

**Predella** journal of visual arts, n°37, 2015 - Monografia/ *Monography* ■

[www.predella.it](http://www.predella.it) / [predella.cfs.unipi.it](http://predella.cfs.unipi.it)

**Direzione scientifica e proprietà** / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

**Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini** - [predella@predella.it](mailto:predella@predella.it)

**Predella** pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

**Predella** publishes two online issues and two monographic print issues each year

*Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review*

**Comitato scientifico** / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas, Riccardo Venturi

**Coordinamento editoriale** / *Editorial Assistant:* Paolo di Simone

**Impaginazione** / *Layout:* Raffaele Cimino

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

*The enquiry concerning "the terms of painting", its necessity and the enunciation of the impossibility of representation, is the thread that binds all the research by Carlo Alfano (1932-1990).*

*This article focuses on some specific moments of an extensive and complex production which is difficult to place in a precise art movement, and aims at analyzing the prolific laterality of an artist who constantly questioned the history of art and its "figurae": Carlo Alfano disrupted the rules, broke spatial balances and analytically examined the human condition, also in light of the philosophy of Michel Foucault which surfaces in many aspects of his unorthodox method of action.*

*Occupiamo un piccolo posto nella grande geografia  
che le parole hanno tracciato.  
Ognuno fa risplendere e oscurare una piccola zona di queste  
quando la luce di un nuovo desiderio formula una domanda  
che segue l'oscurità della domanda già soddisfatta.*  
Carlo Alfano

### 1. Sintonizzarsi sull'incertezza

Chi si avvicina all'opera di Carlo Alfano<sup>1</sup>, un'opera che quasi con pudore sembra mantenere nascoste le sue enormi riserve di senso, si trova dinanzi un mondo raffinatamente rigoroso eppure ineffabile, pervaso da una costante tensione «ad interrogarsi, più che a dare un segno certo, ed a porre, di riflesso a sé e a noi, domande sul significato della rappresentazione, del dipingere»<sup>2</sup>.

Focalizzandosi su alcuni momenti specifici di una ricchissima produzione, questo articolo si propone di analizzare la prolifica lateralità di tale mondo, riconoscendo al suo artefice originalità di ricerca e profondità di indagine. Immaginando, ancora, che nella rielaborazione di una più ampia e, si spera, più problematica narrazione sull'arte italiana del secondo dopoguerra - non certo un recinto chiuso ma piuttosto un teatro di intensi scambi con il contesto internazionale - si possa individuare lo spazio giusto (da negoziare ogni volta) in cui poterlo ri-conoscere. Non scalfita nella sua gravidanza dallo scorrere del tempo, la ricerca artistica di Alfano, per come è stata concepita e poi condotta traendo nutrimento da un intreccio «di sapori ed emozioni filosofiche, letterarie, linguistiche, musicali»<sup>3</sup>, può generare addi-

rittura antidoti per difendersi e al contempo indebolire le maglie strette di gerghi critici in cui le discontinuità e gli outsider non hanno casa o restano, comunque, eccezioni.

Defilandosi sovente dalle logiche del sistema dell'arte ma mantenendo forti ambizioni rispetto a se stesso e ai propri compiti d'artista, Alfano e la sua opera - luogo della complessità e dell' "incerto" - possono offrirsi come un dono scomodo anche all'arte del presente e al dibattito che l'accompagna perché implicitamente, grazie al tenace confronto tra momento creativo e momento critico, ambiscono a «un altro modo di chiedere e fare teoria, un modo più "interno" all'arte, più endogeno»<sup>4</sup>.

Giulio Paolini, artista apprezzato da Alfano, invitato peraltro ad autoritrarsi nell'*Archivio delle Nominazioni 1969, '70, '71, '72, '73, '74* (1969-74) e artefice, come ci ha suggerito Bruno Corà, di una ricerca che «con esponente assai diverse e soprattutto con modi totalmente distanti, [...] aveva iniziato egualmente un processo analitico di enunciazione dell'impossibilità rappresentativa e della *doublure*, non meno carico di tensione e drammaticità estetica»<sup>5</sup>, si chiedeva in *Idem* nel 1975: «può un'opera sopravvivere, evadere lo scandalo della comunicazione?»<sup>6</sup>. Le insidie e l'ineffabilità dell'opera di Alfano mi pare derivino proprio da questo: dalla volontà di sfuggire a quello scandalo.

Come a ribadire un'impossibilità, Alfano ha di frequente rammentato la difficoltà che avvertiva sia nel parlare di sé che nel tradurre in parole i suoi lavori<sup>7</sup>, evitando tuttavia di considerare l'irriducibilità delle sintassi visiva e verbale un ostacolo insormontabile o una condanna all'indicibile. «Accettando questa incompatibilità - sono parole dell'artista - possiamo tenerci, sempre più, in un rapporto ravvicinato con l'opera affinché il linguaggio possa interrogarla dalla sua condizione esterna di esistenza, poi al cuore, alle sue condizioni interne di possibilità»<sup>8</sup>.

