



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA, SOCIOLOGIA PEDAGOGIA E PSICOLOGIA APPLICATA

CORSO DI LAUREA IN FILOSOFIA

Costellazioni.

**Una riflessione estetica sugli oggetti d'affezione a partire da
Derrida e Benjamin.**

Relatore:

Prof. Marcello Ghilardi

Laureanda:

Bianca Girardi

Matricola n. 2017194

ANNO ACCADEMICO 2022 - 2023

Indice

INTRODUZIONE	5
CAPITOLO PRIMO	
Una riflessione su visione e cecità a partire da Jacques Derrida	
1.1 Cecità	9
1.2 Il nome delle cose	16
CAPITOLO SECONDO	
Collezionismo come costellazione a partire da Walter Benjamin	
2.1 Il collezionista	26
2.2 Generazioni	37
2.3 Collezionismo come forma d'arte	43
CONCLUSIONE	49
BIBLIOGRAFIA	51

INTRODUZIONE

Questo scritto nasce dall'osservazione quotidiana dei gesti e dei riti che noi facciamo costantemente con l'orizzonte di "cose" che ci stanno vicine, che ci accompagnano e che, in alcuni casi, ci diventano amiche. Ognuno di noi possiede una scatola dei ricordi, che si arricchisce parallelamente con la nostra vita, è la manifestazione tangibile e visibile della nostra organizzazione mentale. Esperiamo qualcosa e decidiamo di sacralizzare l'oggetto che ci ha accompagnato in quell'esperienza, riponendolo poi in quella scatola, come per manifestare sensibilmente un arricchimento mentale. Gli oggetti d'affezione appartengono alla vita di tutti i soggetti, si vedono esposti nelle pareti delle case, si ritrovano nelle scatole, negli armadi e nei cassetti, sui polsi e sulle dita delle mani, ma nel momento in cui vengono guardati da coloro che li possiedono, gli occhi di quest'ultimi brillano, come se ci fosse un orizzonte sconosciuto e misterioso che va "al di là" dell'universo tangibile e sensibile che noi tutti possiamo vedere. Gli oggetti si scoprono monadi, da cui partono racconti, aneddoti, risate e malinconia, ognuno li vive e li esperisce nel modo che sente proprio ma inevitabilmente ne siamo tutti affetti.

La ricerca estetica è anche questo; un tentativo non definitorio ma volto alla comprensione della stratificazione di senso che si articola prendendo avvio dall'esperienza intuitiva, soggettiva e quotidiana. L'estetica recepisce questo livello intuitivo e ne cerca la complessità dei suoi strati.

Questi oggetti d'affezione svolgono un ruolo estremamente interessante nella dinamica estetica; mentre l'oggetto estetico, nel campo dell'esperienza, diviene un'alterità che ci riguarda, fino a prima sconosciuta e ora estremamente vicina; negli oggetti d'affezione si annoda il ricordo, un investimento affettivo che nel momento in cui nasce è impossibile dimenticare. Questa "cosa" evoca, in chi la possiede, un mondo di senso, evoca voci, sguardi, incontri e persone care. Elimina l'alterità perché diventa un frammento di mondo in cui riponiamo il ricordo, la speranza, l'illusione, la felicità e la malinconia.

Siamo ciechi davanti agli oggetti d'affezione? Cosa significa vedere le "cose" quando esse sono immerse in un mondo di senso in cui è implicata la memoria e il ricordo? Dato l'investimento affettivo, è possibile parlare o rispondere agli oggetti dopo

che l'evento battesimale li ha trasformati in "cose"? Che tipo di sguardo viene assunto se davanti ai nostri occhi si apre un orizzonte d'affezione? E soprattutto, che tipo di costellazione si viene a creare nell'arte del collezionismo?

A partire da queste domande estetiche, il presente lavoro intende prendere in considerazione e ricostruire alcuni scritti di due grandi autori contemporanei, Jacques Derrida e Walter Benjamin. Il percorso prende avvio dal testo *Memorie di cieco* in cui Derrida indaga la polarità tra visibile e invisibile, visione e cecità, ricordo e rovina, per comprendere la stratificazione insita in questi termini, apparentemente polari e antitetici. Seppur Derrida non citi gli oggetti in questa riflessione estetica, è possibile, a partire dalle domande sopracitate, inserire l'orizzonte dialettico di vista e cecità nell'universo dell'affezione. La cecità è la condizione della vista, "Come se per disegnare fosse vietato vedere, come se non si disegnasse che a condizione di non vedere"¹. L'occhio presentato da Derrida è un occhio che sceglie di non vedere per poter meglio conoscere, cogliere e amare. Davanti agli oggetti d'affezione, il soggetto rinuncia alla loro dimensione sensibile, si dimentica il colore, la forma, l'utilità, diventa cieco del visibile, per dischiudere l'invisibile, un mondo di senso metafisico, che appartiene al ricordo. Sarebbe interessante, per riacquisire la dimensione sensibile ormai perduta, chiedere a qualcuno, che non è immerso nell'affezione, di descriverci questi oggetti, perché li abbiamo persi, conquistandoli; non li conosciamo, seppur li amiamo.

Derrida non si sottrae dalla riflessione sugli oggetti, infatti, il lavoro prosegue con l'analisi di altri due testi, *Pensare al non vedere* e *Firmatoponge*, in cui il filosofo assume un tono più intimo e confessa alcuni segreti, alcune tracce e ricordi, che indirettamente hanno portato la sua filosofia ad essere quella che noi oggi conosciamo; la sua decostruzione, attraverso un processo d'affezione.

Derrida ha posto le basi per poter passare poi a una riflessione più tangibile, sfociando nella figura del collezionista; immagine d'eccellenza nella presente riflessione sulle "cose" d'affezione. Lo studio sul collezionista segue le parole di Walter Benjamin, collezionista lui stesso di libri per l'infanzia. Il secondo capitolo, dedicato all'autore, vuole mettere in relazione la pratica benjaminiana, il suo lavorare per frammenti, costellando gli scarti, con il fare del collezionista, provando a dimostrare come questo tipo di fare artistico, se così si può chiamare, non crei un semplice assembramento ma una simbolica costellazione.

¹ J. Derrida, *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, tr. it. A. Cariolato e F. Ferrari, Aesthetica, Milano, 2015, p. 68 (ed. or., *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Editions de la réunion des musées nationaux, Paris, 1990).

La collezione intesa come raduno di scarti viene creata e disposta secondo un ordine antinomico, rovesciato, conosciuto solo dal collezionista stesso. Gli oggetti gli capitano e lui li raccoglie da terra, li sottrae dalla loro precaria condizione ordinata per ribaltarli in un ordine del tutto nuovo. Benjamin scrive: “È l’incantesimo più profondo del collezionista quello di inscrivere il singolo oggetto in un cerchio magico in cui esso s’irrigidisce, nell’atto stesso in cui un ultimo brivido (il brivido dell’essere acquistato) lo attraversa”².

La nozione di costellazione attraversa, a volte in modo silenzioso e altre volte in modo esplicito, l’intero lavoro, diventandone anche la metodologia. I testi di Derrida e Benjamin sono stati analizzati nei loro passaggi significativi e rilevanti e a volte, come la metodologia benjaminiana forse richiede, ricostellati nelle loro citazioni e nei loro frammenti, in un nuovo orizzonte, quello degli oggetti d’affezione.

² W. Benjamin, *Opere complete, IX. I “passages di Parigi”*, Einaudi, Torino, 2014, p. 214. (ed. or. *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972-1989).

CAPITOLO PRIMO

UNA RIFLESSIONE SU VISIONE E CECITÀ A PARTIRE DA JACQUES DERRIDA

La pratica decostruttiva di Derrida ha come argomento di interesse anche la questione dello sguardo, del rapporto tra visione e cecità, visibile e invisibile, ricordo e rovina. Ogni decostruzione si genera da un'esperienza di dissidio, di blocco, ha inizio con un'aporia³. Il pensiero decostruttivo evidenzia il "terzo" dell'opposizione, il figlio dei due poli, che viene sistematicamente e strutturalmente escluso da ogni logica dialettica. La comprensione del discorso derridiano necessita l'accettazione di un movimento di un logos che, messo in discussione ad ogni passo, revoca ogni presunta ipostatizzazione, Derrida ci mostra il "terzo" tra visione e cecità, in apparenza due termini in tensione e antinomici, che, grazie ad un terreno di mezzo, manifestano un "tra". La crucialità del "tra", della differenza ritorna con insistenza in ogni rapporto in cui è implicato l'altro, nell'intreccio di sguardi che crea identità e differenza.

Il movimento della *différance* è alla base di ogni rapporto e di qualsiasi costruzione, è all'origine del mondo perché non vi è mai origine pura. "Ogni elemento del mondo esiste e trae senso da questo infinito sistema di differenze, di strutture differenti e differenzianti che si formano e si disfano"⁴.

1.1 Cecità

Memorie di cieco è uno scritto semi dialogico finzionale che nasce in occasione di una mostra progettata dallo stesso Derrida nel 1990, su incarico del Louvre.

L'opera è articolata come commento di disegni e pitture classiche che, selezionate, costruiscono un percorso che da corpo a una molteplicità di riflessioni filosofiche quali

³ Aporia "allude proprio a una impraticabilità di percorso, a un'assenza di strada, di cammino, assenza che rende nulla ogni volontà o tentativo di prosecuzione". M. Ghilardi, *il visibile differente*, Mimesis, Milano-Udine, 2012, p. 39.

⁴ *Ivi*, p.53.

la memoria, la cecità, l'autoritratto e la rovina. Si passa dal mondo biblico alla letteratura inglese e Derrida, citando i vari episodi biblici, narra la perdita della vista per acquisire una nuova vista, nuovi occhi. Nell'utilizzo dei protagonisti biblici vediamo la dinamica dello sguardo come azione che trasforma il sé, l'esperienza del visibile termina per aprire un'altra azione sempre legata alla visione, ma una nuova.

Siamo ciechi davanti all'immagine contemplata? Come vediamo le cose quando esse sono immerse in un mondo di senso in cui è implicata la memoria e il ricordo? Qual'è il legame tra cecità, fede e sacrificio? Da queste domande prende vita la tesi iniziale con cui Derrida comincia la sua costellazione tra disegni e opere pittoriche: "Il disegno, se non il disegnatore o la disegnatrice, è cieco. In quanto tale e nel momento in cui si compie, l'operazione del disegnare avrebbe qualcosa a che vedere con l'acceramento"⁵. La cecità è in un certo senso un'allegoria, ma allora, perché la cecità e non la vista? Perché l'allegoria dell'origine del disegno è un occhio cieco e non un occhio vedente?⁶

Guardare, scrive Nancy, significa in primo luogo badare, sorvegliare, custodire e fare attenzione, avere heideggerianamente cura, lasciare la cosa essere, per quello che è, fondersi con essa nell'istante, avendo la consapevolezza che quell'unione non è tautologia bensì differenza⁷. L'atto del guardare stabilisce un rapporto autentico con il mondo, con le cose; guardare è far sì che la "cosa" mi ri-guardi. L'immagine sfugge, è sempre incompiuta, parziale, ha bisogno di uno sguardo puro per essere completata, essa è sempre da compiersi, è in divenire; se fosse perfetta e completa non sarebbe immagine viva bensì caduca e cadaverica. Lo sguardo crea sempre un rapporto biunivoco, guardo e vengo guardato. Possiamo cogliere, dalle parole di Nancy, la connotazione dell'immagine in quanto dialettica: il soggetto è tale perché guarda e al tempo stesso viene guardato, il soggetto e l'oggetto si guardano e co-creano, nell'attimo, una dinamica dialettica, che ne evidenzia la reciproca necessità.

L'esperienza estetica, che porta il pittore a dipingere quel soggetto/oggetto, si trasforma in sospensione estetica: una sorta di "stasi psicologica" in cui osservatore e osservato si fronteggiano, si scrutano, si incontrano nello sguardo ma non entrano mai, una volta per tutte, in una relazione appagante. Restano così, uno di fronte all'altro, come sospesi in un'atmosfera — spesso misteriosa, talvolta cupa — al di là delle parole⁸.

⁵ J. Derrida, *Memorie di cieco*, cit., p. 12.

⁶ M. Feyles, *Derrida e le arti*, Morcelliana, Brescia, 2018, p. 217.

⁷ J. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, tr. it. R. Kirchmayr, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2002, p. 57. (ed. or., *Le Regard du portrait*, Editions Galilée, Paris, 2000).

⁸ M. Ghilardi, *L'enigma e lo specchio*, Esedra, Padova, 2006, p. 44.

Derrida parla di cecità soprattutto in rapporto allo sguardo. “Occhi” e “sguardo” sono per l’autore, termini che dialogano, egli gioca con essi, li mette in contatto per evidenziarne lo spazio e le differenze. Lo sguardo di Derrida sembra andare oltre Nancy: cieco è colui che accoglie un nuovo tipo di esperienza del visibile e decide di non fermarsi al dato fenomenico. Derrida, già nelle prime pagine, sostiene che l’occhio, nella dinamica dello sguardo, si imbatte in una misteriosa cecità come quella del veggente e del visionario, di cui Tiresia è l’esempio; quella di cui parla Derrida, è una cecità liberatoria, che permette di vedere altro, l’invisibile; essa libera lo sguardo dalla schiavitù dell’oggettività e dalla volontà di dominare l’oggetto, ci dona paradossalmente la libertà di conoscere ontologicamente l’oggetto della percezione. Ogni oggetto è segreto, e solo diventando ciechi al rappresentato, si può vedere in esso la sua luce che è in sé oltre sé, si può conoscere e di conseguenza averne cura custodendolo. Il senso dell’immagine è dentro di essa, non va cercato in una dimensione trascendente; eppure, per coglierlo, è necessario abbandonare l’immagine, lasciarla sullo sfondo, accecarsi, per poi dialetticamente ri-coglierla in un nuovo orizzonte di senso.

Il disegnatore è cieco in un modo tutto suo e questa povertà è la sua ricchezza, la sua condizione di possibilità perché, come in un paradosso, la povertà è la condizione per afferrare l’invisibile⁹. L’occhio che Derrida ci presenta è un occhio che non vede, un occhio cieco, è un occhio che si vela, che piange, è un occhio che si distacca dal visibile per poterlo meglio conoscere ed è un occhio che si abbandona al visibile per poterlo meglio cogliere e amare¹⁰. “Come se per disegnare fosse vietato vedere, come se non si disegnasse che a condizione di non vedere, come se il disegno fosse una dichiarazione d’amore destinata o ordinata all’invisibilità dell’altro, a meno che non nasca dal vedere l’altro sottratto al vedere”¹¹. La coscienza dello sdoppiamento, della differenza tra il soggetto che guarda e oggetto guardato, implica la cecità. Avere coscienza di sé e dell’altro significa che, nel momento cosciente, l’oggetto guardato si sposta sullo sfondo, è presente ma non lo si guarda, è stato lasciato e il soggetto in quell’istante è cieco nei suoi confronti.

Nel momento in cui il disegnatore traccia dei segni sul foglio non ne vede il modello, è proprio nei confronti del modello che avviene questa forma di cecità. Se il disegnatore guardasse il modello la sua mano non si muoverebbe, non potrebbe tracciare il segno, il tratto. Per vedere bisogna saper non vedere, la cecità è presente al fondo della vista, un eccesso di vista disturberebbe il buon funzionamento della linea.

⁹ M. Ghilardi, *Il visibile differente*, cit., p. 20.

¹⁰ *Ivi* p. 21.

¹¹ J. Derrida, *Memorie di cieco*, cit., p. 68.

Per l'essere umano il vedere è sempre un vedere per frammenti, in modo contingente, la vista accoglie e restituisce, entra nel mondo e si fa mondo. Prendo, nello sguardo, e cedo, dono. C'è sempre un elemento performativo e l'uomo, con i suoi occhi, esperisce questo limite. Pur essendo condizione di visibilità, il tratto è in sé stesso invisibile, deve restare invisibile affinché la "cosa" appaia alla nostra percezione. Il tratto funziona solo quando si ritrae, cioè solo quando ci consente di vedere qualcosa d'altro oltre sé stesso, attraverso sé stesso. "Il tratto allora non si paralizza nella tautologia che piega lo stesso sullo stesso. Al contrario, esso è in preda all'allegoria"¹². La percezione dei tratti dev'essere neutralizzata nella percezione della figura. La funzione del segno è sempre presente, perché è condizione della vista e del riconoscimento della figura, a condizione che il tratto, in quanto tale, si sacrifichi. Una figura si differenzia da uno sfondo, un'apparenza si differenzia da un'altra apparenza. Questa differenziazione, questa spaziatura è il tratto, il segno che ne marca la differenza.

