

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI BERGAMO
DOTTORATO DI RICERCA IN TEORIA E ANALISI DEL
TESTO

XXIII Ciclo

Settore scientifico disciplinare: L-LIN/03

Elisabetta De Toni

L'IMMAGINARIO DEL COLLEZIONISMO

SUPERVISORE

Prof.ssa Franca Franchi

ANNO ACCADEMICO 2010/2011

Indice:

Introduzione	5
L'immaginario del collezionismo	13
Lo studiolo	15
La camera delle meraviglie	29
Tra arte e natura	43
Raccolte immaginarie	61
La collezione come macchina del sapere	75
Dall'Esposizione Universale al culto dell' <i>intérieur</i>	99
Congegni della meraviglia novecenteschi	123
Bibliografia	151

Introduzione:

È passato poco più di un secolo dalla pubblicazione di due testi che hanno portato all'attenzione degli studiosi il tema del collezionismo: *Museums, their History, their Use* di David Murray,¹ e *Die Kunst-und Wunderkammer der Spätrenaissance* di Julius von Schlosser.²

I due scrittori erano eredi della grande tradizione di studi ottocentesca, grazie alla quale erano stati pubblicati molti cataloghi ed inventari di collezioni. Il libro di David Murray è stato definito come uno dei primi trattati di museologia moderni³, è infatti una descrizione vasta e completa dei musei del Regno Unito, redatta basandosi sui cataloghi antichi e sulle guide di viaggio dei nobili inglesi del Settecento. Quanto al secondo studio, è su di esso che si è concentrata in particolare modo una forte attenzione: l'opera di Julius von Schlosser individua i punti nevralgici di un dibattito sul collezionismo che si propaga fino alla fine del secolo, pur con un certo ritardo. È infatti solo fra la fine degli anni Settanta e gli inizi degli anni Ottanta che prende l'avvio un nuovo interesse per le collezioni rinascimentali, producendo un nutrito numero di opere da parte di diversi ricercatori europei. Fra i contributi più significativi si può ben identificare il testo di Adalgisa Lugli, *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*,⁴ che recuperando il tema tipicamente schlosseriano delle *Wunderkammern*, lo analizza come spazio pionieristico e sperimentale alla radice della genesi dell'idea stessa di "collezione".

Il risvegliato interesse sul tema del collezionismo coinvolge però ricerche che non dialogano apertamente fra loro. Come osserva Krzysztof Pomian, i cui studi rappresentano, tanto quanto quelli di Adalgisa Lugli, dei capisaldi in materia,⁵ l'attività dei vari ricercatori è isolata; gli uni, non solo non sono a conoscenza della ricerca degli altri, ma ignorano anche l'esistenza di un interesse comunque emergente che potrebbe

¹ David Murray, *Museums, their History, their Use*, Glasgow, 1904.

² Julius von Schlosser, *Die Kunst-und Wunderkammer der Spätrenaissance*, Leipzig, 1908.

³ Adalgisa Lugli, *Museologia*, Jaka Book, Milano, 1992, pag. 84.

⁴ Adalgisa Lugli, *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1983.

⁵ Mi riferisco alle due opere *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle* (1987) e *Des saintes reliques à l'art moderne: Venise-Chicago XIIIe-XXe siècle* (2003) che raccolgono il primo, contributi dal 1978 al 1986 ed, il secondo, dal 1986 al 2001.

essere condiviso.⁶ La svolta, rispetto a questa situazione, è rappresentata in Inghilterra dal testo cardine a cura di Oliver Impey e Arthur MacGregor, *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*,⁷ il cui riverbero è tanto forte che la Oxford University Press, a pochi anni di distanza dalla sua pubblicazione, fonda nel 1989, l'ormai celebre *Journal of History of Collections*: pubblicato in occasione di un convegno che festeggiava il trecentenario dell'Ashmolean Museum, *The Origins of Museums* raccoglie una trentina di contributi di studiosi di tutta Europa, sul fenomeno dei primi musei, costituendo il primo valido momento di confronto su un tema di ricerca che, da allora ad oggi, ha prosperato in modo particolarmente intenso.

È difficile offrire ad oggi un quadro completo di quelli che sono stati gli sviluppi degli studi sul collezionismo, un argomento che sembra quasi inesauribile; basti qui constatare che esso si offre agli approcci più diversi, da quelli più tradizionali della storia dell'arte e della storia del gusto, a quelli antropologici, psicologici e sociologici – che leggono nel gesto collezionistico un atto connaturato all'uomo –, ma anche alle varie biografie dei collezionisti famosi.⁸

⁶ Mi riferisco ad una conversazione avuta personalmente con Krzysztof Pomian il 22 ottobre 2009, in occasione della conferenza che ha tenuto presso l'Università di Bergamo (*Il museo: l'espansione nel mondo di un'istituzione europea*). È nella circostanza di questo nostro incontro che l'illustre studioso del Centre National de la Recherche Scientifique e dell'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, ha avuto la generosità di illustrarmi i rapporti che aveva intrattenuto, negli ultimi trent'anni, con i nomi più rappresentativi della ricerca sul collezionismo. È del 1970 la tesi di dottorato di Barbara Jeanne Balsiger, *The Kunst und Wunderkammer. A Catalogue Raisonné of Collecting in Germany, France and England, 1565-1750* (University of Pittsburg), ma non produce particolari ripercussioni; in solitaria anche lo studio di Giuseppe Olmi, sui gabinetti italiani fra il Cinquecento ed il Seicento, i cui articoli, scritti a partire dal '76, vengono coronati dalla pubblicazione del celebre libro *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna* (Il Mulino, Bologna, 1992); lo stesso dicasi per un altro studioso altrettanto importante, Antoine Schnapper che realizza, dopo anni di ricerche, il primo di due volumi, interamente dedicato al collezionismo seicentesco: *Le géant, la licorne et la tulipe. Collections et collectionneurs dans la France du XVII siècle* (Flammarion, Paris, 1988).

⁷ Pubblicato da Clarendon Press, Oxford, 1985.

⁸ A parte il testo pionieristico di Francis Henry Taylor, *The taste of angels: a history of art collecting from Ramses to Napoleon* (1948), primo isolato tentativo di tracciare una storia del collezionismo, la storia del gusto è stata l'oggetto di uno studio quarantennale da parte di Francis Haskell di cui vanno ricordati i fondamentali: *Patrons and Painters. A study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque* (1963), *Rediscoveries in Art: some aspects of Taste. Fashion, and Collecting in England and France* (1976), *Taste and Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900* (1981), *Past and Present in Art and Taste* (1987), *Museum. Old Masters Paintings and the Rise of Art Exhibition* (2000). Basti notare la "trasversalità" dell'impegno dello storico dell'arte anglosassone rispetto alle ricerche incentrate sul tema delle "origini", delle prime collezioni e dei primi musei, a confermare la considerazione di Krzysztof Pomian sulla "disseminazione" di ricerche totalmente autonome le une dalle altre nell'arco della seconda metà secolo scorso. Sul versante antropologico una pietra miliare è rappresentata dall'imprescindibile testo di James Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art* (1988), tanto quanto il testo di Werner Muensterberger,

Questo studio parte da un orientamento interdisciplinare cui il collezionismo, come oggetto di ricerca, si presta, valorizza i contributi che approcci diversi, secondo le discipline più varie, hanno dato al tema, e pone al suo centro l'“immaginario”, ovvero un insieme organizzato di rappresentazioni, in cui il tutto e le parti si intrecciano, o, per dirla con Jean-Jacques Wunenburger, “un insieme di produzioni mentali o concretizzate in opere, a base visiva (quadri, disegni, fotografie), e linguistica (metafore, simboli, racconti), in grado di formare degli insiemi coerenti e dinamici, che pervengano, a partire da una funzione simbolica, al senso di un *incastrato* di senso proprio e figurato”⁹.

Se ciò che definisce l'oggetto della collezione è il suo essere un “semioforo”, come teorizza Krzysztof Pomian, un oggetto “bifronte”, al tempo stesso fisico e semiotico, materiale e significante,¹⁰ se la collezione trova il suo motivo d'essere nella sua esposizione, ovvero *in primis* nel soddisfacimento di una pulsione scopica, allora l'immaginario della collezione si dipana attraverso l'espressione di quell'atto espositivo che le rappresentazioni delle collezioni lasciano intravedere, in quanto “sistema di oggetti”¹¹, offerto innanzitutto come atto estetico, volto a soddisfare lo sguardo del collezionista.

È sulle immagini delle collezioni allora che si svolge un percorso che, partendo dalle raffigurazioni degli studioli rinascimentali, per esempio nei quadri celebri di Antonello da Messina, di Jan Van Eyck, o di Vittore Carpaccio, o nelle fotografie dello studiolo di Francesco I, vuole evidenziare come la collezione trovi il suo allestimento inizialmente in uno spazio raccolto, una “stanza-scatola” che funge da luogo della memoria e da catalogo allegorico. Da questo punto di partenza, che nell'effetto espositivo vede un atto

Collecting. An Unruly Passion: Psychological Perspectives (1994) lo è stato per quello psicologico. Indiscussa fautrice di una “sociologia del collezionismo” è Susan Pearce, con un numero rilevante di contributi fra cui: *Objects of Knowledge* (1990), *Museums, Objects and Collections: a cultural study* (1992), *Interpreting Objects and Collections* (1994), *On collecting. An investigation into collecting in European traditions* (1995), *Collecting in Contemporary Practice* (1998). Sono questi solo alcuni importanti esempi di un elenco che potrebbe essere ulteriormente e ampiamente prolungato.

⁹ Jean-Jacques Wunenburger, *L'immaginario*, Il Melangolo, Genova, 2008, p. 19. Non è lo scopo né di questa introduzione, né tantomeno di questo studio quello di addentrarsi in una “teorica” dell'immaginario. Per quanto riguarda l'impiego del concetto in questo contesto il riferimento va alla definizione offerta dalla tradizione francese che fa capo, in particolare, a Gaston Bachelard (*La poétique de la rêverie*, PUF, 1960), a Gilbert Durand (*Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, PUF, 1963), a Roger Caillois (*Approches de l'imaginaire*, Gallimard, 1974) e a Paul Ricœur (*La métaphore vive*, Le Seuil, 1983).

¹⁰ “È il trattamento di una cosa allo scopo di farne un'immagine, esponendola allo sguardo e impedendo che venga usata, a trasformarla in un semioforo” (Krzysztof Pomian, *Che cosa è la storia?*, Bruno Mondadori Editore, 2001, p. 113).

¹¹ Il riferimento è, implicitamente, alla celebre opera di Jean Baudrillard che per primo indaga la collezione come “sistema di oggetti” (*Le système des objets*, Gallimard, Paris, 1968).

comunicativo, un'operazione tutta mentale ed artificiosa, si svolge l'indagine dei procedimenti che presiedono all'elaborazione del messaggio visivo della collezione.

L'immaginario della collezione come spazio richiuso trova poi la sua conferma e il suo proseguimento nella camera delle meraviglie, utopico progetto di raccolta di un mondo intero, nell'esaurimento di tutti i possibili esemplari naturali ed artificiali, sotto il segno di una insaziabile, pantagruelica, curiosità, che, privilegiando i canoni della concentrazione e della contemporaneità – tutto è estemporaneamente percepibile –, trova la sua espressione più rappresentativa nei frontespizi dei cataloghi delle collezioni enciclopediche che, numerosi, appaiono fra la fine del XVI e per tutto il XVII secolo.

“Lo spazio della collezione è un complesso intergioco fra esposizione e occultamento, fra organizzazione e caos dell'infinità – scrive Susan Stewart, evocando una celebre citazione benjaminiana –. La collezione si affida alla scatola, al *cabinet*, all'armadio, alla serie di ripiani”.¹² È la metafora del contenimento, del riempimento fino alla massima capacità, a caratterizzare l'immagine della *Wunderkammer*, una rappresentazione in cui, spesso, è incluso il collezionista, a ricordare come, sin nei suoi stadi più originari, “la collezione è costituita da una successione di termini, il cui elemento finale altri non è che il collezionista”¹³ o, anche, che lo scopo ultimo di quella esposizione è l'ostentazione di un potere, in quel “gioco al rialzo”, vero e proprio *potlach*, in cui si trasforma la competizione fra i singoli collezionisti.

La commistione di *naturalia* e *artificialia* è il tratto distintivo delle collezioni rinascimentali: il gioco dialettico fra arte e natura si esplica in una dinamica che prevede l'ibridazione dell'una con l'altra, sia sotto forma di introiezione della natura nella collezione, il cui archetipo è l'arca di Noé, quasi un tentativo di “catturare” la vita ed il movimento (basti pensare alla presenza degli automi nella raccolta), che nel dirompere delle collezioni nei giardini, o nelle “grotte”, un caso esemplare di contenimento e concentrazione, in cui la confusione fra “naturale” ed “artificiale” raggiunge esiti virtuosistici.

¹² Susan Stewart, *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Duke University Press, Durham and London, 1993, p. 157. “Tutte le passioni confinano con il caos, la passione del collezionista, per ciò che lo riguarda, confina con il caos dei ricordi. [...] L'ordine non è che uno stato di sospensione sull'abisso” (Walter Benjamin, *Je deballe ma bibliothèque une pratique de la collection*, Rivages, Paris, 2000, p. 42).

¹³ Jean Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, Tascabili Bompiani, Milano, 2007, p. 118.

Ma non è solamente nell'esemplificazione di raccolte "reali" nelle loro forme più varie, o nelle testimonianze che di esse sono rimaste, che si esplicita l'immaginario della collezione: la *Wunderkammer* diventa il motivo ispiratore di nature morte, *vanitas*, quadri allegorici e *trompe-l'œil*, tutta una categoria di rappresentazioni in cui si raggiunge il massimo livello di astrazione ed in cui l'atto espositivo, sempre volto a rifuggire l'*horror vacui*, in una logica che è ancora quella del colmare lo spazio concentrando insieme tutti gli elementi, trova la sua allegorica esaustività sotto forma di illusionistici sostituti di collezioni reali, o in funzione di piccoli "teatri della memoria", in cui il gusto antologico e citazionistico trova la sua massima espressione.

Che la "direzione" di questo immaginario sia quella che va dalla "chiusura" all'"apertura", dall'occultamento alla massima esposizione, dalla concentrazione e contemporaneità della visione alla settorializzazione, alla specificazione per categorie e sequenzializzazione dello sguardo, che l'immagine della collezione si faccia testimone di un ordine nuovo, implicato, a sua volta, da un nuovo modo di vedere, strumento stesso di quella rivoluzione scientifica che ha nella classificazione uno dei suoi prodotti più specifici, è ciò che emerge dall'osservazione delle rappresentazioni settecentesche. Paradossalmente è proprio l'*Encyclopédie* a decretare l'epilogo dell'immaginario delle collezioni enciclopediche e, abbandonata una visione circolare per una lineare, l'effetto di avvolgimento della "camera delle meraviglie" cede il passo al nascente percorso museale. È un passaggio lento, non privo di tappe intermedie, di momenti spuri, che conosce il suo massimo sviluppo negli allestimenti delle grandi esposizioni ottocentesche, quando la collezione come espressione di magnificenza non riguarda più il singolo individuo ma un'entità statuale nel suo complesso, indice di quella migrazione da collezione privata a pubblica, di cui testimoniano anche le rappresentazioni dei nuovi musei, uno fra tutti, il Louvre.

Eppure è quando la collezione, anche intesa nella sua accezione "positivista", raggiunge al contempo la massima estensione e la massima esaustività che, proprio per "la capacità delle immagini (e dunque dell'immaginario) di vivere autonomamente e di produrre effetti propri"¹⁴, si ripropone, in una nuova versione ottocentesca, lo spazio chiuso dello studiolo, in cui il collezionista gode in solitudine di ciò che ha raccolto, in un allestimento tutto privato. Jules ed Edmond Goncourt, così come il loro

¹⁴ Jean-Jacques Wunenburger, *L'immaginario*, op. cit., p. 22.

corrispondente letterario, il personaggio huysmaniano di Des Essaint in *À rebours* (1884), sono solo due esempi della dimora come “casa-opera”, in cui l’esistenza del collezionista si fonde con la propria collezione, a testimoniare di quelle “fantasmagorie dell’*intérieur*” di cui scrive Walter Benjamin. La fotografia dello studio di Sigmund Freud e quella dello studio di André Breton sono due ulteriori esempi di questo sorprendente recupero dello studiolo, come a ritrovare un senso di continuità fra il XIX e il XX secolo.

L’immaginario della collezione non può prescindere nel Novecento dall’impatto prodotto dal mezzo fotografico: non solo il fotografo è il nuovo collezionista, ma nell’immagine fotografica prendono forma i caratteri della collezione novecentesca, in particolar modo è il montaggio fotografico, sotto forma di *collage* dadaista o dei fotomontaggi surrealisti, a rappresentarne pienamente la specificità.

Come lo studiolo, anche la *Wunderkammer* conosce un momento di recupero: è stata in particolare modo Adalgisa Lugli a proporre, nella XLII Biennale di Venezia del 1986, nella sezione *Wunderkammer*, il debito dell’arte contemporanea nei confronti dell’immaginario della “camera delle meraviglie”.¹⁵ La *boîte-en-valise* di Marcel Duchamp, autentica rievocazione di una “scatola delle meraviglie” o le scatole di Joseph Cornell, vere e proprie *Wunderkammern*-giocattolo, non fanno che testimoniare questa ripresa, così come *Marzebau* di Kurt Schwitters, interpretazione contemporanea della “stanza-scatola”. La specificità dell’immaginario novecentesco della collezione è allora riposta nell’*assemblage*, nelle sue svariate forme fotografiche o artistiche, ed è l’opera dell’artista che si fa promotrice della sua costante reinterpretazione e della sua diffusione.

Il viaggio per immagini proposto in questo studio è come un “giro ad anello” che arriva da dove era partito, a mostrare la fecondità di alcune immagini archetipiche, come lo studiolo e la *Wunderkammer*, che sembravano essere state superate ed assorbite, e che si ripresentano con forza, pur rivisitate sotto forme nuove. Come un caso particolare di sopravvivenza (*Nachleben*) in senso warburghiano, alcune forme figurative perdurano nello spazio e nel tempo, caratterizzando la specificità della cultura occidentale, di cui si è cercato di dare una sorta di “mappatura”, in un percorso che si esplica in una geografia temporale, prima ancora che spaziale.

¹⁵ Adalgisa Lugli (a cura di), *Wunderkammer*, Edizione La Biennale, 1986.

Il destino di un immaginario del collezionismo nell'epoca post-moderna è quello di fare i conti con l'avvento della tecnologia digitale, in quanto Internet rappresenta un bacino infinito da cui attingere, che rimette in gioco, in termini completamente nuovi, il gesto stesso del collezionare.¹⁶ Non si tratta solo di una nuova modalità di riproducibilità che ripropone ulteriormente l'idea di una "collezione immaginaria", alla stregua della fotografia per il "museo immaginario" di André Malraux, è piuttosto la lettura della struttura della rete come una nuova frontiera del collezionismo, un ipertesto che, mai esaurito e indefinitamente estensibile, diventa spazio di espressione, memoria, comunicazione, in costante evoluzione; una suggestione, questa, proposta anche da Horst Bredekamp in conclusione al suo *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*,¹⁷ ad aprire gli orizzonti di una riflessione ancora tutta da dipanare.

¹⁶ A tal proposito Francis Rousseaux e Alain Bonardi constatano che "all'epoca dell'arte digitale, il gesto tradizionale del collezionista perde necessariamente una parte del suo senso genetico, nell'esatta misura in cui il web costituisce di fatto una iper-collezione saturata e quasi tautologica" (Francis Rousseaux e Alain Bonardi, *Que signifie désormais collectionner? Collection, reproduction, multiplication, catégorisation à l'heure des arts numériques*, "So Multiples. Revue française sur les éditions d'artistes contemporains", 2010, p. 10).

¹⁷ Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Wagenbach Verlag, Berlin, 1993 (trad. it.: *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina. La storia della Kunstkammer e il futuro della storia dell'arte*, Il Saggiatore, Milano, 1996).

L'immaginario del collezionismo

Lo studiolo

Collezionare oggetti ha sempre esercitato uno straordinario potere di fascinazione come testimonia, in prima battuta, la “stanza tutta per sé” dello studioso quattrocentesco. Sorta di piccola *Wunderkammer* dove il corpo a corpo con il sapere umanistico-scientifico può farsi solo a porte chiuse e in solitaria, lo studiolo assolve in prima istanza alla funzione di proteggere la collezione dallo sguardo del mondo esterno. Al pari delle carte di navigazione che, specchi del sapere, e insieme del potere, di chi le deteneva, venivano custodite gelosamente, i libri, gli strumenti scientifici, i reperti naturali e gli artefatti umani contenuti nello studiolo costituiscono l'atlante di un sapere che non viene condiviso.

I primi esempi di studiolo rappresentano la figura del santo in meditazione – emblematici gli affreschi di Tommaso da Modena presso il monastero di San Nicolò a Treviso – il cui modello viene presto traghettato al suo corrispondente laico, lo studiolo dell'umanista, dedito alla contemplazione ed allo studio. Gli studioli, veri e propri spazi introspettivi della memoria e della mente, il cui antecedente è, secondo Adalgisa Lugli, la *Schatzkammer* medievale, anch'essa collocata nella parte più segreta dell'abitazione ed in cui il sovrano trascorre il tempo a meditare e studiare, si arricchiscono progressivamente e si collocano in una prospettiva sempre più complessa.¹⁸

Lo studiolo rinascimentale si costituisce come punto ideale di discriminare fra il “luogo” deputato alla figura dell'intellettuale maturata nel corso della tradizione medievale e la nuova concezione rinascimentale. Si tratta di uno spazio chiuso (una parete è aperta per consentire l'esplorazione del nostro sguardo voyeuristico) perché deve garantire la tranquillità e la riservatezza che si convengono alla lettura ed alla meditazione, sul modello della tradizione monastica.

¹⁸ “Il luogo delle collezioni laiche tardo-medievali e rinascimentali è una *Schatzkammer* posta nella parte più segreta della casa, alla quale si dà precocemente il nome di studio o studiolo” (Adalgisa Lugli, *Naturalia e Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Edizioni Mazzotta, Milano, 2005, p. 43).



1. Jan Van Eyck, *San Gerolamo nello studio*, 1440–1, Detroit, Detroit Institute of Arts

L'esempio del *San Gerolamo nello studio* (1440-1, fig. 1) di JanVan Eyck testimonia di questo luogo piccolo, ma colmo di oggetti, in cui il santo è rappresentato secondo il prototipo dell'uomo di cultura rinascimentale: sulle scansie dello studiolo spiccano una clessidra, un cannocchiale, un'ampolla, un astrolabio e molti libri. Tutti oggetti che vengono puntualmente rappresentati anche in altri celebri quadri, come il contemporaneo *San Gerolamo nello studio* (1444 circa) di Colantonio.

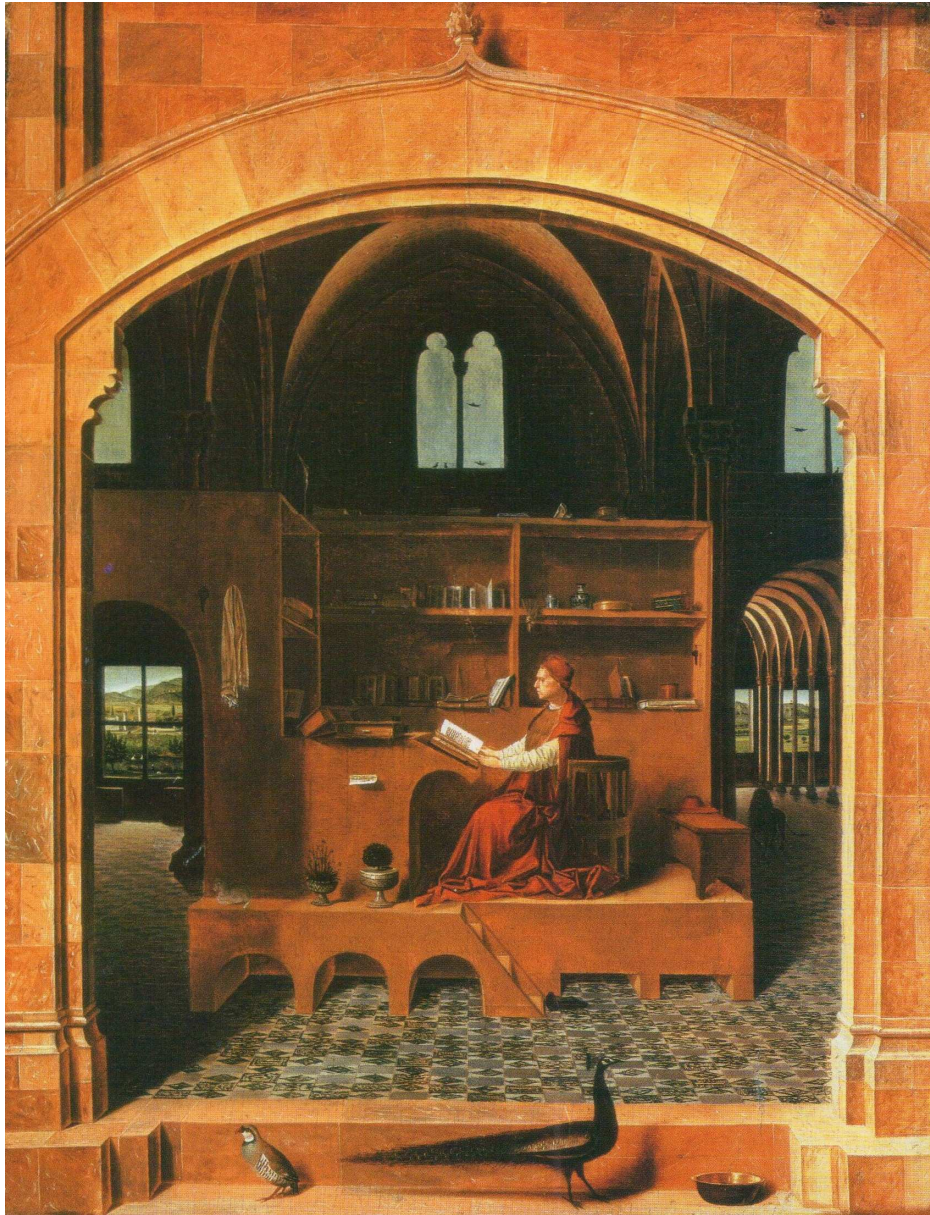
Come osserva Adalgisa Lugli:

È il momento dell'evoluzione di uno spazio che ha mantenuto il carattere di *camera paramenti* o di *guardaroba*, conservando una suppellettile di accumulo abbastanza eterogenea e che si sta trasformando in collezione con l'immissione di reperti antichi e di altri oggetti raccolti in base a criteri di rarità o di pregio. [...] Il veicolo di osservazione più naturale, prima ancora delle fonti inventariali, è costituito dai documenti iconografici, sui quali si è operato il transfert più consueto per il tempo, cioè l'identificazione tra lo studioso, frate amanuense o più raramente, almeno fino al Quattrocento, laico, e il santo investito degli stessi attributi, San Gregorio, Sant'Agostino o San Gerolamo, ritratto nello studio, intento alla lettura, alla collazione e alla trascrizione dei testi. La grande diffusione del tema di San

Gerolamo nello studio è quattrocentesca, ma già dalla metà del Trecento si comincia ad identificare il santo pensatore, che coltiva meditazioni religiose su precoci interessi per la letteratura classica, con l'umanista intento ad esercitare, per contrassegni esteriori totalmente affini, un magistero esclusivamente culturale. Le pareti intorno allo studioso sono occupate da ciò che gli è familiare nel lavoro quotidiano, libri, compassi, sfere armillari, specchi, clessidre. Tutto ha il carattere di creazione personalissima, di luogo intimo, del quale il pittore o il miniatore abbatte silenziosamente la quarta parete, scoprendo corridoi e finestre su giardini, pavoni e leoni addormentati e altri animali come apparizioni favolose.¹⁹

Se da un lato sembra innegabile il debito verso la tradizione monastica, che ha nel raccoglimento e nell'organizzazione conventuale dello spazio i suoi cardini di riferimento, come sta a dimostrare il proliferare delle rappresentazioni pittoriche di santi nello studio – basti pensare, oltre agli artisti già menzionati, alla celebre incisione di Albrecht Dürer –, è con l'immissione nello studiolo degli oggetti che avviene la sua progressiva trasformazione: museo privato, gabinetto antiquario o naturalistico, luogo in cui si raccolgono strumenti di studio, o piccoli oggetti d'arte, lo studiolo diventa una cornice irripetibile, dettata dalle scelte di colui a cui quell'ambiente è consacrato. Certo, temi come il *San Gerolamo nello studio* avevano già avuto modo di esemplificare una concezione dello studiolo non più soltanto come il santo prigioniero di un astuccio, ma, almeno nella rappresentazione più stupefacente, quella di Antonello da Messina (1475, fig. 2), come di uno spazio ampio e arioso, ricco degli oggetti più disparati, con la presenza di esemplari animali e di piante, e in stretto collegamento prospettico con il mondo esterno. La strepitosa organizzazione dello spazio, con lo studio collocato all'interno di una vasta chiesa è una brillante invenzione del pittore, che si ispira a modelli fiamminghi; l'immagine di San Gerolamo nello studio si rifà a quella dello scrittore al lavoro, molto diffusa già nella tarda antichità. Gli scaffali accolgono come di consueto vari libri, alcuni aperti ad indicare l'abitudine alla loro consultazione, e poi oggetti in maiolica, scatole, mentre alla base, in ombra sul lato sinistro della pedana lignea, quello negativo, un gatto ed un asciugamano usato, simboli di impurità, cui si accostano, ma in piena luce, due piante in vaso, un bosso e un geranio, simboli positivi, mentre sulla panca a destra è posato il cappello cardinalizio. Le pantofole ai piedi della cattedra dicono che questa rappresenta uno spazio sacro. La coturnice, il pavone, e il bacile, simboli di purezza, tutti e tre in primo piano, sono invece al di fuori dello spazio ecclesiastico.

¹⁹ Ivi, pp. 43-44.



2. Antonello da Messina, *San Gerolamo nello studio*, 1475, Londra, National Gallery

Antonello riesce così a creare una sintesi straordinaria fra una pluralità di elementi apparentemente disomogenei, sia animati che inanimati, una sorta di enciclopedia della cultura dell'epoca.²⁰ Occorrerà tuttavia attendere alla straordinaria sequenza degli studioli di corte per assistere ad un radicale cambiamento culturale.

²⁰ "L'idea del dipinto come "finestra ottica", codificata dal trattato di Leon Battista Alberti (1435), trova qui un vertice di virtuosismo: lo sguardo dello spettatore attraversa la finestra virtuale del piano pittorico non per trovarsi direttamente nel mondo aperto, ma di fronte a un edificio, dal cui grande arcone, di gusto architettonico catalano, si penetra all'interno, per poi riuscirne di nuovo entro un paesaggio montuoso piccolo, ma bellissimo, aldilà di due finestre vere. Un gioco acuto dunque, e in qualche modo ironico, tra fittizio e reale, tra quel che "pare" e quel che "è", salvo il fatto che anche il reale in quanto dipinto, è ovviamente fittizio" (Mauro Lucco, scheda a *San Girolamo nello studio* in Mauro Lucco e Giovanni

A partire dalla seconda metà del XVI secolo la costituzione degli studioli è una pratica diffusa i cui soggetti sono i più diversi, imperatori o principi, monaci o teologi, fisici, giuristi, poeti o artisti; comune denominatore di questi ambienti è il corrispondere all'esigenza rappresentata due secoli prima dal *De vita solitaria* (1346–1356) di Francesco Petrarca, come sostiene Arthur MacGregor.²¹ La solitudine di questi luoghi è confermata dalle testimonianze del tempo che documentano di camere dislocate in luoghi reconditi, spesso prive di finestre, oppure con le finestre rivolte verso giardini, e di dimensioni raccolte, ma in cui gli oggetti più preziosi e vari si accumulano. Camerini, rispostigli, guardaroba, lo studiolo assume nomi e aspetti che possono essere diversi, ma la sua caratteristica rimane quella di essere popolato di oggetti rari e di pregio.

Se in una lettera di Annibal Caro, datata 15 maggio 1565, che ha come oggetto lo studiolo del palazzo Farnese a Caprarola, si legge come il poeta si raccomandi affinché nello studiolo non manchino “istrumenti da solitari e studiosi: come sfere, astrolabi, quadranti, seste, squadre, livelle, bussole, lauri, mitri, ellere, tane, cappellette, romitori e simil novelle”, è Giovanni Battista Armenini, nel suo *De' veri precetti della pittura* (1587), a scrivere: “le cose che sono rarissime et di gran pregio sono quelle, che dai signori si cercano per i loro studi, per farli adorni”. Segue un lungo elenco di oggetti fra cui medaglie, bronzetti, figurine di marmo, gemme e camei, smalti e cristalli, immancabilmente ci sono i libri, piccoli dipinti e gli strumenti scientifici. Vincenzo Scamozzi invece, scrivendo degli studioli veneziani (*Dell'Idea dell'Architettura universale*, 1615), li definisce “luoghi da tener statue e rilievi, pitture”, specificando che per la sua funzione lo studiolo richiede “un lume fermo e ordinato e non molto alterabile” allo scopo di favorire la contemplazione degli oggetti.²²

Carlo Federico Villa (a c. di), *Antonello da Messina: l'opera completa*, Catalogo della mostra [Roma, 18 marzo-25 giugno 2006], Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006, p. 212).

²¹ “Consciamente o no tutti questi individui rispondono ad un ideale a cui era stata data una forma essenziale due secoli prima dal Petrarca nel suo *De vita solitaria*: qui le virtù di una vita dedicata allo studio solitario erano estratte con un'eloquenza che avrebbe raggiunto il livello di un attributo essenziale dell'uomo completo del Rinascimento” (Arthur MacGregor, *Curiosity and Enlightenment. Collectors and Collections from Sixteenth to the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven and London, 2007, p. 12). Tutte le traduzioni dall'inglese e dal francese sono mie (E.D.T.).

²² Per i testi dell'epoca mi riferisco alla parte antologica presente in Cristina de Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti con 129 tavole fuori testo*, Ponte alle Grazie, Milano, 1991. In particolare la citazione di Annibal Caro a p. 174, quella di Giovanni Battista Armenini a p. 168-9 e quella di Vincenzo Scamozzi a p. 169. La citazione di Annibal Caro si trova anche in Adalgisa Lugli, *Naturalia e Mirabilia*, op. cit., p. 47.

Lo studiolo diventa una moda condivisa da soggetti sociali diversi – lo studiolo degli umanisti, per esempio, diverge dallo studiolo principesco, dove il primo è finalizzato al raccoglimento ed alla contemplazione, ed il secondo, invece, è volto ad una vera e propria esaltazione della figura del principe –, ma che univocamente rappresenta la prima manifestazione del collezionismo moderno, come testimoniano i continui rimandi ad oggetti della più varia natura, oltre che il loro affollamento volto a saturare completamente l'ambiente. Sono gli oggetti ad essere una componente essenziale dell'immagine dello studiolo, portatori di senso e attraverso cui si definisce il paradigma del luogo.

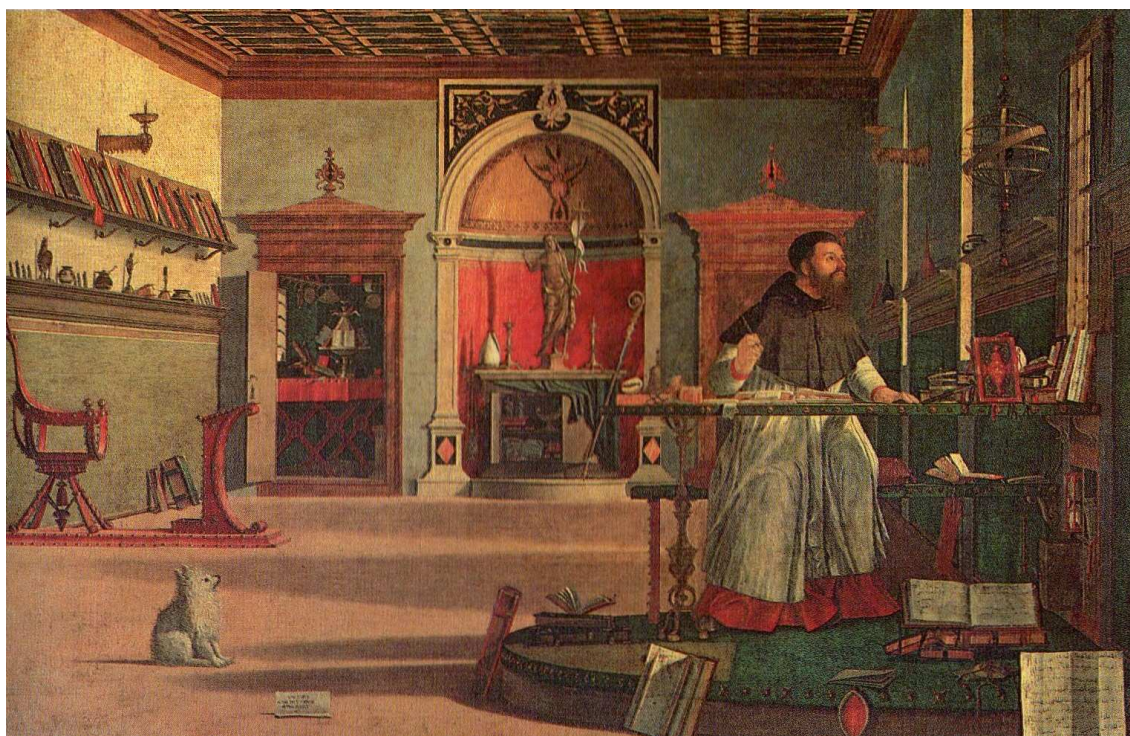
Nel contesto della cultura rinascimentale che tende a privilegiare le caratteristiche individuali, rispetto all'anonimato prevalente nei secoli precedenti, lo studiolo diventa inoltre sempre di più l'espressione di una specifica personalità, che si esprime attraverso le decorazioni dell'ambiente, le immagini per lo più con forti valenze simboliche, che denunciano l'adozione di nuovi parametri culturali, in un processo di rapida laicizzazione dell'eredità figurale.

Il cambiamento culturale è segnalato proprio dal programma iconografico, a partire da quello che può essere considerato il prototipo di questa nuova concezione, lo studiolo di Lionello d'Este a Ferrara, con le decorazioni di mitologia cosmica sul tema di Apollo e delle Muse. Poi verrà lo studiolo di Piero de' Medici, in seguito quello di Lorenzo de' Medici che accoglie sul soffitto un universo astrologico, con i mesi, i lavori dell'uomo, ed i segni dello zodiaco nei tondi di Luca Della Robbia, e poi le tarsie alle pareti, i libri decorati, i vasi di alabastro. Il tutto costituisce un insieme personale che fa da cornice alla sacralizzazione del "trionfante et pulcro studio".

I due studioli di Federico da Montefeltro nel Palazzo Ducale di Urbino ed in quello di Gubbio, il camerino d'alabastro di Alfonso d'Este a Ferrara o lo studiolo della sorella Isabella d'Este a Mantova, sono alcuni esempi di come, nella sua forma più evoluta, questo ambiente diventi oggetto di un programma iconografico complesso e di non semplice decifrazione e, pur nella loro diversità, evidenziano lo stretto legame che si viene a creare fra gli oggetti ed il loro proprietario, proprio con l'intermediazione della decorazione, punto di raccordo nella complessa dialettica di contenente e contenuto. Come osserva infatti Cristina de Benedictis:

Il carattere distintivo degli studioli di corte è la presenza, in un progetto globale di alto valore simbolico, del programma iconografico che si lega indissolubilmente alla figura del committente e all'assetto ed alla fisionomia della collezione.²³

Spia del prestigio culturale e sociale del proprietario, emblema delle sue virtù morali e del suo gusto eletto, lo studiolo di corte vuole essere l'esaltazione della figura del principe collezionista. Pur essendo tendenzialmente spazi chiusi su se stessi, prigionieri di una tradizione intellettuale, di fatto proprio perché sempre di più vanno accogliendo il portato di un mondo che i traduttori umanisti vanno riscoprendo, quello greco e latino, essi si tramutano nel crogiolo in cui va prendendo forma un nuovo sguardo sul mondo, sorretto anche dalla filologia. Gli oggetti che confluiscono nello studiolo creano peraltro la premessa alla creazione di quelle raccolte che saranno a fondamento dei musei personali, destinati a magnificare la ricchezza, e quindi il potere, ma anche l'originalità dei possessori. È quanto viene esemplificato nel *Sant'Agostino nello studio* di Vittore Carpaccio (1502, fig. 3), dove gli oggetti e le suppellettili esibiti sono funzionali alla preghiera ed allo studio (libri, penne, orologi solari, una sfera armillare, una clessidra, ecc.), ma vi figura anche una piccola collezione di antichità, vasi e bronzetti allineati su una mensola della stanza.