Non resta che far scaturire da qui, dalla coscienza dei propri limiti e dalla necessità di strategie differenti di avvicinamento all'opera, un nuovo discorso o, meglio, uno dei discorsi possibili. Perché nello spazio inquieto che tiene separati ma indivisibili il "vedere" e il "dire", esiste sempre la possibilità di istituire relazioni e di costruire approdi critici. L'invito a sintonizzarsi sull'incertezza e sulla dissidenza, elementi di "pertinentizzazione" di una storia molteplice e intrigante, vuol dire pensare tali qualità come generatrici di pratiche virtuose, perché è impossibile - si sa - conquistare la totalità, addirittura mortifero. E vuol dire, anche, ribadire l'impronta della filosofia di Michel Foucault che affiora in molti aspetti del suo lavoro.

Foucault è stato una personalità così incidente nella costruzione della sua poetica, da poter essere considerato quasi un suggeritore del suo metodo di azione eterodossa<sup>9</sup>. Sollecitato da Angelo Trimarco in un'intervista risalente al 1985, Alfano ne parla in questo modo:

la lettura di Michel Foucault ha coinciso con il movimento che segna il mio nuovo lavoro. Ricordo il fascino di quell'incontro, la felicità di quando lo conobbi. Foucault delimita un campo sul quale noi tutti lavoriamo, offre un dispositivo di cui si sentiva la mancanza, colma un vuoto. Definisce un sapere che è, senz'altro, il nostro sapere [...]. La critica alla somiglianza e alla rappresentazione, la lettura splendente di *Las Meninas*, la riflessione sul discontinuo, la distanza dallo storicismo e l'amore per l'archeologia, l'ironia sull'empirismo, l'attenzione alle scienze, l'idea che la ragione è la storia del Medesimo e dell'Altro, erano e sono temi per me fondamentali. E ritengo non soltanto per me. Lo sono stati per tutta la mia generazione<sup>10</sup>.

L'archivio, la nomina, la distanza dalla rappresentazione, l'autoritratto frammentato e anonimo - è ancora Trimarco a suggerirlo analizzando l'insegnamento foucaultiano de *Le parole e le cose* e de *L'archeologia del sapere* - [...] sono la scena sulla quale mettere alla prova le nozioni sovrane del soggetto, della somiglianza, della temporalità<sup>11</sup>.

Alfano che aveva studiato all'Accademia di Belle Arti di Napoli con Emilio Notte, fa il suo esordio nel 1955 con una personale alla Galleria San Carlo di Napoli presentato da Armando de Stefano. Da una prima adesione all'Informale, prosegue alla fine del decennio Cinquanta con una ricerca pittorica via via più scarnificata, per dedicarsi dal 1963 e per quasi tutto il decennio Sessanta a un'indagine che, prescindendo dalla pittura, mette in gioco la percezione spaziale e i meccanismi ambigui della visione. Il centro di questa produzione presentata, tra le altre, nelle personali alla Modern Art Agency di Lucio Amelio, è costituito dalle *Metaforme*, organizzate nei cicli *Tipo e strutture ritmiche* e *Tempi prospettici*; si tratta di strutture visive composte da cilindri trasparenti o riflettenti dalla fisionomia mobile riconducibili all'arte cinetico-visuale che, come in una lacanianiana fase dello specchio, sono preludio al molteplice.

## 2. Genealogia

In nome di una solitudine difesa con seducente affabulazione e aristocratico orgoglio, da una prospettiva solo geograficamente napoletana<sup>12</sup>, Alfano rispondeva in tal modo a chi gli chiedeva di immaginare una sua auto-definizione:

Se mi si chiede della mia "posizione" nell'ambito dell'arte moderna, devo rispondere che non la conosco, che non so in quale tendenza dell'arte contemporanea vada annoverata la mia opera. So di voler stare solo nel mio "luogo" quello valido per me<sup>13</sup>.

D'altronde, anche a voler considerare lo scenario, l'intelaiatura in cui l'artista si muove e si confronta nel triennio 1968/70 (un momento decisivo per gli sviluppi della sua ricerca che vede via via affievolirsi l'interesse per la realizzazione di environment cinetici), lo ritroviamo a Palermo per la seconda edizione di *Revort*, a San Benedetto del Tronto in occasione della VIII Biennale d'Arte Contemporanea, meglio nota come *Al di là della pittura*, a Montepulciano per *Amore Mio* e, invitato da Achille Bonito Oliva, a Roma per *Vitalità del negativo* nella location di nuovo disponibile di Palazzo delle Esposizioni. Eventi, tutti, legati a una geografia espositiva in piena trasformazione, dove ad essere invitati sono artisti distanti per provenienza ed esiti.

L'idea di fondo su cui Luciano Marucci, Filiberto Menna e Gillo Dorfles si erano mossi per la biennale, aveva esattamente espresso la volontà di scompaginare nomenclature critiche correnti, spostando l'attenzione su altri piani. Alfano non a caso partecipa alla sezione *Esperienze artistiche al di là della pittura* con Calzolari, De Vecchi, La Pietra e poi Ceroli, Marotta, Mattiacci, Kounellis, Merz, Mondino, Nanni, Nespolo, Pisani, tra gli altri.