Derrida utilizza la metafora del *tratto* per descrivere come tutto ciò che, interrompendo, segnando un confine o un margine, consente di individuare qualcosa nella sua differenza rispetto a qualcos'altro. Il tratto diventa così metaforicamente la traccia differenziale, lo "scarto"¹³, il "tra", la *différance*. L'immagine, dal canto suo, diventa soglia, punto d'incontro e di passaggio, essa ha bisogno di un luogo per farsi e al tempo stesso genera luogo. Questo spazio, questo "tra", che accade, evidenzia le differenze, come dice Jullien.

"L'incontro si dà solo nella distanza"¹⁴. Questo spazio dinamico, instabile e mutevole, può essere inteso come una regione di senso, non soggettiva ma condivisa; oppure come un terreno dotato di stratificazioni della memoria che imprimono nel campo dell'esperienza una traccia. Non è pensabile una relazione estetica fuori da

¹² J. Derrida, *Memorie di cieco*, cit., p. 12.

¹³ Perché preferire lo "scarto" alla "differenza"? La differenza è un concetto identitario e dunque al tempo stesso una constatazione di opposizione e non identità. L'identità infatti è ciò da cui deriva la differenza, essa fa coppia con l'identità in quanto suo opposto. Stabilire delle differenze implica porsi in una posizione di superiorità, in una posizione dall'alto, a partire dalla quale è possibile disporre degli elementi tra il medesimo e l'altro per poterli così comparare. "Il concetto di differenza" chiarifica Jullien "si colloca fin dall'inizio in una logica di integrazione - di classificazione e di specificazione - e non di scoperta". Lo scarto invece apre uno spazio di riflessività in cui si sviluppa il pensiero. Si tratta di una figura di "disturbo [*dérangement*], con una vocazione esplorativa" che evidenzia la distanza ma con intenti produttivi, provocando una fecondità. Solo mettendo in tensione, lo scarto può operare. Il "tra", figlio di questo "scarto", non si fa notare, passa inosservato, rinvia sempre ad altro da sé, non creando fissazione. Cfr. F. Jullien, *Contro la comparazione. Lo "scarto" e il "tra". Un altro accesso all'alterità*, Mimesis, Milano-Udine, 2014 (ed. or. *L'écart et l'entre*, Galilée, Paris, 2012).

¹⁴ M. Ghilardi, *L'enigma e lo specchio*, cit., p. 130.

questo campo d'esperienza perché le proprietà dell'oggetto sono riconosciute come relazionali e non oggettive. Fuori da questo spazio, l'oggetto estetico si annulla, è qualcosa che attende di essere percepito, di entrare in relazione. Allo stesso modo, il soggetto diventa tale solo in virtù di questo accadere, diventa corpo tramite lo scambio con ciò che è altro da sé. È possibile comprendere, dunque, che l'esperienza estetica non si può ridurre in un atteggiamento cognitivo di un "osservare che". I padri della filosofia, Platone e Aristotele, sono stati i primi ad affermare che la filosofia nasce con il "meravigliarsi", il *thaumazein*, che è cosa ben diversa dall'osservazione. Ogni passaggio estetico ci è donato dalla meraviglia, intesa come sovrappiù, come un lampo che squarcia l'abitudinarietà del percepire. L'immagine irrompe come un evento e in questa epifania dell'oggetto, esso non solo non resta il medesimo per il soggetto, ma non resta il medesimo neanche per sé stesso. Lo stupore dona il movimento della differenza, della distanza e della prossimità rispetto al percepito; inseguimento e fuga, questo è il gioco estetico¹⁵.

Solo ciò che è differente, solo ciò che ha un'individualità può apparire ed essere visto. Il tratto differenziale, proprio come quello figurativo, deve restare a tutti i livelli invisibile per far sì che il resto appaia, perché la condizione della vista non si vede, proprio come le questioni trascendentali non possono essere tematizzate. Tuttavia, seppur il tratto diventa invisibile, i grandi pittori e i grandi poeti sono in grado di dare a vedere l'invisibile.

I disegnatori, i pittori, e soprattutto i grandi, non danno a vedere "qualcosa"; essi danno a vedere la visibilità — il che è tutt'altra cosa —, la quale è assolutamente irriducibile al visibile, e resta invisibile. Quando si resta senza fiato davanti a un disegno, davanti a una pittura, è perché non si vede niente; ciò che si vede, essenzialmente, non è ciò che si vede, è di colpo la visibilità. Dunque l'invisibile¹⁶.

"Lo sguardo assoluto è questo andar oltre la volontà di rappresentazione, per lasciar accadere la cosa; andar oltre l'immagine, per lasciar accadere, dispiegare ciò che è oltre l'immagine — ma che solo *attraverso* l'immagine si può *lasciar accadere*"¹⁷.

Nell'opera d'arte ciò che si dà a vedere sono le condizioni della visibilità stessa, le condizioni che permettono, eventualmente, che qualcosa appaia. "Ciò che rende visibili le cose visibili non è visibile, in altre parole, la visibilità, *la possibilità essenziale del*

¹⁵ Cfr. F. Desideri, *Forme dell'estetica. Dall'esperienza del bello al problema dell'arte*, Laterza, Bari-Roma, 2004.

¹⁶ J. Derrida, *Pensare al non vedere, Scritti sulle arti del visibile (1979-2004)*, tr. it. A. Cariolato, Jaca Book, Milano, 2016, p. 93 (ed. or. *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible*, Editions de la Différence, Paris, 2013).

¹⁷ M. Ghilardi, *L'enigma e lo specchio*, cit., p. 27.

*visibile, non è visibile*¹⁸. Questo aspetto evidenzia la paradossalità e la simbolicità dell'arte perché il movimento decostruttivo di Derrida scava il fenomeno e ciò che risulta è uno squarcio sul visibile, una profondità dentro la superficie.

Vedere degli occhi vedenti è tanto pericoloso quanto vedere il sole. È vedere l'invisibile. In generale, è ciò che si evita. Si sa che è ciò che conta, essere guardati, ma fa paura — persino essere guardati da sé stessi. Si vuole vedere ciò che è visibile, ma non si vuole vedere ciò che ci guarda. E che è visibile come vedente visibile¹⁹.

Il disegnatore non può avere di fronte agli occhi ciò che sta riproducendo in immagine perché deve ricordare ciò che ha visto un istante prima. Ciò che accade a quell'immagine è la rovina, è il suo immettersi in un processo di temporalizzazione, di perdita, di distaccamento dal vero e di allontanamento dall'originale che è però la sua condizione di esistenza.

Per Derrida “la percezione appartiene sin dall'origine al ricordo”²⁰. Le immagini sono la presentazione dell'assente, una presenza *in absentia*. Esse non hanno solo il compito di riprodurre mimeticamente dei tratti ma di presentare la presenza in quanto assente, di evocare il “non più” per far sì che venga in qualche modo trattenuto. L'immagine richiama [*rappel*], fa ritornare, rammemora il passato tenendolo saldo nel presente. La presenza si dà nell'assenza²¹. Nancy, parlando di ritratto, afferma come esso “non immortala una persona ma presenta la morte (immortale) in (una) persona”²². L'immagine nel suo farsi rappresenta già un “non più”. Sulla tela è come se avesse luogo un'economia della vita e della morte, l'immagine guadagna la vita che rimane dopo la morte, il “non più”, in modo da nascondere il caduco. Lo sguardo è l'unico elemento che si sottrae da questa logica economica.

Questa sottrazione può significare un accecamento o la cecità che precede in modo anonimo l'identificazione della figura. Facendoci vedere uno sguardo che potrebbe essere cieco, il ritratto ci mette di fronte a un enigma. Soffermandoci dinnanzi a quei volti che sono diventati monumenti, sentiamo che quello sguardo ci *riguarda* direttamente²³.

¹⁸ J. Derrida, *Pensare al non vedere*, cit., p. 92.

¹⁹ *Ivi*, p. 93

²⁰ J. Derrida, *Memorie di cieco*, cit., p. 68.

²¹ J. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, cit., p. 42.

²² *Ibid.*

²³ *Ivi*, p. 71.

Il lavoro del disegnatore consiste, come per il ricordo, in una selezione, una cernita, una semplificazione. Si tratta di una selezione, in realtà già inscritta nella visione in presenza perché la percezione appartiene fin dall'origine al ricordo. Il modello è invisibile, pur essendo estremamente presente davanti ai nostri occhi, è assente, pur essendo percepibile e tangibile, siamo a lui ciechi pur vedendolo. Tutto accade come se si disegnasse a condizione di non vedere. Per percepire devo sempre ricordare. Anche il disegno è un'arte del ricordo, c'è un tempo del tracciare un disegno, c'è un tempo per contemplare ma c'è anche un tempo della fissità. L'arte è come se fosse anche un'esperienza dell'immemorabile, dell'assoluto, della pienezza. L'arte anela verso un assoluto, una pienezza che forse non c'è più o non c'è ancora²⁴.

Derrida in *Memorie di cieco* fa notare come la cecità sia nel fondo di ogni esperienza visibile tramite di due tipi di accecamento, uno trascendentale e uno sacrificale. L'accecamento trascendentale prende le mosse dal trascendentale kantiano e platonico. Perché si dia tratto c'è sempre in fondo qualcosa di invisibile e questa cecità è la condizione a priori del figurare. Seguendo la riflessione platonica, la luce permette la vista e ne è condizione di possibilità, è trascendentale. Ciò che permette di vedere non può essere visto. C'è una cecità che permette di vedere, come la luce. L'accecamento sacrificale evidenzia una seconda possibilità che si manifesta solo nello spettacolo dei ciechi. C'è sempre accecamento in vista di un sacrificio e una privazione perché nel momento in cui l'uomo sceglie al tempo stesso rinuncia, abbandona una parte per ottenerne un'altra, per vederne un'altra, vede ciò che prima non poteva vedere. La cecità è la condizione di possibilità per una nuova e più luminosa visione e la fede non è altro che il suo corrispettivo.

Memorie di cieco si apre e chiude con un interrogativo che sembra religioso più che estetico: "Lei crede? [...] Resto scettico"²⁵ dice uno degli interlocutori del dialogo che Derrida finge di mettere in scena nella prima riga del testo. Il percorso teorico di Derrida che dalle questione della cecità porta all'autoritratto, poi alla memoria e infine alla rovina, intesa come rappresentazione allegorica della memoria, rimane vicino ai grandi interrogativi legati all'arte e alla scrittura. Questo finale scettico appare rovesciato alla fine del testo, nell'ultima parola del libro: "Non so, bisogna credere"²⁶. Nelle ultime pagine del testo la visione e l'accecamento sembrerebbero acquistare un significato simbolico diverso: sembrerebbero cioè immagini allegoriche per indicare non tanto il sapere o la conoscenza, fosse anche la conoscenza di sé, quanto piuttosto la fede. La fede che implica, in modo naturale, la visione di Dio, abitualmente molto

²⁴ M. Feyles, *Derrida e le arti*, cit., p. 223.

²⁵ J. Derrida, *Memorie di cieco*, cit., p. 11.

²⁶ *Ivi*, p. 159.

diversa dalla visione comune che implica un accecamento, la negazione del vedere comune e del sapere mondano²⁷.

1.2 Il nome delle cose

In una conferenza tenutasi a Parigi nel 2002, trasformata poi in opuscolo con il titolo “*Trace et archive, image et art*”, Derrida riflette sulla traccia e l’archivio, rievocando più volte il tema del ricordo e assumendo un tono più intimo rispetto al testo citato nel capitolo precedente *Memorie di cieco*. Grazie all’intimità che traspare nelle sue parole, è possibile ora rispondere alla domanda iniziale: cosa significa vedere le cose quando esse sono immerse in un mondo di senso in cui è implicata la memoria e il ricordo? Lo sviluppo della risposta passa dalla definizione di “traccia” considerando la sua distanza con l’oggettività. Derrida definisce la traccia come

Qualcosa che parte da un’origine, ma che subito si separa dall’origine e che resta come traccia nella misura in cui si è separata dal tracciamento, dall’origine tracciante. È lì che vi è traccia e che vi è l’inizio di archivio. Non ogni traccia è un archivio, ma non vi è archivio senza traccia. Quindi, la traccia parte sempre da me e si separa. Quando dico “resta”, la traccia parte dalla sua origine — io, per esempio — e resta come traccia²⁸.

È chiaro fin da subito che la traccia sia un concetto estremamente legato all’esperienza, legando l’origine con l’archivio che se ne determina. Vi è traccia da quando vi è esperienza, dunque non vi è esperienza senza traccia. Tutto è traccia, non solo il solco che lasciamo sulla carta o ciò che registriamo in una macchina, è traccia anche il gesto del “lasciare il tratto”. Il solco, dunque, non rientra solo in un campo materiale, tangibile, ma anche nello spazio dell’esperienza estetica. La “traccia”, come il “tratto”, è metafora della zona in cui il soggetto sfiora l’alterità. L’esperienza è una relazione originaria, coestensiva alla nostra corporeità, è il luogo in cui ognuno si iscrive, è il confine tra sé e gli altri, ma anche una zona di contatto, del toccare e dell’essere toccati. Nell’esperienza estetica il soggetto viene chiamato fuori, chiamato a ex-sistere in questo spazio in cui l’altro non è più estraneo o indifferente ma bensì richiama a sé l’attenzione, richiama lo sguardo; il soggetto, così, si accorge di gradire l’alterità, mostrandone gratitudine. Egli è attivo e al contempo passivo, è il soggetto ed è soggetto. Questo evento è una consonanza tra interno ed esterno, in cui l’oggetto

²⁷ M. Feyles, *Derrida e le arti*, cit., p. 240.

²⁸ J. Derrida, *Pensare al non vedere*, cit., p. 124.

smette di essere puramente altro, diventando un'alterità che *ci* riguarda²⁹. È chiaro dunque che il concetto di traccia è illimitato, consensivo dell'esperienza dell'umano e più altro ancora dell'essere vivente tutto.

Derrida, parlando di traccia e di esperienza, espone ai suoi colleghi come essa sacrifichi la sua oggettività per guadagnare affettività e soggettività. Ricordando le parole dell'autore, la traccia, definita anche come “resti di me”, parte dal soggetto per poi separarsi da esso. Non si può dunque parlare di oggettualità perché la traccia attraversa un processo di soggettivazione, vi è qualcosa d'altro rispetto all'oggetto, qualcosa di invisibile.

Non mi servirò di questa parola senza precauzione — dell'oggettivazione, in ogni caso. D'altronde, se lei cerca di analizzare il piacere o il desiderio che possono essere i miei guardando queste immagini che partono da me, le tracce che partono da me, se davvero si trattasse di oggettualità, non ne trarrei alcun piacere, non mi interesserebbe più di tanto. Si tratta dunque del fatto che in questi resti di me, in queste tracce di me che sono lì come immagini vi è qualcosa d'altro rispetto l'oggetto³⁰.

Michèle Katz durante la formulazione di una domanda diretta a Derrida, chiarisce la posizione teoretica della “traccia”: “A mio avviso, la traccia, per definizione, non è un oggetto, perché dice appunto qualcosa dell'assenza della persona che prima è passata di là e che non è più qui. È dunque l'oggetto stesso della scomparsa”³¹. Risulta evidente che la traccia dà origine all'archivio, quando si organizza, prende vita selezionandosi, a presupposto del suo completamento.

Derrida continua la riflessione sugli oggetti e sulle tracce portando un esempio presente nel docu-film *D'ailleurs, Derrida*³², realizzato in collaborazione con la regista

²⁹ Cfr. F. Desideri, *Forme dell'estetica*.

³⁰ J. Derrida, *Pensare al non vedere*, cit., p. 125.

³¹ *Ivi* p. 126.

