



Gianpaolo Cacciottolo, Massimo Maiorino¹

Inventar-io? Forme di soggettivazione e paradigmi inventariali tra letteratura e arte dopo il 2000



Abstract

«Oggi il mondo si svuota riducendosi a informazioni spettrali quanto delle voci incorporee. La digitalizzazione derealizza, disincarna il mondo. E bandisce anche i ricordi», ha gelidamente osservato Byung-Chul Han. Eppure il processo eccessivo e ossessivo di catalogazione/digitalizzazione procede in modo onnivoro, offrendo attraverso il paradigma inventariale un modello epistemologico post-storico di lettura del presente e messa in forma del mondo (Eco, 2009). Un "metodo scientifico" segnato però da una doppia contraddizione «quella di censire tutto e quella di dimenticare comunque qualcosa» (Perec, 1978) che apre a destabilizzanti forme di soggettivazione, tra archivi personali e memorie collettive, tra inventari improbabili e oggetti dispersi. Un'ipotesi inquieta di *détournement*, di cui il contributo intende approfondire gli effetti e le prospettive, trovando nutrimento nell'arcipelago letterario del nuovo secolo, in opere di autori come Judith Schalansky (*Inventario di alcune cose perdute*, 2020) Massimo Mantellini (*Dieci splendidi oggetti morti*, 2020), Paolo Ruffilli (*Le cose del mondo*, 2020), e forma nella ricerca di artisti come George Legrady (*Pockets Full of Memories*, 2001), Sissel Tolaas (*Re_Search Lab*, 2004), Tatiana Trouvè (*Les indéfinis*, 2017), Barbara Iweins (*Katalog*, 2018) e Patricia Lagarde (*Moon Archive*, 2022; *Melancholy I/Inventory*, 2014).

«Today the world empties itself as it is reduced to ghostly information as much as incorporeal voices. Digitization derealizes, disembodies the world. It also banishes memories» Byung-Chul Han observed coldly. Yet the excessive and obsessive process of cataloging / digitization proceeds in an omnivorous way, offering through the inventory paradigm a post-historical epistemological model of reading the present and shaping the world (Eco, 2009). A "scientific method", however, marked by a double contradiction "that of taking a census of everything and that of forgetting something in any case" (Perec, 1978) which opens up to destabilizing forms of subjectivation, between personal archives and collective memories, improbable inventories and scattered objects. An unquiet hypothesis of *détournement*, of which the contribution intends to deepen the effects and perspectives, finding nourishment in the literary archipelago of the new century, in works by authors such as Judith Schalansky (*Inventario di alcune cose perdute*, 2020) Massimo Mantellini (*Dieci splendidi oggetti morti*, 2020), Paolo Ruffilli (*Le cose del mondo*, 2020), and form in the research of artists such as George Legrady (*Pockets Full of Memories*, 2001), Sissel Tolaas (*Re_Search Lab*, 2004), Tatiana Trouvè (*Les indéfinis*, 2017), Barbara Iweins (*Katalog*, 2018), and Patricia Lagarde (*Moon Archive*, 2022; *Melancholy I / Inventory*, 2014).



¹ Il presente saggio è stato discusso e progettato congiuntamente dai due autori. Gianpaolo Cacciottolo ha redatto i paragrafi 1, 4. Massimo Maiorino ha redatto i paragrafi 2, 3.

1. Dalla cosa alla non-cosa

«Le non-cose stanno penetrando nel nostro ambiente da tutte le direzioni, e scacciano le cose. Queste non-cose si chiamano informazioni» (Flusser 1993). Byung-Chul Han recupera questo asserto quasi profetico, datato 1993, per avviare la sua riflessione sul concetto di “non-cosa” e, a raggio più ampio, per proseguire la sua analisi della società contemporanea registrandone il carico mutazionale, analizzando in particolare il passaggio a quell’ordine digitale che, per l’appunto, «*derealizza* il mondo *informatizzandolo*» (Han 2022, p. 6). Questa svolta epocale ha modificato il rapporto tra l’umanità e le cose, travolte quest’ultime dallo «tsunami delle informazioni» (Han 2022, p. 7) che nel frattempo hanno, con la loro natura illusoria e seducente, calamitato sempre di più la nostra attenzione. Un ordine digitale che, se da un lato consente di «protocollare l’intera vita» (Han 2016, p. 73), da un altro con la sua «massa di informazioni e di comunicazione multimediale è un *dis-ordine*» (Han 2014, p. 70). La tesi di Han secondo cui l’inondazione di dati e informazioni ci ha privato, senza violenza apparente, della libertà fa scaturire automaticamente una ricerca di antidoti, di «una ricetta della felicità» che potrebbe risiedere nell’arte di indugiare sulle cose (Han 2017), di ricalibrare certi ritmi, di provare a restituire alle cose, come insegna Hannah Arendt, il compito «di stabilizzare la vita umana» (Han 2022, p. 6). Il ricorso continuo, nei domini di arte e letteratura, a paradigmi archivistici, alla grammatica dell’inventario e del catalogo è un chiaro riflesso di questo nuovo ordine/disordine, di questa ennesima transizione, di questa frenetica evoluzione. I poli della questione sembrano essere, almeno inizialmente, due: da un lato la traduzione di procedure e materiali dall’ordine fisico, della vita reale, a quello digitale; dall’altro l’allestimento di un piano riflessivo che si innesta sui circuiti ad alta tensione di memoria e oblio, ricordo e sparizione. Alla fine del secolo scorso Paul Virilio, nel rilevare gli smottamenti causati dallo scoppio della “bomba informatica”, ci aveva avvertito della svolta verso «una *scienza della sparizione* [...] grazie all’avvento di un sapere cibernetico più che enciclopedico, il quale nega ogni realtà oggettiva» e verso una conseguente compilazione di un «inventario delle sparizioni sensoriali» (Virilio 2000, p. 36). In questo senso assume fattezze simboliche, vessillari anche per la sua cadenza cronologica di inizio millennio, l’opera di George Legrady, *Pockets Full of Memories*, un’installazione esposta per la prima volta al Centre Georges Pompidou di Parigi nel 2001, fortemente sintomatica di questa condizione di passaggio, di trasferimento dal mondo delle cose a quello immateriale, digitale; e della necessità di adottare quei sistemi classificatori, ordinatori, quelle operazioni di archiviazione che secondo Paul Ricoeur conservano sempre un certo grado di originarietà rispetto al riconoscimento del luogo-archivio, come momento «di rottura su un percorso di continuità [...] una