Mentre a Montepulciano, pur sollecitati da Gino Marotta e Achille Bonito Oliva, gli artisti giungono autoconvocandosi e liberandosi (momentaneamente) di qualsivoglia intermediazione critica di cui è messa in questione addirittura la funzione. Costruita su «convergenze poetiche»<sup>14</sup> più che su un confronto di tendenze, la mostra romana riunisce, invece, artisti accomunati da «un'idea metalinguistica dell'arte»<sup>15</sup>.

Quali, a questo punto, le posizioni della critica su Alfano?

Le principali voci che negli anni si sono cimentate nell'esegesi del suo lavoro, pur non mettendo in discussione la forza del suo impatto individuale, hanno evidenziato di volta in volta legami con l'Arte Povera (alcuni dei principali protagonisti, in verità) e le tendenze concettuali, con una netta prevalenza della seconda ipotesi.

Che esista un terreno comune tra i due movimenti è un dato acquisito. Francesco Tedeschi riflettendo sulle "coincidenze" e le "specificità" che intercorrono tra di esse, ha scritto che «tra il 1967 e il 1970 possiamo riconoscere come le dinamiche dell'Arte Povera e quelle dell'Arte Concettuale in diverse occasioni si incontrino e si confrontino, fino quasi a scambiarsi caratteri operativi e ruoli»<sup>16</sup>, chiarendo ulteriormente che

la dimensione immateriale, l'atteggiamento analitico e la pratica linguistica dell'Arte Concettuale, e la fenomenologia di un atto e di una cosa che fisicamente traducono un atteggiamento in opera nell'Arte Povera, paiono infatti due modelli operativi differenti e separati, due universi di senso autonomi, ma il dialogo fra essi costituisce la prova di una complementarità in cui si definisce il carattere comune di una poetica allargata<sup>17</sup>.

Che esista nell'incrocio dei due movimenti più che nell'accentuazione della loro opposizione, la possibilità di individuare preziose indicazioni anche sulla natura del lavoro di Alfano, fatta sia di dialogo e di "aperture" che di attitudini analitiche, mi pare cosa interessante. Anzi, sulla scia delle riflessioni di Jörg Heiser riguardo l'Arte Povera e «le sue affinità con il Concettualismo internazionale e il Romanticismo»<sup>18</sup>, scaturite prendendo in esame i rapporti che entrambe le correnti intrattengono con le nozioni «di frammentario e di aperto, di non presente e di infinito - tutte nozioni che [...] caratterizzano la tradizione storica del Romanticismo»<sup>19</sup>, è possibile finanche aprire un ulteriore fronte interpretativo, immaginando Alfano come un concettuale post-romantico, insomma, dove l'assenza di quiete, una condizione instabile che fa porre domande a cui non ci si può sottrarre, e la predilezione per quanto è anti-sistematico, si vestono di materie rigorose ed essenziali, eppure «delicatissime e ipersensibili» come «acqua, plexiglass, acciaio, alluminio, specchio, grafite, argento, pellicola lucida, specchiante o acrilico nero matto insonoro, pergamena, carta»<sup>20</sup>.

Quella proposta da Heiser non è certo una operazione revisionista, ma esprime piuttosto la volontà di «mettere in discussione tanto l'enfasi su una soggettività artistica emotiva evocata a proposito dell'Arte Povera, quanto l'enfasi su una concezione razionalista dell'autorialità - o sul rifiuto razionalista dell'autorialità - nell'Arte Concettuale»<sup>21</sup>, lo scardinamento di alcune consuetudini storiografiche riguardanti l'arte povera, e la possibilità di non escludere dall'orbita concettuale l'*emotional kick* che Sol LeWitt aveva perentoriamente bandito nei suoi *Paragraphs on Conceptual Art* del 1967.

Questo spazio di relazione e contraddizione che si viene ad istituire, mi pare abbiano riscontro anche nelle tensioni creative vissute da Alfano. L'analisi di alcuni lavori realizzati a chiusura del decennio Sessanta possono chiarire questo passaggio mostrando quanto le categorie utilizzate da Heiser per definire sinteticamente il concettuale, "indessicalizzazione", "economia dei mezzi", "riflessione sull'autorialità", sono cifre del suo operare, almeno quanto il visivo e il fenomenico.

Il lavoro *Delle distanze dalla rappresentazione*, 1968/1969, presentato prima

da Lucio Amelio e poi a *Vitalità del negativo*, «celebra, in una liturgia laica, il rito ritmico di una necessità fenomenica»<sup>22</sup>: la caduta della goccia, in una vasca quadrata di 220x220 cm - la stessa dimensione, ed è coincidenza significativa, della cornice di *Stanza per voci* e delle successive opere pittoriche - è l'evento che determina l'infinita variazione, il disturbo della quiete e della rappresentazione che si amplifica e si raddoppia nello spazio illusorio dell'ombra sulla parete.