3. Vittore Carpaccio, *Sant'Agostino nello studio*, 1502, Venezia, San Giorgio degli Schiavoni

²³ Cristina de Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano*, op. cit., p. 34.

Un esempio emblematico di questi musei personali è dato, fra tutti, dai Medici che si autocelebrano per il tramite delle loro collezioni, collocate in stanze appositamente create per contenerle: basti pensare alla collezione di Cosimo I, un *theatrum mundi*, nel Guardaroba Nuovo di Palazzo Vecchio, che mette in scena la rappresentazione della Terra e del Cielo, del Tempo e dello Spazio, tramite un’elaborata iconografia, in un complesso gioco di rimandi fra i busti in marmo degli imperatori e dei regnanti, i ritratti degli uomini illustri, sia antichi che moderni, le pitture di *naturalia*, l’orologio astronomico, i due globi, quello celeste e quello terrestre, a scomparsa e da calarsi dal soffitto, e soprattutto le 53 mappe astronomiche e geografiche dipinte ad olio sulle ante degli armadi che ricoprono integralmente le pareti, per magnificare, tramite questa cosmografia, il potere del Granduca.²⁴

Altrettanto significativo il famoso studiolo di Francesco I, di cui un’importante testimonianza è data dalla lettera di Vincenzo Borghini a Giorgio Vasari (30 agosto 1570). In una piccola stanza viene rappresentato il rapporto fra Arte e Natura, in un groviglio di rimandi ed analogie che ha come tema quello dei quattro elementi. Nessun oggetto è esposto ma tutti sono collocati in una ventina di armadi, i cui sportelli sono decorati con immagini mitologiche che ne richiamano il contenuto, così come i quadri ad essi corrispondenti, nella fascia superiore. Rintracciare gli oggetti della collezione all’interno degli armadi richiedeva il compimento di un percorso fisico e mentale, di carattere mnemonico, per il tramite dei dipinti sulle pareti.²⁵

Nell’immagine dello studiolo di Francesco I è racchiusa tutta la tipicità della collezione principesca rinascimentale: in questo ambiente piccolo e segreto, privo di finestre, collocato strategicamente nel cuore di Palazzo Vecchio, in cui Francesco I si ritira in solitudine per godere dei propri oggetti, è anticipata la *Wunderkammer*.

L’influenza esercitata dagli studioli sui futuri “musei” è d’altra parte ben illustrata da Adalgisa Lugli quando scrive:

E ancora nel Seicento, quando il termine “museo” si è pienamente affermato come luogo della collezione, le radici originarie di relazione con lo studiolo si mantengono chiaramente,

²⁴ Su questo tema: Francesca Fiorani *The Marvel of Maps: Art, Cartography, and Politics in Renaissance Italy*, Yale University Press, New Haven-London, 2005.

²⁵ Sulle collezioni medicee un recente contributo è dato da *I medici e le scienze. Strumenti e macchine nelle collezioni granducali*, a cura di Filippo Camerata e Mara Minati, Edizione Giunti, Firenze, 2008. La pubblicazione è il catalogo della mostra che si è tenuta a Firenze, a Palazzo Pitti, nel Museo degli Argenti, dal 15 maggio 2008 all’11 gennaio 2009.

se quel curioso ibrido di sussidio scolastico e trattato di pansofia che è l'*Orbis sensalium pictus* di Amos Comenius (1654), riprende a distanza di più di un secolo la stessa tradizione umanistica, raffigurando il museo come “locus ubi studiosus, secretus ab hominibus, solus sedet, dum lecitat libros” (fig. 4). La piccola illustrazione che accompagna il testo riporta alla familiare iconografia dello studioso, seduto a un tavolo con numerosi libri intorno, come un antico San Gerolamo.²⁶

Come osserva infatti anche Luca Basso Peressut, proprio a commento della veduta del museo-studiolo riportata nell'*Orbis sensalium pictus*, “il museo seicentesco non è solo messa in scena delle meraviglie della natura, è anche *studiolo*, «microcosmo di fatti naturali», archivio oppure biblioteca di oggetti, e della biblioteca ha la struttura architettonica di luogo chiuso, interiore”.²⁷



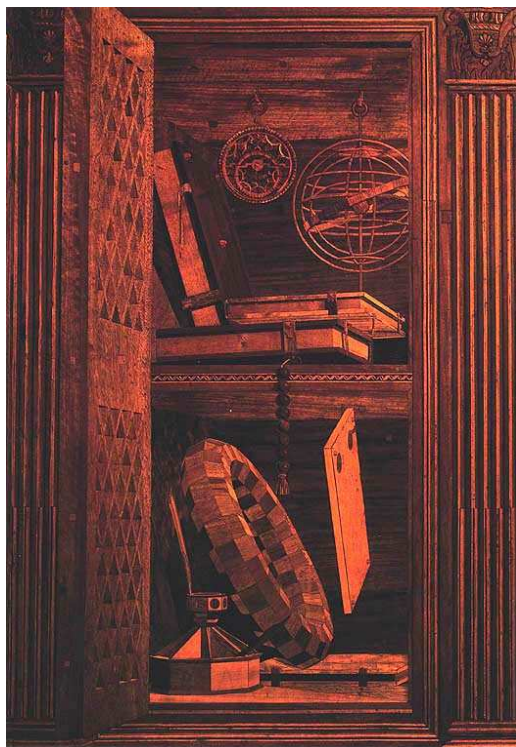
4. Amos Comenius, *Orbis sensalium pictus*, 1654

Nello studiolo di Federico da Montefeltro a Urbino, le famose tarsie lignee che lo caratterizzano mettono in atto una sorta di proiezione degli oggetti della collezione sulle pareti dello studiolo, tanto da rendere immediatamente fruibile allo spettatore, in un solo colpo d'occhio, tutto il contenuto dell'intera raccolta, grazie alla circolarità dell'immagine complessiva dell'ambiente (fig. 5).²⁸

²⁶ Adalgisa Lugli, *Naturalia e Mirabilia*, op. cit., p. 59.

²⁷ Luca Basso Peressut, *Architetture della scienza esposta. Le metamorfosi del museo naturalistico*, in Luca Basso Peressut, *Stanze della meraviglia. I musei della natura tra storia e progetto*, Clueb, Bologna, 1997, p. 148.

²⁸ “I palazzi di Urbino e di Gubbio, dove erano collocati gli studioli di Federico da Montefeltro, esibivano pareti intarsiate, le cui immagini offrivano un *trompe-l'œil* dello studiolo ideale, un meta-studiolo visibile al di là della percezione dello spazio reale” (Martina Mazzotta, *Arte, scienza e filosofia naturale nell'“età della meraviglia”: un percorso*, in Gabriele Mazzotta, *Visioni del Fantastico e del Meraviglioso. Prima dei Surrealisti. Opere della Fondazione Antonio Mazzotta*, Mazzotta, Milano, 2004, p. 14). “[...] il



5. Tarsia dello Studiolo di Federico da Montefeltro, 1473-1476, Urbino, Palazzo Ducale

È ciò che accade anche in altri studioli di corte, fra cui quello di Francesco I (fig. 6), “cornici” ideali, appositamente pensate per contenere la collezione e la cui ricercatezza è volta ad esaltare ulteriormente il valore di oggetti preziosi e rari, in un preciso rapporto di dipendenza concettuale fra collezione ed ambiente. Nel caso specifico dello studiolo fiorentino questo “luogo-immagine” svolge, secondo Victor Stoichita, la funzione di un catalogo allegorico della collezione.²⁹ Esso adempie anche però alla finalità di un “luogo di memoria”, come spiega Lina Bolzoni, la quale vede nel

programma iconografico dello studiolo di Federico da Montefeltro nel Palazzo Ducale di Urbino, descritto da Vespasiano da Bisticci e poi da Bernardino Baldi, è teso all’esaltazione delle virtù guerresche e politiche come degli interessi intellettuali del committente di cui disegna un ritratto spirituale e la cui decifrazione di «recondita acutezza» e a più livelli di lettura, presuppone anch’esso un pubblico colto e selezionatissimo. La decorazione che denuncia una straordinaria abilità prospettica e illusionistica, accoppia due tecniche diverse; pittura, ventotto ritratti di filosofi, poeti e padri della Chiesa, opera dei fiamminghi Giusto di Gand e Pedro Berruguete e tarsia, rappresentazioni delle virtù teologali, strumenti scientifici e musicali, libri e armature, allude all’unione e all’equilibrio tra vita attiva e contemplativa che si realizza nella persona del duca, dedito agli studi umanistici e condottiero e politico illuminato” (Cristina De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano*, Ponte alle Grazie Editori, Firenze, 1991, pp. 35-6).

²⁹ “L’idea di un rapporto tra collezione e catalogo è già insita nell’“invenzione” di Borghini per lo “studiolo” di Firenze, in cui il sistema di immagini era definito come “segno e quasi come inventario [ma intendeva dire “catalogo”] delle cose”. In altre parole, lo “studiolo” non era una collezione di dipinti, ma di *naturalia* ordinati entro alcuni armadi, mentre il sistema di immagini che li ricopriva funzionava come catalogo allegorico di una collezione non visibile” (Victor Stoichita, *L’invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, Il Saggiatore, Milano, 1998, p. 111).

programma iconografico posto in essere da Vincenzo Borghini, un insieme di operazioni molto simili a quelle effettuate da Giulio Camillo per il suo celebre teatro della memoria. La caoticità della collezione, composta dagli oggetti più diversi, è ricondotta a un tema unitario, la concorrenza fra Arte e Natura, che si articola in un numero limitato di strutture (ovvero i quattro elementi).³⁰

Lo studiolo non è solo il luogo fisico in cui la collezione è riposta, ma anche il luogo concettuale che provvede a renderla visibile, secondo un ordine dato, un’“invenzione [...] che si dimandi conforme alla materia et alla qualità delle cose che vi si hanno a riporre”, “un’invenzione tutta dedicata alla natura e all’arte”.³¹



6. Studiolo di Francesco I de' Medici, 1570-75, Firenze, Palazzo Vecchio

³⁰ “Questa struttura di base, e la cura costante nel mantenere la rete delle associazioni e delle corrispondenze in ogni immagine, e nella rispettiva collocazione, fanno sì che i luoghi dello Stanzino (le ripartizioni della volta e delle pareti, i singoli armadi) e le immagini (delle pitture e delle sculture) si trasformino in luoghi e immagini di memoria della collezione” (Lina Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell’età della stampa*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1995, p. 256).

³¹ Le citazioni sono riprese dalla lettera di Borghini a Vasari, in Cristina De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano*, op. cit., p. 176.

L'ispirazione che lo studiolo di Francesco I può avere tratto dal teatro della memoria di Giulio Camillo è rilevata anche da Eilean Hooper Greenhill, che non solo in entrambi i casi riconosce la specificità della forma chiusa, ma che individua nello studiolo cinquecentesco con la sua conformazione ad armadio, come testimonia l'assenza di finestre, la dimensione ridotta della stanza e l'occultazione degli oggetti nei cassetti, la medesima struttura a scomparti del teatro ligneo di Camillo.³²

Quanto emerso sugli studioli sembra parzialmente confermato dalle caratteristiche del suo più immediato corrispondente francese: il *cabinet*. Definito come un "spazio di illusione e di incanto [...] dove possono accumularsi le meraviglie dell'arte, luogo segretamente ostentativo, nel quel le collezioni cedono poco a poco i segni esteriori del successo e della ricchezza"³³, è nell'etimo della parola che si ritrova la sua più stretta derivazione dallo studiolo: "Questa parola «cabinet» sarebbe un derivato da cabina [*cabine*], parola piccarda utilizzata nel XV secolo per indicare una capanna [*cabane*]"³⁴. Si ritorna, con il significato di "cabane", all'idea del raccoglimento, della segretezza, dell'isolamento e dell'intimità che secondo Christine Davenne attinge all'immaginario della grotta ed a quello del ventre femminile. In quest'ottica un riverbero ancora maggiore acquisisce allora il celebre studiolo di Isabella d'Este a Mantova che notoriamente conduceva ad una "grotta", un ambiente sottostante allo studiolo ancora più ritirato e segreto, che custodiva effettivamente la collezione.³⁵

Il carattere fortemente personale degli studioli, ambienti strettamente legati al committente, trova conferma nella loro dispersione alla morte del collezionista. Essendo il ritratto spirituale del principe, lo studiolo di corte quasi mai ha resistito alla scomparsa

³² "Armadi e scomparti sono sempre chiusi: i materiali raccolti esistono nell'ordine cosmico, ma non sono visibili. Conservati in uno stanzino privo di finestre, racchiusi negli armadi, quegli oggetti, pur presenti nella loro fisicità, agiscono di fatto come se fossero un'esperienza astratta. Presenza e significato sono enunciati nelle immagini simboliche dipinte su ogni anta, ed è proprio ciò che ricorda i contenitori chiusi e le immagini dipinte nel Teatro di Giulio Camillo" (Eilean Hooper Greenhill, *I musei e la formazione del sapere: le radici storiche, le pratiche del presente*, Il Saggiatore, Milano, 2005, p. 131).

³³ Alain Mérot, *Le cabinet: décor et espace d'illusion*, in «XVIIème siècle», janvier-mars, 1989, n° 162, p. 50.

³⁴ Christine Davenne, *Modernité du cabinet de curiosités*, L'Harmattan, Paris, 2004, p. 90.

³⁵ "Lo studiolo di Isabella d'Este a Mantova era legato al tema neoplatonico dell'amore sacro e profano, e ai dipinti di Mantegna e Perugino venivano accostati marmi raffiguranti Cupido. Dal 1504, la raccolta nata "per ornare" lo studio venne trasferita nella "grotta", la quale riprendeva le tematiche dello studio e ne diveniva la *Schatzkammer*, il luogo dove era custodito il meglio della collezione: sculture, un corno di unicorno, un tavolo di porfido con intarsi, tappeti, curiosità come uno smeraldo antico dalle proprietà magiche" (Martina Mazzotta, *Arte, scienza e filosofia naturale nell'"età della meraviglia": un percorso*, op. cit., p. 14).

del suo fautore, come testimonia l'assenza ad oggi di stanze di questo tipo che si siano conservate integre e complete della loro collezione di oggetti.

Ad un certo punto della sua storia questa camera segreta viene meno: Paula Findlen considera lo studiolo il punto di partenza di un'evoluzione che inizialmente vede il collezionista occupare uno spazio privato in cui potersi raccogliere, e che nell'arco di un secolo arriva alla galleria, come luogo pubblico per eccellenza, con uno spostamento da spazi interni e segreti ad altri sempre più accessibili. Spesso il trasferimento è anche verticale perché si passa dai piani più alti dell'abitazione al piano terra, funzionale ad essere uno spazio espositivo più praticabile.³⁶ Da una forma chiusa, protetta, esclusiva, si arriva ad una aperta e condivisa, in cui la collezione viene esibita a più spettatori, come sembra confermare anche Cristina De Benedictis quando scrive:

[...] alla fine del Cinquecento, al concentrato raccoglimento e alla fruizione elitaria che contrassegna la civiltà degli studioli, subentra il desiderio di esporre le proprie raccolte in uno spazio e in una dimensione più vasta, di maggiore risonanza e di più scenografico assetto che coinvolga un pubblico più ampio e indifferenziato. È il tramonto di questa sorta di collezionismo criptico, la cui chiave interpretativa risiede interamente nella personalità del committente [...].³⁷

Che sia proprio l'“infiltrazione” degli oggetti nello studiolo il motore di questa progressiva espansione ed evoluzione? È indubbio che la spettacolarità insita in oggetti ogni volta più preziosi e meravigliosi finisca per essere sempre meno confacente ad un clima contemplativo e dia l'avvio a nuovi assetti espositivi, che più corrispondono alle nuove esigenze del collezionista seicentesco.

In un contesto culturale che vede emergere con sempre maggior evidenza il protagonismo individuale, con il diffondersi non solo della ritrattistica, ma anche dell'autoritratto in ambito pittorico, mentre Giorgio Vasari con le *Vite dei più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani* (1550) crea un panorama dell'arte tutto incentrato sulle personalità dei protagonisti, in cui l'apparire nelle corti è diventato, oltre che un dovere, un'arte, in cui nascono il *Galateo* (1558) di Giovanni Della Casa e il *Cortegiano* (1528) di Baldassare Castiglione, pare inevitabile che anche lo studiolo, come luogo specifico dell'interiorità, nascosta ai più, senta il bisogno di aprirsi all'esterno e di dare visibilità attraverso l'esposizione di “rara et curiosa” anche alla

³⁶ Paula Findlen, *Possessing Nature, Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, University of California Press, Berkeley and London, 1994. In particolare la prima parte del libro: *Locating the Museum*, da p. 17 a p. 154.

³⁷ Cristina De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano*, op. cit., p.38.

personalità del loro possessore, di cui figurano come estroflessione. Il privilegiare questo aspetto significa creare la figura del collezionista, vale a dire misurarsi con una nuova concezione del mondo e determinare un rapporto con la natura che comporta l'intenzione di prenderne possesso, incamerandola nel proprio privato, ma disposta in modo tale che questa assimilazione possa determinare, per la ricchezza dei materiali, la rarità e la loro disposizione, l'ammirazione e lo stupore degli sguardi che al godimento di questa esibizione sono convocati. È una sorta di "potlach" quello che si va generando fra i collezionisti fra di loro e pure fra ogni collezionista ed i visitatori. Lo straordinario effetto prodotto dalla raccolta deve in qualche modo tradursi in una sfida. Di qui, assai più che l'aspetto "scientifico" delle raccolte, emerge il prevalere dei procedimenti di estetizzazione sia dell'insieme degli oggetti che dei singoli comportamenti.

Anche il collezionista – scrive Adalgisa Lugli – è autore, se pur in modo mediato, e la sua opera, le sue qualità inventive si esprimono tutte nella singolarità delle scelte e nell'immagine complessiva alla quale tende.³⁸

Ora è proprio questo "effetto espositivo" che presiede alla nascita del collezionismo, ad essere qui in oggetto, intendendo dire che l'atto comunicativo, i procedimenti che presiedono all'elaborazione del messaggio visivo, costituiscono la materia di questa indagine. Abbiamo sovente descrizioni dei materiali contenuti nelle varie *Wunderkammern* d'Europa, ma a noi interessa qui esaminarne l'immagine e le sue implicazioni, a cui di volta in volta è affidato il compito di rappresentare emblematicamente l'idea di collezione, che è poi un'idea stessa di natura, il che comporta in definitiva una scelta anche di tipo epistemologico. Non a caso la metafora ricorrente al riguardo è quella del "teatro del mondo".³⁹ Siamo di fronte, infatti ad un'operazione che pur rivolgendosi in prima istanza alla natura, è di matrice tutta mentale e artificiosa.

³⁸ Adalgisa Lugli, *Naturalia e Mirabilia*, op. cit., p. 70.

³⁹ "Le collezioni [...] le 'nuove arene' della cultura scientifica: la corte, le accademie, la farmacia, le piazze del mercato ed i musei. Questi luoghi sono stati più volte ricompresi nella categoria del 'teatro': *theatrum sapientiae*, *theatrum naturae*, *theatrum mundi* sono termini che ricorrono frequentemente nella descrizione dei primi musei e, se guardiamo ai frontespizi dei cataloghi dei collezionisti privati, riconosciamo che il senso della rappresentazione degli spazi, con 'scene serliane' a prospettiva centrale con gli oggetti e gli animali posti 'in mostra', ed eventualmente i personaggi 'in posa', è eminentemente teatrale" (Luca Basso Peressut, *Architetture della scienza esposta. Le metamorfosi del museo naturalistico*, in Luca Basso Peressut (a cura di), op. cit., p. 147).

La camera delle meraviglie

La raccolta di oggetti in uno spazio protetto, in una stanza propriamente adibita, ha il suo insospettabile precursore in alcune miniature del Maestro di Maria di Borgogna, di cui la più esemplificativa è *L'adorazione dei Magi* (1475-80, fig. 7), dove lo spazio della cornice si trasforma in un primo piano di oggetti che richiamano simbolicamente sia il committente che l'immagine inquadrata, messa in secondo piano da una sorta di piccolo museo.



7. Maestro di Maria di Borgogna, *L'adorazione dei Magi*, ca. 1475-80, miniatura dal Libro d'Ore di Engelbert de Nassau, Manoscritto Plate 219, Oxford, Bodleian Library

Una moltitudine di nicchie, infatti, scava virtualmente uno spazio architettonico sulla superficie della pergamena, restituendo un effetto tridimensionale in cui si trovano ordinatamente disposti vasi di fiori e ceramiche. Se le iniziali di Cristo su uno di questi vasi lascia immaginare che questi oggetti siano altrettanti doni – “l'adorazione dei magi” appunto – la penna del pavone è chiaramente un riferimento al committente. La collezione diventa quindi una sorta di tributo, offerta a Gesù nascituro, in una decorazione “culturale”, prima ancora che “ornamentale”.⁴⁰ In questa incisione è

⁴⁰ “Nella pagina del libro d'ore di Engelbert di Nassau che illustra l'*Adorazione dei Magi* (1485 circa) è già presente la struttura raddoppiata [...]. La cornice dell'immagine, cui venivano tradizionalmente

implicito il debito verso il tesoro medievale, laico o profano, proprio per l'intenzione di adibire ad uno spazio dedicato, oggetti preziosi, simboli di ricchezza e di potere, così come è anticipata la *Wunderkammer*, ovvero un luogo avvolgente, in cui gli oggetti della collezione sono teatralmente messi in scena in funzione del suo spettatore.

Certamente l'incisione del Maestro di Maria di Borgogna non esaurisce la complessità del *thesaurus*, vista l'aura quasi magica degli oggetti in esso contenuti, nonché l'esposizione volta ad esaltare proprio le loro qualità soprannaturali (fig. 8).⁴¹



8. N. Guerard, *planche del tesoro di Saint-Denis*, da Dom Michel Félibien, *Histoire de L'Abbaye Royale de Saint-Denys en France*, 1706

riservati motivi decorativi piatti, diventa tridimensionale. È occupata di oggetti che possono avere significato simbolico (la penna del pavone, per esempio, rimanda al committente) disposti dentro nicchie che circondano l'immagine centrale. [...] La novità del Maestro di Maria di Borgogna consiste nella trasformazione dei *marginalia* in un'immagine pittorica e nell'incastro di due livelli spaziali all'interno di un'unica rappresentazione. La "natura morta" si contrappone così alla scena biblica come la cornice al quadro: la cornice è parte del nostro mondo, mentre l'immagine è un'apertura su una diversa realtà" (Victor Stoichita, *L'invenzione del quadro*, op. cit., pp. 31-2). "A chi era curioso della propria salvezza, i libri di devozione della fine del Medio Evo e del primo XVI secolo presentavano dunque dei dispositivi e delle disposizioni che non erano solo delle imprese dei pittori. Il lavoro sui bordi delle pagine, cornici, scrigni, ne facevano dei musei di carta, degli studi privati" (Sylvie Lefèvre, *L'invention de l'espace de curiosité. La marge et le cadre dans des livres manuscrits de la fin du Moyen Âge et du premier XVI siècle*, in Frank Lestringant (sous la direction de), *Le théâtre de la curiosité*, Cahiers V. L. Saulnier, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, 2008, p. 47).

⁴¹ "[...] la collezione medievale non era un *musaeum* ma un *thesaurus* ("tesoro" era il termine più comunemente usato per indicarla), nel senso di un deposito di capitale economico e spirituale. [...] Le collezioni medievali erano anche, elemento ancor più rilevante, serbatoi di potere. Ciò era vero non solo in senso simbolico [...] ma anche in senso letterale: esse contenevano oggetti magici che controllavano potenti forze naturali e soprannaturali. Tali oggetti non comprendevano solo reliquie religiose, che pur costituivano il nucleo centrale della maggior parte dei tesori medievali [...] Tra loro primeggiava il corno di unicorno, che si pensava neutralizzasse il veleno o per contatto o quando somministrato sotto forma di polvere" (Lorraine Daston e Katherine Park, *Le meraviglie del mondo. Mostri, prodigi e fatti strani dal Medioevo all'Illuminismo*, Carocci Editore, Roma, 2000, pp. 64-5).

D'altro canto essa non esaurisce neppure la ricchezza visiva della *Wunderkammer*, di cui è opinione condivisa da molti studiosi la diretta derivazione dalla “camera del tesoro”, proprio per motivi, prima ancora che contenutistici, relativi alla disposizione e valorizzazione degli oggetti.⁴²

A testimonianza di questa genesi, sembrano invece deporre i frontespizi delle collezioni enciclopediche rinascimentali che dalla fine del XVI secolo iniziano a comparire con sempre maggior frequenza. Sintomo di un collezionismo che prende coscienza di sé e si realizza nel proprio catalogo, questi frontespizi molto raccontano della *Wunderkammer*, pur se non perfettamente coincidenti con essa.⁴³

È con Julius von Schlosser che il fenomeno delle *Kunst- und Wunderkammern* conquista l'attenzione degli studiosi nel XX secolo,⁴⁴ ed è grazie allo storico dell'arte tedesco che esso è stato assunto come un simbolo del potere principesco, di cui Ferdinando II del Tirolo e la sua collezione nel castello di Ambras o quella di Rodolfo II a Praga sono i più rappresentativi esempi.

Ciò che di queste collezioni è giunto fino a noi non restituisce quasi nulla della loro complessità. Per questo motivo i frontespizi dei cataloghi delle collezioni enciclopediche diventano documenti preziosi, che introducono ad una visita ideale di quelli che sono stati definiti “i primi musei”.⁴⁵ Collezioni naturalistiche, gabinetti di curiosità, *chambres des merveilles*, a partire dalla prima incisione, quella famosa del museo di Ferrante Imperato (1599, fig. 9), e proseguendo per quelle altrettanto celebri di Basilius Besler (1616, fig.10), del museo di Francesco Calceolari (1622, fig. 13), di Ole

⁴² I sostenitori più autorevoli della continuità fra tesoro e *Wunderkammer* sono Julius von Schlosser (*Preistoria delle raccolte d'arte e di meraviglie*, in *Raccolte d'arte e di meraviglie nel tardo Rinascimento*, a c. di P. Di Paolo, Sansoni, Firenze, 1974, pp. 9-36) ed Adalgisa Lugli (*Tesori sacri e profani*, in *Naturalia et mirabilia*, op. cit., pp. 28-34). Più critica la posizione di Krzysztof Pomian (*Collezioni: una tipologia storica*, in *Dalle sacre reliquie all'arte moderna. Venezia-Chicago dal XIII al XX secolo*, Il Saggiatore, Milano, 2004, pp. 295-318) ed Arthur MacGregor (*The Museum Adumbrated: Some Models and Precursors*, in *Curiosity and Enlightenment*, op. cit., pp. 1-8) che problematizzano maggiormente questo passaggio, pur constatando un'innegabile similarità fra i due fenomeni.

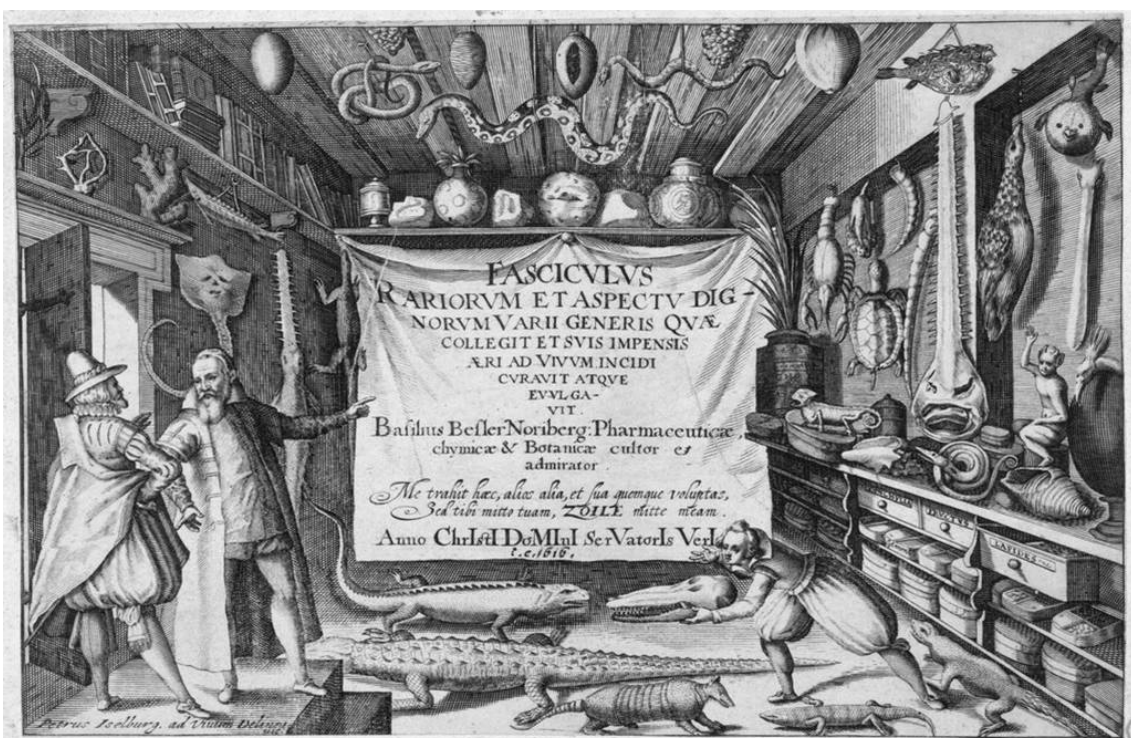
⁴³ “La storia di queste prime collezioni naturalistiche non rimpiazza, ma corre parallelamente a quella delle collezioni principesche; nello stesso tempo ne è ben distinta e, in Europa, è unica e assolutamente originale, un altro vertice dell'elaborazione culturale del Rinascimento italiano [...]” (Matteo Merzagora e Paola Rodari, *La scienza in mostra. Musei, science centre e comunicazione*, Bruno Mondadori, Milano, 2007, p. 16). “Sicuramente i teatri della natura di Calceolari, Imperato o Aldrovandi non possono essere definiti Wunderkammer. Le Wunderkammer sono semmai parenti delle Schatzkammer [...]” (ivi, p. 19).

⁴⁴ Mi riferisco all'imprescindibile studio *Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig, 1908 (trad. it.: *Raccolte d'arte e di meraviglie nel tardo Rinascimento*, op. cit.).

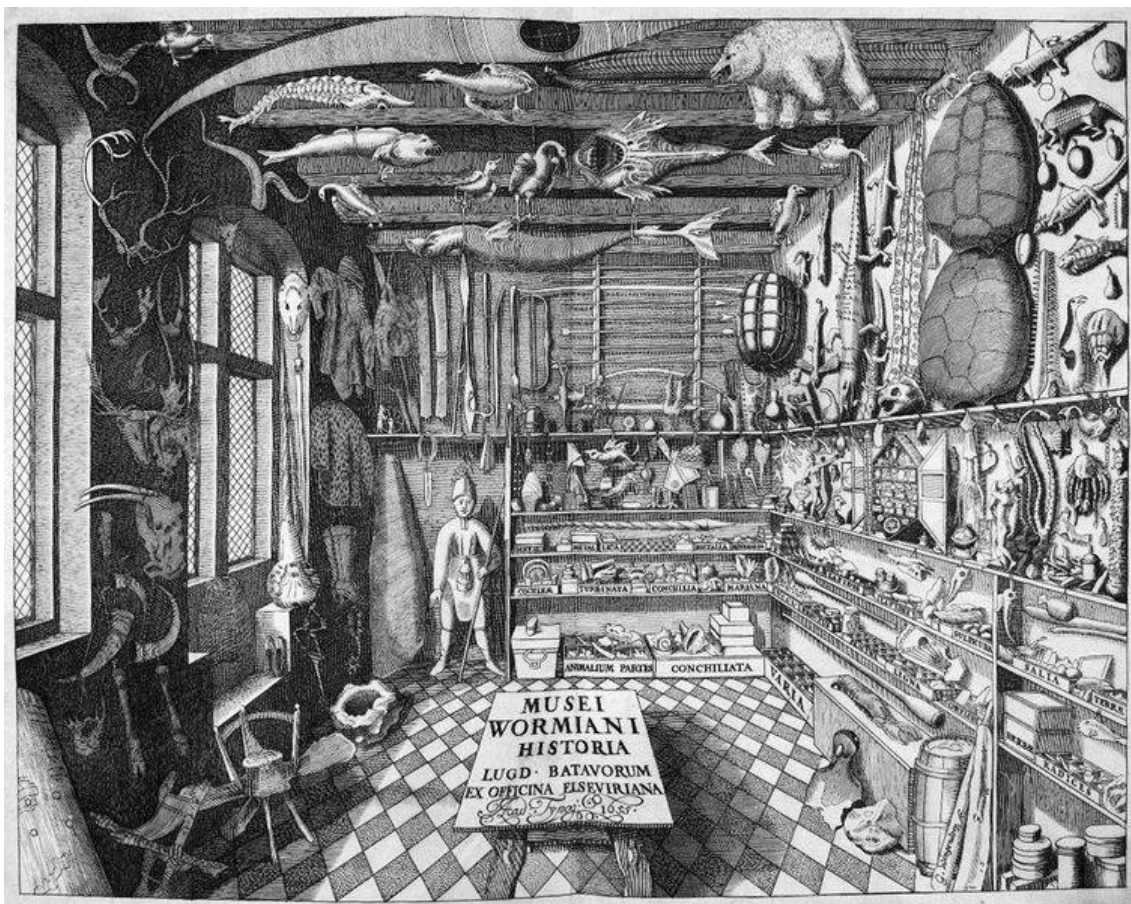
⁴⁵ Oliver Impey, Arthur MacGregor (edited by), *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Clarendon Press, Oxford, 1985.



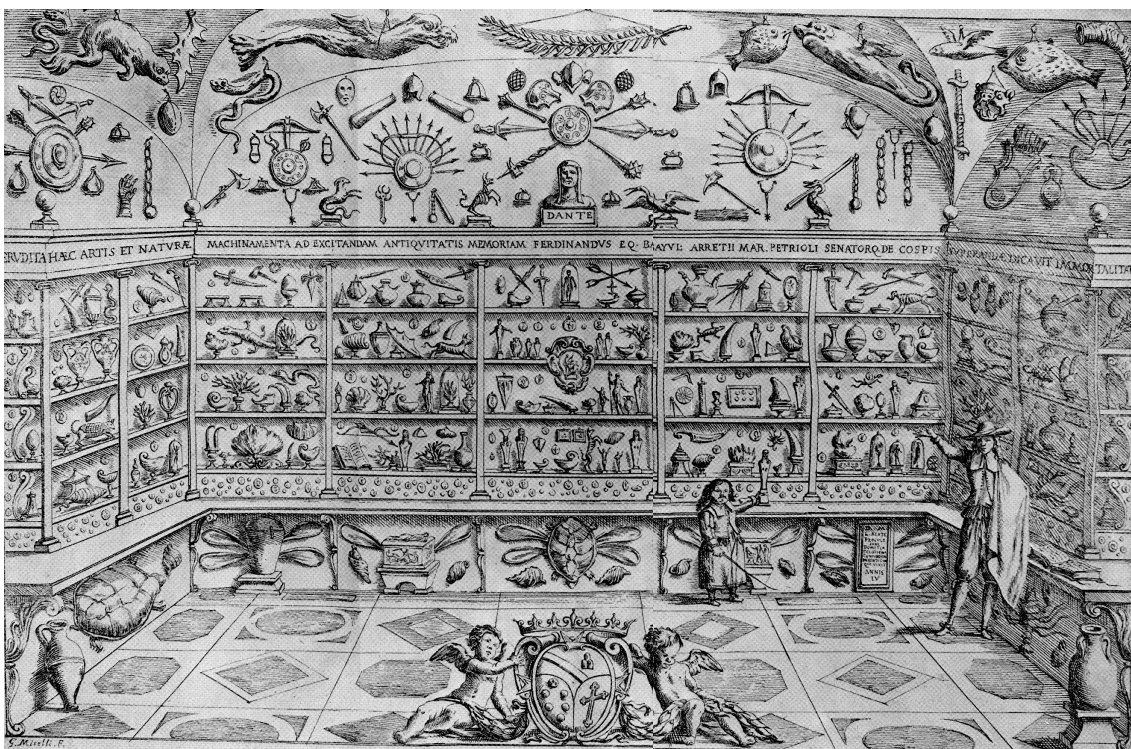
9. Costantino Vitale, Il museo di Ferrante Imperato, da Ferrante Imperato, *Dell'istoria naturale*, 1599



10. Il museo di Basilius Besler, da B. Besler, *Continuatio rariorum et aspectu dignorum varii generis quae collegit et suis impensis aeri ad vivum incidi curavit atque evulgavit*, 1616



11. Wingendorp, Il museo di Ole Worm, da O. Worm, *Museum wormianum*, 1655



12. Lorenzo Legati, Il museo di Ferdinando Cospi, in *Museo cospiano*, 1677

Worm (1655, fig. 11) e di Ferdinando Cospi (1677, fig. 12), il lettore diventa spettatore, si identifica nello sguardo del collezionista, per introdursi nell'immaginario della collezione che coincide con l'ambiente stesso che la contiene.

C'è un effetto di sorpresa preordinata per il lettore che apre il catalogo a stampa di un museo enciclopedico ed è dato dalla grande illustrazione che in genere precede l'indice dell'intera collezione. L'incisione ha la stessa funzione dei frontespizi figurati o delle antiporte nei grandi testi enciclopedici contemporanei, serve cioè a sintetizzare in una sola immagine il contenuto dell'intero libro, nell'illusione post-umanistica, a lungo coltivata, che una figura possa valere da sola le mille parole che seguono. [...] Per il lettore del catalogo di un museo, figura complessa in realtà di lettore e visitatore, aprire il volume vorrà dire trovarsi proiettato all'interno della collezione e d'altra parte spesso il frontespizio è immaginato come una porta aperta sul libro, esattamente come il dipinto è un'illusoria finestra sul mondo e come tale lascia spesso svolgere un'azione oltre le sue colonne, o comunque induce simbolicamente ad andare oltre. Ma nel caso del visitatore-lettore del catalogo di un museo, l'esperienza visiva della grande tavola sinottica iniziale sarà qualcosa di più di una presa visione dell'intero. La tavola è predisposta in modo che tutto appaia contemporaneamente e la disposizione degli oggetti, che andranno poi analiticamente esaminati, deve ricondurre a un'idea di totalità.⁴⁶

L'effetto di contemporaneità che mette in evidenza Adalgisa Lugli è offerto da una rappresentazione che, raccogliendo l'intera collezione in una sola stanza, restituisce la sensazione di poter abbracciare tutto con uno sguardo. La camera in questione sembra quasi una "scatola" ricolma di oggetti, dal pavimento – come nel caso di Basilius Besler –, fino al soffitto, dove, appeso alla trabeazione della stanza, troneggia ciò che è maggiormente investito del compito di catalizzare l'attenzione, esattamente come accadeva nei soffitti delle chiese medievali, in cui si appendevano uova di struzzo, coccodrilli impagliati ed altre "meraviglie".⁴⁷ Non è un caso se nell'incisione di Costantino Vitale del museo di Ferrante Imperato il collezionista è rappresentato mentre mostra la collezione a dei visitatori e lo sguardo di tutti è immancabilmente rivolto verso l'alto.

L'autoinclusione della figura del collezionista nella rappresentazione della collezione – si pensi, oltre all'esempio di Ferrante Imperato, a quello di Basilius Besler o a

⁴⁶ Adalgisa Lugli, *Naturalia et mirabilia*, op. cit., p. 95-96.