rottura rispetto al sentito dire della testimonianza orale» che, nel caso specifico dell'archivio, pone la testimonianza scritta (o la cosa) in uno stato di sospensione, in bilico tra «rimedio e veleno» (Ricoeur 2003, p. 234). Le procedure di inventariazione, catalogazione e archiviazione trovano sintesi formale proprio nel progetto di Legrady, la trasmigrazione dall'ordine fisico a quello digitale avveniva, al tempo della mostra, mediante uno scanner dinanzi al quale i visitatori venivano invitati a vuotare le tasche. Le immagini degli oggetti scansionati e le informazioni a essi relativi, inserite dagli stessi visitatori tramite questionario, riempivano un database dinamico dominato da un algoritmo costruttore di relazioni e collegamenti atti a stabilire la posizione su mappa 2D dei vari documenti; una rete di immagini interconnesse proiettata nello spazio del museo. Ma l'archivio ha resistito alla lunga vita espositiva dell'installazione², ed esiste ancora oggi sotto forma di sito internet, in uno spazio digitale aperto che ha continuato a crescere nel tempo, che presenta e mantiene tutti i tecnicismi dell'inventario, la discorsività del catalogo e la possibilità di cercare, aggiungere commenti e informazioni sugli oggetti o, semplicemente, di “surfare” tra i contenuti del database. Il «deposito» di memorie personali grazie alle sue capacità interattive e alla sua vita digitale diventa «un magazzino del sapere collettivo», per usare un gergo caro ad Aleida Assmann (2002, p. 382), dove la funzione fondamentale dell'accessibilità viene rispettata, mentre quella della conservazione fa i conti con l'assenza dell'oggetto e la sua mutazione genetica in immagine e dati. *Pockets Full of Memories* segna un'apertura della dimensione della memoria e del ricordo a un orizzonte collettivo, dopo che l'«impulso archivistico» (Foster 2004) di Legrady si era già manifestato nel 1993 in *An Anecdoted Archive from the Cold War*, un'altra installazione in cui le potenzialità del medium digitale incrociavano i destini di una collezione (oggetti, libri, documenti di famiglia, propaganda socialista, denaro, registrazioni sonore, rapporti di notizie, carte d'identità, resoconti dei media occidentali, ecc.); l'allestimento di una piattaforma dove il portato simbolico delle cose carica una storia personale che viene messa a reagire, attraverso le pratiche dell'arte, con la storia ufficiale della Guerra Fredda. Se, come ha scritto Ursula K. Le Guin recuperando il pensiero dell'antropologa Elizabeth Fisher secondo cui «The first cultural device was probably a recipient», il segreto della narrazione sta nel contenitore delle cose, nella “borsa da trasporto” (Le Guin 1986), l'archivio, con le sue procedure di inventariazione e catalogazione, si presta perfettamente, nella sua natura bipolare di «entità paradigmatica astratta» e «istituzione concreta» (Sekula 1996/1997, p. 26), di spazio fisico e digitale, a traduzioni in termini artistici, letterari e metaforici. D'altronde è proprio da un contenitore che ha inizio *L'isola dei senza memoria* [Il Saggiatore 2018] di Yōko Ogawa, una distopia nella

² Al Dutch Electronic Art Festival (DEAF) di Rotterdam nel 2003 è stata presentata all'interno della mostra *From Wunderkammern to metadata*.

quale è la sparizione delle cose, degli oggetti prima, e dei corpi poi, a ritmare un'esistenza umana che viene privata anche del rifugio del ricordo. Un vecchio mobile a cassetti dove la madre della protagonista, prima di essere arrestata per il reato di esercizio della memoria, nascondeva tutti gli oggetti e le cose travolte dalla «tempesta che spira dall'oblio» (Benjamin 2004, VI, p. 151). Una distopia che, non a caso, dà l'abbrivio alla riflessione di Byung-Chul Han sullo spazio di tensione tra reale e virtuale, cose e informazioni, oggetti e non-cose, memoria e oblio.

*Hisoyaka na kesshō*³ si presta a un'analogia con il nostro presente. Anche oggi le cose scompaiono costantemente senza che noi ce ne accorgiamo. L'inflazione oggettuale ci inganna simulando l'esatto opposto. Al contrario della distopia immaginata da Yōko Ogawa, noi non viviamo in un regime totalitario dotato di una polizia del pensiero che ci sottrae brutalmente gli oggetti e i ricordi. È piuttosto la nostra ebbrezza comunicativa e informativa a farli sparire. Le informazioni, quindi le non-cose, si piazzano davanti alle cose facendole sbiadire. (Han 2022, p. 4)

Nell'isola in cui tutto è destinato a sparire, un po' come “nel paese delle ultime cose” di austeriana memoria, è possibile ancora per poco mettere al riparo i ricordi nei romanzi, e le cose, una volta svuotato il vecchio mobile, nelle sculture-contenitori che la madre della protagonista ha realizzato per tutta la sua vita da artista, fino a poco prima di scomparire.