In *Stanza per voci* del 1969 (figg. 1-2) «la riduzione dell'immagine tocca [...] il suo punto estremo: qui è puro suono, voce tornante»<sup>23</sup>: una cornice quadrata d'alluminio, posta a terra, delimita uno spazio vuoto, attraversato soltanto da un nastro magnetico che scorre con un moto circolare, in un perenne ripetersi, da un lato all'altro del telaio. Alfano non utilizza la cornice per "chiudere" una storia piuttosto fa scaturire da questa gelida presenza, da questo imponente e simbolico ingombro, uno spazio. L'oggetto/cornice, nella presentazione adottata, diventa un dispositivo che instaura un luogo dove l'arte accade, mediata dal suono registrato, emesso da magnetofoni posizionati internamente al telaio. La radicalità del lavoro non risiede nello «sconfinamento dal quadro», nel suo superamento, ma nella sottrazione dell'immagine (nella sua dematerializzazione) e nella formulazione di una ricezione alternativa che non soggiace alla dialettica frontale della visione. L'oralità si sostituisce all'immagine: gli autoritratti e i ritratti di artisti, critici e amici tra cui Christian Boltanski, Joseph Beuys, Giulio Paolini, Giuseppe Chiari, Filiberto Menna, Lucio Amelio, Lea Vergine, Alberto Boatto, Achille Bonito Oliva diventano figure sotto forma di parole in una nuova e frammentata narrazione.

Le voci che scorrono e si rincorrono nella *Stanza per voci* sono registrate su bobine e custodite in un astuccio marmoreo, *l'Archivio delle nominazioni*: una sorta di archivio personale pensato come una sequenza senza limite in cui, con un'attitudine prettamente concettuale, ad essere "indessicalizzato" è ancora il tempo e le sue fratture.

Le storie, il racconto, vengono frantumati in modo che venga interrotto il loro flusso normale, ordinato, scandito secondo le regole del prima e del dopo. Cerco, dunque, di sottolineare il motivo del discontinuo e dell'accidentale, del fratturato e del provvisorio sotteso a queste narrazioni. E naturalmente mi sforzo di dire che l'opera stessa è racconto, per immagini o parole non importa, discontinua e precaria<sup>24</sup>.

Un tempo che ritornerà nello spazio della tela, ma grazie alla scrittura, nei lavori conosciuti come *Frammenti*.

### 3. Frammenti

Monaco, 1974:

Hartmut Stoecker: Cosa ci puoi dire del titolo di quasi tutte le tue opere *Frammenti di un autoritratto anonimo*?

Carlo Alfano: Che è ambiguo.

H.S.: Chi rappresenta questo autoritratto anonimo?

C. A.: Tutte le persone che leggeranno il quadro; la quantità di fatti e di persone che prelevo o che emergono, quando lavoro, dall'insieme del mio vissuto.

H. S.: Perché usi la tela?

C.A.: Perché sono un pittore, di conseguenza a tutto questo do un'orchestrazione nello spazio della tela secondo una mia combinatoria di visualizzazione del tempo. [...] All'interno dei confini della tela - tutto l'universo visivo che ho quando lavoro - si forma come una geografia del tempo nella quale i riflessi di altri paesaggi sfumano o abbagliano questa prima geografia lineare. Le altezze e le profondità sono le distanze tra i testi e i silenzi; il rapporto fra il testo che esprime un desiderio di Molly Bloom e l'apparire di un mio desiderio; un oggetto considerato da Don Chisciotte, e il mio modo di osservare un oggetto<sup>25</sup>.

I *Frammenti di un autoritratto anonimo* (fig. 3) sono un gruppo di lavori pittorici con cui Alfano apre nuove prospettive all'indagine analitica, praticata va detto a inizio di decennio Settanta, seppure con esiti diversi, anche da una nuova generazione di artisti emergenti. Risalgono al 1969 ma attraversano ininterrottamente, come una variazione infinita di un motivo dominante, il suo intero percorso artistico fino al 1990, anno della sua prematura scomparsa. E rappresentano il suo personale ritorno alla pittura, un ritorno memore, a mio avviso, sia dell'intransitività tenace dei *Black Paintings* dell'americano Ad Reinhardt che dell'abolizione di qualsiasi compiacenza visiva dei *Metalli* di Francesco Lo Savio. I "frammenti" sono in gran parte opere di grandi dimensioni, nere come lavagne o, più raramente, bianche come pagine, su cui l'artista dà traccia del tempo che scorre scrivendo su linee orizzontali la successione infinita dei secondi. Ma come per Foucault per cui la storia non descrive sviluppi lineari, così la scrittura che in alcuni casi procede uniformemente, viene interrotta da cancellature o da leggeri spostamenti o dislocando sulla superficie brevi frasi, tratte dall'*Ulisse* di Joyce, o dal *Don Chisciotte* di Cervantes o, ancora, attraverso spazi vuoti e silenzi. Come a legare il proprio tempo esistenziale e gli impulsi generati dal suo orizzonte di interessi all'assolutezza inesorabile del tempo.