⁴⁷ È Julius von Schlosser che per primo ricorda la pratica medievale di appendere "artigli di grifone" (in realtà ossa di antilope esotiche) o uova di struzzo ai soffitti delle chiese per mezzo di catenelle, così come le "ossa giganti" (ovvero ossa di mammut). Si veda a tal proposito *Raccolte d'arte e di meraviglie nel tardo Rinascimento*, op. cit., p. 28-30. Arthur MacGregor invece pubblica un'incisione del 1627 dall'*Emblemata* di Paolo Maccio (Bodleian Library, University of Oxford) in cui si vede un coccodrillo sospeso sulla navata di una chiesa, in *Curiosity and Enlightenment*, op. cit., p. 7. Adalgisa Lugli mostra la fotografia del coccodrillo appeso alla sommità della navata nella chiesa di Santa Maria delle Grazie presso Mantova, così come quella dell'osso di balena appeso nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Udine (*Naturalia et mirabilia*, op. cit., illustrazione III a p. 120 e illustrazione 48 a p. 143).

Ferdinando Cospi –, avviene tanto frequentemente da essere un *topos*: il collezionista è sempre rappresentato nell'atto di mostrare le proprie meraviglie; quando non compare, al suo posto c'è la sua "firma" posta in primo piano, come nel caso del Museo Wormiano. Il catalogo come ritratto ideale della collezione, come atto di preservazione dalla dispersione, si coniuga a quel sentimento che Walter Benjamin definisce nel suo saggio su Eduard Fuchs, prendendo spunto dal *Cugino Pons* (1847) di Honoré de Balzac, al desiderio orgoglioso di comparire insieme alla propria collezione e di farsi conoscere per il suo tramite.⁴⁸ Se questi cataloghi sono ritratti ideali delle collezioni, essi non possono che aprirsi sull'immagine del collezionista, di cui la raccolta è l'estroflessione.

Da queste incisioni si evince da un lato la derivazione della collezione dall'immagine dello studiolo proprio per via della concentrazione di tutti gli oggetti in una sola stanza – si pensi agli studioli di Federico da Montefeltro e Francesco I de' Medici –, ma al contempo c'è un'emancipazione rispetto al simbolismo proprio del programma iconografico delle collezioni principesche. D'altra parte una differenza macroscopica deriva proprio dall'esposizione della collezione stessa: in tutte queste incisioni infatti, il desiderio di mettere in mostra è prevalente su quello di riporre gli oggetti in armadi e cassetti. Tutto si offre generosamente alla vista con tale ricchezza ed abbondanza che spesso si parla di *horror vacui* per descriverne l'effetto complessivo. Il poter fruire della collezione sembra qui l'aspetto predominante: "[...] vedrete la casa di Ferrante Imperato homo singolare, che fé quel nominatissimo studio ove sono circa dodicimila semplici terrestri, maritimi, e aerei con stupore di quei che sono della professione, e perciò visitato da tutti i gran Signori che camminano per il mondo", scrive Giulio Cesare Capaccio nel 1632 nella sua "guida al forestiero".⁴⁹

Come osserva Martina Marzotta:

⁴⁸ "[...] si potrebbe dire che come collezionista Fuchs è autenticamente balzachiano, cresciuto al di là della concezione dello scrittore. Chi sarebbe più in linea con questa concezione che il collezionista il cui orgoglio, la cui espansività lo inducono – per il semplice desiderio di comparire agli occhi di tutti insieme con le sue collezioni – a diffonderle sul mercato attraverso opere che le riproducono, e oltretutto (cosa non meno balzachiana) in questo modo si arricchisce? Non soltanto la scrupolosità di un uomo che sa di essere depositario di un tesoro, ma anche l'esibizionismo del grande collezionista indussero Fuchs a pubblicare nelle sue opere esclusivamente materiale inedito e quasi interamente tratto dalle sue raccolte" (*Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1966, pp. 102-103, corsivo mio).

⁴⁹ Giulio Cesare Capaccio, *Il Forestiero*, in Cristina De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano*, op. cit., p. 291.

Nelle collezioni enciclopediche i materiali ricoprivano tipicamente le pareti laterali, il soffitto, talvolta il pavimento, seguendo uno schema sferico che rifletteva la forma dell'universo, e il punto di vista del collezionista diventava quello dell'osservatore. [...] Dall'espressione agostiniana del "libro del mondo", il passaggio all'immagine rinascimentale del "teatro del mondo" è d'obbligo. [...] A differenza delle collezioni e dei musei di *naturalia*, le *Wunderkammern* si arricchivano di materiali preziosi, antichità di squisita fattura, oggetti esotici, curiosità e stranezze tanto naturali quanto artificiali. Gli oggetti venivano integrati in ambiziose costruzioni, in irripetibili combinazioni frutto della passione, del sapere e del gusto di grandi collezionisti: principi, scienziati o filosofi che fossero. [...] Il quadro è talvolta ancora quello di una grande utopia gnoseologica, la volontà è quella di rendere visibile entro quattro pareti una buona campionatura di oggetti che compongono la realtà, in una dimensione ulteriore dove l'arte e la natura, le due categorie ontologiche che il sapere antico sempre aveva contrapposto, vengono a convivere.⁵⁰

Il fenomeno del collezionismo non è solo alimentato da una fitta rete di rapporti commerciali, nutrito dalle esperienze dei viaggi esotici, imperniato sulla cultura della moderna curiosità, di cui le guide di viaggio offrono un risvolto, esso ha come obiettivo specifico l'esibizione della magnificenza e della ricchezza, esattamente come della conoscenza.⁵¹ Per quanto variegato possa essere dal punto di vista sociale costituisce pur sempre un denominatore comune, quello del voler suscitare meraviglia alla vista della collezione, e, ancor di più, "di trasferire l'effetto della meraviglia dagli oggetti stessi al loro erudito e raffinato possessore".⁵²

L'invito ad effettuare una perlustrazione con lo sguardo è esplicito e teatralizzato nelle incisioni in cui è raffigurato il collezionista, ma resta pure sempre ineludibile, seppur implicito, anche in quelle in cui egli è assente.

Scriva Paula Findlen:

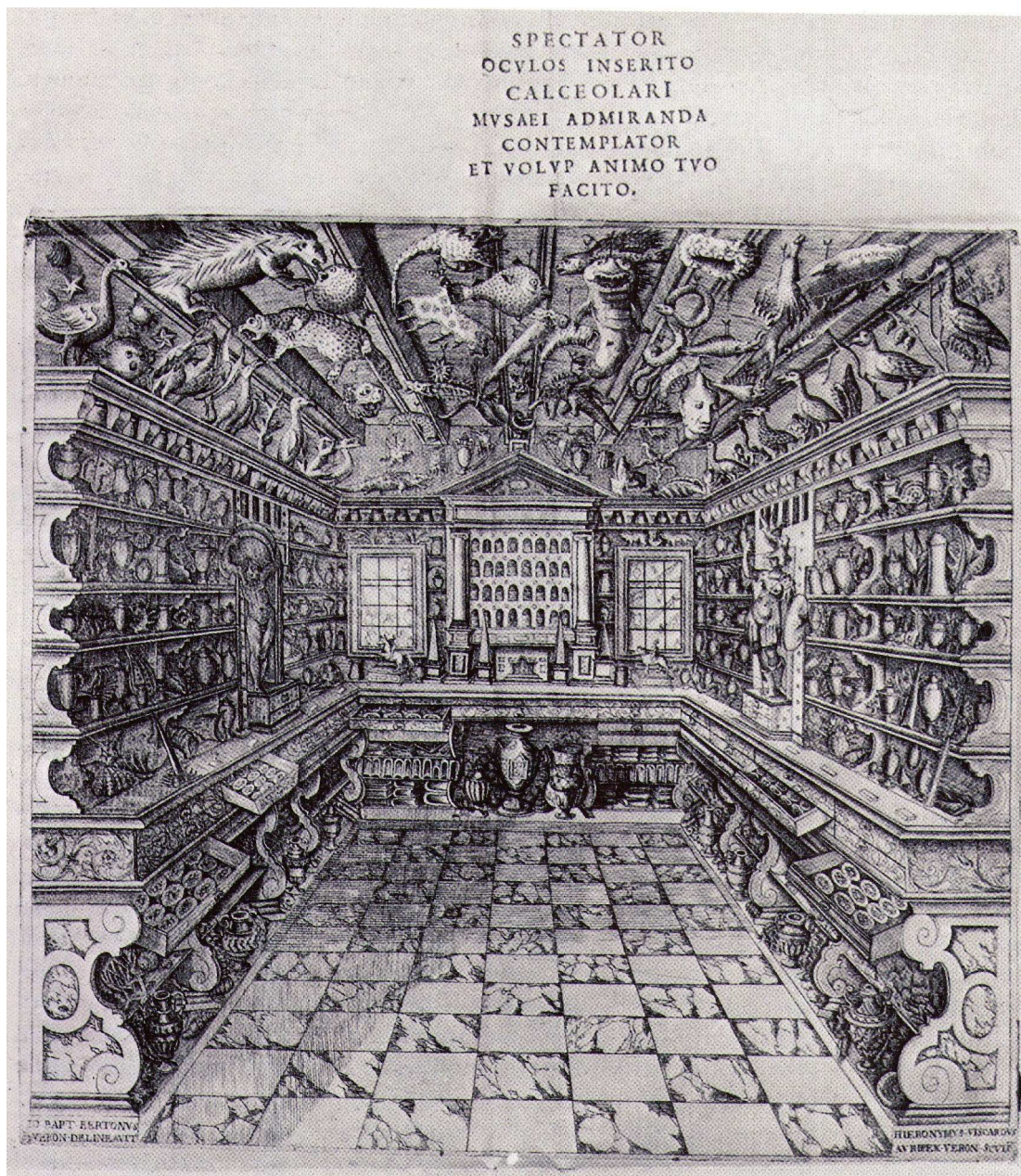
[...] l'incisione del 1622 del museo Calceolari a Verona era priva di persone, focalizzandosi esclusivamente sugli oggetti. Nonostante ciò, il messaggio sopra l'immagine invitava lo "spettatore" ad ammirare il museo, "buttandoci un occhio". Queste istruzioni evocano la prescrizione di Giulio Camillo nella sua *Arte della memoria*: "trasformiamoci da studiosi in

⁵⁰ Martina Mazzotta, *Arte, scienza e filosofia naturale nell' "età della meraviglia": un percorso*, in Gabriele Mazzotta, *Visioni del Fantastico e del Meraviglioso*, op. cit., p. 14.

⁵¹ "Appartenere alla schiera dei "curiosi" significava quindi combinare la sete di conoscenza con un appetito per le meraviglie, che in questo periodo giunsero ad essere conosciute come "curiosità". I "curiosi" o "virtuosi" costituirono una élite autoproclamata e cosmopolita, che oltrepassava i confini nazionali e religiosi e che fu il predecessore immediato della Repubblica delle Lettere dell'Illuminismo. Questa nuova comunità di curiosi era molto diversificata socialmente e molto estesa geograficamente, comprendendo aristocratici, mercanti, medici e farmacisti, uomini di legge ed ecclesiastici di tutte le confessioni; ma era unificata dall'interesse per le meraviglie dell'arte e della natura" (Lorraine Daston e Katherine Park, op.cit., pp. 184-185).

⁵² Ivi, p. 134.

spettatori". Anche nei musei nelle cui illustrazioni collezionisti e visitatori sono assenti, la socievolezza umana si impone.⁵³

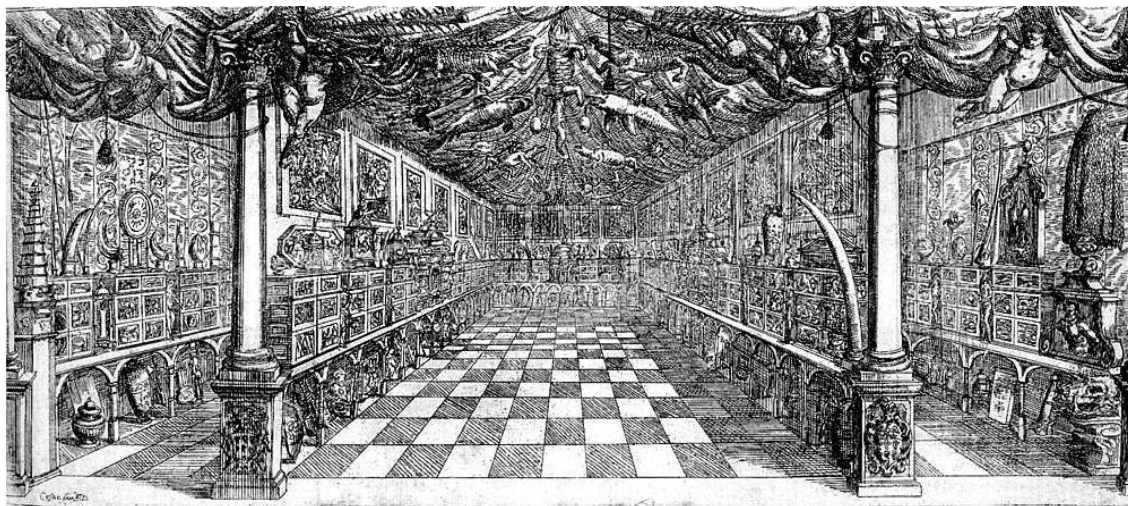


13. Giovanni Battista Bertonus e Hieronymus Viscarius, Il museo di Francesco Calceolari, da Benedetto Ceruti e Andrea Chiocco, *Museum calceolarium*, 1622

L'effetto di forte coinvolgimento del lettore-spettatore è amplificato in alcune rappresentazioni da una visione prospettica esacerbata, volta ad esaltare la dimensione della profondità, come metafora di un sapere che non si esaurisce, infinito. Basti pensare

⁵³ Paula Findlen, *Possessing Nature*, op. cit., p. 117-118. La scritta a cui la studiosa americana fa riferimento è la seguente: SPECTATOR / OCULOS INSERITO / CALCEOLARI / MUSAEI ADMIRANDA / CONTEMPLATOR / ET VOLUP ANIMO TUO / FACITO.

ad incisioni come quella che raffigura la collezione di Ludovico e Manfredo Settala, fatta da Paolo Maria Terzagio (1664, fig. 14) o anche a quella dell'interno del museo di Athanasius Kircher (1678, fig.15).

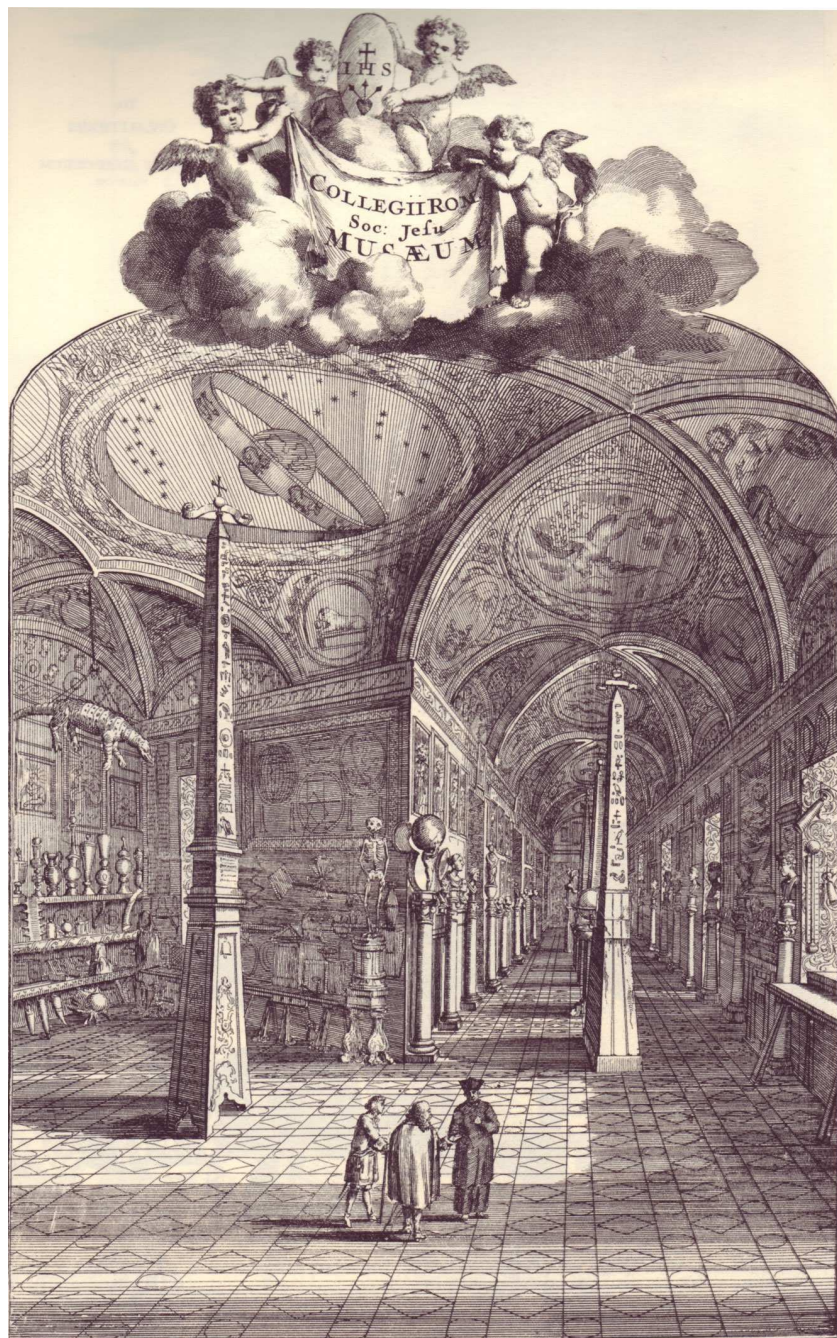


14. Paolo Maria Terzagio e Pietro Francesco Scarabelli, Il museo di Manfredi Settala, in *Museo o galleria adunata del sapere*, 1666

Questo sapere “inesauribile” vale alla collezione l’aggettivo di “enciclopedica”, con un’accezione che nulla ha a che vedere con l’*Encyclopédie* illuminista. In una lettera in cui si descrive a Cristina di Francia cosa siano le stanze della curiosità, leggiamo: “Si riporranno in questa stanza, tutte le cose che si potranno havere curiose, tanto provenienti dalla natura che arte; come uccelli, pesci, quadrupedi, minerali et mezzi minerali, pietre riguardevoli, cose meccaniche ingegnose, armi antiche et moderne, machine da guerra singolari, libri curiosi et altre cose simili, degne di ammirazione”.⁵⁴ E ancora, dal catalogo del museo cospiano redatto da Lorenzo Legati, si legge che in esso “si dà notizia di molte notabili cose radunate insieme, con lungo tempo ed industria; [...] ad ammirazione e profitto degli ingegni studiosi d’investigare le singolari manifatture dell’Arte, e l’opere curiose della Natura”.⁵⁵

⁵⁴ Lettera di Giovanni Tarino, 1619, in Cristina De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano*, op. cit., p. 290.

⁵⁵ Ivi, p. 293. Da Lorenzo Legati, Museo Cospiano annesso a quello del famoso Ulisse Aldrovandi e donato alla sua patria dall’Illustrissimo Signor Ferdinando Cospi (1677). A proposito di questa collezione illuminante la descrizione che ne dà Giuseppe Olmi: “Anche il museo Cospiano rivela caratteristiche tipiche del suo tempo, che possono essere analizzate dal catalogo del 1677 [...]. La qualità enciclopedica è evidente sin dalle prime pagine di introduzione al lettore: la collezione di Cospi consiste in “peculiari manufatti dell’Arte” e “curiosi lavori della Natura”. A questo punto non è necessario ricordare come questa giustapposizione di naturalia e artificialia si risolva ancora in un continuo confronto fra arte e natura. È più interessante notare che la sezione di storia naturale nel museo sia organizzata in modo da escludere sistematicamente qualunque tipo di normalità. Non solo le piante e gli animali più comuni, che sarebbero potuti essere familiari ai visitatori, erano completamente mancanti, ma più in generale la flora e



15. Il museo Kircheriano, da Athanasius Kircher, *Romani Collegi Societatis Jesu musaeum celeberrimum*, 1678

fauna europea erano molto poco rappresentate. Evidentemente, lo scopo fondamentale del museo di Cospì era di provocare lo stupore e la meraviglia piuttosto che di analizzare analiticamente la ricostruzione dell'intero mondo naturale. Questa teoria è confermata dalla presenza di solo veramente pochi oggetti ordinari. Infatti, egli non considerava questi oggetti meritevoli di essere collezionati a meno che non fossero mostruosi o avessero qualche particolare bizzarria – la mosca chiusa nell'ambra, per esempio. La descrizione dei singoli pezzi nel catalogo mostra inoltre quanto obsoleta fosse la sezione di storia naturale in questa fase. Emerge chiaramente un sentimento di nostalgia per un mondo pieno di creature portentose e di fenomeni che non sono ancora stati vagliati da una razionalità scientifica” (Giuseppe Olmi, *Science - Honour - Metaphor: Italian Cabinets of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in Oliver Impey e Arthur MacGregor (edited by), *The Origins of Museum*, op. cit, p. 14).

Sulla collezione di Ludovico e Manfredo Settala un contemporaneo scrive:

La maestà della natura, e la meraviglia dell'Arte, nel Teatro del Mondo non seppero trovare luogo più proportionato al proprio merito, ne nicchie più degne delle loro statue, che nel Museo Settaliano. Non farà proportione iperbolica, se il Lettore *non meno con gli occhi della mente che con quelli del corpo* entrando in questi gabinetti vorrà considerare le molte e rare singolarità della Natura e dell'Arte che in essi stan esposte a vista de spettatori.⁵⁶

L'immagine del "teatro del mondo" associata ad un sapere che si vuole "enciclopedico", volto ad esaurire tutto lo scibile, all'insegna del "meraviglioso" nel suo significato etimologico, come qualcosa di insolito ed inaspettato,⁵⁷ assume a livello visivo così come concettuale – infatti la valutazione della collezione avviene tanto *con gli occhi del corpo che con quelli della mente* –, l'immaginario di un tutto circolare, un'accumulazione enciclopedica che "si opera secondo il modo di un avvolgimento, modo divino per eccellenza perché solo Dio vede la totalità"⁵⁸. Le immagini di questi frontespizi mettono in atto quindi una complessa dinamica della visione, tipica della "camera delle meraviglie", e d'altro canto, non va dimenticato che, rimanendo sul piano prettamente etimologico, nella radice *mir-* è contenuto anche lo "specchio" (si pensi al *miroir* francese o al *mirror* inglese),⁵⁹ a ricordare che questa collezione è appunto il "riflesso" di tutto un mondo. Ecco allora giustificata la densità di queste immagini, il desiderio di concentrare tutto il mondo in una stanza, come atto che ha proprio nella

⁵⁶ Ivi, p. 294. Il testo citato si trova in *Museo o Galeria adunata del sapere e dello studio del Sig. Canonico Manfredo Settala nobile milanese, descritta in latino dal Sig. Dott. P. M. Terzago e poi in italiano dal Sig. P. F. Scarabelli* (1677). Corsivo mio. Sul museo settaliano Antonio Aimi, Vincenzo de Michele e Alessandro Modotti scrivono: "La fama della collezione dei Settala (il catalogo a stampa ebbe nel corso di un breve periodo ben tre riedizioni, un autentico successo per l'epoca) era chiaramente dovuta alla quantità, varietà e "rarietà" dei suoi contenuti, ma anche alle molteplici abilità tecniche e scientifiche di Manfredo, che vanno dai lavori al tornio, alla costruzione di bizzarri giochi secondo il gusto barocco, alle lenti focali, macchine per il moto perpetuo, telescopi e microscopi. Non è chiaro se la collezione fosse aperta al pubblico, ma l'attitudine di Manfredo e di coloro che gli stavano vicini era quella di non privare coloro che lo desideravano di visitarla, pur mantenendo le rigide barriere culturali e di classe che vigevano nel diciassettesimo secolo a Milano. La pompa magna con cui fu tenuto il funerale di Settala e i quattro volumi commemorativi pubblicati immediatamente dopo testimoniano chiaramente del fatto che il museo Settaliano aveva un'importante funzione sociale ed era considerato una delle istituzioni culturali principali della città" (Antonio Aimi, Vincenzo de Michele e Alessandro Morandotti, *Towards a history of collecting in Milan in the late Renaissance and Baroque periods*, in *The Origins of Museums*, op. cit., p. 26).

⁵⁷ Adalgisa Lugli, *Naturalia et mirabilia*, op. cit., p. 41, nota 22.

⁵⁸ Christine Davenne, *Modernité du cabinet de curiosités*, op. cit., p. 67.

⁵⁹ A questo proposito v. Anthony Alan Shelton, *Cabinet of Transgression: Renaissance Collections and the Incorporation of the New World*, in John Elsner e Roger Cardinal (edited by), *The culture of collecting*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1994, p. 179. Anthony Alan Shelton prende spunto da Jacques Le Goff (*L'imaginaire médiéval*, 1988) e da Pierre Mabilie (*Le miroir du merveilleux*, 1962).

meraviglia il suo moto propulsivo. Esse evidenziano quanto contasse l'“effetto di insieme” della collezione, volto a disorientare per la variabilità e la stranezza degli oggetti in essa contenuti, per la loro abbondanza e profusione; un effetto globale ha giocato sulla qualificazione dei singoli oggetti presi separatamente.

È questa un'operazione assolutamente artificiosa:

Ogni cabinet [...] è una «cosa mentale» – scrive Dominique Moncond'huy –: è pensato per raccogliere il mondo, per «rinchiuderlo». Ogni cabinet non è che una proiezione, l'iscrizione del reale in un sogno di cattura della Creazione. È per questo che ci si possono riunire, [...] i segni di ciò che si desidera possedere, di ciò che conviene possedere.⁶⁰

Si aggiunga a ciò, che questa “cosa mentale” è anche l'emblema del potere, del gusto, della ricchezza, di chi ne è il creatore, e proprio l'apertura della collezione all'esterno – quell'apertura che nello studiolo non era prevista, almeno nel suo assetto originario – piega la collezione alla logica del “potlach”, al gioco al rialzo. La collezione acquisisce una sua dimensione “pubblica” nella misura in cui (distinguendosi in ciò dalla tesaurizzazione medievale) diventa una forma di magnificenza da parte del collezionista, un'economia del potere in cui lo spendere il più possibile e il mettersi in competizione con gli altri collezionisti è un elemento essenziale del gioco.⁶¹

La collezione è inoltre il luogo che attira viaggiatori abituati sempre più ad ogni genere di stranezze ed “assuefatti” anche alle curiosità più incredibili. Alcune collezioni diventano mete ambite di spettatori sempre più “competenti” – si pensi alla delusione di Michel de Montaigne, quando si vede rifiutata l'ospitalità da Ferdinando II del Tirolo ad Ambras, dove voleva visitare la famosa collezione –,⁶² tanto che, come spiega nella sua *Museographia* Casper F. Neickel (1727), in quello che si può ritenere uno fra i primi

⁶⁰ Dominique Moncond'huy, *Le Cabinet de curiosités et ses représentations: du microcosme à la vanité*, in Pierre Martin e Dominique Moncond'huy (sous la direction de), *Curiosité et cabinets de curiosités*, Atlande, Neuilly, 2004, p. 191.

⁶¹ A questo proposito si legga Patricia Falguières, *Les inconnus dans la maison: un parcours dans l'histoire du collectionnisme* (in Antoine de Galbert e Gérard Wajcman, *L'intime, le collectionneur derrière la porte*, Éditions Fage, Paris, 2004) in cui viene delineato il percorso della collezione dallo studiolo, protetto e intimo, di derivazione medievale, luogo chiuso in cui ritirarsi a leggere, meditare, raccogliersi e pregare, al luogo pubblico della collezione rinascimentale emblema di potere, in cui il dispendio nella collezione è un'espressione ideale dell'autorità.

⁶² Michel de Montaigne, *Giornale di viaggio in Italia*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1956 (titolo originale: *Journal de voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581*), pp. 95-96.

trattati di riflessione museografica, faceva parte dell'etichetta da rispettare il non ammirare se non cose veramente rare, per evitare di rendersi ridicoli.⁶³

Il cabinet metaforizza la potenza del principe – scrive Christine Davenne – e il numero dei pezzi esposti genera la sua legittimità [...]. La potenza del principe è proporzionale alla quantità ed alla qualità della sua collezione. Il principe mostra il suo potere quando riesce a conquistare un oggetto preso ad un rivale. Il periodo barocco dimostrerà la sua potenza attraverso i suoi monumenti, il suo castello, la sua capitale, ed i suoi cabinet di curiosità. Ma se i castelli e le statue si impongono a tutti, le collezioni curiose non si offrono che a qualche privilegiato.⁶⁴

Ciò vale per il collezionismo principesco ma, come osserva Giuseppe Olmi, anche per il collezionismo privato (per esempio quello di Imperato, Settala, Cospì e Moscardò); è un modo efficace di autopropaganda e un mezzo per intessere una fitta rete di relazioni di potere. A volte una collezione popolare per la sua fama era funzionale alla scalata sociale, in un contesto in cui le categorie sociali erano particolarmente rigide.⁶⁵

Chiaramente le finalità del “gabinetto del mondo”, come lo definisce Eileen Hopper-Greenhill, non si esaurisce esclusivamente in ciò, e molto dipende dal “collezionista” (principe, studioso o mercante che sia): l'intento universalistico o enciclopedico varia a seconda del soggetto che si rappresenta per il tramite della sua raccolta.

Se il principe desidera rappresentare a se stesso il mondo del potere imperiale e politico per il tramite delle cose materiali che costituiscono la totalità del mondo-che-può-essere-dominato, lo studioso intende rappresentare a se stesso il mondo-che-può-essere-conosciuto. [...] In entrambi i casi, tali rappresentazioni costituiscono ben precise posizioni del soggetto: lo studioso crea il “gabinetto del mondo”, ma nel contempo il “gabinetto del mondo” crea lo studioso.⁶⁶

⁶³ L'opera di Casper F. Neickel è ormai tarda rispetto al fenomeno che stiamo descrivendo, è infatti pubblicata nel 1727 ma testimonia di un *habitus* che si è ormai sedimentato. Per il riferimento al testo si veda Lorraine Daston e Katherine Park, *Le meraviglie del mondo*, op. cit., p. 227.

⁶⁴ Christine Davenne, *Modernité du cabinet de curiosités*, op. cit., p. 94.

⁶⁵ Giuseppe Olmi, *Science - Honour - Metaphor: Italian Cabinets of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, op. cit., p. 13.

⁶⁶ Eileen Hooper Greenhill, *I musei e la formazione del sapere*, op. cit., p. 152.

Tra Arte e Natura

Le “camere delle meraviglie” hanno nella commistione di *naturalia* e *artificialia* il loro carattere fondamentale. Le opere dell’uomo e quelle della natura sono riunite in un gioco di competizione reciproca, che, a più riprese, è stato evidenziato e che le rappresentazioni dell’epoca, nelle più svariate modalità, ripropongono all’attenzione dell’osservatore. Come illustra la descrizione di Lorraine Daston e Katherine Park:

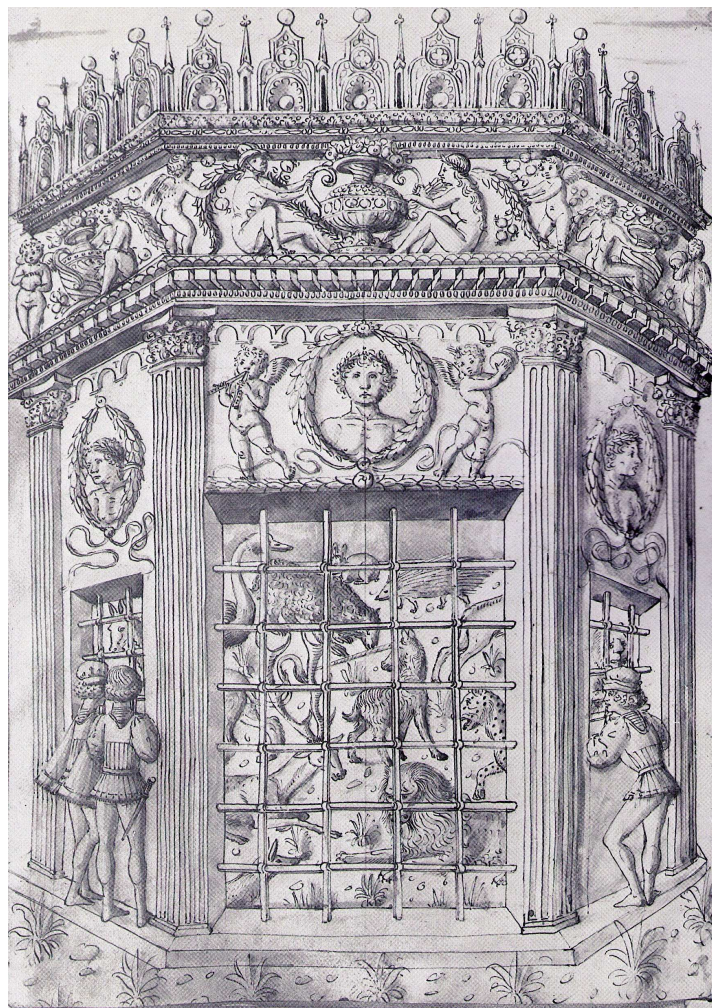
[...] le numerose, le costose *Wunderkammern* contenevano materiali preziosi, oggetti esotici e antichità, esemplari di squisita fattura, stranezze naturali ed artificiali: tutto ammassato insieme per stupire lo spettatore. Se ciascun oggetto da solo suscitava la meraviglia, disposti fittamente tutti insieme dal pavimento al soffitto o cassetto sopra cassetto non facevano che amplificare lo stupore e l’ammirazione del visitatore. E se *artificialia* e *naturalia* di queste collezioni erano meravigliosi quando venivano esposti a fianco a fianco nella miscellanea del tipico gabinetto di curiosità, essi diventavano ancora più meravigliosi quando erano fusi l’uno con l’altro, oscurando in tal modo il confine tra le meraviglie dell’arte e quelle della natura. Nonostante le ampie divergenze su chi collezionava cosa e perché, quasi tutte le *Wunderkammern* della prima età moderna sfruttavano in qualche modo la meraviglia particolarmente intensa suscitata dall’incrocio tra arte e natura.⁶⁷

Proprio per questo suo essere un gioco dialettico fra arte e natura, la collezione si presta ad una disposizione che, oltre i confini della camera, laddove i *naturalia* sono rappresentati da piante ed animali vivi, trova la sua naturale estensione nel giardino o nella *ménagerie* (fig. 16), attuando un’osmotica disposizione fra “interno” ed “esterno”.⁶⁸ Giardini zoologici e orti botanici, creati inizialmente con intenti diversi da quelli della pura conoscenza scientifica, assumono le caratteristiche di “musei all’aperto”.⁶⁹

⁶⁷ Lorraine Daston e Katherine Park, *Le meraviglie del mondo*, op. cit., p. 222.

⁶⁸ Sul tema del rapporto fra collezionismo rinascimentale e tardo rinascimentale e giardini faccio riferimento a *Curiosities to adorn Cabinets and Gardens* di John Dixon Hunt. Per quanto riguarda le *menageries* si veda *Alive or dead: Zoological Collections in the Seventeenth Century* di Wilma George. Entrambi gli articoli sono in Oliver Impey, Arthur MacGregor (edited by), *The Origins of Museums*, op. cit., pp. 193-203 il saggio di Hunt e pp. 179-187 quello di George. Rilevante anche il contributo di Michel Jourde, *Mort ou vif? Modes de conservations et connaissance des animaux à la Renaissance: le jardin, le cabinet, la volière*, in Frank Lestringant (sous la direction de), *Le théâtre de la curiosité*, op. cit., pp. 123-138. Su questi temi si veda anche: *Remarkable Humans and Singular Beasts* di William B. Ashworth ed *A Paradise of Plants: Exotica, Rarities, and Botanical Fantasies* di Elisabeth B. MacDougall, entrambi in Joy Kenseth, *The age of the marvelous*, Hood Museum of Art, Dartmouth, Usa, 1991, pp. 113-158.

⁶⁹ A tal proposito si noti l’evoluzione evidenziata da Lionella Scazzosi: «Al termine “serraglio”, che poneva l’accento sui caratteri di luogo chiuso e recintato, si andò sostituendo, probabilmente dalla seconda metà del XVII secolo, quello di “ménagerie”, sull’onda del successo di quella di Versailles, termine che poneva l’accento su prevalenti funzioni di allevamento degli animali, anche domestici, per lasciare il posto, nel corso del XIX secolo, alla locuzione di “giardino zoologico” e poi “zoo”» (Lionella



7. Disegnatore delle *Antiquitatum fragmenta* di Johannes de Marcanova, Serraglio, seconda metà XV secolo, Modena, Biblioteca Estense

È noto come i primi orti botanici fossero parzialmente cinti da alcune costruzioni architettoniche contenenti delle collezioni, che a tutti gli effetti potevano essere considerate *Wunderkammern*, ed entrambi, la collezione racchiusa all'interno e il giardino all'esterno, svolgessero la funzione di “teatro della natura e del mondo”.⁷⁰ Nell'orto botanico di Padova, una fra le più antiche istituzioni di questo tipo al mondo, fondata 1545, il giardino è concepito come un anfiteatro, con una forma sferica, che richiama un teatro della memoria (fig. 17). Nella pianta inclusa nella prima guida del giardino, datata 1591, risulta che all'esterno delle sue mura erano state progettate delle apposite stanze.

Scazzosi, *Alla radice dei musei naturalistici all'aperto. Orti botanici, giardini zoologici, parchi e riserve naturali*, in Luca Basso Peressut, *Stanze della meraviglia*, op. cit., p. 104-105).

⁷⁰ Si veda Lucia Tongiorgi Tomasi, 'Extra' e 'Intrus': progettualità degli orti botanici e collezionismo eclettico tra il XVI e XVII secolo, in *Il giardino come labirinto della storia* (atti del convegno), Palermo 1984, pp. 48-53.

È Krzysztof Pomian a citare la descrizione del progetto, contenuta nel testo dell'epoca, da cui si evince come l'architettura di queste camere dovesse costituire una sorta di museo in cui raccogliere varie curiosità naturali: "Et in questo piccolo Theatro, quasi in un picciol mondo si farà spettacolo di tutte le meraviglie della Natura".⁷¹

Che il giardino, e nella fattispecie l'orto botanico, possa diventare corredo della "camera delle meraviglie" trova conferma anche nelle raffigurazioni dell'epoca, di cui la nota incisione dell'interno del giardino botanico dell'università di Leida (1610, fig.18), è un esempio. In essa l'ispirazione "meravigliosa" della doppia composizione di museo e giardino, trova testimonianza nella cornice composta da una collezione di animali bizzarri, fra cui un coccodrillo, un pipistrello, un pesce palla, il carapace di una grande tartaruga. L'*ambulacrum* disegnato sul fondo dell'incisione (della cui costruzione si ha notizia già dal 1577) non ospitava oggetti direttamente correlabili agli studi botanici, vi erano infatti animali brasiliani, serpenti a sonagli, coccodrilli, uccelli del paradiso, zanne d'elefante, corni di rinoceronte, le pelli di tigri. L'incisione di Swanenburg include quindi nella cornice una piccola gamma delle specie animali che era possibile visitare nella galleria.⁷²

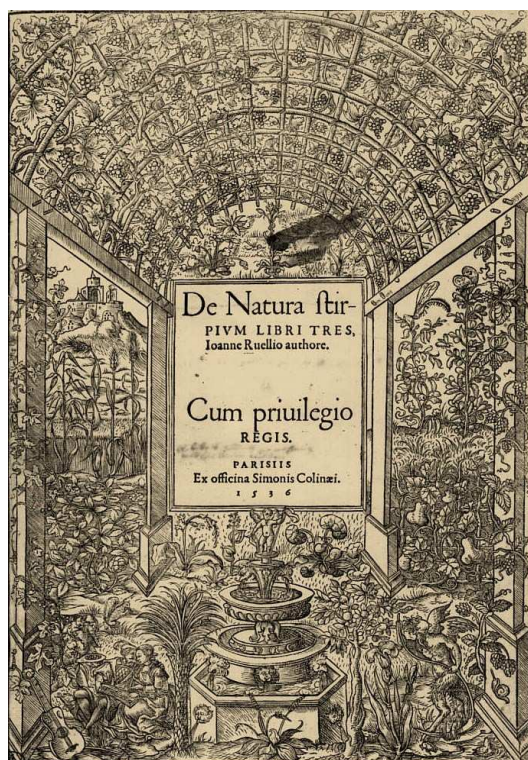
Evitando di porre una schematica divisione fra museo e giardino, o fra interno ed esterno, è proprio la compenetrazione di realtà eterogenee ad avere rilievo e a trovare una sua espressione attraverso le immagini. Se un erbario come quello di Jean Ruel,⁷³ botanico al servizio di Francesco I, ha un frontespizio che richiama evidentemente l'immagine del *cabinet* (1536, fig. 19) – il luogo chiuso e raccolto diventa qui una struttura a volta che sostiene piante e fiori di ogni sorta ed in cui l'*horror vacui* è risolto in uno straripare di varietà naturali –, specularmente abbiamo, ed anche questo è caratteristico dell'epoca, collezioni che "dirompono" nei giardini, scenografie eccellenti per sculture, vasi, antichità di vario genere, diventando temi ispiratori di

⁷¹ Si veda Krzysztof Pomian, *Dalle sacre reliquie all'arte moderna*, op. cit., p. 70. Sulle vicende della costruzione dell'Orto botanico di Padova si veda M. Azzi Visentini, *L'Orto botanico di Padova e il giardino del Rinascimento*, Il Polifilo, Milano, 1984.

