

## ***Il fantasma e la presenza.***

### ***L'archivio in Marco Maria Zanin***

Marco Scotini

Una sparizione è reale solo quando compare. Per cui l'assenza non va confusa con un'ovvia mancata presenza. Tutt'altro. Ciò che in apparenza non c'è abita, anche più stabilmente, le pieghe del reale: è impossibile da rimuovere. Ebbene, il fantasma - in prima istanza - non è qualcosa che c'è senza esserci? Qualcosa che si sottrae restando presente? Qualcosa che non cessa di ritornare? Avviandomi alla fine del percorso della mostra *Acacia*, nell'ultimo angolo del Museo 'Gaetano Chierici' di Paleontologia, una vetrina armadio - o meglio, la sua visione - attrae in modo particolare la mia attenzione. È quella vetrina ottocentesca, con la sua stessa collocazione, a sollevare in me queste domande. Quello che si intuiva in forma più o meno vaga, durante il tragitto lungo la collezione dei reperti, qui riesce a formularsi in un dubbio, in un vero e proprio interrogativo sistematico. Perché, all'improvviso, quegli spettrali bianco e nero fotografici? Perché in quel cumulo interminabile di oggetti solo undici stampe da negativo? E, per di più, alla fine del percorso espositivo? Le stampe - penso - risaliranno al 1870, al tempo in cui il museo è stato istituito e certo, non all'età del bronzo. Visto il soggetto apparentemente astratto delle apparizioni luminose su fondo nero si tratterà di quel genere di foto che alla fine dell'Ottocento nasceva dall'incontro tra scienza e spiritismo? L'alone di mistero che circonda la fotografia alla sua origine deriva dalla scoperta che la luce può produrre un'azione effettiva sui corpi materiali. Tuttavia, ad uno sguardo ravvicinato, le immagini sembrano piuttosto il risultato di un'ecografia per cui l'impressione di retrodatazione all'Ottocento risulta fittizia. In realtà, simulata è pure la sequenza di immagini che ricostruirebbe nell'utero il processo di una doppia ovulazione: dalla divisione cellulare alla convivenza fino alla separazione. Le foto ibridano fotogrammi di inizio Novecento con ecografie di gemelli, attraverso un cortocircuito che coniuga un'estetica ottocentesca e una stampa analogica con l'intelligenza artificiale. Queste immagini, in sostanza, lascerebbero apparire l'unica parte di vita condivisa dall'artista con sua sorella gemella prima della nascita e della sua stessa perdita. La sorella gemella, *Acacia*, non sopravvissuta o mai nata, avrebbe accompagnato per sempre la vita dell'artista, pur nell'assenza. Ora mi risulta chiara la collocazione dell'armadio con le foto di fianco ad una vetrina più bassa con cui fa angolo e che vede esposti una serie di crani su quattro mensole. Come sappiamo, i musei occidentali conservano resti umani come all'interno di un grande obitorio o di un enorme reliquiario. Ma l'artista sente la necessità di aggiungere, sorprendentemente, ai morti i non nati: una materia fantasmatica allo stato potenziale, potremmo dire. Non l'estrinsecazione di qualcosa o il suo compimento già avvenuto, non l'atto ma la potenza. E, cioè, l'incompiuto, l'indefinito, il possibile come tale.

Una buona mostra sul presente è quella che dà spazio all'invisibile, si misura con qualcosa che c'è senza esserci: con quell'assente che - nonostante pensiamo l'opposto - continua ad essere vivo, tangibile e sensibile. Il termine visibilità, da un lato, non può essere circoscritto esclusivamente alle cose visibili. Dall'altro, le cose invisibili non sono per forza realtà assenti.

