperta. In fondo potrebbe essere proprio questa dialettica immobile tra materialità e progetto, tra temporaneo e durevole, tra incoerenza e coesione, tra lavoro astratto, parcellizzato, disumanizzato, e lavoro come dimensione etica e fattore di cambiamento collettivo, come voleva il marxismo, il nucleo propulsore di *Empire*. Ma ciò non equivarrebbe ancora a concedere agli spettatori la possibilità di uno scioglimento facile, virtuoso, moralmente praticabile? Quale posizione *prende* davvero l'opera di EB, se non impone a chi guarda di non attendersi una conferma di quanto è già noto?

Molto più importante mi sembra in *Empire* il reciproco, irrisolvibile contrasto tra queste coppie polari, un'opposizione che fa corpo con la sua ripetitiva

stranezza, l'aspetto sottilmente minaccioso e il palinsesto di riferimenti che ne complicano la lettura. Evocare una formazione storica così densa – l'Impero appunto – senza fornire alcuna cornice teorica o ideologica, costituisce d'altro canto un tratto rivelatore della modalità con cui EB ha lavorato negli ultimi due decenni e un indizio preciso del registro, l'ironia, in cui situare il suo lavoro. Un'ironia di proporzione e di situazione, si potrebbe dire: destinare *Empire*, opera mobile e polimorfa, a un angolo in rovina della estinta Roma imperiale (la Crypta Balbi) è un gesto troppo diretto, sfacciato persino, per poterlo liquidare con i tipici argomenti ecumenico-consolatori utilizzati per i lavori contemporanei che in qualche modo fanno riferimento all'antico. Per prendere *sul serio* l'Impero, la sua terribilità e la sua grandezza, bisogna sfrondarlo dalle incrostazioni erudite, dal puzzo di muffa, scrutarne il cuore oscuro e soprattutto *tradirlo*, evaderlo, ingannarlo. L'ironia ha dunque qui, come sempre, una funzione complessa ed essenziale: serve a contraddire il corso troppo lineare delle associazioni, a rendere difficile la vita alle spiegazioni ottimistiche, a scompaginare le gerarchie, a reintrodurre un movimento dialettico in un campo che ne sembra privo. Serve soprattutto a far intrasentire il Nulla alle spalle di ogni utopia imperialista come pure di ogni utopia sovversiva e rivoluzionaria, che all'Impero – all'Impero del Nulla – pensi di potersi contrapporre.

Empire può essere pensato allora come un dispositivo di conversione, in cui significanti e materiali eteroclitici vengono dislocati e “tradotti” da un medium a un altro, da un campo semantico a un altro, dalla sfera fenomenologica a quella cognitiva, in modo tale che nel salto e nel conseguente rimontaggio si produca sempre un incidente, uno scarto imprevisto. Questo processo agisce in simultanea su più livelli e comprende anche una latente e tendenziosa riscrittura del rapporto con opere e artisti di generazioni precedenti. Penso ad esempio a Jannis Kounellis e a Mario Merz, artisti autorevoli quanto ingombranti dei quali EB ha interrogato e insieme sfidato in anni recenti la supposta capacità di fondere senza sforzo immaginazione visionaria e sensibilità alla grande Storia. Il fine sembra essere proporre, al di là della distanza culturale e temporale, una specifica e irriverente rilettura delle strategie creative dei due artisti dell'Arte Povera, in particolare la loro inclinazione ad annodare tracce inconsce e *hasard objectif* a una riflessione sulla materialità biologica, tecnologica e sociale dei processi storici (e si dovrà prima o poi scrivere una storia delle non dette componenti surrealiste nell'arte italiana del secondo dopoguerra, di cui l'opera di Merz e Kounellis sono ricche).

Si prenda ad esempio del metodo di EB *Mareo Merz* (2013) [fig. 8], un battello da pesca di dieci metri, presentato “in secca”, che appare aver comicamente catturato nelle sue reti un'automobile già appartenuta all'artista Mario Merz.

In questo lavoro sono messe a contatto diretto, in una contiguità insieme fisica e concettuale, una serie di coppie binarie ben identificabili: l'antiquato peschereccio in legno e l'automobile moderna, la pesca eccezionale e grottesca come fatto di piccola cronaca³³ e la metafora favolosa dell'incontro impossibile tra un'artista viva e un maestro scomparso (e anzi in questo caso alla lettera *inabissato*), la dimensione terrestre e quella marina (un po' come nel poema eliotiano, anche qui si potrebbe dire che "A current under sea / Picked his bones in whispers"³⁴), la superficie e la profondità, l'immagine mitica e la battuta di spirito.

Senonché ciò che viene restituito alla superficie non sono le ossa dell'artista scomparso, poeticamente transustanziate in mormorii marini, ma un relitto ingombrante, un oggetto goffo e inservibile, un frammento di vita vissuta diventato allegoria insieme del destino materiale delle cose e della relazione agonistica, di confronto e competizione, che lega EB alle generazioni artistiche precedenti. Una relazione da pensare dunque, anziché nelle forme storiciste e compiacenti dell'omaggio e del prestito, lungo le coordinate di quella *anxiety of influence* che Harold Bloom ha posto in un libro celebre al centro del processo di formazione del canone occidentale e che si rivela un paradigma critico indispensabile per comprendere le forme di relazione che gli artisti, italiani nel caso particolare, intrattengono col passato e l'eredità artistica.³⁵ Una relazione conflittuale, sul cui sfondo sta la necessità per EB di competere con la perdurante preminenza dell'Arte Povera nella scena artistica italiana, sottoponendo nel caso specifico l'opera e l'ideologia implicita dei due artisti a una "interpretazione creativa" (è un'espressione di Bloom). Una controlettura che al tempo stesso ne espone i limiti e ne propone una interpretazione più ricca e più complessa, consentendo all'artista di affermare il proprio punto di vista in una forma non prevista da quella che in termini correnti verrebbe definita una critica "di genere" ma che pure è, inevitabilmente, un confronto tra visioni del mondo e soggettività irriducibili a una misura comune.