³² *D'ailleurs, Derrida* è un documentario realizzato nel 1999, interpretato da Derrida stesso e diretto da Safaa Fathy, regista e poetessa egiziana. Fathy riprende Derrida nel suo luogo d'infanzia, El Biar in Algeria, mentre parla dell'essere *d'ailleurs* come condizione filosofica, come luogo e momento di partenza e di impossibile ritorno di ogni filosofia; ma anche come operazione cinematografica, condizione attraverso la quale il cinema, mettendo in mostra la presenza, ne mostra anche l'assenza. È qui che si gioca l'analogia che permette al cinema e alla filosofia di riconoscersi e ritrovarsi. Questo documentario è un gioco a due, tra un soggetto/oggetto, Derrida, e un autore/spettatore, Fathy. Derrida è per lo spettatore contemporaneamente presente e assente, di fronte allo spettatore e altrove, perché il documentario si compone dell'alternanza tra scene che da una parte riprendono Derrida e dall'altra le cose narrate dallo stesso. Fathy compie un viaggio attraverso i luoghi, l'Algeria, Parigi, gli Stati Uniti, facendoli attraversare dalla voce del filosofo. Mai il luogo è permanente, è sempre attraversato, toccato, sperato, come la condizione della vita di Derrida, in quanto ebreo. *D'ailleurs, Derrida* è un film filosofico perché rilancia – nel suo ex-sistere come evento, traccia, immagine e discorso – il problema stesso della

egiziana Safaa Fathy, la quale è andata a filmare in Algeria i luoghi d'infanzia del filosofo: il suo liceo, il cimitero, la casa in cui ha vissuto fino a diciannove anni, nella quale è presente l'esempio emblematico a cui Derrida ricorre. Il pavimento della casa natale presenta una discrepanza "Si tratta di fiori accostati geometricamente e il muratore dev'essersi sbagliato, ha messo una piastrella di traverso, cosa che mi ha bloccato tutta la vita. Ogni volta che entravo nel vestibolo, vedevo la piastrella che non era come doveva essere"³³, confessa Derrida.

Serge Tisseron, durante la stessa conferenza, riprende l'emblematica esperienza portata da Derrida per far comprendere meglio come un aspetto oggettivo possa, con l'intervento di una traccia, diventare affettivo, tramite un processo di soggettivazione, quindi interessante e al tempo stesso interessabile.

Immediatamente, certo, ho pensato alla formula "*se tenia à carreau* [stare in guardia]". Inizio con un brutto gioco di parole, ma non ho potuto fare a meno di pensarci. La cosa che mi sembrava più interessante, piuttosto che stare in guardia, era riflettere su quello che lei ci ha ricordato a proposito del modo, non di stare in guardia, ma del suo modo di tenersi alla piastrella [*vous tenir au carreau*] [...] Per diciannove anni — se così si può dire — lei ha fatto mentalmente il gesto di mettere a posto; dunque ha ordinato, costruito, qualcosa, e poi si sa come abbia lavorato sulla decostruzione³⁴.

"Sono stati dei muratori, ai quali sono state date delle piastrelle disegnate geometricamente, che, un giorno, in quella che è stata una storia, hanno mal collocato questa piastrella"³⁵, risponde Derrida. Ora quella piastrella tiene in serbo a livello di memoria, parola interrotta, di metonimia, una riserva di mondo e parola infinita. Ogni ingresso nel luogo delle abitudini quotidiane prevede la visione di un elemento lì come non doveva essere. I luoghi della memoria, dell'infanzia, hanno portato alla costruzione della sua de-costruzione, attraverso un processo di affezione.

È una storia. Dunque, la de-costruzione si interessa a chi, storicamente, ha istituito un ordine, nel quale un disordine in qualche modo si è sigillato e fissato. Mi è stato detto — è un'ipotesi, non so cosa pensarne, ma è interessante — che in realtà certi artisti algerini lo fanno apposta, cioè si tratta di una firma, bisogna lasciare una cosa, un segno di qualcosa che non va al fine di conservare la memoria. E senza questo non vi sarebbe memoria. Se veramente non vi fosse nella memoria un disordine, una cicatrice — la cicatrice di cui è questione nel film — il segno di una ferita, di qualcosa che non va, non si ricorderebbe. Si sa bene che la condizione della memoria è qualcosa che non va³⁶.

filosofia come attività decostruttiva. Tracce queste che si prolungano poi in un testo scritto *Tourner les mots*.

³³ *Ivi*, p. 128.

³⁴ *Ivi*, p. 136.

³⁵ *Ivi* p. 140.

³⁶ *Ibid*.

È bene soffermarsi a chiarire cosa sia di preciso questo oggetto affettivo di cui Derrida parla nel suo racconto. Nel capitolo precedente è stato detto che l'oggetto estetico, non appena è colto come tale dal soggetto, non appena spicca nel campo percettivo in cui l'esperienza s'intesse come una trama, diviene un'alterità che *ci* riguarda, nel duplice senso del termine. L'alterità richiama a sé lo sguardo in virtù della sua perturbante familiarità. L'oggetto estetico non coincide però con l'oggetto d'affezione, intorno al quale si è annodato il ricordo, ricco di investimento affettivo.

L'oggetto, anche il più insignificante e ordinario come un bottone, un biglietto di un concerto, un abito logoro, per noi significa: evoca un mondo di senso, evoca voci, sguardi, gesti, un incontro, una persona cara. È come un frammento di mondo nel quale crediamo, o c'illudiamo, di mettere in salvo le nostre esperienze passate, un segno visibile al quale la memoria s'aggrappa, come quando si serve di un segnalibro per riprendere il filo della lettura. Gli oggetti d'affezione, i cosiddetti 'ricordi', sono per noi densi di tempo, del tempo della nostra vita. Ci sono familiari come indici di continuità, quasi cuciture tangibili nel tessuto pieno di strappi della nostra esistenza³⁷.

La familiarità di questi oggetti annulla il confine con l'alterità, non conosce distanza perché l'affezione rende prossimi gli oggetti. Il ricordo sacrifica il "tra", lo "scarto", il non-luogo dell'esperienza, per aprire un mondo di senso, non più esterno a noi, ma presente nella nostra più profonda intimità. Questi oggetti mostrano il rovescio del soggetto, il lato più nascosto e meno frequentato proprio perché è immerso in affetti, ricordi, simboli che i soggetti vi proiettano.

Qualsiasi oggetto è suscettibile di ricevere investimenti e disinvestimenti di senso, positivi e negativi, di circondarsi di un'aura o di esserne privato, di ricoprirsene di cristalli di pensiero e di affetto o di ritornare un ramoscello secco, di arricchire o impoverire il nostro mondo aggiungendo o sottraendo valore e significato alle cose. Noi investiamo intellettualmente e affettivamente gli oggetti, diamo loro senso e qualità sentimentali, li avvolgiamo in scrigni di desiderio o in involucri ripugnanti, li inquadrriamo in sistemi di relazioni, li inseriamo in storie che possiamo ricostruire e che riguardano noi o altri³⁸.

Analogamente al caso derridiano, visibile nella quotidianità, le associazioni e le somiglianze alimentano altresì il ricordo. Nel caso del celebre ricordo involontario con cui apre la *Recherche* prussiana, il legame associativo è più che evidente. Nell'esperienza presente del narratore, che sta sorseggiando una tazza di tè, c'è un elemento preciso e facilmente individuabile, il gusto di una *madeleine*, che mette in moto il processo rimemorativo in virtù della sua somiglianza con un frammento preciso

³⁷ F. Desideri, *Forme dell'estetica*, cit., p. 49.

³⁸ R. Bodei, *La vita delle cose*, Laterza, Bari-Roma, 2009, p. 23.

e individuabile del passato. Quando la zia Léonie la domenica mattina gli offriva un pezzetto di madeleine intinto nel suo tè. Il gusto percepito nell'”adesso” ridesta un sapore antico, conservato in una vuota ritenzione, e a partire da questo ridestamento un mondo intero può essere ritrovato³⁹.

È la circostanza che la memoria soggettiva ritrova, assaporando il gusto della rievocazione, attraverso il filtro di una diversa consapevolezza, e in funzione di una prospettiva nuova. E il ricordo di quella condizione passata ripropone nel tempo presente il significato, fattuale e reale, di un mondo possibile⁴⁰.

In qualunque momento il soggetto può compiere un atto memorativo, talvolta sforzandosi di ricordare qualcosa, ricercando, anche con pena, un passato che non riusciamo a ritrovare. Altre volte il ricordo riemerge improvvisamente, inaspettato, senza alcuna collaborazione attiva della coscienza. Uno dei fondamenti per la manifestazione del ricordo è la somiglianza. Un presente rimanda al passato perché vi somiglia, una cosa che ne “ricorda” un'altra. Cercando di ricordare qualcosa, la coscienza, si sforza di rivivere una certa situazione, di ritrovare compiutamente l'intero evento, e prima di ottenere una catena chiusa di ricordi, ciascuno con la sua corretta posizione temporale, forti di un paziente lavoro di ricostruzione, i legami associativi fanno emergere frammenti, che qui e lì dispersi, formano la catena degli elementi del ricordo a cui accediamo con più immediatezza. Poi, seguendo il filo dei nessi associati a ciascuno dei frammenti del ricordo, la consapevolezza ritrova gradualmente gli elementi che mancano al completamento del quadro ora più nitido. Questo rende il ricordo soggettivo in funzione dei percorsi accesi o esplorati, mai gli stessi da soggetto a soggetto. La rievocazione implica il riferimento all'esperienza del soggetto che ricorda, nella sua affezione, ma nello stesso tempo contribuisce alla costruzione dell'identità personale del soggetto che ricorda, dunque il ricordo è un elemento estremamente costitutivo, affettivo⁴¹.

La memoria è piuttosto uno spazio dinamicamente orientato, entro il quale l'atto percettivo rievoca e ricostruisce, venendo così a configurarsi, innanzitutto, come un processo conoscitivo. Ecco perché, nel tempo e nello spazio dei mondi possibili, la memoria è innanzitutto un luogo di ibridazione, fonte di falsità, per sua natura, e veicolo di una verità che dà forma e consistenza all'esperienza. La dimensione temporale è la sua condizione di esistenza, ed è ciò che permette il racconto e la rappresentazione⁴².

³⁹ M. Feyles, *Studi per la fenomenologia della memoria*, FrancoAngeli, Milano, 2012, p. 101.

⁴⁰ L. Neri, 2019, *Il valore finzionale della memoria*, *Between*, vol. 9, n. 18, p. 7.

⁴¹ M. Feyles, *Studi per la fenomenologia della memoria*, cit., p. 100.

⁴² L. Neri, *Il valore finzionale della memoria*, cit., p. 5.

La rimemorazione⁴³ è soggettiva, è un atto libero che dipende dalla volontà della coscienza. Il soggetto decide quali frammenti richiamare dal passato, come farlo, con che durata e con la profondità temporale che ritiene più opportuno, utile, talvolta con facilità, talvolta con la fatica che affardella il ricordo. In questo caso solo alcuni frammenti di esperienza vengono ritrovati e non è detto che si ripresentino esattamente nello stesso ordine e con le stesse connessioni che avevano in origine⁴⁴. La rimemorazione selettiva è di per sé intuitiva, così come la percezione che ci consente, nel ricordo, di ri-vedere, ri-ascoltare, ri-sentire, ri-udire, ri-assaporare. Husserl infatti usa l'avverbio “quasi” per rendere giustizia a questa differenza⁴⁵. La rimemorazione⁴⁶ non è una percezione, ma quasi, appunto. Non è un'immagine, ma quasi. Essendo un'immagine del passato, la sua comprensione è estremamente delicata.

Ora che le cose hanno perso la propria oggettività in vantaggio della loro affezione quale possa essere l'atto di traduzione dal linguaggio dell'uomo al linguaggio delle cose, Derrida trova una risposta in Ponge, nell'opera *Firmatoponge*.

Cosa distingue il nominare dall'interpellare? Che differenza c'è tra scrivere il proprio nome e firmare? Cosa distingue questi diversi usi del nome proprio?

Ritornare alle cose stesse è la risposta. Remo Bodei traccia una distinzione interessante tra “cosa” e “oggetto”⁴⁷, dando lo statuto ontologico alle “cose”, con l'obbiettivo di

⁴³ La ritenzione, così chiamata da Husserl, è invece la condizione di possibilità della percezione di qualsiasi genere di cambiamento, rappresenta ciò che rende possibile la percezione di un fenomeno in quanto oggetto temporale; Ci si accorge che il contenuto, mentre è ancora presente, nello stesso tempo deve essere già passato, mentre è trattenuto, nello stesso tempo deve essere svanito. La ritenzione non è una persistenza impressionale, è una permanenza intenzionale. I contenuti ritenuti sono ancora accessibili alla conoscenza e sono parte integrante del presente vivente, ma non sono realmente presenti. La ritenzione è un fenomeno completamente passivo. M. Feyles, *Studi per la fenomenologia della memoria*, p. 27.

La rimemorazione, invece, è ciò che consente di ricordare il medesimo fenomeno anche a distanza di molto tempo. Coincide con l' “io posso”, potendo attualizzare i ricordi potenziali e ripeterli più volte e in momenti diversi, per questo motivo la rimemorazione è sempre parziale, selettiva, le immagini sono a bassissima definizione, a volta nemmeno descrivibili come immagini. M. Feyles, *Studi per la fenomenologia della memoria*, cit., p. 55.

⁴⁴ M. Feyles, *Studi per la fenomenologia della memoria*, cit., p. 104.

⁴⁵ *Ivi*, p. 56.

⁴⁶ Analogamente alla distinzione tra ritenzione e rimemorazione, è opportuno analizzare la differenza tra la presentazione e la presentificazione; la prima ha un oggetto presente, nella seconda invece l'oggetto è l'assenza. Cfr. M. Feyles, *Studi per la fenomenologia della memoria*, cit., p. 110.

⁴⁷ Il termine “oggetto” abbraccia la dimensione del problema come ciò che si mette davanti per difesa, da gettare contro e porre innanzi. Presuppone un rapporto conflittuale che termina con la sopraffazione dell'oggetto in un rapporto gerarchico e non più orizzontale come avviene invece per la “cosa”. L'oggetto

difenderle. Il termine *pragma*⁴⁸ in greco ha un ventaglio di significati tra cui, questione, ciò che mi riguarda, ciò in cui mi trovo implicato nella vita quotidiana e il prendersi cura di qualcosa, lontano invece da riferimenti all'oggetto fisico in quanto tale nella sua semplice dimensione sensibile.

Assoggettare le cose è un atto estremamente umano e non può non esserlo. L'impossibile è il comune denominatore in cui trova conforto Derrida comune alla poesia di Ponge. Lasciare la parola alle cose è impossibile, è impossibile ai fini della sua ricerca. Accedere oggettivamente è impossibile così come tentare l'accesso soggettivo; ecco perché l'emergenza di un altro modo di tornare alle cose⁴⁹. Ponge con la sua poesia tenta l'impossibilità di descrivere le cose dal loro punto di vista. Questa poesia non obbiettivante o soggettivante, sembra configurarsi come una più autentica

in questo rapporto diventa disponibile al possesso e alla manipolazione da parte di un soggetto, ricalcando la tradizionale dicotomia soggetto-oggetto. Anche "soggetto" è un termine interessante in questa dinamica; esso è il sostrato che sorregge le qualità o gli accidenti della materia, in altri termini, la sostanza in quanto a essa ineriscono qualità o determinazioni. R. Bodei, *La vita delle cose*, cit., p. 20.

⁴⁸ "Nel linguaggio filosofico, *pragma* viene da Aristotele inserito in una espressione, *auto to pragma*, "cosa stessa" [...] Designa sia i fatti come effettivamente stanno, a prescindere dai nomi che si utilizzano in un'argomentazione [...] sia il processo mediante il quale la "verità stessa" costringe il pensiero a indagare in una determinata direzione [...] L'espressione hegeliana *die Sache selbst* è chiaramente un calco dell'*auto to pragma* aristotelico [...] entrambi legati all'idea di *vis veri*, all'esistenza di un istinto di verità che spinge gli uomini alla sua ricerca [...] è come se fosse la cosa stessa, spinta dalla *vis veri*, a rivelare progressivamente la sua essenza a chiunque sia disposto a seguire i passaggi imposti dal metodo [...] Nella Fenomenologia anche Hegel mostra come, per cogliere l'automovimento della cosa stessa, occorre "stare a guardare", sprofondando e perdendosi nell'oggetto al fine di esprimerne l'intima essenza [...] Il sapere che se ne ricava non coincide affatto con la riproduzione mimetica dell'oggetto tradizionale, passivo specchio della mente di cui sarebbe dotato un soggetto separato dal mondo. Il soggetto hegeliano è attività, è energia che non si contenta dell'equilibrio statico tipico del rapporto 'orizzontale' soggetto-oggetto, rappresentato dalla 'sostanza'". R. Bodei, *La vita delle cose*, cit., p. 13.

