

CHIARA TARTARINI*

'Mal d'archive | Mal du musée'. Collezioni e capogiri

ABSTRACT

The article is about Derrida's *mal d'archive* [archive fever] related to Blanchot's *mal du musée*, and suggests a possible treatment of these two 'maladies' through museum practices leaning on the idea of 'collection' in order to bridge the gap between museum and public.

KEYWORDS: Derrida; Blanchot; Archive; Museum; Memory.

L'articolo propone un raffronto tra il concetto di *mal d'archive* di Derrida e quello di *mal du musée* di Blanchot, suggerendo la possibilità di trattamento di entrambi i 'mali' grazie a pratiche di mediazione museale che utilizzano l'idea di 'collezione' per avvicinare il museo ai suoi pubblici.

PAROLE CHIAVE: Derrida; Blanchot; Archivio; Museo; Memoria.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11700>

Et qui peut dire si l'on doit à la passion
de voir ce qui n'existe pas dans l'objet aimé,
ou si c'est l'absence de passion qui nous prive
d'y voir ce qui véritablement y existe?¹

nel 1995 Jacques Derrida pubblicò *Mal d'archive*,² un titolo suggestivo, una formula che ha avuto successo, forse più del contenuto stesso del libretto, che, per buona parte, non riguarda l'archivio *stricto sensu*, ma una costellazione di concetti ad esso correlati: il potere (*l'arché*), la legge, la storia e, soprattutto, la psicoanalisi. Derrida concentra la propria attenzione sull'opera dello storico dell'ebraismo Yosef Hayim Yerushalmi³ e, di qui, considera l'archivio psicoanalitico in senso duplice: da un lato, l'archivio *della* psicoanalisi, della sua storia; dall'altro,

* Università di Bologna; chiara.tartarini@unibo.it

¹ QUATREMERE DE QUINCY, ANTOINE CHRYSOSTOME, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* [...], a Paris, de l'Imprimerie de Crapelet, 1815, 8°, p. 67.

² JACQUES DERRIDA, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995 (trad. it. *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli, Filema, 2005. In questa sede mi atterrò alla versione originale, sia per i passaggi in francese, sia per quelli che proporrò in nuova traduzione). Si tenga presente che il testo nacque da un intervento di Derrida al convegno *Memory. The question of archives*, organizzato da René Major ed Elisabeth Roudinesco, che si tenne al Freud Museum (Londra, 5 giugno 1994) sotto gli auspici della Société internationale d'histoire de la psychiatrie et de la psychanalyse (SIHPP) e del Courtald Institute of Art. In quel contesto, il titolo dell'intervento di Derrida era 'semplicemente' *Le concept d'archive*, seguito dall'evocativo *Impression freudienne*.

³ YOSEF HAYIM YERUSHALMI, *Il Mosè di Freud. Giudaismo terminabile e interminabile*, Torino, Einaudi, 1996; ID. *Zakhor. Storia ebraica e memoria ebraica*, Parma, Pratiche, 1983.

l'archivio *per* la psicoanalisi, ovvero l'analogia tra apparato psichico e archivio (la memoria come archivio o l'archivio come memoria).

Il secondo tema è quello che ci interessa di più, e le argomentazioni di Derrida sono foriere di suggerimenti interessanti che oltrepassano i confini della psicoanalisi. Nella *Prière d'insérer* Derrida si chiede

à qui revient en dernière instance l'autorité sur l'institution de l'archive? Comment répondre des rapports entre l'aide-mémoire, l'indice, la preuve et le témoignage? Pensons aux séismes de l'historiographie, aux bouleversements techniques dans la constitution et le traitement de tant de "dossiers". Ne faut-il pas commencer par distinguer l'archive de ce à quoi on la réduit trop souvent, notamment l'expérience de la *mémoire* et le retour à l'*origine*, mais aussi l'*archaïque* et l'*archéologique*, le souvenir ou la fouille, bref la recherche du temps perdu?⁴

A quei tempi, si era nel vortice di un *archival turn* e, mentre proliferavano esercizi della postmodernità, si ripensava a Foucault, all'archivio come «sistema generale della formazione della trasformazione degli enunciati».⁵ Per contro, la reputazione della psicoanalisi era compromessa: solo alcuni mesi prima, *Time* era uscito con la celebre copertina in cui Matt Mahurin si autorappresentava nelle vesti di un Freud dal volto attonito, la fronte scomposta in tessere di un puzzle – immagine accompagnata dalla domanda lapidaria: «Is Freud dead?».⁶ Eppure, come ricordava Derrida, la psicoanalisi è la «scienza generale dell'archivio», ovvero di tutto ciò che può accadere «all'economia della memoria e ai suoi supporti, tracce, documenti».⁷

Il discorso di Derrida, così come il concetto psicoanalitico di memoria, affonda le radici in un terreno antico: nella relazione tra *mnème* (il ricordo che lega le impressioni sensibili e la loro salvaguardia), *anamnesi* (l'atto di reminiscenza del vero che risale al contatto originario con le idee) e *hypomnèma* (la «nota», il memorandum, ciò che affidiamo alla macchina-strumento per paura di dimenticarlo). Ma se parliamo di psicoanalisi, di materializzazione e conservazione di tracce mnestiche, il riferimento principe è ovviamente al *Wunderblock*, il notes magico (o lavagna magica) a cui Freud dedicò uno scritto celeberrimo nel 1924. Per Freud, i supporti tradizionali di cui ci servivamo per surrogare la nostra memoria non possedevano una capacità recettiva illimitata; diversamente operava il notes magico, un «piccolo aggeggio» che funzionava in maniera analoga al nostro apparato psichico, offrendo «sia una superficie sempre disposta ad

⁴ J. DERRIDA, *Mal d'archive*, cit., p. 2.

