

## Tra opera e documento. Percorsi dal museo all'archivio e dall'archivio al museo

FRANCESCA ZANELLA

I grafici che visualizzano gli esiti dell'estrazione dei due termini tra loro associati "archive" e "museum" all'interno della grande libreria digitale di Google, utilizzando il motore di ricerca Ngram Viewer, ci restituiscono nella loro immediatezza suggerimenti preziosi. Nell'ampio campione di opere pubblicate in lingua inglese tra il 1800 e il 2000, emergono alcuni momenti di crescita della ricorrenza dei due vocaboli nei decenni Quaranta e Ottanta dell'Ottocento<sup>1</sup>, mentre nel corso Novecento la percentuale aumenta considerevolmente a partire degli anni Settanta per giungere nel 2000 allo 0,0000004817%.

Nei testi in lingua italiana invece gli andamenti sono in parte differenti: è più frequente la ricorrenza dell'associazione "archivio" e "museo" nel corso dell'Ottocento e dei primi decenni del Novecento<sup>2</sup> rispetto al campione precedente, mentre, analogamente a quanto verificato nelle pubblicazioni di lingua inglese, è a partire dagli anni Settanta del XX secolo che le ricorrenze aumentano, arrivando alla percentuale più alta nel 1998 con lo 0,00000097466.

In questa sede non intendiamo affrontare un tema, per altro stimolante, come quello dell'analisi quantitativa attraverso un potente motore di ricerca Google Books Ngram Viewer all'interno di un immenso database di pubblicazioni digitalizzate<sup>3</sup>. Le percentuali delle presenze dei due vocaboli e della loro associazione sono qui riportate come spie della complessità del territorio che si intende indagare: gli andamenti dei dia-

---

<sup>1</sup> 1840: 0,000000674%, nel 1880 0,0000001457%. Dopo una flessione negli anni Trenta del '900 si ritorna a 0,0000000899% nel 1934 e dopo una progressiva crescita si raggiunge nel 1965 il 0,0000001232%.

<sup>2</sup> Nel 1826 lo 0,0000004329%, quindi nel 1841, nel 1871, nel 1885, e nel 1898 con il 0,00000015867; nel 1905 0,00000035631, 1924 0,00000040713, andamenti oscillanti nel corso degli anni '30.

<sup>3</sup> Il motore di ricerca nel 2010, anno di presentazione, permetteva di "sfogliare" 5 milioni di libri digitalizzati, <https://books.google.com/ngrams>.

grammi che visualizzano gli esiti della ricerca nei due ambiti linguistici suggeriscono e confermano le “oscillazioni temporali” della riflessione disciplinare sulle modalità di raccolta e sulle differenti nature delle collezioni museali ed archivistiche. Il sondaggio su un campione cronologico così ampio che non è scientificamente creato, che non è l'esito di una metodologia d'indagine, ma neppure di una politica di collezione e raccolta, come nel caso delle biblioteche classiche, serve principalmente a sollecitare una indagine sui differenti contesti culturali e linguistici, ma anche sui travasi tra ambiti disciplinari. L'estrazione di dati quantitativi all'interno del grande archivio digitale non può infatti restituire il contesto all'interno del quale l'archivio e il museo sono oggetto di indagine, e soprattutto le ragioni e le finalità di una loro associazione. Tali diagrammi possono essere il punto di partenza per una verifica e una riflessione su una delle pratiche che nel corso degli ultimi decenni è stata messa in campo da parte di curatori e direttori di musei: il confronto tra due elementi dalla natura diversa, il documento e l'oggetto estetico.

Per contribuire alla ricostruzione per schegge e frammenti del «palinsesto irregolare» di cui oggi «il museo è pretesto e protagonista»<sup>4</sup>, cercheremo inizialmente di verificare, sollecitati da quelle percentuali, alla luce di alcune esperienze, se e come dalla fine degli anni Sessanta, ma soprattutto nel corso del decennio successivo, si inneschi la dialettica tra museo ed archivio, per potere analizzare come un tale confronto oggi si articoli nelle partecuratoriali e nel dibattito museologico, analizzando alcuni casi significativi.

Possiamo quindi partire retoricamente dalla metafora creata da Mercedes Garberi nel presentare la donazione di disegni di Lucio Fontana alle Civiche Raccolte d'Arte di Milano nel 1977 «Il museo da un lato è archivio, dall'altro repertorio del possibile» (Garberi, 1977, p. 9).

Con una tale definizione ancor oggi fortemente attuale, Garberi, in quel momento alla guida delle Civiche raccolte di Milano da cinque anni, in una fase cruciale per la progettazione museografica del Castello Sforzesco da parte dello studio Albin ed Helg, e più estesamente del sistema delle collezioni civiche milanesi, coniuga una riflessione a tutto tondo sul ruolo del museo quale istituzione che accresce e costruisce la propria collezione e nel contempo auspica un rinnovato rapporto con il proprio pubblico attraverso azioni di «aggressione sul presente».

---

<sup>4</sup> Call for Papers Pianob 2019.

La metafora del museo come archivio contribuisce a caratterizzare un dibattito intenso, innescato da molteplici fattori e alimentato dalle specificità di differenti contesti disciplinari, non solo in Italia, ma anche a livello internazionale. Uno dei punti di avvio è sicuramente legato alla natura delle ricerche artistiche che a partire dalla fine degli anni Sessanta spostano l'attenzione dall'opera-oggetto verso la componente processuale, performativa e concettuale, mettendo in discussione non solo lo statuto dell'arte, ma anche il ruolo dell'artista che in questo momento rivendica una differente centralità rispetto al sistema dell'arte. La natura stessa delle opere di Land Art, concettuali e performative, quali "eventi" per i quali la dimensione spazio-temporale è spesso associata alla necessità di documentare attraverso le testimonianze del processo progettuale, oppure di duplicare o "tradurre" l'evento attraverso la fotografia o il video, contribuisce a mettere in discussione il sistema del mercato e la natura delle collezioni museali. La fondazione del New Museum nel 1977 a New York, ad esempio, può essere letta come una risposta o l'esito di tali trasformazioni. Il New Museum è uno degli esperimenti fondati sulla formulazione di un inedito ruolo della collezione e sulla riflessione sulle possibili strategie di documentazione del presente che si avviano in questo decennio. Tale esperienza è una indubitabile premessa e presupposto dell'attuale attenzione all'interazione tra opera e documento, e quindi tra archivio e museo. Il museo newyorkese si segnala infatti per l'allestimento di una collezione "semipermanente" e per una programmazione espositiva e di acquisizioni da parte di Marcia Tucker che, come ricorda Claire Bishop, era incentrata sull'arte che a quella data ancora non trovava spazio nei musei tradizionali, destabilizzando la centralità della collezione rispetto allo sguardo sul presente (Bishop, 2017, p. 20).