⁷² Per la descrizione dell'incisione si faccia riferimento a Arthur MacGregor, *Curiosity and Enlightenment*, op. cit., p. 37.

⁷³ Jean Ruel, medico e botanico francese, al servizio di Francesco I dal 1509, è stato fra i primi a tentare di rendere popolare la botanica attraverso il suo *De natura*, un'opera che descriveva la dislocazione, l'aspetto, l'odore ed il sapore di circa trecento diverse specie di piante. I suoi interessi sono prevalentemente applicati alla farmacologia (come spesso accadeva all'epoca a chi si occupava di botanica).

rappresentazioni pittoriche come nel caso del celebre giardino del Cardinale Cesi⁷⁴ (1584, fig. 20) o della collezione papale di sculture nel Cortile del Belvedere.⁷⁵



10. Jean Ruel, *De natura stirpium libri tres*, 1536, Parigi, Bibliothèque interuniversitaire de médecine

⁷⁴ “Il cardinale Cesi raccolse una cospicua collezione che espose nel giardino che recava, come fondale di uno dei viali, il gruppo, colossale, formato dai prigionieri Daci, in marmo bigio morato, e dalla Roma proveniente dalla via Appia. Disseminate per i viali, invece, erano quelle antichità che, per soggetto, ben si adattavano ad uno spazio aperto, come le ventidue erme, le statue di Bacco, Apollo, Diana, Pomona, ermafrodito, Alessandro Magno, imperatori e imperatrici, le sfingi, il cinocefalo, gli epitaffi antichi che alludevano all’antica famiglia Caesia (tra cui il sarcofago di *Caesia Daphnidiana*, già alla Farnesina Chigi), l’urna di *Lucius Felix* con eroti musici e l’altare dedicato alla *Magna Mater* da Scipio Orfitus (provenienti entrambi dalla via Appia), una stele funeraria greca con palestrita (ritrovata negli *Horti* di Mecenate interessati dai possedimenti Cesi presso l’arco di San Vito), la Vestale (scoperta nel 1591, negli *Horti* Cesi a Via Merulana, dove si trovavano gli *Horti* di Vettio Agorio Pretestato e della moglie Fabia Aconia Paolina). Altre statue vennero adibite a fontane, quali Venere con i delfini, il sileno che versa l’acqua dall’otre, i putti con un’urna in spalla, un fiume giacente, un Nettuno, la Erinni sistemata sul cuscino e completata con un’iscrizione che la identificava con una ninfa giacente (proveniente, forse, dall’area degli *Horti sallustiani* dove c’era una proprietà Cesi)” (Beatrice Paola Venetucci, *Dallo scavo al collezionismo, un viaggio nel passato dal Medioevo all’Ottocento*, De Luca Editore d’Arte, Roma, 2007, p. 58).

⁷⁵ Antoine Schnapper segnala come l’usanza di trasferire le sculture *en plein air* venga accolta anche in Francia sul modello dell’Italia. “Si oscilla qui fra la nobile tradizione del museo-giardino, di cui il Belvedere a Roma aveva fornito il modello, e la pura funzione decorativa”. Gli esempi più celebri sono quelli della facciata del castello di Richelieu, i giardini di Vaux voluti da Nicolas Fouquet o quelli di Versailles allestiti per Luigi XIV. Antoine Schnapper si chiede se un intento puramente decorativo possa essere considerato anche un atto collezionistico, soprattutto in vista del fatto che la “sculpture de jardin” era costituita da semplici copie e che gli sforzi francesi non equiparavano le vette italiane, come potevano essere Villa Borghese e Villa Doria-Pamphili, in cui si assiste alla messa in atto di programmi complessi di montaggio di busti, statue e bassi rilievi all’esterno (Antoine Schnapper, *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII siècle*, Vol. II – *Œuvres d’art*, Flammarion, Paris, 1994, p. 39).



11. Hendrick van Cleef III, *Il giardino del cardinale Cesi*, 1584, Praga, Galleria Nazionale

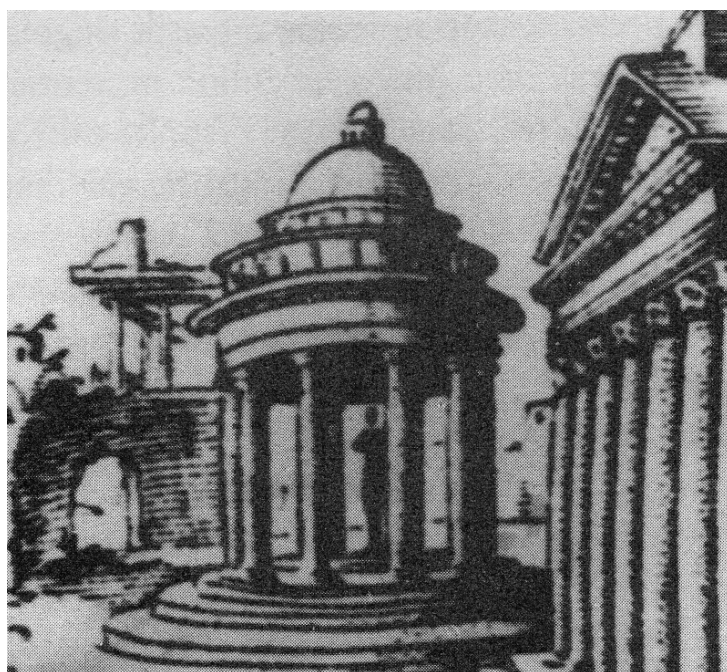
Forse questa ibridazione fra arte e natura (negli esempi appena ricordati è l'ibridazione dell'erbario, semplice collezione di piante, che si atteggia a *cabinet*, ma anche della collezione di sculture che trova *en plein air* il suo assetto più congruo), ispira Christine Davenne a scrivere che “il cabinet è l'essenza del giardino e il giardino è l'immagine del mondo. Questi due monumenti si qualificano per la loro prodigalità [...]”⁷⁶.

È merito di Horst Bredekamp quello di avere evidenziato nell'incisione della *Metalloteka* di Mercati (1580, fig. 21-22), che lo studioso tedesco mette in relazione a quadri come *Il ritratto di Lord Arundel* (1616, fig. 25) o *Il ritratto di un collezionista* (1523) del Parmigianino, il confluire dell'opera della natura in quella dell'uomo (e viceversa), per il tramite della collezione di antichità. In queste opere infatti Horst Bredekamp riconosce la tensione fra la creazione naturale e quella umana, quale gioco combinato dei tre regni (vegetale, minerale e animale). In particolare l'ordinamento spaziale dei due quadri è composto da tre aree in cui sono presenti in successione elementi naturali, sculture antiche e la figura del collezionista, dove le sculture sono, in entrambi i casi, l'elemento di mediazione fra materia e umanità, nonché fra preistoria e storia (la sequenza concettuale, infatti, è anche una sequenza storica). Nell'incisione di Michele Mercati il punto di convergenza prospettico è posto su una minuscola statua

⁷⁶ Christine Davenne, *Modernité du cabinet de curiosités*, op. cit., p. 77.



12. Anton Eisenhoit, il museo di Michele Mercati (1580 circa) da Michele Mercati, *Metallotheca*, 1717



13. Particolare dell'incisione di Anton Eisenhoit

collocata dentro un tempio. È nel motivo simbolico del tempio rotondo, che lo studioso vede il termine di mediazione fra forma naturale e opera dell'uomo.⁷⁷

La tensione fra la creazione umana e quella della natura è esemplificata in molti modi, basti pensare alla capacità attribuita alla natura di produrre opere plastiche: ne sono un'esemplificazione le tavole di Athanasius Kircher con rocce raffiguranti uccelli, come trasfigurazioni della natura, pubblicate nel *Mundus subterraneus* (1664), o le figure marmoree prodotte dal caso, i cui disegni Ulisse Aldrovandi inserisce nel suo *Musaeum Metallicum* (pubblicato postumo nel 1648).⁷⁸ Il contraltare di questa produzione naturale che imita l'arte, è l'arte che imita la natura, di cui sono emblemi le ceramiche di Bernard Palissy, i prodotti di oreficeria di Wenzel Jamnitzer, o i ritratti di Arcimboldo.

La circolarità e la misura di una concezione dell'arte e della natura così impostate portano ad una interscambiabilità continua di elementi per cui è agevole passare da una produzione mirabile di *artefatti* a un contesto inevitabilmente più ampio che è quello di un'alterità sensoriale involontaria e indipendente da qualsiasi intervento umano. Sono i

⁷⁷ “La raffigurazione d'insieme della *Metallotheca* offre allo sguardo il retroscena, che si colloca nell'ambito della filosofia della natura, di un ordinamento degli oggetti in base al quale l'elemento minerale confluisce nell'opera plastica. L'incisione mostra il museo, dominato dallo stemma di papa Clemente VII Aldobrandini, in uno dei corridoi del Cortile del Belvedere in Vaticano. In contrasto con l'interno riprodotto fedelmente, la prospettiva esterna è raffigurata in maniera programmaticamente fantasiosa, con un tempio rotondo, simile al “Tempietto” del Bramante posto al centro. Si tratta della ricostruzione fantastica di un impianto antico disegnato da Pirro Ligorio [...]. Il ricorso a una simile citazione deve essere motivato dal fatto che anche qui veniva descritta una struttura pertinente le scienze naturali e che davanti a questa era posto un “musaeum”. Mercati traspone il contenuto [...] ponendo al centro del tempietto una statua, sul cui busto convergono tutte le linee di fuga prospettica. Una prospettiva con un riferimento così preciso non è solo un capolavoro di matematica, ma anche una “forma simbolica”, poiché essa si apre, dietro al punto di mira, a un nuovo cono reciproco, dal cui lato lo spettatore sarà visto a sua volta: dall'occhio di Dio o dall'infinito. Mercati dà a questa concezione un nuovo significato particolare, in quanto dietro al tempio intatto si riconosce l'opera dell'uomo, nella forma di un edificio in rovina, rivendicato dalla natura e reinserito, in virtù del suo deterioramento, nel suo regno originario. Il punto di dissolvenza prospettica diventa membrana della permeabilità verso il pre- e sovraumano in forma di statua, che compare non quale punto d'arrivo, bensì come luogo di mediazione degli spazi storici simboleggiati davanti e dietro di essa” (Horst Bredekamp, *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina. La storia della Kunstkammer e il futuro della storia dell'arte*, Il Saggiatore, Milano, 1996, p. 29-31).

⁷⁸ Per l'immagine di Kircher si veda Maristella Casciato, Maria Grazia Iannello, Maria Vitale, *Enciclopedismo in Roma Barocca. Athanasius Kircher e il Museo del Collegio romano tra Wunderkammer e museo scientifico*, Marsilio Editore, Marittima, 1986, tavola 64. Il disegno di Aldrovandi è in Horst Bredekamp, *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina*, op. cit., p. 27. Sulle pietre figurate Martina Mazzotta scrive: “Il rapporto fra arte e natura si gioca qui in termini di creatività, di mutuo scambio e imitazione, e il dubbio su chi sia l'artefice ultimo di tali meraviglie resta aperto. Le pietre rappresentavano un tipico esempio di come la natura potesse “imitare l'arte”. Figure umane, volti e animali effigiati nelle pietre erano già stati descritti da Plinio nel suo *Naturalis historia*, mentre Ferrante Imperato custodiva nel suo museo pietre e marmi sui quali erano delineate forme vegetali. La natura diventa in quest'ottica autrice di sculture e opere mimetiche” (Martina Mazzotta, *Arte, scienza e filosofia naturale nell'“età della meraviglia”*, op.cit., p. 15).

due poli di una concezione antropocentrica e insieme teocentrica del mondo, da una parte la natura, l'arte di Dio, dall'altra l'artificio campo di cimento per l'uomo. Tra i due versanti, alternativamente una competizione o un paragone. La gradualità dei punti di contatto muterà col tempo, con interventi sempre più sofisticati e attraenti, trasportando la natura nell'arte e viceversa fermandosi al punto in cui un aspetto possa coprire-scoprire l'altro.⁷⁹

L'allestimento della collezione, soprattutto in epoca barocca, risente di questa "circolarità" di cui scrive Adalgisa Lugli, come esemplifica in modo eccellente la collezione di conchiglie: proprio per la loro forma ed i loro colori, esse sono le più artificiali delle creazioni naturali e quindi oggetti privilegiati del collezionismo che si ispira alla meraviglia. Come rappresenta bene il quadro di Jan van Kessel (fig. 23), la disposizione à *coquilliers* gioca sulle capacità mimetiche dell'arte, in risposta ad una natura che ha delle velleità artistiche proprio nella creazione di questi esemplari.



14. Jan van Kessel, disposizioni decorative di festoni di conchiglie, seconda metà del XVIII, Parigi, Institut Néerlandais, collezione Frits Lugt

In un allestimento che spesso cerca di imitare forme geometriche, ma anche animali o umane, il gioco suggestivo è elevato al secondo grado, quello dell'arte che imita la natura che imita l'arte: dato che la natura anticipa nella conchiglia l'arte, al virtuosismo

⁷⁹ Adalgisa Lugli, *Naturalia et mirabilia*, op. cit., p. 71.

artistico non rimane infatti che cogliere questa sfida, creando un allestimento che abbellisca ulteriormente la materia prima.

Un'altra categoria di oggetti altrettanto fondamentale nell'incarnare in sé la sfida fra l'arte e la natura, è quella degli automi. Questi *artificialia*, la cui aspirazione a trasformarsi in *naturalia* è tanto forte da farli scambiare, agli occhi dello spettatore, per esseri viventi veri e propri, non a caso trova spesso la sua collocazione nei giardini o nelle grotte, come nel caso degli ingegnosi congegni di Salomon de Caus, basti pensare alle sculture semoventi, come la Galatea spinta dai delfini ne *Les raisons des forces mouvantes* (1615), od ai progetti per le fontane nell'*Hortus Palatinus* (1620).



15. Gravelot (da) e Vivarès, *Les Automates de Vaucanson: le Flûteur, le Canard et le Tambourinaire*, 1738, in Jacques Vaucanson, *Le Mécanisme du flûteur automate présenté à Messieurs de l'Académie royale [...]*, 1738, Göttingen, Biblioteca universitaria

Il massimo virtuosismo nella produzione di automi viene raggiunto da Vaucanson ed i suoi famosi flautista, tamburino ed anatra (di cui è celebre l'incisione che li rappresenta del 1738, fig. 24). Come osservano Lorraine Daston e Katherine Park :

Gli automi regnavano sovrani tra gli orologi decorati e gli strumenti matematici delle *Wunderkammern* in quanto sembravano possedere la prima e più importante caratteristica

delle cose naturali secondo Aristotele, ovvero un principio interno di movimento. [...] la tradizione degli automi di età moderna, che culminò nel celeberrimo flautista (inaugurato nel 1738) dal meccanico francese Jacques Vaucanson, aspirava a repliche sempre più esatte – Vaucanson le chiamava «anatomie in movimento» - di creature viventi.⁸⁰

A questa considerazione è interessante associare quella di Aurélia Galliard:

L'oggetto animato (o il fantasma dell'oggetto animato) nel XVIII secolo rivela infatti, mi sembra, qualche cosa del desiderio dello spettatore o del collezionista di opere d'arte, «minori» o meno. [...] gli automi di Vaucanson hanno talmente ben realizzato il fantasma di un simulacro perfetto del vivente, che hanno finalmente abbandonato del tutto l'idea di «natura» per una sovrannatura. Ciò che affascina allora in questi automi, «androidi» o «anatomie viventi», non è tanto il simulacro che li mostra quanto ciò che spia sotto il simulacro: l'esperienza estetica di fronte all'automa è allora fortemente vicina a quella di uno spettacolo o di un'opera fantastica, un sentimento di «inquietante stravaganza», un piacere misto a spavento.⁸¹

L'automa non è solo un oggetto in sé bizzarro, ma, proprio in quanto tale, è qualcosa che aggiunge valore alla collezione di meraviglie e che si costituisce, assieme alle piante ed animali vivi (e certamente non esemplari comuni, ma anch'essi esotici e stravaganti), come ulteriore elemento di una raccolta che anela ad essere viva, multiforme, continuamente cangiante. Ciò che colpisce dell'automa è infatti la sua capacità di mettersi in movimento e di simulare qualcosa che sembri vivente, intrigante immagine in cui gli opposti coincidono, il naturale e l'artificiale, il vivente ed il meccanico.⁸² Diventa in quest'ottica estremamente pertinente, allora, l'osservazione di Jens Erik Kristensen, quando a proposito delle collezioni naturalistiche rinascimentali scriveva: “La natura non appariva più quale cosmo chiuso, bensì come universo aperto e infinito. Pertanto, ove la capacità artistica dell'uomo non si limiti più a imitare l'ordine dato del mondo, sia il mondo naturale sia quello dell'arte si aprono a quanto vi è di stupefacente, di nuovo e di raro”.⁸³

⁸⁰ Lorraine Daston e Katherine Park, *Le meraviglie del mondo*, op. cit., p. 237.

⁸¹ Aurélia Galliard, *L'objet animé au XVIII siècle: automates, marionnettes, statues – entre science, art et curiosité*, in Michel, Patrick e Favreau, Mark (sous la direction de), *L'objet d'art en France du XVI au XVIII siècle: de la création à l'imaginaire*, Les Cahiers du Centre François-Georges Pariset, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3, 2007, p. 255.

⁸² Sul tema degli automi si veda: Italo Calvino, *Le avventure di tre orologiai e di tre automi*, in *Collezione di sabbia*, Oscar Mondadori, Milano, 1994, pp. 133-137; Roland Carrera e Dominique Loiseau, *Androidi, le meraviglie meccaniche dei fratelli Jaquet-Droz*, Franco Maria Ricci Editore, Milano, 1980. Sull'immaginario barocco dell'automatismo, Jean-Jacques Wunenburger osserva: “Gli automatismi sono associati, nell'età barocca, alla ricerca di un meraviglioso che nasce proprio dallo stupore di fronte alla sproporzione tra un meccanismo semplice e dei movimenti solitamente attribuiti ai soli esseri viventi” (L'immaginario, Il Melangolo, Genova, 2008, p. 108).

⁸³ Jens Erik Kristensen, *Lo sguardo curioso, classificatore, biologico. L'ordine della natura e il museo di storia naturale*, in Luca Basso Peressut, *Stanze della meraviglia*, op. cit., p. 86.

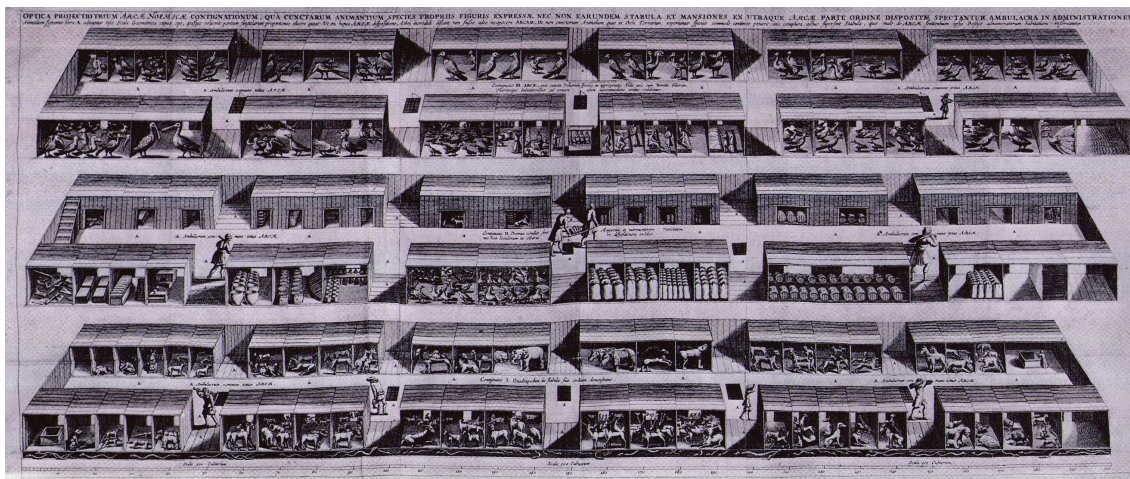


16 e 26. Daniel Mijtens, *Ritratto del Conte di Arundel* e *Ritratto della Contessa di Arundel*, 1616 circa, Arundel, Castello di Arundel



27. Robert Nanteuil, *Ritratto di Mazarino*, 1659, Paris, Bibliothèque Nationale

L'esito della sfida fra arte e natura si realizza nel tentativo da parte del collezionista di appropriarsi della natura e di introiettarla nella collezione. Se immagini come quella della *Metallotheca* di Michele Mercati o i ritratti di Lord e Lady Arundel di Daniel Mytens (1616, figg. 25-26), o, ancora, quello di Mazarino nell'incisione di Robert Nanteuil (1658, fig. 27), hanno tutti il loro punto di fuga verso l'esterno per il tramite di un'apertura, come a ricordare che la collezione ha la sua porta aperta sul mondo, allo stesso tempo è altrettanto vero che questo punto di riferimento che è la natura, è metaforicamente, ricollocato nella collezione, integrato ad essa, quasi rinchiuso, come emblematicamente avviene nella rappresentazione dell'arca di Noè di Athanasius Kircher (1675, fig. 28). Come osserva Julius von Schlosser, Casper F. Neickel nella sua *Museographia* (1727) "fa iniziare in tutta serietà la storia delle raccolte naturalistiche dall'arca di Noè".⁸⁴



28. Athanasius Kircher, *L'arca di Noè*, 1675, Londra, Wellecome Library

È estremamente indicativa, alla luce di una volontà collezionistica di appropriazione della natura, l'incisione di Athanasius Kircher contenuta nella sua opera sull'arca di Noè, in cui quella che nell'immaginario dell'epoca assurge ad esempio di collezione naturalistica originaria, è rappresentata come una sorta di enciclopedia, in cui ad ogni specie corrisponde un suo loculo ben incasellato. Tutto il macrocosmo della natura è qui artificialmente raccolto nel microcosmo dell'arca, concentrato ed esaustivo di tutto un mondo.⁸⁵

⁸⁴ Julius von Schlosser, *Raccolte d'arte e di meraviglie nel tardo Rinascimento*, op. cit., p. 113.

⁸⁵ "Ogni opera del grande erudito ha un po' le caratteristiche dell'Arca di Noè, secondo la ricostruzione datane nel celebre volume del 1675: è un piccolo mondo del tutto autosufficiente, ben pianificato nella sua struttura architettonica e soprattutto nelle provviste iniziali in modo da compiere, senza incidenti e

Sempre nella stessa logica di appropriazione e di concentrazione è pensata anche un'altra soluzione collezionistica, quella dello stipo, il *Kunstschränk* (fig. 29), di cui gli esemplari costruiti da Philipp Hainhofer rappresentano gli esempi più celebri e spettacolari per la loro multifunzionalità, oltre che per la ricchezza dei materiali e la perizia tecnica con cui erano costruiti (un singolo “mobile” poteva richiedere decenni per la sua costruzione).⁸⁶ Lo stipo risponde ad un desiderio di segretezza, perché permette di celare al suo interno innumerevoli oggetti e contemporaneamente è un oggetto di prestigio, da cui trapela lo *status* sociale del suo possessore e, ancor di più, è una materializzazione del suo potere. Attraverso una fitta rete di rimandi esso è una sorta di piccolo microcosmo portatile in cui la competizione fra arte e natura è continuamente rievocata, non solo per le meraviglie in esso contenute, ma anche per quelle incorporate nella decorazione.

carestie, il viaggio previsto [...]. L'Arca insomma, oltre ad essere una splendida enciclopedia del mondo vivente, bene incasellato nel minimo spazio necessario, e quindi un microcosmo che includeva minerali (il sale, strumenti di lavoro, ecc.), vegetali (essa era letteralmente imbottita di foraggio e di paglia), era una sottile esercitazione linguistica giacché le specie da salvare erano quelle distinguibili per il loro nome, ma anche un grande supermercato vivente, che in parte si rinnova nei suoi cicli naturali. [...] D'altra parte queste arche della vita o della sapienza, queste monadi culturali, sono il riflesso di un sistema più generale: esse sono pianeti che roteano lungo orbite in sottili modi intrecciate. [...] Questa presunzione di unità, ed il considerarla non una legge statica, ma un meccanismo dinamico che supporta anche punti estremi di tensione, idea che permise anche di riesumare la curiosità euristica dell'averroismo conciliandola e potenziandola con il suo opposto, cioè l'afflato unificante della mistica neoplatonica, produsse in Kircher non teorie fisiche e filologiche corrette ma miti suggestivi e possenti. Ma perché la cultura filologica e scientifica non dovrebbe essere anche una lanterna magica, o una camera oscura da cui sgorgano non solo positive strumentazioni tecnologiche, ma emozioni e spettacolari sorprese?” (Eugenio Battisti, *Perché Kircher oggi?*, in Maristella Casciato, Maria Grazia Iannello, Maria Vitale, *Enciclopedia in Roma Barocca*, op. cit., pp. 13-18).

⁸⁶ Il *Kunstschränk* di Philip Hainhofer donato a Gustavo Adolfo di Svezia (oggi conservato all'Università di Uppsala) è spesso preso ad esemplificazione di questa produzione: gli oggetti sono disposti in un'allegoria che rappresenta il mondo animale, quello vegetale e minerale, i quattro continenti, e ogni tipo di attività umana. Sulla parte frontale ci sono un centinaio di piccoli dipinti raffiguranti il trionfo dell'arte e della scienza sulla natura e la supremazia della religione. In cima è posta una decorazione fatta con coralli, conchiglie e cristalli, sopra a cui si staglia una noce di cocco incastonata in oro che rappresenta una nave che, sostenuta da Atlante, trasporta Venere. Questo mobile fu utilizzato principalmente dalla regina Cristina come scrivania, ma la nave fatta con la noce di cocco serviva anche come coppa, e, se utilizzata in questa funzione, aveva qualità di antidoto contro i veleni. Molti oggetti contenuti nel *Kunstschränk* servivano da antidoti o da afrodisiaci. C'erano inoltre una serie di oggetti “fastidiosi”: specchi deformanti, bei ritratti che se capovolti mostravano sul retro dei teschi, quadri anamorfici che recuperavano la loro forma solo riflessi in particolari specchi. Tutto ciò per rafforzare il senso della *vanitas* e il valore allegorico oltre che estetico di questo mobile. Sono molti i testi che riportano una descrizione del *Kunstschränk*, a partire da Julius von Schlosser, *Raccolte d'arte e di meraviglie nel tardo Rinascimento*, op. cit., pp. 94-95. In Barbara Maria Stafford e Frances Terpak, *Devices of Wonder*, Getty Publications, Los Angeles, 2001 è descritto l'esemplare oggi conservato al Getty Museum di Los Angeles. Fra i contributi più esaustivi sull'argomento c'è Hans-Olof Boström, *Philipp Hainhofer and Gustavus Adolphus's Kunstschränk*, in Oliver Impey e Arthur MacGregor (edited by), *The Origins of Museums*, op. cit., pp. 90-101.



29. Philipp Hainhofer, *Wunderschrank* di Gustavo Adolfo, 1632, Uppsala, Museo dell'Università

È lo studio di Hans-Olof Boström ad evidenziare l'importanza della metamorfosi nell'ideazione tematica del *Kunstschränk* di Philip Hainhofer. In esso è esibita la graduale transizione dalla vita alla morte, dall'uomo all'animale, dall'uomo alla natura:

Hainhofer spesso esprime il suo entusiasmo per quelle cose che esibiscono questo graduale transito dalla Natura all'Arte, oggetti in cui la natura sembra lavorare come un artista e l'artista alla maniera della Natura.⁸⁷

La lettura che di questo oggetto ci offre Barbara Maria Stafford conduce ad un'ulteriore ibridazione, quella fra *cabinet* e corpo umano, o meglio ancora, le sue interiora, mettendo il collezionista nelle condizioni di un'esplorazione innanzitutto tattile, prima ancora che visiva:

Come un incantevole artefatto tecnologico e uno strumento virtuoso, il *Wunderschränk* è fra quei congegni performativi pieni di segreti e di sorprese. Il carico ornamentale, l'esterno ancora relativamente impassibile presenta un enigma, trascinando il viaggiatore verso un paese sconosciuto. Per accedere a ciò che di colorato cattura l'attenzione, risposto dietro alle superfici fisiognomicamente elusive e malinconiche del cabinet, il visitatore deve imbarcarsi in un'esplorazione tattile sentendo la sua strada in un terreno rinchiuso, di sostanze familiari e sconosciute. [...] Per penetrare questo *sanctum sanctorum* serrato – impreziosito da quercia, castagno, noce, pero, bosso, avorio, marmo, lapislazzuli, corniola, agata, onice, smalto, tartaruga e disegni miniati – ci vuole tempo, pazienza e destrezza. [...] In modo significativo Hainhofer metaforicamente descrive un *Wunderschränk* [...] come un "organismo" dotato di intestini ed interiora. Il cabinet foderato, di forma rettangolare, era collegato, per analogia corporale, non solo al piccolo microcosmo umano ma anche al grande macrocosmo, le cui singolari componenti animali, vegetali e minerali giacevano sepolte nelle labirintiche viscere dell'interno del *Wunderschränk*.⁸⁸

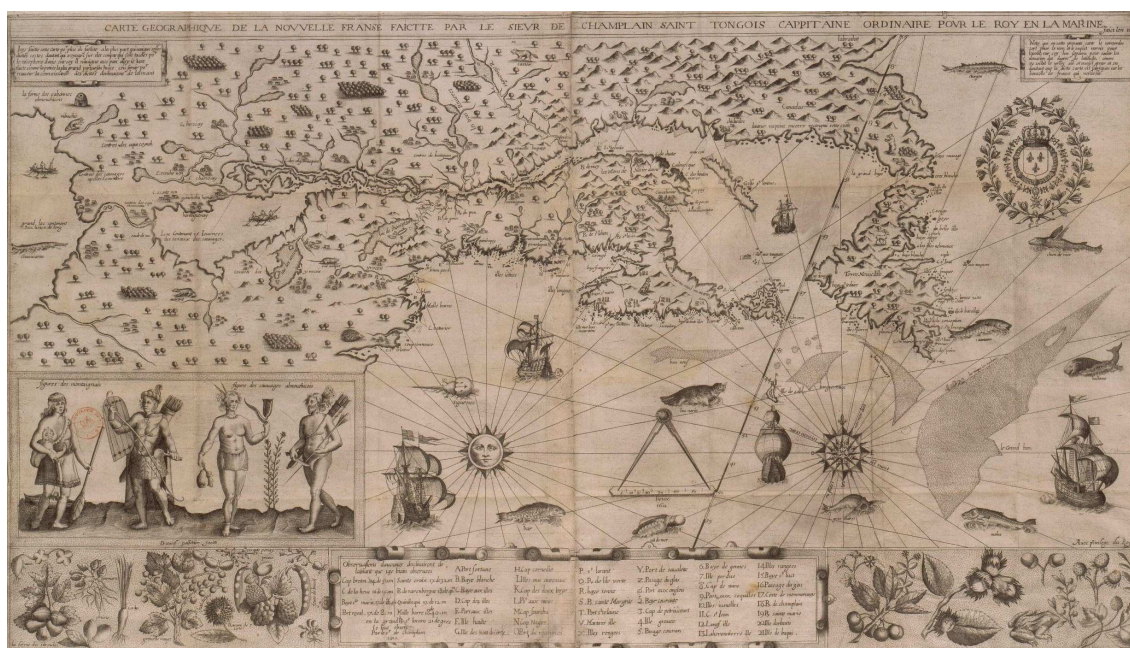
È interessante rilevare come la "formazione" di Philipp Hainhofer avvenga presso quei punti di riferimento fondamentali rappresentati dallo studiolo di Francesco I a Palazzo Vecchio e le grotte del giardino di Boboli a Firenze, i giardini, le fontane e le grotte di Villa Medici a Pratolino (visti durante il viaggio intrapreso nella sua giovinezza in Italia), tutti esempi di esibizioni del gioco di interazioni manieristico dell'arte con la natura.

Anche le mappe geografiche seicentesche, sono un'ottima esemplificazione della rappresentazione della collezione ideata sull'appropriazione della natura e la sua fusione nella raccolta. Autentici oggetti della meraviglia, infatti, le mappe fra il XVI ed il XVII secolo sono ambite dai collezionisti, ma sono anche, a loro modo, una rappresentazione della collezione. Mai come in quest'epoca le carte geografiche sono riccamente decorate, per esempio con esemplari di piante e animali esotici, a testimonianza dei

⁸⁷ Hans-Olof Boström, *Philipp Hainhofer and Gustavus Adolphus's*, op. cit., p. 98.

⁸⁸ Barbara Maria Stafford e Frances Terpak, *Devices of Wonder*, op. cit, pp. 12-15.

luoghi che rappresentano. Una singola mappa racchiude tutto un mondo, e le decorazioni svolgono la funzione di testimoniare di luoghi lontani, in un periodo storico definito come l’“età delle esplorazioni”. Raccolte di reperti etnografici che rappresentano le curiosità delle nuove terre, bestiari ed erbari, le mappe sono “una forma di appropriazione del mondo, una metafora dell’egemonia dell’Europa”.⁸⁹ In Italia alcuni collezionisti scelgono di avere mappe che siano tutte delle medesime dimensioni e che possano essere rilegate tutte insieme, in quello che oggi definiremmo un “atlante”: “Come un gabinetto di curiosità o un esotico giardino botanico, l’atlante era un modo di collezionare l’“intero mondo” in un formato maneggevole”.⁹⁰ Non è un caso se si ritrova qui quella stessa “concentrazione” che caratterizza le *Wunderkammern*, così come il loro modello “portatile”, il *Kunstschrank*. Alla base dell’ideazione dei primi “atlanti” c’è la medesima intenzione di celare in una scatola tutto un mondo di meraviglie.



30. David Pelletier, *Carte géographique de la nouvelle France*, in Samuel de Champlain, *Les Voyages du Sieur de Champlain*, 1613

Nell’incisione di David Pellier (1616, fig. 30) sono riassunti i viaggi effettuati da Samuel de Champlain, fra il 1608 e il 1611, nel sud est del Canada e nella Nuova Inghilterra. Essa, oltre ad essere una delle prime mappe di questa zona, è ricca di

⁸⁹ Brian Harley, *Maps and the Columbian Enconter*, University of Wisconsin Press, 1990, p. 99.

⁹⁰ James A. Welu, *Strange New Worlds: Mapping the Haevens an Earth’s Great Extent*, in Joy Kenseth, *The age of the marvelous*, op. cit., p. 106.

informazioni su questa parte del Nuovo Mondo, la flora, la fauna e gli indigeni del posto. Nell'illustrazione delle nuove scoperte geografiche c'è l'emblema di una nuova forma di potere, quella dell'uomo che si impadronisce di un mondo fino ad allora ignoto, e che non lo fa solo materialmente nei suoi viaggi, ma anche simbolicamente, tramite queste mappe in cui è esplicita la volontà di dare visione di tutto ciò che le nuove terre offrono, dal punto di vista botanico, zoologico ed etnografico.

Raccolte immaginarie



31. Jan Davidsz. De Heem, *Natura morta con pappagallo*, 1606, The John and Mable Ringling Sarasota, Florida, Museum of Art

La *Natura morta con pappagallo* di Jan Davidsz. De Heem (1606, fig. 31) può essere assunta come uno dei possibili esempi di una produzione artistica che, a partire dal XVII secolo, traendo ispirazione dalla *Wunderkammer*, ne ricrea il clima “meraviglioso”. L’affiancamento tipico di *naturalia* ed *artificialia*, l’elemento esotico, rappresentato dal pappagallo e dai nautilus, la fastosità e la ricchezza dell’immagine, con i suoi oggetti realizzati con grande perizia artigianale in vetro, oro ed argento, tutto rimanda all’immaginario della raccolta enciclopedica. Il quadro di De Heem soddisfa infatti la maggior parte dei criteri del “meraviglioso” seicentesco: in un trionfo di illusionismo nella resa degli effetti di luce, la rappresentazione si presta ad una

complessa lettura, in cui gli oggetti simbolizzanti la temperanza e la vanità, rievocano complessivamente il tema universale dei quattro elementi.⁹¹

La “camera delle meraviglie” non è solo lo spunto di immagini che testimoniano visivamente raccolte reali, come nel caso dei frontespizi dei cataloghi a stampa dei primi musei, ma diventa anche il motivo ispiratore di nature morte, *vanitas*, rappresentazioni allegoriche e *trompe-l’œil*, in cui l’immagine della collezione raggiunge il massimo livello di astrazione.

Come osserva Cristina De Benedictis:

Coacervo in molti casi di oggetti eterogenei, di accostamenti e consonanze improprie e improbabili, esse [le raccolte naturalistiche e scientifiche del Seicento] si pongono in parallelo alle nature morte dell’epoca. Le *Wunderkammern* sono state infatti viste come il corrispettivo delle composizioni dei fiamminghi Jan Brueghel e Jan van Kessel, tese ad offrire un compendio minuzioso e riassuntivo della realtà naturale [...].⁹²

Tipici di quest’epoca sono i *cabinets d’amateurs* di cui David Teniers II, Frans Francken II, Willem Van Haecht (fig. 32) sono alcuni fra i più noti esecutori.⁹³ Si è molto discusso sulla natura di queste rappresentazioni che illustrano collezioni di quadri, soprattutto ci si è interrogati se esse si riferiscano a delle raccolte reali o immaginarie e se, in quanto quadri, essi possano far parte a loro volta di una collezione,⁹⁴ ma ciò che maggiormente merita di esser evidenziato è che i *cabinets d’amateurs*, che spesso raffigurano il collezionista nella sua casa, dove le pareti interamente ricoperte ricordano l’effetto di saturazione tipico delle *Wunderkammern*, sono delle metafore del possesso, una conferma dell’amor proprio e dell’orgoglio del collezionista. È questa in particolare la teoria sostenuta da John Berger quando, prendendo come spunto diversi esempi di *cabinets d’amateurs*, di David Teniers, di Giovanni Paolo Pannini e di Willem Van Haecht, fa propria la considerazione di Claude Lévi-Strauss:

Per gli artisti del Rinascimento la pittura è stata forse un mezzo di conoscenza, ma anche di possesso: non dobbiamo infatti dimenticare che la pittura del Rinascimento è stata possibile

⁹¹ Joy Kenseth, *The age of the marvelous*, op. cit., pp. 230-231.

⁹² Cristina De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano*, op. cit., p. 123.

⁹³ “ A fianco a queste rappresentazioni di gabinetti di curiosità esiste anche un tipo particolare di pittura che non è senza relazione con esse, che ne scaturisce pure, senza dubbio: le rappresentazioni dei cabinets d’amateurs o dei mercanti di quadri – tipologia di opere che, nelle Scuole del Nord, finì per costituire come una sottocategoria, un sottogenere che si integra talvolta ad una categoria particolare, quella delle rappresentazioni dei cabinets e delle gallerie” (Dominique Moncond’huy, *Le cabinet de curiosités et ses représentations: du microcosme à la vanité*, op. cit., p. 192).