⁵ MICHEL FOUCAULT, *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 2006, p. 174. Cfr. *L'antiestetica. Saggi sulla cultura postmoderna*, a cura di Hal Foster, Milano, Postmedia Books, 2014.

⁶ MATT MAHURIN, *Is Freud Dead?*, «Time», 29.11.1993, immagine di copertina.

⁷ J. DERRIDA, *Mal d'archive*, cit., pp. 56-57.

accogliere nuovi appunti, sia le tracce permanenti delle annotazioni già prese».⁸

Il *Wunderblock*, dunque, è una memoria esterna (*hypomnèma*), il cui funzionamento, però, evoca quello della memoria interna (*mnème* o, chissà, *anamnesi*...); ma indubbiamente è un giochetto da ragazzi se paragonato ad altre, recenti *machines à archives*.⁹ Non a caso, in quella remota *fin du millénaire*, Derrida si domandava se la psicoanalisi avrebbe resistito all'evoluzione della «tecnoscienza dell'archivio», cioè se l'apparato psichico

serait mieux représenté ou bien autrement affecté par tant de dispositifs techniques d'archivage et de reproduction, de prothèse et de mémoire dite vive, de simulacres du vivant qui sont déjà et seront à l'avenir tellement plus raffinés, compliqués, puissants que le bloc magique.¹⁰

Si rispondeva che, se le rivoluzioni in corso avessero riguardato le strutture, l'architettura spaziale degli archivi di memoria, non si sarebbe più trattato di un «progresso continuo nella rappresentazione [...] ma di tutt'altra logica»: di un autentico *sisma archivioale*.¹¹ Come sappiamo, il sisma ha avuto luogo, e si è prolungato in sciame di cui, quotidianamente, percepiamo gli effetti. Oggi, grazie ai moderni *hypomnemata* quasi 'tutto' è archiviabile, «sotto forma di lista, inventario o catalogo, nella speranza che dare una qualche ordine a concetti, immagini e dati ci preservi dal perderli»,¹² e così dimentichiamo che l'altra faccia dell'*ars memoriae*, ugualmente necessaria, è l'*ars oblivionis*.

Ora, è fin troppo chiara la ragione che spinge Derrida, per parlare di archivio, a far appello a Freud – colui che, dopo essere stato oggetto di tutte le volgarizzazioni possibili, è stato «rimosso».¹³ Freud parlava di archivio come spazio astratto, metaforico, e come spazio *esatto* (participio passato di *esigere*); così Derrida, il cui *mal d'archive* non è un 'male' ma una passione: essere *en mal de*, infatti, non significa soffrire di qualcosa, cioè *per* qualcosa, significa desiderarla ardentemente. Il mal d'archivio, dunque, è una febbre

⁸ SIGMUND FREUD, *Nota sul "Notes magico"*, in *Opere di Sigmund Freud (OSF)*, X: *Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti*, edizione diretta da Cesare Luigi Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 64-65.

⁹ JACQUES DERRIDA, *Freud e la scena della scrittura* (1966) in ID., *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi 1971, p. 294. La metafora del notes magico resta tuttavia molto evocativa: proprio *Wunderblock* è stato il titolo di una mostra di Emma Smith (n. 1981) ospitata al Freud Museum dal 6 marzo al 26 maggio 2019. Curata da Rachel Fleming-Mulford commissionata da Birkbeck-University of London for the Hidden Persuaders Project e dal Wellcome Trust, la mostra riguardava le ricerche sulla mente e ricordi infantili nel secondo dopoguerra.

¹⁰ J. DERRIDA, *Mal d'archive*, cit., p. 32. Cfr. THOMAS ELSAESSER, *Freud as media theorist. Mystic writing-pads and the matter of memory*, «Screen», L, 2009, 1, pp. 100-113.

¹¹ J. DERRIDA, *Mal d'archive*, cit., pp. 32, 34.

¹² CRISTINA BALDACCI, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Monza, Johan & Levi, 2016, p. 9.

¹³ «Aut Aut», *Il Freud che abbiamo rimosso*, settembre 2018, 379.

(*archive fever* è il titolo in inglese del contributo di Derrida);¹⁴ è compulsione a custodire, nostalgia di un passato o di una memoria intonsa ed *esatta* (cioè precisa, rigorosa, fedele). Ed è un *mal* perché l'archivio è sottoposto a tensioni contrarie, cioè può esistere solo nella possibilità o nella minaccia di distruzione – quando è chiaro, scrive Derrida, che «l'archiviolotico» si situa «au cœur du monument».¹⁵

Non solo. L'archivio, che è istitutore e conservatore, ha luogo dove si ha una *défaillance* strutturale di memoria, e reca in sé il principio della registrazione, del deposito:¹⁶ «point d'archive sans un lieu de consignation, sans une technique de répétition et sans une certaine extériorité. Nulle archive sans dehors».¹⁷ Perché, banalmente, l'archivio è «hypomnestique»: esige un «fuori», un'eternità che assicuri la possibilità di conservare tracce, di riprodurle e di reimprimerle.