Questo processo si attua in particolare attraverso il ribaltamento dell'epica in cronaca. EB dismette ogni fiducia nella rinnovata, e post-adorniana, visione cosmico-storica dell'arte che Kounellis e Merz dividevano con il loro contemporaneo Joseph Beuys, così come prende le distanze dalla loro inguaribile tendenza all'automitologia. E tuttavia, anziché limitarsi a far propria la feroce e ormai scontata liquidazione post-modernista della logora figura dell'artista-demiurgo, EB compie un doppio movimento, di distanziamento e di appropriazione, in modo non diverso da quanto aveva fatto con un'altra figura chiave della vita intellettuale del secondo novecento, quel Pier Paolo Pasolini incontrato vivo, sia pure per mezzo di un sosia, in due dei suoi primi lavori maturi – i video *You'll Never Walk Alone* e *Timecode*,

entrambi del 2000 –, o evocato come corpo insepolto e *revenant* tramite una replica della sua automobile, simbolo virile della stagione del boom e insieme strumento della sua morte atroce (*Alfa Romeo GT Veloce 1975-2007*, 2007) [fig. 9]. Oggetto-feticcio e insieme dispositivo letale, l'automobile di Pasolini è presentata a fari accesi, pronta per essere messa in moto, come se uno spettro non vendicato continuasse ad apparire sul luogo del proprio supplizio. Come ha osservato Gabriele Guercio,

Pasolini's car is thus a relic of a proud militancy of the mind that has by now revealed its impossibility, even perhaps its mythical overtones. Benassi's Alfa GT, invoking what is gone or not yet available, interestingly takes up the same prophetic qualities that one tends to ascribe to Pasolini.³⁶

L'opera possiede in questo la capacità di visualizzare una *sottrazione*, suggerisce Guercio, ciò che è perduto, una lacuna in cui l'artista più giovane sa riconoscere una possibilità irrealizzata e forse ancora attiva, un'eredità potenziale. È un'allegoria reale che mentre dichiara il distacco dalla memoria ne rende di nuovo percorribile lo spazio di esperienza, la rifonde in una nuova, impreveduta attualità.

Questa una modalità torna anche in un video realizzato pochi anni dopo, *Capo Portiere Bonjour* del 2010 [fig. 10]. Qui l'elemento centrale, presentato solo in immagine, è un'imbarcazione, un peschereccio usato per il trasporto clandestino dei migranti, abbandonato in secca su una spiaggia a sud di Roma, non lontano dal luogo del mitico sbarco di Enea e dei suoi compagni sulla costa italica, e lì filmato da EB. Un vascello fantasma, solenne e luttuoso come un relitto di Friedrich, memore, ma in chiave ben più tragica, demitizzata e conflittuale, delle imbarcazioni – scafi, vele, o anche battelli in navigazione – utilizzate varie volte da Kounellis per evocare il motivo eroico del viaggio per mare [fig. 11].³⁷ Benché fascinose, l'automitologia romanticizzante e la retorica “mediterranea” dell'artista greco si rivelano oggi narrazioni consuete di fronte all'irruzione di un evento drammatico – le migrazioni – in cui sembrano riunirsi tutte le insolubili contraddizioni della nostra epoca. Il battello su cui l'artista compiva il suo viaggio si è definitivamente arenato, trasformato in un relitto sinistro e insieme in un memento del destino di invisibilità di quanti vi erano imbarcati.

Anche *Empire*, per tornare al nostro punto di partenza, si appropria del resto di una modalità caratteristica del lavoro di Kounellis, l'uso espressivo del materiale e lo spessore delle sue implicazioni simboliche grazie al quale materie elementari (ferro, legno, nerofumo, ecc.) e oggetti residuali (abiti,

mobilio, utensili ecc.) vengono riattivati e investiti di nuove valenze storico-politiche. Sfidando la scala monumentale così come motivi e dispositivi plastici ricorrenti nell'opera dell'artista greco (il muro, l'accumulazione, lo sbarramento, ecc.), EB non si sottrae al confronto con un nodo che era stato centrale per Kounellis e per molti artisti e intellettuali europei della generazione cresciuta all'indomani della Seconda Guerra Mondiale: in che termini l'arte può dare visibilità alla sostanza tragica e conflittuale della Storia, al suo negativo? Come contrastare la sua latente irrilevanza? E come allora, questa volta in un clima perversamente narcisista e politicamente impotente come l'attuale, far balenare la necessità di una contraddizione?

Per rispondere si può a questo punto cercare di percorrere un'altra strada, genealogica stavolta, e caratterizzare con maggior precisione la posizione di *Empire* rispetto alla relazione tra memoria e attualità, tra archivio e invenzione. Partendo appunto dal suo elemento costitutivo, i mattoni EMPIRE – marchio di una fornace americana da tempo chiusa –, otto dei quali, sovrapposti in equilibrio precario, erano stati impiegati da Carl Andre in *Manifest Destiny* [fig. 12], lavoro realizzato nel 1986 per una mostra a beneficio della storica associazione pacifista americana War Resisters League.

In quest'opera, un unicum nel percorso dell'artista americano, non è difficile scorgere una deliberata infrazione della programmatica autoreferenzialità minimalista, della reiterata ostilità alla metafora che aveva caratterizzato altri suoi lavori basati sul modulo del mattone, come la serie *Equivalent* del 1966. Questa volontà di azzeramento veniva in effetti contraddetta sin dal titolo: *manifest destiny*³⁸ è infatti una nozione centrale dell'eccezionalismo di cui si era rivestita sin dal XVIII secolo la visione politica degli Stati Uniti.³⁹ Una nazione nuova, inevitabilmente destinata a conquistare, a *redimere*, soggiogandole, la *wilderness* del continente nordamericano e le culture aborigene che lo abitavano da tempi primordiali: al colonizzatore bianco di inizio ottocento un intero continente poteva così apparire fittiziamente disabitato, e la spinta verso ovest poteva caricarsi di un senso di irresistibile, divina predestinazione. Il *manifest destiny* è poi diventato, specie dopo il 1945, una delle giustificazioni ideologiche del progetto imperiale americano fino, si può dire, alle guerre di invasione intraprese dopo l'11 settembre 2001. Proprio questa idea dunque, mai del tutto sopita nella cultura statunitense, era proiettata, anzi *impressa* da Andre grazie al marchio a rilievo. La pila di mattoni, su ciascuno dei quali erano ben visibili le tracce di usi precedenti, metteva così in tensione multiple componenti oggettuali, verbali e concettuali tanto con le forze fisiche che con i condizionamenti della realtà storica.

