



Stefania Zuliani

«Là dove le cose cominciano». Archivi e musei del tempo presente



Abstract

Istituzioni sorelle, irriducibili quanto necessarie «eterotopie» (Foucault 1966), archivi e musei condividono la stessa natura duplice di luoghi di conservazione e di produzione della memoria. Una memoria che è, innanzitutto, sguardo critico sul presente, occasione di creazione e di azione, assunzione di responsabilità, collettiva e del singolo. Così, muovendo dalle riflessioni di Derrida, che ci ha ricordato come la parola archivio indichi assieme *cominciamento* e *comando*, il saggio intende appunto sottolineare la processualità propria degli archivi e dei musei del tempo presente, mettendo in luce come entrambe le istituzioni debbano essere il luogo trasparente della scelta e dell'interpretazione del documento secondo dichiarate, ma non per questo indiscutibili, regole. Senza eccessivi irrigidimenti o sclerotiche esclusioni, ma nella consapevolezza che la contemporanea *Archive Mania* (Rolnik 2012) se non controllata può condurre al paradosso dell'archivio totale, al collasso della tag universale.

Sisters institutions, irreducible and necessary «heterotopias» (Foucault 1966), archives and museums share the same dual nature of places of conservation and production of memory. Memory that is, first of all, critical enquiry on present time, creation and action opportunity, collective and individual acceptance of responsibility. Moving from Derrida, who underlined that the word archive means *cominciamento* and *comando*, the essay intends underline the processuality of archives and museums of the present time, highlighting how both the institutions have to be the transparent scene of the documents' selection and interpretation, with declared, even if not indisputable, rules. Without exclusions and with the awareness that the actual *Archive Mania* (Rolnik 2012), if not controlled, may lead us to the paradox of the Total Archive, and to the collapse of an universal tag.



«Non bisogna [forse]cominciare dal distinguere l'archivio da ciò al quale lo si riduce troppo spesso, specialmente l'esperienza delle memoria e del ritorno all'origine, ma anche l'arcaico e l'archeologico, il ricordo e lo scavo, in breve la ricerca del tempo perduto?» (Derrida 1996,s.p.). Così, con questa domanda che è già una tesi e una risposta, Jacques Derrida imposta sin dalla singolare *Preghiera da inserire* premessa al suo *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*¹, la riflessione che

¹Le concept d'archive. Un'impression freudienne è il titolo originale della conferenza tenuta da Derrida nel 1994 a Londra in occasione del convegno *Memory. The Question of Archives* organizzato sotto gli auspici della Società internazionale di Storia della Psichiatria e della Psicoanalisi, del Freud Museum e del Courtauld Institut of Art.