2. Per coprire un vuoto?

Riflettendo sul destino e il significato delle “cose”, tracciandone il confine poroso con gli “oggetti”, Remo Bodei ha individuato un nodo ineludibile nella relazione tra la presenza e l'assenza che esse testimoniano – «si possono togliere o aggiungere significati alle cose, ma le si può anche caricare di valore in misura eccessiva, quasi a ipercompensare altre perdite, analogamente a quanto avviene nel freudiano “lavoro del lutto”» – e ha lasciato risuonare una domanda perturbante sul nostro presente: «Cosa abbiamo perduto nella nostra civiltà e nella nostra vita per riversarci con tanta foga sulle merci? Quale vuoto, eventualmente, esse ricoprono?» (Bodei 2011, pp. 61-62). Muovendo da quest'ipotesi inquieta, da questa “elaborazione” del vuoto si apre un varco che “esponde” ad uno sguardo diversamente orientato la proliferazione di significati e “cose” che connota il mondo di oggi che, ha osservato Byung-Chul Han, «si svuota riducendosi a informazioni spettrali quanto delle voci incorporee. La

³ Titolo in lingua originale del romanzo di Ogawa.

digitalizzazione derealizza, disincarna il mondo. [...] Invece di metterci alla loro ricerca, noi salviamo quantità immani di dati» (Han 2022, p. 4). Scatta dunque un paradosso: lo svuotamento, la sparizione e la perdita del reale – stretto nell’evanescente interspazio generatosi tra «l’estetizzazione totale del mondo», come ha suggerito per tempo Jean Baudrillard (2012, p. 28), e la sua digitalizzazione – sono all’origine di un modello epistemologico che produce numerazioni ed elenchi trovando nel paradigma inventariale la sua forma più efficace. Alle cose, che riecheggiano sempre anche una “causa” – come l’etimologia denota –, si sovrappone il dato che le identifica, le circonda, le “inchioda” ad una realtà post-storica disegnata da nuovi confini spazio-temporali e da una libera “navigazione”. Di fatto, ricorda Bodei, quest’accrescimento sul vuoto ha le fondamenta nel carrello e nella vetrina, emblemi della civiltà iperproduttiva segnata dall’accumulo e dall’esposizione, che ritroviamo con accresciuta e iconica efficacia nell’impalpabile spazio virtuale di internet. Dunque accumulo ed esposizione, insieme ad inventario e catalogazione, come pratiche “artistiche” di organizzazione del vuoto, proprio come ha mostrato Lacan indicandone un caso addirittura esemplare nella collezione di scatole di fiammiferi del poeta Jacques Prévert: «si infilavano così le une nelle altre, formando una specie di striscia uniforme che correva lungo il bordo del caminetto, saliva sul muro, passava sulle cimase e ridiscendeva lungo la porta» (Lacan 1994, p. 144). Una costruzione che annoda l’oggetto ad un differente valore d’uso ed elabora un *display* visivo – un’installazione *ante litteram* – che secondo Lacan è un modo «di bordare il vuoto». Riflessioni che affiorano non casualmente di fronte alla *mise en scène* di una collezione che esprime, insieme con una precisa *Kunstwollen*, una sistematica disciplina organizzativa che ritrova nel catalogo il luogo d’avvio e di conclusione.

Un affascinante cortocircuito tra collezione e accumulo, tra elenco ed esposizione, che proprio nella scrittura “catalogatrice” di Prévert trova una felice metafora come svela *Lo sforzo umano* che, in «un mondo in cui tutto s’incatena», accumula

i ciondoli divini, le reliquie sacre, le croci al merito, le croci uncinata, le scimmiette portafortuna, le medaglie dei vecchi servitori, i ninnoli della sfortuna, e il gran pezzo da museo, il gran ritratto equestre, il gran ritratto in piedi, il gran ritratto di faccia, di profilo su un sol piede, il gran ritratto dorato, il gran ritratto del grande indovino, il gran ritratto del grande imperatore, il gran ritratto del grande pensatore, del gran camaleonte, del grande moralizzatore, del dignitoso e triste buffone (Prévert 1960, p. 35).