«Mais ou commence le dehors?».¹⁸ È il problema centrale, a cui Derrida non offre risposte assolute. Ma un punto è certo: il *mal d'archive* è «un sintomo, una sofferenza, una passione», è «l'impatience absolue d'un désir de mémoire».¹⁹

Un passaggio, questo finale, che è stato ripreso in alcuni scritti sull'arte e sul museo contemporanei.²⁰ È curioso: le riflessioni di Derrida sono strettamente legate a quelle di Freud, che non amava l'arte (sua) contemporanea e nei suoi confronti, schermendosi, si autodefiniva un «filisteo e lumacone...» [*Philister und Banausen*].²¹ Perché dunque chiamarle in causa? Sono riflessioni così astratte da prestarsi facilmente a 'parlar d'altro'? Non crediamo: questo parlar d'altro non è affatto un parlar d'altro. L'archivio della memoria è certamente argomento metapsicologico che tuttavia ha consonanze con le teorie e le pratiche di preservazione del patrimonio, con il suo recupero, persino con il suo *rimosso*. L'archivio è l'esito della negoziazione tra ciò che si può/vuole conservare e ciò che si può/vuole dimenticare, tra inclusione ed esclusione, accessibilità e inaccessibilità, tra pubblico e privato. Siamo «en mal d'archive», scrive Derrida, cioè continuiamo senza sosta a cercarlo

là où elle se dérobe. C'est courir après d'elle là où, même s'il y en a trop, quelque chose en elle s'anarchive. C'est se porter vers elle d'un désir compulsif, répétitif et nostalgique, un désir irrépressible de retour à l'origine, un mal du

¹⁴ JACQUES DERRIDA, *Archive fever*, «Diacritics», XXV, 1995, 2, pp. 9-63.

¹⁵ J. DERRIDA, *Mal d'archive*, cit., pp. 26, 38.

¹⁶ Ivi, p. 14.

¹⁷ Ivi, pp. 14, 20, 26.

¹⁸ Ivi, p. 20.

¹⁹ Ivi, p. 3.

²⁰ Penso, per esempio, al bel volume di STEFANIA ZULIANI, *Effetto museo. Arte, critica, educazione*, Milano, Bruno Mondadori, 2009, in part. p. 79.

²¹ ERNST GOMBRICH, *Freud e l'arte* (1965), in ID., *Freud e la psicologia dell'arte*, Torino, Einaudi, 1967 (2001) p. 24. Il termine «lumacone» non restituisce il tedesco *Banausen*, che è piuttosto «incolto», «zoticone», «testa vuota».

pays, une nostalgie du retour au lieu les plus archaïque du commencement absolu.²²

Passaggi come questi non possono che evocare le pratiche ‘collezionistiche’, fatte di compulsioni, reiterazioni, ripetizioni, ossessioni di controllo e illusioni di completezza, e quelle degli stessi musei – che Georges-Henri Rivière chiamava *machines à collectionner*. Inoltre, l’arte e il museo contemporanei sono stati pervasi dal motivo dell’archivio, dal suo impulso, e assieme dalla sua vertigine – ad esso, per principio, complementare e contraria.²³ Perciò, accanto al *mal d’archive* talvolta si cita il *Mal de musée* di Maurice Blanchot, scritto molto tempo prima, in un contesto diverso ma assai ben definibile.

Come è noto, negli anni immediatamente successivi alla Seconda Guerra Mondiale, Malraux pubblicò tre volumi, raccolti sotto il titolo di *Psychologie de l’art*. Il più celebre e citato è il primo, *Le Musée imaginaire*, dove si sostiene che il Novecento abbia «accolto», «ordinato» e «metamorfosato»²⁴ le opere d’arte create nel passato, in ogni epoca e ogni continente, rendendo possibile, o necessario, un nuovo tipo di museo: quello immaginario, appunto, che non procede in senso cronologico, omette la suddivisione interna per contesti, evoluzioni degli stili, e così via. (Dobbiamo credere alla buona fede di Malraux: amante delle vertigini di parole, nel 1967 pubblicò le sue *Antimémoires*,²⁵ un archivio in cui i ricordi, esatti ma non fedeli, si susseguono in maniera tutt’altro che rigorosa).

I suoi volumi di *psychologie de l’art* fecero molto discutere e, nel tempo, si sono meritati tanti capogiri (in senso letterale), anche recenti. Non sorprende: oggi il museo immaginario può trasformarsi anche in museo immaginato. Le opere possono essere nuovamente metamorfosate, liberate concretamente dallo spazio fisico che le accoglie, e noi, per ritrovarle, suppliamo ai nostri mancamenti di memoria comodamente seduti sui divani. I tempi cambiano. Pertanto, in anni vicini a noi, la celebre fotografia di Maurice Jarnoux per *Paris Match* che ritrae Malraux, nel 1953, nella sua casa a Boulogne-sur-Seine con le pagine del suo libro sparse a terra, è stata reinterpretata dall’americano Dennis Adams (direttore, dal 1997 al 2001, del Visual Arts Program alla School of Architecture del MIT): Adams si è immedesimato in un Malraux ubriaco, con la sigaretta in mano, che con

²² J. DERRIDA, *Mal d’archive*, cit., pp. 141-142 (corsivo nostro; si ricordi che *archive*, in francese, è femminile).

²³ Cfr. HAL FOSTER, *An archival impulse*, «October», CX, 2004, pp. 3-22.

²⁴ ANDRE MALRAUX, *Psychologie de l’art*, I: *Le Musée imaginaire*, Paris, Albert Skira, 1947 (poi *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951), trad. it. *Il museo dei musei*, Milano, Leonardo 1994, p. 53.