In Italia, mentre a Milano si dibatte per un nuovo progetto di museo per la città e Franco Russoli conduce la sua battaglia per un museo come «laboratorio vivente» (Bernardi, 2016/17), lo studio fiorentino Art/tapes/22 cede i 150 video prodotti in quattro anni di intensa attività all'ASAC, l'archivio storico della Biennale di Venezia (Saba, 2007; Mazzanti, 2017). Una tale acquisizione è per molti aspetti significativa, particolarmente all'interno di questa nostra riflessione, perché evidenzia il profilo che il centro veneziano sta assumendo in questi primi anni della direzione di Wladimiro Dorigo, contribuendo alla riflessione sulla natura del museo d'arte contemporanea. Lo studioso veneziano, in carica dal 1972 dopo avere ricoperto differenti ruoli all'interno della Biennale, nel 1975 traccia una storia dell'ente veneziano e in particolare del suo archivio che

è definito «contenitore, centro di selezione, di elaborazione e di pubblicazione del patrimonio conservativo della Biennale» (Dorigo, 1975, p. 705). La volontà di ampliare la missione dell'istituzione rispetto a quella di mero conservatore della documentazione (Dorigo, 1976; Perosin, 2015) è manifestata pochi anni prima della inaugurazione di un altro grande progetto europeo, il Centre George Pompidou. Il nuovo laboratorio culturale progettato da Renzo Piano e Richard Roger è aperto a Parigi nel 1977, a sei anni dal concorso internazionale con il quale si era richiesta l'ideazione di un centro che avrebbe dovuto rispecchiare una politica incentrata sul confronto disciplinare e su un rinnovato rapporto con il pubblico sia in termini di attività, ma anche di progettazione culturale. Questa enorme struttura, la cui dimensione di museo di massa ha suscitato accese polemiche su cui Stefania Zuliani (2009) ha recentemente riflettuto, è una macchina che non rappresenta più la mitologia modernista, ma è fondata sull'idea di una piattaforma aperta e flessibile in cui convivono e interagiscono il museo, la biblioteca e il centro di documentazione. È quindi un progetto di ridefinizione delle categorie della cultura che contribuisce a porre le basi per un nuovo modo di intendere anche il ruolo dell'archivio quale centro di produzione di cultura, e non più solo di mera salvaguardia, proponendo, inoltre, innovativi assetti istituzionali.

La storia dell'ASAC a questo proposito è esemplificativa rispetto all'insieme degli archivi d'arte che nel corso del XX secolo sono stati istituiti, a partire dalla fondazione nel 1954 degli Archives of American Art a Detroit grazie all'impegno di Edgar P. Richardson. In quello stesso decennio l'Associazione Internazionale dei Critici d'Arte riconosce il ruolo fondante per l'indagine storica degli archivi d'arte. Un passaggio significativo di questo processo è l'approvazione, in occasione dell'Assemblea Generale a Dublino nel luglio 1953, della mozione promossa da Argan, Braat, Cogniat, Courthion, Fierens, Newton, Pedrosa e Sweeney con cui si dichiara la necessità di un coordinamento degli archivi di arte contemporanea partendo da un censimento al fine di produrre strumenti per la ricerca. L'ASAC, dal 1950 diretto da Umbro Apollonio che nello stesso anno fonda la rivista trimestrale "La Biennale di Venezia", un fondamentale strumento per comprendere il ruolo dell'archivio storico (Castellani 2010), è uno dei 371 istituti censiti in quella occasione. L'archivio veneziano a livello nazionale è già un indiscusso polo di riferimento per la documentazione dell'arte contemporanea che si confronta con l'Istituto di archeologia e storia dell'arte romano in un momento in cui l'attività di ricerca e quella di conservazione e raccolta sono ancora considerati due

momenti distinti. È indubbio che a Venezia si sta creando un modello, come emerge dal rapporto di Richard Wadleigh (1965) su «Archives of American Art Journal», soprattutto rispetto ad altre realtà come quella inglese in cui solo negli anni Settanta sono formalmente istituiti archivi connessi ai principali musei d'arte contemporanea. Nel 1970 viene infatti fondato il Tate Archive con un tardivo intervento motivato soprattutto dalla necessità di arginare la dispersione di fondi di artisti britannici che stanno divenendo oggetto di raccolta da parte di Università e istituzioni americane (Tate, 1970). Solo nel 1978 il Victoria & Albert Museum istituisce il proprio archivio di arte e design con l'obiettivo di raccogliere, conservare e rendere disponibile agli studiosi i fondi di artisti, designer, associazioni e aziende coinvolte nella produzione promozione di oggetti di design con una particolare attenzione al XX secolo (Sweet, 1989; Archive, 1991).

Un tale movimento progressivo che fa emergere la centralità della documentazione per il lavoro dello storico, ma anche per la vita del museo, si alimenta di un crescente confronto interdisciplinare, ma anche del confronto che si sviluppa a livello politico in occasione della formulazione e approvazione di provvedimenti legislativi nel corso degli anni Sessanta e Settanta, per dare un quadro normativo di riferimento ad una trasformazione del ruolo delle istituzioni, con ricadute di cui possiamo individuare traccia anche nei dibattiti disciplinari. Sarebbe interessante riallacciare tutti questi piani per verificare se e in che termini l'Institutional Critique abbia assolto il suo compito, oppure se la sua carica contestataria sia stata riassorbita e normalizzata.

In Italia, ad esempio, nel corso dell'ottavo decennio gli archivi storici di interesse locale sono assegnati alle regioni con DPR n. 3 del 14/01/1972, contribuendo ad una frammentazione di competenze che incide anche sul vasto patrimonio di documentazione legato alle arti contemporanee. In Francia nel 1979, invece, si chiude il lungo percorso che porta all'approvazione della legge sugli archivi di Francia, un processo a cui in parte si può ricondurre anche il "progetto Beaubourg".

Questi appunti raccolti all'interno di una storia lunga e complessa possono essere il punto di avvio per una analisi del rapporto tra archivio e museo nell'età contemporanea. L'analisi di questo momento "fondativo", di cui abbiamo ritrovato traccia negli anni Cinquanta, può aiutare infatti a leggere sotto una luce differente quella stagione di studi e programmi in cui a partire dagli anni Novanta del Novecento l'archivio è stato portato al centro della ricerca artistica e della museologia. Il luogo in cui si rac-

colgono e conservano i documenti diventa strumento o metafora per giungere all'attivazione di inediti rapporti tra l'artista, il museo e il pubblico e per proporre una lettura della storia e della contemporaneità, un percorso costituito dalla intersezione di molteplici piani che ancora oggi sono attivi.

Negli anni Settanta si può cogliere, infatti, un mutamento di prospettiva innescato dall'Institutional Critique, ma soprattutto dalla natura delle opere di quegli artisti che hanno contribuito all'attuale slittamento del posizionamento del documento dallo spazio dell'archivio, all'ambito estetico (Foster, 2004; Baldacci, 2016), a partire da Marcel Broodthaers (Haidu 2010). Il cambiamento di prospettiva, peraltro, è dato anche, nella riflessione filosofica, dalla frattura del pensiero foucaultiano, e in quella storiografica dalla Nouvelle Histoire, e quindi dal Post-strutturalismo e dai Cultural Studies.

Dopo Foucault (1969) e Derrida (1995) si è affermata infatti una definizione di archivio quale esito di un processo non più naturale e organico, ma sociale, influenzato da politica ed economia, da precondizioni burocratiche, legali e tecnologiche (Zuliani, 2014). Le prospettive culturali hanno quindi identificato ogni deposito di documenti come grande riserva della memoria collettiva: «L'archive est la trace des actes qui modifient un ordre reçu et une vision sociale» (de Certeau, 1986, p. 4), così scriveva de Certeau nel numero monografico della rivista "Traverses", in cui Marc Poinot (1986), riflettendo sul ruolo del museo, afferma che il primo atto di un museo non è quello di attribuire una dimensione estetica, ma di fondare la storia dell'arte sostituendo l'archivio con oggetti a dimensione estetica.