Si designa così una galleria, un catalogo-mondo, che intreccia parole e cose, e «nella misura in cui una lista caratterizza una serie per quanto difforme di oggetti come appartenenti allo stesso contesto o visti dallo stesso punto di vista, [...] conferisce ordine, e dunque un accenno di forma, a un insieme altrimenti disordinato» (Eco 2012, p. 131). Dunque, la “scrittura” del catalogo – «la storia della letteratura è piena di collezioni ossessive di oggetti» ha ricordato ancora Eco (2012, p. 67) – come principio di spazializzazione, come vertiginosa visione astorica del mondo, ma anche come interminabile nomenclatura della sua in-finitezza e del suo “vuoto”. Un itinerario perseguito negli ultimi anni con acribia e dolcezza da Paolo Ruffilli che, nel volume *Le cose del mondo* (2020), costruisce un catalogo fittissimo di cose, di “nomi delle cose”, così da anello ad armadio, da bambola a barca, da cappello a cartella, da tacco a vocabolario, sfilano, pagina dopo pagina, in ordine alfabetico gli oggetti insignificanti che abitano le nostre vite. Un inventario privato che perimetra il vuoto scorrendo tra il visibile e l’invisibile, e disegna una particolare collezione che risponde ad «un solo scopo», come ha annotato Pomian, «accumulare oggetti per esporli allo sguardo» (Pomian 2007, p. 16), al quale Ruffilli fa seguire – nella seconda sezione del volume – un *Atlante Anatomico*, proprio a rinforzare attraverso l’intima congiuntura tra inventario e soggetto/corpo, l’inquieto processo di soggettivazione che ogni elencazione determina: «Ogni parte del corpo chiede di essere, stanata e nominata, scaldata, sottratta al vuoto, [...] attraverso la parola, viene amplificato non solo il loro esistere ma ogni senso che li riguarda» (Ruffilli 2020, p. 170). Dalla “catalogazione” del poeta italiano riaffiora il rimosso, ciò che la storia respinge, quindi l’intimità e con essa il corpo del soggetto, la dimensione voyeuristica dello sguardo sulle “cose del mondo”, una condizione che appare ancora più evidente in alcuni transiti delle arti visive del nuovo millennio, dove incrociamo l’urgenza di numerare, di elencare, di fotografare, come nel caso dell’artista belga Barbara Iweins che, con il progetto *Katalog* (2018-2022), ha dato forma ad uno stupefacente complesso espositivo delle sue ossessioni. 12.795 oggetti catalogati e fotografati, come attesta lo scorrere implacabile del contatore che accoglie i visitatori nell’*home-page* del sito dedicato al progetto (<https://katalog-barbaraiweins.com/#home>), una vertiginosa enumerazione di ben 12 minuti per dar conto del lavoro realizzato in circa due anni in cui l’artista ha catalogato, classificato e fotografato quotidianamente, procedendo, stanza dopo stanza – «il futuro dei musei è nelle nostre case» annotava, appena qualche anno fa, Orhan Pamuk (2012, p. 57) –, tutti gli oggetti della propria casa. Se Susan Sontag avvertiva in un saggio seminale del 1973 che «il fotografare ha instaurato un rapporto voyeuristico cronico che livella il significato di tutti gli eventi» (2004), dalla pratica fotografica-catalogatrice di Iweins traspira un *souffle de vie*, che attraverso gli oggetti che abitano le stanze della sua

casa restituisce una “soggettiva” della sua vita. Un *Katalog*⁴ che non manca di esporre dei criteri di classificazione e organizzazione ben precisi – colore, materiale, frequenza di utilizzo, stanza in cui sono collocati, per indicarne solo alcuni – che si differenzia però dal modello creato dell’“ars catalogatoria” dell’*Atlas* richteriano perché «in una certa misura, offre imprevedibili indizi anche per una diversa visione di sé stessi e consente di scoprire cose inaspettate del proprio intimo» (Trincia 2022). Un’avventura, quella disegnata dall’opera di Iweins, che oltre il rigore dei protocolli autoimposti dall’artista porta al parossismo la forma catalogo, sublimando in tal modo il vuoto “che sta attorno” e ricavando una mappa statistica che offre una logica – non priva d’ironia alle eterogenee tassonomie elaborate –, sintetizzata in osservazioni aforistiche come: «I have the weakness to believe that I am the only person in the world who knows that the dominant color in her house is blue (16%)» o «90% of gloves are lost within two weeks of purchase». A progetto concluso, l’artista – aggiornando una fulminante domanda-risposta di Jean Cocteau: «Si votre maison brûlait, qu’emporteriez-vous? J’emporterais le feu!» – confessa che «My house can now catch fire, I can find myself on the street... as long as I have my 3 children in my pocket and my KATALOG under my arm, I think I will manage» (Iweins 2022). Si verifica così uno speciale *transfert* che gradualmente alle cose sostituisce la loro indicizzazione, la “sola” presenza del catalogo esorcizza la dispersione di sé, della propria intimità, divenendo riflesso del “fuoco” di Cocteau.

3. Le voci del catalogo

Riordinando la sua scrivania Georges Perec, che già aveva sondato le trame ambigue prodotte da *Les choses* (1965), redige un affascinante catalogo delle cose che ne contraddistinguono il paesaggio. Si tratta di una puntuale e dettagliata nomenclatura dello spazio della scrittura, un’elencazione che non si sottrae ad una scrupolosa metodologia inventariale che nel ri-chiamare le cose tratteggia una mappa del suo *modus operandi*, dei suoi accadimenti esistenziali, divenendo propaggine del lavoro e della vita. «Allineare, classificare, metter ordine [...] raramente vengono fatte a caso», osserva Perec (2012, pp. 16-17), ma sono pratiche che seguono le fasi del lavoro, ne preparano/disfano il campo, ne riflettono le battute d’arresto e le improvvise accelerazioni, provocando una continua trasformazione del “piano di lavoro”: «potrei dire che gli oggetti che si trovano sul mio tavolo da lavoro sono lì perché mi preme che

⁴ Il *Katalog* è stato esposto per la prima volta nell’aprile del 2022, in occasione de *Les Rencontres de la photographie d’Arles*, ed ha poi trovato forma cartacea nel volume Iweins, B 2022, *Katalog*, Delpire&Co, Paris.

ci siano. [...] In certo qual modo, questi oggetti sono scelti, preferiti ad altri» (Perec 2012, p. 18), appunta lo scrittore francese approntando il suo catalogo in cui elenca:

una lampada, un cofanetto portasisigarette, un piccolo vaso per un solo fiore, un accendino automatico, una scatola di cartone che contiene piccole schede multicolori, un portamatite in vetro, diverse pietre. Tre scatole di legno tornito, una sveglia, un calendario con bottoncino segnadata, un pezzetto di piombo, una grande scatola di sigari (senza sigari, ma piena di bagattelle e carabattole), una spirale d'acciaio, il manico di un pugnale di pietra levigata, registri, quaderni, fogli volanti, diversi strumenti ed accessori per la scrittura (Perec 2012, pp. 21-22).