²⁵ ID., *Antimémoires*, Paris, Gallimard, 1967; JEAN-LOUIS JEANNELLE, *Malraux, mémoire et métamorphose*, Paris, Gallimard, 2006.

ebbrezza oratoria parla di arte, di politica, di Algeria e De Gaulle, e poi balla, sulla sonata in si bemolle D961 di Schubert (figg. 1-2).²⁶



Figg. 1-2 - DENNIS ADAMS, *Malraux's Shoes*, 2012 (shots da frames video).

In anni prossimi alla pubblicazione dei libri di Malraux alcune voci si fecero sentire con una certa veemenza. Nel 1956 Georges Duthuit pubblicò *Le Musée inimaginable*, in cui attaccava fortemente Malraux, il suo museo immaginario, così come qualsiasi museo, responsabili, tutti, di aver strappato alla vita i prodotti dell'arte - «comme l'ongle de la chair».²⁷ Un anno più tardi, Maurice Blanchot, in risposta a Malraux e a Duthuit, pubblicò *Le Mal du musée*.²⁸ Un altro *mal*, sì, ma apparentemente diverso da quello di cui parlerà Derrida.

Il *mal du musée* non è impazienza assoluta di un desiderio di memoria. È proprio un disturbo, simile al mal di montagna, che insorge per carenza di

²⁶ DENNIS ADAMS, *Malraux's Shoes*, New York, Kent Fine Art, 2012; MARY ANNE STANISZEWSKI, *Dennis Adams. The Architecture of Amnesia*, New York, Kent Fine Art, 1989.

²⁷ GEORGES DUTHUIT, *Le musée inimaginable*, I, Paris, José Corti, 1956, p. 12.

²⁸ MAURICE BLANCHOT, *Le mal du musée* (1957), in ID., *L'amitié*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 52-61.

ossigeno e di regola non colpisce nessuno al di sotto dei 2.500 metri di altitudine. Tuttavia, coordinate geografiche a parte, il paragone è chiaro: il mal di montagna è causato dal mancato adattamento di un corpo all'ambiente, esattamente come capita nei musei, che non permettono o, nei casi migliori, non favoriscono l'acclimatamento dei *soggetti* ospitati, non ne rispettano le biografie, le memorie e forse perfino le antimemorie (si ricordi che, negli anni Cinquanta, Dufrenne parlò delle opere d'arte come di *quasi-sujets*).²⁹

Se cefalea, astenia, torpore, iperventilazione e vertigini sono i sintomi più frequenti del mal di montagna, anche il *mal du musée* è «fait de vertige et d'étouffement, auquel succombe tout rapidement tout bonheur de voir et tout désir de se laisser toucher».³⁰ Si manifesta gradualmente, è subdolo e insidioso. Perché, sulle prime, «quel ébranlement, quelle certitude physique d'une présence impérieuse, unique, quoique indéfiniment multipliée. La peinture est vraiment là, *en personne*». Ma poi questa «persona» si rivela

si sûre d'elle-même, si contente de ses prestiges et s'imposant, s'exposant par une telle volonté de spectacle que, transformé en reine du théâtre, elle nous transforme en notre tour en spectateurs, très impressionnés, puis un peu gênés, plus un peu ennuyés. De toute évidence, il y a quelque chose d'insupportablement barbare dans l'habitude des musées. [...] Pourquoi les œuvres artistiques ont-elles cette ambition encyclopédique qui les conduit à se disposer ensemble, pour être vues en commun, par un regard si général, si confus et si lâche qu'il ne peut s'ensuivre apparemment que la destruction de tout rapport véritable?³¹

Nell'habitat-museo le opere sopravvivono, ma stipate e senza ossigeno. Esattamente come era stato sottolineato in alcune note pagine di Quatremère de Quincy, che invocava proprio la nozione di «acclimatamento»,³² o in quelle, altrettanto celebri, di Paul Valéry sul problema dei musei, sul *malaise* (malessere, disagio; non *mal!*) che essi provocano. Nei musei, scriveva Valéry, vediamo un assembramento di individui, un «tumulto di creature congelate, ciascuna delle quali esige, senza ottenerla, l'inesistenza di tutte le altre».³³ Che fare, allora, si chiedeva, a fronte di questa sensazione molesta che ci invade in una «solitudine tirata

²⁹ MIKEL DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953), II, Paris, PUF, 1992, p. 281 e sgg.

³⁰ M. BLANCHOT, *Le mal du musée*, cit., p. 56.

³¹ Ivi, pp. 56-57.

³² QUATREMÈRE DE QUINCY, *Considérations morales*, cit., p. 54. Cfr. ivi, pp. 41, 44, 50-58. «Au moral ainsi qu'au physique, le goût s'émousse par l'habitude de sensations trop vives ou trop fortes. [...] Toute idée de relation se perd dans cet unisson. Bientôt arrive une sorte d'indifférence pour le beau, l'organe usé ne reçoit plus que des impressions faibles, qui laissent distinguer à peine le bon du médiocre», p. 44).