In ambito archivistico, invece, rispetto alla delimitazione del ruolo dell'archivista alla preservazione della struttura fisica originaria degli insiemi documentari, con una estensione di senso rispetto a una definizione di documento quale fonte originale, «che provi l'esistenza di un fatto, l'esattezza o la verità di un'asserzione» (*documénto*, vocabolario online Treccani, <http://www.treccani.it/vocabolario/documento/>), si sviluppano riflessioni sollecitate dalla consapevolezza delle ricadute che gli strumenti propri della Information Society provocheranno per la disciplina. La modificazione e la moltiplicazione delle possibilità d'accesso contribuiscono a mettere in crisi una rigida classificazione e organizzazione delle collezioni sulla base del medium, una distinzione per altro molto spesso negata dalla realtà del patrimonio culturale occidentale che, nella sua frammentazione e diffusione, testimonia una storia complessa e stratifi-

cata. D'altro canto, si sviluppano standard descrittivi e classificatori dei documenti coerenti con modalità di strutturazione dei dati e di normalizzazione delle informazioni che spesso portano ad una divaricazione di senso delle singole tracce di testimonianze a seconda della loro collocazione (dall'archivio, alla biblioteca, al museo, al deposito) (Cook, 1997; Manoff, 2004).

In una tale tensione tra il valore culturale e giuridico delle collezioni e i progetti di gestione e valorizzazione si inquadrano molteplici storie di musei ed archivi nati per preservare e anche per testimoniare e dimostrare. Come abbiamo accennato un tale processo si avvia già negli anni Cinquanta a livello nazionale, all'interno di azioni tese a rilanciare il peso del patrimonio nel processo di ricostruzione delle identità. In questa fase un documento emblematico della trasformazione del modello di conservazione della memoria culturale è il documentario diretto da Alain Resnais *Toute la mémoire du monde* (1956) in cui il racconto del monumento, la grande biblioteca parigina di Labrouste, è inscindibile da quello delle collezioni. Il regista francese, con un lento movimento di macchina che procede dai polverosi depositi sino alle luminose sale di lettura, rappresenta la stratificazione del patrimonio custodito nella Bibliothèque Nationale de France, e restituisce una visione totalizzante della biblioteca quale scrigno della memoria occidentale trasmessa da collezioni bibliografiche, documentarie, ma anche vive (Carou, 2007).

La biblioteca raccontata da Resnais simbolizza una temperie culturale in cui non prevale la divisione disciplinare e la contrapposizione tra documento e monumento, un modello che negli anni Ottanta inizia ad essere ripensato sotto la spinta di molteplici fattori e che trova espressione nei principi elaborati dalla Nouvelle Muséologie, declinati a livello internazionale (Desvallées, De Barry, Wasserman eds., 1992).

Una storia che incarna pienamente un'idea di costruzione, sviluppo e gestione delle collezioni quale espressione di un progetto culturale in cui l'archivio viene assunto come strumento di affermazione dell'identità dell'istituzione, e in cui la sua chiara delimitazione all'interno del museo è un momento di riflessione sulla natura e sulla specificità delle fonti dell'arte, è quella del MoMA. Proponiamo questo come successivo snodo rispetto al dibattito sugli archivi quali centri di documentazione che si era sviluppato negli anni Settanta all'interno della lunga storia dell'archivio nella sua relazione con il museo.

Gli archivi del MoMA, come indicato nel Mission Statement, sono fondati nel 1989 per volontà del Board of Trustees per preservare la documen-

tazione relativa alla storia del museo, intendendo con questo non solo l'attività di gestione del museo, ma anche le carte legate al lavoro dei curatori, direttori e di tutte le persone la cui attività è collegata agli interessi del museo, rendendola accessibile agli studiosi e per creare il programma del Museum's records management. Gli archivi del MoMA custodiscono fonti primarie (relazioni, manoscritti e la collezione di 10.000 immagini) e altra documentazione relativa alla storia dell'arte del XX secolo. Tali raccolte, la cui implementazione avviene sulla base di una Development Policy che garantisce l'individuazione delle fonti necessarie e utili per i programmi di ricerca internazionale del museo coerentemente con le strategie di crescita delle collezioni, sino al 1989 erano conservate e gestite dalla biblioteca del museo.

La creazione dei MoMA Archives impone una riflessione sulla natura delle collezioni archivistiche e sulle loro relazioni all'interno di un più ampio insieme che è quello delle collezioni museali. Questa singola vicenda, inoltre, si colloca all'inizio di un nuovo processo che inciderà significativamente sulla riflessione della natura del documento rispetto all'oggetto estetico: la rivoluzione digitale.

Rispetto a tali premesse potremmo individuare schematicamente tre direttrici di indagine fortemente interdipendenti tra loro: la dialettica tra le differenti prospettive disciplinari, l'incidenza della dimensione spaziale dell'archivio rispetto a quella del museo, infine le modalità di relazione con il pubblico.

### *Prospettive disciplinari*

Nell'attuale definizione dell'International Council of Archives (ICA) l'archivio è uno strumento affidabile per la restituzione di un quadro coerente di eventi, ma è anche testimone del passato e custode della memoria:

archives are the documentary by-product of human activity retained for their long-term value. They are contemporary records created by individuals and organisations as they go about their business and therefore provide direct window on past events. ... archives are witnesses to the past. They provide evidence, explanation and justification both for past actions and current decisions<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> ICA, <https://www.ica.org/en/what-archive>.



Gli archivi sono quindi «les résidus documentaire de l'activité humaine, conservés en raison de leur intérêt à long terme» (ICA, 2014), e pertanto sono l'esito di un processo di selezione.

Ma una tale demarcazione di campo viene articolata in contesti specifici come le istituzioni museali che mettono in evidenza anche la natura composita delle collezioni che costituiscono l'archivio, rendendo necessaria, ancor più di quanto non avvenga per l'archivio tradizionale, una riflessione su quanto il contesto sia determinante per l'attribuzione di significato ai documenti. Ne è un esempio la definizione con cui il Centre Pompidou distingue tra fondo e collezione, coerentemente con la natura della istituzione in cui museo, biblioteca e centro di documentazione convivono e si integrano:

Un fonds d'archives est constitué d'un ensemble de documents de toute nature, réunis (c'est-à-dire produits, collectés ou reçus) par un producteur (personne physique ou morale) dans l'exercice de ses activités et rassemblés de façon organique. [...] Au contraire, une collection représente une réunion artificielle de documents en fonction de critères communs, liés à leur thématique ou à leur typologie documentaire<sup>6</sup>.

Se il centro parigino si focalizza sui processi, nel dizionario terminologico della Tate si traccia invece una demarcazione tra documentazione ed oggetto estetico: «Traditionally an archive is a store of documents or artefacts of a purely documentary nature»<sup>7</sup>.

La consapevolezza di una tale ambivalenza è fondamentale per riuscire ad affrontare la crescente letteratura sulla relazione tra ricerca artistica e pratiche museali e "l'archivio", ma anche per analizzare criticamente installazioni, opere o progetti espositivi.

Tuttavia i temi maggiormente indagati negli ultimi decenni nella ormai estesa letteratura sulle pratiche curatoriali, e negli studi in cui la storia dell'arte contemporanea si intreccia con la museologia, sono quelli del ricorso da parte dell'artista alla metafora dell'archivio, e delle ricerche che da questo partono, proponendo una rilettura di quegli oggetti, i documenti, che vengono utilizzati come elementi di un nuovo linguaggio visivo, o come traccia di indagini antropologiche, oppure come oggetto di pratiche di delocalizzazione e risemantizzazione (Foster, 2004; Baldacci,

---

<sup>6</sup> Bibliothèque Kandinsky,  
<http://archivesetdocumentation.centrepompidou.fr/pages/bibliotheque-kandinsky.html>.