Se una lista è scopertamente incompleta, Perec ne rimarca la difficoltà, l'impossibilità di compilarne concretamente una, perché sempre in bilico tra il tempo della scrittura e la tentazione dell'omissione prodotti dalla mobilità del contesto: «Ho cominciato a scriverla, questa storia, quasi tre anni fa, e, rileggendola, mi accorgo che, dei sette oggetti di cui parlavo, quattro sono ancora sul mio tavolo [...] due li ho cambiati; il terzo oggetto è sparito» (Perec 2012, p. 23). E allora l'incompletezza di ogni esercizio catalogatorio, di ogni pratica inventariale, si rivela raffinato gioco di specchi, infatti, in esso si

iscriverà una certa storia delle mie inclinazioni (la loro costanza, la loro evoluzione, le loro fasi). Più precisamente, sarà, ancora una volta, un modo di segnare il mio spazio, un approccio un po' obliquo alla mia pratica quotidiana, un modo per parlare del mio lavoro, delle mie apprensioni, un tentativo di cogliere qualcosa che appartiene alla mia esperienza, e non già a livello di riflessioni peregrine, ma nel cuore del suo manifestarsi (Perec 2012, p. 24).

Il catalogo, nelle parole di Perec, "espone" l'autore, ancor più delle cose e diventa un autoritratto *en travesti*, uno strumento di deragianti forme di soggettivazione che apre, da una prospettiva "obliqua", alla pratica quotidiana, al tessuto vitale ed emotivo, al tempo dei ricordi e al campo dei progetti. Una curvatura verso l'interno condivisa recentemente da Massimo Mantellini che, adempiendo alla compilazione del suo catalogo-mappa di "oggetti morti", ha scritto: «gli oggetti collegano tempi differenti. Disegnano la traiettoria della bellezza. Ogni tanto muoiono. Ci rimangono accanto per anni: improvvisamente scompaiono dalla nostra vita. [...] Forse quegli oggetti sono noi qualche decennio fa» (Mantellini 2020, p. VII). Dunque i cataloghi, gli inventari, come proiezioni spazio-temporali del proprio io: un terreno sondato con affascinati risultati anche dall'artista messicana Patricia Lagarde che negli ultimi anni si è mossa tra

caleidoscopici diorami e collezioni antiquariali, archivi privati e *cabinet de curiosités*, realizzando dei preziosi libri d'artista fotografici. Lagarde a proposito della sua ricerca afferma: «my work has to do with the object as symbol. I am interested in the relationships established between things and the subject that sees, describes, analyzes and names them» (Lagarde 2022). Una vera e propria dichiarazione di poetica che coglie e fa brillare il sottile ordito esistente tra le “cose” e la loro nominazione, cosicché la “messa in catalogo” restituisce lo sguardo e la voce del suo autore. Un procedimento *à rebours* che nutre i cataloghi di *collections* – così l'artista chiama le sue serie –, dove

insects, toys, maps and spheres, ancient instruments, clothes, reproductions of works of art, other photographs and other texts are then taken to a ranking ground where the colossal and the tiny are confused, where the imaginary and the real hierarchies are reversed and the meaning of usefulness loses relevance» (Molina 2022).

Una suggestiva declinazione di questa poetica è nel polittico *Melancholy I / Inventory* (2015) che attraversa il capolavoro di Dürer, complice la rilettura dell'esegesi panofskyana, ed elabora un quadrato magico (4x4) le cui caselle sono occupate da fotografie degli oggetti che costellano l'apparato iconografico düreriano. Una forma di catalogazione che pur osservando dei criteri attribuibili alle metodologie della storia dell'arte, restituisce un personale “inventario della malinconia”, un misterioso *tableaux* costituito da un elenco di simboli e segni, strumenti e cose da interpretate. L'inventario malinconico di Lagarde, come hanno suggerito anche Perec e Mantellini, rimanda al suo redattore, riflette lo «stato d'animo nient'affatto elegiaco [...] di un autentico collezionista» (Benjamin 2017, p. 19) e con esso lo spazio di una pratica che se per lo scrittore francese era quello della scrivania/scrittura, per l'artista messicana è quello dell'*atelier*, *locus* düreriano della contemplazione e della noia. Ultima stazione di quest'itinerario che attraversa “l'ordine delle cose”, che «parlano tanto più di noi, di ciò che ci costituisce, quanto più le lasciamo esprimere nel loro linguaggio» (Bodei 2009, p. 115) che è appunto quello che risale i rivoli dell'inventario e si in-forma nel catalogo, è l'opera *Les Indéfinis* (2018) di Tatiana Trouvé. Parte di una strategia più ampia di classificazione e mappatura, che declina un enciclopedismo passato al filtro delle micro-avventure che costellano le nostre storie personali – come denota anche la recente esposizione *Le grand atlas de la désorientation* (2022) al Centre Pompidou di Parigi –, *Les Indéfinis* appare come “lista tutta per sé” che «oscilla tra una poetica del ‘tutto è qui’ a una poetica dello ‘eccetera’» (Eco 2012, p. 7). *Les Indéfinis* è lo spazio disegnato da una grande installazione composta da una riproduzione in plexiglass di

una cassa per spedizioni e da un gruppo di piedistalli vuoti da cui pendono etichette inventariali con i dati di opere dell'artista, già esistenti o ancora da realizzare. Topografia immaginaria della memoria – «le opere sono arricchite dalla nostra memoria di esse, sia di una forma, di una materia, sia di un'intuizione», coerentemente sottolinea Trouvé (2018) – l'opera è al contempo un inventario figurato, uno stratificato archivio privato dell'artista, ma anche un dispositivo di auto-narrazione e di progettazione delle ricerche future. Gli "indefiniti" di Trouvé assurgono a metafora delle funzioni inventariali e coniugano l'oscillazione poetica, tra il tutto e l'eccezione, suggerita da Umberto Eco come una personale categoria temporale, facendo dell'inventario un'architettura emotiva, una dilazione tra passato, presente e futuro. Così *Les Indéfinis*, inventario chiuso e aperto, realizzato e irrealizzabile, diviene ulteriore indizio di una graduale e ineludibile adesione tra il soggetto e l'elenco, tra la parola e la cosa, che riformula nel tempo presente il mozartiano "il catalogo è questo", in un più flaubertiano, e l'autore francese era stato tra i primi ostensori del fascino vertiginoso del catalogo⁵, "le catalogue c'est moi".