³³ PAUL VALÉRY, *Il problema dei musei* (1923) in ID., *Scritti sull'arte*, Guanda, Parma, 1984, p. 112.

a cera»?³⁴ «Diventare superficiali. O meglio, [...] eruditi. [...] Venere trasformata in documento. [...] Siamo, e ci muoviamo nella stessa vertigine di mescolanze che infliggiamo come supplizio all'arte del passato».³⁵

Valéry parlava di *malaise*, di disagio, di malessere; Blanchot, come Derrida, di *mal*. Il *malaise*, idealmente, può essere più lieve del *mal*; ma il *mal*, come si è detto, se seguito da un *de*, non indica qualcosa a cui si vuole sfuggire a tutti i costi ma che si vuole, a tutti i costi, rincorrere, trovare e ritrovare. Perciò Blanchot non si limita a criticare il museo come ciò che cadaverizza le opere, né si scaglia contro quello immaginario di Malraux. Resta nel museo, fisico, sapendo che il *mal* esiste, che può essere spiacevole ma è necessario – come si dice quando si riconosce a qualcosa la qualità di «male minore». Percepisce il bisogno delle opere «di rimanere da sole, chiuse in se stesse, visibili-invisibili»; ma al contempo avverte un'altra loro urgenza, complementare e contraria: il desiderio di essere, ciascuna per sé ma tutte assieme, «l'évidence de l'art».³⁶ In questa luce, il museo immaginario di Malraux non è tanto, o soltanto, «il museo dei musei», la somma o la sintesi dei possibili musei reali, ma

une image de l'espace particulier qu'est l'expérience artistique: espace hors de l'espace, toujours en mouvement, toujours à créer, [...] qui n'existe pas réellement, n'existe qu'au regard de l'œuvre encore à venir. [...] Il est l'espace imaginaire où la création artistique, aux prises avec elle-même, se cherche sans cesse pour se découvrir chaque fois comme à nouveau, nouveauté par avance répudiée.³⁷

Al museo fatichiamo a stare al passo. È proprio come in montagna, in un repentino via vai percettivo e fruitivo tra raccoglimento e distrazione: si sale e si scende, con un ascensore velocissimo. «Vertiginoso» *mal du musée*, scrive Stefania Zuliani.³⁸ Esattamente: è la *vertigo capitis*, il «giramento di testa». Solo in alcuni casi è un disturbo, e solo in questa accezione, penosa, 'si soffre'. Ma non è sempre così: talvolta, quando diciamo «da vertigine» sottintendiamo qualcosa di immenso, di sbalorditivo o conturbante, che ci preserva da mali maggiori.

L'archivio è un *topos* del Novecento, secolo nato e cresciuto alle prese con atlanti e montaggi, e l'aspirazione a un «inventario perpetuo».³⁹ Come tutti i *topoi*, ha incoraggiato la nascita dei suoi *ana-topoi*. Così, ci troviamo da un lato al cospetto dell'«archivio» nel suo valore tradizionale, cioè documentale e tassonomico, luogo conservatore, di accumulo,

³⁴ *Ibid.*, p. 112.

³⁵ *Ivi*, p. 114.

³⁶ M. BLANCHOT, *Le mal du musée*, cit., p. 57.

³⁷ *Ivi*, pp. 57-58.

³⁸ S. ZULIANI, *Effetto museo*, cit., p. 19. Cfr. MARIA VITTORIA MARINI CLARELLI, *Pezzi da museo. Perché alcuni oggetti durano per sempre*, Roma, Carocci, 2017, p. 89.

³⁹ ROSALIND KRAUSS, *Inventario perpetuo*, Milano, Bruno Mondadori, 2011.

catalogazione e capitalizzazione della memoria, in cui vige un ordine rigoroso (concetto *mai* archiviabile dell'archivio);⁴⁰ dall'altro, siamo di fronte all'«anarchivio», uno spazio di ripensamento o, in seconda battuta, un luogo privato ma esposto che, in balia di vertiginose illimitatezze, esprime il rimpianto, tutto interiore, di tassonomie impossibili.⁴¹

Nell'arte e nel museo contemporanei troviamo tanti progetti sulla memoria, tutti alla ricerca di un sistema proprio, in bilico tra archivio e anarchivio. In deroga a ogni metodo che voglia definirsi moderno, potremmo anche partire dall'inizio, da Warburg, nume tutelare del Novecento, che si appellava direttamente alla dea della memoria. Per lui «conoscere l'ordine è una qualità essenziale dell'umano»,⁴² ma la sua biblioteca e il suo atlante erano organizzati in base a una personalissima contiguità argomentativa (le «relazioni di buon vicinato»), in cui gli accostamenti nascevano da deviazioni e deflagrazioni.⁴³

Archivio e anarchivio sono stati oggetto delle ricerche di molti artisti, condotte pazientemente in ragione dell'«impazienza assoluta di un desiderio di memoria».⁴⁴ E le febbri non accennano a diminuire, procedono in diverse direzioni: elenchi (la vertigine della lista), trame/orditi, e matasse, che disfano la griglia modernista, modulare, e potenzialmente reiterabile all'infinito.⁴⁵ Lungo questa via, l'insaziabile desiderio di memoria potrebbe esporre all'*hoarding disorder*, caratterizzato da una grave difficoltà nell'organizzare ciò che si possiede, dall'impossibilità di disfarsi

⁴⁰ Cfr. J. DERRIDA, *Mal d'archive*, cit., p. 141.

⁴¹ Cfr. C. BALDACCI, *Archivi impossibili*, cit. Negli anni Novanta, quando Derrida pubblicava il suo testo, l'archivio fu oggetto di alcune mostre. Penso per esempio a *Deep Storage. Collecting, Storing and Archiving in Art. Catalogo della mostra, P.S.1, New York, 5 giugno-30 agosto 1998*; *Henry Art Gallery, Seattle, 5 novembre 1998-31 gennaio 1999*, a cura di Ingrid Schaffner, Matthias Winzen, München-New York, Prestel, 1998. Più tardi, una mostra curata da Okwui Enwezor per il Center of Photography di New York si intitolava direttamente *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art* (18 gennaio - 4 maggio 2008).