<sup>7</sup> Art Term. Archive <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/archive>.

2016). Sono rari gli affondi sul ruolo che l'archivio può avere rispetto alla rilettura della collezione del museo, oppure le riflessioni sulla natura del documento rispetto a quella dell'opera. D'altra parte, a partire dai contributi di Okwui Enwezor (2008), di Sven Spieker (2008), di Simone Osthoff (2009), alla riflessione di Suely Rolnik (2011) per documenta 13, a progetti curatoriali per la Biennale Veneziana (dal padiglione del Sud Africa alla 55° Biennale, alla presenza della Romania alla 48° Biennale e alla 14° mostra internazionale di architettura), l'archivio è assunto principalmente come strumento di decolonizzazione assumendo innanzitutto la sua struttura di accumulo di tracce (Decolonising, 2016).

A prescindere da tali esperienze, in questa sede ci interessa il contributo di curatori e artisti-curatori a quel processo che sta conducendo ad uno slittamento di senso tra l'oggetto estetico e il documento rispetto alla tradizionale definizione, ritracciando i confini tra tutto ciò che costituisce la cultura visiva, da un lato, e ciò che appartiene alla sfera della documentazione.

Significativa a questo proposito l'analisi che Claire Bishop (2017) compie sul nuovo indirizzo impresso all'allestimento del Reina Sofia di Madrid da parte del suo direttore Manuel Borja-Villel, a partire dall'immersione del grande manifesto di denuncia di Picasso, *Guernica*, all'interno di un sistema di opere e documenti che consentono di restituirne il contesto politico, culturale e visivo. Secondo Bishop questo orientamento a contestualizzare l'arte all'interno della cultura visiva che viene applicato da Borja-Villel anche in altri snodi del percorso museale, ha consentito di dar spazio, grazie alla rappresentazione attraverso pubblicazioni filmate ritagli di giornale e registrazioni audio, a quei movimenti artistici che altrimenti sarebbero relegati ai depositi documentali a causa della loro scarsa produzione figurativa. L'archivio, quindi, è il luogo a cui è destinato tutto ciò che è complementare alla produzione visiva, senza distinzione alcuna tra originale e riprodotto o riproducibile (Borja-Villel, 2010).

Altre stimolanti riflessioni che possiamo far emergere dal fitto scambio di esperienze che trovano spazio in convegni, workshop, blog e pubblicazioni con il fine di definire la specificità degli archivi d'arte, sono innanzitutto quelle di Sue Braekell (2008) e di tutti i contributi portati alla giornata di studio *The Archival Impulse Study Day*. Questo convegno svoltosi alla Tate Britain il 16 Novembre 2007, è una iniziativa che trova seguito nell'Archival Workshop promosso dal museo newyorkese nel giugno 2012. Ancora una volta sono i fondi legati alla Performance art che impongono una riflessione. Julia Pelta Feldman, infatti, parte da un accura-

to lavoro su tali materiali e compie una distinzione tra archivi organici e archivi artificiali che sembra estendere il campo rispetto alla definizione del Centre Pompidou:

an organic collection is a group of documents that accumulates naturally from the activities of its creator – whether those are the personal papers of a scholar, like Akiyama, or a museum, like MoMA. An artificial collection, like the Silverman collection, is deliberately assembled and acquired piecemeal. It is curated, in a certain sense. As is often the case with artificial collections, the Silverman archive comprise organic collections that have been assembled – and sometimes mixed together – to create a whole (Archival, 2013).

Rispetto a definizioni codificate come quelle dell'ICA, oppure del Centre Pompidou, l'attenta analisi dei processi di produzione, delle finalità e delle connessioni dei singoli elementi dell'archivio rispetto all'insieme, ma anche rispetto alla relazione che essi hanno con l'opera d'arte, mette in luce, come sottolinea Feldman, quanto le metodologie e le pratiche curatoriali ed archivistiche siano connesse al differente modo di intendere il significato di contesto per un oggetto. Infatti, sino a che punto una collezione di efemera è l'esito di un programma di raccolta deliberato, oppure è l'esito dell'attività di una istituzione o di un individuo? Questo è l'interrogativo che pone anche Michelle Elligott (Archival, 2013) che parte da una definizione di documento quale fonte primaria, ed elemento univoco costitutivo di ogni archivio, per restituire una condizione in cui "archivio tradizionale" e "collezione artificiale" convivono in una condizione di costante tensione. La collezione artificiale consiste nell'insieme di efemera e di biglietti di invito accumulati nel tempo senza rispettare criteri archivistici arrivando a definire un insieme piatto e egualitario, un meta-archivio al disopra di multiple collezioni artificiali.

### *La dimensione fisica e spaziale*

La seconda traiettoria d'indagine è quella che analizza la dimensione fisica e spaziale dell'archivio rispetto a quella del museo, e le possibili relazioni tra questi due luoghi, tentando di comprendere quanto la loro tradizionale separatezza incida sul cambiamento di significato che viene attribuito a ciò che per la sua natura di prodotto di una attività collettiva o individuale è destinato alle collezioni documentali e all'opera, esito di una ricerca estetica, destinata invece al museo. Come dimostrano le considerazioni di Claire Bishop la distinzione tra le due traiettorie indivi-

duate è assolutamente fluida, esistono continui momenti di connessione che ruotano attorno all'accezione del termine "contesto". Nei due ambiti disciplinari archivistico e museologico, il contesto del documento è dato dall'insieme di regole e strumenti per la loro descrizione ed è anche inscindibile dal concetto di vincolo che è alla base della definizione di archivio. Se la collocazione di un documento visivo all'interno di un fondo archivistico contribuisce, ad esempio, allo spostamento di significato dato dalla esplicitazione delle relazioni logiche tra documenti, o dalla evidenziazione di contenuti attraverso la loro descrizione, il contesto fisico restituito dall'insieme di relazioni spaziali, enfatizzato dalle differenti morfologie e iconografie dell'archivio e dei luoghi della esposizione, contribuisce alla evidenziazione dei significati grazie alla contiguità e alle modalità di relazione fisica e visiva degli oggetti.

Una valutazione del ruolo del contesto spaziale non può quindi prescindere dall'analisi della fondamentale e fondante componente architettonica che ci impone di analizzare sia i modelli progettuali di archivi e musei, ma anche le percezioni della rappresentazione spaziale di queste due "istituzioni".

Mentre la storia della architettura dei musei è fatta di trasformazioni, di mutamenti di modelli e di una costante dialettica tra il disegno degli spazi interni destinati alle opere, rispetto alla dimensione urbana e quindi alla valenza simbolica del monumento, la storia della architettura degli archivi è segnata da una costante che è quella della sua "separatezza", il suo essere luogo al di fuori del tempo, occultato e inaccessibile. La storia degli archivi sembra essere una storia di interni, di presenze architettoniche che si segnalano prevalentemente per il loro essere luoghi della dislocazione.

Quello della inaccessibilità è uno dei topoi che ricorre anche in questi anni di *archivemania*, che inizia ad essere messo in crisi, a partire dagli anni Novanta, grazie allo scardinamento dei principi dell'ordinamento e dell'isolamento fisico del documento da parte degli strumenti digitali che prescindono dalle barriere fisiche della disposizione lineare mettendo in evidenza il tessuto di relazioni di cui l'opera, o il documento, sono portatori, creando così di un sistema di reti.