nel corso di questo suo breve e densissimo testo, una conferenza tenuta nel 1994 a Londra in occasione del convegno *Memory. The Question of Archives* organizzato sotto gli auspici, tra l'altro, del Freud Museum, lo porterà a svelare la natura almeno doppia dell'archivio, attivo luogo di passione, una sofferenza, persino un sintomo, (e *Mal d'archivio* è, naturalmente, un omaggio al vertiginoso *Mal du musée* diagnosticato a suo tempo da Maurice Blanchot) che si mostra a un tempo "istitutore" e "conservatore" della memoria e del significato. Una natura ambigua e, per questo, feconda che si annida nel cuore stesso dell'archivio -*les archives*, in realtà - perché, precisa immediatamente Derrida, «arché, ricordiamocelo, indica assieme il cominciamento e il comando. Questo nome coordina apparentemente due principi in uno: il principio secondo la natura o la storia, là dove le cose cominciano - principio fisico, storico o ontologico - ma anche il principio secondo la legge, là dove uomini e dèi comandano, là dove si esercita l'autorità, l'ordine sociale, in quel luogo a partire da cui l'ordine è dato» (Derrida 1996, p. 11). Dunque nell'archivio, nella parola archivio e nell'azione dell'archiviare, c'è il senso dell'origine, del "principiale", del cominciamento, appunto, ma anche l'autorità dell'ordine, del comando, di un domicilio che è garanzia di autorità (archeion, vale la pena sottolinearlo, era precisamente la residenza dei magistrati supremi, gli arconti). È l'archivio contemporaneamente un luogo fisico (una dimora) e un concetto, un esercizio di potere, al punto che, precisa ancora Derrida non c'è «nessun potere politico senza controllo dell'archivio, se non della memoria. La democratizzazione effettiva si misura sempre con questo criterio essenziale: la partecipazione e l'accesso all'archivio, alla sua costituzione e alla sua interpretazione» (Derrida 1996, p. 14, n. 1). E di questa indicazione, del legame inscindibile che stringe democrazia e archivio (istituzione e fruizione dell'archivio), non possiamo non tenere conto se vogliamo provare a comprendere le ragioni del sempre più diffuso e virulento mal d'archivio - si è parlato anche di *Archive Fever* (Enwezor 2008) - un fenomeno che, assieme alla contemporanea museofilia (e del resto archivi e musei non sono forse, con le biblioteche, "istituzioni sorelle"?) orienta ormai da tempo non soltanto gli svolgimenti del recente dibattito critico - sono infiniti i convegni, i simposi, le pubblicazioni e gli interventi su questo tema - ma anche quelli della produzione artistica, che non smette di rispondere a quell'impulso archivistico che nel 2004 Hal Foster ha riconosciuto e puntualmente analizzato sulle pagine di *October* (Foster 2004b) in un saggio -*An Archival Impulse* - che resta tuttora un riferimento ineludibile nella discussione sul significato specifico assunto nell'arte degli ultimi decenni dalla figura e dalla pratica dell'archivio, un luogo teorico e un riferimento certamente non assente neppure nella stagione delle avanguardie storiche o delle neo-avanguardie, come attesta l'*Inventario perpetuo* di Rauschenberg scelto da Rosalind Krauss ad

emblema e titolo per un suo recentissimo volume (Krauss 2011), ma di cui Foster individua i caratteri e le modalità proprie della stagione presente.

Lo studioso, che agli archivi dell'arte moderna e al loro rapporto con il museo aveva già dedicato nel 2002 una riflessione di taglio esplicitamente foucaultiano, intendendo quindi per archivio non un luogo fisico ma il sistema che organizza le espressioni di un determinato periodo (Foster 2004a), mette in evidenza attraverso una serie di esperienze esemplari i principali orientamenti che individuano quella egli che definisce "archival art", arte che si colloca sul rischioso crinale fra fiction e realtà, tra pubblico e privato, in uno spazio intermedio - un pericoloso quanto invitante *terrain vague* - che corrisponde a pieno alle condizioni epistemologiche attuali, segnate da «un indebolimento della storicità» (Jameson 2007). Viviamo, per citare Fredric Jameson, la cui *logica culturale del tardo capitalismo* è un caposaldo dell'architettura teorica di Foster e degli altri *Octoberists*, in una condizione di continuato presente, un presente eterno che la rottura della temporalità libera da tutte le attività e da ogni intenzione, lasciando il soggetto in una situazione di angoscia o, ed è equivalente, di euforia, «inebriante o allucinogena»². A questa crisi della storicità l'impulso archivistico non si oppone frontalmente, proponendo piuttosto rizomatiche strategie di connessione e di interpretazione che coinvolgono innanzitutto il soggetto in avventure di senso dagli esiti incerti e talvolta inattesi, in alcuni casi persino sorprendentemente pop: che il lavoro di ricerca condotto da Tacita Dean sul misterioso naufragio, innanzitutto psicologico, di Donald Crowhurst, improvvisato navigatore solitario, sarebbe diventato la traccia per un recente romanzo, l'ennesimo best seller, di Jonathan Coe (2010), non poteva certo essere previsto da Foster quando aveva citato l'opera della Dean come esemplare di pratiche artistiche d'archivio frutto del fallimento di una possibile visione del futuro (Jameson 2007, p. 44)³. In ogni caso, che la presenza di quell'impulso archivistico registrato da Hal Foster sia un elemento ben attivo all'interno dell'attuale scena culturale è documentato non solo dalle opere che appunto all'archivio guardano come metodo e come oggetto (per restare alla letteratura, l'archivio ha trovato interpreti illustri in José Saramago, autore dell'inchiesta archivistica di *Tutti i nomi* (1998), e nel Pamuk del *Museo dell'innocenza*(2012), estenuato esercizio di accumulazione e, quindi, di archiviazione, letteraria e poi reale, di memorie soggettive e collettive) ma anche da riflessioni e posizioni critiche provenienti da postazioni teoriche distanti tra di loro. Al di là, infatti, della compagine degli studiosi