⁴⁹ Heidegger, dal canto suo, crede che chi parla sia innanzitutto il linguaggio e rifiuta ogni idea antropocentrica-logocentrica. Il Linguaggio è originario dell'essere, mentre il linguaggio è trasformato per l'uomo. La parola umana autentica è quella parola est-etica ontocentrica che ascoltando e recependo il linguaggio dell'essere è in grado di corrispondere simbolicamente alla sua chiamata per accoglierlo, esprimerlo e tradurlo in linguaggio umano. L'uomo è addetto a trasferire il Dire originario, che non ha suono, nel suono della parola. La parola pura, pur non essendo un prodotto dell'uomo, non sussiste se non sulla base della sua apertura originaria alla lingua dell'essere. La poesia diventa il medium, il punto di tangenza tra la parola pura muta e la lingua parlata dell'uomo. Non bisogna quindi localizzare la poesia nel senso della sua appartenenza contestuale, storico, culturale e stilistica, neppure all'azione geniale di un soggetto sovrano, al contrario, proprio là dove l'artista, il processo e le circostanze del sorgere dell'opera, rimangono ignoti, l'urto si impone nel modo più netto. Cfr. G. Gurisatti, *Est/etica ontologica. L'uomo, l'arte, l'essere in Martin Heidegger*; Morcelliana, Brescia, 2020.

fenomenologia delle cose quotidiane. Gli artisti, come i poeti, scrive Bodei: “Danno la propria voce alle cose mute e, talvolta, come accade frequentemente ai bambini, fingono perfino di farle parlare”⁵⁰. Ponge trova nelle cose, anche le più ordinarie, la loro qualità assolutamente individuale, riconoscendo una cosa nella sua individuale differenza, così da distinguerla tra le altre. Bodei utilizza l’espressione “Vita delle cose” perché spesso gli oggetti inanimati con cui creiamo delle relazioni possono avere una vita autonoma, muoversi, sentire ed essere attivi nella manifestazione di un ricordo. Il poeta e saggista francese riconosce agli oggetti una priorità ontologica che l’eccessivo soggettivismo e l’irrealismo cui sono improntati cultura e linguaggio contemporanei hanno loro negato. Rifiuta le idee per abbracciare ontologicamente le “cose”, trovando in loro le ragioni d’essere della sua felicità, le quali lo distolgono dai rompicapi metafisici e dal pensiero della morte. “Il partito preso delle cose”, opera del 1942, diventa l’esempio emblematico del suo dialogo con gli oggetti, rinnegando i tradizionali codici interpretativi antropocentrici, utilizza il linguaggio come strumento di riforma. Questa raccolta di “dialoghi”, una trentina di testi molto brevi, si presenta sotto forma di dizionario, ogni prosa costituisce la definizione di una “cosa”, il suo ritratto, in cui il poeta esplora il significante e il significato. Gioca con le affinità semantiche e con assonanze fonetiche. Questi microcosmi affrontati come macrocosmi poetizzano il banale, il quotidiano, l’affezione e rivelano il funzionamento intimo delle cose.

L’oggetto non è l’ostacolo che ho di fronte che devo aggirare ma è un nodo relazionale, stratificato, in cui coesisto. Il significato della nostra vita gira attorno a questo nodo, o a questi nodi, ne siamo imbrigliati ma grazie a loro ne siamo definiti.

Nel crescere nominiamo le cose, le fissiamo nella memoria, le riconosciamo, le facciamo spiccare su uno scenario dai tratti sfumati ed è solo la familiarità acquisita attraverso questo processi a permettere di orientarci e di dar loro un significato. Impariamo così a situarle in una mappa spaziale e temporale, a farne uso o a rinunciarvi, a comprarle o a venderle, a dar loro valore o a trascurarle, ad amarle, odiarle o rendercele indifferenti⁵¹.

Le parole di Ponge ci donano una nuova definizione dell’uomo e del suo rapporto con le cose. Evidenziare l’ontologia delle cose significa illuminare anche quel lato umano da sempre oscurato dalla pretesa antropocentrica. Se la filosofia cerca di accomunare, la poesia di Ponge tenta di evidenziare la differenza, rendendo così in modo adeguato la risposta alla singolarità delle cose, alla loro unicità, alla loro differenza. “L’evento di una parola irripetibile potrebbe corrispondere all’evento di una

⁵⁰ R. Bodei, *Il nome delle cose*, cit., p. 30.

⁵¹ *Ivi*, p. 8.

cosa insostituibile”⁵². Le cose ordinarie che Ponge evoca diventano esemplari, ma l’esempio è sempre qualcosa che generalizza. Qui però si tratta dell’esempio del singolare. È nell’elogio alla singolarità che si scopre il fascino delle cose. “Un asciugamano di spugna, questo qui e non un altro. Questo non è solo un esempio e un concetto di asciugamano di spugna, ma questo qui, qui ora (datato e firmato) nella *mia* stanza da bagno, questo qui e non un altro”⁵³. Il nome proprio sembra essere il momento in cui il linguaggio salvaguarda l’irripetibile individualità delle cose.

Qui di seguito una poesia di Ponge, raccolta in *Il partito preso delle cose*, intitolata *Il pane*.

La superficie del pane è meravigliosa prima di tutto per l’impressione quasi panoramica che dà: come se si avesse a disposizione, sotto mano, le Alpi, il Tauro o la Cordigliera delle Ande.

Così dunque una massa amorfa in stato di eruzione fu introdotta per noi nel forno stellare, dove indurendo si è foggata in valli, creste, ondulazioni, crepe... E tutti quei piani subito così nettamente articolati, quelle lastre sottili dove la luce allunga con cura i suoi fuochi, – senza uno sguardo per l’ignobile mollezza sottostante.

Quel flaccido e freddo sottosuolo che chiamano mollica ha il tessuto simile a quello delle spugne: foglie o fiori vi stanno come sorelle siamesi saldate gomito a gomito tutte assieme. Quando il pane si raffermisce i fiori appassiscono e si restringono: si staccano allora gli uni dagli altri, e la massa si fa friabile...

Ma rompiamola: nella nostra bocca infatti il pane deve essere piuttosto oggetto di consumo che di riverenza.

Dare il nome alle cose è come battezzarle, renderle uniche, strapparle alla generalità del suo insieme per dare loro unicità, singolarità. Come accade quando nominiamo il nostro cane, decidiamo riservandogli una particolare attenzione, dettata dal nominarlo in modo proprio. Lo stesso accade quando una bambina nomina la sua bambola preferita, quel “battesimo” significa che quella cosa ha ora un valore affettivo assolutamente unico, togliendola dandone l’unicità che la distingue dall’altre in negozio⁵⁴.

La firma ancora più del nome è assolutamente unica, è l’identificazione dell’individuo, così come il nome comune diventa nome proprio, addirittura unico, autentico, irripetibile. Questo tipo di segnatura è unica ma al tempo stesso riproducibile per poter essere inserita in un sistema testuale. La firma ha questo carattere paradossale

⁵² M. Feyles, *Derrida e le arti*, cit., p. 172.

⁵³ J. Derrida, *Firmatoponge*, tr. it. di G. Bordoni, Mimesis, Milano, 2010, p. 80 (ed. or. Signéponge, Edition de Seuil, Paris, 1988).

⁵⁴ M. Feyles, *Derrida e le arti*, cit. p. 174.

perché è un evento che ha il carattere di un accadimento irripetibile, è unica e non ripetibile seppur sia riproducibile. Ponge sfida il linguaggio descrivendo le cose dal loro punto di vista, scrive poesie dove le cose si presentano di persona, con il loro nome e cognome, con la loro firma. Quest'ultima sarebbe l'unica parola in grado di corrispondere alla singolarità delle cose.

È proprio la parola poetica, quella che sembra meno specifica e referenziale a permettere alle cose di apparire in quanto tali, rimanendo fedeli alla loro autenticità.

CAPITOLO SECONDO

COLLEZIONISMO COME COSTELLAZIONE A PARTIRE DA WALTER BENJAMIN

2.1 Il collezionista

Esistono persone – talvolta animate da una sorta di “feticismo” della merce – con la tendenza incontrollata ad accumulare e chiamare a raccolta una quantità spesso eccessiva di oggetti, legati tra loro da una relazione non sempre evidente, tenuti in un ordine che solo loro conoscono, registrati nella mente con estrema precisione ed esposti con compiacimento. Tali persone, prima di dare forma e ordine proprio, “formano” la propria mente concedendo alla casualità di entrare per portare meraviglia, sorpresa e gioia attorno agli oggetti radunati, i quali creano l’universo attorno al quale queste figure fluttuano. Sono i collezionisti⁵⁵. Intorno a queste “cose”, esse raccontano aneddoti che finiscono spesso con l’incagliarsi nella vertigine dell’emozione. *Sammler*, nel senso complesso in cui il termine nell’accezione tedesca designa chi, prima di essere colui che “colleziona”, è colui che “raduna” restando “animato da passioni avventurose”⁵⁶. Kryzstof Pomian ci dona una famosissima definizione di collezione: “Un insieme di oggetti naturali o artificiali, mantenuti temporaneamente o definitivamente al di fuori del circuito di attività economiche, sottomessi a una particolare protezione in un luogo chiuso, attrezzato a questo scopo, ed esposti allo sguardo”⁵⁷. Capiamo dunque che l’esperienza del collezionismo sia in realtà un fenomeno complesso perché ci si addentra in un labirinto di dinamiche eterogenee che vanno “al di là” della semplice accumulazione ingenua o feticista e “al di qua” dell’alterità esperita nell’apprezzamento estetico. Una cosa è certa, anche il

⁵⁵ E. Grazioli, *La collezione come forma d’arte*, Johan & Levi, Monza, 2012, p. 9.

⁵⁶ G. Schiavoni, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità. Un percorso biografico e concettuale*, Einaudi, Torino, 2001, p. 161.

⁵⁷ K. Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Il Saggiatore, Milano, 1989, p. 17. (ed. or. *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise, XVIe-XVIIIe siècle*, Gallimard, Paris, 1987).

collezionismo ha il suo nucleo di partenza nell'oggetto, un oggetto che non rimarrà tale ma si muterà in "cosa".

Walter Benjamin, grande collezionista di libri illustrati, ad esempio, in *Figure dell'infanzia*, riflette sugli armadi, vecchi e nuovi e di come, durante l'infanzia la madre possedeva le chiavi dell' "armadio nuovo" in cui veniva destinato tutto ciò che si voleva durasse più a lungo, scrive Benjamin:

Io, però, non avevo in mente di conservare il nuovo, ma di rinnovare il vecchio, in modo tale che io, da novizio quale ero, lo facessi mio: questo era appunto lo scopo della collezione che si accumulava nel mio cassetto. Ogni pietra trovata, ogni fiore che raccoglievo, ogni farfalla catturata era per me l'inizio di una collezione, e in generale tutto ciò che possedevo era per me un'unica collezione. "Mettere in ordine" avrebbe demolito un edificio pieno di castagne spinose, di carte stagnole, di pezzi di costruzione, di cactus e di monetine di rame, che erano per me stelle mattutine, tesori d'argento, bare, alberi totemici e scudi con stemmi araldici. Così, su ripiani e in cassette, scatole e stipi aumentava e si trasformava il patrimonio dell'infanzia⁵⁸.

Questo ricordo mette in luce una delle qualità di queste "cose": il loro essere resti o scarti, che nulla dicono ai "distratti"; il collezionista diventa così l'alfiere della lotta contro la dispersione che per Benjamin costituisce il motivo più recondito di ogni collezionismo⁵⁹. L'atto del raccogliere dialetticamente il dimenticato, teorizzato anche da Agnes Varda nel documentario *La vita è un raccolto*⁶⁰, non è un'azione casuale e distratta ma implica la tessitura di un nuovo racconto, non più quello nomico, tradizionale e conosciuto, bensì uno nuovo, rovesciato, che offre coloriture inaspettate dell'intera epoca cui questi oggetti appartengono. Benjamin parla di frammenti e scarti, che proprio perché non sono emersi all'attenzione generale ma hanno agito solo nel rovescio di essa, se ricostellati secondo una nuova trama, possono far vedere nuove sfaccettature perché racchiudono su di loro, come monadi, un racconto.

Produttivo disordine, corrispondenze e affinità elettive, sono questi i criteri alogici che il collezionista utilizza. Esso si muove nello spazio del "tra", quella rete

⁵⁸ W. Benjamin, *Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*, Raffaello Cortina, Milano, 2012, p. 81.

⁵⁹ G. Schiavoni, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità*, cit., p. 166.

⁶⁰ Agnes Varda, nel documentario *La vita è un raccolto* (2000), ha saputo fissare in eterno su pellicola i molteplici fenomeni della vita marginale, il modo in cui le cose intorno mutano il loro aspetto. È un film documentario che ha come protagonista lo spigolatore, colui che conosce l'arte di vivere degli avanzi degli altri. La spigolatura incarna lo spirito di un tempo passato, in cui il pane era poco e non si poteva sprecare nulla; ma il gesto sopravvive anche oggi nella società iper-consumistica che di pane ne ha troppo. Ed è qui, nel presente, che il film diventa cronaca umanista e osservazione poetica-politica del mondo. Il racconto è il raccolto di chi vive ai margini, di chi si inchina per prendere da terra, religiosamente e senza vergogna.

disorganizzata che si crea magicamente nel momento in cui il collezionista dispone i propri oggetti.

Le riflessioni teoretiche ed estetiche si creano proprio a partire da questo luogo-non-luogo, questo spazio invisibile e silenzioso che appare nel momento in cui il collezionista vede, coglie, raduna e assembla gli oggetti del suo mondo.

Tale è la potenza dell'immagine, e tale è anche la sua essenziale fragilità. Potenza di *collisione*, in cui cose, tempi, sono messi in contatto, "urtati", dice Benjamin, e disgregati nel contatto stesso. Potenza di lampo, come se la folgorazione prodotta dallo scontro fosse la sola luce possibile per rendere visibile l'autentica storicità delle cose⁶¹.

Se è vero che ogni passione sfiora il caos, quella del collezionista rasenta il caos dei ricordi [...] Cosa è questo possesso, infatti, se non altro che un disordine con il quale l'abitudine è così familiare da far apparire il tutto come ordine? [...] l'esistenza del collezionista è dunque tesa in modo dialettico tra i poli dell'ordine e del disordine⁶².

Questa volta Benjamin, parlando di bambole e marionette nel testo *Elogio alla bambola* scrive:

Per il collezionista, in ciascuno dei suoi oggetti è presente il mondo stesso. E lo è in modo ordinato. Ordinato però secondo un contesto sorprendente, incomprensibile al profano. Si ricordi solo l'importanza che riveste per ogni collezionista non soltanto il suo oggetto, ma anche l'intero suo passato, sia il passato relativo alla sua nascita e alla sua qualificazione materiale che i dettagli della sua storia apparentemente esteriore: proprietari precedenti, costo di acquisto, valore e così via. Per il vero collezionista in ciascuno degli oggetti posseduti, tutti questi elementi, i contenuti scientifici e di altro genere si congiungono in un'enciclopedia magica, con un ordine cosmico il cui profilo è il destino del suo oggetto. I collezionisti sono fisiognomici del mondo delle cose. È sufficiente osservarne uno e badare a come tratta gli oggetti della propria vetrina. Si direbbe che appena li tiene in mano appaia ispirato da essi, abbia l'aria di un mago che attraverso di essi guardi nella loro lontananza⁶³.

Al collezionista viene assegnato un compito messianico, egli si configura come un cospiratore dell'ordine vigente che viaggia dialetticamente tra salvazione e distruzione, ogni recupero è un salvataggio ma anche un atto di sabotaggio; libera l'oggetto dall'insieme delle sue relazioni funzionali, instaurando quella contemplazione disinteressata di cui parlava Kant nella *Critica del giudizio*; ma non solo, Benjamin definisce il collezionista come un fisiognomico del mondo delle cose, infatti in ognuno

⁶¹ G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, tr. it. S. Chiodi, Bollati Boringhieri, Torino, 2007, p. 110.

⁶² W. Benjamin, *Figure dell'infanzia*, cit., p. 106.

⁶³ W. Benjamin, *Opere complete, IV. Scritti 1930-1931*, tr. it. G. Schiavoni, Einaudi, Torino, 2002, p. 11. (ed. or. *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972-1989).

dei suoi oggetti è presente il mondo in forma sistematica e ordinata, sempre secondo un concatenazione sorprendente e per il profano addirittura incomprensibile.