Alcuni musei che hanno iniziato a porre in rilievo il ruolo dell'archivio quale struttura fondante e non meramente complementare tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, sono anche i protagonisti del *Digital Turn* con la definizione di strategie digitali di cui l'archivio insieme alle collezioni è

protagonista, contribuendo, così, ad accrescere la consapevolezza diffusa della necessità di rivitalizzare gli archivi.

Tralasciando la stagione dei grandi progetti di digitalizzazione che vedono protagonisti biblioteche e archivi negli anni '90, in questa nostra prospettiva è importante valutare l'impatto che ha avuto la strategia digitale pianificata e condotta da alcuni musei. Innanzitutto è doveroso partire dall'azione promossa dalla Tate che con la sua *Online strategy* (2010-2012) si pone come obiettivo primario il raggiungimento del maggior numero di potenziali visitatori sfruttando il potenziale della comunicazione digitale. La seconda fase della pianificazione è quella di *Digital as a dimension of everything* (2013-2015) (Stack, 2013), un programma che si fonda su un concetto di museo che, appunto, travalica i limiti fisici dell'architettura e che richiede un ripensamento dei ruoli tradizionali di chi opera in e per il museo, come ha affermato Nicolas Serota: «The future of the museum may be rooted in the buildings they occupy but it will address audiences across the world – a place where people across the world will have a conversation. Those institutions which take up this notion fastest and furthest will be the ones which have the authority in the future.» (Serota, 2009).

Così il museo londinese definisce un piano di azioni che incidono fortemente sul potenziamento della missione del museo quale luogo di promozione della conoscenza, garantendosi una autorevolezza grazie alla imposizione di un cambiamento culturale attraverso la *Digital Transformation*<sup>8</sup> che permette di rivedere gerarchie e delimitazioni dei differenti settori di attività nel museo (comunicazione, marketing, della creazione di contenuti, ricerca e cura delle collezioni).

È così creata una potente rete di relazioni tra il catalogo online (delle collezioni e dell'archivio) e le azioni di interazione con il pubblico che consente l'espansione dell'archivio al di fuori degli spazi della conservazione: da *Animating the Archive film series*, alla serie di video *What are archives*, *INTOART*, *Exploring Sketchbooks*, a piani di comunicazione e co-creazione come *AnnoTate* una crowdsourcing transcription che è messa in campo anche dagli American Art Archives.

Si producono inoltre nuove risorse digitali realizzate all'interno del progetto *Transforming Tate Britain: Archive & Access* (2012-2017), grazie al quale sono stati digitalizzati e resi disponibili online 52.000 pezzi. Ricordiamo *Discover and create* (<https://www.tate.org.uk/art/albums>), uno

---

<sup>8</sup> <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/digital-transformation>.

strumento digitale con cui si invita il pubblico a creare un proprio album di opere; oppure *Make your own imagined museum*, un programma con cui si offre il grande deposito digitale come punto di partenza per il capovolgimento del principio di autorità su cui si fonda il museo tradizionale.

Pressoché contemporaneamente alle strategie digitali della Tate, anche il MoMA sviluppa piani con cui anche l'archivio si integra nella rete, creando innanzitutto la sua *Exhibitions histories*<sup>9</sup>, un programma strategico per assicurare l'autorevolezza del museo, producendo conoscenza, che prende avvio nel 2014 con l'obiettivo di esaurire la catalogazione e pubblicazione online dell'archivio delle mostre sino al 2000 nel 2019. Ma l'archivio si "mixa" anche con le collezioni, con piattaforme di dibattito come il blog *Inside/out* (2009 – 2016), uno spazio di confronto a cui si collega il successivo *post. Notes on modern & contemporary art around globe*<sup>10</sup>, uno strumento che vuol essere un periodico elettronico, un luogo espositivo, e archivio. *Post.* è infatti l'interfaccia web dei progetti promossi dal MoMA, in cui si trovano contributi che restituiscono gli esiti della fitta rete di ricerche sviluppate dal museo, per temi, regioni, decenni e tipologie di contenuti. Da questo laboratorio digitale escono interessanti riflessioni sulla relazione tra archivio e museo, ma soprattutto tra documento e opera d'arte.

Tuttavia dobbiamo constatare come entrambi i musei mantengano nella pratica una distinzione tra le due tipologie di collezioni, creando gallerie appositamente dedicate ad esposizioni incentrate sulle collezioni archivistiche, delimitando così il perimetro tra opera e documento.

Nell'ambito del programma *Archives & Access* di Tate sono state realizzate sei nuove Archive Gallery alla Tate Britain dedicate a percorsi espositivi costruiti attraverso le collezioni dell'archivio, mentre il MoMA, dal 1998, conduce un programma di esposizioni dedicate agli archivi che si svolgono al Celeste Bartos Theatre Lobby del Lewis G. and Dorothy Cullman Education Building.

La disarticolazione di gerarchie e la creazione di nuove relazioni generata dai programmi di digitalizzazione ha quindi contribuito alla riflessione sulla natura dei documenti, facendo emergere la complessità delle collezioni, l'inapplicabilità, in alcuni casi, di canoniche distinzioni tra opera e documento, e riportando l'attenzione sia alla materialità e alla natura dei

---

<sup>9</sup> <https://www.moma.org/research-and-learning/archives/#exhibition-history>.

<sup>10</sup> <https://post.at.moma.org>.

singoli elementi che costituiscono un archivio, sia alla loro forte carica estetica e semantica.

Un tale esito, tuttavia, ha avuto ricadute contraddittorie sulla definizione degli spazi espositivi. La letteratura e i programmi curatoriali restituiscono un panorama di posizioni differenziate che lasciano trasparire quanto il fattore che rimarca la differenza tra museo ed archivio sia l'atto del prelievo dei documenti all'interno di strutture organizzate e ordinate, mentre si riconosce al display il ruolo della rappresentazione dell'atto di dislocazione dei singoli elementi dall'ambito storico-documentale dell'archivio a quello estetico del museo. Emblematica è la riflessione di Jon Hendricks (2013) che constata quanto nella pratica museale la biblioteca e l'archivio siano intesi come luoghi relegati al "non-art" status. Questa separatezza è segnata non solo dal trattamento di tali materiali, ma anche dal modo in cui sono "presentati al pubblico" «generally in display cases, frequently overlapping items in casual ways. Archival materials were rarely presented matter or framed». Per Hendricks il problema è quello di riconoscere lo statuto di opera d'arte sia per i documenti, sia per le foto di performance, utilizzando la cornice ed evitando forme di impaginazione in cui i singoli elementi siano «presented in much more casual groupings in new frames or frameless» (Hendricks, 2013), per far sì che il pubblico guardi a questi materiali in modo differente.

Anche Zanna Gilbert coglie il potenziale scardinamento che i documenti d'archivio possono portare all'interno del museo:

Archival artworks "misbehave" in the museum, provoking an ongoing reevaluation of the organizational categories of the institution. Perhaps the contemporary relevance of these works is precisely that they refuse to settle comfortably — they demand different ways of doing, seeing, and thinking in the museum. As curator Mauricio Marcin would have it, they ask that we "keep on thinking" (Gilbert, 2013).

La riflessione non riguarda solo le ricadute che gli «Archival artworks» impongono al museo provocando una crisi nei confronti della dimensione oggettuale dell'arte, ma anche la contrapposizione tra la linearità della selezione propria del curare e collezionare e la logica archivistica rizomatica, incentrata sul concetto di rete e sullo sviluppo non lineare, una dimensione relazionale che è connaturata alle opere archivistiche «Should an archival work's status as art be stressed at the expense of its accessibility?» (Gilbert, 2013).