L'opera di Andre è il punto di partenza di una mostra del 2017, *It Starts with*

the Firing, alla Collezione Maramotti di Reggio Emilia,⁴⁰ in cui EB tornava sulla polemica nata intorno a *Equivalent VIII* (1966) – 120 mattoni disposti a pavimento su due file sovrapposte sino a formare un basso solido rettangolare –, opera acquistata dalla Tate Gallery di Londra nel 1972 e diventata al tempo bersaglio demagogico dei tabloid britannici, come documenta l’album di ritagli conservato nell’archivio della Tate Modern e consultato dall’artista.⁴¹ A Reggio Emilia EB presenta un lavoro, *Infinity* (2017) [fig. 13], in cui una pila di mattoni marchiati EMPIRE – o meglio le loro riproduzioni in bronzo – viene estesa precariamente dal pavimento fino al soffitto, dove un paio di grossi guanti da carpentiere la mantiene bloccata in posizione. Anche in questo caso l’operazione consiste nell’attivare un potenziale rimasto inespresso o non percepito, e divenuto leggibile solo *après coup*, imponendo dunque uno strappo, un’alterazione imprevista all’originale. Così come l’invettiva populista contro Andre, “Bricks are for homes!”, riutilizzata da EB, acquista un senso opposto a quello originale, *Manifest Destiny*, espanso e trasformato, viene sottoposto a una sorta di torsione, grazie alla quale il lavoro può essere da un lato letto in un contesto del tutto differente da quello originario – il tempo dell’egemonia neoliberista e della sua crisi post-2008 – e dall’altro proiettato all’indietro sulla vicenda della scultura modernista, da Brâncuși in avanti, come un *caveat* ironico a ogni progetto di emancipazione della forma. Dice in proposito l’artista:

Penso che passato e presente vadano visti in modo non lineare, ma dialettico, e dunque ho cercato di immaginare come tra mille anni sarà vista un’opera fatta di mattoni neri in un edificio di mattoni romani. Nessuno penserà al marchio di fabbrica della fornace statunitense, all’opera di Carl Andre e neppure alla mia sicuramente. Sarà considerata una testimonianza della nostra epoca? Sarà conservata o giudicata irrilevante? Con quale impero del futuro dialogherà?⁴²

Un’altra opera nella stessa mostra, *Zeitnot* (2017; il titolo riprende il termine che indica negli scacchi la situazione di un giocatore senza più tempo di gioco a disposizione) [fig. 14], riprendeva in forma alterata la metodica di ripetizione, permutazione e accumulazione utilizzata da Andre, componendo con cinquemila mattoni refrattari, allineati e sovrapposti in filari non uniformi, una forma indefinibile, proliferante e maligna, in parte castello di sabbia, in parte bunker, in parte architettura fantastica. EB affidava così allo spettatore, invitato a esplorarne il perimetro, la responsabilità di conferire in autonomia una leggibilità al lavoro. O forse, e mi sembra un’ipotesi più persuasiva, l’effetto di *Zeitnot*, usando Andre contro se stesso in un certo senso, era

proprio frustrare l'aspettativa di una giustizia, di una coerenza. La simmetria e la gerarchia sono collassate, e in ciò che abbiamo di fronte non possiamo più distinguere le rovine di una civiltà dimenticata dalla prefigurazione di un futuro distopico o da una metafora ironica del "mattone" in quanto fondamento della speculazione finanziaria legata al mercato immobiliare. Forse *Zeitnot* non è che l'*equivalente*, in un tempo ormai scarso, sotto pressione, in un presente turbato dell'incalzare di un pericolo indefinito eppure già concreto, di una condizione comune, della necessità e insieme della difficoltà di approntare una difesa.

Anche l'installazione realizzata per il Padiglione italiano della Biennale di Venezia del 2013 aveva come elemento base il mattone di terracotta. Realizzato all'interno di uno degli spazi più suggestivi degli Arsenali veneziani, *The Dry Salvages*, dal titolo del terzo dei *Four Quartets* di Eliot, consisteva in un grande lavoro a pavimento costituito da diecimila mattoni (ciascuno di 12 x 25 centimetri e con un'altezza variabile da 5 a 10 centimetri) disposti a coprire una superficie quadrata di circa quindici metri di lato, accessibile al pubblico [fig. 15]. L'insieme si proponeva come un peculiare archivio calpestabile della presenza umana nello spazio: un elenco ufficiale di diecimila "detriti spaziali", frammenti di satelliti fuori uso, abbandonati in orbita intorno alla Terra, le cui sigle erano impresse sulla faccia visibile di ciascun mattone. Resti della corsa allo spazio degli ultimi sessant'anni, i frammenti costituivano tracce materiali e metaforiche delle conseguenze indesiderate dello sviluppo tecnologico, una sorta di catalogo di errori affascinante e minaccioso al tempo stesso.⁴³

Materialità e metafora, archivio e ironia, progetto e casualità. Tutte queste modalità concorrenti si trovano ricombinate in *Empire* nella prospettiva imprevista di uno spasmo temporale, di un futuro visto come retroproiezione e archeologia. Sono questi temi già presenti nell'importante ciclo di opere realizzato da EB nel 2010-11 utilizzando il verso, cioè il lato non impressionato, di centinaia di stampe fotografiche con soggetti di cronaca risalenti in genere alla seconda metà del XX secolo e conservati negli archivi di quotidiani e agenzie, in Italia e all'estero. Il ciclo si costituisce come un insieme di riproduzioni ad acquarello – dipinte in *trompe-l'oeil* e nel formato d'origine (l'esecuzione minuziosa è affidata a un illustratore professionale) – i cui originali sono in realtà ciò che di solito resta invisibile dell'immagine fotografica.⁴⁴ Il cambio di medium e la separazione definitiva da ciò che il verso doveva accompagnare fanno dunque sì che queste immagini compongano un controarchivio dove non valgono più i vecchi criteri tassonomici e di cui anzi viene contestata in partenza la possibilità di ordinamento.