Questa figura anarchica è capace di costellare, ovvero individuare e costruire interconnessioni storiche, testuali e fenomeniche, tenendo insieme dialetticamente e polarmente gli opposti, le monadi, i frammenti, i singoli oggetti in un cerchio magico.

Egli scruta i frammenti nelle loro somiglianze che balenano fuggacemente nel flusso delle cose per poi scomparire nuovamente, vedendone l'invisibile costellazione. I frammenti, ovvero ciò che è fenomenico come gli oggetti, devono essere estrapolati dai loro contesti empirici d'origine e riconfigurati non più secondo il loro continuum spazio-temporale ma secondo quel filo rosso precedentemente e idealmente ricamato dal collezionista stesso⁶⁴. Frammenti connessi, ma a distanza e paradossalmente così vicini, in un armadio; accomunati dalle loro somiglianze di famiglia, in cui le singole monadi sono portatrici di caratteristiche simili. Il collezionista è l'astrologo del mondo delle cose, ovvero l'interprete che tiene insieme due mondi ormai scissi, come fa notare Heidegger, il mondo dell'uomo e il mondo delle cose. La collezione è un modo per unire e raccogliere con forma e logiche diverse, secondo un rapporto di orizzontalità e contiguità, in questo caso, le "cose", divenute tali proprio grazie alla costellazione. Elio Grazioli, critico d'arte, rivede in questa logica il *postcollage* e il *postassemblage*, procedure artistiche volte ad avvicinare l'indifferenziato in un'opera d'arte.

Questo raduno di scarti, come si è detto, è un gesto di sabotaggio nei confronti dell'ordine tradizionale e sociale perché essi risultano estrapolati dai loro contesti d'origine e svincolati da ogni loro precedente funzione, sottratti dall'ottica economicistica. Salvare o riscattare un oggetto equivale a liberarlo dalla sua utilità⁶⁵.

Benjamin osserva nei suoi appunti sui *passages*⁶⁶ di Parigi

Ciò che nel collezionismo è decisivo, è che l'oggetto sia sciolto da tutte le sue funzioni originarie per entrare nel rapporto più stretto possibile con gli oggetti a lui simili. Questo rapporto è l'esatto opposto dell'utilità, e sta sotto la singolare categoria della completezza. Cos'è poi questa "completezza"? Un grandioso tentativo di superare l'assoluta irrazionalità della semplice presenza dell'oggetto mediante il suo inserimento in un nuovo ordine storico appositamente creato: la collezione. E per il vero collezionista ogni singola cosa giunge a diventare un'enciclopedia di tutte le scienze dell'epoca, del paesaggio, dell'industria, del proprietario da cui proviene. È l'incantesimo più profondo del collezionista quello di

⁶⁴ Cfr. G. Gurisatti, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Quodlibet, Macerata, 2010.

⁶⁵ G. Schiavoni, *Walter Benjamin, Il figlio della felicità*, cit., p. 168.

⁶⁶ I *passage* sono un'invenzione industriale, architettonica e commerciale diffusa nell'Ottocento. Sono corridoi ricoperti di vetro e dalle pareti ricoperte di marmo che attraversano interi caseggiati. I due lati del corridoio ricevono luce dall'alto e si succedono i negozi più eleganti. I *passage* diventano così delle città in miniatura, o meglio, dei grandi *intérieur*.

inscrivere il singolo oggetto in un cerchio magico in cui esso s'irrigidisce, nell'atto stesso in cui un ultimo brivido (il brivido dell'essere acquistato) lo attraversa⁶⁷.

Gli oggetti liberati entrano così a far parte di questa costellazione, una speciale totalità, e una volta sentito il benvenuto da parte del collezionista essi perdono la loro singolarità e la loro sostituibilità, vengono estrapolati dall'indifferenziato, modificano il loro stesso statuto di oggetti, si caricano di una qualità supplementare, valgono in quando parti di un mondo a sé, diventano "cose". All'interno della cornice cerimoniale della costellazione, viene inaugurata una nuova esistenza, un nuovo corso storico estraneo e protetto dal flusso principale. Esse vengono così investite di una certa "cura" heideggeriana, protette nella loro unicità e rarità individuale, chiamate per nome e cognome come degli interlocutori antropomorfi, ordinate per valore simbolico e affettivo⁶⁸. Benjamin definisce "sex appeal dell'inorganico" questo particolare oggetto che, colto dal collezionista, entra a far parte di questa relazione peculiare e differente da qualsiasi altro tipo di investimento personale.

Benjamin riflette a lungo sulla figura del collezionista quando scrive dei *passages*. Queste architetture, che Benjamin interpreta come monadi della Parigi ottocentesca, sono il palcoscenico e la casa del *flâneur*, emblema delle umanità metropolitane poco raccomandabili. I *passages* sono la via di mezzo fra la strada e l'*intérieur*, interno ed esterno, casa e via, pubblico e privato; infatti l'obbiettivo della Parigi descritta da Benjamin, è fare del *boulevard* un *intérieur*. Per il *flâneur*, che fra i caseggiati è di casa come il borghese fra le sue quattro mura, la strada si trasforma in abitazione, le insegne dei negozi sono un ornamento che equivale o supera un quadro ad olio di un salotto borghese, i muri sono la scrivania sulla quale scrive e annota, le edicole dei giornali le sue biblioteche.

Il *passage* viene inteso come un piccolo mondo in cui si trovano in successione negozi visti come templi, luoghi di culto della merce, luoghi comodi e protetti creati appositamente per la divinizzazione degli oggetti. La metropoli spaventa e dunque il borghese si rifugia nel privato, nel guscio del suo interno⁶⁹, i *passages* devono

⁶⁷ W. Benjamin, *Opere complete*, IX, cit., p. 214.

⁶⁸ E. Grazioli, *La collezione come forma d'arte*, cit., p. 10.

⁶⁹ La cura e la conservazione delle cose nell'epoca dei *passages* si manifesta sia nelle piccole cose contenute negli *intérieur* che nel modo stesso di abitare. Scrive Benjamin: "La forma originaria di ogni abitare è il vivere non in una casa, ma in un guscio. La differenza: questo reca in modo evidente l'impronta del suo abitatore. Il XIX secolo [...] ha concepito la casa come custodia dell'uomo e l'ha collocato lì dentro con tutto ciò che gli appartiene, così profondamente da far pensare all'interno di un astuccio per compassi in cui lo strumento è incastonato di solito in profonde scanalature di velluto viola con tutti i suoi accessori. È quasi impossibile trovare ancora qualcosa per cui il XIX secolo non abbia

conservare questa dimensione conosciuta, tradizionale e identificabile. Gli *intérieur* vogliono conservare l'aura, vogliono essere percepiti come luoghi di culto e raccoglitori di oggetti sacri, tutto ciò che è scartato dai grandi magazzini finisce nell'inconscio dei *passages*, non si tratta di ciò che è riproducibile, bensì di ciò che la città ha dimenticato; si trovano, lungo quei corridoi, merci irriproducibili tecnicamente in serie. Gli oggetti vengono trasferiti in un mondo migliore, in una vetrina migliore, liberati dalla schiavitù del consumo di massa.

Vi è una strana umanità che vive di piccole botteghe di antiquari, artigiani e collezionisti. Sono coloro che si sottraggono al grande ingranaggio della riproduzione per la riproduzione, della merce per la merce, del consumo per il consumo. Sopravvivono nel *passage* mestieri antiquati che si scontrano con un'allegoria⁷⁰: vi sono oggetti esposti, spesso accumulati, frammentati, che hanno più significati⁷¹. Nei *passage* antichi e in quelli che sopravvivono nella forma autentica, si trovano ancora bottoni, accumuli di cose spaiate che creano relazioni tra loro e tra noi, lacci di scarpe, busti di bambole. Le cose in questo ambiente assumono nuovi fantastici e allegorici rapporti tra loro; tutto questo sembra un grande inconscio collettivo⁷².

“Le cose vendute nei *passages* sono ricordi. Il “ricordo” è la forma della merce nei *passages*. Si comprano solo ricordi di questo o quel *passage*. Nascita dell'industria dei ricordi. Come fa a saperlo il fabbricante. Il *douanier* dell'industria”⁷³. Il collezionista è il vero inquilino dell'*intérieur*, egli ha il compito di trasfigurare le cose, seppur sia un

ancora inventato astucci. Orologi da tasca, pantofole, portauovo, termometri, carte da gioco: tutto ha il suo fodero, la sua passatoia, il suo rivestimento”. W. Benjamin, *Opere complete. IX*, cit., p. 947.

⁷⁰ Benjamin contrappone il “simbolo” (da *syn*, “con”, “insieme”, e *ballo*, “pongo”, “metto”, ovvero “mettere insieme”, “unire”) all’ “allegoria” (da *allo*, “altro”, e *agoreuo*, “dico”, “parlo”, “esprimo”, ovvero “parlo d’altro”). L’allegoria si allontana dalle cose, tradendole, ne esprime un significato loro estraneo e le manda a pezzi, le smonta e rimonta. Questa è la definizione che Benjamin dà dell’allegoria: “l’oggetto è ormai del tutto incapace di irradiare un significato, un senso; il suo significato sarà quello che l’allegorista gli assegna. Egli lo inserisce e lo cala profondamente nell’oggetto: e la situazione non è psicologica ma ontologica. Nelle sue mani la cosa diventa qualcos’altro, per mezzo di essa egli parla d’altro”. W. Benjamin, *Opere complete. II, Scritti 1923-1927*, tr. it. F. Cuniberto, Einaudi, Torino, 2001, p. 219. (ed. or. *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972-1989).

⁷¹ Una forma analoga a questo particolare metodo associativo è il montaggio, elogiato da Benjamin, come emblematica forma di allegoria, perché i frammenti vengono ricostellati secondo un ordine nuovo, distante dal continuum spazio temporale cronologico.

⁷² L’inconscio collettivo nell’epoca dei *passage* stimolerà poi le successive avanguardie artistiche novecentesche come surrealismo e dadaismo. Nell’arte anarchica delle avanguardie, gli oggetti trasandati, vecchi e dimenticati, diventano fonte di ispirazione, i surrealisti estrapolano delle energie sovversive da qualcosa di dimenticato ed escluso, inimitabile e fuori moda, che non ha il suo doppio, estrapolato e riadattato, raccolto in nuove forme.

⁷³ W. Benjamin, *Opere complete, IX*, cit., p. 946

lavoro di Sisifo, liberare le cose dal loro essere merce, togliere gli oggetti, mediante il possesso di essi, dal loro consumo.

Le “cose” rilasciando gradualmente il proprio senso senza esaurirlo, intrattengono con noi un legame di convivenza, ci sono vicine ma sfidano la nostra distruttiva tendenza ad appropriarcene senza residui. Questa loro relativa ineffabilità ci fa respirare quell’aura scritta da Benjamin che congiunge vicinanza e lontananza. Le “cose” ci inducono a innalzarci al di sopra dell’inconsistenza e della mediocrità in cui cadremmo se non investissimo in loro pensieri, fantasie e affetti. A differenza degli oggetti, non pretendiamo di servircene come strumenti, bensì le sottraiamo alla loro precaria condizione trasformandole in miniature d’eternità che racchiudono la pienezza possibile dell’esistenza⁷⁴. Nel costellatore trionfa una particolare tensione appassionata verso il possesso, dove la quotidianità degli oggetti diventa poesia perché esso non è un vizio feticista o consumista, come quello del comune proprietario di qualsiasi cosa, bensì il rapporto più profondo che in assoluto si possa avere con le cose.

Felicità del collezionista, felicità del solitario: *tête à tête* con le cose. La beatitudine che impregna i nostri ricordi non sta forse nel fatto che siamo soli con le cose, le quali, in silenzio, si riordinano intorno a noi mentre gli stessi uomini che compaiono nel nostro orizzonte si adeguano a questo loro tacere fidato e alleato? Il collezionista “placa” il suo destino, sparisce, cioè, nel mondo del ricordo⁷⁵.

Il rapporto tra il collezionista e le sue cose è regolato in due direzioni, non solo quella del collezionista verso l’oggetto, ma anche quello dell’oggetto verso il collezionista; è un incontro, un appuntamento, come definiva Duchamp la scelta dei suoi *ready-made*⁷⁶. Gli oggetti si presentano nel loro valore di oggetti d’uso, il costellatore li vede e li interroga ma sono loro che indicano la strada, chiamano, fanno segno, attirano magicamente in modo misterioso gli occhi di chi ha scelto di guardarli.

Ma è proprio quanto succede al grande collezionista con gli oggetti: essi gli capitano. Il modo in cui gli insegue e li raggiunge, la modificazione che un nuovo pezzo che si aggiunge apporta in tutti gli altri, tutto questo gli mostra le sue cose in stato di perenne fluttuazione⁷⁷.

Gli oggetti vengono interrogati per comprendere ciò che potrebbero apportare al tesoro già costellato del collezionista ma ogni modificazione e nuova introduzione interesserà automaticamente tutti gli altri. Non è mai uno solo, ma sempre una serie di oggetti che diventa costellazione compiuta seppur in quest’organizzazione complessa di

⁷⁴ R. Bodei, *La vita delle cose*, cit., p. 116.

⁷⁵ W. Benjamin, *Opere complete*, IX. cit., p. 949.

⁷⁶ E. Grazioli, *La collezione come forma d’arte*, cit., p. 34.

⁷⁷ W. Benjamin, *Opere complete*, IX. cit., p. 215.

oggetti essi rimandano inevitabilmente l'uno all'altro. L'oggetto è principio e unità minima di ogni collezione ma non può pensarsi come sufficiente, esso è importante esclusivamente in relazione al sistema complesso in cui è inserito, dotato di logiche e parametri specifici; al contempo sono i pezzi individuali, nella loro unicità, a permettere l'esistenza del sistema; la parte è legata al tutto e il tutto è legato alla parte. La collezione, nel suo manifestarsi svela il lato automatico di ogni archiviazione e allo stesso tempo il fondo di incompletezza e impossibilità di chiusura. "Le parti di una costellazione sono come fantasmi. Sempre vivi, sospesi, sempre in gioco, sempre ritornanti"⁷⁸. L'oggetto che entra in costellazione è come un'immagine dialettica, compreso lo choc che esso comporta sull'insieme in cui si inserisce, esso si inserisce in una cronologia storica, ermeneutica e personale. Rilegge il passato alla luce del presente e anticipa un futuro già iscritto⁷⁹.

La teoria benjaminiana della collezione abbraccia l'orizzonte del passato, del ricordo, del non più, ma esso non è morto possesso o mummificata reliquia bensì è ciò che può insorgere dialetticamente con uno choc nello *Jetzt-Zeit*, se ricostellato. L'atto del collezionista è capace di riunificare passato e presente, insediarsi nel presente storico per rivoluzionario e dare dimensione al futuro, un futuro ancora incapsulato nell'involucro del ricordo, che si tratta di portare alla luce⁸⁰. Questa pratica artistica ha le sue radici nell'obsolescenza, ovvero ciò che possedeva un'anticipazione del presente e un barlume del futuro. La malinconia dell'oggetto non si fossilizza nel passato ma rimescola esso con gli oggetti del presente, creando una tensione verso uno sviluppo inaspettato. "Il collezionismo è una forma di memoria pratica, ed è la più cogente tra le manifestazioni profane della "vicinanza"⁸¹.

Per Godard il montaggio rende l'immagine dialettica, è ciò che trasforma il tempo del visibile ricordato in una costruzione di reminiscenze che genera un sapere su ciò che è stato ma anche sul tempo a venire di chi guarda. Il regista francese, oltre ad attuare tecnicamente questa dialettica, l'ha espressa in modo chiaro anche in un dialogo nel film *Due o tre cose che so di lei*:

Esistono gli oggetti e basta considerarli con attenzione maggiore di quella che si dedica alle persone, perché gli oggetti hanno più consistenza reale delle persone. Gli oggetti inanimati sono sempre vivi mentre le persone vive sono già morte. In fondo io non faccio altro che cercare delle ragioni per vivere felice e se approfondisco l'indagine scopro che la più semplice ragione di vivere è il ricordo e poi il presente e la facoltà di coglierlo e di goderne. Ecco una ragione di vivere che si acchiappa al volo; la tieni stretta per pochi secondi e ti rivela le cause irripetibili che l'hanno creata. Portare nel mondo degli uomini

⁷⁸ E. Grazioli, *La collezione come forma d'arte*, cit., p. 38.

⁷⁹ *Ivi*, p. 41.

⁸⁰ G. Schiavoni, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità*, cit., p. 17.