²Sulla questione della dimensione temporale attuale e dei suoi riflessi nelle esperienze artistiche, con particolare riferimento alle proposte recenti dei nuovi media, si rimanda a Chiodi (2013).

³*Archive as Failed Futuristic Vision* è il titolo del paragrafo dedicato da Foster a Tacita Dean all'interno del citato saggio *An Archival impulse* (Foster 2004b, pp. 11-16). La traduzione del paragrafo è stata pubblicata in *Enciclopedia delle arti contemporanee, I portatori del tempo* (Foster 2013, pp. 249-251).

riconducibili alla rivista *October*, il cui pensiero un tempo militante si è consolidato ed anche irrigidito (istituzionalizzato) nel monumentale *Arte dal 1900. Modernismo Antimodernismo Postmodernismo*(ed. Foster et al. 2006)⁴, una dichiaratamente parziale lettura di un secolo d'arte dove la figura dell'archivio ricorre frequentemente, anche a proposito dell'utilizzo recente del film come archivio del passato prossimo (mentre è di cinema come museo che ha discusso dal canto suo Giuliana Bruno, confermando ancora una volta il comune destino che lega musei e archivi), è da posizioni critiche - e anche geografiche - più eccentriche e meno prevedibili che l'archivio viene oggi discusso e agito.

Ha ad esempio una matrice psicanalitica e, assieme, politica la lettura che Suely Rolnik ha proposto nell'ambito dei colloqui promossi all'interno della tredicesima edizione di Documenta. Nell'indagare le cause di quella che la studiosa brasiliana, nota soprattutto per la sua collaborazione con Félix Guattari, ha definito *Archive Mania* (Rolnik 2012), Rolnik sottolinea il nesso stringente che lega l'attenzione all'archivio e l'esigenza di creare occasioni, magari residuali, di eversione all'interno di società autoritarie e di regimi totalitari, individuando nella micro-politica dell'arte lo spazio di un attivismo che corrode e rovescia i sistemi di oppressione, fondati innanzitutto sul controllo dell'archivio, intrinseco luogo del comando, come aveva ricordato Derrida. L'analisi della situazione artistica in America Latina negli anni sessanta e settanta, non liquidabile (disinnescabile) secondo la Rolnik attraverso l'applicazione dell'etichetta, fin troppo generica, di concettuale, è l'occasione per una riflessione sulla natura e la funzione dell'archivio che nel lavoro degli artisti latino-americani si apriva alla radicalità dell'utopia (non si tratta certo di creare archivi che riguardano l'arte ma poetici e quindi rivoluzionari archivi *per* l'arte), attivando un contagio che giungerà poi a coinvolgere anche i territori più in vista e frequentati del sistema ormai globale dell'arte. Una genealogia, questa che sposta l'origine della passione archivistica agli anni sessanta e alle zone periferiche e a lungo tormentate dell'America del sud, che tende insomma a sottolineare il significato politico della passione archivistica, il valore conoscitivo e processuale dell'archivio e dell'arte che ad esso si connette, indicando una prospettiva critica che tenta di evitare le derive di pura accumulazione, di un'estensione indiscriminata a cui la pratica archivistica dell'arte rischia di lasciarsi andare, in una proliferazione di direzioni e di materiali che, adottando il modello orizzontale della rete e della tag universale proposto qualche anno fa da Derrick de Kerckhove, può incorrere nella paradossale paralisi di un fantomatico «stato di onniscienza» (Galison 2013, p. 329).