Il senso di ogni frammento - come del grande frammento che è il quadro - non è di co-



municare una serie di concetti compiuti o la linearità del tempo. A me interessa cogliere del tempo le sue circolarità, i suoi arresti, le sue velocità. Tra le unità di secondi (il segno che ho scelto per indicare il tempo) mi interessa il lento affacciarsi della parola, le tensioni delle sue regole, i conflitti e le esclusioni dei suoi movimenti soggettivi, prima che la parola raggiunga quella pienezza che riempirà il silenzio<sup>26</sup>.

Se, come ci ricorda Alberto Boatto, l'autoritratto risponde alla «spigolosa questione»<sup>27</sup> del "chi sono io?", Alfano ne complica la lettura dando al significato di "anonimo" una valenza singolare con cui ridiscute se stesso come autore scisso nella molteplicità e innumerabilità dell'anonimato. «È lì che io parlo, in quei piccoli spazi vuoti dove scrivo silenzio», ha detto l'artista, ma pure non richiudendosi mai, «parlando tutte le parole degli altri / è lì che io parlo»<sup>28</sup>.

### 3. Sulla soglia

Alfano sembra sapere, per usare le parole di Gabriella Drudi, che l'arte del passato «sarebbe lettera morta [...] se non continuasse a mutare entro l'atto creativo di ogni nuovo artista».

A partire dal ciclo *Dalla Vocazione al giocatore* (fig. 4), arricchendo di ulteriori spunti la complessità delle sue formulazioni pittoriche, ovvero sostituendo alla scrittura del tempo e al segno letterario la cifra visiva<sup>29</sup>, Alfano fa risuonare in modo inedito alcuni aspetti dell'opera caravaggesca.

Rileggo senza nessuna preoccupazione di originalità la tela del Caravaggio, anzi voglio dire che non può esserci nessuna possibilità di totale originalità. È una strada già percorsa, la ripercorriamo e, qualche volta, alla sicurezza di porre il piede su vecchie orme, si aggiunge la felicità che un particolare rapporto tra il caso ed il pensiero ci porti sul luogo di un evento<sup>30</sup>.

I lavori riconducibili a *Dalla Vocazione al giocatore* trovano il loro riferimento iconografico nel dipinto *Vocazione di San Matteo*, una delle tre opere realizzate da Caravaggio tra il 1599 e il 1600 in occasione del primo dei suoi incarichi pubblici a Roma: la decorazione della Cappella Contarelli nella Chiesa di San Luigi dei Francesi. Per raccontare la chiamata di Matteo all'apostolato, Caravaggio aveva dovuto risolvere più di un problema compositivo, raffigurare due ambienti fisici diversi, la "strada" e la "bettola" e creare un collegamento tra i due gruppi di personaggi coinvolti: i cinque uomini che giocano a carte sulla sinistra e Cristo accompagnato da San Pietro sulla destra. Caravaggio costruisce la scena intorno al gesto solenne di Cristo, sottolineato dal taglio di luce unificante che origina in uno spazio esterno al campo visivo, e che trova

eco, la sua conferma, nella posizione assertiva della mano di Matteo.

Di questo dipinto, dello scenario preparato per l'evento della conversione in cui ognuno dei due gruppi è stato elevato a "segno" di un'opposta condizione, Alfano concentra la sua attenzione sulla "zona scura" sotto la finestra che separa i gruppi, i luoghi, il tempo, gli abiti, e tiene simbolicamente separati la Verità dall'assenza di fede. L'artista sceglie quello spazio icasticamente terzo che, ponendosi sulla soglia di due stati definiti, frantuma l'unità della narrazione. Uno spazio, dunque, dove potenzialmente tutto può essere rinegoziato dal quale è possibile mettere in discussione «la Cultura e i suoi codici, il Sapere le sue interpretazioni, e i suoi ordini»<sup>31</sup>.

Questa posizione marca la differenza profonda con i successivi "ritorni in pittura": l'utilizzo della fonte pittorica caravaggesca non soggiace alle modalità, alle consuetudini di "citazione" di immagini colte, o dell'arte come storia dell'arte che segna alcune tendenze emergenti nello stesso arco cronologico che qui stiamo considerando.

L'idea di "soglia", «la linea simbolica che divide due spazi, anche essi emblematici, che si appartengono e contemporaneamente sono separati»<sup>32</sup> intorno a cui Alfano avrebbe raccolto in verità tutta la sua produzione, così come la specularità e il doppio, caratterizzeranno anche i successivi cicli *Eco-Narciso* ed *Eco-Discesa*, nati tra la fine degli anni Settanta e il decennio successivo.

#### 4. Camera, "l'aperto dei discorsi".

Il disorientamento e il doppio governano magistralmente *Camera n. 1*, del 1987 (fig. 5).