⁸¹ W. Benjamin, *Opere complete, IX*, cit., p. 214.

le cose più semplici, far sì che lo spirito umano ne prenda possesso, dar vita a un mondo nuovo in cui gli uomini e le cose abbiano tra loro armonia di rapporti; ecco il mio scopo, uno scopo che è alla fin fine sia politico che poetico⁸².

L'infanzia è il caso esemplare del montaggio del tempo, poiché chi "vede" l'infanzia "monta" l'immagine che ha (di sé) del presente con quella che ha (di sé) del passato, generando all'istante un'immagine terza che *provviene* ritmicamente – e non più cronologicamente – dalle prime due; un'immagine terza che in un baleno le trascende e trasforma la visione delle prime due e di quella di tutte le immagini a venire⁸³.

O ancora, scrive Benjamin:

Non è il passato che banalmente viene a proiettarsi sul presente, ma è l'immagine che "ora" mi raggiunge a *riconfigurare* il passato, permettendomi così di accedere all'esperienza complementare, residuale del tempo con l'azione "intermittente e oscillante" del ricordo. È questa intimità con il passato che le "figure cariche di tempo" dell'infanzia consentono di sperimentare⁸⁴.

La passione per l'antico e per lo scarto passato si misura sempre con il presente storico, nel quale l'esperienza della felicità infantile non coinvolge solo, come nel caso di Benjamin la maniacale collezione di libri per l'infanzia, ma anche il rapporto con l'autenticità stessa, esperita nella malinconia del vecchio, nei fondi di magazzino, nelle cose fuori moda, nella miniera del dimenticato e dell'accantonato.

Imbattersi nel passato implica, il più delle volte, abbracciare o scontrarsi con il ricordo e di conseguenza la sua necessaria ri-manifestazione nel presente. Fa notare Benjamin: "L'imbattersi in ricordi molto lontani risveglia il senso dell'olfatto. Quando a St-Moritz, in alcuni temperini di madreperla esposti in una vetrina, vidi del "ricordi", era come se potessi sentire il loro profumo"⁸⁵. O ancora, "Fra le cartoline della mia collezione ce n'erano alcune la cui parte scritta mi s'è stampata nella memoria più dell'illustrazione"⁸⁶. Benjamin riflette a partire dalla sua collezione di cartoline ciò che esse ricordano e richiamano: la maestra, Helene Pufahl, le lodi e le qualità del bambino che Benjamin ricorda; infatti scrive: "Cosicché questa firma, se fosse consistita solo delle consonanti come nella grafia semitica, sarebbe stata non soltanto il luogo della perfezione calligrafica, ma anche l'origine di tutte le virtù"⁸⁷. Capiamo dunque che la cartolina, seppur sia un semplice ritaglio di carta, contiene su di sé un orizzonte

⁸² *Deux ou trois choses que je sais d'elle (Due o tre cose che so di lei, 1967)* di Jean Luc Godard.

⁸³ W. Benjamin, *Figure dell'infanzia*, cit., p. 37.

⁸⁴ *Ivi*, p. 18.

⁸⁵ W. Benjamin, *Opere complete, IX*, cit., p. 946.

⁸⁶ W. Benjamin, *Opere complete, V. Scritti 1932-1933*, tr. it. E. Ganni, Einaudi, Torino, 2003, p. 373. (ed. or. *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972-1989).

⁸⁷ *Ibid.*

invisibile di senso, di ricordi, malinconici e piacevoli, che hanno formato lo stesso scrittore berlinese. Quel pezzo di carta stampato è dunque parte del mosaico di vita, rimasto insignificante durante l'infanzia, ma che ora, data la natura collezionista di Benjamin, diventa di vitale importanza, nel senso letterale del termine.

Berliner Kindheit um Neunzehnhundert ("Infanzia berlinese intorno al 1900") è l'anomala biografia benjaminiana, una serie di istantanee topografiche e giustapposte come tanti frammenti, come una costellazione o un mosaico in cui Benjamin ha condensato le esperienze e i ricordi della propria infanzia. Scrive Schiavoni: "rileggere le memorie benjaminiane equivale a compiere un viaggio all'interno di questa stessa ambiguità, "scavare" insieme allo scrittore berlinese negli strati più inceneriti o perduti dei ricordi della propria vita"⁸⁸.

Benjamin tesse un filo rosso che collega tutti i suoi interessi, troviamo accomunati dunque nei suoi scritti, l'interesse storico-politico, artistico e anche la fascinazione per il collezionismo e il mondo dell'infanzia.

Per l'autentico bibliomane l'acquisto di un vecchio libro significa la sua rinascita. E in questo si manifesta l'aspetto infantile che, nel collezionista, si compenetra con quello del vegliardo. I bambini hanno infatti la capacità di rinnovare la vita come pratica esterna e spensierata. Per i bambini collezionare oggetti è solo *uno tra i tanti* metodi di rinnovamento, un altro è dipingere gli oggetti, un altro è ritagliare, un altro ancora è ricalcare e poi c'è l'intera gamma dei modi infantili di appropriarsi delle cose, dall'afferrare al nominare. Rinnovare il vecchio mondo — questa è la spinta più profonda presente nel desiderio del collezionista⁸⁹.

Benjamin, sempre in "Figure dell'infanzia", ci propone una descrizione accurata di questo "bambino disordinato" per cui "Ogni sasso che trova, ogni fiore che raccoglie e ogni farfalla che cattura sono per lui l'inizio di una collezione, e una sola grande collezione è, ai suoi occhi, tutto ciò che egli comunque possiede"⁹⁰. Ai collezionisti e agli antiquari non rimane che una scintilla di questa autenticità infantile, di questo sguardo da cacciatore che fiuta le tracce delle "cose". Gli oggetti gli capitano, presentandosi privi della loro natura duratura, egli li porta a casa, li libera e li pulisce, li pone in ripiani, cassetti e armadi; si costruisce così pian piano, come un cacciatore, un mondo composto dagli oggetti conquistati. I bambini hanno la capacità di trasformare, giocare, rovesciare istintivamente il mondo esterno, lasciando sempre aperta la porta della meraviglia che può nascere dalle nuove combinazioni.

⁸⁸ G. Schiavoni, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità*, cit., p. 4.

⁸⁹ W. Benjamin, *Figure dell'infanzia*, cit., p. 107.

⁹⁰ *Ivi*, p. 55.

Mentre il borghese è per eccellenza un accumulatore di cose da consumare e da possedere, il bambino, puro di intenzioni, si prende cura di esse e accetta di aprirsi al diverso. “I bambini sanno accettare di *essere guardati dalle immagini*, anziché piegarle al proprio utile”⁹¹, le lasciano fluire e parlare, abbracciano le suggestioni che traspaiono, cosicché sia i giocattoli che i bambini entrano nei rispettivi mondi, con un gioco di sguardi amorevoli, attraverso il gioco.

I bambini hanno una particolare tendenza a considerare con cura ogni luogo di lavoro dove si svolge un’attività visibile sulle cose. Si sentono irresistibilmente attratti dal residuo, che si tratti di quello che si forma nel lavoro del muratore, del giardiniere o del falegname, del sarto o di qualunque altro. In questi prodotti di scarto essi riconoscono il volto che il mondo delle cose rivolge a loro e soltanto a loro. Con essi non imitano tanto le opere degli adulti, quanto piuttosto mettono in rapporto tra loro questi materiali di scarto in modi nuovi e imprevedibili. In questo modo i bambini si formano il loro mondo di cose, un piccolo mondo nel grande⁹².

In Benjamin sembra sia sopravvissuto l’eco della teoria platonica delle idee, infatti il sensibile riacquisisce un valore solo se strappato dal continuum spaziale e temporale e ridiretto in una dimensione di alterità rispetto alle categorie di mercificazione e consumismo, di conseguenza sembra che l’orizzonte dello scarto e del dimenticato sia più prossimo al mondo delle idee; le reliquie vantano di autenticità, sono bandite dall’universo della riproducibilità tecnica perché contengono l’eco e il ricordo del sovrasensibile. I bambini risultano capaci di compiere questa trasposizione perché immaturi, non cresciuti e spontanei⁹³.

Negli scritti di Benjamin sull’infanzia sembra trasparire l’idea per cui i bambini siano i primi e i più autentici ad esperire i collezionismi; infatti l’atteggiamento del collezionista può essere paragonato alla relazione che il bambino ha con il suo “oggetto transizionale”, che aiuta ad ammortizzare il distacco dal rapporto simbiotico genitoriale. Una “cosa” da cui non si separa mai, carica di senso, valore e affezione, che sceglie e conserva in modo sacrale, proprio come lo sono gli oggetti del collezionista. L’investimento affettivo diventa così il *fil rouge* che media, lega, seleziona e ordina l’universo di “cose” riscattate e costringe il collezionista a prendersene cura; questo spiegherebbe la possessiva relazione empatica e simbiotica che fonde soggetto e oggetto.

⁹¹ G. Schiavoni, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità*, cit., p. 173.

⁹² W. Benjamin, *Orbis pictus. Scritti sulla letteratura infantile*, Giacometti&Antonello, Macerata, 2020, p. 18.

⁹³ *Ivi*, p. 124.

2.2 Generazioni

Le cose materiali sono spesso cariche di simboli immateriali, personali, familiari e sociali e sono trasmessi attraverso le generazioni, le quali lasciano un'indelebile impronta. Le "cose" che vivono questo tipo di passaggio hanno spesso una vita più lunga di chi le possiede, come è scritto nella poesia "Le cose" di Borges: "Quante cose, / atlanti, lime, soglie, coppe, chiodi, / ci servono come taciti schiavi, / senza sguardo, stranamente segrete! / Dureranno più in là del nostro oblio; / non sapran mai che ce ne siamo andati". Queste monadi racchiudono dentro di sé storie, aneddoti e la vita stessa delle persone e nel momento in cui sono ricevute in eredità risvegliano ricordi e aprono l'orizzonte dell'immaginazione.

Il testamento è uno dei metodi per "riscattare e oggettivare la perdita della vita, di venire a patti con l'inevitabile, facendo sì che almeno una parte di noi, proiettata sulle cose, ci sopravviva e ci ricordi"⁹⁴. Attraverso la dimensione materiale di chi ci ha preceduto è possibile tracciare un percorso della loro esistenza, le loro predilizioni, i loro investimenti affettivi così da creare una costellazione della loro ex-sistenza, un vero "stare-fuori" e proiettarsi all'esterno tramite le proprie collezioni.

Spesso tuttavia queste cose si disperdono e finiscono — per le necessità economiche o per il disinteresse di chi li ha ricevuti — nei negozi degli antiquari, nelle bancarelle dei rigattieri, nelle soffitte, nelle cantine o nella spazzatura. Diventano oggetti desueti, abbandonati o trascurati dai loro proprietari, venduti a ignari compratori o semplicemente dimenticati da quasi tutti. A qualcuno però piacciono così⁹⁵.

Le cose, rivestite di quei molteplici strati di senso, ci hanno a lungo accompagnato nella nostra ex-sistenza, muoiono insieme a noi proprio in virtù del loro speciale legame; vengono successivamente spogliate, trattate come entità note o semplici valori d'uso e di scambio. Noi scompriamo, loro entrano nel regno dell'inutile, diventano desuete, finiscono nei solai, nelle cantine, nei negozi degli antiquari e infine nelle discariche. Ci sono persone, d'altro canto, capaci di cogliere quell'effluvio sottile e invisibile e rimanerne incantati; colgono il soffio di un'antica presenza e comprendono che per rinascere, queste "cose", hanno bisogno del nostro sguardo e della nostra cura⁹⁶. Esse sono il contributo delle generazioni precedenti, la testimonianza dei loro atti e dei loro affetti; ciascuno lascia il mondo in condizioni diverse da come l'ha trovato, ricorda Bodei, e un modo per comprenderlo è osservarne gli oggetti che hanno salutato.

⁹⁴ R. Bodei, *Generazioni. Età della vita, età delle cose*, Laterza, Bari-Roma, 2014, p. 84.

⁹⁵ *Ivi*, p. 88.

⁹⁶ R. Bodei, *La vita delle cose*, cit., p. 30.

“Gli oggetti hanno un’anima, e io mi sentivo in dovere di proteggerli da un destino troppo funesto”⁹⁷ scrive la psicoanalista Lydia Flem, riflettendo sulle cose d’affezione dei suoi genitori.

A seguito della scomparsa dei nostri cari esperiamo una particolare forma di lutto che coinvolge anche le “cose”, le quali diventano in questo orizzonte, forse, i più stretti oggetti d’affezione.

Una specifica forma di elaborazione del lutto, che coinvolge anche le cose, ha luogo quando si fa l’inventario di ciò che resta nella casa dei propri genitori, dopo la loro scomparsa. Si seguono allora le tracce della loro conclusa esistenza e dei loro passati investimenti incarnatisi in oggetti che avevano significato per loro e non (o non ancora) per noi [...] Esiste un’enorme quantità di “oggetti orfani” abbandonati dai loro precedenti proprietari, che siamo chiamati ad adottare, rifiutare o ignorare. vi è una sorta di *translatio imperii* o di metempsychosi che fa sì che essi passino di mano e che la loro vita possa continuare anche dopo la morte o la lontananza di chi li custodiva⁹⁸.

Ricordando Benjamin, rivivere le “cose”, nostre o dei nostri affetti più cari, non solo conserva la memoria dei defunti attraverso le parole di questi oggetti ma significa anche vivere la vita di essi, “é rivivere e far rivivere rivivendo un’altra vita, la vita di un altro”⁹⁹.

Una chiara riflessione a riguardo ci viene donata da Flem nel suo testo *Come ho svuotato la casa dei miei genitori* in cui leggiamo il viaggio interiore ed emotivo da lei compiuto che ha inizio con la morte dei suoi genitori. L’autrice si misura con un evento necessario e inevitabile, la morte, e si scontra di conseguenza con una difficoltà: decidere che cosa conservare e che cosa buttare, in un universo di cose che hanno rappresentato la vita dei suoi genitori e che sono appartenute a chi c’è stato e ora non c’è più. Questo gesto necessita una presa di posizione, dimenticare o ricordare, tenere o buttare, rendere scarti o reliquie, andare in discarica o riporre in un cassetto. I genitori di Flem non ci sono più per prendere queste decisioni dunque la memoria, il racconto, la costellazione stessa di due persone è ora all’interno di quegli oggetti. Svuotare la casa, gli armadi e i cassetti si trasforma in un’operazione di memoria, di ricerca e ricostruzione delle tracce, in cui le cose iniziano a parlare. Gli occhi si soffermano su ogni piccola cosa, lo sguardo cade, da loro un nome e un senso. L’archiviazione e la sistematizzazione dello spazio induce all’indagine e al recupero di un passato che valica il presente seppur non perdendolo. Flem compie così una passeggiata memoriale e

⁹⁷ L. Flem, *Come ho svuotato la casa dei miei genitori*, Archinto, Milano, 2015, p. 105 (ed. or. *Comment j’ai vidé la maison de mes parents*, Seuil, Paris, 2004).

⁹⁸ R. Bodei, *La vita delle cose*, cit., p. 27.

⁹⁹ E. Grazioli, *La collezione come forma d’arte*, cit., p. 85.

malinconica tra le tracce della sua storia, le origini della propria nascita e della propria famiglia. Si chiede la scrittrice: “Quale era il valore di quel soprammobile, di quel foulard, di quell’acquerello che i miei genitori non mi avevano regalato, di quel dizionario che sarebbe stato utile ai miei figli e che non avevano ritenuto opportuno cedere, di quel vaso che avrebbe potuto porgermi sorridendo e che adesso prendevo senza il loro consenso?”¹⁰⁰.

Un percorso simile a quello di Flem, si ritrova anche in *La camera chiara* in cui Barthes, a seguito della perdita della madre, fruga e rovista tra i suoi lasciti per ritrovarla, momentaneamente, un’ultima volta.

Per “ritrovare” mia madre, ahimè solo fugacemente, e senza poter mai disporre per molto tempo di questa risurrezione, bisogna che, molto più tardi, io ritrovi su qualche foto gli oggetti che ella aveva sul suo comò: per esempio un portacipria di avorio (amavo il rumore del coperchio), una boccetta di cristallo intagliato, o anche una sedia bassa che oggi io ho vicino al mio letto, oppure quelle pezze di rafia che essa fissava sopra il sofà, le grandi borse che prediligeva (la cui comoda forma smentiva l’idea borghese della “borsetta”). Così, la vita di qualcuno la cui esistenza ha preceduto di poco la nostra tiene racchiusa nella sua particolarità la tensione stessa della Storia, la sua partecipazione. La Storia è isterica: essa prende forma solo se la si guarda - e per guardarla bisogna esserne esclusi¹⁰¹.