⁴È questa la tesi proposta da Maria Giovanna Mancini nel volume "*October". Una rivista militante* (Mancini 2014).

[...] Lasciare perdere la 'classificazione per categorie' e 'taggare' tutto. Oggi viviamo nell'era del tag e, dunque, sul piano delle grandi trasformazioni: siamo chiamati a realizzare la profonda natura di Internet, la profonda natura della divisione dell'informazione in piccoli pacchetti, ognuno col proprio indirizzo, ognuno capace di ri-costituirsi dalla sua apparizione originaria in un luogo-altro. [...] Ora tutto questo determina inevitabilmente un rinnovamento dell'idea di classificazione. [...] Le classificazioni creano un ordine che impedisce l'accesso piuttosto che favorirlo. (de Kerchove 2006, pp. 43-44)

La rinuncia alla classificazione a favore di una mappatura che procede per continue annessioni e connessioni implica quindi l'adozione di modelli che lavorano sulla prossimità e sull'associazione per analogia. Vengono così attualizzate in maniera più o meno spregiudicata architetture concettuali soggettive che trovano nell'Atlante di Aby Warburg, nel suo straordinario *Mnemosine*, un antecedente luminoso quanto assolutamente inimitabile, come ha messo in evidenza il tentativo, ambizioso e sicuramente non ingenuo, di Didi-Hubermann, curatore di *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuevas?*, esposizione proposta prima al Reina Sofía di Madrid, poi allo ZKM di Karlsruhe e quindi ad Amburgo nel 2011, e poi ripresa in forma di sola documentazione fotografica in Francia col titolo *Histoire de fantômes pour grandes personnes* alla fine del 2012. Mostre di un'idea critica in cui le opere, quando presenti, hanno avuto essenzialmente il ruolo di puntelli e documenti costruiti secondo le logiche del montaggio e dell'atlante, vero e proprio archivio visualizzato. Un'operazione che ha fatto discutere: a ragione Roberto Venturi sulle pagine di *Alfabeta2* ha insinuato il sospetto che contro la tradizione della storia dell'arte che secondo Didi-Huberman situa «il visuale sotto la tirannia del visibile e il figurabile sotto la tirannia del leggibile» si stia proponendo un'altra tirannia quella «del montaggio e dell'atlante» (Venturi 2010, p. 20), appunto.

Ma non è solo il modello warburghiano dell'atlante a orientare le pratiche espositive degli ultimissimi anni. Ad affermarsi, diversamente declinato nella prospettiva olistica che Carolyn Christof-Bakargiev ha scelto per la sua ipertrofica *DOCUMENTA (13)* o nell'enciclopedismo eclettico della Biennale di Massimiliano Gioni, è un pensiero dell'accumulazione e della libera associazione che se certamente seduce per la capacità di sorprendere e dilatare confini, non solo critici ma anche geografici e storici, che le rigidità del mercato dell'arte, con le sue egemonie e le sue esclusioni, aveva reso asfittici, d'altro canto inquieta per l'approssimazione che è implicita in operazioni in cui consapevolmente viene sterminato un ordine categorico. Un rischio da correre, probabilmente, una conseguenza, anche, delle mutate e fluide condizioni epistemologiche in cui ci