Il punto di partenza è una serie di acquarelli, iniziata nel 2010 e tuttora in

espansione, dal titolo ingannevolmente esplicito, *All I remember* [fig. 16; fig. 17]. Ciascuno riproduce in *trompe-l'oeil* l'accumulazione di timbri, annotazioni, date, riferimenti che documentano usi e successive pubblicazioni delle immagini fotografiche al loro *recto*, ovvero, nelle parole di Roland Barthes, “il complesso di messaggi concorrenti di cui la fotografia è il centro, ma i cui dintorni sono costituiti dal testo, il titolo, la didascalia, l'impaginazione”.⁴⁵ In queste immagini singolari l'lo che ricorda, come ha notato Riccardo Venturi,⁴⁶ non appartiene all'artista, ma è uno *shifter*, un commutatore, un lo impersonale che cerca di rammemorarsi ma che ha perso il filo, che confonde e fabbrica i ricordi a partire da tracce labili che non consentono di ritrovare gli eventi, ma solo ciò che degli stessi si è potuto dire o tacere in un dato momento.

Questa nuova “memoria”, lacunosa, imprecisa, reticente, fornisce d'altro canto un indizio del perturbante funzionamento temporale delle immagini fotografiche, messaggi senza codice sempre secondo Barthes, che tendono a sottrarsi, a resistere alla descrizione e al tempo stesso a dipendere da un testo, da una didascalia che ne seleziona e orienta la lettura, che situa in e al tempo stesso aliena l'immagine da uno spaziotempo determinato, crea l'illusione referenziale e insieme è un “messaggio parassita, destinato a connotare l'immagine, a ‘insufflarle’ uno o più significati secondi”.⁴⁷

Una logica simile sottende altri due lavori basati sugli stessi materiali. Il primo, *Memorie di un cieco* (2010) [fig. 18] è un lettore di microfilm su cui scorrono automaticamente le riproduzioni di decine di retroimmagini, sistemato su una scrivania della serie Arco Olivetti disegnata dallo studio B.B.P.R. nel 1963, un'icona del design italiano nella sua epoca eroica. Il secondo, *The Innocents Abroad* [fig. 19], è un'installazione presentata alla Biennale di Venezia del 2011 composta da nove lettori automatizzati di *microfiches* poggianti su semplici tavoli di ferro.⁴⁸ Queste due opere ridefiniscono e ampliano la nozione di archivio con un'operazione che non solo restaura la visibilità di ciò che appunto nell'archivio fotografico è considerato di solito appendice documentaria e didascalia subordinata all'immagine,⁴⁹ ma introduce nuove, decisive componenti. Queste sono anzitutto una diversa ri-mediazione delle retroimmagini originali (microfilm e microfiche, tecnologie desuete ma ampiamente utilizzate prima dell'era digitale per la realizzazione e consultazione di archivi); quindi un elemento cinematografico (lo scorrimento lineare nel primo caso) o un andamento saccadico, a salti, casuale (nel secondo), prodotti entrambi in modo automatico; infine, la presenza di dispositivi tecnologici che si presentano sia come interfacce tra “immagini” e spettatore sia come presenze oggettuali autonome e animate, vere e proprie macchine celibi le cui operazioni aleatorie moltiplicano e confondono i percorsi di lettura, vanificandone in partenza ogni uso coerente. È così che

queste accumulazioni di immagini negate, che evocano in assenza una matrice che permane invisibile, costruiscono a loro volta un nuovo indice temporale, non lineare bensì “stratificato, dialettico, multiprospettico”.⁵⁰ Un indice in cui appare la condizione anacronica delle immagini, il loro apparire cioè, riprendendo un noto argomento di Georges Didi-Huberman, alla confluenza di due tempi, quello della loro realizzazione e quello della loro posteriorità.⁵¹

Nell’autunno del 2021 EB è tornata sulla forma-archivio in una mostra, *Lady and Gentlemen*, progettata a partire da una complessa operazione di recupero e riconfigurazione della figura del gallerista torinese Luciano Anselmino, scomparso a 36 anni nel 1979.⁵² Nel 1974 Anselmino aveva commissionato ad Andy Warhol l’importante ciclo di dipinti e serigrafie *Ladies and Gentlemen*, basato su Polaroid che ritraevano travestiti e *drag queens* di colore della scena newyorkese, poi esposto alla Galleria Civica d’Arte Moderna di Palazzo dei Diamanti a Ferrara nell’autunno 1975.⁵³ Il progetto prende le mosse dal ritrovamento da parte di EB del Fondo Eredità Giacente Luciano Anselmino presso l’Archivio di Stato di Milano, in cui sono conservati, tra vari documenti, otto disegni dai minimi importi intestati al gallerista e firmati da artisti famosi, tra cui Man Ray, Giorgio de Chirico, Allan Kaprow, Warhol stesso e altri. Si tratta di una piccola collezione dall’evidente valore emblematico (anche per l’interessante mescolanza di grandi maestri dell’avanguardia e di artisti contemporanei), di cui Elio Grazioli ha ben colto la stratificazione di significati, dalla relazione tra arte e denaro, a quella tra firma, autorialità e dunque originalità dell’opera d’arte.⁵⁴ Gli disegni, riprodotti ad acquarello (la stessa tecnica utilizzata in *All I remember*), sono presentati all’interno di piccoli frigoriferi dal frontale trasparente [fig. 20], con l’aggiunta di un nono disegno, lasciato in bianco, firmato dall’artista stessa.⁵⁵ Il frigorifero, come la vetrina del museo, è qui dunque allo stesso tempo ciò che rende visibile l’oggetto-opera, il garante della sua autenticità, e la cornice della finzione, al cui interno le opposizioni originale-copia, vero-falso, documento-finzione, si indeboliscono o perdono valore. Ciò che emerge è così un doppio filo di riflessione: da un lato l’archivio come dispositivo di valorizzazione chiuso su stesso e sigillato dalla morte (l’“eredità giacente”, cioè non rivendicata, di Anselmino), dall’altro l’intrusione nell’archivio stesso del presente, come disturbo e imprevisto e insieme come condizione per una sua nuova leggibilità. Una ironica “lady” tra i “gentlemen” che proprio come avveniva in *You’ll Never Walk Alone* non si accontenta di ricordare la Storia, di presentarne il lascito, ma entra al suo interno, la disordina e la rimette in movimento, la proietta come *opera* nel presente con un gesto insieme rispettoso ed eversivo.