⁴² ABY WARBURG, *Didascalìa per l'ultima mostra al Planetarium di Amburgo* (Stern Glaube und Sternkunde), cit., in KURT W. FORSTER, *Aby Warburg, cartografo delle passioni*, in ID., KATIA MAZZUCCO, *Introduzione ad Aby Warburg*, a cura di Monica Centanni, Milano, Bruno Mondadori, 2002, p. 21.

⁴³ Cfr. PHILIPPE-ALAIN MICHAUD, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998. Come si ricorderà, nel 2014 il Warburg Institute vinse una causa contro l'università di Londra che intendeva ristabilire i termini dell'accordo stipulato nel 1944 con gli eredi Warburg. L'idea era quella di allineare anche il Warburg al sistema bibliotecario vigente, ovvero un «alienante ordine alfabetico». La sentenza fu favorevole alle istanze del Warburg, e pose fine alla trepidazione degli studiosi di tutto il mondo che si mossero al grido di «Save the Warburg». Si sarebbe stati persino disposti a trasferirlo negli Stati Uniti pur di sottrarlo alla «miope austerità britannica» e impedire che si concretizzasse ciò che non era riuscito neppure a Hitler. MARIO ANDREOSE, *Al Warburg hanno vinto i libri*, 14 maggio 2015, <<https://www.ilsole24ore.com>>, ultima cons.: 2.6.2019.

⁴⁴ J. DERRIDA, *Mal d'archive*, cit., p. 3. Cfr. C. BALDACCI, *Archivi impossibili*, cit.

⁴⁵ Cfr. ROSALIND KRAUSS, *Griglie*, in EAD., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Roma, Fazi, 2007, pp. 13-28.

di qualsiasi cosa, dal sospetto nei confronti di chi tocca i propri oggetti (e persino dal frugare nella spazzatura per essere certi di non aver buttato nulla). Oltre ad essere stato inserito nel DSM-V, nel 2013, questo disturbo è stato oggetto di tv shows di successo, che prevedevano violenti blitz di *decluttering*, di eliminazione di ingombri caotici nelle abitazioni dei malcapitati, affinché essi stessi non diventassero oggetti tra gli oggetti.⁴⁶

Anche gli archivi e i musei soffocano per accumulo, e non è un caso che il titolo di uno dei primi testi pubblicati sulle discusse pratiche di *deaccessioning* - la «cancellazione», la rimozione permanente di oggetti dall'inventario - prenda in prestito quello, in inglese, di un celebre scritto freudiano: *Civilization and its discontents*. Per cui, in deroga alle mode, rileggiamo: «forse dovremmo accontentarci di asserire che [...] il passato può essere conservato, e non necessariamente va distrutto».⁴⁷

Un proverbio tedesco recita «Ordnung ist das halbe Leben» e talvolta viene integrato, più o meno argutamente, con un seguito: «Ich lebe in der anderen Hälfte». Non si impongono limiti all'appartenenza a una parte di mondo. D'altronde, occorre tempo e pazienza per costruire e accettare una visione 'moderna', non-archiviata, dell'archivio: prima di tutto è necessario ammettere incertezze e incompiutezze, riconoscere che l'archivio è l'esito di una snervante contrattazione e che l'ordine provvisorio entro cui inquadrano le cose confina sempre con il caos dei ricordi a cui esse rimandano.⁴⁸ Perciò esistono archivi apparentemente a-nomici, perfettamente in linea col funzionamento della memoria, che è fatta di più strati, di ragione e di passione - e noi «spostiamo sempre la nostra ragione là dove la passione ha piacere di collocarla».⁴⁹

Nel 1974 al Musée des Arts décoratifs di Parigi ci fu una mostra celebre. Si intitolava *Ils collectionnent*, era ideata François Mathey e fu visitabile per poco meno di un mese, da febbraio a marzo. Parte della sua celebrità, in contesti estranei alla museologia o alla storia delle mostre, è dovuta alla visita di Calvino, il quale, in un testo famoso, confessò che, tra tutte le collezioni esposte («di campane da mucche, di giochi di tombola, di capsule di bottiglie, di fischietti di terracotta, di biglietti ferroviari, di trottole, d'involucri di rotoli di carta igienica, di distintivi collaborazionisti dell'occupazione, di rane imbalsamate») quella che più lo colpì fu la

⁴⁶ *Hoarding. Buried alive*, Discovery Studios. Le cinque stagioni (2010-14) sono state trasmesse da TLC; in Italia sono state mandate in onda su RealTime con il titolo *Sepolti in casa*. Cfr. RANDY O. FROST, GAIL STEKETEE, *Tengo tutto. Perché non si riesce a buttare via niente*, Trento, Erickson, 2012.

⁴⁷ SIGMUND FREUD, *Il disagio della civiltà*, in *Opere di Sigmund Freud (OSF)*, X, cit. p. 64. Mi riferisco a MARTIN GAMMON, *Deaccessioning and Its Discontents. A Critical History*, Cambridge, The MIT Press, 2018, pp. 1-12.

⁴⁸ WALTER BENJAMIN, *Tolgo la mia biblioteca dalle casse*, in ID., *Opere complete*, IV, Torino, Einaudi, 2002, p. 456. Cfr. ARLETTE FARGE, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989.