stiamo muovendo, dove però a mio parere non è tanto il modello dell'archivio ad agire, come ha suggerito di recente Cristina Baldacci su *Repubblica*, e neppure un generico principio collezionistico, in cui sempre si deve riconoscere una ratio, un «*Kunstwollen*» (Lugli 2003, p.54)ché la collezione è comunque un insieme sistematico di oggetti, quanto un desiderio di accumulo disinibito ed erudito, una voracità, e persino una golosità, di sapere - «Niente è più dolce che sapere tutto» (Gioni 2013, p. 23) è la citazione in esergo al testo di presentazione premesso al catalogo dell'ultima *Biennale di Venezia*, una spinta all'appropriazione che alla fatica dell'analisi preferisce la felicità immediata e mai conclusa dell'addizione. Massimiliano Gioni lo ha del resto dichiarato: «Il palazzo enciclopedico non ha ambizioni universalistiche [...] è una celebrazione dell'eccezione e dell'eccentrico piuttosto che il tentativo di una sistematizzazione totale» (Gioni 2013, p. 28). E non ha importanza se, nel godimento, nell'*intensità*, che suscita la sfarzosa panoplia delle immagini e delle idee (ma non sono poi, in fondo, la stessa cosa?), si confonde in nome di una indistinta logica combinatoria, refrattaria ad ogni ontologia, il *teatrum mundi* delle *Wunderkammer* rinascimentali e l'iperconnettività contemporanea. A trionfare è, certo, la meraviglia, lo stupore che nasce dagli accostamenti inconsueti e persino incomprensibili, come quelli, ricordati da Foucault ad apertura del suo *Le parole e le cose* (Foucault 1966), della fantomatica Enciclopedia cinese immaginata da Borges, dove gli animali venivano ordinati secondo una inusitata tassonomia che li vedeva divisi in «a) appartenenti all'Imperatore b) imbalsamati c) ammaestrati e) lattonzoli, e) sirene, f) favolosi, g) cani randagi, h) inclusi in questa classificazione, i) che si agitano come i pazzi, j) innumerevoli, k) disegnati con un pennello finissimo di pelo di cammello, l) eccetera, m) che hanno rotto il vaso, n) che da lontano sembrano mosche» (Borges 1984, p.1004).

Tutto questo però, per quanto sia affascinante e stupefacente, non è l'archivio. L'archivio, senza eccessivi irrigidimenti o sclerotiche esclusioni, non può che restare un processo critico dalle regole dichiarate, un vero e proprio «processo al documento» come ha chiarito Foucault nella sua *Archeologia del sapere* (Foucault 1969). Perché l'archivio non è certamente, ed è persino scontato ricordarlo, il catalogo generale dei dati e delle date, l'elencazione pedante (vanamente totalizzante) delle presenze e delle assenze, ciò che in apparenza salva dall'oblio il documento per cancellarlo poi nell'uniformità della tradizione, ma è la condizione (*l'a priori storico* ha detto ancora Foucault) che fa sì che i documenti possano ad un tempo sopravvivere e trasformarsi regolarmente secondo movimenti che non sono segreti ma che si possono, anzi, si devono interrogare e modificare, agire anche con gli strumenti dell'arte.

Performing the archive prima ancora di essere l'efficace titolo del saggio in cui Simone Osthoff ha discusso della trasformazione dell'archivio d'arte contemporanea da deposito di documenti ad «art medium» (Osthoff 2009) è un invito a ripensare la natura complessa del gesto archivistico perché la «contaminazione tra opera d'arte e documento», l'impossibilità di riconoscere netti confini tra fiction e non-fiction che contribuisce alla nostra crisi di fiducia rispetto a quanto vediamo (Osthoff 2009, pp. 11, 178) non va negata ma affrontata. Senza rimpianti per le perdute certezze, ma con la lucidità necessaria a sperimentare strumenti di analisi che, senza sacrificare le possibilità di nuove aperture e di altri significati, di diversi utilizzi dell'archivio stesso, si pongano come un argine contro un'accumulazione insensata e dispostofobica. Così, anche mostrare l'archivio, pratica oggi sempre più diffusa, non significa soltanto esibire i segreti tesori di un'istituzione, riportare alla luce i nascosti e preziosi giacimenti documentari sedimentati nel tempo, quanto metterli opportunamente a rischio - esporli, davvero - secondo modalità più allusive che assertive in grado di consentire, è quanto ha suggerito Mario Lupano, una vera e propria «epifania», una rivelazione e un'apparizione, una visione in cui «si pongono domande anziché dare risposte certe» (Lupano 2013, p. 214). Offrendo, magari, al pubblico la possibilità di interrogare direttamente i documenti e, quindi, di interrogarsi, come è accaduto, ad esempio, nell'esposizione degli archivi del NAI di Rotterdam, dove l'allestimento consentiva al visitatore di interagire con i materiali esposti, allargandone «la comprensione a un contesto fatto di temi e problemi» (Irace 2013, p.65) o in occasione della riscrittura della collezione del MART, dove per tagli e prospettive inconsuete è stata mostrata «La Magnifica Ossessione» (ed. Boschiero & Cacioli 2014) che è all'origine di ogni gesto collezionistico (archivistico)⁵.