Nella relazione anacronica col tempo sottesa a tutte le opere appena ricordate, la Storia perde il proprio orientamento e può visualizzare un futuro

non ancora compiuto. Per questo le componenti materiali, quelle linguistiche e concettuali, la genealogia formale e le modalità di presentazione, il sostrato documentario e gli stessi elementi finzionali del lavoro di EB appaiono sistematicamente sottoposti a slittamenti e rimontaggi che alterano la natura dei materiali di partenza e mettono a nudo il processo cataclismatico con cui immagini, parole, idee, sorgono e si scontrano, si trasformano le une nelle altre, si negano e si rafforzano a vicenda, tramontano e riappaiono ancora. Un processo, va aggiunto, di cui l'artista coglie la caratteristica, irrimediabile ambivalenza, produttrice tanto di nuove, liberatorie costellazioni di senso quanto di occasioni di consumo e dissipazione.

Al letteralismo, alla moralistica fiducia nell'autorità mnestica dell'archivio EB oppone così una visione anarchica ed eretica, in cui l'opera stessa diviene l'epicentro di una lotta permanente per il diritto a narrare, un diritto negato non solo dal carattere storicamente determinato delle forme culturali ma anche da censure più intime, da rimozioni, da traumi individuali. Per ogni agire ci vuole oblio, ha scritto Friedrich Nietzsche: se la storia umana è la scena di una lotta interminabile tra verità e tradimento, tra volontà di ricordare e spinta a rimuovere, a dimenticare, insieme stratigrafia e referto, documento e *fiction*, l'arte è per EB un piano di realtà su cui far accadere questo incontro e questo tradimento costanti, un trampolino da cui immergersi nell'incessante migrazione di immagini strappate e ricongiunte a significati di volta in volta ambiguamente desiderati e rimossi, repressi e sognati. È per questo che agli artisti, in un'epoca in cui convivono fianco a fianco scetticismo e credulità, in cui il discorso pubblico si nutre di *conspiracy theories*, resta forse aperta oggi la possibilità di incidere nello spessore cieco dell'esperienza storica e trasgredire la sua apparente condizione di mero passato. Per rimettere in circolo l'energia latente, per stabilire nuove connessioni, nuovi potenziali di esperienza tra mondo sociale, immaginario e inconscio.

Esplorando il suo negativo, immaginando altre possibilità, altri finali, il lavoro di EB destabilizza l'archivio, ne addita i limiti, consapevole del rischio che l'artista contemporaneo si limiti ad accumulare rappresentazioni di episodi traumatici, *exempla* pedagogici delle inquietudini, delle preoccupazioni, dei pregiudizi dell'attualità, appiattite, prive di movimento, severe quanto effimere. Ciò che conta è per lei, al contrario, far emergere un disturbo nella rappresentazione, qualcosa che allude a un futuro, un futuro che certo "non sappiamo ancora né leggere né descrivere"⁵⁶ ma che è forse oggi la vera chance dell'arte. È questa la prospettiva da cui EB ha concepito l'archivio nella sua pratica creativa: complicare e scuotere, disorientare e rovesciare, per porre chi guarda di fronte a ciò che sempre si sottrae.

TAVOLE*

- 1 Elisabetta Benassi, *Empire*, 2019, installazione, mattoni in terracotta, 6000 unità, 1 mattone in bronzo dorato, 11,5 x 25 x 8 cm ciascuno. Istituto Italiano di Cultura, Londra.
- 2 Elisabetta Benassi, *Empire*, 2019, installazione, mattoni in terracotta, 6000 unità, 1 mattone in bronzo dorato, 11,5 x 25 x 8 cm ciascuno. Mostyn Cymru, Llandudno.
- 3 Elisabetta Benassi, *Empire*, 2019, installazione, mattoni in terracotta, 6000 unità, 1 mattone in bronzo dorato, 11,5 x 25 x 8 cm ciascuno. Cortile di Palazzo Altemps, Roma.
- 4 Elisabetta Benassi, *Empire*, 2019, installazione, mattoni in terracotta, 6000 unità, 1 mattone in bronzo dorato, 11,5 x 25 x 8 cm ciascuno. Crypta Balbi, Roma.
- 5 Elisabetta Benassi, *Empire*, 2019, dettaglio dell'installazione presso la Crypta Balbi, Roma.
- 6 Elisabetta Benassi, *M'Fumu*, 2015, gesso, acciaio, 250 x 220 x 150 cm. Padiglione Belga, *56^a Biennale di Venezia* (varie sedi, Venezia, 2015).
- 7 Elisabetta Benassi, *Empire*, 2019, dettaglio dell'installazione presso la Crypta Balbi, Roma.
- 8 Elisabetta Benassi, *Mareo Merz*, 2013, battello da pesca, autovettura Audi, rete da pesca, 1200 x 700 x 300 cm. Cortile di Palazzo Carignano, Torino.
- 9 Elisabetta Benassi, *Alfa Romeo GT Veloce 1975-2007, 2007*, autovettura Alfa Romeo, trasformatore, cavi elettrici, 150 x 160 x 430 cm.
- 10 Elisabetta Benassi, *Capo Portiere Bonjour*, 2010, video HD trasferito su blu ray disc, 6'.