4. Un libro contiene le parole. Le parole contengono le cose

Se la grammatica dell'inventario di *Les Indéfinis* collega e mette a reagire i vari piani temporali – d'altronde, dice Trouvé, «Time is the theme underlying all my work» (2022) – in *Desire Lines* (2012-2015) l'artista recupera la procedura inventariale anche per un intervento destinato allo spazio pubblico di Central Park a New York. Interrogata dal critico Richard Shusterman sulla possibilità che la sua opera abbia come obiettivo primario «to save ordinary experiences from oblivion», Trouvé, da ammiratrice dichiarata di Perec, risponde che ciò che conta non è soltanto salvare l'ordinario⁶, «everyday experiences», ma conservare ciò che queste esperienze producono (2022, p. 20). Gli effetti dell'inventario dei duecentododici percorsi percorribili all'interno del parco newyorkese che l'artista realizza attraverso un'installazione scultorea composta dallo stesso numero di bobine, dopo una ragionata e meticolosa operazione di mappatura e misurazione, risuonano nell'appendice espositiva (Gagosian New York 2015) che ne svela il materiale e la procedura preparatoria. In particolare sulle mappe verticali in tela grezza i tracciati cuciti a mano con fili di seta o di cotone restituiscono un groviglio multicolore che è immagine geolocalizzata, con tanto di etichetta

⁵ Insieme con l'inconcluso ed enciclopedico *Bouvard e Pécuchet* (1881), dell'autore francese è opportuno richiamare il *Dizionario dei luoghi comuni* e il *Catalogo delle idee chic*, che del romanzo sono origine e appendice.

⁶ A titolo di esempio si segnalano anche il *Re_Search Lab* (2004 – in corso), archivio dell'olfatto di Sissel Tolaas, e il *Museum of Endangered Sounds* di Brendan Chilcutt (2012 – in corso); progetti nei quali le procedure di inventariazione e catalogazione risultano essere strategie contro la sparizione.

inventariale il cui codice alfanumerico riporta alla lista delle misurazioni effettive, e nel contempo «fantasioso “atlante” della storia e della cultura del camminare»⁷. L'utilizzo ripetuto dei contenitori metaforici dell'inventario e dell'atlante scandisce la traiettoria operativa di Tatiana Trouvé tanto quanto, in una simbolica rispondenza giocata sul campo tematico della memoria e delle sue forme, l'esperienza letteraria di Judith Schalansky. Il suo *Inventario di alcune cose perdute* (nottetempo 2020) e *Atlante delle isole remote* (Bompiani 2013) sono testimoni di una linea espressiva che impiega la scrittura come mezzo principale per scandagliare gli anfratti della memoria, per stanare i soliti conflitti tra presenza e assenza, tra ricordo e sparizione. Una linea che è anche estetica se si tiene nella giusta considerazione la consuetudine di Schalansky, laureata in Storia dell'Arte e Design e esperta di tipografia, di curare la veste grafica delle sue pubblicazioni. Un'architettura professionale che è progetto di vita, se si tiene conto, anche qui, della misura ampia di vissuto personale con cui l'autrice marca le sue creazioni, siano ora saggi o romanzi. Il ricordo⁸, del resto, ce lo dice Benjamin, «fonda la catena della tradizione che trasmette l'accaduto di generazione in generazione. Esso è l'elemento musico dell'epica in senso ampio. Esso comprende le specie particolari dell'epico. Tra queste occupa il primo posto quella incarnata dal narratore» (Benjamin 2004), e quella di Schalansky è senz'altro una scrittura fondata sul ricordo – «Vivere significa fare esperienza della perdita» (2020, p. 14), ma è anche il suo modo di riattivare quella tensione inesausta tra memoria e oblio che si nutre anche di elementi immaginifici, come ha notato Luigi Grazioli:

Nella parola inventario c'è invenzione, inventare. La radice è la stessa, in fondo anche il significato e le azioni che essa comporta: trovare, assegnare un luogo, dare una collocazione, colmare le lacune, cucire gli strappi, creare una serie, una storia in cui inserire ciò che si è trovato, un senso per la cosa e per la ricerca e il ritrovamento che ne è conseguito (Grazioli 2020).

⁷ Dal comunicato stampa della mostra: "As so many of the paths are unnamed, Trouvé then decided to invent an imaginative "atlas" of the history and culture of walking. And so began a second phase of research on the vast historical narrative to which Desire Lines is now dedicated: the social, political and cultural evolution of the march, from the mass activism of Mohandas Gandhi, Martin Luther King, and the suffragette movement to the diverse artistic gestures of Richard Long, Janet Cardiff/George Bures Miller, Francis Alÿs, Frank Zappa, and Charles Baudelaire. Visitors to Desire Lines can choose a path by name then undertake the walk it describes, tracing the march of history in collective memory while discovering Central Park anew". <https://gagosian.com/exhibitions/2015/tatiana-trouve-studies-for-desire-lines/>

⁸ A proposito di forme di soggettivazione letterarie basate sul dispositivo del ricordo è opportuno citare almeno *Mi ricordo* di Joe Brainard pubblicato nel 1970 e nel 1975 (tradotto e pubblicato in Italia da Lindau nel 2014), riferimento imprescindibile anche per Perec; e *Atlante di un uomo irrequieto* di Christoph Ransmayr (Feltrinelli 2015).