Una sfida ulteriore è quella che il MoRE, dichiaratamente museo e archivio (come è stato ricordato, «il museo prende la forma di archivio quando vuole diventare più dinamico, attivo e macchina avanguardista - inserendo cioè al suo interno un germe anti-istituzionale» (Lupano 2013, p. 212) oggi propone archiviando e, quindi, mostrando l'incompiuto, mettendo in mostra l'irrealizzato: come dare significato, come istituire memoria alle tracce digitali di opere che non hanno trovato peso e materia, che non hanno occupato alcuno spazio reale e che però esistono, come pensiero progettuale e non (solo) come desiderio? Al di là degli aspetti tecnici, delle soluzioni sempre nuove che lo spazio del virtuale offre per mettere in luce e rendere accessibili idee e proposte anche liminari, come quella del MoRE, a garantire la possibilità che questo accada è la natura stessa dell'archivio e del museo, eterotopie la cui essenza è la «contestazione di tutti gli altri spazi» (Foucault

⁵Con *La Magnifica Ossessione* la nuova direttrice del museo Cristiana Collu ha proposto una nuova lettura delle collezioni del MART.

2005).Luoghi di produzione, e non di conservazione, del significato che, animati da «l'impazienza assoluta di un desiderio di memoria» (Foucault 2005)ma anche dalla necessità di trasgredire le regole e di corrodere ogni vincolo categoriale, gli archivi e i musei del tempo presente (e quindi ogni archivio ed ogni museo) non sono un punto di arrivo, un approdo, magari sereno, un rifugio e una garanzia, ma sono lo spazio instabile e insicuro di una continua creazione, il luogo di una nascita - là dove le cose cominciano, appunto - che è sempre un trauma e, assieme, una irrinunciabile promessa.

L'autrice

Docente di Teoria del museo e delle esposizioni in età contemporanea e di Teoria della critica d'arte presso l'Università di Salerno, Stefania Zuliani studia i mutamenti che negli ultimi decenni hanno segnato le relazioni tra arte, critica e spazio espositivo. A questi temi ha di recente dedicato i volumi *Effetto museo. Arte critica educazione* (Milano 2009) ed *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea* (Milano 2012). Nel 2013 ha curato il volume *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*. Critico d'arte, da alcuni anni cura convegni, workshop e progetti espositivi per la Fondazione Filiberto Menna. Centro Studi di Arte contemporanea.

e-mail: szuliani@unisa.it

Riferimenti bibliografici

Borge,s JL 1984, 'L'idioma analitico di John Wilkins' in *Tutte le opere*, Mondadori, Milano, pp. 1002-1006.

Boschiero, N & Caciolli V (ed.) 2014, *La Magnifica Ossessione*, catalogo della mostra, Mart, Rovereto, 26 ottobre 2012 – 16 febbraio 2014, Electa, Milano.

Chiodi, S 2013, 'Scolpire il tempo. Cronologia, durata, memoria nelle arti contemporanee' in *Enciclopedia delle arti contemporanee, I portatori del tempo*, ed A Bonito Oliva, Mondadori Electa, Milano, pp. 216-244.

Coe, J 2010, *I terribili segreti di Maxwell Sim*, Feltrinelli, Milano.

de Kerckhove, D 2008, s.t. in *Atti/proceedings 1st international forum on documentation and contemporary languages*, Pan, Palazzo delle arti Napoli 14,15dicembre 2006, Electa Napoli, pp. 43-44.