- 11 Jannis Kounellis, *senza titolo*, 1969, fotografia di Mimmo Jodice, cianografia, 49 x 64 cm. *Affiche* realizzata per la mostra personale presso la Modern Art Agency di Napoli.
- 12 Carl Andre, *Manifest Destiny*, 1986, mattoni marca "Empire", 8 unità, 9,2 x 21 x 6 cm ciascuno. Judd Foundation, New York.
- 13 Elisabetta Benassi, *Infinity*, 2017, installazione, mattoni in bronzo, 29 unità, 11,5 x 25 x 8 cm ciascuno. Collezione Maramotti, Reggio Emilia.
- 14 Elisabetta Benassi, *Zeitnot*, 2017, installazione, 5000 mattoni in terracotta, 11,5 x 25 x 8 cm ciascuno. Collezione Maramotti, Reggio Emilia.
- 15 Elisabetta Benassi, *The Dry Salvages*, 2013, installazione, 10.000 mattoni in terracotta. Padiglione italiano, *55^a Biennale di Venezia* (varie sedi, Venezia, 2013).
- 16 Elisabetta Benassi, *All I Remember*, 2010, acquarello su carta, 30 x 26 cm.
- 17 Elisabetta Benassi, *All I Remember*, 2010, acquarello su carta, 30 x 26 cm.
- 18 Elisabetta Benassi, *Memorie di un cieco*, 2010, installazione, lettore di microfilm, scrivania Arco della Olivetti, microfilm 35 mm, dispositivi elettronici, cavi elettronici, 123 x 140 x 70 cm.
- 19 Elisabetta Benassi, *The Innocents Abroad*, 2011, installazione, lettori di microfiches automatizzati, microfiches, tavoli in ferro, neon, dispositivi elettronici, cavi elettronici. *54^a Biennale di Venezia* (varie sedi, Venezia, 2011).
- 20 Elisabetta Benassi, *Lady and Gentlemen*, 2021, vista dell'installazione, Fondazione Adolfo Pini, Milano. Photo Andrea Rossetti.

*Tutte le immagini courtesy dell'artista

- ¹ Elisabetta Benassi, *Empire*, 2019: le installazioni sono state presentate rispettivamente a Londra, Istituto di Italiano Cultura, 17 aprile – 3 maggio 2019; Llandudno, Mostyn Cymru, 12 luglio – 27 ottobre 2019; Roma, Palazzo Altemps, 21 giugno – 1° settembre 2019; Roma, Crypta Balbi, 2021, installazione permanente.
- ² Michael Hardt e Antonio Negri, *Empire* (Cambridge [MA]: Harvard University Press, 2000), XII. La traduzione italiana proviene dall'edizione: *idd.*, *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, a cura di Alessandro Pandolfi (Milano: Rizzoli, 2001), ebook, p. n. n.
- ³ *Ibid.*, p. n. n. [edizione inglese: 23]. Si veda su questo aspetto in particolare tutto il capitolo “Biopolitical Production” [edizione inglese: 22-66].
- ⁴ *Ibid.*, p. n. n. [edizione inglese: 190].
- ⁵ *Ibid.*, p. n. n. [edizione inglese: 47].
- ⁶ L'argomento è sviluppato in *ibid.*, p. n. n. [edizione inglese: 210-14].
- ⁷ Okwui Enwezor, “Archive Fever: Photography between History and the Monument”, in *Archive fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, a cura di *id.* (New York: International Center of Photography, 2008), cat. (Göttingen: Steidl, 2008), 11-51.
- ⁸ *Ibid.*, 18.
- ⁹ Benjamin H. D. Buchloh, “Gerhard Richter’s ‘Atlas’: The Anomic Archive”, *October*, n. 88 (primavera 1999): 117-143.
- ¹⁰ *Ibid.*, 118.
- ¹¹ *Ibid.*, 136.
- ¹² Si vedano ad esempio le note serie fotografiche con tipologie architettoniche omogenee realizzate da Berndt e Hilla Becher a partire dagli anni Sessanta, visibili ad esempio nel loro libro: *Anonyme Skulpturen. Eine Typologie Technischer Bauten* (Dusseldorf: Art-Press Verlag, 1970), oppure i ritratti di famiglia che Christian Boltanski raccoglie ed espone nel decennio seguente (*Album de photos de la famille D.*, 1939-1964, 1971).
- ¹³ Buchloh, “Gerhard Richter’s ‘Atlas’”, 144.
- ¹⁴ Per una panoramica sugli usi dell'archivio nelle pratiche artistiche alla fine del XX secolo cfr. *Deep Storage: Collecting, Storing, and Archiving in Art*, a cura di Ingrid Schaffner e Matthias Winzen (New York: P. S. 1, Contemporary Art Center, 1998), cat. (Monaco di Baviera: Prestel, 1998). Sul tema cfr. anche Cristina Baldacci, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea* (Monza: Johan & Levi, 2016).
- ¹⁵ Hal Foster, “An Archival Impulse”, *October*, n. 110 (autunno 2004): 3-22. Il titolo rinvia esplicitamente al saggio di Craig Owens, “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”, *October*, n. 12 (primavera 1980): 67-85.
- ¹⁶ Foster, “An Archival Impulse”, 4.
- ¹⁷ François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps* (Parigi: Seuil, 2003). Edizione italiana: *Regimi di storicità. Presentismo e esperienze del tempo*, traduzione di Leonardo Asaro (Palermo: Sellerio, 2007).
- ¹⁸ *Ibid.*, 223.
- ¹⁹ *Ibid.*, 190.
- ²⁰ Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne* (Parigi: Édition Galilée, 1995). Edizione italiana: *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, traduzione di Giovanni Scibilia (Napoli: Filema, 1996). Sul tema dell'archivio e il suo rapporto col museo cfr. Stefania Zuliani, “«Là dove le cose cominciano». Archivi e musei del tempo presente”, *Ricerche di S/Confine*, n. 3 (2014): 81-89.
- ²¹ *Ibid.*, 32.
- ²² *Ibid.*, 43.
- ²³ *Ibid.*, 34.
- ²⁴ Si veda su questa specifica valenza *Abandoned in place*, un'installazione presentata da EB presso lo spazio non-profit Base. Progetti per l'arte (Firenze, 24 maggio–30 giugno 2005). L'artista vi riuniva