In premessa al suo *Inventario* l'autrice dichiara «Una memoria che tutto conserva in fondo non conserva nulla [...] Di certo dimenticare tutto è grave. Ma ancor più grave è non dimenticare nulla, dato che produrre conoscenza è possibile solo grazie all'oblio» (2020, pp. 15-16), una posizione questa, e una concezione attiva dell'oblio, che, su suggerimento di Harald Weinrich (2010), scopriamo dichiaratrici di una discendenza borghese: «...e quanto ancora. / Posso infine scordare. / Giungo al centro, / alla mia algebra, al mio codice, / al mio specchio. / Presto saprò chi sono» (Borges 1996). Proprio lo scrittore argentino nella sua screziata produzione letteraria si è preoccupato di «mantenere l'equilibrio, sempre precario, tra ricordo e oblio», tra *La Biblioteca di Babele*, *Funes o del ricordo* e, per l'appunto, le liriche tarde; spazi di scrittura e di pensiero in cui «l'oblio è una forma della memoria, il suo luogo sotterraneo (*su vago sótano*), l'altra faccia segreta della moneta» (Weinrich 2010, p. 293). Questa atmosfera permea i libri di Schalansky, così come la convinzione che «la cronologia [...] nella sua logica impotente, rappresenta, come ogni archivista sa, il meno originale di tutti i principi organizzativi, dato che si limita a simulare l'ordine» e che

Il mondo in sé è, per così dire, l'immenso archivio di se stesso – e tutta la materia animata e inanimata sulla Terra è il documento di un immane e oltremodo laborioso sistema di scrittura, pieno di tentativi di trarre insegnamenti e conclusioni alle esperienze passate, e la tassonomia non è che il tentativo a posteriori di classificare l'intero archivio della biodiversità in un insieme di voci e di conferire una struttura apparentemente oggettiva al caos inesauribile di tutto ciò che l'evoluzione ci tramanda. In fondo nulla si può perdere in questo archivio, perché la sua quantità energetica è costante e ogni cosa sembra lasciare una traccia da qualche parte (Schalansky 2020, p. 21).

L'*Inventario* diventa quindi il luogo e il sistema per “immemorare” «storie smarrite, mondi alternativi, memorie ritrovate o inventate» (Grazioli 2020), se dell'immemorare ci si serve nella sua accezione benjaminiana, quella in cui «il ricordo è trama e l'oblio ordito» (Bloch, Benjamin 2017, p. 51), e quella secondo cui, come ha scritto Stefano Marchesoni, affiora una potenzialità che attende ancora di essere realizzata, irrompe nel presente qualcosa che viene dal passato facendo saltare il *continuum* temporale, dischiudendo un accesso al futuro che si nasconde nel passato (Bloch, Benjamin 2017, pp. 7-27). L'*Inventario* è il contenitore nel quale “le cose perdute” trovano nuova origine, ricominciano. Dove il sentiero per il porto di Greifswald si scopre ancora segnato sulla mappa dei ricordi; lo spettro di Armand Schultess ritorna nel bosco della Valle Onsernone, teatro del suo vortice accumulatorio e della sua ossessione enciclopedica; dove le rovine di Villa Sacchetti, l'unicorno di Guericke, la tigre del

Caspio, i carmi d'amore di Saffo, il Palazzo della Repubblica di Berlino Est sono balenii caleidoscopici la cui riconoscibilità è data da un'assenza, una sparizione, una scomparsa. E poco importa se a "immemorare" sia Hubert Robert, Armand Schultess, Gottfried Adolf Kinau o Judith Schalansky: «il presente non è che un passato che riemerge nel futuro» (2020, p. 90). L'*Inventario* è composto da dodici racconti, tutti della lunghezza di sedici pagine e tutti introdotti da una raffinatissima illustrazione, la prima delle quali raffigura lo spazio di una cartografia, quella delle Isole Cook del Sud, dove una volta si ergeva Tuanaki, un atollo sparito a metà Ottocento e cancellato da tutte le carte nautiche nel 1875. Tuanaki fa da gancio tra l'*Inventario* (2020) e le cinquanta isole remote dell'*Atlante* (2013) di Schalansky, un'opera immaginata, scritta e disegnata con il rigore dello scienziato, l'ambizione del navigatore e la fantasia dello scrittore; un libro che è insieme mappa, inventario e catalogo dove la storia abbraccia il mito e cede la destra all'immaginazione. Il libro, l'unico «splendido oggetto vivo» nella lista dei *Dieci splendidi oggetti morti* di Mantellini, «il migliore di tutti i mezzi di comunicazione» secondo Schalansky, un oggetto anch'esso che grazie

alla completezza della sua realtà fisica, in cui testo, immagine e fattura si fondono perfettamente, promette di ordinare il mondo come nessun altro, e a volte perfino di rimpiazzarlo [...] mosso dal desiderio di far sopravvivere qualcosa, di far rivivere il passato, rievocare le cose dimenticate, dare la parola a quelle ammutolite e rimpiangere quelle che abbiamo mancato di fare (Schalansky 2020, p. 26).

Gli autori

Gianpaolo Cacciottolo è dottorando in Metodi e Metodologie della Ricerca Archeologica e Storico-Artistica presso l'Università degli Studi di Salerno. Cultore di materia in Teoria della Critica d'Arte, Teoria del Museo e delle Esposizioni in età contemporanea e in Museologia. Coordinatore delle attività culturali della sede salernitana della Fondazione Filiberto e Bianca Menna. Selezionato dalla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino per "Campo. Corso per giovani curatori italiani" nel 2015. Tra le pubblicazioni più recenti il saggio *Le riviste d'arte contemporanea in Italia oltre il 2000* e le schede *Maurizio Calvesi, Le due avanguardie e Tommaso Trini, Mezzo secolo di arte intera* per il volume di Angelo Trimarco *Italia 1960 / Oltre il 2000. Teoria e critica d'arte*, curato da Stefania Zuliani e pubblicato da Paparo Edizioni (2022); il testo *Artisti e archivio: declinazioni italiane in Archivi esposti. Teorie e pratiche dell'arte contemporanea*, a cura di M. Maiorino, M. G. Mancini, F. Zanella, pubblicato da Quodlibet (2022).