⁹⁴ Punto di riferimento imprescindibile per queste riflessioni è il testo di Victor I. Stoichita, *L’invenzione del quadro*, op. cit. In particolare si veda tutto il capitolo de *L’ingranaggio intertestuale*, pp. 110-151.

grazie ad immense fortune che esistevano a Firenze ed altrove, e che i pittori rinascimentali rappresentavano per i ricchi mercanti italiani gli strumenti con i quali essi riuscivano ad impossessarsi di tutto ciò che vi era di bello e di desiderabile nell'universo.⁹⁵



32. Willem Van Haecht, *La galleria di Cornelis Van der Geest*, 1628, Anversa, Casa Rubens

Se anche i *cabinets d'amateurs* avessero il valore meramente funzionale di immagine riassuntiva di una collezione e quindi di “catalogo”, in un'operazione autoriflessiva in cui la raccolta raggiungerebbe il massimo grado di coesione e di coerenza,⁹⁶ in essi vediamo in atto la riproduzione di tutto quello che è l'immaginario della collezione dell'epoca, in particolar modo per la capacità di mettere in scena un *entretien*, una rappresentazione che corrisponde a qualcosa di più che non alla somma delle sue singole componenti:

Ogni quadro presente in un “Cabinet d'amateur” è un'immagine completa, che tuttavia funziona come frammento di un'immagine inglobante. Quest'ultima non è la semplice somma di tutte le immagini-frammento. Il frazionamento cui è sottoposto il quadro impedisce all'occhio di seguire un percorso lineare e l'obbliga a procedere a blocchi, ad andare senza sosta da un “frammento” all'altro, da un'immagine all'altra. Lo sguardo

⁹⁵ John Berger, *Questione di sguardi*, Il Saggiatore, Milano, 2003, cap. 5 da p. 85 a p. 114. La citazione di Claude Lévi-Strauss è presa da *Primitivi e civilizzati. Conversazioni con Charles Charbonnier*, Rusconi Editore, Milano, 1970, p. 164.

⁹⁶ Victor I. Stoichita, *L'invenzione del quadro*, op. cit., p. 111. Per l'autore la proliferazione dei *cabinets d'amateurs* nella prima metà del Seicento è il sintomo della necessità di ogni collezione di trasformarsi nella propria immagine.

rimbalza ininterrottamente da un punto all'altro, non potendosi arrestare su niente. Deve essere l'osservatore a sviluppare, via via, una tecnica combinatoria, a stabilire collegamenti e correlazioni. Dopo essersi sbloccato una prima volta, il movimento non si arresterà più. La lettura intertestuale sostituisce quella lineare. Il quadro, che in un primo momento appare come un mosaico di citazioni, si raggruppa e si riorganizza. [...] Scopo del quadro non è quello di una trasposizione allegorica dell'avvenimento storico. Esso tematizza, piuttosto, la "conversazione" nel senso più pieno del termine e può essere considerato la migliore realizzazione visiva di quella poetica dell'*entretien* (conversazione), che come si è visto, mirava a un'adeguata fusione tra impiego della citazione, discorso sociale e riflessione storica.⁹⁷

È infatti nella logica dell'*entretien* che si realizza la complessa dinamica della visione in opera nella "camera delle meraviglie", in cui ciascun oggetto si richiama a tutti gli altri in una rete di rimandi, il cui scopo ultimo è quello di rappresentare l'intero universo.

Quando Walter Benjamin nelle sue considerazioni sul collezionismo scrive del "collezionista tattile",⁹⁸ evidenzia quella che è anche una caratteristica fondamentale delle *Wunderkammern*, pienamente presente nei *cabinets d'amateurs*: Robert Felfe osserva infatti nell'analisi dei frontespizi seicenteschi, la caratteristica "tattile" delle prime *Wunderkammern*,⁹⁹ e non a caso nella *Carta del navigar pittoresco* del 1660 (il corrispondente "letterario" dei quadri in cui David Teniers rappresenta la collezione dell'arciduca Leopoldo Guglielmo),¹⁰⁰ Marco Boschini si dilunga su un allestimento che armonizza le pitture con gli ambienti – consiglia fra l'altro di rivestire le pareti di velluto verde o cremisi, in corrispondenza di cornici, cordoni e frange d'oro –:

In linea con la poetica barocca che tendeva ad un'integrazione di vista e tatto, fra senso ed immagine, propone quindi un'ideale raccolta quasi un museo di ambientazione, capace di fondere contenente e contenuto in un'unica armonica e suggestiva visione, improntata a quei valori di «pompa magna» che miravano ad una sintesi fra autocelebrazione e decorazione.¹⁰¹

⁹⁷ Ivi, p.120 e p. 141.

⁹⁸ Nei suoi famosi scritti sui *passages* parigini scrive infatti: "Proprietà e possesso appartengono all'ambito del tatto, e sono in certo modo in opposizione all'otticità. I collezionisti sono persone dall'istinto tattile" (*I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 216-217).

⁹⁹ Descrivendo il frontespizio del *Museum Calceolarium*, osserva come la struttura a scatola della stanza enfatizzi l'accoglienza del lettore-spettatore: "Questa immersione è in parte creata da una luce estremamente delicata che modella in modo scultoreo tutto l'insieme. La stratificazione degli oggetti dà alla stanza una forte qualità tattile" (*Collections and the Surface of the Image*, in Helmer Schramm, Ludger Schwarte e Jan Lazardzig (edited by), *Collection – Laboratory – Theater. Scenes of Knowledge in 17th Century*, Walter de Gruyter, Berlin, 2005, p. 236).

¹⁰⁰ Marco Boschini dedica la sua guida sulle bellezze pittoriche di Venezia, *La Carta del Navegar pittoresco* (1660), all'arciduca Leopoldo Guglielmo, la cui collezione fu il soggetto di svariati *cabinet d'amateur* di David Teniers.

¹⁰¹ Cristina De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano*, op. cit., p. 90.

La tattilità della *Wunderkammer* è trasposta non solo nei *cabinets d'amateurs*, ma ancor di più nelle nature morte e a maggior ragione nei quadri *trompe-l'œil*.¹⁰² Questi ultimi oltre ad essere oggetto della “collezione delle meraviglie” per il virtuosismo con cui sono realizzati, sono ricercati per l’inganno ottico che riescono a produrre.



33. Domenico Remps, *Scarabattolo*, seconda metà del XVII secolo, Firenze, Opificio delle pietre dure

Il celebre *Scarabattolo* di Domenico Remps (seconda metà del XVII, fig. 33) riassume in modo emblematico tutte le valenze della rappresentazione *trompe-l'œil*: l'intrigante gioco illusionistico, pensato per essere appeso in una raccolta enciclopedica, in modo da confondersi, grazie alla sua forma *chantourné*, con un vero *cabinet*, è una celebrazione della collezione di Ferdinando de' Medici, di cui riflette l'identità ed il potere. Gli oggetti, rappresentati in dimensione naturale, invitano ad essere toccati, richiamano alla “camera delle meraviglie” per la commistione di *naturalia* ed *artificialia*, nonché per la

¹⁰² Vale per le nature morte quanto scritto nel libro di John Berger sugli *Ambasciatori* di Holbein: “Ogni centimetro quadrato della superficie di questo dipinto pur rimanendo puramente visivo, provoca, stuzzica, il senso del tatto. L’occhio va dal pelo alla seta al metallo al legno al velluto al marmo alla carta al feltro, e ogni volta ciò che percepisce è già tradotto, all’interno del dipinto stesso, nel linguaggio della sensazione tattile.” In *Questione di sguardi*, p. 92. Nel saggio a questa citazione segue una considerazione generalizzata a tutta la pittura ad olio, espressione della “desiderabilità visiva”.

ricca rete di rimandi che ciascun oggetto intesse con tutti gli altri, ma, al contempo, assume il valore di una *vanitas*, un monito sulla fugacità della vita e contro la vanagloria umana.¹⁰³ Come osserva Jan Muyl:

Il dipinto poteva pertanto ispirare una riflessione e probabilmente addirittura una raffinata conversazione sul significato dei *naturalia* e degli *artificialia* rappresentati, sui meriti delle arti e delle abilità coinvolte, e quindi anche sul significato dell'arte della pittura e sull'importanza del senso della vista.¹⁰⁴

L'effetto di *vanitas* è sottolineato nella seguente considerazione di Alberto Bruschi:

In questo dipinto [...] gli oggetti in grandezza naturale che sono rappresentati, non sono scelti a caso. Iscritti come note musicali in uno spartito, essi offrono una biografia esaustiva della persona che ha commissionato il dipinto [...]. Mentre c'è un evidente desiderio di catturare sulla tela oggetti personali e sentimentali, che come tutti gli oggetti terreni, saranno distrutti col passare del tempo, emerge anche qui l'umana vanagloria di perpetuare la dignità e il grado militare conquistato in vita. Questa figura complessa riflette l'identità dell'uomo a cui il quadro è dedicato: in breve è effettivamente un simbolico ritratto di prima mano.¹⁰⁵

Resta aperta la questione sul perché queste rappresentazioni illusionistiche di collezioni, di cui esempi molto famosi sono i celebri *cabinets* di George Hinz (fig. 34),¹⁰⁶ inizino a diffondersi da un dato momento storico in poi, se per la loro funzione estetica, per gli intriganti effetti illusionistici, funzionalmente al loro valore di “sostituti” di collezioni reali, o addirittura, come ipotizza Cristina Acidini, come piccoli “teatri della memoria”.¹⁰⁷

¹⁰³ Sulla simbologia dello *Scarabattolo* rimando all'esaustivo contributo di Jan Mulle, *The Scarabattolo attributed to Domenico Remps*, in *Art and Illusions*, in Annamaria Giusti (a cura di), *Art and Illusions. Masterpieces of Trompe l'œil from Antiquity to Present Day*, Mandragora, Firenze, 2009, pp. 75-80.

¹⁰⁴ Ivi, p. 79.

¹⁰⁵ Alberto Bruschi, voce del catalogo in *Art and Illusions*, op. cit., pp. 146-147.

¹⁰⁶ “I dipinti *trompe l'œil* con oggetti nelle nicchie a lungo hanno avuto connotazioni allegoriche e mistiche, ma questo, in forma di *cabinet* è orientato verso il registro tipico delle illusioni pittoriche, suggerendo meraviglie e curiosità attraverso la rappresentazione di una vera e propria *Wunderkammer*, che ospita preziose rarità e strani oggetti, in bilico fra scienza ed alchimia. [...] Secondo Georg Flegel questo tipo di lavori possono ancora avere un significato simbolico e morale, ma per Hinz il dipingere oggetti preziosi sembra invece non avere alcun pretesto oltre quello di un'esibizione ricca e dilettevole di elementi prodigiosi, attentamente ordinati e rappresentati, il cui significato non va oltre le parole d'auspicio incise sul prezioso cristallo” (Paola Squellati Brizio, voce del catalogo in Annamaria Giusti (a cura di), *Art and Illusions*, op. cit., p. 141).

¹⁰⁷ Cristina Acidini ipotizza un parallelismo fra la moda seicentesca dei *cabinets trompe-l'œil* e la tradizione, radicata in Sicilia da tempi remoti per arrivare sino al XX secolo, di tenere delle vetrine nei salotti nobili o borghesi, che contenessero reliquie sacre e pagane (oggetti preziosi misti ad oggetti naturali), allestite in modo volutamente finalizzato ad ottenere effetti drammatici. Queste vetrine assurgono a punto focale di una tradizione culturale condivisa. Allo stesso modo: “La pagina bidimensionale del *cabinet* dipinto illusionisticamente ha giocato un ruolo simile, come una duratura antologia della conoscenza, un teatro della memoria”, in *Collecting, depicting and deceiving Cabinet of Curiosities in painting*, in Annamaria Giusti (a cura di), *Art and Illusions*, op. cit. p. 70.



34. Georg Hinz, *Cabinet con oggetti preziosi*, 1665-7, Copenhagen, Statens Museum for Kunst

C'è chi, come Alessandro Morandotti, vede nei *cabinets d'amateurs* uno specifico valore “educativo”, come nel caso del ciclo del *Cabinet d'amateur con asini iconoclasti* di Frans Francken II (1612-1615, fig. 35), dove la rappresentazione della collezione assurge a metafora di cultura e distinzione sociale, laddove, per converso, gli asini iconoclasti sono il simbolo dell'ignoranza, rappresentati mentre distruggono gli idoli del collezionismo seicentesco.¹⁰⁸



35. Frans Francken II, *Il Cabinet d'Amateur con asini iconoclasti*, 1612-1615 circa, Bayreuth, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Data la moda e la diffusione del *cabinet de curiosité*, la raffigurazione della collezione nelle sue varie forme diventa un “genere nel genere”, in cui una parte di straordinaria

¹⁰⁸ “Il gusto enciclopedico delle raccolte celebrate dai dipinti del Francken trova precise radici nelle *Kunts- und Wunderkammern* formate nella seconda metà del Cinquecento dai principi dell'Europa centrale; nuova però era l'estrazione sociale dei raccoglitori di Anversa: la borghesia mercantile si sostituiva alle corti e, a questo nuovo pubblico, i circoli accademici della città fiamminga indicavano nel collezionismo uno strumento necessario per l'elevazione sociale. La pittura dei *cabinets d'amateurs*, molto spesso una rappresentazione solo ideale di una raccolta modello, costituiva uno degli strumenti di comunicazione privilegiati per indicare l'acquisto e la conoscenza delle opere d'arte come strumento educativo. Al valore educativo del collezionismo sembra proprio riferirsi un particolare del dipinto in esame; sulla destra, infatti, oltre il grande arco aperto verso l'esterno della stanza, gli asini iconoclasti, simbolo dell'ignoranza, distruggono gli idoli del collezionismo che sono invece conservati con attenzione dal proprietario della raccolta del ritratto sulla sinistra mentre discute con due visitatori” (Alessandro Morandotti, *I luoghi dell'arte*, Electa, Milano, 1989, p. 48).

importanza è svolta dalle allegorie pittoriche, veri emblemi dell'immaginario della collezione se, come scrive Walter Benjamin, "in ogni collezionista si nasconde un allegorista e viceversa".¹⁰⁹ Collezioni idealizzate che si richiamano esplicitamente al collezionismo principesco dell'epoca, le allegorie dei quattro sensi di Jan Bruegel e di Pieter Paul Rubens sono state a più riprese assunte come esempi della "camera delle meraviglie":

Il collezionista enciclopedico ha davanti a sé l'intero spettacolo dell'universo da richiamare dentro la sua stanza, come se entrasse nella sequenza dei dipinti sui *Cinque sensi* di Jan Bruegel dei Velluti e gli si presentasse un'infinita quantità di oggetti: tutto ciò che si può vedere, udire, toccare, odorare, assaggiare.¹¹⁰



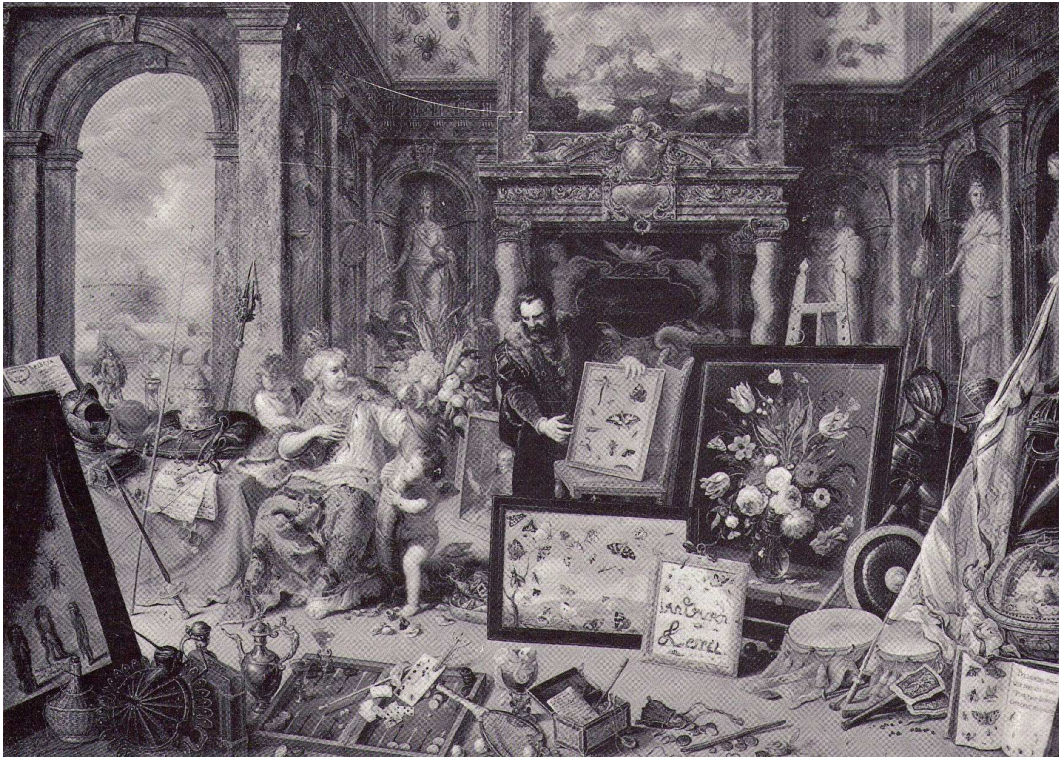
36. Jan Bruegel, Peter Paul Rubens, *Allegoria della vista*, 1617, Madrid, Museo del Prado

La ricchezza di questi quadri è tale da essersi prestata a molteplici interpretazioni, da quella di Victor Stoichita che, nell'*Allegoria della vista* (1617, fig. 36), riscopre il valore originario della collezione nel suo essere "antologica", infatti è possibile riscoprire "citati" nel quadro tutti i generi di pittura (ritratto, paesaggio, natura morta, allegorie mitologiche, ...),¹¹¹ all'interpretazione di Jean Clair, che nello stesso dipinto

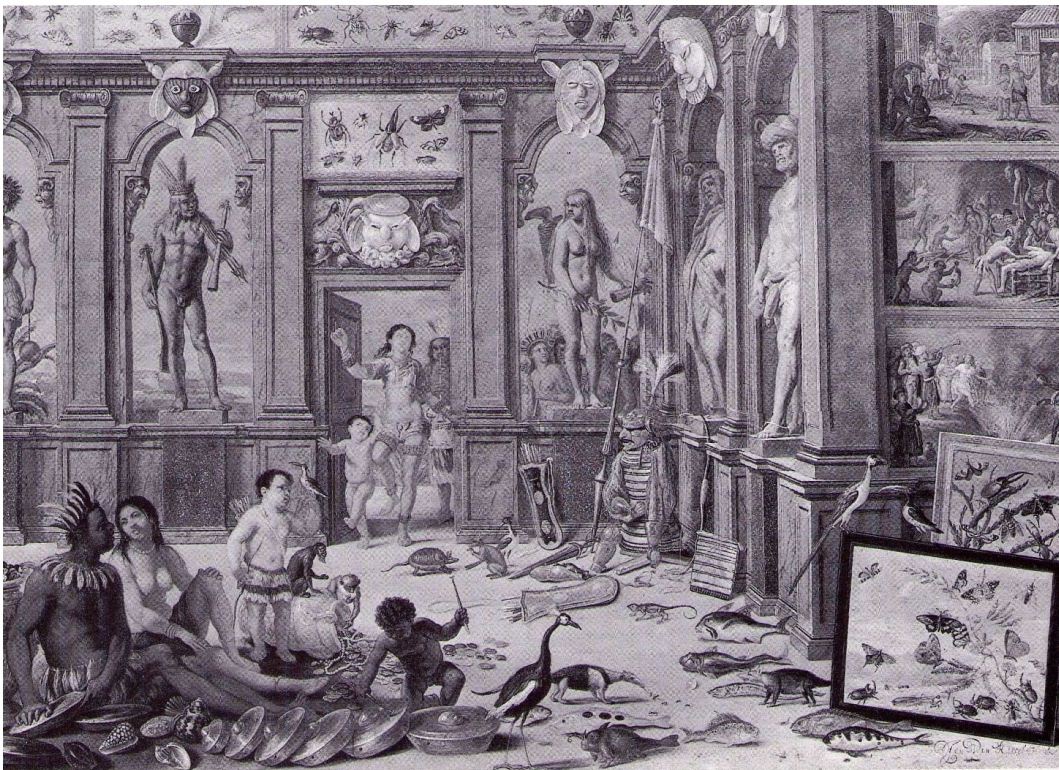
¹⁰⁹ Walter Benjamin, *I «passages» di Parigi*, op. cit., p. 222.

¹¹⁰ Adalgisa Lugli, *Naturalia et mirabilia*, op. cit., p. 99.

¹¹¹ "Il lessico dell'epoca ci dice che la "collezione" prima di disegnare uno spazio museologico, era un genere letterario (oggi parleremo piuttosto di "antologia"). [...] La moderna nozione di collezione nasce in stretto rapporto con l'azione descritta dal verbo francese *colliger* (raccogliere), nasce quindi dall'uso della citazione" (Victor I. Stoichita, *L'invenzione del quadro*, op. cit., p. 136-7).



37. Jan van Kessel, *Europa*, 1666, Monaco, Alte Pinakothek



38. Jan van Kessel, *America*, 1666, Monaco, Alte Pinakothek

legge la collezione come rappresentazione di un *mundus conclusus*, prodotto della malinconica azione del collezionista che si sottrae al mondo, ricreandosene uno alternativo ed artificiale, quello degli oggetti decontestualizzati della sua raccolta.¹¹²

Quello che risalta agli occhi è innanzitutto che le allegorie, quelle dei cinque sensi al Museo del Prado, così come le allegorie dei quattro continenti di Jan van Kessel, allestiscono un gabinetto di curiosità idealizzato (1666, figg. 37–38).

Ogni gabinetto [...] – come osserva Krzysztof Pomian – è un «microcosmo», un «riassunto dell'universo». Un gabinetto raffigurato in un dipinto è quindi l'intero universo che si offre di colpo allo sguardo, è l'universo ridotto, per così dire, alle dimensioni dell'occhio. Questa riduzione tuttavia va di pari passo con una cura dei dettagli e un rigore nella raffigurazione degli oggetti e specialmente dei quadri che arriva al punto di permetterne l'identificazione. Come se si volessero miniaturizzare le cose che compongono il mondo facendo sì che lo sguardo possa abbracciarle tutte simultaneamente, ma senza per questo lasciarsene sfuggire i dettagli individuali. [...] L'importante è che tutti i dipinti di questo genere illustrano le grandi categorie di esseri e di cose che esauriscono il contenuto dell'universo: il sacro e il profano, il naturale e l'artificiale, l'animato e l'inanimato, il presente ed il passato e via dicendo. E non solo le illustrano con oggetti che ne sono degli esempi, ma mostrano uomini e donne nell'atto di ammirarli. Cosicché lo sguardo stesso diventa oggetto di sguardo, e i quadri che rappresentano qualcosa diventano, a loro volta, oggetti rappresentati. Di conseguenza lo sguardo e la rappresentazione si trovano elevati alla seconda potenza e l'immagine di questo o quel gabinetto si trasforma in un'allegoria dell'appropriazione delle opere della natura e dell'arte da parte dell'uomo.¹¹³

Se nel caso delle allegorie dei cinque sensi l'universo è rappresentato *da tutto ciò che si può vedere, udire, toccare, odorare, assaggiare*, in quello dei quattro continenti è “per la geografia dell'epoca, [...] l'insieme del mondo abitato”¹¹⁴. Anche nel caso delle allegorie, come in quello dei *cabinets d'amateurs*, si può supporre di essere di fronte ad un inventario pittorico, nello specifico un inventario che contiene in sé tutto il mondo, quella che è poi la medesima aspirazione della “camera delle meraviglie”. È in questa esaustività dell'allegoria che ancora una volta si riflette l'universo della *Wunderkammer*, la sua apertura illimitata verso tutto l'esistente, in tutte le sue forme più varie e bizzarre, e nella capacità di far interloquire fra loro gli oggetti della raccolta in un dialogo il cui senso è illimitato.¹¹⁵

¹¹² Jean Clair, *La mélancolie du savoir*, in *Mélancolie, génie et folie en Occident*, Gallimard, Paris, 2005, pp. 202.

¹¹³ Krzysztof Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia, XVI-XVIII secolo*, Il Saggiatore, Milano, 1989, pp. 65-66.

¹¹⁴ Ivi, p. 68.

¹¹⁵ Ad esempio della complessità di lettura di un'allegoria, può essere presa la descrizione dell'*Europa* di Jan van Kessel di Paula Findlen: “Come nessun'altra immagine prodotta in Italia, *Europa* (1664) dell'artista belga Jan van Kessel è comunque una delle rappresentazioni più globali dell'Italia come sito di una collezione. Uno dei quattro pannelli eseguiti per i quattro continenti, l'Europa si presenta

La reciprocità di collezionista e allegorista cui si è fatto riferimento, è secondo Walter Benjamin, il risultato dell'incapacità del collezionista di far fronte alla dispersione, alla confusione e alla frammentarietà delle cose. La collezione dovrebbe essere l'estremo tentativo di reazione, proprio ad un caos definito "barocco", riunendo nella collezione ciò che è affine. Non è chiaramente questa la concezione alla base della "camera delle meraviglie" che corrisponde invece a ciò che muove l'allegorista:

[...] proprio l'allegorista – per il quale le cose rappresentano sempre solo le voci di un dizionario segreto che tradirà all'esperto il loro significato – non disporrà mai a sufficienza di quelle cose che gli occorrono: che siano cioè tanto meno sostituibili l'una all'altra, quanto più resta vietato a ogni possibile riflessione prevedere quel significato che la sua assorta profondità potrà rivendicare per ciascuno di loro.¹¹⁶

Nella riflessione di Walter Benjamin si può identificare la chiave di lettura delle allegorie seicentesche, rappresentative dell'immagine della *Wunderkammer*.

Esempio "tridimensionale" della collezione immaginaria è la "casa di bambole", la cui produzione conosce una certa diffusione soprattutto nell'area olandese fra XVII e XVIII secolo. Ne è un esempio celebre la casa costruita per Petronella Oortman (la moglie di un ricco mercante di seta), frutto di un lavoro quasi ventennale, che testimonia della grande diffusione della moda del *cabinet* come complemento di arredo assolutamente comune in questa area (1686-1705, figg. 39-40). In questa casa di bambola viene infatti riprodotto fedelmente un *cabinet* di porcellane con le porte di vetro, che replica una realtà in cui questi oggetti erano largamente collezionati e messi in bella mostra.

specificamente come un'immagine di Roma. Al centro c'è il collezionista (in contrasto con le rappresentazioni degli altri tre continenti, in cui varie figure svolgono i propri intenti etnografici). Mostrando una cornice di farfalle, è circondato dagli oggetti che ha raccolto: oggetti per il tempo libero come la tavola del backgammon, le carte da gioco, e la racchetta da tennis in primo piano; oggetti curiosi come la mandragora e i mostri rivelati dietro una tenda solo parzialmente disegnata sul lato sinistro, gli insetti disposti vicino al soffitto, e le conchiglie traboccanti dal pavimento; oggetti di potere, rappresentati dalla quantità di armature, batterie, la bandiera, e gli scudi, rimossi dal contesto della battaglia, e la tiara papale con lo scettro, che giacciono discretamente appoggiati al tavolo al quale siede Roma, stringendo in alto una cornucopia. Due libri sono disposti in primo piano: la *Storia Naturale* di Plinio e la Bibbia. Sullo sfondo, le indistinte immagini di figure femminili classiche, poste nelle loro nicchie, ci avvertono che il collezionista e il suo *entourage* abitano il tempio delle Muse. Più precisamente un museo da qualche parte di Roma: guardando oltre la tavola su cui sono disseminati gli oggetti papali, a distanza appare Castel Sant'Angelo. [...] In questa immagine Van Kessel ha collezionato il collezionista; circondandolo dei suoi artefatti, l'abilità di esibire gli oggetti consiste nel metterli "in mostra". L'assemblaggio degli oggetti delimita non solo *cosa* il collezionista ha accumulato ma anche il *come* e il *dove* la collezione è stata prodotta; [...]. Piuttosto che rappresentare il museo come un petrarchesco tempio della solitudine, l'Europa di Van Kessel cattura la cultura umanistica del tardo Rinascimento e Barocco in Italia, una cacofonia visuale e verbale che gratificava il collezionista quando entrava nel suo studio" (Paula Findlen, *Possessing Nature*, pp. 44-46).

¹¹⁶ Walter Benjamin, *I «passages» di Parigi*, op. cit., p. 222.



39. Casa di bambola di Petronella Oortman, 1686-1705, Amsterdam, Rijksmuseum



40. Particolare della casa di bambola di Petronella Oortman, il *cabinet* di porcellane

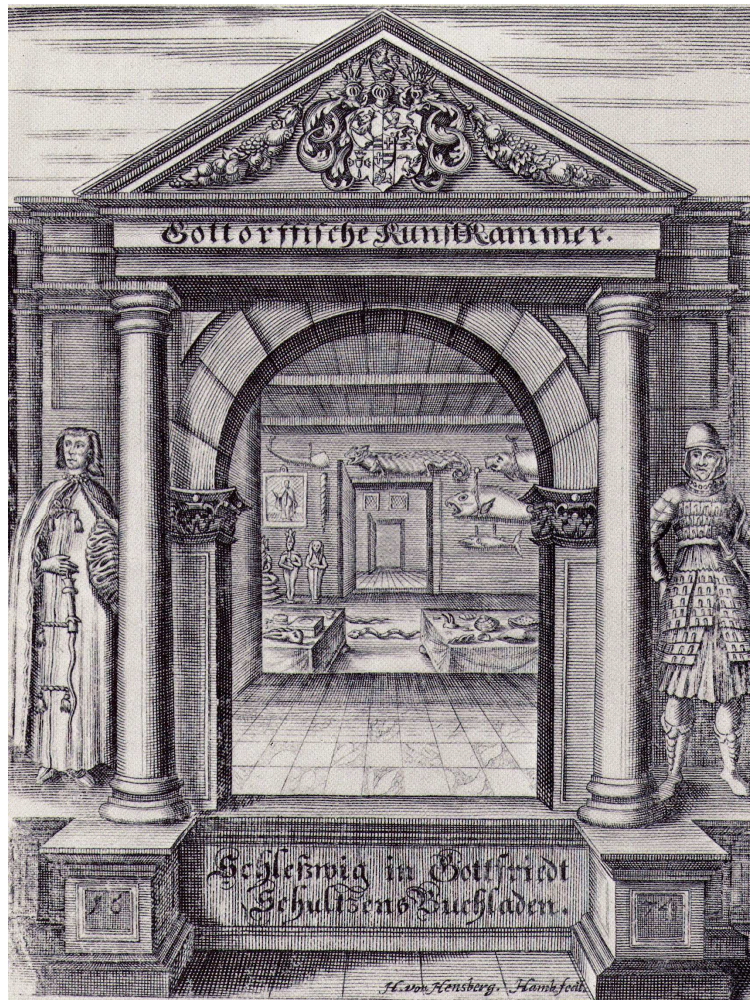
Nello specifico i piccoli piatti riposti nel *cabinet* giocattolo furono commissionati, come i loro corrispondenti di dimensioni normali, in Cina ed in Giappone.

Considerata una sorta di meraviglia del mondo, di questo stupefacente manufatto un viaggiatore tedesco, che aveva avuto la possibilità di vederlo, scrisse, nel 1718, che sembrava “una vetrina piena di sorprese che poteva affascinare per molte ore”.¹¹⁷ Sorta di *divertissement* raffinato, la casa di bambola testimonia di un immaginario sedimentato in maniera profonda, quello della collezione che deve affascinare per il suo esotismo (in questo caso le ceramiche orientali), e che pure nel suo essere ludica, riprende le caratteristiche del collezionismo del tempo nella eccellenza della lavorazione artigianale che la produce, diventando a sua volta oggetto da collezionare.

¹¹⁷ Sul tema delle case di bambola faccio riferimento al testo di Jet Pijzel-Domisse, *The 17th-century, Doll's houses of the Rijksmuseum*, Rijksmuseum Foundation, Amsterdam, 2007, in cui viene riportata la citazione qui riprodotta.

La collezione come macchina del sapere

I frontespizi dei cataloghi del Settecento documentano una modalità nuova di esporre le raccolte, testimoniando del cambiamento epocale che è in atto nell'ideazione della collezione. Rispetto alle illustrazioni seicentesche, caratterizzate, come si è visto, da spazi completamente saturati di oggetti ed in cui la visione prospettica amplifica la sensazione di coinvolgimento dello spettatore, in un viaggio visivo che ha delle caratteristiche fortemente "tattili", a mano a mano che ci si inoltra nel XVIII secolo alcuni nuovi elementi nell'architettura di queste immagini fanno la loro comparsa, per divenire progressivamente elementi stabili.



41. H. von Hensberg, in Adam Olearius, *Gottorffische Kunstammer*, 1674, Schleswig

Un prodromo di ciò è già riconoscibile nel frontespizio del *Gottorffische Kunstkammer* (1674, fig.41), il catalogo della collezione del duca di Gottorp, in cui l'elemento di novità consiste nell'inserimento della "soglia": una facciata architettonica è posta infatti in primo piano nell'incisione e funge da ingresso ideale alla visita della collezione, che si intravede essere distribuita in una successione di stanze.¹¹⁸ In questo susseguirsi di ambienti è insita *in nuce* l'idea del museo in senso moderno: "[...] l'istituzione del museo – spiega infatti Giuliana Bruno – stabilì una direzione lineare di visione intonata alla visione evolutiva e prescrisse una pratica regolata di osservazione sequenzializzata".¹¹⁹

Le variazioni sul tema della "soglia" nei frontespizi dei cataloghi sono le più diverse: per esempio molti sono i casi di barriere create da un gruppo di personaggi, appositamente messi in posa ad eseguire una specifica coreografia, come nell'immagine di apertura del *Amboinische Rariteitkamer* (1705), nel frontespizio del *Wondertooneel der nature* (1706), o in quello dell'*Opera omnia* di Frederik Ruysch (1727, fig. 42), dove oltre all'arco di ingresso compare anche il sipario, come a confermare che quella che ci viene sottoposta è effettivamente una *mise en scène*. Le figure che fungono da ostacolo all'ingresso della "visita" (spesso esse sono mitologiche e si prestano ad una lettura ricca di rimandi allegorici), simbolizzano una collezione che non è più immediatamente messa a disposizione dello sguardo, come dimostra anche il fatto che gli oggetti sono tutti collocati in appositi stipi ed armadi.¹²⁰

¹¹⁸ "Partendo dalle rappresentazioni considerate più antiche, un nuovo tipo di incisioni di vedute di collezioni fa la sua apparizione nel tardo diciassettesimo secolo. Una specie di ruolo iniziale sembra essere stato giocato dal frontespizio di *Gottorffische Kunstkammer* del 1674. La novità che colpisce di più è una facciata architettonica che è posta nel primo piano dell'immagine. La forma dell'edificio, non molto elegante ma monumentale sintesi di stile antico, con le armature appoggiate su un frontone, ha un riverbero di un certo prestigio. [...] la cosa più importante rispetto alla tipologia di vedute di collezioni di cui è stato fatto uno schizzo, è che la facciata qui definisce uno spazio incorniciato rispetto a cui l'intera rappresentazione è organizzata. Ad un primo sguardo sembra essere una specie di situazione "a portale". Esso separa la porzione di spazio in primo piano rispetto alla successione di stanze che continuano nella profondità dell'immagine. Attraverso l'arco si può guardare all'interno della collezione; sui muri, sulle tavole e a terra si riconoscono singoli esemplari, come conchiglie, serpenti, pesci, statue egizie. Ad un'ispezione più accurata il supposto portale dimostra di non essere attraversabile. [...] L'interno del museo è così distinto come una regione che è visibile allo spettatore ma in cui non si può entrare senza indugi" (Robert Felfe, *Collections and the Surface of the Image*, op. cit., p. 236).

¹¹⁹ Giuliana Bruno, *L'atlante delle emozioni*, Bruno Mondadori, Milano, 2006, p. 138.

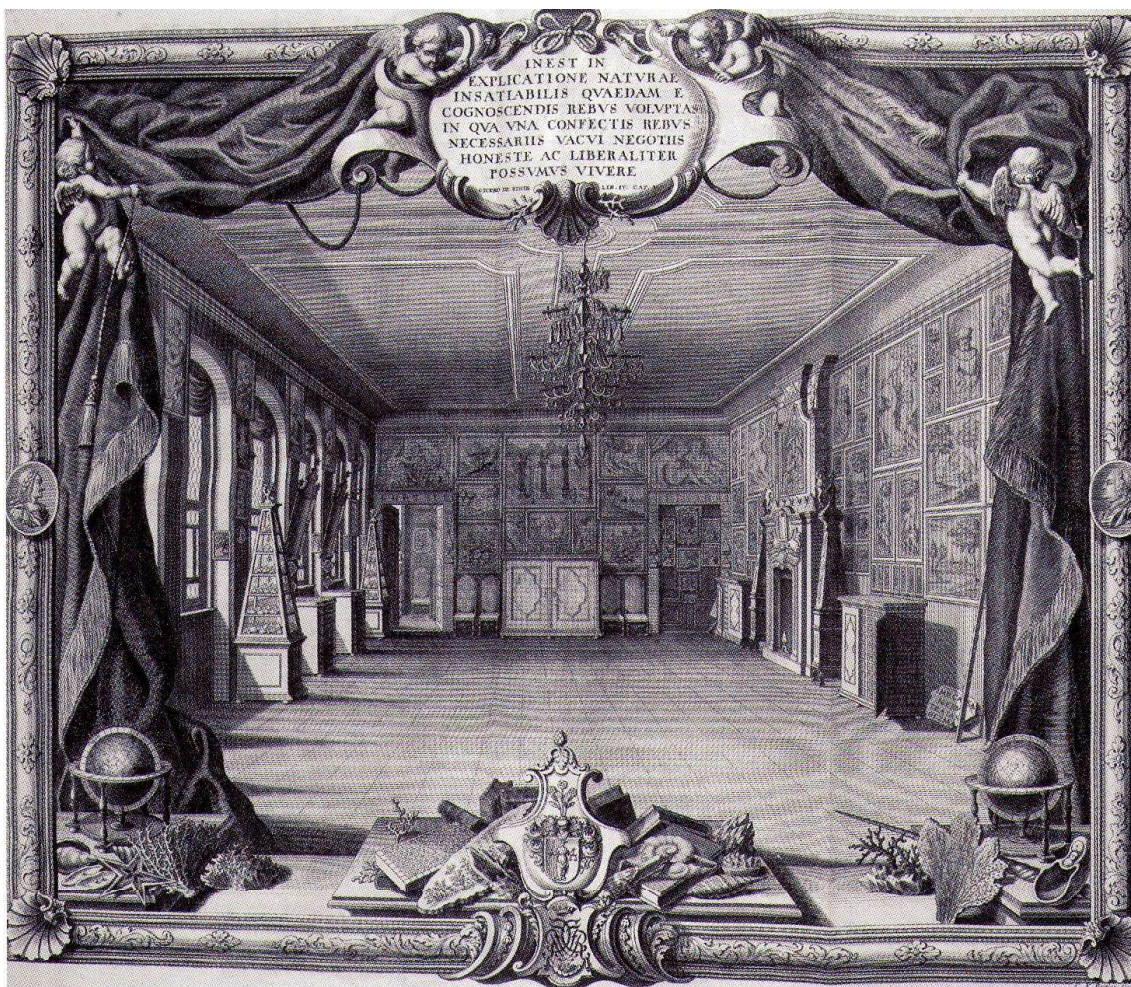
¹²⁰ Sul frontespizio dell'*Opera omnia* Robert Felfe scrive: "Dal punto di vista della composizione, gli attori in primo piano, chiaramente uniti dalla loro gestualità, sono otticamente ancorati all'architettura ed ostruiscono l'ingresso della collezione allo spettatore. [...] le figure in primo piano sono costituite da personaggi allegorici – personificazioni della terra e del mare, della collezione e delle arti grafiche, così come di Madre Natura, di Cronos, rappresentazioni del tempo e della finitezza di tutto ciò che è naturale. È innanzitutto attraverso queste allegorie che è formulato il richiamo ad una rappresentazione universale



42. Cornelius Huyberts, in Frederik Ruysch, *Opera omnia*, 1720, Amsterdam

del mondo e della conoscenza, piuttosto che attraverso lo spazio stesso della collezione con i suoi oggetti esposti all'interno. [...] In contrasto, lo spazio interno della collezione è dominato da armadi finemente lavorati. Essi rappresentano una sintesi ordinata della conoscenza, laddove gli oggetti individuali, in sé e per sé, sono completamente nascosti e difficilmente visibili. I piccoli visitatori della collezione, sono trasportati nella profondità dell'interno e difficilmente percepiti come attori" (Robert Felfe, *Collections and the Surface of the Image*, op. cit., p. 242).