- trentasei fotografie anonime di luoghi e oggetti appunto *abbandonati* (strutture militari, edifici, stabilimenti industriali, macchinari, ecc.), immagini emblematiche della modernità novecentesca in cui traspariva il senso di un'inarrestabile entropia: a partire dal giorno dell'inaugurazione, una fotografia veniva sottratta all'installazione sino al giorno di chiusura della mostra, in cui lo spazio di esposizione di presentava vuoto.
- ²⁵ Cfr. Elisabetta Benassi, "Elisabetta Benassi in conversazione con Maria Rosa Sossai", intervista di Maria Rosa Sossai, in *Elisabetta Benassi. Dopo l'uragano Jorge*, a cura di id. (Nuoro: MAN, 2007), cat. (Milano: Silvana Editoriale, 2007), 21.
- ²⁶ Cfr. su questo aspetto il testo nel catalogo della partecipazione italiana alla 55^a Biennale Internazionale d'Arte di Venezia: Riccardo Venturi, "Uso e manutenzione dell'archivio", in *vice versa*, a cura di Bartolomeo Pietromarchi (Venezia: Arsenale, 2013), cat. (Milano: Mousse Publishing, 2013), 188. Per l'intero saggio si faccia riferimento alle pagine 185-191.
- ²⁷ Si veda il catalogo del padiglione belga alla 56^a Biennale Internazionale d'Arte di Venezia: *Personne et les autres*, a cura di Katerina Gregos e Vincent Meessen (Venezia: Padiglione belga, 2015), cat. (Milano: Mousse Publishing, 2015). *M'Fumu* era accompagnata da un libro d'artista contenente la riedizione del pamphlet anticolonialista di Mark Twain *King Leopold's Soliloquy* (Roma: Nero, 2015), pubblicato per la prima volta nel 1905.
- ²⁸ Sulla figura di Panda Farnana si veda la biografia di Didier Mumengi, *Panda Farnana. Premier universitaire congolais (1888-1930)* (Parigi: L'Harmattan, 2005).
- ²⁹ Una linea di tram aperta proprio in occasione dell'Exposition Universelle collegava Bruxelles a Tervuren. La pensilina ricostruita da EB riprende la struttura quelle realmente esistenti lungo i binari.
- ³⁰ L'opera era stata presentata per la prima volta nel Padiglione tedesco della Biennale di Venezia del 1976. Cfr. *Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte*, a cura di Heiner Bastian (Berlino: Martin-Gropius-Bau, 1988), cat. (Monaco di Baviera: Schirmer/Mosel, 1988), 286-289.
- ³¹ Cfr. Katerina Gregos, "Elisabetta Benassi", in *Personne et les autres*, 76.
- ³² "Una pietra riceve una certa quantità di movimento da una causa esterna che la spinge, per la quale, cessato l'impulso della causa esterna, continua necessariamente ad esser mossa. [...] Poniamo ora, se vogliamo, che la pietra, mentre continua a muoversi, pensi e sappia di sforzarsi, per quanto può, di persistere nel movimento. Questa pietra, certamente, in quanto è consapevole unicamente del suo conato al quale non è affatto indifferente, crederà di essere liberissima e di non persistere nel movimento per nessun'altra causa se non perché lo vuole. E proprio questa è quella libertà umana che tutti si vantano di possedere e che consiste unicamente nel fatto che gli uomini sono consapevoli dei loro appetiti ma ignorano le cause dalle quali sono determinati". [Baruch Spinoza, *Lettera 58 a Georg Hermann Schuller*, ottobre 1674, in *Baruch Spinoza. Tutte le opere*, a cura di Andrea Sangiacomo (Milano: Bompiani, 2010), 2113]. L'analisi dell'illusorietà del libero arbitrio umano viene come noto sviluppata nella parte III dell'*Etica* spinoziana.
- ³³ Spunto iniziale del lavoro è un articolo di cronaca in cui un peschereccio appariva aver catturato nelle sue reti il relitto di un motoscafo: "Barca da pesca 'pesca' un'altra barca", *la Repubblica*, 21 ottobre 2012. La fotografia che accompagnava l'articolo è ripubblicata in *Elisabetta Benassi. Voglio fare subito una mostra* (Torino: Fondazione Merz, 2013), cat. (Torino: Fondazione Merz, 2013), 11.
- ³⁴ Si veda la traduzione italiana del testo