Pensata per la mostra personale del 1988 al Museo di Capodimonte a cura di Bruno Corà, l'opera è composta da quattro scabre tavole di alluminio di grande formato, poste l'una accanto all'altra su una superficie di sei metri di lunghezza<sup>33</sup> e da un poliedro che da "figura armonica" di dureriana memoria diviene un oggetto spaesante, presentando in ogni suo lato una bussola, ognuna delle quali indicante il suo Nord. Si tratta di un lavoro che vive e trova il suo senso, lo dichiara l'artista, nell'«opposizione di valori contrari».

Già nel titolo, non a caso, risiede il primo conflitto: lo spazio chiuso evocato dal vocabolo "camera" è in realtà uno spazio aperto e inquieto generatore di riflessi e di sdoppiamenti<sup>34</sup>, è quadro e dispositivo. A loro volta, i quattro pannelli sono organizzati in due metà che si oppongono. A sinistra, la nudità del metallo è tagliata da due sottili lame di luce al neon, a destra su una pellicola fotografica incollata sull'alluminio, specchiante per quanto è saturata, l'artista

ha disegnato, con il fragile supporto della grafite, una figura umana divisa in due con le braccia aperte a croce. Le due metà della figura umana di cui non si scorge la testa, si mostrano poi in antitesi, quasi a descrivere un movimento: «la parte sinistra, mostra la parte anteriore del corpo: l'altra, la parte destra mostra la parte posteriore dello stesso corpo»<sup>35</sup>.

Si tratta del lavoro che più di altri si costituisce come la sintesi radicale e solenne di quanto Alfano aveva realizzato nei decenni precedenti: la sua danza finale, ma non un epilogo, intorno al tema della rappresentazione. Un'eredità spiazzante, nutrita a sua volta di richiami alla storia dell'arte, dove Alfano ha voluto convocare e far rivivere alcuni dei segni più radicati nell'immaginario artistico occidentale, privandoli però delle loro vesti rassicuranti.

Le due metà che compongono la figura unica rispettivamente:

entrano ed escono nello e dallo spazio nero dell'opera. La parte destra della "figura" quella posteriore guarda nel suo "luogo", nello spazio nero interno dell'opera dove si riflette l'esterno, il reale. La sinistra, la parte anteriore della "figura", va verso l'esterno al quadro con il braccio teso come a cercare fuori dall'opera in cui vive il suo equilibrio, il suo spazio<sup>36</sup>.

In quel movimento che sembra svolto intorno un asse immaginario (la storia/la condizione umana?), Alfano ci ha legato, fatto rispecchiare, senza darci punti di riferimento, lasciando sempre inesaurita la domanda, perché ci sia sempre la possibilità di aprire nuovi discorsi.

- 1 Sono particolarmente grata a Flavia Alfano per le lunghe e stimolanti conversazioni su Carlo Alfano, suo padre. La generosità con cui mi ha aperto le porte e le tante carte dell'Archivio Alfano da lei scrupolosamente curato, ha reso più dolci, ma non meno complesse, la preparazione dell'incontro pubblico dedicato all'artista che si è tenuto a marzo del 2014 al Museo del '900 di Napoli e la stesura di questo articolo.
- 2 F. Alfano, *Autoritratto in negativo*, in *Carlo Alfano*, catalogo della mostra, Napoli 2001, a cura di F. Alfano, Milano, 2001, p. 24.
- 3 L. Vergine, *Per Carlo Alfano*, in *Il tuffatore di Carlo Alfano*, a cura di R. D'Andria, Salerno, 1995, p. 14.
- 4 E. Grazioli, *Anni ottanta (e oltre): le ragioni dell'arte*, in *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, a cura di G. Guercio, A. Mattiolo, Milano, 2010, p. 106. Grazioli individua nella duplice operazione insita nella pratica artistica di alcuni artisti, (Manzoni, Paolini, Boetti tra questi) una delle ragioni che spiegano la «timidezza teorica» italiana. La natura del lavoro di Alfano mi pare possa rientrare in questo affascinante ambito di riferimenti.
- 5 B. Corà, *Carlo Alfano: lo spazio teatrale dell'animo*, in *Carlo Alfano*, catalogo della mostra, Napoli 2001, cit., p. 12.
- 6 G. Paolini, *Idem*, Torino, 1975, p. 82.
- 7 Non si può che rilevare in questa posizione di Alfano l'influenza foucaultiana, nello specifico le note pagine su *Las Meninas* di Diego Velázquez contenute in *Le parole e le cose*, saggio uscito in Francia nel 1966 e tradotto in italiano l'anno dopo.

Ma il rapporto da linguaggio a pittura è un rapporto infinito - scrive Foucault - . Non che la parola sia imperfetta e, di fronte al visibile, in una carenza che si sforzerebbe invano di colmare. Essi sono irriducibili l'uno all'altra: vanamente si cercherà di dire ciò che si vede: ciò che si vede non sta mai in ciò che si dice; altrettanto vanamente si cercherà di far vedere, a mezzo di immagini, metafore, paragoni, ciò che si sta dicendo: il luogo in cui queste figure splendono non è quello dispiegato dagli occhi, ma è quello definito dalle successioni della sintassi». Cfr. M. Foucault, *Le parole e le cose*, Milano, 1985, p. 23.