Ad una lettura ancora più ricca si presta in tal senso il *Museum Richterianum* (1743, fig. 43), dove lo stravagante infisso ornamentale presenta una sua piccola collezione di oggetti (coralli, conchiglie, due globi terrestri, strumenti scientifici), mentre nella rappresentazione vera e propria della collezione gli oggetti sono completamente occultati.



43. Johann Ernst Hebenstreit, *Museum Richterianum*, 1743, Leipzig

Sorta di rappresentazione teatrale, come se l'immagine riproducesse un vero e proprio palco, la collezione si presenta da una parte come una *mise en scène* e dall'altra come un quadro, sorta di pittorializzazione dello spazio della collezione. Ciò che emerge con evidenza è il progressivo distanziamento dallo spettatore, e la medializzazione della collezione.

L'immagine e la superficie – spiega Roberto Felpe – ora diventano un luogo in cui la relazione con l'uomo inteso come soggetto dello sguardo e della conoscenza – l'oggetto e l'ordine della conoscenza – è *rinegoziato*.¹²¹

Se quindi le prime rappresentazioni delle *Wunderkammern* restituivano l'immagine di un ambiente avvolgente, in cui immergere lo sguardo (il frontespizio forniva a livello visivo l'aspetto "aptico" che l'ispezione reale doveva offrire al visitatore in carne e ossa), con la presa di distanza rilevabile nei frontespizi del Settecento il percorso della collezione assume sempre più caratteristiche mentali. Anche la dimensione del tempo cambia in queste incisioni: le prime sono l'espressione della contemporaneità (la collezione è qui qualcosa di immediatamente disponibile), mentre le successive inseriscono nella raffigurazione l'elemento della durata.



44. La biblioteca di corte di Vienna, da Peter Lambecius, *De augustissima biblioteca vindobonensi*, 1700

Nell'immagine della biblioteca di corte a Vienna ai tempi di Leopoldo I (1700, fig. 44), Julius von Schlosser identifica il debito verso le antiche "camere delle meraviglie", come innegabilmente rievocano i mostruosi animali impagliati che pendono dal soffitto, visibili da uno scorcio attraverso un'arcata.¹²² L'incisione però dimostra tutta la sua

¹²¹ Ivi, p. 247.

¹²² "Abbiamo notato come nelle antiche *Kunstkammern* i *naturalia* coesistano in pieno accordo con gli *artificialia*, per usare la terminologia del tempo. Pertanto, nonostante i progressi scientifici dell'Illuminismo, quelle 'meraviglie della natura' che avevano costituito il vanto dei tesori ecclesiastici e

modernità proprio in quest'arcata, anzi per la precisione in una successione di arcate, da cui si intravedono file e file di armadi. La rappresentazione della biblioteca vuole ancora essere l'espressione di un potere messo in mostra, con le sue pareti ricolme di libri, ma quella che si percepisce è una collezione disposta secondo una nuova sensibilità e che corrisponde a un modo diverso, rispetto al passato, di porsi in relazione agli oggetti.



45. Martin Engelbrecht, scatola ottica *Wunderkammer*, prima metà del XVIII secolo

C'è una volontà nuova di mettere in prospettiva che troverà col passare del tempo molte conferme: ne è un esempio la scatola ottica di Martin Engelbrecht (fig. 45), sicuramente

mondani del Medioevo continuano a trovare qui ricovero ed asilo. Si sa anche che tutti gli artigli di grifone, gli unicorni, i nuclei di comete e le lingue di serpente non sono altro che leggende; tuttavia le assurdità dei lapidari, come del resto l'alchimia e l'astrologia, fanno testo ancora per lungo tempo tra il grosso pubblico, e i bezoari, le corna di rinoceronte, le pietre di tutti i tipi continuano a svolgere la loro funzione protettiva contro i veleni e ogni sorta di malanni perfino nella prassi medica. [...] Non fa quindi meraviglia che a quest'epoca le farmacie vengano addobbate come piccoli musei di storia naturale. I proprietari cercano, sia per interesse personale che per convenienza d'affari, di allestire la loro bottega rendendola eccentrica e singolare con ogni sorta di spoglie di animali, scheletri, molluschi e fossili. [...] Di solito erano soprattutto le biblioteche i naturali catalizzatori di queste tendenze; un'incisione nei *Viaggi* di Browne illustra in maniera caratteristica l'interno della biblioteca di corte di Vienna ai tempi di Leopoldo I, per tacere di altre che saranno menzionate all'occasione. Del resto la Biblioteca Nazionale di Parigi, come pure la Vaticana, con i loro locali annessi, danno ancor oggi un'idea di questa infanzia dei musei" (Julius von Schlosser, *Raccolte d'arte e di meraviglie*, op. cit, pp. 98-99).

più tarda (è datata intorno alla metà del XVIII), in cui il titolo stesso – *Wunderkammer* – ci dice di quello che è ormai diventato un *cliché*, con la sua caratteristica commistione di oggetti della natura e oggetti d'arte, l'immancabile esemplare “mostruoso” appeso al soffitto. Al contempo è proprio la struttura della scatola ottica che si presta a dare un supporto materiale alla modernità di questa immagine, infatti la prospettiva virtuosisticamente esacerbata, fondamentale nella costruzione di questo oggetto, si presta a raccontare della trasformazione in atto, della linearizzazione del percorso della collezione, che diventa percorso di conoscenza.¹²³

Si è già detto come Paula Findlen veda lo sviluppo dello spazio dello studiolo nella galleria, ma questo processo in cui si opera una transizione fra uno spazio silenzioso e vocato alla meditazione, ad uno pubblico e atto alla conversazione, sottende anche una specifica trasformazione gnoseologica:¹²⁴ “Piuttosto che vedere di più, la scienza illuministica *vide meno*, e ciò facendo, ridefinì la proposta dei musei naturali, che divennero un costrutto esclusivo piuttosto che inclusivo”.¹²⁵

La studiosa americana si concentra sull'analisi delle collezioni naturalistiche ma questo passaggio è comunque generalizzabile. Pur essendo solo all'inizio di questa trasformazione, è insito in una visione sequenzializzata e settorializzata della collezione un modo diverso di “vedere”, rispetto a quel collezionismo prima rinascimentale e poi barocco che, nella commistione di arte e natura e nel privilegiare una centralità prospettica attorno a cui accogliere tutti i suoi oggetti, riusciva a riunire tutto l'universo in una stanza. Come osserva Luca Basso Peressut:

In effetti, le incisioni nei cataloghi del Museo di Kircher al Collegio Romano (fig. 15), o del Museo di Vincent Levin a Haarlem, mostrano che il tema architettonico della galleria si

¹²³ La produzione di scatole ottiche teatrali di Martin Engelbrecht (1684-1756) ad Augusta fu anomala, rispetto alla produzione del tempo, rivolta maggiormente alle vedute ottiche, e geniale se si pensa alla preparazione che richiedeva particolari attenzioni ed un'esecuzione raffinata. Ogni scatola era costituita da una serie di immagini (un frontespizio e delle quinte) opportunamente ritagliate e poste in sequenza di piani davanti a un fondale, in modo da offrire una visione con l'illusione della profondità. La coloritura, scelta in una gamma estesa di tonalità brillanti, costituiva un segno di riconoscimento di questo stampatore, che lavorò principalmente tra il 1730 e il 1750 producendo circa 350 serie diverse disponibili in tre formati. Ogni serie di fogli era inserita nella scatola ottica, secondo una collocazione studiata nei minimi dettagli, che prevedeva di disporre le figure progressivamente più piccole via via che ci si avvicinava al fondale. Fra i vari soggetti, molti le scatole con temi del Vecchio e Nuovo Testamento, spiccano quelli che raffiguravano scene della vita di tutti i giorni, oppure quelli che documentano di feste, sale sfarzose, parchi, giardini, balli in maschera, rappresentazioni teatrali. L'esemplare intitolato *Wunderkammer*, rappresenta il gabinetto di un collezionista, testimoniando di un'immagine che nel XVIII è ormai un'acquisizione dell'immaginario dell'epoca. Sull'argomento si faccia riferimento a Gabriele Mazzotta, *Visioni del Fantastico e del Meraviglioso*, op. cit., pp. 275-297.

¹²⁴ Paula Findlen, *Possessing Nature*, op. cit. pp. 109-113.

¹²⁵ Ivi, p. 404 (corsivo mio).

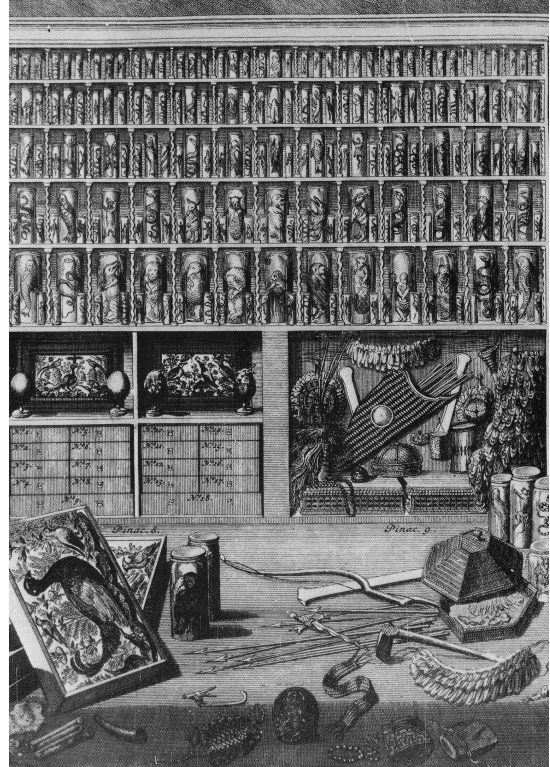
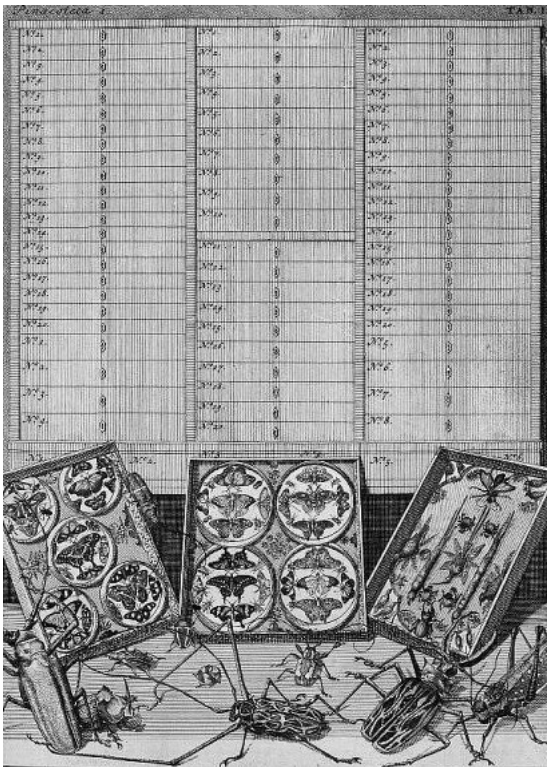
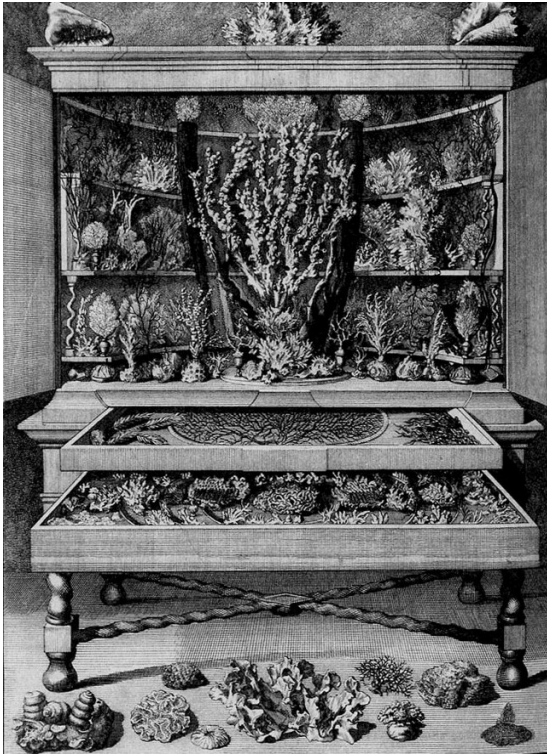
coniuga alla dimensione pluralistica e attiva della frequentazione da parte degli studiosi. Anche la dimensione degli spazi e delle collezioni, la ripetitività degli elementi dell'allestimento suggeriscono assetti architettonici, organizzazioni tipologiche di spazi e strutture espositive che aprono al tema del museo come luogo civile della società contemporanea.¹²⁶

Il catalogo della collezione di Vincent Levin, *Wondertooneel der nature* (1706), è un documento di straordinaria importanza per illustrare le trasformazioni che stiamo osservando, non solo per quanto già evidenziato relativamente al suo frontespizio, ma anche per tutte le ulteriori tavole che lo corredano. L'immagine globale della collezione (fig. 46) mostra come essa venga disposta in una galleria, mentre le incisioni successive (figg. 47-48-49-50) mettono in atto un processo di sequenzializzazione, illustrando ciascuna un armadio. La raccolta è infatti ordinatamente spartita in una pluralità di *cabinets* (quello dei coralli, delle conchiglie, dei minerali, delle piante essiccate ed uno contenente tanti piccoli feti animali ed umani conservati in vitro).



46. Il museo di Vincent Levin, da V. Levin, *Wondertooneel der Nature*, 1706

¹²⁶ Luca Basso Peressut, *Architetture della scienza esposta. Le metamorfosi del museo naturalistico*, in Luca Basso Peressut (a cura di), *Stanze della meraviglia*, op. cit., p. 153.



47-48-49-50 Vincent Levin, *Wondertooneel der Nature*, 1706

Se anche in questi *cabinets* rimane evidente la concentrazione degli oggetti tutti insieme della camera delle meraviglie, gli armadi in successione della collezione di Vincent Levin confermano il progressivo occultamento che già era evidente nei frontespizi dell'*Opera omnia* di Frederick Ruysch, o del *Museum Richterianum*.

L'armadio è solo un'altra forma che sostituisce la stanza o il libro come contenitore universale. Altri musei, compresi unicamente in un mobile, si avranno fino oltre il Settecento e tra i più importanti quelli di Chevalier, Levin, De Wilde, e nelle collezioni stesse, un gran numero di stipi e mobiletti per conservare una parte speciale della raccolta, come il *Munzschrack* di Ambras o gli *armaria* della Metallotheca di Michele Mercati (fig.21). [...] La miriade di oggetti sparsi tutto intorno è sottratta alla vista e fatta rientrare negli armadi. Del museo cinquecentesco non rimane che una lunga sala asettica in cui, più che la meraviglia degli oggetti, si mostrano al visitatore l'ordine e la classificazione.¹²⁷

La *Wunderkammer* era un'immagine che si fondava sulla "fotografia" di tutti gli oggetti insieme, e sulla loro capacità di correlarsi in una rete che rimandava globalmente ad una sfera di armonica perfezione. Non vigeva la logica dell'esaurire la "serie", perché ogni singolo oggetto aggiunto alla raccolta altro non faceva che rafforzare un'immagine concettualmente estensibile all'infinito. Nel XVIII secolo però avviene il passaggio dalla "camera delle meraviglie" al "gabinetto naturalistico", dove, come osserva, fra gli altri, Jens Erik Kristensen:

Le stanze scure, recondite, saranno sostituite dagli ambienti luminosi e illuminati [...] che ambiscono a divenire luoghi in cui esporre un compendio rigorosamente organizzato dell'ordine che sovrintende l'intera natura sensibile. Gli oggetti sono suddivisi sistematicamente in base a identità e differenze; i nomi di genere e specie sono esplicitati in modo da rendere superfluo qualsiasi commento supplementare.¹²⁸

È Krzysztof Pomian ha delineare acutamente questa svolta epocale:

[...] nel corso della seconda metà del XVII secolo si attiva un dispositivo intellettuale ed istituzionale per contenere ed orientare la curiosità, che non poteva più essere tenuta a freno dalle vecchie regole stabilite duecento anni prima. [...] Era una lenta evoluzione, senza nulla di automatico, che suscitava conflitti e lacerazioni. Come conseguenza le «scienze curiose», entrate a far parte della cultura ufficiale alla fine del XV secolo, ne furono di nuovo escluse; e non da parte della Chiesa, ma dalle istituzioni della scienza. In quanto ai «gabinetti di curiosità», con la loro aspirazione a rendere visibile la totalità dell'essere, furono trasformati in gabinetti di storia naturale finalizzati alla ricerca scientifica.¹²⁹

¹²⁷ Adalgisa Lugli, *Naturalia e Mirabilia*, op. cit., p. 99.

¹²⁸ Jens Erik Kristensen, *Lo sguardo curioso, classificatore, biologico. L'ordine della natura e il museo di storia naturale*, in Luca Basso Peressut, *Stanze della meraviglia*, op. cit., p. 88.

¹²⁹ Krzysztof Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi*, op. cit., pp. 79-80.

È paradossale, come sottolinea Adalgisa Lugli, che la fine delle collezioni enciclopediche sia praticamente contemporanea all'*Encyclopédie*.¹³⁰ Essa si compie nel momento in cui i singoli oggetti non formano più un tutto inteso globalmente, ma iniziano ad essere separati per categorie. In tale senso il frontespizio del *Museum Richterianum* è emblematico per un ulteriore aspetto: un'intera parete è infatti ricoperta esclusivamente da quadri. Se gli oggetti in primo piano ricordano quelli della *Wunderkammern*, per la prima volta in questo frontespizio si ha un'immagine in cui i quadri sono messi tutti insieme da una parte, secondo una ridistribuzione mirata.

In questa raccolta specialistica di scienze naturali – considera Horst Bredekamp – sono citate ancora tutte le componenti della *Kunstkammer*, ma l'arte figurativa si è ritratta dall'insieme. In tale separatezza emerge, però, una circostanza singolare: su di essa gravano ora tutte le aspettative che erano rivolte in passato alla collezione universale.¹³¹



51. Giovanni Paolo Pannini, *La galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga*, 1749, Hartford, Connecticut, Wadsworth Atheneum

La collezione settecentesca non si può far coincidere con la rappresentazione della “quadreria” – si pensi ad esempio a quelle di Giovanni Paolo Pannini, come *La galleria*

¹³⁰ “Sembra paradossale, ma la fine delle collezioni enciclopediche è praticamente contemporanea all'*Encyclopédie*. Tutto il sapere accumulato ed irrigidito della scienza del mondo illuminista fa aprire le prime crepe nella compattezza del sistema enciclopedico di tradizione cinquecentesca [...]. [...] l'universo della *Wunderkammer* si è allargato a un termine oltre il quale si può solo azzerare tutto e ricominciare dalla specializzazione” (Adalgisa Lugli, *Naturalia et mirabilia*, op. cit., p. 110).

¹³¹ Horst Bredekamp, *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina*, op. cit., p. 109.

del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga (1749, fig. 51), che da un lato sono l'evoluzione settecentesca del *cabinet d'amateur* e dall'altra corrispondono alla rappresentazione di una collezione reale, documentando lo stile di allestimento ad "incrostazione" tipico dell'epoca –,¹³² ma emerge con evidenza, al di là di ciò che si evince dai frontespizi dei cataloghi a stampa, che le immagini di collezioni di questo secolo si distinguono per categorie di oggetti: la raccolta di farfalle, quella di monete e medaglie, di antichità, di strumenti scientifici, di sculture, di cere anatomiche e quant'altro.

È celebre l'affermazione di Denis Diderot che scrive nelle pagine dell'*Encyclopédie*, alla voce "Cabinet d'histoire naturelle":

L'ordine di un gabinetto non può essere quello stesso della natura; la natura fa mostra ovunque di un sublime disordine: da qualunque parte l'osserviamo, ecco masse che eccitano la nostra ammirazione, gruppi di oggetti che spiccano nel modo più sorprendente. Ma un gabinetto di storia naturale è creato per istruire, e dobbiamo ritrovarvi in dettaglio e in buon ordine ciò che l'universo vi presenta in blocco.¹³³

È a partire da questo atteggiamento che la cultura della curiosità cede il passo alla scienza moderna e le collezioni enciclopediche vengono scorporate a seconda delle diverse discipline a cui tipologie di oggetti differenti fanno capo. I *naturalia* confluiranno progressivamente nei musei di zoologia, entomologia, paleontologia, mineralogia, anatomia patologica, anatomia compara, anatomia umana, solo per citarne alcuni.

Che la "camera delle meraviglie" venga progressivamente "spodestata" è rilevabile da un utilizzo del *cabinet*, non più finalizzato a riunire insieme cose per loro natura diverse: un allestimento come quello del *Cabinet de verres* del castello di Rosenborg (dalla collezione di Federico IV di Danimarca, del 1708, fig. 52) pur mantenendo ancora la classica saturazione visiva della *Wunderkammer*, una stanza ricolma fino al soffitto di oggetti di vetro e ceramica, testimonia certamente della settorializzazione della raccolta.

¹³² "L'allestimento «a incrostazione» diffusosi rapidamente in tutta Europa rimane l'indirizzo prevalente delle gallerie barocche almeno fino a tutto il Settecento. Si veda la nitida rappresentazione, rara in Italia ma diffusissima dal Seicento in area fiamminga sì da costituire un vero e proprio genere, della *galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga* del Pannini, felice commistione fra reale, i dipinti effettivamente posseduti dal cardinale, e ideale; la sistemazione architettonica che rappresenta, come nelle gallerie del Piranesi, un'amplificazione retorica dei criteri espositivi del tempo" (Cristina De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano*, op. cit., p. 103).

¹³³ Denis Diderot, *Enciclopedia o dizionario ragionato delle Scienze, delle Arti e dei mestieri, ordinato da Diderot e D'Alembert* (a cura di P. Casini), Laterza, Bari, 2003, pp. 647-650.



52. *Cabinet des verres*, circa 1708, Copenhagen, Castello di Rosenborg (dalla collezione di Federico IV di Danimarca)

Allo stesso modo il *cabinet* di Bonnier de la Mosson, nel dipinto di Jacques de Lajoue (1734, fig.53), pur nella sua rappresentazione fantastica, è sostanzialmente un laboratorio di fisica e meccanica.



53. Jacques de Lajoue, particolare da *Il cabinet di Bonnier de la Mosson*, 1734 (collezione privata)

È quello che si evince dalla descrizione che di questa collezione offre Arthur MacGregor quando scrive:

In Francia in questo periodo la continua mancanza di collezioni pubbliche era compensata, ad alcuni livelli, dalle attività di privati collezionisti nel campo scientifico. Nella prima metà del diciottesimo secolo la più globale di queste fu costituita a Parigi da Bonnier de la Mosson (1702-44). Il primo piano del museo di Bonnier, presso l'Hôtel de Lude a Saint Germain, era interamente dedicato alla biblioteca e al cabinet, che abbracciava un'ampia gamma delle curiosità naturali e artificiali ed era particolarmente ricco nel campo della meccanica, della fisica e della chimica. [...] Nel seguito di stanze dedicate alla collezione una particolare preminenza era data al "cabinet de mécanique et de physique", che è stato giudicato, di tutte le parti che componevano la collezione, "le plus récréatif pour l'esprit et pour les yeux, puisque tout ce qui le compose instruit en même temps qu'il amuse". Fra gli oggetti contenuti era inclusa una ampia gamma di modellini che rappresentavano il funzionamento di una varietà di macchine, o la costruzione di navi ed edifici, o esemplificavano principi meccanici e geometrici, e di teorie astronomiche; un cabinet separato era dedicato a complessi torni e agli elaborati prodotti che potevano essere fatti con il loro ausilio.¹³⁴

¹³⁴ Arthur MacGregor, *Curiosity and Enlightenment*, op. cit., pp. 226-7.

Anche lo stipo è reinterpretato sulle esigenze di una nuova sensibilità, non più il *Kunstschränk* di Philipp Hainhofer, ma, per esempio, il *cabinet de medailles*, come nel frontespizio di Louis Joubert (*La science des medailles*, 1739, fig. 54), con i suoi cassetti tutti in fila, in cui la collezione di monete trova il suo ordine più rigoroso.¹³⁵



54. Frontespizio da Louis Jobert, *La science des medailles*, 1739

¹³⁵ “Nei primi anni del diciassettesimo secolo collezionare monete era in realtà un’attività socialmente specifica. Come evidenzia Evelyn, monete e medaglie erano pressoché invariabilmente incluse nelle “collezioni e in particolare nei tesori principeschi e di uomini nobili”. [...] Una buona collezione di queste [monete e medaglie] quasi sicuramente era presa come segno di una posizione sociale superiore. [...] L’abitudine a collezionare monete si rafforzò grazie all’incrocio di due sistemi, il divertimento dei gentiluomini e lo studio istituzionale. Per la nobiltà la collezione di monete comunemente richiedeva una buona dose di attività ritualizzata. Si intesceva sulle pratiche aristocratiche, tuttavia, anche una tradizione scolastica sostenuta da dotte istituzioni, specificamente università, le quali potevano a loro volta esibirsi come appartenenti alla classe dei collezionisti nobili” (Ken Arnold, *Cabinets for the Curious. Looking Back at Early English Museums*, Ashgate, 2006, pp. 67-68).

Al contempo va detto che il “traghetamento” della collezione al suo *coté* scientifico non avviene in modo sistematico ed immediato: basti pensare ad una collezione come quella di James Petiver, nata senza particolari aspettative di ricerca scientifica, inglobata in quella di Hans Sloane e poi ceduta assieme a questa al governo britannico, che nel 1753 crea il British Museum.¹³⁶ L’immagine della sua raccolta di farfalle rispondeva più a criteri estetici che non ad un intento classificatorio, come spesso accadeva all’epoca (fig. 56). Come confermano le parole di Arthur MacGregor:

Nello stesso modo in cui le conchiglie si appellavano ai sensi decorativi piuttosto che agli interessi scientifici di parecchi collezionisti, allo stesso modo numerose collezioni di insetti – ed in particolare modo falene e farfalle – si posero obiettivi non più alti che quello di creare dei contesti decorativi, rappresentando emblematiche dichiarazioni sull’impegno dei collezionisti ma lasciando cadere qualsiasi pretesa ad una proposta scientifica.¹³⁷



54. Le farfalle di James Petiver, acquistate da Sir Hans Sloane, inizio del XVIII secolo, Londra, Natural History Museum

¹³⁶ Sulla collezione Petiver ed il suo assemblamento alla collezione Sloane si veda Arthur MacGregor, *Curiosity and Enlightenment*, op. cit., p. 140 e il libro di Ken Arnold, *Cabinets for the Curious* (op. cit.), in cui si descrive anche la genesi del British Museum.

¹³⁷ Arthur MacGregor, *Curiosity and Enlightenment*, op. cit., p.143.

Nel quadro di Lorenzo Pecheux (1777, fig. 55), la marchesa Gentili Boccapaduli è rappresentata nel suo gabinetto di storia naturale mentre fa l'atto elegante di mostrare una collezione di farfalle che ricorda esattamente, per il suo arrangiamento, quella di Petiver, e certo il quadro non fa pensare se non ad un passatempo dilettevole.¹³⁸



55. Lorenzo Pêcheux, *La marchesa Gentili Boccapaduli nel suo gabinetto di storia naturale*, 1777, Torino, collezione privata

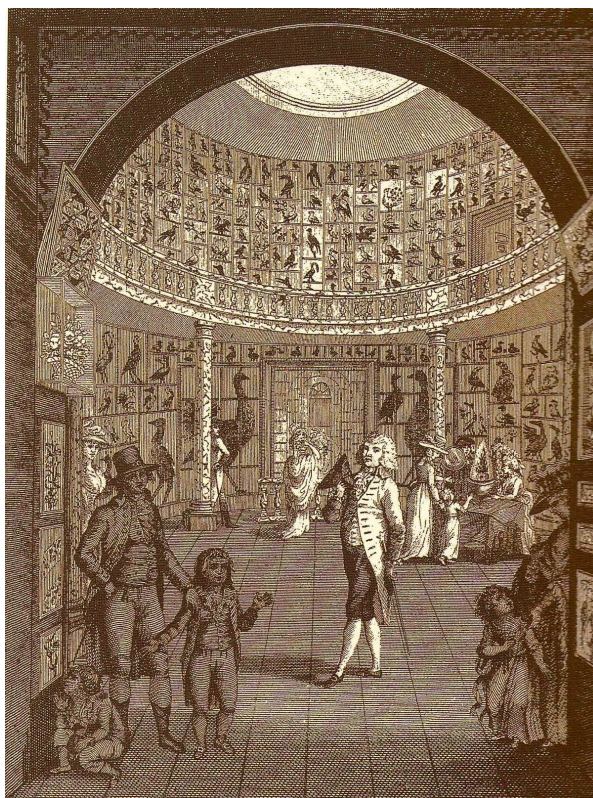
Anche l'immagine della collezione di Bonnier de la Mosson non deve essere interpretata come il risultato dell'attività di uno scienziato in senso moderno, ma piuttosto "è la rappresentazione del luogo della *science amusante* che si svolge nei *salons* degli *hôtels particuliers* del XVIII secolo".¹³⁹ A partire dal Settecento e per tutto

¹³⁸ "Per quanto riguarda la penisola italiana, un'idea di arrangiamento di tali raccolte, fortemente basato su criteri estetici, si può avere dal ritratto, eseguito da Lorenzo Pêcheux, della marchesa Margherita Gentili Sparparani Boccapaduli, in cui la stessa è appunto raffigurata all'interno del suo gabinetto di curiosità, tra mobili disegnati da Piranesi. Ma, sempre restando in Italia, e abbandonando la "virtuosa" e nobile dama, non mancano, tra gli stessi scienziati di professione, esempi, peraltro pienamente riusciti, di fare della collezione naturalistica un vero e proprio spettacolo, ancora una volta uno strumento per coniugare, pur utilizzando i mezzi più avanzati a disposizione, arte e natura, per suscitare meraviglia" (Giuseppe Olmi, *L'arca di Noé*, in Luca Basso Peressut, *Stanze della meraviglia*, op. cit., p. 60).

¹³⁹ Luca Basso Peressut, *Architetture della scienza esposta. Le metamorfosi del museo naturalistico*, in Luca Basso Peressut, *Stanze della meraviglia*, op. cit., p. 149.

l'Ottocento la storia naturale diventa una moda che si diffonde in modo significativo e la collezione naturalistica, escludendo la presenza degli *artificialia*, “migra” lentamente verso il gabinetto che descrive Denis Diderot. Un esempio italiano è quello del collezionista e scienziato Lazzaro Spallanzani che, critico nei confronti di quei “dilettanti” e “curiosi” più attenti a criteri estetici che al metodo, nel suo gabinetto di Scandiano “si compiaceva delle simmetrie, collocava mostruosità, nonché pesci e uccelli preparati in modi singolari e sorprendenti, utilizzava reperti anche in funzione di arredi”¹⁴⁰. Sottrarsi alla suggestione dei musei barocchi è un percorso lento.

In realtà la fascinazione per il bizzarro e il meraviglioso non scompaiono, ma rimangono a convivere con il nuovo ordine: mentre gli universitari si richiudono nelle loro gallerie, la storia naturale diventa di moda, motivi naturalistici vengono usati negli oggetti d'arte e nelle decorazioni, e si aprono alcuni musei dall'intento puramente commerciale, dove si paga il biglietto per farsi sbalordire.¹⁴¹



56. *A perspective view of the Grand Salon & Gallery at the Museum, late Sir Ashton Lever's, Surrey and of Black Fryer's Bridge, da A Companion to the museum (1790)*

¹⁴⁰ Giuseppe Olmi, *L'arca di Noé*, in Luca Basso Peressut, *Stanze della meraviglia*, op. cit., p. 58.

¹⁴¹ Matteo Merzagora e Paola Rodari, *La scienza in mostra. Musei, science centre e comunicazione*, op. cit., p. 25.

È il caso di svariati musei o “saloni” come quello di Richard Greene a Litchfield, o di Ashton Lever a Leicester (fig. 56), le cui immagini rappresentano un’interpretazione moderna della *Wunderkammer* e da cui si evince l’intenzione di stupire ed affascinare per il tramite della collezione, un pubblico progressivamente sempre più ampio.¹⁴²

Senza entrare nel dettaglio della rappresentazione della collezione scientifica e dei primi musei di storia naturale (un esempio emblematico è il *Jardin des Plantes* di Parigi, denominato dopo il 1792 *Muséum d’histoire naturelle*), ad un livello più generale si passa dalla collezione enciclopedica alla collezione dedicata ad una specifica categoria di oggetti, di cui le tavole dell’*Encyclopédie* sono un’evidente illustrazione (fig. 57):

Le relazioni circolari della somiglianza – come osserva Eilan Hooper Greenhill –, che sono infinitamente variabili e spesso affatto personali, sono sostituite da un canone ordinativo classificatorio, documentato, delimitato. Il potenziale dinamico delle relazioni fra le cose e dei nuovi modi per interpretarle sparirà nello spazio epistemologico bidimensionale del “museo”, [...]. Le cose, che sono state disposte l’una accanto all’altra per dimostrare la varietà e la ricchezza del mondo, ora saranno esposte separatamente, collegate non già a cose dissimili in forza di somiglianze nascoste, bensì a qualcosa che ha le stesse caratteristiche morfologiche, che appare simile, che può essere classificato nella stessa famiglia o specie.¹⁴³

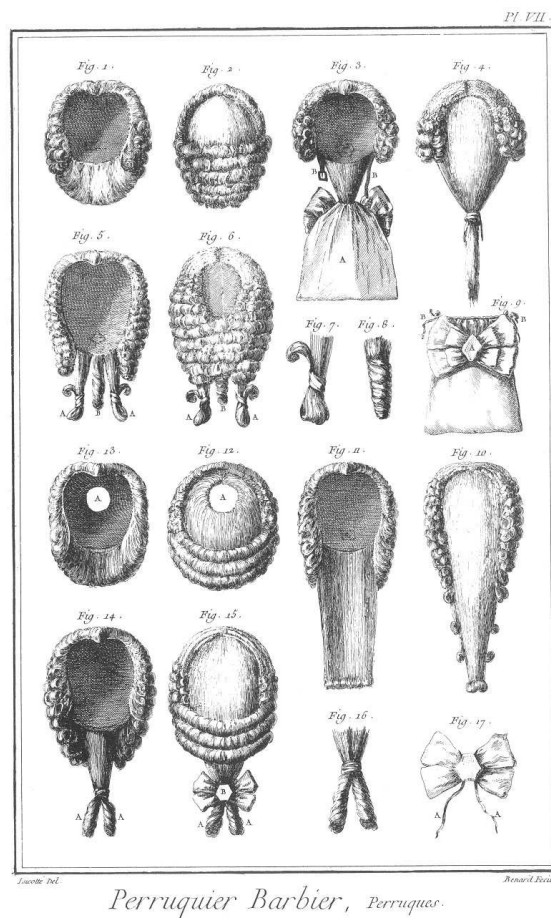
La rappresentazione della collezione si divide in due ambiti ben distinti, quello scientifico e quello artistico, a conferma del divorzio ormai conclamato fra arte e natura:

Con l’avvento alla metà del secolo [il Settecento] di una nuova, piramidale concezione del sapere e con la pubblicazione dell’*Encyclopédie*, sintesi inarrivabile di cultura moderna, entrano in crisi sia il collezionismo privato sopravanzato e sconfitto da quello dei governanti, che la cultura dell’enciclopedismo e dell’ecclettismo. Le raccolte ora differenziate devono concorrere alla classificazione razionale del mondo, devono diffondere in una prospettiva utilitaria e collettiva, l’una la scienza servendo alla conoscenza della natura e allo sfruttamento delle risorse utili alla comunità, l’altra l’arte servendo all’affinamento del gusto e alla comprensione dei fenomeni figurativi.¹⁴⁴

¹⁴² “Il Leverian Museum, creazione di sir Ashton Lever, fu collocato, nel 1775, in una serie di stanze della sua casa a Leicester Square, a Londra. Esso consisteva soprattutto di *naturalia*, ed egli lo chiamò il suo museo *Holophysicon* (cioè, “di tutta la natura”). Aperto al pubblico, conteneva migliaia di oggetti – fossili, conchiglie, uccelli, insetti, rettili, pesci, scimmie e (i preferiti fra gli oggetti esposti) un elefante e una zebra – e divenne un’attrazione rinomata. [...] Quando Sir Ashton morì, nel 1788, la sua collezione fu venduta (a sorte) e cambiò ubicazione. [...] La seconda collocazione del Leverian Museum fu la Rotonda, a sud del Tamigi in Blackfriars Bridge Road. Qui a esso venne aggiunto ulteriore materiale etnografico, ivi compresi oggetti riportati dai Mari del Sud da parte del capitano Cook. Fu chiusa definitivamente nel 1806” (Patrick Mauriès, *Le stanze delle meraviglie*, Rizzoli Libri Illustrati, Milano, 2002, p. 202).

¹⁴³ Eilan Hooper Greenhill, *I musei e la formazione del sapere*, op. cit., p. 168-9.

¹⁴⁴ Cristina De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano*, op. cit., p. 123.



57. *Encyclopédie*, Planche VII, sezione Perruquier-Barbier, *Recueil de Planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques avec leur explication*, vol. VIII, Parigi, 1771

I riverberi dal punto di vista dell'immagine della collezione sono evidenti non solo nel modo in cui si presenta la collezione delle scienze naturali, ma anche in quello della raccolta d'arte: si pensi alla diffusione di quadri come quelli di Johann Zoffany – in particolare *Charles Townley con le sue sculture nella biblioteca di Park Street* (1782, fig. 58) – i *conversation pieces*,¹⁴⁵ che restituiscono una rappresentazione della collezione artistica, di cui i *cabinets d'amateurs* sono stati i prodromi, che si evolve a luogo di incontro, spazio collettivo, progressivamente sempre più aperto.

¹⁴⁵ Si tratta di quei quadri in cui gli uomini dell'alta società sono ritratti in gruppo in situazioni sorprendentemente informali, spesso sullo sfondo di un museo o di una collezione privata. Molto famoso per esempio è il quadro della Tribuna degli Uffizi (1772) di Johann Zoffany. A questo proposito è recentissima la mostra alla Queen's Gallery (a Buckingham Palace): *The conversation piece: Scenes of Fashionable Life* (dal 30/10/09 al 14/02/10).