- originale del 1922 di *The Waste Land*: Thomas Stearns Eliot, *La terra desolata*, a cura di Alessandro Serpieri (Milano: Rizzoli, 2013), 78.
- ³⁵ Il riferimento è Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (1973; Oxford-New York: Oxford University Press, 1997). Edizione italiana: *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, traduzione di Mario Diacono (Milano: Feltrinelli, 1983). Ho affrontato il nodo della relazione tra generazioni artistiche in un saggio dedicato a Vettor Pisani: Stefano Chiodi, "Lo scorrevole. Il teatro della crudeltà di Vettor Pisani", *il verri*, n. 64 (2017): 89-107.
- ³⁶ Gabriele Guercio, *The Great Subtraction* (Bruxelles: ASA Publisher 2011), 96.
- ³⁷ Si veda ad esempio *Senza titolo (Il viaggio)* (stampa offset, 64.8 x 94.6 cm, 1969), una performance fotografica in cui l'artista appare in piedi a poppa di un peschereccio in navigazione. Lo scatto venne realizzato da Mimmo Jodice e utilizzato per il manifesto della mostra di Kounellis alla Modern Art Agency di Napoli nel dicembre 1969.
- ³⁸ L'espressione fu coniata nel 1845 dal giornalista e politico democratico John O'Sullivan nella "Democratic Review"; cfr. lo studio di Thomas R. Hietala, *Manifest Design: American Exceptionalism and Empire* (Ithaca: Cornell University Press, 2003), 32 e 111.
- ³⁹ Dell'ampia bibliografia su sviluppi storici e ideologici della dottrina del *manifest destiny* si veda ad esempio, per la vicenda politica, Anders Stephanson, *Manifest Destiny. American Expansionism and the Empire of Right* (New York: Hill and Wang, 1995). Per gli aspetti connessi alla politica di supremazia razziale praticata dai colonizzatori nell'Ovest degli Stati Uniti, cfr. l'ormai classico studio di Reginald Horsman, *Race and Manifest Destiny. The Origins of American Racial Anglo-Saxonism* (Cambridge [MA]: Harvard University Press, 1981).
- ⁴⁰ Cfr. Elisabetta Benassi. *It Starts with the Firing* (Reggio Emilia: Collezione Maramotti, 2017), cat. (Roma: Nero, 2017).
- ⁴¹ Da questa raccolta EB ha estratto cinque titoli particolarmente significativi intorno al motivo del "mattoncino" (*The bricks pull the crowds; This Bricks could build a bad reputation; A brick is a brick is a brick...; My wall is going cheap; Gallery bricks silence; Money crisis and the art Bricks; Man behind the bricks; The bricks are useful; Art may come and art may go but a brick is a brick for Ever. Bricks are for homes!*), riprodotti su affiches affisse nelle strade di Reggio Emilia ed esposte in mostra poggiate su cavalletti di ferro nell'installazione *It starts with the firing* (2017). Una più ampia selezione di ritagli di giornali è riprodotta nel catalogo.
- ⁴² Ginevra Bria, "Elisabetta Benassi. Sottrarsi al tempo della produzione", *Domus*, 8 luglio 2019, <https://www.domusweb.it/it/arte/2019/07/03/elisabetta-benassi-sottrarsi-al-tempo-della-produzione.html> (accesso il 15 luglio 2021).
- ⁴³ Un *artist's book* pubblicato per l'occasione raccoglieva e indicizzava le sigle impresse sui mattoni: Elisabetta Benassi, *The Dry Salvages* (Roma: Nero, 2013).
- ⁴⁴ Il titolo della serie proviene da uno dei dorsi utilizzati dall'artista, datato 1° ottobre 1944, in cui si può leggere appunto di un libro di Gertrude Stein "dealing with the human race, entitled 'All I remember'", peraltro ironicamente mai pubblicato dall'autrice americana (vedi fig. 17). La circostanza illumina la relazione della serie con la temporalità storica, il valore di documento della fotografia e la relazione che la didascalia stabilisce tra immagine e osservatore. In alcuni lavori appartenenti allo stesso ciclo, come vedremo subito, i dorsi delle fotografie sono fotografati e riprodotti da EB in microfilm e microfiche, a loro volta media di archiviazione obsoleti che vengono così temporaneamente

- sottratti al loro destino archeologico.
- ⁴⁵ Roland Barthes, “Le message photographique”, in *L’Obvie et l’Obtus. Essais critiques III* (Parigi: Seuil, 1982), 9. Originariamente pubblicato nel 1961. La traduzione italiana proviene dall’edizione: “Il messaggio fotografico”, in *L’ovvio e l’ottuso. Saggi critici III* (Torino: Einaudi, 1985), 13.
- ⁴⁶ Venturi, “Uso e manutenzione dell’archivio”, 185-87.
- ⁴⁷ Barthes, “Le message photographique”, 18-19. La traduzione proviene da: “Il messaggio fotografico”, 15.
- ⁴⁸ Cfr. il catalogo della 54^a Biennale Internazionale d’Arte di Venezia: Jessica Lack, “Elisabetta Benassi”, in *ILLUMInazioni | ILLUMInations*, a cura di Bice Curiger (Venezia: varie sedi, 2011), cat. (Venezia: Marsilio, 2011), 140.
- ⁴⁹ Su *Memorie di un cieco* e l’uso dell’archivio da parte di EB cfr. Elfi Turpin, “Gli spettri”, *Flash Art*, maggio-giugno 2015, 51-53.
- ⁵⁰ Andrea Cortellessa, “Crediti”, in *Elisabetta Benassi, All I Remember* (Roma: Galleria Magazzino, 2010), cat. (Roma: Nero, 2010), p. n. n.
- ⁵¹ Cfr. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps: histoire de l’art et anachronisme des images* (Parigi: Les Éditions de Minuit, 2000); in particolare il capitolo *L’image-malice*. La traduzione italiana proviene da: id. *Storia dell’arte e anacronismo delle immagini*, a cura di Stefano Chiodi (Torino: Bollati Boringhieri, 2007), 82-145.
- ⁵² Cfr. Elisabetta Benassi. *Ladies and gentlemen*, a cura di Gabi Scardi (Milano: Fondazione Adolfo Pini, 2021), cat. (Roma: Nero, 2021), con un testo di Emanuele Trevi.
- ⁵³ La vicenda è stata di recente ricostruita da Alessandro Del Puppo, *Pasolini Warhol 1975* (Milano: Mimesis, 2019).
- ⁵⁴ Elio Grazioli, “Elisabetta Benassi. Lady and gentlemen”, *doppiozero*, 10 ottobre 2021, <https://www.doppiozero.com/materiali/elisabetta-benassi-lady-and-gentlemen> (accesso 15 ottobre 2021).
- ⁵⁵ In questo caso la porta del frigorifero è lasciata socchiusa e lo stesso è non funzionante.
- ⁵⁶ Didi-Huberman, *Storia dell’arte e anacronismo delle immagini*, 205.