- 8 C. Alfano, *Caro Heiner*, in *Carlo Alfano-Bilder und Zeichnungen Fragmente eines anonymen Selbstbildnisses*, catalogo della mostra, *Städtisches Schloß Morsbroich*, Leverkusen 1979, ora tradotto in *Carlo Alfano*, catalogo della mostra 2001, cit., p. 118.
- 9 È stato Angelo Trimarco ad individuare nel filosofo francese l'interlocutore privilegiato dell'artista "almeno" negli anni Settanta. La lettura dei testi foucaultiani, secondo il critico, è stata determinante nel passaggio «dalle ricerche programmate all'aperto dei discorsi che hanno attraversato, diversamente calibrati, questi ultimi vent'anni». Si veda A. Trimarco, *Carlo Alfano*, in «Il Mattino», Napoli, 30 ottobre 1990.
- 10 *Colloquio di Angelo Trimarco con Carlo Alfano in compagnia di Narciso*, in «Rara Avis», Napoli, marzo 1985, s.i.p.
- 11 A. Trimarco, *La pittura come teatro filosofico*, in *Carlo Alfano*, catalogo della mostra, cit., p. 16.
- 12 In molte delle interviste che l'artista ha concesso negli anni Ottanta viene spesso discussa la scelta, inspiegabile per alcuni, di "restare" a Napoli visti anche i rapporti molto intensi con realtà espositive tedesche sia private, la galleria Art in Progress di Berlino, che pubbliche. Cosa rappresenti Napoli per Alfano emerge chiaramente nell'intervista di Anna Maria Siena, *Dubbi d'artista*, in «Reporter», 7 novembre 1984. «Si sente lontano dall'Europa, quando sta a Napoli?», gli viene chiesto. Alfano risponde:

No. La nostra è una cultura tra le più antiche, anche se rispetto al contesto europeo ne vengono compromesse le potenzialità dalla limitatezza delle strutture. Tuttavia non si può non avvertire una gravidanza di pensiero che ci viene dalla storia [...] Mi considero essere fatto e nutrito dalla cultura di Napoli.

- 13 C. Syre, *Sei domande a Carlo Alfano*, in *Carlo Alfano*, catalogo della mostra, München 1985, trad. in it., in *Carlo Alfano*, catalogo della mostra, Napoli 2001, cit. p. 160.
- 14 Cfr. A. Troncone, *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, Milano, 2014, p. 182.
- 15 *Ivi*, p. 183.
- 16 F. Tedeschi, *Arte povera e concettuale. Coincidenze e specificità*, in «Titolo», 1 (62), Inverno 2010/2011, p. 6.
- 17 *Ibidem*.
- 18 Cfr. J. Heiser, *Le mie parole, e tu? L'arte povera e le sue affinità con il concettualismo internazionale e il romanticismo*, in *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, cit., pp. 125-153.
- 19 *Ivi*, p. 128.
- 20 F. Alfano, *Eco delle materie*, in *Il tuffatore di Carlo Alfano*, cit., p. 75.
- 21 Cfr. J. Heiser, *Le mie parole, e tu? L'arte povera e le sue affinità con il concettualismo internazionale e il romanticismo*, cit., p. 126.
- 22 F. Alfano, *Autoritratto in negativo*, in *Carlo Alfano*, catalogo della mostra, cit., p. 26.
- 23 T. Trini, *Carlo Alfano*, in «Domus», febbraio 1972.
- 24 *Colloquio di Angelo Trimarco con Carlo Alfano in compagnia di Narciso*, cit., s.i.p.
- 25 H. Stöcker, *Intervista a Carlo Alfano*, in «Kunstforum international», n. 11, ottobre/novembre 1974, in trad. italiana in *Carlo Alfano*, catalogo della mostra, Napoli 2001, cit., p. 88.
- 26 H. Stöcker, *Intervista a Carlo Alfano*, cit., p. 86.
- 27 Cfr. A. Boatto, *Narciso infranto, l'autoritratto moderno da Goya a Warhol*, Bari, 2015.
- 28 C. Alfano, *Lettere*, in *Carlo Alfano*, catalogo della mostra, Napoli 2001, cit., p. 114.
- 29 Cfr. F. Alfano, *Autoritratto in negativo*, cit., p. 34.
- 30 C. Alfano, *Caro Heiner*, cit., p. 118.
- 31 *Ibidem*.
- 32 A. M. Siena, *Dubbi d'artista*, in «Reporter», 7 novembre 1984, ora in *Carlo Alfano*, catalogo della mostra, Napoli 2001, p. 166.
- 33 Cfr. *Camera: un'opera di Carlo Alfano al Museo di Capodimonte*, catalogo della mostra, Napoli 1988, a cura di B. Corà, Napoli, 1988.
- 34 Cfr. C. Alfano, *Lettera a Steingraber, 1987*, in *Carlo Alfano*, catalogo della mostra, cit., p. 178.
- 35 *Ibidem*.
- 36 *Ibidem*.