“Ciò che non può essere percepito ha un potere immenso” recita un website, esclusivamente audio, di un lavoro recente di Trevor Paglen sulla radioattività di Fukushima, *Don't Follow the Wind*. Allo stesso modo, potremmo riferirci anche ad altre sue indagini sui segreti di Stato del governo americano o sugli impercettibili punti luminosi nello spazio cosmico che corrispondono a satelliti militari in orbita, privi di riconoscimento ufficiale. Presenze militari imponenti finiscono per apparire invisibili come nel caso del programma *extraordinary rendition* (ovvero “consegna speciale”) della CIA pensato per sequestrare e torturare sospetti terroristi l'indomani dell'11 settembre 2001, all'interno della cosiddetta Guerra al Terrore. A partire dalle analisi di Foucault sappiamo quanto spazio i moderni dispositivi di potere hanno riservato alla visibilità e invisibilità. Con *Torture Taxi* (2006) l'artista Trevor Paglen e il giornalista A. C. Thompson cercano di esplorare e di portare alla luce il programma segreto e criminale della CIA. Ma, più in generale, oggi si tratta di portare ad evidenza tutte quelle forme del potere che, nell'ordinario, sembrano operare allo stato latente. Dando spazio, altrettanto, a forme antagoniste di contro-potere. Diventa sempre più necessario misurarsi con l'invisibile: in modo tale da trasformare qualcosa che non si manifesta esternamente in una presenza reale, riconducendo lo sfondo in primo piano, il negativo in positivo, il vuoto in pieno. Ma la materia fantasmatica può essere anche il segno stesso del presagio di qualcosa, di un'utopia che fa la sua apparizione nell'ordinario. Lasciare che il *revenant* continui a fare la sua comparsa non significa praticare un'arte delle rovine. Significa, piuttosto, favorire il possibile che bussava alla porta. Di fatto, non si tratta di restaurare ma di riaprire, di restituire alla realtà la sua possibilità. Come, in fondo al percorso del Museo 'Gaetano Chierici' di Paleontologia, insegna la vetrina armadio di *Acacia*.

All'interno del Museo 'Gaetano Chierici' di Paleontologia, i reperti eteroclitici esposti sono rigorosamente ordinati entro sequenze cronologiche e suddivisi per provenienza, cronologia, materiali, tipologia. Questo metodo di lavoro, di impronta positivista, si coniuga con le istanze politiche dell'unificazione italiana e della costituzione dello Stato-Nazione. Che l'elenco e la collezione (piuttosto che il concatenamento) fondino, a loro volta, l'impianto dell'archivio ottocentesco, è sintomatico di come entrambe le istituzioni - museo e archivio - dovessero fornire una precisa genealogia temporale allo stato territoriale nazionale. Altrettanto sintomatico è come tale genealogia dovesse basarsi sulla integrità e veridicità documentale, quale contributo ad una storia lineare ed evolutiva. Adesso però, nel momento di crisi dello storicismo e dei meta-racconti modernisti, non c'è da stupirsi che sia proprio l'archivio a subire un mutamento paradigmatico e a prendersi una rivincita sulla storia. Quello che più ci interessa è, però, come questa svolta sia l'effetto concomitante di una trasformazione radicale del regime temporale che avevamo ereditato dal Moderno e che, ancora oggi, ci è più familiare. Quel regime per cui il tempo scorre uniforme e continuo – ovunque uguale – a ogni latitudine del mondo. Un tempo che prescrive un presente ritenuto reale, un passato che è già avvenuto e un futuro aperto e indeterminato. Ma prima di tutto è necessario un chiarimento preliminare su come l'idea attuale di archivio abbia forzato i propri confini istituzionali – grazie anche all'arte – e abbia distrutto la stabilità su cui esso riposava così come la sua funzione e il suo significato precedenti. Negli ultimi due decenni, si è assistito a una proliferazione di progetti che hanno assunto l'archivio come strumento artistico, piuttosto che scientifico: lo spostamento dalla scienza archivistica di matrice positivista all'estetica non è