### *Il pubblico*

La terza traccia di ricerca è quella che indaga nuove modalità di relazione tra museo, archivio e pubblico, un tema estremamente complesso che richiederebbe la definizione di un set di strumenti di analisi che tengano conto innanzitutto di quella che è una delle principali distinzioni tra museo ed archivio: il primo è una istituzione che ha fra le finalità della sua missione quella di essere aperta ai visitatori, mentre il secondo è per sua natura un luogo chiuso le cui modalità di accesso sono strettamente e rigidamente definite.

Anche in questo caso negli anni recenti sono state realizzate esperienze significative. Come la mostra *An Imagined Museum: works from Centre Pompidou, Tate and MMK collections* con cui Tate sembra chiudere il cerchio di quel percorso di riallestimento continuo delle proprie collezioni anche per mezzo degli strumenti digitali, coinvolgendo il pubblico nell'immaginare il museo del futuro. La mostra che si svolge alla Tate Liverpool, e che ha anche una versione online, diventa il punto di partenza per un inedito rapporto con il pubblico. Dopo una settimana dalla data di chiusura (14 febbraio 2016) il museo ha riaperto le porte sostituendo le opere disinstallate con gruppi di persone riunite per ricordare e "performare" le opere che erano in esposizione mettendo così in scena *2053: A living museum*, una risposta ad una futura messa in discussione delle forme di esposizione pubblica delle opere d'arte.

Se *An Imagined Museum* si alimenta dell'archivio creando collezioni virtuali, la radicale distanza tra archivio e museo rispetto alle rispettive conformazioni spaziali e alle modalità di fruizione continua ad essere uno dei paradossi che deve essere affrontato per comprendere in che modo e perché l'interazione tra archivio e museo può contribuire a nuovi progetti museologici. È una delle riflessioni di Steven ten Thije, uno dei curatori che ha contribuito al nuovo programma del Van Abbenmuseum di Eindhoven, che mette in luce alcuni presupposti imprescindibili per una possibilità d'azione nel museo: la necessità di un confronto con la materialità e il contesto dell'opera/documento che restituisce il cambiamento nella relazione tra medium e idea nell'allestimento espositivo. Intervistato da Max Andrews e Mariana Cánepa Luna Steven ten Thije afferma:

In classical museum displays the context is the homogeneous background of a universal and singular art history which determines the order of things – the way you position the work. If you start to see works themselves as contexts, then



each work starts to be not just a story itself, but to offer a perspective on the world – a different background against which things can be ordered. And this finally changes the relation between the embodied visitor and the exhibition, because this person is now also addressed as having his or her own context and history, which is the result of a constant material or physical encounter between that history and those of others one encounters (Latitudes, 2013).

Un effettivo stacco rispetto a pratiche canoniche avviene nell'ambito del progetto *L'Internationale* (<https://www.internationaleonline.org>) condotto a partire dal 2013 da una rete di musei ed istituzioni culturali europee<sup>11</sup> riuniti dal comune obiettivo di ripensare il ruolo del museo e dell'archivio, partendo da una rilettura delle proprie collezioni, per riflettere sui meccanismi di colonizzazione e proponendo azioni di decolonizzazione di musei ed archivi (Decolonising, 2015; Decolonising, 2016).

Uno dei musei che partecipa a questo programma è lo Stedelijk Van Abbe Museum di Eindhoven, un museo fondato nel 1936, la cui missione è stata in qualche modo "ridisegnata" Charles Esche, suo direttore dal 2004 che ha inteso trasformare il Van Abbe Museum in luogo aperto alle forme d'arte e curatoriali sperimentali attraverso le quali rimarcare il ruolo sociale del museo e della ricerca artistica.

Esche ha così definito sin dal 2005 programmi pluriennali con i quali, già a partire dal primo (2005-2009) ha tentato di rendere attivo e consapevole il pubblico infrangendo le tradizionali limitazioni d'accesso, aprendo il backstage e quindi anche l'archivio. Con *Viewing Depot* (2009) i visitatori sono introdotti all'interno del deposito per interagire direttamente con la collezione, "sfogliando" il catalogo per individuare l'opera che volevano che fosse esposta, indicando le ragioni della loro scelta.

Ma Esche promuove anche la serie *Living Archive*, esposizioni con cui, attraverso l'accesso alle fonti documentarie, si ripensa il museo riconsiderando i contesti storici, scavando non solo all'interno del proprio archivio, ma estendendo l'attenzione anche ad altre istituzioni «As a vital store of knowledge, these archives provide a foundation for new exhibitions and for new museums activities»<sup>12</sup>. Esche tenta di costruire una dimensione sociale del museo ricorrendo ad una molteplicità di interventi: ri-

---

<sup>11</sup> Le istituzioni sono: Moderna galerija (MG+MSUM, Ljubljana, Slovenia); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS, Madrid, Spain); Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA, Barcelona, Spain); Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (M HKA, Antwerp, Belgium); Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (Warsaw, Poland), SALT (Istanbul and Ankara, Turkey) e Van Abbemuseum (VAM, Eindhoven, the Netherlands).

<sup>12</sup> <https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/living-archive/>.

pensa la collezione ridefinendone il percorso, ma restituisce anche la storia delle esposizioni non solo per contribuire alla canonizzazione di questo genere storiografico, ma soprattutto per interrogarsi sul linguaggio allestitivo. Anche l'archivio, "working memory" del museo, rientra in questa rinnovata visione. Esche cerca di rappresentare la storia e i contesti della collezione, e nello stesso tempo tenta di far emergere la specificità e il potenziale degli insiemi documentali. Esche opera con una assoluta consapevolezza della formazione dei fondi, di quanto la loro organizzazione e gestione condotte in coerenza con gli standard di catalogazione nazionali ne abbiano definito l'attuale dimensione e natura, fatta di vuoti o di iperdocumentazione, di fondi organizzati secondo le regole archivistiche e di collezioni che rispecchiano le modalità di lavoro dei differenti direttori e curatori.

*Play Van Abbe* (2009-2011) è il secondo programma articolato in più livelli: riallestimento, esposizioni, performance, e indagini tutti tesi a definire il nuovo ruolo del museo, attraverso azioni di "provocazione" del pubblico. Una delle serie espositive è quella dedicata alla riproposizione di progetti ed esposizioni realizzate nel passato dal museo; queste «Time machines» non sono intese come mere ricostruzioni di esposizioni canoniche, ma sono «reworking of the past» un momento attraverso il quale si riflette anche sul cambiamento della natura delle opere, in relazione al loro posizionamento in configurazioni spaziali mutate, anche pensando al futuro del museo (*Plug in*, 2009).