58 . Johann Zoffany, *Charles Townley con le sue sculture nella biblioteca di Park Street, Westminster, 1782*, Burnley, Townley Hall Art Gallery and Museum

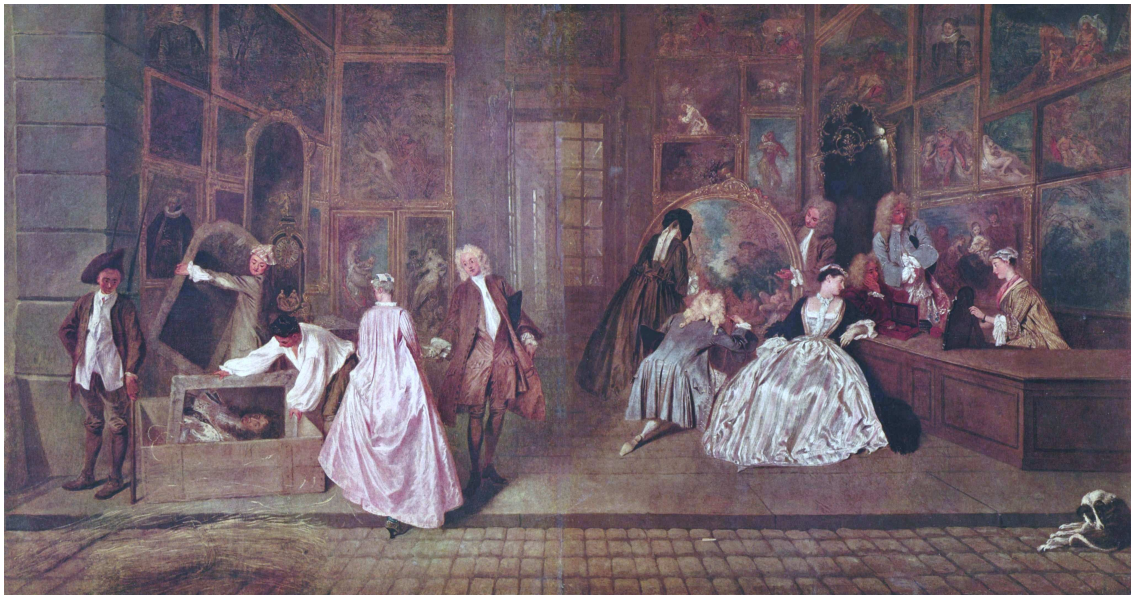
Non siamo di fronte ad una rappresentazione fedele della collezione, si tratta di una rielaborazione immaginaria (non di una collezione immaginaria, però, tant'è che la collezione esiste realmente, anche se non disposta in quel modo) volta proprio a mostrare la qualità “sociale” della collezione, la condivisione del piacere estetico.¹⁴⁶

¹⁴⁶ “Fra tutti gli amatori del Settecento che dedicarono la loro vita e la loro fortuna ai resti dell’antichità classica, Charles Townley nel Lancashire, è il più notevole [...]. Aveva vissuto a Roma dal 1705 al 1772 [...]. Nel 1772 tornò in Inghilterra e portò con sé le sue collezioni, per le quali costruì un apposito edificio al numero 7 di Park Street, Westminster. Questa casa diventò il principale luogo di riunione di conoscitori, artisti e letterati del tempo. [...] Zoffany aveva immortalato Townley nella sua biblioteca circondato dagli amici. Il biografo di Nollekens, J. I. Smith, che conobbe Townley e fu spesso a casa sua, ha parlato, così di questo quadro: “Era un ritratto della biblioteca, benché non strettamente fedele poiché tutti i marmi migliori che erano sparsi in varie parti della casa l’artista li rappresentò nel quadro facendone una composizione pittoresca secondo il proprio gusto. [...]” (Francis H. Taylor, *Artisti, principi e mercanti. Storia del collezionismo da Ramsete a Napoleone*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1954, pp. 508-9).

L'insegna del negozio di Gersaint, dipinta da Jean Antoine Watteau (1720, fig. 59) vuole ancora illustrare un luogo “meraviglioso” e “curioso”, come la pubblicità che il mercante diffonde per tutta Parigi allo scopo di far conoscere il suo commercio lascia intravedere,¹⁴⁷ ma secondo canoni di una rappresentazione nuova, il cui punto di arrivo può essere il “repository of art” ottocentesco, “magazzino” concepito secondo una concezione “contemporanea”, in cui la collezione è esposta e disponibile alla nuova classe borghese e di cui l'illustrazione di Pugin & Rowlandson è una testimonianza (1809, fig. 60).¹⁴⁸ Essa documenta della moda del “repository”, si pensi al *Repository of the Society of Arts* (la *Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce* venne fondata a Londra già nel 1754), una sorta di grande “laboratorio” in cui i visitatori erano guidati in alcune dimostrazioni relative ai più svariati campi di applicazione (dall'agricoltura alla meccanica). Nel “repository” risiede la concezione di una collezione (scientifica o artistica, a seconda dei casi) che si apre ad un pubblico progressivamente sempre più vasto.

¹⁴⁷ “Fino al 1830, sono pochissimi i negozi, in realtà delle baracche più simili a botteghe di rigattieri che non a negozi di antichità. Solo uomini come Gersaint o Lazare-Duvaux hanno negozi di concezione contemporanea. Articoli di novità, tessuti di lusso o borse stanno vicino a dei bei soprammobili e a mobili che portano i timbri dei migliori ebanisti in voga. [...] Gersaint, mercante geniale, concepisce il suo mestiere come i grandi negozianti di due secoli dopo, Parigi è sommersa dalla pubblicità che lo riguarda. Nell'ottobre del 1739 si può leggere su *Mercure France*: «Il signor Gersaint, mercante, ponte Notre-Dame, che da qualche anno fa dei viaggi per raccogliere delle cose rare in tutte i generi di curiosità, è tornato da poco a Parigi con una collezione considerevole di pezzi unici. [...] Il signor Gersaint ha esordito quest'anno con un nuovo commercio di ferramenta e di altra mercanzia comune e di buon gusto, in grado di soddisfare i Curiosi più difficili, per forme e proprietà, ma anche per utilità, per gradevolezza alla vista, e grande abilità artigiana” (Maurice Rheims, *Les collectionneurs. De la curiosit , de la beaut , du go t, de la mode et de la speculation*,  ditions Ramsey, Paris, 1981, p. 148).

¹⁴⁸ L'*Ackermann's Repository of Arts* era un periodico illustrato, ideato e pubblicato dall'editore Rudolph Ackermann fra il 1809 ed il 1829, che ebbe una grande influenza nel direzionare i gusti e la moda inglesi in svariati campi (il titolo completo della rivista era infatti *Repository of arts, literature, commerce, manufactures, fashions, and politics*).



59. Jean Antoine Watteau, *Enseigne de Gersaint*, 1720, Berlino, Castello di Charlottenburg



60. Pugin & Rowlandson, *Ackermann's Repository of Arts*, 101 Strand, 1809, Londra, collezione Mayson Beeton

Dall'Esposizione Universale al culto dell'*intérieur*

In uno studio critico in cui analizza il passaggio dalle gallerie private all'istituzione del museo pubblico, Wolfgang Ernst prende in considerazione alcune immagini, fra cui il quadro di Johann Zoffany, *Charles Townley con le sue sculture nella biblioteca di Park Street* (fig. 58), per evidenziare quale e quanto sia il debito della moderna istituzione del museo nei confronti della collezione privata.¹⁴⁹

Il British Museum, il cui corpo principale raccoglie inizialmente le collezioni private di Sir Hans Sloane, i celebri marmi di Elgin e la collezione di antichità di Charles Townley, ai suoi esordi non si contraddistingue per una logica museale particolare, quanto per un accumulo, da cui si evince quanto la sua genesi sia il frutto di una catena di “incidenti amministrativi”, più che il risultato di una fondazione radicale e rivoluzionaria.

Fra la galleria privata e il museo pubblico, il discorso arbitrario dei conoscitori e quello della critica individuale non erano ancora stati rimpiazzati dall'ordine astratto della storia dell'arte, e allo stesso tempo la percezione museale dell'arrangiamento degli oggetti (sia nella pittura che nello spazio reale) non era più regolamentata da dei valori decorativi (antichità percepite come mobili), ma piuttosto guidata dall'immaginazione pittorica. Se la categoria del «museale» è in funzione di un «inquadramento», l'ordine dell'immaginazione pittorica (il quadro del dipinto) e la tradizione del genere della *galleria immaginaria* erano più forti che l'ordine e la rappresentazione del museo reale (il quadro dell'architettura). L'assenza di un parametro proprio per la disposizione degli oggetti al British Museum indica che il museo non si era ancora configurato come un *medium* indipendente ed accademico [...]. È per questo che [Archibald] Archer ha dipinto i *Marmi di Elgin* al British Museum alla maniera in cui Johann Zoffany aveva già dipinto le sculture della collezione privata di Charles Townley.¹⁵⁰

Nel caso della collezione di antichità di Townley, l'interpretazione pittorica che ne dà Johann Zoffany diventa il modello di riferimento della sua esposizione anche al British Museum (un immaginario più forte della configurazione della collezione privata stessa, stante che quella di Johann Zoffany è un'interpretazione e non una raffigurazione fedele), come se il passaggio dalla collezione privata al museo sia più il risultato di una “continuità” che non di una “rottura”, continuità tangibile anche nella re-installazione

¹⁴⁹ Wolfgang Ernst, *La transition des galeries privées, au musée public et l'imagination muséale: l'exemple du British Museum*, in Annie-France Laurens e Krzysztof Pomian (sous la direction de) *Anticommanie. La collection d'antiquités aux 18ème et 19ème siècles*, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1992 (riunisce i contributi al colloquio internazionale di Montpellier-Lattes 9-12 giugno 1988).

¹⁵⁰ Ivi, p. 160.

che della collezione Townley venne fatta nel 1984 al British Museum (fig. 61) in cui si volle restituire un'immagine della storia museale di questa raccolta.¹⁵¹



61. Re-installazione della collezione Townley al British Museum, British Museum, Londra, 1984

Lungi dal voler sovrapporre l'immaginario della collezione con l'immaginario del museo,¹⁵² appare però evidente un certo "raccordo" fra l'uno e l'altro, svolto nei termini, almeno inizialmente, di una certa continuità:

Nel XIX secolo, che sarebbe stata la grande età del museo, l'epoca in cui furono formulate le sue norme, i suoi principi e la sua iscrizione nella democrazia rappresentativa, molti musei, se non tutti, furono degli "interni portati ad una potenza considerevole", per riprendere

¹⁵¹ Il riferimento a questa esposizione è ricordato nel saggio di Wolfgang Ernst a p. 165.

¹⁵² Si veda a tal proposito l'analisi di Jean-Pierre Guillermin, *Les maisons de l'art. L'imaginaire du musée de peintre au XIXème siècle*, in *Romantisme*, 2001, n° 112, *La collection*, pp. 31-43.

l'espressione di Walter Benjamin [*Paris capitale du XIX siècle*, sezione *Ville de rêve et maison de rêve*].¹⁵³

Questi “interni portati ad una potenza considerevole” che Patricia Falguières mutua da Walter Benjamin, si traducono nell’apertura della collezione, ovvero nell’estensione verso la massima visibilità ed il coinvolgimento collettivo nella sua messa in mostra, che raggiunge l’apice nelle rappresentazioni delle grandi esposizioni ottocentesche, di cui i saloni, le grandi gallerie, i primi allestimenti museali, sono appunto tutte tappe successive.

Colpisce la forte similarità (le due immagini potrebbero quasi essere sovrapposte) di progetti diversi come quello della *Great Exhibition* a Londra (1851, fig. 57) e quello della *Art Treasures Exhibition* a Manchester (1857, fig. 58). Facendo una descrizione particolarmente rappresentativa di una proposta di Owen Jones per l’esposizione di Manchester (poi rifiutata), Francis Haskell scrive:

[...] quello di Owen Jones [il progetto] mostra il lato più audace e, in un certo senso più disturbante del concetto di museo effimero. Le opere d’arte appaiono come stipate in qualche enorme magazzino in attesa di essere spostate, un’idea incoraggiata dalla somiglianza dell’edificio con una stazione ferroviaria e dall’inquadratura immaginaria. Nelle esposizioni precedenti i dipinti erano installati in stanze che perlomeno rievocano la loro abituale collocazione e cioè nelle sale dei palazzi, [...].¹⁵⁴

Nell’elemento di novità che colpisce Francis Haskell risiede la forza di un’immagine che tramite la collezione vuole esprimere la magnificenza non più di un singolo collezionista ma di un’entità statuale.¹⁵⁵

¹⁵³ Patricia Falguières, *Les inconnus dans la maison: un parcours dans l’histoire du collectionisme*, in Antoine de Galbert e Gérard Wajcman, *L’intime, le collectionneur derrière la porte*, op. cit., p. 37.

¹⁵⁴ Francis Haskell, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l’origine delle esposizioni d’arte*, Skira, Milano, 2008, p. 119.

¹⁵⁵ “Nel 1851 un doppio shock investe la città di Londra [...]. Prima sorpresa: l’esposizione universale *Great exhibition of works of Industry of all Nations* accoglie 6 039 195 visitatori in soli sei mesi. Seconda sorpresa: la grande quantità di progetti provenienti dal continente dimostra agli inglesi che ormai non sono più soli alla guida della società industriale. I cittadini hanno fame di tecnologia, e la tecnologia, se vuole rimanere competitiva, ha bisogno di un numero sempre maggiore di cittadini specializzati. Se a questo si aggiunge la necessità di ricordare agli inglesi le glorie dell’impero britannico, e l’influenza sempre maggiore dei ricchi industriali, veri protagonisti del benessere del paese (o di una sua parte) e incarnazione dell’ideale vittoriano di progresso, si capisce come l’entourage della regina Vittoria si convinca in fretta di essere di fronte a un grande problema e a una grande opportunità” (Matteo Merzagora e Paola Rodari, *La scienza in mostra*, op. cit., p. 40). “L’Esposizione universale tenutasi a Hyde Park nel 1851, pose complessivamente fine all’isolamento che la Gran Bretagna si era autoimposta rispetto a sviluppi di questo genere. Non fu solo la più grande esposizione che si fosse mai tenuta, ma anche la prima di ambito veramente internazionale. Tutto relativamente alla “*Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*”, l’invenzione collettiva di un piccolo gruppo di figure influenti con a capo il Principe Alberto e organizzata in modo illustre da Cole, era mozzafiato [...]. Ma più importante che le semplici figure, furono le influenze ampie e durevoli, frutto dell’esposizione sulle opinioni, sia popolari che ufficiali, relative alla funzione permanente di questo genere di mostre – incluse quelle nella



61. William Simpson, *Progetto di Owen Jones per la decorazione del Great Exhibition Building*, 1851, Londra, Victoria and Albert Museum



62. La navata della Art Treasures Exhibition Building a Manchester, *Illustrated Times*, 11 giugno 1857

forma di musei, la cui caratteristica specifica era richiamata in alcune delle esposizioni. Dal punto di vista pubblico una considerevole parte della società poté disporre dei benefici ricreativi ed educativi dell'esposizione del 1851 in un modo che non era mai stato contemplato prima; una volta sorto l'appetito pubblico aveva bisogno di essere gratificato" (Arthur MacGregor, *Curiosity and Enlightenment*, op. cit., p. 291).

Il rappresentatività di questi nuovi allestimenti è testimoniata ancor prima nella nuova pratica museale, come dimostrano le rappresentazioni dei *Salons* del 1765 e del 1779 di Gabriel de Saint-Aubin, i quadri di Hubert Robert che raffigurano la galleria del Louvre (fig. 63). Tutti luoghi in cui la volontà organizzativa era quella di attrarre il numero maggiore di persone in ambienti sempre più ampi e ricchi di oggetti, obiettivo che le grandi esposizioni realizzarono in modo ancora più esasperato di quanto non si fosse riusciti a compiere sino ad allora.



63. Hubert Robert, *Grande galleria del Louvre*, 1796, Paris, Musée du Louvre

Come grandi “serre”, i palazzi delle esposizioni in vetro e ferro richiamano architetture sempre più diffuse, e pur nella loro modernità rievocano l’immaginario di una collezione di altri tempi:

Il riferimento agli orti botanici, alle *orangeries*, alle serre [...], agli acquari, a tutti gli ambienti climatizzati ove è ricostruita artificialmente una naturalità estranea, va considerato in connessione con “i palazzi di cristallo” delle grandi esposizioni merceologiche, luoghi della luce e della trasparenza architettonica, dello svago collettivo e della conoscenza: dunque ritrovando nuovamente la simmetria tra natura ed artificio.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Luca Basso Peressut, *Architetture della scienza esposta. Le metamorfosi del museo naturalistico*, in Luca Basso Peressut (a cura di), *Stanze della meraviglia*, op. cit., p. 174.

Contemporaneamente a questa “dilatazione” dell’immagine della collezione ottocentesca, fino alla massima estensione rappresentata dalle esposizioni universali, veri e propri simboli di potere, il XIX secolo eredita anche l’ideale illuministico dell’ordine e del controllo, che fa proprio e concretizza in quella che potrebbe essere definita la “collezione positivista”. Esemplari in tal senso sono le immagini del Museo di Antropologia criminale Cesare Lombroso a Torino, sorta di museo-laboratorio, inaugurato nel 1898 dallo stesso studioso torinese, in cui la collezione (figg. 64-65) si realizza in un lavoro teso “a raccogliere, inventariare, classificare e confrontare una serie di materiali che consentissero e, ad un tempo, esibissero il percorso scientifico dello studioso”.¹⁵⁷ In quest’idea di museo-laboratorio – ovvero di una collezione finalizzata a fornire una testimonianza di un progetto di ricerca scientifica – nata già nella seconda metà del XVIII secolo, si può individuare un filo conduttore unico, partendo dalla collezione di Franz Joseph Gall, che lasciò una raccolta di teschi e di calchi in gesso di teste che gli servirono ad avallare la teoria secondo la quale le facoltà mentali erano distribuite ciascuna in una parte specifica del cervello (dalla sua ricerca ebbe avvio la frenologia, fig. 66).¹⁵⁸

¹⁵⁷ Andrea Buzzoni e Massimo Ferretti, *Musei*, in Andrea Emiliani, Giovanni Fanelli e Giovanni Romano (a cura di) *Il patrimonio storico-artistico*, dalla collana *Capire l’Italia*, Vol. III, Touring Club Italiano, Milano, 1979, p. 128. È ancora Andrea Buzzoni a considerare: “Retaggio culturale tipico della tradizione erudita, fatto proprio e incrementato dalla cultura dei lumi [il nesso stretto fra museo e ricerca] fu movente di rilievo della creazione di innumerevoli raccolte private e pubbliche di vario genere per tutto l’Ottocento e anche oltre la soglia del nostro secolo, fin quando non decadde il dominio incontrastato del pensiero positivista [...]. Alla luce di tale retaggio un comune denominatore unisce ed assimila istituzioni nate ad oltre un secolo di distanza: il Museo Spallanzani e istituti privati come il Museo di antropologia criminale C. Lombroso, vero e proprio “laboratorio” privato dello studioso torinese (che già negli anni di Pavia vi aveva fondato un Museo di psichiatria) [...]” (*Musei dell’Ottocento*, dalla collana *Capire l’Italia*, Vol. IV, Touring Club Italiano, Milano, 1980, p. 159).

¹⁵⁸ “La collezione di teste di Gall è un curioso testamento di una mente scientifica. In larghe, vecchie, teche di vetro che coprono i muri fino alla loro intera altezza, ci sono file e file di crani etichettati, che egli ebbe dal locale manicomio o dalle forche. [...] Qui ci sono vite umane che hanno lentamente disceso il pendio della follia, alcolismo, crimine, miseria, tutto riassunto con una piccola frase: ha ucciso suo figlio, non poteva smettere di ridere e cantare, era convinto di essere inestimabilmente ricco, ecc. A parte i crani, ci sono i calchi di gesso di teste prese da persone sia vive che morte. Mentre i crani principalmente appartengono ai “deviati”, criminali o pazzi, alcuni dei calchi rappresentano ciò che è nobile e il buono [...]. L’ultimo contributo alla scienza e allo studio del cervello umano del Dr. Franz Joseph Gall (1758-1830) fu la scoperta che differenti tipi di attività sono dislocate in diverse parti del cervello. Ciò gli permise di credere che le parti del cervello che erano particolarmente sviluppate dovessero essere più grosse di altre e dovessero pertanto imprimere nella formazione del cranio la firma del carattere e dell’abilità della persona. Fu per cercare di dimostrare questa tesi che Gall inseguì ogni testa che considerò interessante, da quelle di coloro che morirono pazzi a quelle che egli considerava insigni. Le sue scoperte si radicarono nell’Illuminismo” (Philip Blom, *To have and to hold. An intimate history of collectors and collecting*, The Overlook Press, Woodstock e New York, 2002, pp. 98-99).



64 e 65. Cesare Lombroso, 1881 circa. Maschere mortuarie eseguite nell'Istituto di Anatomia Umana dell'Università di Parma diretto da Lorenzo Tenchini. Si tratta di delinquenti morti nelle carceri. Nella sistemazione originaria erano ordinatamente accompagnate dal teschio e sovente dal cervello.

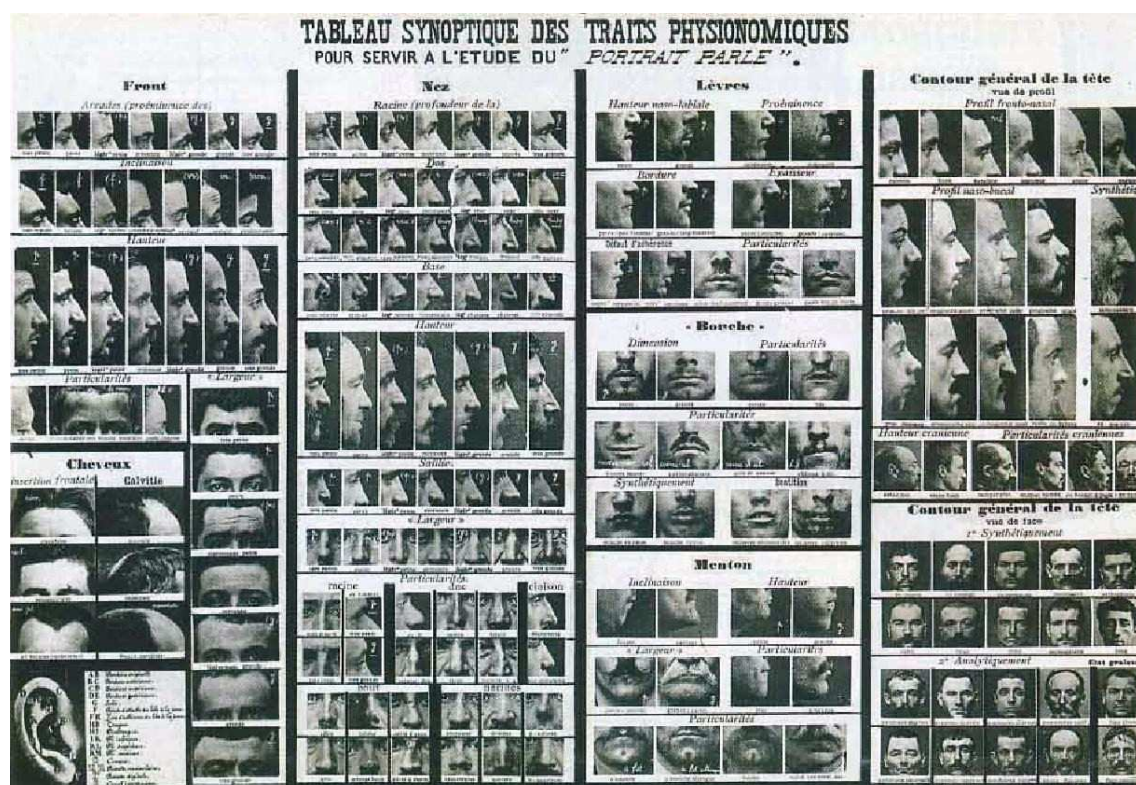


66. Set di sessanta teste miniaturizzate usate nella frenologia, 1831, Science Museum of London

Dalla “collezione di teste” di Franz Joseph Gall, un tentativo di “mappare” la natura umana mediante uno studio esaustivo della morfologia del cervello, si arriva fino alle tavole sinottiche dei tratti fisiognomici di Alphonse Bertillon (fig. 67),¹⁵⁹ anch’esse, a

¹⁵⁹ “Nel 1882 Alphonse Bertillon fonda, in Francia, il servizio di identità giudiziaria della Prefettura di polizia e dà forma a un sistema elaborato di schede segnaletiche che alla fotografia fronte-profilo unisce sia una descrizione verbale dei segni particolari dell’individuo sia una serie di fotografie studiate secondo un dettagliatissimo metodo antropometrico che prevede misure precise di tutte le parti del volto, fissate dunque come costanti al di là dei possibili cambiamenti introdotti dalla persona per ingannare sulle sue apparenze. Il corpo così “frammentato” prepara a sistemi ancora più sofisticati che porteranno all’identikit

loro modo, collezioni di teste ritagliate e sequenzializzate, alla ricerca dell'identificazione di “tipi criminali”.



67. Tavola sinottica dei tratti fisiognomici di Alphonse Bertillon per lo studio del “Portrait parlé”, 1909 circa, Parigi, Musée des Collections Historiques de la Préfecture de Police

Messo a punto grazie alla nuova cultura fotografica dell'epoca, il metodo di identificazione sociale e poliziesca degli ultimi trent'anni dell'Ottocento – del criminale, del mostro sociale, del malato – implica, come già per la ritrattistica dei ghigliottinati, una ricerca dal carattere ripetitivo, cumulativo, seriale, alfine di addivenire ad una collezione di teste ritagliate universali e singolari insieme, ancora una volta una sequenza di volti-maschera in grado di cristallizzare il caso in un tipo. *L'Iconografia fotografica della Salpêtrière* (1875) di Jean-Martin Charcot, *Mécanisme de la physionomie humaine ou Analyse électrofisiologique des passions* (1876) di Guillaume Duchenne de Boulogne, *l'Atlante dell'uomo criminale* (1878) di Cesare Lombroso, le *Indagini sulle facoltà umane e sul loro sviluppo* (1883) di Francis Galton e i lavori fondatori della moderna antropometria (1890-1893) ad opera di Alphonse Bertillon sono tutti accomunati dalla volontà di stabilire un codice di segnalazione che

come è concepito oggi” (Elio Grazioli, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Bruno Mondadori Editore, Milano, 1998, p. 42).

permetta di riconoscere, per la teoria della somiglianza, il fuorilegge attraverso la sua immagine. Dai primi studi frenologici fino all'elaborazione di una fisiognomica applicata alla criminologia, quello che colpisce è la produzione di collezioni concrete (crani, cervelli, teste di cera) o di immagini fotografiche, che mirano all'esaustività della raccolta, quella stessa esaustività che era stata un secolo prima la caratteristica delle tavole dell'*Encyclopédie*. Come osserva Elio Grazioli, relativamente all'applicazione della fotografia agli studi morfologici:

Questi schedari sviluppano la concezione moderna della “collezione” verso un vero e proprio delirio di potenza e di controllo, la cui misura di riuscita non può che essere la totalità dello schedato, la classificazione totale, antecedente moderno della pretesa riduzione di tutto a informazione e presto informatizzazione. Secondo le parole che aprono il famoso libro di Susan Sontag, *Sulla fotografia*, e che denunciano questo carattere come intrinseco al fenomeno fotografico: “L'inventario è cominciato nel 1839 e da allora è stato fotografato quasi tutto, o almeno così pare. E questa insaziabilità dell'occhio fotografico modifica le condizioni di prigionia in quella grotta che è il nostro mondo. La conseguenza più grandiosa della fotografia è che ci dà la sensazione di poter avere in testa il mondo intero, come antologia di immagini. Collezionare fotografie è collezionare il mondo”.¹⁶⁰



68. Studio grafico di Giovanni Morelli su mani e dita di alcuni celebri pittori italiani, seconda metà XIX secolo, Roma, Galleria Doria Pamphjli

Alla stregua di queste “collezioni della devianza”, anche lo studio grafico di mani e dita di pittori celebri da parte di Giovanni Morelli (fig. 68) risponde all'immaginario della raccolta positivista ottocentesca; non a caso il famoso storico dell'arte, il cui metodo scientifico di attribuzione delle opere è basato su una tecnica di indagine attraverso i

¹⁶⁰ Ivi, p. 35.

dettagli, come appunto l'esecuzione di mani, piedi, orecchie e dita, è paragonato a Sherlock Holmes.¹⁶¹

Proprio quando l'immagine della collezione raggiunge l'apice della sua visibilità e della sua esaustività riemerge, per opposizione, lo spazio chiuso dello studiolo, in cui il collezionista gode da solo di ciò che ha raccolto, in un allestimento tutto privato, progressivamente sempre più intimo. Se la casa di Horace Walpole a Strawberry Hill (fig. 69) è una testimonianza *ante litteram* di questa tendenza, una sorta di realizzazione del *Castello di Otranto*, che funge da immagine precorritrice.¹⁶² Come osserva Patricia Falguières:

Sono i collezionisti inglesi, un Horace Walpole, un William Beckford, che metteranno in scena la collezione come fatalità della casa, travestita la dimora del collezionista in cripta, facendo nascere un genere letterario (il romanzo "gotico") sulla meditazione dei pericoli della proprietà.¹⁶³

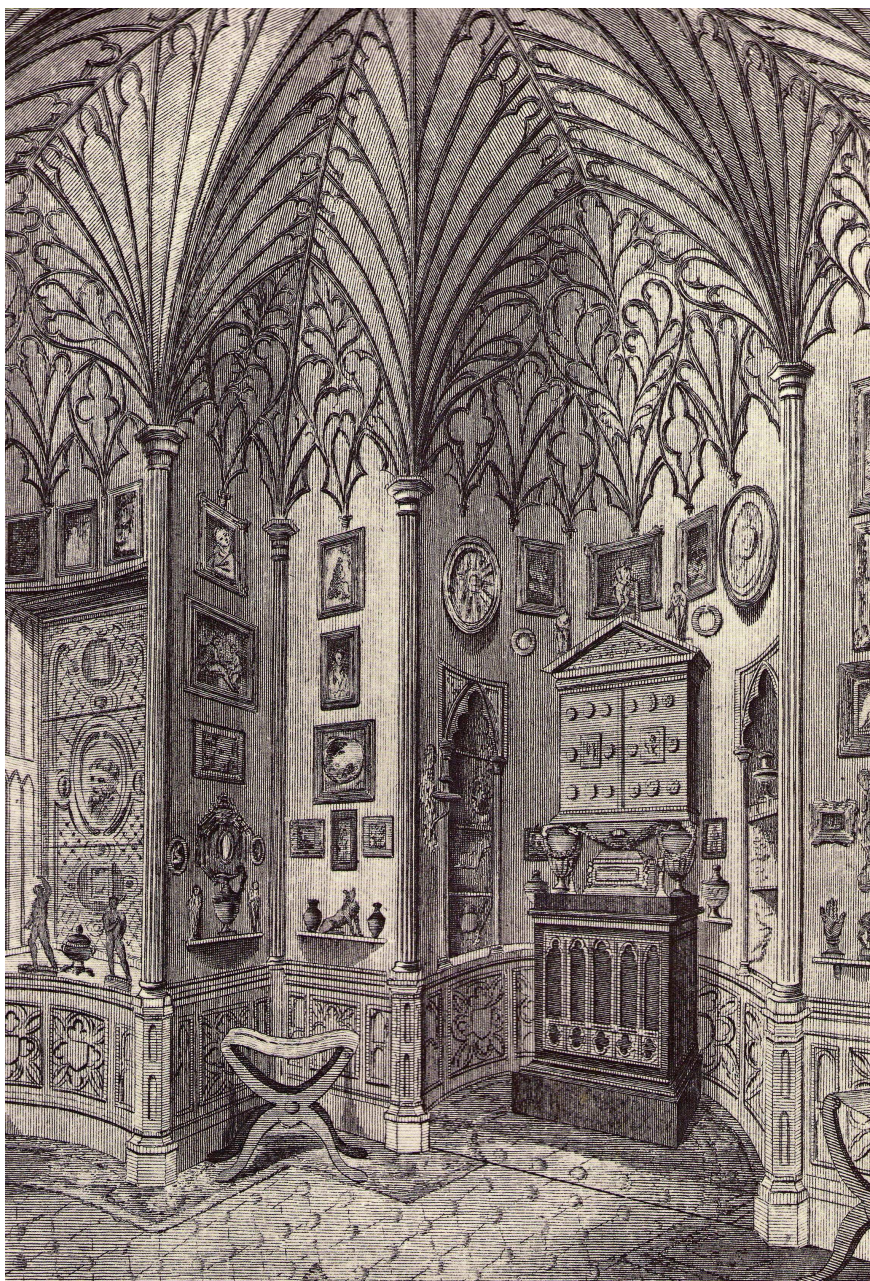
Più in generale tutto il diciannovesimo secolo è costellato di rappresentazioni che confermano questo nuovo ripiegamento della collezione attorno al suo artefice, forse perché, come sostiene Krzysztof Pomian, nel momento in cui la collezione privata non deve più rispondere alle esigenze classificatorie, pedagogiche e scientifiche cui oramai corrisponde pienamente il museo, essa è libera di aderire esclusivamente ai gusti del collezionista:

¹⁶¹ Carlo Ginzburg, *Spie: radici di un paradigma indiziario*, in *Miti e simboli spie*, Torino, 1986, pp. 158-209. "Di Giovanni Morelli è stato detto che la sua opera sta alla critica d'arte come quella di Freud alla psicologia (e di fatto fu Freud stesso a ipotizzare un parallelismo fra la tecnica psicoanalitica e il metodo morelliano). Questo grande conoscitore, dallo spirito impertinente, antiaccademico e mistificatorio, è infatti l'inventore di un "metodo" che rivoluzionò le attribuzioni di celebri quadri nei più grandi musei d'Europa (nel solo museo di Dresda cinquantasei quadri cambiarono firma in seguito a scoperte di Morelli). Quel metodo si fondava sull'esame stilistico della esecuzione di certi dettagli anatomici (per esempio la forma di un'unghia o il lobo dell'orecchio) – e da questi tratti stilistici risaliva all'autore. Morelli scrisse il suo libro fondamentale, *Della pittura italiana*, in tedesco e lo pubblicò nel 1890 con lo pseudonimo Ivan Lermolieff. L'opera fece scalpore, anche perché in essa per la prima volta Morelli esponeva il suo metodo di attribuzione, illustrandolo con numerosi esempi sensazionali: per esempio, l'identificazione di alcuni ritratti di Raffaello, in precedenza attribuiti ad altri, di opere di Dosso Dossi e Piero di Cosimo" (dall'Introduzione a Giovanni Morelli, *Della pittura italiana*, Adelphi, 1991).

¹⁶² "Per Walpole Strawberry Hill divenne l'espressione della sua instancabilità e la realizzazione del suo immaginario *Castle of Otranto*. [...] L'amore di Walpole per il dettaglio, la sua passione per il minuzioso, il poco importante, la sua infinita capacità di riprodurre forme artistiche a squisitezze letterarie, che troppo spesso potevano essere apprezzate solo da lui, erano ad un tempo la forza e la debolezza dell'uomo. Come collezionista in così violento contrasto con il padre, si potrebbe dire che egli fosse un semi-vittoriano un secolo prima del tempo. [...] Era un collezionista emotivo e poneva ciò che aveva acquistato sotto una vernice di tal perfezione che la sua critica sembrava più seria e meno eccentrica di quanto fosse realmente" (Francis H. Taylor, *Artisti, principi e mercanti. Storia del collezionismo da Ramsete a Napoleone*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1954, pp. 457-458).

¹⁶³ Patricia Falguières, *Les inconnus dans la maison*, op. cit., p. 52.

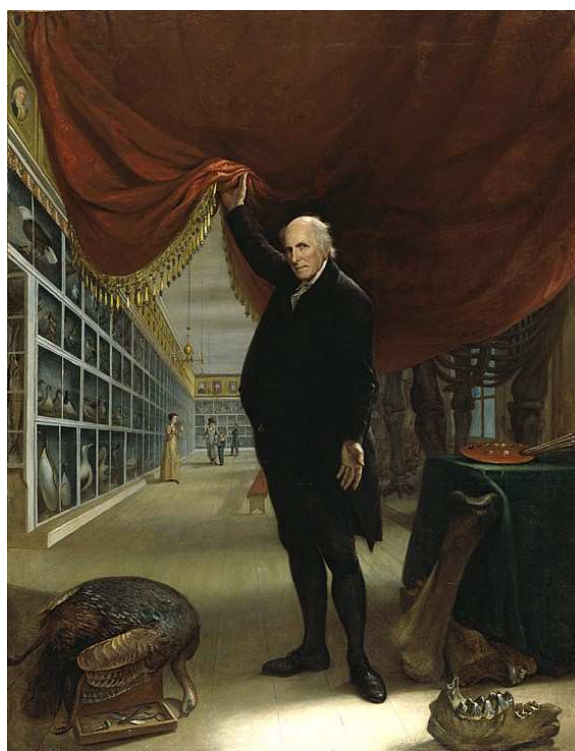
A partire dall'inizio del XIX secolo le collezioni private subiscono un cambiamento. La loro importanza per il grande pubblico decresce infatti a partire dal momento in cui si possono visitare i musei. Le collezioni private sono scaricate della funzione cognitiva che riguarda tutto ciò che è musealizzato, [...]. Esse non devono più rispettare gli imperativi della classificazione, pretendendo una validità intersoggettiva [...]. Ogni collezione privata può dunque diventare, senza riserve, l'espressione della personalità del collezionista. Essa può tradurre non solo il suo sapere ed il suo gusto, ma anche le sue nostalgie, i suoi sogni, e i suoi fantasmi. Essa può essere la sua opera, quella che lascerà alla posterità.¹⁶⁴



69. Il cabinet a Strawberry Hill, da *Description of the Villa of Mr. Horace Walpole, Youngest Son of Sir Robert Walpole Earl of Orford, at Strawberry-Hill near Twickenham, Middlesex, with an Inventory of the Furniture, Pictures, Curiosities, &c., 1784*

¹⁶⁴ Krzysztof Pomian, *Collection: une typologie historique*, in *Romantisme*, 2001, n° 112, La collection, p.18.

Charles Wilson Peale, oltre oceano, a Filadelfia, non solo non esita a trasformare la sua casa in un museo a conduzione familiare, in cui raccogliere curiosità e bellezze della natura, ma, proprio pochi anni prima di morire, esegue un autoritratto emblematicamente chiamato *The Artist in his Museum* (1822, fig. 70) in cui si rappresenta nell'atto di invitare a vedere la sua collezione, richiamando alla mente i frontespizi dei primi musei (è un caso curioso la nota ammirazione del pittore e naturalista statunitense per il celebre collezionista cinquecentesco Ulisse Aldrovandi, tanto da chiamare in suo onore uno dei figli Aldrovand).¹⁶⁵



70. Charles Willson Peale, *The Artist in his Museum*, 1822, Philadelphia, Pennsylvania Academy of the Fine Arts

¹⁶⁵ “Fra i suoi ultimi lavori figura il suo autoritratto del 1822, *The Artist in his Museum*. A Peale era stato chiesto dai fiduciari del Museo un suo autoritratto a grandezza naturale, in tutta la sua lunghezza, ed egli disse a Rembrandt [suo figlio]: “Penso che sia importante che non vorrei realizzare questo progetto solo come ultimo ornamento della mia arte come pittore, ma anche che esso debba essere l’espressione del fatto che porto avanti, in vista del pubblico, le bellezze dell’arte e della natura, l’ingrandimento e il progresso del museo.” [...] Peale frequentemente si riferì a se stesso come ad un “memorialista”, intendendo con ciò che dipinse la morte a servizio di una memoria futura. Più avanti, [...], sviluppò il suo museo come un antidoto contro le perdite dovute alla guerra e come un gesto contro il disordine e l’estinzione della conoscenza. In questo nesso fra movimento (motion) ed emozione (emotion), vita arrestata e animazione, perdita e memoria, che Peale ci ha lasciato, possiamo cominciare a ricapitolare, con sia un senso di controversia che di urgenza, una questione centrale riguardante la rappresentazione” (Susan Stewart, *Death and Life, in that Order, in the works of Charles Willson Peale*, in John Elsner e Roger Cardinal (edited by), *The culture of collecting*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1994, pp. 221-223).

Anche Sir John Soane, celebre architetto, trasforma in quegli anni la sua casa in un museo che raccoglie la sua collezione di antichità.¹⁶⁶ Il risultato è quanto di più simile si possa avere nell'Ottocento ad una *Wunderkammer*, tanto la fusione fra contenente e contenuto risulta ben realizzata, come si evince dalle numerose rappresentazioni eseguite dal collaboratore Joseph Michael Gandy (1825-1836, fig. 71), immagini che Philip Blom non esita ad associare alle *Carceri d'invenzione* di Piranesi (artista peraltro apprezzato da Soane e del quale numerosi quadri facevano parte della sua collezione).¹⁶⁷ In queste rappresentazioni è proprio l'accumulazione che rasenta lo straripamento a richiamare alla memoria l'*horror vacui* della "camera delle meraviglie":

Sir John Soane, il principale architetto neoclassico britannico, trasformò la propria casa di Londra in un museo. I suoi interni sono una creazione originalissima fatta di piccole stanze tette che si aprono le une sulle altre e che conducono a spazi insolitamente concepiti e architettonicamente allusivi, disposti su diversi livelli, pieni (e strapieni) di pezzi della sua collezione. Soane non era interessato a conchiglie e minerali: acquistò soprattutto dipinti e frammenti di edifici e sculture classici; l'oggetto più importante della sua collezione era un antico sarcofago egiziano. È il modo in cui tutto è ammassato insieme che conferisce alla sua collezione l'atmosfera di una *Kunstkammer*.¹⁶⁸

Un altro esempio celebre è quello del Castello di Abbotsford in cui Walter Scott (fig. 72) realizza un ampio progetto di ristrutturazione di quello che originariamente è solo un modesto cottage. Nel 1811 lo scrittore compera quella che resta la sua dimora fino alla morte, il castello di Abbotsford, dove alloggia la sua collezione di antichità scozzesi. Nell'ingresso sono esposti dei cimeli militari, così come nell'armeria, dove c'è una collezione di oggetti appartenuti a Rob Roy. La biblioteca contiene oltre 9000 volumi, molti estremamente rari e preziosi, testimonianza di una passione che lo accompagna fin dall'infanzia e del suo eclettismo, vi sono infatti libri di storia, di viaggio, letteratura, folklore, linguistica, diritto, scritti in molte lingue differenti. La sala ospita numerosi manufatti e oggetti di arredamento. L'intero castello è costruito seguendo le indicazioni volute dallo scrittore ed arredato secondo il suo gusto, un vero e proprio tributo al nascente spirito nazionalista scozzese.¹⁶⁹

¹⁶⁶ John Elsner, *A Collector's Model of Desire: The House and Museum of Sir John Soane*, in John Elsner e Roger Cardinal (edited by), *The culture of collecting*, op. cit., pp. 155-176.