dunque di poco conto. C'è chi ha parlato, come Hal Foster, di "archival impulse" (2004), chi di "historiographic turn" (2009) come Dieter Roelstraete e chi di "archival thinking" (2014) come Ernst van Alphen. Di fatto, l'archivio è diventato un simbolo dominante nella cultura contemporanea e dobbiamo chiederci se abbia senso o meno mantenere le distinzioni canoniche che abbiamo trovato o, piuttosto, cercare di capire la valenza potenziale e trasformativa del fenomeno come tale. Che cosa c'è di implicito nella nuova attitudine archivistica? Non è questa la risposta a un modello epistemologico che è entrato in crisi definitivamente? Non elabora la necessità di un cambio di paradigma? Rispetto al vecchio modello d'archivio almeno due punti vanno sottolineati. Il primo è relativo al contenuto e alla messa in crisi dell'idea classica di documento. Il secondo riguarda il contenitore e coincide con l'arrivo del database digitale, così come della giustapposizione e combinatorietà di scelte simultaneamente disponibili che le interfacce elettroniche interattive rendono possibili. In sostanza, lasciando inalterato formato e modalità operativa, quello che oggi mi pare il grande tentativo messo in opera da più parti è una disarchiviazione dell'archivio, una moltiplicazione di assemblaggi combinatori, concatenamenti plurali e imprevisi di passato. E, non ultimo obiettivo dell'archivio: una intransigente sfida alla storia, dal momento che ciò che viene messo in discussione è proprio quell'idea monodirezionale del tempo da cui proprio l'archivio, oggi, ci dovrebbe affrancare. Fintantoché il nostro interesse sul modello di tale dispositivo si appunterà esclusivamente sui suoi principi organizzativi e sul suo ordine formale, eviteremo di affrontare l'idea di tempo che, al contrario, è la vera posta in palio dell'archivio oggi. Ma non c'è solo un tempo, ci suggerisce la fisica: ce ne sono molti e interdipendenti. L'archivio, in ambito culturale, non è altro che una sorta di modello rivelatore di questo assunto: il paradigma di questa temporalità moltiplicata. Ricorrere agli archivi in movimento delle nuove tecnologie digitali, anche se appropriato, risulterebbe riduttivo. Certo, è necessario registrare l'attuale proliferazione dei mezzi di registrazione (dalla fotografia al video, al digitale) che non contemplano più la scrittura come strumento esclusivo e privilegiato. Ma è all'opera, piuttosto, un'irriducibile componente antropologica che, nella crisi dell'esperienza storica o nel tempo della "fine della Storia", pone in primo piano ciò che generalmente resta occultato e subordinato nel discorso storiografico. Il fatto, cioè, che di cronico nell'uomo c'è solo e sempre uno scarto temporale, un anacronismo costitutivo, un'incoerenza cronologica. A emergere in questa insufficienza è, allora, il carattere di latenza dell'uomo, la propria incubazione come un permanente deficit di corrispondenza: la sfasatura tra più tempi, tra differenti generazioni, tra culture, tra memoria e immaginazione. Quando Marco Maria Zanin decide di inserire cinquanta artefatti, prodotti assieme ad artigiani italiani, all'interno delle vetrine armadi della collezione 'Gaetano Chierici' di Paletnologia, intende creare uno scarto temporale, mettere in discussione l'idea di originarietà che accompagna la nostra idea evolutiva occidentale e restituire una forza potenziale al passato. Quello che l'artista chiama "archivio dinamico" è ottenuto creando impercettibili anomalie nel percorso espositivo dove oggetti in vetro borosilicato soffiato, vasi cinerari in ceramica, tessuti prodotti con telai del XIX secolo, piccoli arabeschi in bronzo a cera persa, rifiutano ogni soluzione di continuità rispetto agli oggetti della collezione. Mimetizzandosi fino a scomparire. Aggiungere in mostra queste presenze fittizie di passato (il fatto stesso che siano presenti) rende problematica, da un lato, la nostra idolatria del documento e, dall'altro, mina il nostro senso del presente, di ciò che riteniamo contemporaneo. Eppure, l'intervento agopunturale prodotto con *Acacia* è tale da

restituire all'intero archivio di oggetti paleostorici il suo aspetto performativo. Operando un *gap* teorico nel visitatore, che non riesce a distinguere tra reale e fittizio, entra in crisi la nozione di storia come discorso principalmente basato su cronologia e documento. E, di conseguenza, vacilla il metodo attraverso cui si produce la conoscenza.

C'è tuttavia un'ultima cosa che vale la pena aggiungere rispetto a questo spostamento paradigmatico. Se le filosofie moderniste erano tutte propense a porre la temporalità sotto la tutela del futuro, oggi la temporalità è caratterizzata dal primato del passato. Non perché "gli avvenimenti archiviati siano più potenti nell'organizzare l'esperienza del tempo", ma perché l'archivio (digitale o materiale) rappresenta questo potenziale, in grado di lasciare aperto un numero indefinito di aggregazioni di passato: i suoi tentativi mancati, le sue possibilità perdute, ciò che è ancora in attesa di essere realizzato. Per cui ci spostiamo dall'idea di dispositivo retroattivo (che presuppone l'immobilità rimasta intatta dietro l'identità) a quella di archivio generativo (a venire). Quello che parlano gli oggetti prodotti dalla fucina Zanin non è un linguaggio perduto o anacronistico. Essi parlano un linguaggio mai nato: qualcosa che avrebbe potuto essere ma che non è stato. In questo suo lasciar essere ora e allora, fittizio e reale, attuale e virtuale, collettivo e personale, *Acacia* finisce per proporsi come una sorta di modello meta-museale.

E. van Alphen, *Staging the Archive. Art and Photography in the Age of New Media*, Reaktion Books, London 2014

S. Osthoff, *Performing the Archivez*, Atropos Press, New York 2009

M. Scotini, *L'Inarchiviabile. L'archivio contro la storia*, Meltemi, Milano 2022

M. Scotini (a cura di), *Utopian Display. Geopolitiche curatoriali*, Quodlibet, Macerata 2019

F. Vergès, *Il museo come campo di battaglia. Programma di disordine assoluto*, Meltemi, Milano 2025

A. Gordon, *Cose di fantasmi. Haunting e immaginazione sociologica*, DeriveApprodi, Roma 2022