In questo modo, grazie ad una successione di attività e di ricerche, si impone al museo, inteso sia come istituzione che come luogo, un esercizio di autoriflessione, grazie anche ad un continuo mutamento di prospettiva. Così si giunge nel novembre 2013 a *The collection now* il programma con cui, sino alla primavera 2017, si propongono nuove narrazioni incentrate sulle proprie collezioni intese «as an archive of visual cultural memories», come «a strategy for creating an image of the social situation in which they live». Opere d'arte e archivi sono esposti non più come elementi che appartengono a mondi separati, ma sono utilizzati per creare rappresentazioni in cui le singole opere sono inserite all'interno del contesto in cui erano state create. Il riallestimento delle collezioni di *The collections now* è impostato come un sistema a più livelli in cui le aree tematiche che approfondiscono temi e momenti dell'arte dall'inizio del '900 agli anni Ottanta, sono affiancate da alcune sezioni/strumenti. La prima sezione è *Contexts* con cui, attraverso materiali d'archivio, si restituisce il contesto e il background di opere, storie ed eventi; in particolare

nell'area tematica 1965-1985, dedicata alla controcultura, si attiva il DYA (Do it Yourself Archive), curato da Christiane Berndes, Charles Esche, Diana Franssen, «in which visitors can explore for themselves the art forms of the period and create small presentations for others. The multiple media of the time, such as prints and multiples, artists' books, posters, video works, LPs and audio tapes are all brought together in a single archive of the time»<sup>13</sup>. *Toolshop* è lo strumento con cui si sollecitano i visitatori a contribuire alla narrazione del museo portando proprie storie e interpretazioni: questo avviene grazie a 5 strumenti forniti dal museo a supporto dei "curatori outsider" per sollecitare e facilitare letture della collezione attraverso differenti prospettive di genere (l'audiotour dei bambini, e Qwearing the collection), oppure indurre a una differente percezione sensoriale per raggiungere una maggiore consapevolezza dello spazio architettonico (punt.point e This is not a space, un audioscape dell'architettura). L'altro strumento è il *Museum Index* una visualizzazione dei dati relativi alla gestione della collezione.

### *Riflessioni conclusive. Per uno spazio di discussione*

L'arte è una forma d'uso. Quando mettiamo in mostra delle opere d'arte le usiamo in un certo modo. Ne consegue che i curatori, inclusi quelli dei musei, producono arte. Gli artisti in realtà sono anche curatori: nella nostra cultura sono infatti gli unici ad avere il privilegio di mettere in mostra opere d'arte che prima non erano considerate tali, mentre i curatori possono solo mostrare oggetti riconosciuti come opere d'arte in precedenza (Groys, 2009, p. 39).

Queste parole di Groys in un certo senso riassumono un interrogativo sotteso al nostro percorso: quale è il potenziale di una relazione tra documento ed opera in progetti di allestimento o di coinvolgimento per e nel museo oggi? Quanto i Visual Studies possono contribuire a rompere quella separatezza che non è solo fisica, ma anche concettuale tra documento ed oggetto estetico?

Per aprire uno spazio di discussione vorrei ricordare due casi recenti, realizzati per due musei differenti per missione e contesto, in cui è possibile individuare un suggerimento alla costruzione di dispositivi visivi e spaziali in cui tali distinzioni non si frappongono, ma si integrano.

Il primo è la Casa delle foglie a Tirana voluto dal Ministero della Cultura albanese nel 2014 per trasformare la sede del servizio segreto albanese

---

<sup>13</sup> <https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/diy-archive/>.

Sigurimi nel Museo Nazionale della Sorveglianza Segreta, progettato da Elisabetta Terragni con Daniele Ledda, ed inaugurato nel 2017<sup>14</sup>.

L'edificio originariamente destinato a casa di cura, e quindi scelto per la sua collocazione strategica all'interno della città come sede del servizio segreto, è stato assunto e trasformato come archivio di sé stesso, luogo in passato negato all'accesso e vissuto solo da chi qui operava per costruire e accumulare frammenti di vita quotidiana (scritti, visivi e sonori), di reti di informazioni acquisiti attraverso strumenti tecnologici. Quella dimensione dell'archivio ora è stata rovesciata rendendo visibile ciò che era archiviato, visualizzando dati quantitativi, nomi, reti di connessioni immateriali e spaziali, visualizzando luoghi e strumenti della registrazione e della costruzione di un immaginario di delazioni e tradimenti, ma soprattutto assumendo il documento con tutta la sua carica informativa e visiva, trasformato in scatola luminosa, metafora del processo di emersione di una storia. I dati diventano immagini, con una rilettura della codifica visiva razionalista. I documenti sono elementi di costruzioni luminose connesse tra loro da reti di fili che ricordano il *Monumento Odessa* di Boltanski (1989).



Fig. 1 *La casa delle foglie*, Tirana, Museo Nazionale della Sorveglianza Segreta

<sup>14</sup> Studio Terragni Architetti, Como, New York, Xycomm, Milano, per il progetto grafico, con la collaborazione dei fotografi Giovanni Chiaramonte e Elena Dorfman.

L'altro caso è *Dentro la Strada Novissima*, un progetto del Centro Archivi MAXXI Architettura<sup>15</sup>. Questa mostra che era parte del progetto espositivo del MAXXI *La strada. Dove si crea il mondo* (dicembre 2018 - aprile 2019) è un *reenactment* della Strada Novissima della prima Biennale di Architettura di Venezia del 1980, una declinazione di quella pratica che caratterizza la cultura contemporanea e quindi anche l'ambito delle mostre, a partire dalla riproposta di *When Attitudes become Form* alla Fondazione Prada nel 2013 (Bal, 1999; Di Raddo, 2015). Allestita negli spazi del Centro archivi di architettura, per la cura di Paolo Portoghesi con Elena Tinacci, l'esposizione era introdotta dalla riproduzione di un frammento del Teatro del mondo di Aldo Rossi, la sfera sommitale, una apertura del percorso che enuncia il metodo espositivo. La grande installazione all'interno delle Corderie dell'Arsenale è infatti ricostruita, raccontata, ricordata e riletta per frammenti inseriti ed impaginati all'interno di una struttura di listelli di legni, giocando sui salti di scala, sul continuo e costante confronto tra documento, frammento, testimonianza fotografica, tra originale e riprodotto. Immagini, testi, oggetti costruiscono un dispositivo all'interno del quale il visitatore può ripercorrere la storia di una grande scenografia, e il senso di quel manifesto della architettura post-moderna.



Fig. 2 *Dentro la Strada Nuovissima*, MAXXI, Roma, dicembre 2018 – aprile 2019, foto Musaccio Ianniello

<sup>15</sup> Centro MAXXI Architettura diretto da Margherita Guccione, progetto di allestimento di Benedetto Turcato con Graphic Design Etaoin Shrdlu Studio.

## Bibliografia

- Archival (2013), *Archival Workshop at MoMA*, by Michelle Elligott, Miki Kaneda, Julia Pelta Feldman, Gretchen Wagner, Posted on February 15, 2013, URL: [https://post.at.moma.org/content\\_items/153-archival-workshop-at-moma](https://post.at.moma.org/content_items/153-archival-workshop-at-moma), consultato novembre 2018.
- Archive (1991), *The Archive of Art and Design. National library, Victoria & Albert Museum*, «Journal of design History», vol. 4, n. 4, pp. 255-58.
- Bal, M. (1999), *Quoting Caravaggio: Contemporary Art Preposterous History*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Baldacci, C. (2016), *Archivi impossibili: un'ossessione dell'arte contemporanea*, Johan & Levi, [Monza].
- Bernardi, E. (2016/2017), *Per un profilo intellettuale di Franco Russoli (1923-1977)*, tesi di dottorato, Corso di dottorato in Storia delle Arti, Ca' Foscari, ciclo XXIX, a.a. 2016/2017.
- Bishop, C. (2017), *Museologia radicale*, Johan & Levi, [Monza].
- Borja-Villel, M. (2010), *The Museum Revisited*, «Art Forum», vol. XLVIII, n. 10, URL: <https://www.questia.com/magazine/1G1-230152275/manuel-borja-villel-director-museo-nacional-centro>, consultato ottobre 2018.
- Breakell, S. (2008), *Perspectives: Negotiating the Archive*, «Tate Papers», no. 9, Spring, URL: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/09/perspectives-negotiating-the-archive>, consultato ottobre 2018.
- Carou, A. (2007), *Toute la mémoire du monde, entre la commande et l'utopie*, «1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze», 52, URL: <http://journals.openedition.org/1895/1062>, DOI : 10.4000/1895.1062, consultato il 10 ottobre 2018.
- Castellani, F. (2010), *Keywords on' la biennale'. The strategies of a journal in the Rodolfo Pallucchini years*, in *Starting from Venice. Studies on the Biennale*, ed. C. Ricci, Et al., Milano, pp. 179-184.