L’antropologo Fabio Dei, con un gruppo dell’università di Pisa, sta conducendo un lavoro di documentazione e ricerca sul sacro domestico e sulla cultura materiale nelle famiglie toscane. Il loro obiettivo è quello di rovesciare l’atteggiamento antropologico italiano che si concentra prevalentemente su oggetti autentici e artigianali in contesti pre-industriali per spostare l’attenzione invece sugli oggetti ordinari, quotidiani, gli scarti e i dimenticati che occupano gli spazi domestici della nostra quotidianità. Fabio Dei si chiede: non è forse questo il più autentico campo di ricerca antropologica?

Nella documentazione delle case, il gruppo di ricerca si sofferma nell’osservare e scovare il sacro, gli oggetti devozionali, radicalmente secolarizzati all’interno di un universo religioso, trattati come se fossero consacrati, ma in cui la sacralità è dissimulata sotto l’aspetto del valore artistico o affettivo, oggetti non palesati che vengono alla luce se richiesti, se voluti. Ricordiamo qui la definizione di collezione di Pomian: “Un insieme di oggetti naturali o artificiali, mantenuti temporaneamente o definitivamente al di fuori del circuito di attività economiche, sottomessi a una particolare protezione in un luogo chiuso, attrezzato a questo scopo, ed esposti allo

¹⁰⁰ L. Flem, *Come ho svuotato la casa dei miei genitori*, cit., p. 33.

¹⁰¹ R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, tr. it. R. Guidieri, Einaudi, Torino, 2003, p. 66 (ed. or. *La chambre Claire. Note sur la photographie*, Gallimard-Seuil, 1980).

sguardo”¹⁰². È evidente come il collezionismo in questi termini non sia una pratica elitaria e selettiva ma un atteggiamento comune che lega tutti coloro capaci di sguardo compassionevole verso gli oggetti.

Nella società vi sono cose a cui viene impedito di diventare merce a causa del loro basso status o della loro unicità, in questi casi la singolarizzazione corrisponde a una qualche forma di sacralizzazione.

Gli oggetti in questione sono collocati in una sfera di valore morale, oltre che economico, superiore a quella dei più comuni beni della sussistenza e delle pratiche quotidiane. A tale gerarchizzazione morale corrispondono di solito modalità di trattamento rituale (o forme di liturgia) e di ‘dogma’ (ad esempio miti o racconti sull’origine o sulla acquisizione, che pongono tali oggetti in rapporto alle divinità¹⁰³).

Sono oggetti inalienabili, sottratti al loro essere merce, alla circolazione e al consumo, tenuti e custoditi gelosamente all’interno di un ristretto gruppo sociale, solitamente femminile.

Una delle categorie di oggetti scovati dalle ricerche di Dei – è quella degli oggetti d’affezione, si tratta di “cose” che hanno percorso traiettorie di singolarizzazione e densificazione in quanto dotati di aura, rappresentano relazioni sociali ed esperienze biografiche, sottomesse a particolari modalità di conservazione, custodite e colme di narrazioni sulla loro origine. Anche gli oggetti d’affezione, dunque, si collocano all’interno dell’orizzonte mitico-rituale in cui appartengono addirittura le “reliquie”, che i cittadini toscani non si sono tirati indietro a mostrare al gruppo di ricerca di Dei, ciocche di capelli, denti da latte, conservati con cura all’interno di astucci ricamati, nascosti nei cassetti della biancheria o negli album fotografici accanto alle foto. Le “reliquie” possono anche essere simboliche, oggetti che la persona cara ha tenuto con sé e indossato, come orologi e gioielli di famiglia, in questo caso si tratta di beni di valore che possono sempre essere venduti, scambiati, trasformati in merce ma tuttavia sottratti ai meccanismi di consumo. Solitamente essi vengono trasmessi per via femminile, donati dalla madre alla figlia femmina oppure alla nuora, dalla suocera alla nuova sposa, tutti passaggi che avvengono con lo scopo di saldare, consacrare e confermare il legame personale e di “casa”, dove “casa” sta al tempo stesso per ambiente domestico e per discendenza¹⁰⁴. Questi oggetti spesso hanno bisogno di una certa cura per mantenerli, i gioielli da lucidare, gli orologi da caricare la notte, tutti atti e gesti che si collocano ancora una volta in quell’orizzonte sacrale e che permettono, seppur fuggacemente, di aprire una finestra di contatto con il soggetto che li ha posseduti. Anche

¹⁰² K. Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi*, cit. p. 17.

¹⁰³ F. Dei, 2014. *Il sacro domestico. Religione invisibile e cultura materiale*. Lares, vol. 80, n. 3, p. 8.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 12.

solo per un momento le nostre attenzioni e i nostri sensi si dedicano alla cura, creando un rituale simbolico per salutare ancora una volta la persona racchiusa entro quegli oggetti.

Un'altra categoria all'interno degli oggetti d'affezione e naturalmente la più diffusa forma di archivio di memoria domestica sono le fotografie. Vi sono due modalità d'esposizione delle fotografie d'affezione, una conservazione intima e segreta, organizzata secondo narrazioni familiari standardizzate in album e un'esposizione invece immediatamente visibile, carica di orgoglio e felicità, ovvero l'affissione sulle pareti delle case.

Dalle immagini ingiallite degli antenati si passa all'infanzia dei coniugi 'fondatori' del nucleo familiare, alle immagini delle nozze, alla nascita dei figli e ai momenti cruciali della loro crescita, proiettandosi verso gli eventuali nipoti. La scelta degli scatti in queste raccolte rispecchia piuttosto bene i 'temi ultimi' di significanza di una diffusa religione invisibile. In primo luogo i legami e la discendenza familiare, con l'accento sui relativi riti di passaggio (battesimi, comunioni e cresime, nozze, anniversari, conseguimento di titoli come ad esempio la laurea o la vittoria di trofei sportivi; i riti di passaggio funebri sono invece esclusi – la morte non è rappresentata nella cultura materiale domestica). Ma sono largamente presenti anche i riti più profani della realizzazione individuale, legati a un'idea stereotipata di divertimento e felicità: in particolare grande spazio hanno le vacanze, i viaggi e il turismo, così come il già accennato onnipresente culto dell'infanzia. I bambini, insieme agli antenati e alle nozze, sono anche il soggetto più rappresentato nelle fotografie esposte¹⁰⁵.

Le fotografie, tolte dall'orizzonte tecnico e documentaristico, colpiscono e comunicano il loro senso con un linguaggio silenzioso, "La soggettività assoluta si raggiunge solo in uno stato, in uno sforzo di silenzio (chiudere gli occhi, è far parlare l'immagine nel silenzio) [...] Non dire niente, chiudere gli occhi, lasciare che il particolare risalga da solo alla coscienza affettiva"¹⁰⁶.

Barthes, in seguito alla perdita di sua madre, intraprende un cammino di ricerca per ritrovare la verità del volto che aveva amato, cerca nei suoi oggetti e nelle fotografie ma non riusciva a raggiungere una dimensione totale di riconoscimento, identificava una parte del volto, il naso, la fronte, il movimento delle braccia e delle mani ma mai la totalità presa insieme in una singola istantanea, la riconosceva sempre e solo a pezzi; "Non era lei, e tuttavia non era nessun altro. L'avrei riconosciuta fra migliaia di altre donne, e tuttavia non la "ritrovavo". La riconoscevo differenzialmente, non essenzialmente"¹⁰⁷, confessa Barthes; fino a che, finalmente, la scoprii. Era una foto vecchia, ingiallita, con i bordi rovinati e raffigurava due bambini, sua madre e suo zio in

¹⁰⁵ Ivi, p. 15.

¹⁰⁶ R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 56.

¹⁰⁷ Ivi, p. 68.

un Giardino d’Inverno; non ebbe dubbi, era certo che quella era ontologicamente, in una totalità presa insieme, la persona che aveva sempre amato e che poco prima se n’era andata. “Per una volta, la fotografia mi dava una sensazione sicura quanto il ricordo, come quella che provò Proust allorché, chinandosi un giorno per togliersi le scarpe, scorse all’improvviso nella sua memoria il vero volto di sua nonna, di cui per la prima volta [...] io ritrovavo, in un ricordo pieno e involontario, la realtà viva”¹⁰⁸. La fotografia del Giardino d’Inverno racchiudeva su di sé tutti i predicati possibili di cui era costituito l’essere di sua madre. Il suo cammino tortuoso e malinconico tra gli oggetti e le fotografie analogiche lo portò a questo momento, la ri-scoperta di sua madre attraverso la verità dell’immagine, in altri panni, in età ed epoca diversa, ma quella era pur sempre sua madre. Barthes la ricorda nella sua ultima immagine, stanca, malata, anziana e ora, ritrovando la foto del Giardino d’Inverno ripercorre tre quarti di secolo, arrivando ad una bambina, una madre-bambina. L’ultima foto non era più la raffigurazione di una madre stanca e debole ma era tornata ad essere la bambina essenziale della prima foto. A seguito di questa intima confessione, Barthes fa notare come

Io non posso mostrare la Foto del Giardino d’Inverno. Essa non esiste che per me. Per voi, non sarebbe altro che una foto indifferente, una delle mille manifestazioni del “qualunque”; essa non può affatto costituire l’oggetto visibile di una scienza; non può fondare un’oggettività, nel senso positivo del termine; tutt’al più potrebbe interessare il vostro *studium*: epoca, vestiti, fotogenia; ma per voi, in essa non vi sarebbe nessuna ferita¹⁰⁹.

È chiaro come le fotografie, come gli oggetti a cui siamo legati e che aprono a noi un mondo di senso, abbiano una valenza solo per chi li possiede e li conosce, per tutti gli altri esse sono testimonianze documentaristiche e storiche di ciò che è stato e ora non è più, senza un fondo emotivo ed affettivo. Per ricordare la distinzione proposta da Desideri, il mondo dell’affezione, ci è vicino, schiude davanti a noi un universo di ricordi, storie, testimonianze e biografie, elimina l’alterità perché privo di choc e meraviglia, proprietà necessarie per far avvenire il cosiddetto “passaggio estetico”, che invece investe gli oggetti estetici, essi infatti formano con il soggetto un luogo-non-luogo in cui l’alterità si scontra e si conosce, gli oggetti estetici ci sono estranei e proprio per questa loro caratteristica provocano uno choc attraente.

“ciò che io vedo si è trovato là, in quel luogo che si estende tra l’infinito e il soggetto [...] è stato là, e tuttavia è stato immediatamente separato; è stato sicuramente,

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 70.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 75.

inconfutabilmente presente, e tuttavia è già differito”¹¹⁰, scrive Barthes, riguardo alle particolari caratteristiche della fotografia. Essa è una dichiarazione e testimonianza di ciò che è stato ed immediatamente sfuggito, qualità ben diversa dagli oggetti d’affezione in cui non c’è nessuna certezza dell’effettiva presenza, necessario dunque risulta il ricordo. Nello scatto vi è una doppia posizione: realtà e passato, legati insieme, senza possibilità di scissione; non è possibile negare che la cosa è stata là, essa è reale e presente in un tempo passato seppur temporaneamente.

Proprio a causa di questa natura lampante ed esplicita della fotografia, Barthes scrive:

Non solo la Foto non è mai, in essenza, un ricordo [...] ma per di più essa blocca il ricordo, diventa rapidamente un contro-ricordo. Un giorno, alcuni miei amici si misero a parlare dei loro ricordi d’infanzia; loro ne avevano; ma io, che avevo appena guardato le mie foto passate, non ne avevo più. Circondato da quelle fotografie, i versi di Rilke non mi consolavano più: “Dolci come il ricordo, le mimose bagnano la stanza”: la Foto non “bagna” la stanza: nessun odore, nessuna musica: solo *la cosa esorbitata*. La fotografia è violenta: non perché mostra le violenze, ma perché ogni volta riempie di forza la vista, e perché in essa niente può sottrarsi e neppure trasformarsi (il fatto che talora la si possa far apparire delicata non contraddice la sua violenza; molti dicono che lo zucchero è dolce; io invece lo trovo violento)¹¹¹.

2.3 Collezionismo come forma d’arte

Interessante è ora vedere l’applicazione tangibile e artistica del collezionismo. Cos’è un’opera d’arte? Che cosa la rende identificabile come tale? Una serie di oggetti accostati tra loro come una costellazione può essere considerata una pratica artistica? Qual’è la differenza tra il semplice accostamento di oggetti come documentazione e una pratica astrologica?

Il collezionista Ghislain Mollet-Viéville, in una videointervista per la Maison Rouge, uno spazio che ha ospitato una sua opera, dice: “Mi accade regolarmente di socchiudere la porta e di guardare, anche quando non c’è luce, come le cose, sì, si muovono, si parlano, si scontrano”. A lui è stata dedicata un’installazione chiamata *L’Intime, la collectionneur derrière la porte (L’intimo, il collezionista dietro alla porta)*, in cui è stato ricostruito il suo appartamento: cucina, stanze, moquette, mobili, per dimostrare come una collezione non è un insieme di opere su pareti bianche o accostate ad altre

¹¹⁰ *Ivi*, p. 78.

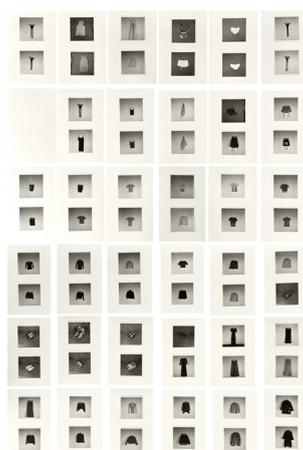
¹¹¹ *Ivi*, p. 92.

opere, ma anche la stanza di una cosa è un altro spazio non solo fisico ma anche mentale¹¹².



“L'intime, la collectionneur derrière la porte”, La maison rouge, Parigi, 2004.

Hans-Peter Feldmann imposta tutto il suo lavoro nei termini della collezione. Dal 1968 fabbrica piccoli libretti e raccolte con immagini trovate, organizzate per tema, che comprendono cartoline, poster immagini tratte da riviste e periodici, fototessere e figurine. Feldmann ha raccolto le sue collezioni in un lavoro intitolato “Album” per ribadire il carattere personale e ludico della sua ricerca. “L’album è quello che ciascuno di noi realizza per sé, ma è anche quello da riempire con le figurine, uguali per tutti [...] In esso, collezionare è già un fare attivo, un selezionare, un cercare il proprio percorso, il proprio insieme, la propria posizione”¹¹³. Con il suo lavoro sorge la domanda: è possibile pensare la collezione come un *collage*?

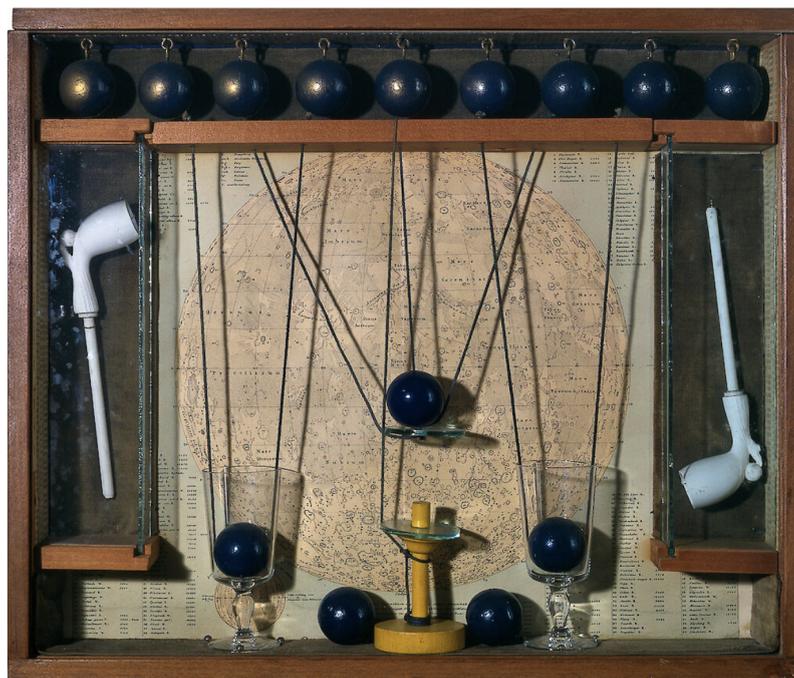


Hans-Peter Feldmann, “Album”, Walther König, 2009.