⁴⁹ BERNARD DE MANDEVILLE, *Indagine sulla natura della società, 1723*, cit., in GIOVANNI JERVIS, *Presenza e identità*, Milano, Garzanti, 1992, p. 73, n. 1.

collezione di «sabbie» che un tizio aveva l'abitudine di conservare in flaconi in vetro ordinatamente allineati. Al loro interno

la fine sabbia grigia del Balaton, quella bianchissima del Golfo del Siam, quella rossa che il corso del Gambia deposita giù per il Senegal, dispiegano la loro non vasta gamma di colori sfumati, rivelano un'*uniformità* da superficie lunare, pur attraverso le *differenze* di granulosità e consistenza.⁵⁰

Calvino coglie *una* uniformità nella assoluta eterogeneità e, a suo modo, ribadisce quanto scriveva Blanchot a proposito dell'esigenza delle opere, che non desiderano solo di rimanere sole, chiuse in sé stesse, «visibili-invisibili» ma vogliono essere, ciascuna per sé e tutte assieme, «l'évidence de l'art»: tutte diversamente, gelosamente assieme, in un sistema organizzato secondo regole dove le singolarità prendono senso grazie a un tutto.

Mathey, nella prefazione al catalogo, scriveva che sulle ossessioni, sulla (blanda) patologia dei collezionisti si è sempre fatta ironia. Ce lo hanno detto in molti: i collezionisti sono affetti da un «dongiovannismo degli oggetti».⁵¹ Eppure, ricordava Mathey, siamo tutti collezionisti: conserviamo e archiviamo per ragioni diverse e a titolo diverso il nostro «patrimonio sentimentale ed estetico»; e, precisava, la nostra cultura è fatta sia di oggetti comuni, che «accidentalmente l'amatore privilegia», sia di capolavori custoditi in grandi musei, «dont le prestige repose quelquefois sur des conventions et sur l'autorité qui s'attache à des mythes».⁵² Ogni collezionista, tra ordine e disordine, «lotta contro la dispersione», la «confusione, la frammentarietà in cui versano le cose», e procede ad ammaestrarle «in virtù della loro affinità».⁵³

Da diversi anni i musei, fatta propria questa consapevolezza, gettano un ponte tra le loro collezioni, preziose, e quelle intime, private, dei visitatori. Fanno tesoro del soggettivo, dell'introspeffivo, dell'archivio di ricordi, consci dell'articolazione o della fusionalità tra avere ed essere. Se il collezionismo, pubblico o privato, è una forma della «memoria pratica», forse è possibile trattare i due «mali» - il mal d'archivio (impazienza assoluta) e il mal di museo (vertigine) - con qualche esercizio di addomesticamento, facendo sì che tutto ciò che è oggetto di memoria possa avere un «pedistallo», una «cornice», un «basamento».⁵⁴

⁵⁰ ITALO CALVINO, *Collezione di sabbia*, in ID., *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori, 1995, p. 411 (*c.vi nostri*).

⁵¹ FRANCESCA MOLFINO, ALESSANDRA MOTTOLA MOLFINO, *Il possesso della bellezza. Dialogo sui collezionisti d'arte*, Torino, Allemandi, 1997, p. 24.

⁵² *Ils collectionnent*, Paris, Musée des arts décoratifs-Adrien Maeght, 1974, p. 5.

⁵³ WALTER BENJAMIN, *I passages di Parigi* in ID., *Opere complete*, IX, Torino, Einaudi, 1986, p. 22; ELIO GRAZIOLI, *La collezione come forma d'arte*, Monza, Johan & Levi, 2012, p. 40

⁵⁴ WALTER BENJAMIN, *Il collezionista*, in ID., *Parigi, capitale del XIX secolo. I «passages» di Parigi*, a cura di Giorgio Agamben, Torino, Einaudi, pp. 268-269.

Penso a progetti di mediazione come, per esempio, *Tam Tam-Tutti al museo*, che attivava un dialogo tra gli oggetti da museo e gli oggetti di affezione dei partecipanti (non solo oggetti fisici) condivisi prima con l'ausilio di una scheda 'narrativa' e poi con una vera e propria scheda di catalogo,⁵⁵ o a *Wir sammeln Dinge. Was sammelt ein Museum?*, messo a punto dal Deutsches Historisches Museum (DHM) di Berlino,⁵⁶ o alle sempre più diffuse «fabbriche di storie».⁵⁷

L'obiettivo comune di questi progetti, al di là della loro eterogeneità, è quello di rendere accessibile la materialità degli oggetti e suggerirne una o più letture; al contempo è quello di favorire una riflessione sul funzionamento del museo, sui suoi processi selettivi, su ciò che esso sceglie di rendere visibile o ciò che sceglie di conservare nei depositi – archivi dai quali un oggetto può sempre riemergere («se tutto venisse esposto, se il deposito si riversasse nelle sale, il visitatore [...] ne sarebbe sopraffatto»,⁵⁸ e sarebbero ancora accumuli, matasse, scarabocchi illeggibili, come nello strato nascosto di un *Wunderblock*). Questi progetti rendono familiare l'idea di «collezione». Ci ricordano che gli oggetti che collezioniamo sono quelli che ci «riconoscono», che ci «fanno pss-pss»,⁵⁹ che ci fanno sentire implicati. Heidegger lo diceva a suo modo: le cose (*Dinge*) servono a qualcosa; gli oggetti «si gettano incontro [*ob-*] a noi nel dominio della tradizione e della conservazione. Da lì in avanti, restano solo tali giacenze, tali *ob-gettati*: ovvero, degli oggetti».⁶⁰ L'oggetto è distinto da me, è lontano. La cosa (da *causa*) è ciò che riteniamo importante, è un buon motivo, una ragione per mobilitarci. Per fare tornare gli oggetti ad essere cose è necessario, investirli «affettivamente ed intellettualmente», dar loro «senso e qualità sentimentali», inquadrarli in «sistemi di relazioni, [...] in storie che possiamo ricostruire e che riguardano noi o altri».⁶¹ Alle «cose», o almeno a un certo numero di cose, si desidera tornare.⁶²

⁵⁵ SIMONA BODO, SILVIA MASCHERONI, MARIA GRAZIA PANIGADA, *Un patrimonio di storie*, Milano-Udine, Mimesis, 2016.