Cook, T. (1997), *What is Past is Prologue: A History of Archival Ideas Since 1898, and the Future Paradigm Shift*, «Archivaria», vol. 43, Spring, pp. 17-63.

de Certeau, M. (1986), *L'espace de l'archive ou la perversion du temps*, «Traverses» (L'archive), n. 36, pp.

Decolonising (2015), *Decolonising Museums*, L'Internationale online [www.internationaleonline.org](http://www.internationaleonline.org)

Decolonising (2016), *Decolonising Archives*, L'Internationale online [www.internationaleonline.org](http://www.internationaleonline.org)

Derrida, J. (1995), *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Galilée, Paris.

Desvallées, A., De Barry, M. O., & Wasserman, F. (eds.) (1992), *Vague : une anthologie de la Nouvelle Muséologie*, Éditions W-M.N.E.S, Savigny-le-Temple.

Di Raddo, E. (2015), *A proposito della ripetizione della Ripetizione differente: il reenactment delle mostre*, «Ricerche di S/Confine», vol. VI, n.1, pp. 242-250.

Dorigo, W. (1975), *L'archivio storico delle arti contemporanee. Storia, situazione, prospettive*, «Annuario 1975. Eventi del 1974», La Biennale, Venezia, pp. 698-706.

Dorigo, W. (1976), *L'archivio storico delle arti contemporanee a Ca' Corner della Regina*, La Biennale di Venezia, Archivio storico delle arti contemporanee, Venezia.

Enwezor, O. (2008), *Archive fever: Photography between the history and the monument*, in *Archive fever: uses of the document in contemporary art*, ed. by Okwui Enwezor, catalogo dell'esposizione, International Center of Photography, New York, January 18 - May 4, 2008, International Center of Photography, New York, pp. 11-51.

Esche, C., Frannsen D., Aikens N. (2012), *On the Van Abben Museum AAArchives, Conversation*, «Ideas. Asia Art Archive», vol. 1, n. 12, URL:

<https://aaa.org.hk/en/ideas/ideas/on-the-van-abbemuseum-archive>, consultato settembre 2018.

Foster, H. (2004), *An Archival Impulse*, «October», vol. 110, Autumn, pp. 3-22.

Foucault, J. (1969), *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris.

Garberi M. (1977), *Presentazione*, in P. Fossati, *Fontana/disegni, catalogo delle opere donate alle civiche collezioni di Milano*, Castello Sforzesco 19 maggio – 31 luglio 1977, Electa, Milano, p. 9.

Gilbert, Z. (2013), *Approaches to the Archive: fictional Histories?*, *Notes on modern & contemporary art around globe*, Post 15 febbraio 2013, URL: <https://post.at.moma.org/themes/6-approaches-to-the-archive-fictional-histories>, accesso febbraio 2019.

Groys B. (2009), *Il museo nell'epoca della cultura di massa*, in *Le funzioni del museo, Arte, museo, pubblico nella contemporaneità*, Le Lettere, Firenze, pp. 39-49.

Haidu, R. (2010) *The absence of work: Marcel Broodthaers, 1964-1976*, MIT Press, Cambridge.

Hendricks, J. (2013), *Watch out! All is not what it seems to be, post. Notes on modern and contemporary art around the globe*, posted 15.2.2013, URL: [https://post.at.moma.org/content\\_items/156-watch-out-all-is-not-what-it-seems-to-be](https://post.at.moma.org/content_items/156-watch-out-all-is-not-what-it-seems-to-be), accesso gennaio 2019.

ICA (2014), *Que sont les archives et le métier d'archiviste?*. ICArchives.org, url: <http://www.ica.org/3835/que-sont-les-archives-et-le-mtier-darchiviste-/dcouvrir-les-archives-et-notre-profession.html>, accesso luglio 2018.

Latitudes (2013), *From one history to a plurality of histories*, «Walker», January 7, URL: <https://walkerart.org/magazine/steven-ten-thije-van-abbemuseum-opencurating>, accesso ottobre 2018.



Manoff, M. (2004), *Theories of the Archive from across the Disciplines*, «Libraries and the Academy», vol. 4, n. 1, January, pp. 9–25, doi: <http://dx.doi.org/10.1353/pla.2004.0015>.

Mazzanti, A. (a cura di) (2017), *Art/tapes/22: le origini della videoarte*. Silvana, Cinisello Balsamo.

Merewether, C. (ed. by) (2006), *The archive*, ed. by Charles Merewether, Whitechapel, London; MIT, Cambridge (Massachusetts).

Osthoff, S. (2009), *Performing the archive: the transformation of the archive in contemporary art from repository of documents to art medium*, Atropos, New York; Dresden.

Perosin, M. (2015), *Per una biblioteca di immagini del moderno. Storia, ruoli e usi della fotografia d'arte dall'archivio della Biennale veneziana (1946-1958)*, tesi di dottorato scuola dottorale di ateneo corso di dottorato interateneo in storia delle arti Ca' Foscari, IUAV, Università di Verona, ciclo XXVI, discussione 2015.

Plug in (2009), *Plug In to Play*, by Charles Esche, Diana Franssen, Christiane Berndes, Steven ten Thije Sven Lütticken, Van Abbemuseum, Eindhoven.

Poinsot, J.M. (1986), *La transformation du musée à l'ère de l'art exposé*, «Traverses» (L'archive), n. 36, pp. 42-49.

Rolnik, S. (2011), *Archive Mania*, in *DOCUMENTA (13): 100 Notizen - 100 Gedanken*, Hatje Cantz, Ostfildern, pp. 4-18.

Saba, C. (2007), *Arte in videotape. Art/tapes/22*, collezione ASAC, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo.

Serota, N. (2009), *The Museum of the 21st Century*, London School of Economics, 7 July 2009, <http://www.youtube.com/watch?v=tVhXp9wU5sw> (52 min 43 sec) e <http://www2.lse.ac.uk/publicEvents/events/2009/20090311t1917z001.aspx>), accesso ottobre 2018.

Stack, J. (2013), *Tate Digital Strategy 2013-15: digital as a dimension of everything*, «Tate Papers» n. 19, 24 april, url: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/tate-digital-strategy-2013-15-digital-dimension-everything>.

Sweet, M. (1989), *The archive of art and design*, «Journal of design history», vol. 2, n. 4, pp. 293-297.

Tate (1970), *The Tate Archive*, in «The Burlington Magazine», vol. 112, n. 811, p. 655.

Wadleigh, R. R. (1965), *Archives in Venice*, «Archives of American Art Journal», vol. 5, n. 4, pp. 9-11.

Zuliani, S. (2009), *Vitrine de Référence. Alcune premesse e qualche ipotesi sul museo del XXI secolo*, in *Le funzioni del museo, Arte, museo, pubblico nella contemporaneità*, Le Lettere, Firenze, pp. 151-181.

Zuliani, S. (2013), *“Là dove le cose cominciano”. Archivi e musei del tempo presente*, in *Per un museo del non realizzato. Pratiche digitali per la raccolta, valorizzazione e conservazione del progetto d'arte contemporanea*, a cura di Francesca Zanella, «Ricerche di S/Confine. Dossier 3», pp. 81-89.