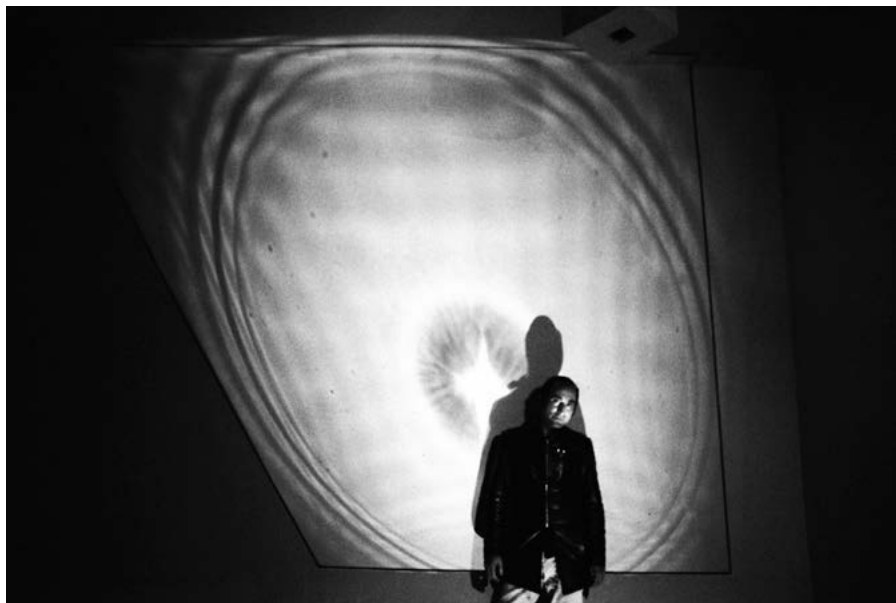
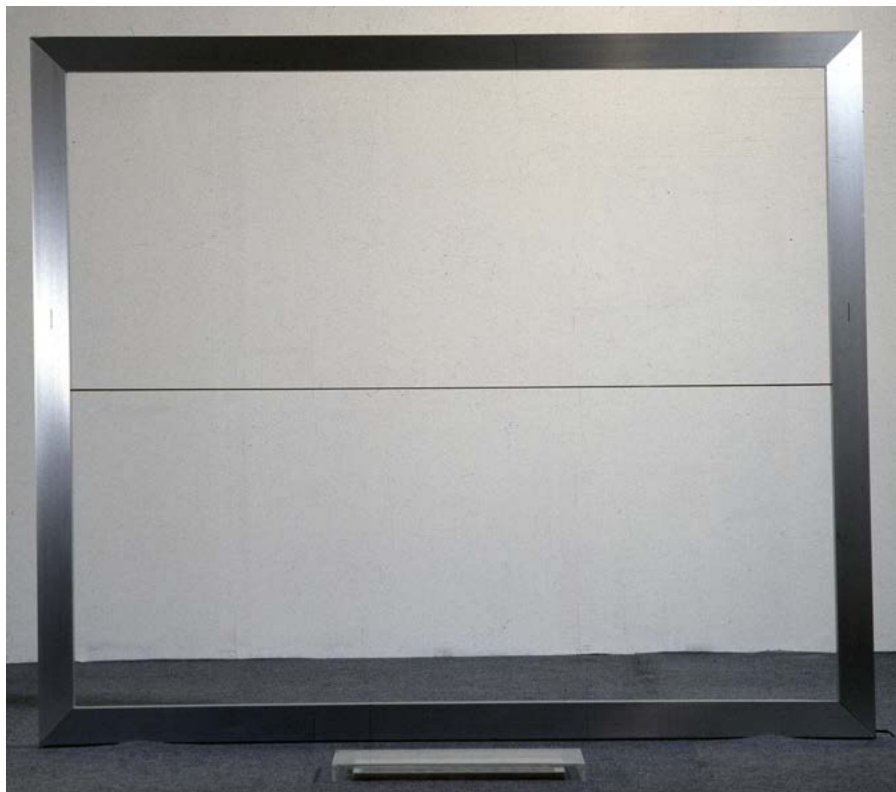


Fig. 1: UGO MULAS, *Carlo Alfano, Vitalità del Negativo*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1970  
"Fotografie Ugo Mulas © Eredi Ugo Mulas. Tutti i diritti riservati"





Figg. 2-3: CARLO ALFANO, *Stanza per voci*, 1968-69, alluminio, nastro magnetico, suono, 220 x 220 x 5 cm, collezione Alfano d'Amora, Napoli, Courtesy Archivio Alfano







Fig. 5: CARLO ALFANO, *Dalla vocazione al giocatore*, 1976, acrilico e nerofumo su negativo, 30 x 35 cm, collezione Alfano d'Amora, Napoli, Courtesy Archivio Alfano



Fig. 6: CARLO ALFANO, *Camera n. 1*, 1987, Tecnica mista (grafite, negativo, neon, bussole su alluminio), 4 pannelli per complessivi 200 x 600 cm, ottaedro 89 x 140 x 140 cm, donazione Alfano d'Amora al Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli, Courtesy Archivio Alfano