⁵⁶ Il progetto, svoltosi prima battuta nel 2012-2013 e riproposto negli anni successivi, fu messo a punto dal museo con la collaborazione dell'Università di Siegen e di Joliba e.V. Interkulturelles Netzwerk, associazione con sede a Kreuzberg che si occupa di mediazione culturale. Cfr. ANJA BELLMANN, STEFAN BRESKY, BERND WAGNER, *Early Childhood Education in Museums. Exploring History in the Deutsches Historisches*, in *Best Practice 3. A Tool to Improve Museum Education Internationally*, a cura di Emma Nardi e Cinzia Angelini, Roma, Nuova cultura, 2014, pp. 21-30.

⁵⁷ LE GALLERIE DEGLI UFFIZI, *Fabbriche di storie*, <<https://www.uffizi.it/visite-speciali/fabbrichedistorie>>, ultima cons.: 15.2.2020.

⁵⁸ MARIA VITTORIA MARINI CLARELLI, *Pezzi da museo*, Roma, Carocci, 2017, p. 75; EAD., *Il museo nel mondo contemporaneo. La teoria e la prassi*, Roma, Carocci, 2011, pp. 41.

⁵⁹ HONORÉ DE BALZAC, *Il cugino Pons*, Milano, Garzanti, 2011, p. 57.

⁶⁰ MARTIN HEIDEGGER, *Origine dell'opera d'arte*, cit., in M. V. MARINI CLARELLI, *Pezzi da museo*, cit., p. 13.

⁶¹ REMO BODEI, *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 23, 12.

⁶² Cfr. la celebre frase di Husserl «Wir wollen auf die 'Sachen selbst' zurückgehen» (*Ricerche logiche*, I, Milano, il Saggiatore, 1982, p. 271).

Siamo davanti a una questione importante, non solo per la mediazione, e vecchia come il mondo: per dare senso alla nostra esperienza dobbiamo essere capaci di collegarla a ciò che sappiamo,⁶³ o almeno a ciò che percepiamo come accessibile (non solo in senso fisico), qualcosa che c'è già, che almeno in parte è già in memoria.

La questione dell'archivio, nella sua accezione più ampia, scriveva Derrida, non è «une question du passé - [...] concept archivable de l'archive. C'est une question d'avenir, [...] la question d'une réponse, d'une promesse et d'une responsabilité pour demain».⁶⁴

Postilla (aprile 2020)

In tempi di Covid-19, quasi tutti i musei si sono lanciati in una corsa forsennata per proporre alternative virtuali che ci permettano di vivere il museo da casa. Nel panorama nazionale, Brera, con i suoi depositi collocati lungo il percorso museale,⁶⁵ con il restauro in *close-up* nella scatola trasparente realizzata da Sottsass, è un luogo speciale. Da qualche giorno, ha lanciato un nuovo progetto di 'resistenza culturale': *Un museo a casa tua*. In un breve video di presentazione, James Bradburne ci ricorda che un museo, per sua natura, ci presenta una collezione di oggetti ma che, per nostra natura, siamo tutti collezionisti. Così, dopo averci mostrato una collezione di oggetti a forma di coniglio (giocattoli, statuette di roditori in redingote, peluche, e così via), invita i visitatori virtuali a inviare una foto dell'oggetto più prezioso della *loro* collezione.

Forse non ce ne accorgiamo, ma la nostra casa somiglia un po' a un museo. Nelle nostre case ognuno raccoglie e conserva oggetti che considera importanti e preziosi, di cui conosce proprio tutto! In questi giorni in cui «#restiamoacasa» proviamo ad *aprire* il nostro museo personale, e a riflettere su cosa sono e come funzionano i musei. Il tuo oggetto da collezione, insieme agli altri che verranno inviati, verrà pubblicato in un catalogo online sul nostro sito web.⁶⁶

Il collezionismo è una sorta di «memoria pratica». Ciò che è prezioso va selezionato ed estratto dall'archivio/deposito, spolverato, lucidato e reso visibile. Altrimenti c'è il rischio che, invisibile, immoto, singolare, solo, venga dimenticato.

Invia l'oggetto più prezioso della tua collezione. Basta una foto.



⁶³ GEORGE HEIN, *Learning in the Museum*, New York, Routledge, 1998.

⁶⁴ J. DERRIDA, *Mal d'archive*, p. 60.

⁶⁵ L'idea che risale ai tempi di Fernanda Wittgens, su suggerimento di Ettore Modigliani. Cfr. GIOVANNA GINEX, *Sono Fernanda Wittgens. Una vita per Brera*, Milano, Skira, 2018, p. 47.

⁶⁶ PINACOTECA DI BRERA, *Un museo a casa tua*, <<https://pinacotecabrera.org/brerascolta/un-museo-a-casa-tua/>> [corsivo nostro], ultima cons.: 26.4.2020.