Massimo Maiorino è docente di Museologia all'Università degli Studi di Salerno. PhD in Metodi e metodologie della ricerca archeologica, storico-artistica e dei sistemi territoriali, ha conseguito nel 2020 l'Abilitazione Scientifica Nazionale a professore di II fascia nel settore 10/B1 (Storia dell'arte). Ha collaborato con la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma ed ha pubblicato saggi e contributi studiando con particolare attenzione il rapporto che intercorre tra arte, critica d'arte e sistemi espositivi. Tra i suoi ultimi libri: *La pianta dal fiore giallo. Beuys a Napoli* (Artem, 2022), *L'artista come*

archeologo. *Uno scavo nell'arte italiana del XXI secolo* (Arshake, 2020), *Il dispositivo Morandi. Arte e critica in Italia 1934-2018* (Quodlibet, 2019). Tra le recenti curatele il volume *Archivi esposti. Teorie e pratiche dell'arte contemporanea* (Quodlibet, 2022). Nel 2019 ha curato la mostra *Astrazione povera* presso l'Archivio Menna-Binga di Roma. È socio della Società Italiana di Storia della Critica d'Arte.

e-mail: gcacciottolo@unisa.it mmaiorino@unisa.it

Riferimenti bibliografici

Arendt, H 2017, *Vita activa*, Bompiani, Milano.

Assmann, A 2002, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna.

Baudrillard, J 2012, *La sparizione dell'arte*, a cura di E. Grazioli, Abscondita, Milano.

Benjamin, W 2004, *Opere complete. Vol. 6: Scritti 1934-1937*, Einaudi, Torino.

Benjamin, W 2017, *Tolgo la mia biblioteca dalle casse*, Electa, Milano.

Bloch, E & Benjamin, W 2017, *Ricordare il Futuro. Scritti sull'Eingedenken*, a cura di Stefano Marchesoni, Mimesis, Milano-Udine.

Bodei, R 2011, *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari.

Borges, J L 1996, *Elogio dell'ombra. Seguito da Abbozzo di autobiografia*, Einaudi, Torino

Eco, U 2012, *Vertigine della lista*, Bompiani, Milano.

Flusser, V 1993, *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*, Hanser, Monaco.

Foster, H 2004, *An Archival Impulse*, «October», 110, New York-Boston.

Grazioli, L 2020, *Mondi scomparsi / Judith Schalansky, Inventari, perdite e scoperte*. Available at: <<https://www.doppiozero.com/judith-schalansky-inventari-perdite-e-scoperte>>

Han, B-C 2014, *La società della trasparenza*, nottetempo, Roma.

Han, B-C 2016, *Psicopolitica*, nottetempo, Roma.

Han, B-C 2017, *Il profumo del tempo. L'arte di indugiare sulle cose*, Vita e Pensiero, Milano.

Han, B-C 2022, *Le non cose*, Einaudi, Torino.

Iwens, B 2022, *Katalog*. Available at: <<https://katalog-barbaraiweins.com/>>.

Iwens, B 2022, *Katalog*, Delpire&Co, Paris.

Lacan, J 1994, *Il seminario. Libro VII, L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, Einaudi, Torino.

Lagarde, P 2022, *Statement*. Available at: <<https://www.patricialagarde.com/bio>>.

- Le Guin, U K, *The Carrier Bag Theory of Fiction*.
<Available at: <https://otherfutures.nl/uploads/documents/le-guin-the-carrier-bag-theory-of-fiction.pdf>>
- Mantellini, M 2020, *Dieci splendidi oggetti morti*, Einaudi, Torino.
- Molina, J. A 2022, *Arqueologías de Patricia Lagarde*.
Available at: <<https://www.paginaenblando.com/arqueologias>>.
- Pamuk, O 2012, *L'innocenza degli oggetti. Il Museo dell'Innocenza, Istanbul*, Einaudi, Torino.
- Perec, G 2012, *Appunti sugli oggetti che si trovano sul mio tavolo da lavoro*, in Kafka, F, Perec, G, Praz, M, *Scrivanie*, Henry Beyle, Milano.
- Pomian, K 2007, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Il Saggiatore, Milano.
- Prévert, J 1960, *Poesie*, a cura di G. D. Giagni, Guanda, Parma.
- Ricoeur, P 2003, *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina, Milano.
- Ruffilli, P 2020, *Le cose del mondo*, Mondadori, Milano.
- Schalansky, J 2013, *Atlante delle isole remote. Cinquanta isole dove non sono mai stata e mai andrò*, Bompiani, Milano.
- Schalansky, J 2020, *Inventario di alcune cose perdute*, nottetempo, Milano.
- Sekula, A 1996/1997, *Il corpo e l'archivio*, «Il Corpo», IV, 6/7, Milano.
- Sontag, S 2004, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino.
- Trincia, D 2022, 'Osessioni, il "katalog" è questo. Almeno secondo Barbara Iweins', *Exibart on line*, 11 ottobre.
- Trouvè, T 2018, *Les Indéfinis*. Available at: <<https://archivioraam.org/opera/les-indefinis>>.
- Trouvé, T 2022, *The Great Atlas of Disorientation*, Centre Pompidou, Paris.
- Virilio, P 2000, *La bomba informatica*, Raffaello Cortina, Milano.
- Weinrich, H 2010, *Lete. Arte e critica dell'oblio*, Il Mulino, Bologna.