Derrida, J 1996, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli.

Enwezor, O 2008, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, catalogo della mostra, International Center of Photography, New York, 18 gennaio - 04 maggio 2008, Steidl, Göttingen.

Foster, H 2004a, *Design& Crime*, Postmedia, Milano 2004 [or. edn. Foster, H 2002, *Design& Crime*, Verso, London].

Foster, H 2004b, *An Archival Impulse*, in "October", Vol. 110, Autumn, 2004, pp. 3-22.

Foster H 2013, 'L'archivio come fallimento di una visione futurista' in *Enciclopedia delle arti contemporanee, I portatori del tempo*, ed A Bonito Oliva, Mondadori Electa, Milano, pp. 249-251 [or.

edn. Foster, H 2004, *Archive as Failed Futuristic Vision*, part of: 'An Archival Impulse', *October*, Vol. 110, Autumn, pp. 11-16].

Foster, H, Krauss, R, Bois, YA, Buchloh, B & Joselit, D 2006, *Arte dal 1900 : modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, Zanichelli, Bologna . [or. edn. Foster, H, Krauss, R, Bois, YA, Buchloh, B & Joselit, D 2004, *Art since 1900 : modernism, antimodernism, postmodernism*, Thames & Hudson, New York].

Foucault, M 1966, *Les mots et les choses*, Galimard, Paris.

Foucault, M 1969, *L'archéologie du Savoir*, Galimard, Paris.

Foucault, M 2005, *Utopie Eterotopie*, Cronopio, Napoli [or. edn. Foucault, M 2004, *Les hétérotopies. Les corps utopique*, Institut National de l'audiovisuel, Paris].

Galison, P 2013, 'Uno stato di onniscienza' in *Il Palazzo Enciclopedico*, catalogo della 55. Edizione della Biennale Arte di Venezia, ed. M. Gioni, Marsilio, Venezia, pp. 329-330.

Gioni, M 2013 'E' tutto nella mia testa? in *Il Palazzo enciclopedico. 55a esposizione d'arte internazionale la Biennale di Venezia*, ed M Gioni, Marsilio, Venezia, pp. 23-28.

Irace, F . 2013, 'L'archivio in mostra' in *Archivi e mostre. Atti del primo Convegno Internazionale Archivi e Mostre*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia, pp. 60-70.

Jameson, F 2007, *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi Editore, Roma. [or. edn. Jameson, F 1991, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press].

Krauss, R 2011, *Inventario Perpetuo*, Bruno Mondadori, Milano [or. edn. Krauss, R 2010, *Perpetual Inventory*, The MIT Press, Cambridge].

Lugli, A 2003, *Museologia*, Jaka Book, Milano.

Lupano, M 2013, 'L'archivio in mostra: materialità documentaria e dispositivo visionario', in *Archivi e mostre. Atti del primo Convegno Internazionale Archivi e Mostre*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia, pp. 206-219.

Macel, C (ed.) 2003, *Sophie Calle, M'as-tu vue*, catalogo della mostra, Centre Pompidou, Paris, 19 novembre 2003 - 15 marzo 2004, Éditions Xavier Barral, Paris.

Mancini, MG 2014, "October". *Una rivista militante*, Luciano Editore, Napoli.

Osthoff, S 2009, *Performing the archive: The transformation of the archive in Contemporary art from repository of documentes to art medium*, Atropos, New York Dresden.

Pamuk, O 2012, *L'innocenza degli oggetti. Il museo dell'innocenza, Istanbul*, Einaudi, Torino.

Rolnik, S 2012, 'Archive mania' in *The Book of the Books*, cat. 1/3, ed. C. Christov Bakargiev, documenta (13), Kassel, 9 giugno - 16 settembre 2012, Hatje Cantz, pp. 176-182.

Saramago, J 1998, *Tutti i nomi*, Einaudi, Torino.

Venturi, R 2013, 'Atlanti e fantasmi. Georges Didi-Huberman curator', *Alfabeta2*, n. 26, febbraio, p. 20.