¹¹² E. Grazioli, *La collezione come forma d'arte*, cit., p. 95.

¹¹³ *Ivi*, p. 62.

Joseph Cornell costruisce piccole scatole, raccolte di materiali d'affezione, intime, con rimandi che si intrecciano con lo storico e il personale. *L'assemblage* porta Cornell a raccogliere e accostare oggetti familiari, illustrazioni del passato, ritagli di giornali, un insieme di *souvenir* di un mondo che non ha mai conosciuto direttamente. Egli dispone materiali da collezione, realizza *collage*, dipinge un pensiero visivo come un rebus, un percorso di accostamenti, salti, incastri e sovrapposizioni, non più lineare e sintattico che tuttavia da un senso, un altro senso¹¹⁴.



Joseph Cornell, "Soap Bubble Set", 1942, scultura,
40x46,7x6,7 cm, Venezia, collezione Peggy Guggenheim.

Aby Warburg, altro grande storico dell'arte che riflette sulla logica collezionistica, pone insieme un'anomala biblioteca, singolare, ermeneutica e fantasiosa, più simile a una mente, a una mappa della memoria che a un porto scientifico, organizzata per materie di studio tra loro insieme non per ordine alfabetico o cronologico ma per contiguità, per affinità di argomento, tanto che lo stesso libro può essere presente più volte, dove occorre. Con Warburg le cose prendono un altro significato e creano anomali rapporti silenziosi e invisibili che non vertono sul significato tradizionale degli oggetti presenti ma su ordini complessi, irriducibili all'ordine del discorso. *Mnemosyne* è una delle opere di Warburg in cui vediamo questo tipo di costellazioni, è un insieme di tavole a tema, composte da immagini disparate — riproduzioni, ingrandimenti, dettagli,

¹¹⁴ *Ivi*, p. 45.

oggetti insignificanti, pubblicità — avvicinate tra loro per creare una rete di rimandi, analogie e ritorni, contiguità e salti temporali. La sua organizzazione viene definita “topografica” proprio perché valorizza i nessi, gli intervalli, essa è una rete aperta anziché sintesi analitica e continuistica.¹¹⁵



Aby Warburg, Bilderatlas Mnemosyne, pannello 47, Haus der Kulturen der Welt di Berlino.

Un'altra artista che sembra aggiungere valore a questo percorso è Joanna Concejo, illustratrice polacca che focalizza la sua poetica nell'importanza del suo *Cabinet de curiosités*¹¹⁶. Le storie da lei illustrate vivono un tempo sospeso, silenzioso ed estraneo alla contingenza e vivezza della realtà, un tempo indefinito, lontano e vicino, in cui si compiono scoperte e si celano segreti, un tempo interiore in cui oggetti e persone fluttuano tenendosi la mano, persi nella loro solitudine, ma insieme. Gli oggetti d'altri tempi, le fotografie in bianco e nero, i fogli ingialliti del vecchio quaderno a quadretti

¹¹⁵ *Ivi*, p. 36.

¹¹⁶ Una *Wunderkammer*, tradotta in italiano come “Camera delle meraviglie” o “gabinetto delle curiosità”, è un termine tedesco usato per indicare particolari ambienti del XVI in cui i collezionisti erano soliti conservare gli oggetti raccolti e riuniti per le loro uniche caratteristiche.

della scuola, i francobolli che a volte si fanno vedere nelle illustrazioni, ogni scelta di Concejo, trascina chi legge in un passato che ha l'odore acre ma familiare delle cose dimenticate in soffitta. L'illustratrice ha un modo unico di affrontare la poesia, grande collezionista di memorie familiari, personali e non, ha costruito nel corso degli anni un archivio di riferimenti estetici, cercando nel patrimonio di oggetti ereditati, nella memoria dei suoi cari, nei mercatini delle pulci tra Polonia, Francia e Italia. Crede che per raccontare una storia non serva indagare lo spazio sconosciuto ed esterno ma esplorare il tempo passato, interiore e navigare in quell'universo di senso che l'affezione apre a noi. Ognuno di noi possiede degli oggetti preferiti, le piccole "cose" a cui siamo legati, un bottone, un piccolo cristallo di vetro, una piuma, un anello, una tazza. Esse hanno un grande valore e solo noi possiamo ascoltarli. L'illustratrice riflette sui diversi modi di raccontare, di raccontarsi e costruire narrazioni. Ognuno di noi possiede dentro di sé una storia e Concejo evidenzia che uno strumento per raggiungerla siano proprio gli oggetti.

Anna Castagnoli in una vecchia intervista a Concejo riesce a rubarle dei segreti e delle riflessioni.

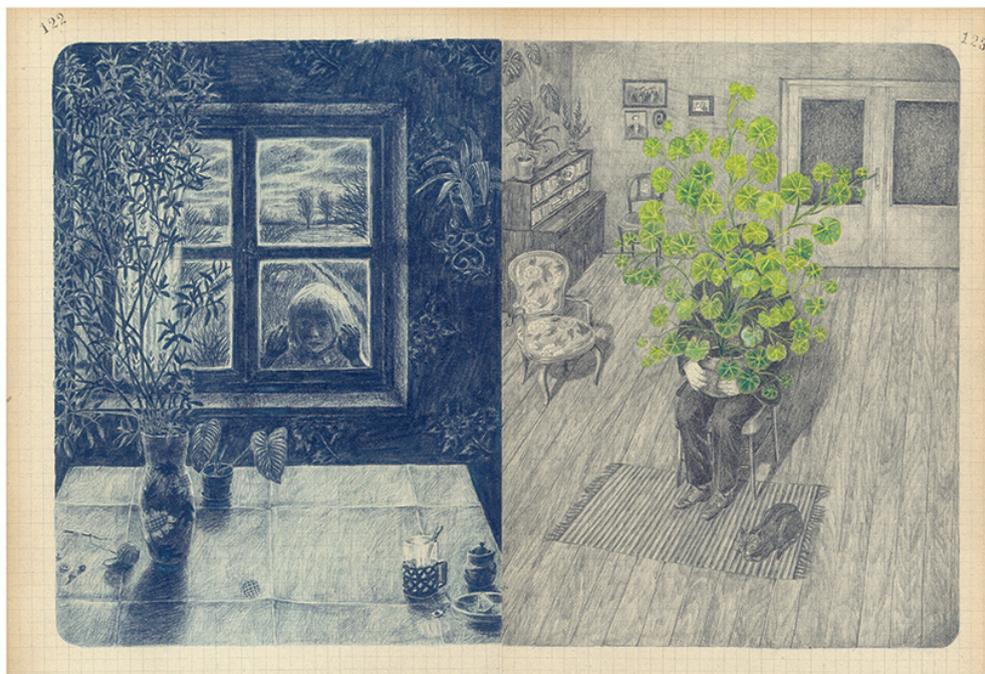
Mi piace utilizzare i materiali che hanno già una storia. La carta invecchiata o la carta che è già servita a qualche cosa, come ad esempio i vecchi schedari [...] quando ero una liceale, e poi studente all'Accademia di Belle Arti, era l'epoca della crisi economica in Polonia. Non avevamo nessun materiale degno di questo nome e utilizzavamo tutto quello che trovavamo. Mio padre mi portava dal suo ufficio delle vecchie *affiches* e io ci disegnavo sul retro. Recuperavo tutto quello che potevo. Mi chinavo a raccogliere per terra un pezzo di matita, anche piccolissimo. Poteva servire. Sentivo questa situazione come normale, tutti facevano la stessa cosa.

Le immagini hanno il loro tempo interno, se ci si sofferma sopra, si scoprono mille piccoli dettagli, dei minutissimi disegni o collage; Concejo disegna sopra questi, sopra una storia che è stata, facendola rivivere. Sono le sorprese, senza un legame evidente con la storia, che domandano al tempo di essere scoperte. È come se le immagini racchiudessero dentro di sé un frammento di tempo, e se lette, portano nostalgia, come si guardano delle vecchie fotografie¹¹⁷.

Per me, tutto comincia nella realtà. Anche l'immaginazione. In ogni caso, l'immaginazione è radicata nella realtà, e se ne nutre. La realtà è una sorgente inesauribile: se sono capace di "vedere", se so attingervi. Ho bisogno di immagazzinare una grande quantità di "cose" della realtà: i visi, le parole, gli oggetti, le immagini, le situazioni, etc. Per trovare infine quello che mi serve. In un primo tempo, prendo tutto; poi seleziono. O meglio: l'immagine giusta "esce" dal disordine costituito da questo mucchio di

¹¹⁷ Joanna Concejo, Anna Castagnoli, 16 maggio 2011, "7 domande a Joanna Concejo".
<<http://www.lefiguredeilibri.com/2011/05/16/joanna-concejo-7-domande/>>.

“cose”. Appare come un miracolo al momento giusto. Almeno, questa è la mia impressione, o quello in cui voglio credere. Mi rendo conto che tutti i miei momenti di “panne” sono sempre dovuti all’incapacità di “vedere” nella realtà presente o passata — quella dei ricordi. Quando questo mi capita, mi contento di disegnare quello che posso vedere nella realtà di fronte a me. Dopo un po’, la sensazione di “panne” si risolve¹¹⁸.



In “L’anima smarrita”, Joanna Concejo, Milano, Topipittori, 2018.

¹¹⁸ *Ivi.*

CONCLUSIONE

In queste pagine, le parole hanno cercato di costruire attorno a loro una costellazione, hanno colto da terra dei frammenti: la polarità tra vista e cecità, la traccia, il nome delle cose, la lingua di Ponge, la complessità dell'essere collezionista, i passage, il montaggio di Jean-Luc Godard e Agnes Varda, l'innocenza dei bambini, la difficoltà dell'ex-sistenza proiettata negli oggetti, la malinconia dell'antico, il dolore per il lutto, la poetica di Joanna Concejo, il collage di Hans-Peter Feldmann e la topografia di Aby Warburg. Questo percorso nasce per rispondere alla domanda iniziale: qual'è l'orizzonte degli oggetti d'affezione? Una domanda che inizialmente si accosta al pensiero di Derrida e alla sua riflessione sulla cecità e sul Nome, per poi continuare il percorso con la natura antinomica, anarchico-politica di Benjamin che trasmette una nuova idea di collezionismo in cui gli elementi esposti da Derrida, seppur silenziosi, ritornano; la cecità come atto sacrificale per aprire un mondo di senso non più legato all'utilità ma all'affezione, il Nome come cura sacrale verso gli oggetti e la rovina come passaggio necessario per l'inizio di ogni costellazione.

L'elemento finale della collezione non è altro che il collezionista, il quale diventa se stesso, sostituendosi ad ogni oggetto della sua collezione. Ogni gesto di raccolta, di raduno, è volto alla composizione di una costellazione, che seppur sia creata da un soggetto, questa, è attiva nei suoi confronti perché, nella maggior parte dei casi, la costellazione dice di più del collezionista stesso; gli oggetti, nel momento in cui vengono investiti di affetto, iniziano a parlare e, come dice Godard, "gli oggetti inanimati sono sempre vivi mentre le persone vive sono già morte"¹¹⁹. Sguardo e memoria diventano, grazie alle parole delle figure costellate, elementi identitari per la costruzione di ogni soggetto.

Joanna Concejo crede che ognuno di noi abbia qualcosa da dire, sia capace di raccontare e tessere una storia. Non necessariamente questo racconto dev'essere proiettato e generato nell'esteriorità; il consiglio di Concejo è osservare e ascoltare, gli altri, il paesaggio, ma soprattutto gli oggetti più vicini, che nella vita accompagnano

¹¹⁹ *Deux ou trois choses que je sais d'elle (Due o tre cose che so di lei, 1967)* di Jean Luc Godard.

costantemente il soggetto, lo aiutano in modo silenzioso, e per poter raccontare qualcosa, basta voltarsi, guardare queste “cose” e diventarne amici.

Il rapporto con gli oggetti d’affezione e l’esperienza del collezionismo sono fenomeni complessi, ricchi di sfaccettature, variazioni e diramazioni; ci si addentra in un labirinto di dinamiche eterogenee che vanno “al di là” della semplice accumulazione ingenua e “al di qua” dell’alterità esperita nell’apprezzamento estetico. Chi sia un collezionista ce lo dice Pomian con la sua famosa definizione, che sembra però dare una sfaccettatura elitaria e selettiva a questo ruolo, perché alla fine, non siamo tutti costellatori dei nostri ricordi?

Bibliografia

Opere di Jacques Derrida

-*Signéponge*, Edition de Seuil, Paris, 1988 (tr. it. G. Bordoni, *Firmatoponge*, Mimesis, Milano, 2010).

-*Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Editions de la réunion des musées nationaux, Paris, 1990 (tr. it. A. Cariolato e F. Ferrari, *Memoria di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Aesthetica, Milano, 2015).

-*Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible*, Editions de la Différence, Paris, 2013 (tr. it. A. Cariolato, *Pensare al non vedere. Scritti sulle arti del visibile (1979-2004)*, Jaca Book, Milano, 2016).

Opere di Walter Benjamin

-*Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972-1989 (ed. it. *Opere complete. II, Scritti 1923-1927*, Einaudi, Torino, 2001).

-*Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972-1989 (ed. it. *Opere complete, IV. Scritti 1930-1931*, Einaudi, Torino, 2002).

-*Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972-1989 (ed. it. *Opere complete, V. Scritti 1932-1933*, Einaudi, Torino, 2003).

-*Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972-1989 (ed. it. *Opere complete, IX. I "passages di Parigi"*, Einaudi, Torino, 2014).

-*Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*, Raffaello Cortina, Milano, 2012.

-*Orbis pictus. Scritti sulla letteratura infantile*, Giacometti&Antonello, Macerata, 2020.

Scritti critici su Jacques Derrida

-M. Feyles, *Derrida e le arti*, Morcelliana, Brescia, 2018.

-M. Ghilardi, *il visibile differente*, Mimesis, Milano-Udine, 2012, p. 39.

Scritti critici su Walter Benjamin

-G. Schiavoni, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità. Un percorso biografico e concettuale*, Einaudi, Torino, 2001.

Altri testi

-R. Bartes, *La chambre Claire. Note sur la photographie*, Gallimard-Seuil, 1980 (tr. it. R. Guidieri, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 2003).

-R. Bodei, *La vita delle cose*, Laterza, Bari-Roma, 2009.

-R. Bodei, *Generazioni. Età della vita, età delle cose*, Laterza, Bari-Roma, 2014.

-F. Dei, 2014, *Il sacro domestico. Religione invisibile e cultura materiale*, Lares, val. 80, n. 3.

-F. Desideri, *Forme dell'estetica. Dall'esperienza del bello al problema dell'arte*, Laterza, Bari-Roma, 2004.

-G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.

-L. Flem, *Comment j'ai vide la maison de mes parents*, Seuil, Paris, 2004 (ed. it. *Come ho svuotato la casa dei miei genitori*, Archinto, Milano, 2015).

-M. Feyles, *Studi per la fenomenologia della memoria*, Franco-Angeli, Milano, 2012.

-M. Ghilardi, *L'enigma e lo specchio*, Esedra, Padova, 2006.

-E. Grazioli, *Il collezionismo come forma d'arte*, Johan&Levi, Monza, 2012.

-G. Gurisatti, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Quodlibet, Macerata, 2010.

-G. Gurisatti, *Est/etica ontologica. L'uomo, l'arte, l'essere in Martin Heidegger*, Morcelliana, Brescia, 2020.

-F. Jullien, *L'écart et l'entre*, Paris, 2012 (ed. it. *Contro la comparazione. Lo "scarto" e il "tra". Un altro accesso all'alterità*, Mimesis, Milano-Udine, 2014).

-J. Nancy, *Le Regard du portrait*, Editions Galilée, Paris, 2000 (tr. it. R. Kirchmayr, *Il ritratto e il suo sguardo*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2002).

-L. Neri, 2019, *Il valore finzionale della memoria*, Between, vol. 9, n. 18

-K. Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise, XVII-XVIII siècle*, Gallimard, Paris, 1987 (ed. it. *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Il Saggiatore, Milano, 1989).

Filmografia

-*Deux ou trois choses que je sais d'elle (Due o tre cose che so di lei, 1967)* di Jean Luc Godard.

-*Les Glaneurs et la Glaneuse (La vita è un raccolto, 2000)* di Agnès Varda.