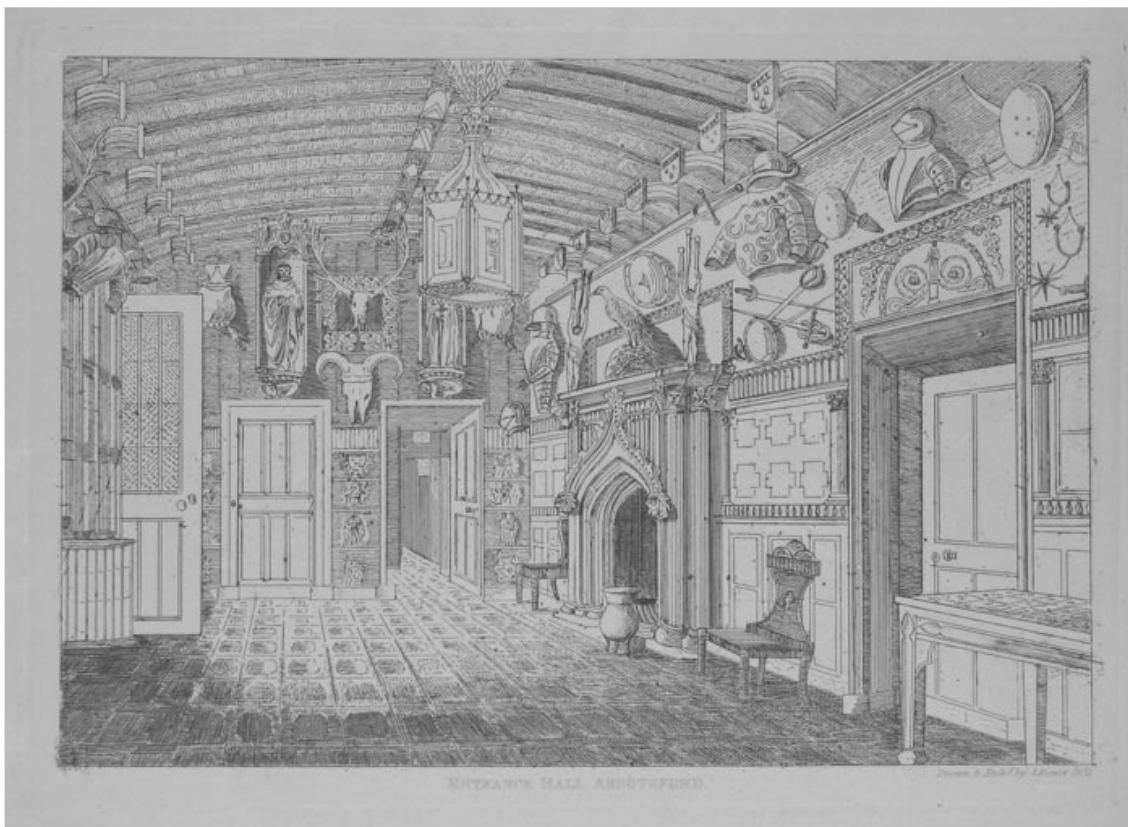
¹⁶⁷ Philip Blom, *Mr Soane is Not at Home*, in *To have and to hold. An intimate history of collectors and collecting*, op. cit., pp. 220-231.

¹⁶⁸ Patrick Mauriès, *Le stanze delle meraviglie*, op. cit., p. 198.

¹⁶⁹ Arthur MacGregor, *Curiosity and Enlightenment. Collectors and Collection from the Sixteenth to the Nineteenth Century*, op. cit., p. 287.



71. Joseph Michael Gandy, *Interno del museo di Sir John Soane*, 1825-36, Londra, Soane Museum



72. John Bower, *Ingresso della casa di Abbotsford di Walter Scott*, 1831

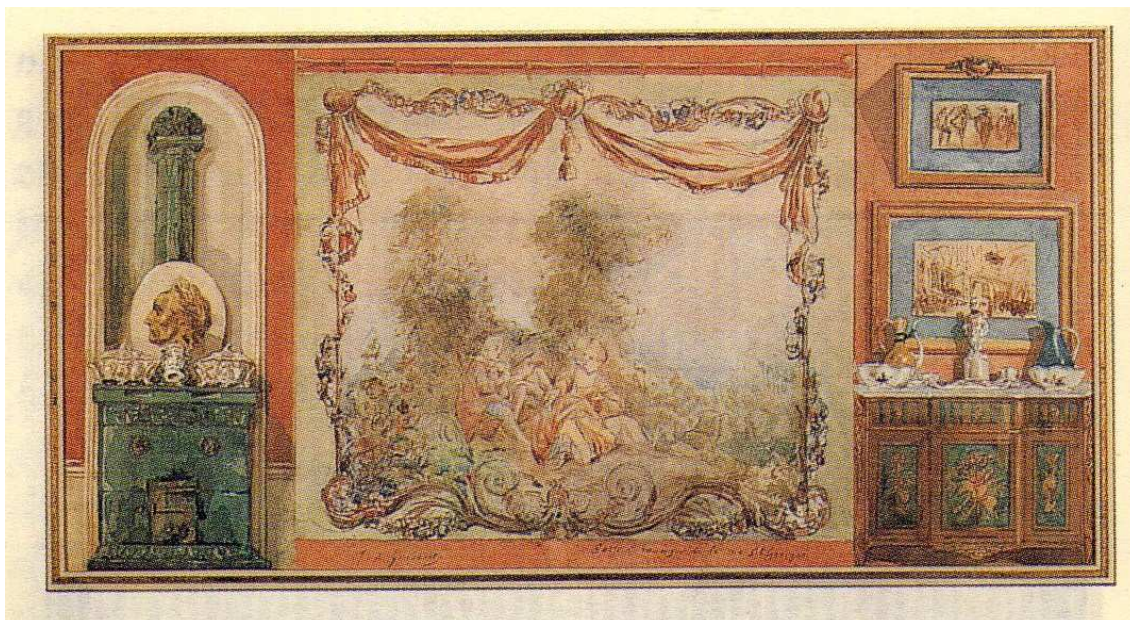
Quello che è in comune in questi esempi è la volontà di creare dei luoghi dedicati alla propria collezione appositamente per corrispondere alla necessità di un allestimento personalizzato, che sia anche il proprio spazio di vita: l'esistenza stessa del collezionista è fusa con la sua collezione in un tutto unico ed irripetibile. L'apoteosi di questo atteggiamento è rappresentato dai fratelli Jules e Edmond Goncourt,¹⁷⁰ che incarnano il modello del "particulier" benjaminiano quando realizza le "fantasmagorie dell'intérieur":¹⁷¹ il collezionista è il vero inquilino dell'intérieur, una sorta di "palco nel teatro universale" in cui costruirsi un mondo ideale a proprio uso e consumo, da cui estromettere l'esterno. Ben si adattano le seguenti parole, tratte dalla famosa opera sui *passages*, all'operazione collezionistica di cui *La maison d'un artiste* (1898) di Edmond de Goncourt risulta essere un'esemplificazione letteraria (fig. 73):

Intérieur del XIX secolo. Lo spazio si traveste, indossa come un essere tentatore i costumi degli stati d'animo. [...] l'intérieur di quest'epoca [è] anch'esso un eccitante dell'ebbrezza e del sogno. Inoltre, questo stato d'animo comprende anche un'avversione per lo spazio aereo

¹⁷⁰ Sul collezionismo dei fratelli Goncourt si faccia riferimento al fondamentale libro di Dominique Pety, *Les Goncourt et la collection. De l'objet d'art à l'art d'écrire*, Droz, Genève, 2003.

¹⁷¹ Walter Benjamin, *Parigi la capitale del XIX secolo*, in I «passages» di Parigi, op. cit., in particolare: Luigi Filippo o L'intérieur, pp. 11-13.

libero, per così dire uranico, che getta una nuova luce sugli eccessi della tappezzeria negli interni di allora. Vivere in essi significava restare intessuti ed ermeticamente avviluppati in una ragnatela, intorno alla quale l'accadere del mondo sta sospeso come i corpi di insetti cui è stata succhiata la linfa. Da questa caverna non ci si vuole staccare.¹⁷²



73. Jules de Goncourt, *La sala da pranzo dei Goncourt in rue Saint-Georges, 1858, Parigi, Musée Carnavalet*

La casa, e la collezione in essa contenuta, diventano una vera e propria proiezione del sé, per i Goncourt tanto quanto per Des Esseintes di *À rebours* (1884), per Andrea Sperelli di dannunziana memoria, quanto Palazzo Ricci e Palazzo Primoli (fig. 74) per Mario Praz un secolo dopo.¹⁷³ È nell'Ottocento che l'eclettismo e la totalizzazione enciclopedica della collezione sono nuovamente riproposte in allestimenti di interni caratterizzati da un sovraccarico di oggetti diversi, dove il collezionista si confonde con il "proprietario": la collezione svolge una funzione decorativa e tutto si amalgama in una giustapposizione di epoche differenti.

L'apparizione nella seconda metà del XIX secolo delle "arti applicate" o, per riprendere la loro designazione tedesca di "arti industriali" rilanciò l'identificazione della collezione con la dimora: la casa si offre come il campo di sperimentazione dell'ambientazione romantica

¹⁷² Ivi, p. 229.

¹⁷³ "La casa di Mario Praz è una delle rarissime meraviglie che siano apparse nella Roma moderna. E il suo libro [*La casa della vita*] è la storia di come quella casa (Palazzo Ricci, nella gloriosa via Giulia, e infine Palazzo Primoli, ultima residenza di Praz, oggi aperta al pubblico come museo) sia conosciuta alla vita del suo abitatore, intrecciandovisi in modo inestricabile: sì che soltanto attraverso i suoi oggetti – i mobili Impero, allora quasi spregiati, ma anche tutto ciò che le pompose storie dell'arte trascurano: cere, ventagli, quadri d'interni, *conversation pieces* – il grande critico, che ha sempre amato la luce riflessa degli specchi e perciò saputo percepire con magistrale acutezza il rifrangersi dei gusti e degli echi nella letteratura e nell'arte, è riuscito a raccontare se stesso" (Introduzione a Mario Praz, *La casa della vita*, Biblioteca Adelphi, Milano, 1970).

dell'opera d'arte totale. [...] è l'inferno dell'esteta, di cui *À rebours* di Huysmans presenta la versione isterica e crepuscolare – tutto è arte. Una casa-opera che esige dal suo proprietario un'ascesi quotidiana.¹⁷⁴



74. Robert Emmet Bright, *La galleria dell'appartamento di Palazzo Primoli*, 1979 circa

La casa, inoltre, corrisponde sempre più all'immaginario della “scatola”, luogo in cui si concentra tutto lo sforzo collezionistico ed in cui, i singoli esemplari entrano in connessione con tutti gli altri in una rete di riferimenti di senso, come si evince anche dalla descrizione del villino di Auteuil dei Goncourt:

Una delle parole ricorrenti è “pannello”: un lembo di parete organizzato con rimandi di colore e di forme, che a sua volta fa parte di un volume definito, come in una *mise-en-abyme* o un gioco di scatole cinesi. Ogni stanza è letteralmente trasformata in un involucro coerente e continuo, “...una scatola, proprio come le amo...”, dove anche il soffitto è trattato come le pareti, rivestito con arazzi ma anche con tessuti, kimono, stuoie o con l'ubiquo parato di cotonina rosa. E questo “tutto” racchiude i famosi “pannelli” organizzati come paragrafi, divisi a loro volta in scaffali che presentavano “frasi” di collezioni. Queste “frasi, come quelle che i due fratelli costruivano con tanta fatica, erano basate su assonanze e dissonanza. Si opponevano oggetti diversissimi per provocare sorpresa e talvolta sconcerto. Povero Edmond, pochissimi tra i visitatori del villino di Auteuil hanno mai intuito quanto studio

¹⁷⁴ Patricia Falguières, *Les inconnus dans la maison*, op. cit., p. 38.

fosse stato necessario per organizzare la collezione. Il *Journal* cita spesso con amarezza la mancanza di sincero interesse da parte dei visitatori, incuriositi solo dall'età degli oggetti o dal loro intrinseco valore. Quanto alle testimonianze che gli stessi visitatori hanno lasciato nei loro resoconti, sono accomunate dall'imbarazzo davanti all'eccessiva densità e fragilità del tutto, dal racconto del nervosismo un po' isterico dimostrato dal padrone di casa quando qualcuno prendeva in mano i suoi tesori, e dalla sua evidente irritazione di fronte all'inadeguatezza dei commenti.¹⁷⁵

Ciò che è straordinario è che nell'appartamento ottocentesco si fonde tutta la tradizione collezionistica precedente: dalle stanze pubbliche (saloni e sale da pranzo), a quelle semi-pubbliche (gallerie e biblioteche), a quelle private (camere da letto, *boudoirs*, piccoli studi), si declinano tutti i luoghi della collezione.¹⁷⁶ La collezione viene a coincidere con la casa nel suo complesso.

Accanto ai collezionisti del Vecchio Continente, il XIX secolo inizia inoltre a vedere nuovi protagonisti provenienti dagli Stati Uniti, di cui possiamo trovare alcune testimonianze nei romanzi di Henry James, come *L'americano* (1884) o *Gli ambasciatori* (1903), e di cui Morgan Pierpoint (fig. 75) e William Hearst – è sulla figura di questo famoso collezionista che Orson Wells trae lo spunto per il suo celebre film *Citizen Kane* (1940, fig. 76) – sono i rappresentanti in carne ed ossa. Aline B. Saarinen dedicò uno studio esclusivamente al collezionismo americano e di Morgan Pierpoint scrive:

Nel 1872 la famiglia Morgan si era trasferita [...] in un rispettabile e imponente edificio di pietra scura che guardava su Madison Avenue e sulla Thirty-sixth Street. [...] Ma verso il 1900, gli autografi, i manoscritti, le prime edizioni, i bei libri rari che dal 1880 egli andava accumulando con entusiasmo crescente, incominciavano a traboccare dagli scaffali e a straripare dalla cantina che serviva come magazzino. [...] Mandò perciò a chiamare l'architetto Charles McKim e con lui [...] incominciò a discutere i piani della Biblioteca che doveva sorgere vicino all'abitazione, e il 28 febbraio 1903 i progetti vennero depositati presso il comune di New York. Il palazzotto, in una libera interpretazione dello stile rinascimentale, è il trionfo dell'arte di McKim. [...] L'edificio è sobrio, non fastoso, raffinato senza ostentazione. La East Room, tappezzata di libri, è veramente regale con le sue colonne di lapislazzuli che fiancheggiano la mensola del camino sopra la quale è appeso un arazzo fiammingo del Cinquecento. [...] Lo splendido "covo" di Morgan era la West Room che riassume in sé l'Età dell'Eleganza. Il broccato rosso alle pareti reca le armi della famiglia

¹⁷⁵ Introduzione di Barbara Briganti a Edmond de Goncourt, *La casa di un artista*, Sellerio Editore, Palermo, 2005, p. 28.

¹⁷⁶ È a Véronique Long che si deve un interessante studio sulla conformazione dell'abitazione borghese ottocentesca e sulla distribuzione della collezione al suo interno, ogni ambiente è caratterizzato da suoi oggetti specifici. Se disegni, incisioni e pastelli sono caratteristici della sfera "privata", in contrapposizione ai quadri tipici della sfera "pubblica", i ritratti, la cui funzione è quella dell'attuale fotografia, sono posti nelle biblioteche o nelle camere da letto. I *bibelots* invece non hanno un luogo vocato e sono distribuiti secondo la logica della dispersione. Mi riferisco alla pubblicazione *Mécènes des deux mondes. Les collectionneurs donateurs du Louvre et de l'Art Institute de Chicago. 1879-1940*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2007.

Chigi di Firenze; il soffitto proviene da un palazzo di Lucca. L'ardita sicurezza dell'uomo del Rinascimento gli si parava davanti nel quadro del Castagno [...], mentre la bellezza della donna rinascimentale lo guardava dal ritratto di *Giovanna Tornabuoni* del Ghirlandaio. Madonne ammantate d'azzurro ornavano le pareti; squisiti busti e bassorilievi marmorei del Rinascimento stavano insieme a un vaso K'ang Hsi color rubino, a figurine di danzatrici di Tanagra, a un elmo dalla complicata decorazione e a una cista bizantina. In un angolo una porta conduceva alla camera blindata dov'erano conservati i manoscritti preziosi e le ricche legature incrostate di gemme.¹⁷⁷



75. La biblioteca di J. Pierpoint Morgan (Madison Avenue 36th Street, New York)

La dimora cresce attorno alle esigenze della collezione, si ingrandisce con essa, ne diviene in un certo senso parte. Questi nuovi fautori del collezionismo si costruiscono spazi tutti per sé, ma lo fanno con la megalomania che una posizione economica

¹⁷⁷ Aline B. Saarinen, *I grandi collezionisti americani. Dagli inizi a Peggy Guggenheim*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1977, pp. 56-7.

egemonica e l'assenza di una solida cultura artistica implicano: in particolare il castello di San Simeone è la realizzazione del pantagruelico appetito collezionistico del suo proprietario. Anche in questo caso la descrizione di Aline B. Saarinen è illuminante:

William Hearst non solo comperava a vagoni centinaia di migliaia di oggetti, ma arraffava intere facciate di templi romani, monasteri gotici, soffitti di antichi palazzi a centinaia, e simili cose. Alcune proprietà dello Hearst andarono ad affollare quel fantasmagorico castello di San Simeone, dove l'editore andò a vivere nel 1925. L'enorme presunzione dello Hearst, la scala gigantesca di tutte le sue imprese ispirarono lo spietato e mirabile romanzo di Aldous Huxley *Dopo molte estati*, e i noti film *Il fantasma galante* e *Quarto Potere* (*Citizen Kane*). In questo castello, talmente colossale e addirittura sfrenato nel suo non essere più soltanto un castello, l'orribile e il repulsivo si mescolavano. Con rozza insensibilità, gli squisiti vasi greci, i bei piatti ispanomoreschi, gli arazzi impareggiabili erano accostati a banali quadri di Madonne, ad un gufo impagliato, a copie marmoree di sculture accademiche [...]. Sulla facciata del castello due torri, di uno stile pseudo italo-spagnolo, stringevano come in una morsa il tetto appuntito di una pagoda orientale. Un confessionale del Trecento serviva da ascensore e scaricava il proprietario davanti ad una porta segreta tagliata nello stallo di un coro. Da questa egli emergeva nelle vaste tenebre e nel cavernoso splendore di enormi sale. Qui egli pranzava, sotto ad un soffitto pavesato di stendardi senesi del Cinquecento [...]. Eppure questo castello degno di Gargantua non conteneva che una minima parte delle cose possedute da Hearst. Restava ancora di che riempire due castelli, uno dei quali, nel Galles, ospitava la sua spettacolare collezione di armature, e di che stipare vari enormi magazzini spari sulla costa orientale e occidentale. In una di queste case magazzino v'era persino un intero monastero spagnolo.¹⁷⁸



76. Fotogramma da *Citizen Kane* di Orson Wells, 1940

¹⁷⁸ Ivi, p. 64-65.

Nell'interpretazione di Orson Wells il castello è destinato allo smantellamento ed all'abbandono, alla morte del suo creatore, un po' come accade per le preziose statuette di Meissen del collezionista Utz,¹⁷⁹ protagonista del romanzo omonimo (1988), misteriosamente scomparse alla sua morte.

Nel corso della prima metà del Novecento, assistiamo a un sorprendente recupero dello studiolo come testimoniano due celebri immagini novecentesche, che si possono considerare l'approdo del percorso ottocentesco: la fotografia dello studio di Sigmund Freud (fig. 77) e quella dello studio di André Breton (fig. 78). La prima scattata nel 1938 da un giovane fotografo, Edmund Engelman,¹⁸⁰ fa parte di una serie di fotografie appositamente prese per documentare la casa della famiglia Freud prima del suo abbandono definitivo. Si tratta di un documento prezioso, l'unico che testimoni della collezione a Vienna,¹⁸¹ che ci mostra il padre della psicoanalisi alla sua scrivania nell'atto di osservare alcuni oggetti della sua raccolta di antichità, che simbolicamente ebbe una sua parte, come spiega John Forrester, nel processo analitico.

Al tempo in cui morì, nel settembre del 1939, la collezione di Freud era considerevole: contava 3000 esemplari, incluso un centinaio di anelli, scarabei e statuette. Li teneva in due stanze, in cui lavorava, che erano separate dal resto della casa, arredata nello stile ordinario di fine secolo, con mobili pesanti e moderni ed un sacco di foto di famiglia. Questa è la chiara indicazione che la collezione era sia qualcosa di privato, solo per lui, da tenere separato dalla sua esistenza familiare, che qualcosa di legato al suo lavoro, di scrittore e di analista. [...] Quando egli morì la sua collezione smise di crescere e diventò la curiosa entità che è oggi: un museo dentro ad un museo, una collezione di antichità dentro al museo dedicato al fondatore della psicoanalisi. [...] Se la collezione era viva solo nella misura in cui veniva incrementata, un'attitudine caratteristica di Freud verso i suoi esemplari era quella di rinunciare ad essi, di darli via e barattarli per altri. Il fare involontariamente dono delle sue preziose antichità agli amici o ai discepoli mostrava quanto egli non avesse paura di perdere l'elemento fallico posto nella sua collezione. Forse questa urgenza di generosità era come la sua pubblica collezione di sogni: nella misura in cui regalava ai suoi discepoli vari anelli e statuette, essi diventavano Freudiani, parte del suo movimento internazionale, parte della sua collezione politico-scientifica. [...] L'utilizzo da parte di Freud della sua collezione ne indica un'ulteriore caratteristica che contrasta con la modalità della pura accumulazione. La sua collezione di antichità era già pubblica e completamente integrata con le pubbliche funzioni

¹⁷⁹ L'ultimo romanzo di Bruce Chatwin è scritto sulla base di un accadimento reale, l'incontro che avvenne fra l'autore, in veste di esperto di Sotheby's, e il grande collezionista di statuette di porcellana, Rudolph Just, a Praga nel 1967.

¹⁸⁰ Le fotografie di Edmund Engelman furono pubblicate una prima volta nel libro *Bergasse 19: Sigmund Freud's Home and Offices, Vienna, 1938*, New York, Basic Books, 1976 e successivamente in *Sigmund Freud: Bergasse 19, Vienna*, New York, Universe Publishing, 1998.

¹⁸¹ La collezione oggi è visitabile al Freud Museum di Londra, ma contiene solo una piccola parte di quella che era la collezione viennese, mentre è cambiato l'allestimento originario che solo le fotografie di Edmund Engelman documentano.

della psicoanalisi: come simbolo, come dispositivo pedagogico e come congegno seduttivo.¹⁸²



77. Edmund Engelman, *La scrivania di Freud nell'abitazione di Bergasse 19 a Vienna, 1938*



78. La collection d'André Breton, illustrazione dell'articolo di Alain Jouffroy, in *L'Œil* n° 10, ottobre 1955

¹⁸² John Forrester, "Mille e tre": *Freud and Collecting*, in John Elsner e Roger Cardinal (edited by), *The culture of collecting*, op. cit., p. 224-252 (in particolare le citazioni da p. 227, pp. 229-31 e p. 243). Anche Adalgisa Lugli scrive: "La collezione è vissuta quotidianamente da Freud come una potente metafora del suo lavoro di psicanalista e mostrata ai suoi pazienti come l'emblema vivente dello scavo condotto sulla psiche per portare alla luce i traumi e le rimozioni sepolte" (*L'«Assemblage» come collezione*, in *Arte e meraviglia*, Umberto Allemandi & C., Torino-Londra-Venezia-New York, 2006., p. 170).

Lo studio di Freud, per molti versi, richiama lo studiolo quattrocentesco, come luogo di meditazione che esclude il mondo esterno (non è un caso che nessun pezzo della raccolta di antichità abbia trovato una collocazione nel resto della casa: i due spazi, quello dedicato alla famiglia e quello lavorativo, sono nettamente divisi), e di contemplazione, in cui raccogliere la propria collezione.

La seconda fotografia è una delle molte che André Breton si fece scattare avendo sullo sfondo la sua collezione, sintomo di quel desiderio di apparire insieme ad essa di cui scrive Walter Benjamin. Scrupoloso collezionista per tutta la durata della sua vita, Breton raccolse oggetti di ogni tipo da tutto il mondo, disponendoli sulle parti del suo studio, in rue Blanche a Parigi, in un assemblaggio così straordinario che oggi questo allestimento è esposto al Centre Pompidou a Parigi. Oggetti africani, o provenienti dall'Oceania, magici, popolari, surreali, ricreano un'interpretazione novecentesca della "camera delle meraviglie", dove un disordine sistematico diventa la chiave di volta ed il motivo d'essere della collezione stessa, come spiega Patrick Mauriès:

Numerosi surrealisti, a partire da Breton ed Éluard, erano avidi collezionisti, fatto questo che non sorprende dal momento che fin dall'inizio l'oggetto in quanto tale, comune o esotico, artigianale o artistico, nel suo stato naturale o associato ad altri, esercita una funzione di fondamentale importanza nella sensibilità e nell'estetica del surrealismo. [...] Questa "caratteristica stranezza" posseduta dall'oggetto è sempre stata al centro della cultura delle meraviglie: il carattere "accidentale" o secondario di tutto ciò che è raro, quindi visto di rado; un fascino discreto ma essenziale fra le spinte propulsive del collezionista, il quale cercava di meravigliare gli altri quasi quanto desiderava sorprendere se stesso. [...] Posta al centro dell'attenzione e ulteriormente esacerbata dal surrealismo, questa abilità dell'oggetto di entrare ed uscire dalla realtà ha acquisito, per contro, una sua dimensione polemica, una dialettica per mettere in discussione lo stato della realtà e tutte le prove in suo favore. [...] Un altro degli assi principali delle stanze delle meraviglie, cioè la capacità e la facoltà di significato metaforico possedute dagli oggetti, fanno nuovamente la loro comparsa nel surrealismo sotto le spoglie di un "disordine sistematico": mentre la stanza delle meraviglie si considerava teatro del mondo, metafora della creazione e quindi dell'armonia segreta dell'universo, l'oggetto surrealista "collegava" solo due fenomeni della stessa portata che erano dissonanti, dissimili, "irriducibili", come avrebbe detto Leibniz (il fondamentale processo del surrealismo, ricordava Breton, dando nuova preminenza a Lautréamont, risiedeva "nell'incontro fortuito di due irrealità distanti in un ambito inadeguato").¹⁸³

Nella collezione di André Breton si conferma una tendenza che inizia a prendere forma dalla fine del XIX secolo, il museo ideale diventa proprio la casa dell'artista, come prova innanzitutto il testamento di Ingres, che nel 1867 lascia alla sua città natale quadri, disegni, vasi greci, ma anche oggetti personali o della sua famiglia (e nel suo testamento è precisato che tutto deve restare insieme ed inalterato nel suo allestimento),

¹⁸³ Patrick Mauriès, *Le stanze delle meraviglie*, op. cit., pp. 216-218.

o, ancora, nel 1898 il lascito di Gustave Moreau alla città di Parigi, che consiste in tutto il suo *hotel* e ciò che vi è contenuto (ovvero l'atelier del pittore, *in toto*). Lo stesso fa Jean-Jacques Henner nel 1905.¹⁸⁴ Non si tratta qui semplicemente di segnalare che il destino della collezione privata sia quello di diventare collezione pubblica (rispettandone più o meno fedelmente l'integrità), destino che, d'altro canto trova un numero elevato di conferme, basti pensare a musei parigini come quello di Jacquemart-André, Nissim Cammondo, Cognacq-Jay, Guimet, solo per citarne alcuni. È semmai il riconoscimento, nel collezionismo, di una pratica coincidente con una forma d'arte *tout court*, come si può considerare la collezione di André Breton. La collezione diventa un'opera d'arte. Ma non solo:

Alla fine del XIX secolo ed all'inizio del XX si osserva un ritorno ai valori aristocratici dell'arte e dell'*otium* nella pratica della collezione, incarnata questa volta da un tipo romanzesco ben marcato, quello dell'aristocratico collezionista. [...] la casa del collezionista, un *ensemble* più complesso che il *cabinet particulier* che già concentrava i pezzi della collezione, i quali hanno invaso oramai tutto lo spazio privato.¹⁸⁵

Quella stessa "lievitazione" della collezione che si verifica nelle grandi esposizioni ottocentesche, riguarda anche il "privato", la casa, quando l'eredità dello studiolo, con i suoi connotati di chiusura dall'esterno, invade tutta l'abitazione nel suo complesso.

¹⁸⁴ A tal proposito si veda: Jean-Pierre Guillermin, *Les maisons de l'art*, op. cit., p. 41.

¹⁸⁵ Dominique Pety, *Le personnage du collectionneur au XIXème siècle: de l'excentrique à l'amateur distingué*, in *Romantisme*, 2001, n° 112, *La collection*, p. 81.

Congegni della meraviglia novecenteschi

Ci si potrebbe chiedere in quale misura un'immagine fotografica possa essere rappresentativa di una collezione, soprattutto quando quest'ultima non ne è esplicitamente il soggetto, eppure le immagini di collezioni del Novecento hanno nella fotografia uno dei loro bacini più ricchi e prolifici, di cui Eugène Atget è un esempio fra i più rappresentativi (figg. 79-80). È Susan Sontag, nella sua famosa opera sulla fotografia, ad illustrare il collegamento fra collezionismo e fotografia:

In un mondo che sta diventando un'immensa pietraia, il collezionista diventa un individuo impegnato in una pia opera di salvataggio. Ora che il corso della storia moderna ha distrutto le tradizioni e disperso le totalità viventi nelle quali un tempo trovavano posto oggetti preziosi, il collezionista può mettersi in tutta coscienza a dissotterrare i frammenti più squisiti ed emblematici. [...] Come il collezionista, il fotografo è mosso da una passione che, anche quando ha come apparente oggetto il presente, è legata a un senso del passato. Ma mentre le arti tradizionali della consapevolezza storica tendono a mettere in ordine il passato [...] l'approccio del fotografo – come quello del collezionista – è del tutto asistemático, anzi antisistemático. La sua passione per un soggetto non ha alcun rapporto essenziale con il contenuto o il valore che lo rendono classificabile. È soprattutto un'affermazione della sua presenza; della sua giustezza (la giustezza di una certa espressione del viso o della disposizione di un gruppo di oggetti) che è l'equivalente del concetto di autenticità del collezionista, della sua quiddità, cioè delle qualità che lo rendono unico.¹⁸⁶

Lo sguardo del fotografo “crea” la collezione perlustrando la realtà che gli si presenta: Eugène Atget è, così lo vede Susan Sontag, un *flâneur* armato di macchina fotografica, che, come lo straccivendolo di Baudelaire, cataloga e raccoglie tutto ciò che la città ha gettato, rispondendo “al bisogno di avvicinare le cose a se stessi”, o a quello di “impadronirsi dell'oggetto da una distanza minima”.¹⁸⁷ L'attenzione del fotografo è catalizzata da oggetti marginali, dai rifiuti, da tutto ciò che è *kitsch* o bizzarro, così come quella dei surrealisti è catturata dagli oggetti più strani, dai rottami, il *bric à brac*, gli oggetti naïf, marchingegni impossibili, automi assurdi, soprattutto oggetti inutili.

¹⁸⁶ Susan Sontag, *Oggetti melanconici*, in *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1978, pp. 67-69.

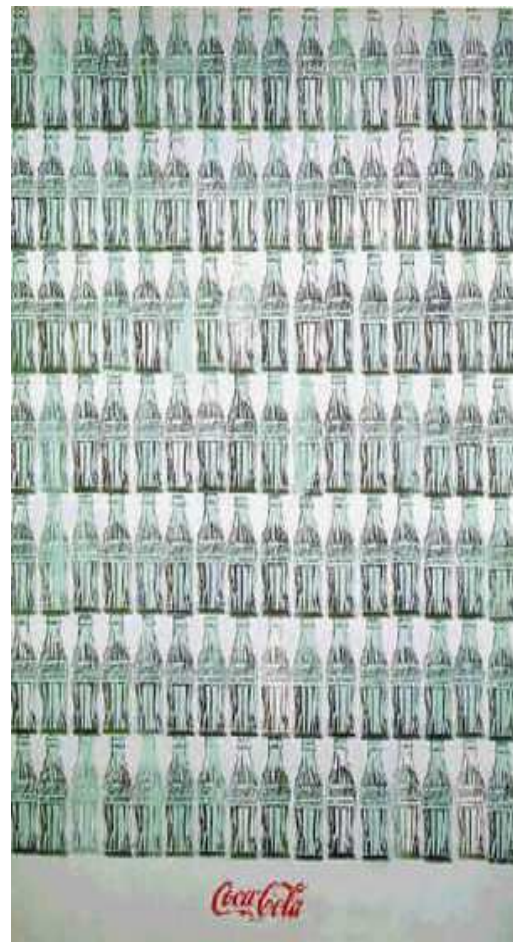
¹⁸⁷ Entrambe le citazioni da Walter Benjamin, *Piccola Storia della Fotografia*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, op. cit., p. 70. “Atget è stato il primo a disinfettare l'atmosfera stantia che la ritrattistica del periodo della decadenza aveva diffuso. Egli ripulisce questa atmosfera, anzi la disinfetta: introduce quella liberazione dell'oggetto dalla sua aura che costituisce il merito indiscutibile della più recente scuola fotografica. [...] Il fatto di spogliare l'oggetto dalla sua guaina, la distruzione dell'aura, è il contrassegno di una percezione in cui la sensibilità per tutto ciò che nel mondo è della stessa specie, è così cresciuta che essa riesce a reperire questa uguaglianza anche nell'irripetibile” (ivi, pp. 69-70).



79 e 80. Eugène Atget, *Avenue des Gobelins* (1927) e *Corsets, Boulevard de Strasbourg* (1912)

Non solo la fotografia “cattura” emblematicamente l’immaginario della collezione novecentesca, ma è nel montaggio fotografico che questa appropriazione trova la sua dimensione più rappresentativa. È il caso, per illustrarne uno, di quel prodromo ottocentesco che è la “collezione di gambe” di André-Adolphe-Eugène Disdéri¹⁸⁸ (1864 circa, fig. 81), esempio esemplare di un montaggio fotografico che nella moltiplicazione di un’immagine, sorta di paradossale collezione dell’immagine stessa, è un’antecedente significativo delle collezioni seriali di Andy Warhol (basti pensare alle “serie” di Marilyn Monroe o di Liz Taylor, alle confezioni di *Campbell’s Soup*, o all’immagine della *Green Coca Cola Bottles*, 1962, fig. 82). La ripetizione dei fotogrammi in sequenza, frutto del sistema brevettato dall’*atelier* di questo fotografo (un sistema a più obiettivi che permetteva di realizzare in una sola seduta più pose) restituisce lo stesso effetto di reiterazione dell’artista americano.

¹⁸⁸ “Nel 1854 Disdéri, abile uomo d’affari, fece brevettare l’invenzione della *carte de visite*. La sua azienda divenne la più grande del genere, non soltanto a Parigi ma in Europa. Egli impiegava un vero esercito di collaboratori. Oltre ai due studi, di cui uno occupava due piani, aprì anche, approfittando delle circostanze, una stamperia fotografica. In tal guisa, poteva consegnare entro quarantotto ore migliaia di copie a prezzi relativamente bassi. Adottata la norma di fabbricare merce in serie a prezzi modici, diede l’avvio a una vera e propria attività commerciale mettendo in vendita alcune collezioni di contemporanei celebri.” (Gisèle Freund, *Fotografia e società*, Torino, Einaudi, 1976).



81 e 82. André-Adolphe-Eugène Disdéri, *Les jambes de l'Opéra*, 1864 ca. e Andy Warhol, *Green Coca Cola Bottles*, 1962, New York, Whitney Museum of American Art

Fra i più celebri esempi di montaggio fotografico c'è quello di Salvador Dalì, *Le phénomène de l'extase* (1933, fig. 85), rappresentativo di una collezione, non solo di ritagli fotografici, volutamente distribuiti in modo da formare una spirale, ma anche di citazioni sul tema dell'estasi, a dimostrazione di come il mezzo fotografico giochi con il corpo umano, duplicandolo, scomponendolo, ritagliandolo, collezionando, appunto, le parti della sua *silhouette*. Il fotomontaggio di Salvador Dalì, inoltre, è di fatto una straordinaria "collezione di citazioni" sul tema dell'estasi che, come di consuetudine nell'ambito delle Avanguardie, omaggia e demistifica l'oggetto-principe della rappresentazione. *Le phénomène de l'extase* assembla 32 ritagli fotografici organizzati secondo un mosaico a spirale, una sorta "di gioco dell'oca", che sembra riprendere, nel suo insieme, l'avvolgimento della forma anatomica dell'orecchio, elemento della testa umana qui chiaramente eletto a protagonista della composizione: 16 i ritagli che lo rappresentano, e tutti presi in prestito dai *Tableaux* di Alphonse Bertillon (fig. 67).

Dall'insieme, ad andamento circolare, si staglia, in ragione della sua posizione e del suo formato, il volto femminile centrale che, nel crescendo della rappresentazione dell'estasi fornita da tutti gli altri volti femminili, è da leggersi come l'apice della condizione estatica, per l'appunto il punto d'arrivo del gioco erotico (il gioco dell'oca). A questi volti e agli orecchi, si aggiungono tre teste maschili, quattro sculture e due oggetti (una sedia e uno spillo). In basso, l'immagine mista riprende due volti femminili e uno maschile con una barba vistosamente artificiosa. Il delirio citazionistico, che fa leva sull'accostamento di fonti assai diverse tra loro, ma che nell'insieme si combinano perfettamente, prevede che le fotografie e le sculture si modellino su quelle di Brassai (pubblicate peraltro nell'articolo di "Minotaure" che precede il fotomontaggio di Dalì), che la sedia sia l'*objet atmosphérique* dell'artista, che lo spillo androgino riprenda lo stile decorativo Modern Style 1900, ma anche, allo stesso tempo, gli ingrandimenti fotografici di Karl Blossfeldt utilizzati da Georges Bataille in "Documents" per l'articolo *Le Langage des fleurs* (1929). Quanto all'immagine centrale, da cui il fotomontaggio mutua addirittura il titolo, è il *découpage* del celebre *Phénomène de l'extase, portrait de femme* (1932) di Brassai.¹⁸⁹

Non è solo il Surrealismo ad impossessarsi del mezzo fotografico, scoprendo nel *collage* una sofisticata modalità collezionistica, anche il Dadaismo utilizza l'accostamento fotografico incongruo come forma espressiva per sconcertare e turbare le aspettative ed al contempo per proporre nuove immagini e nuove idee. Con le parole di Elio Grazioli:

Dadaismo in fotografia significa innanzitutto fotomontaggio inteso in senso sia traslato [...] come un collage fotografico, sia in senso proprio, come giustapposizione di immagini in un'unica stampa. Il fotomontaggio è l'essenza stessa del Dadaismo, la sua forma più corrispondente: accostare ciò che è distante, incongruo, inaccostabile, se non c'è un intento costruttivo, significa tutto ciò che significa il Dadaismo. E ancora: accostare mantenendo ciascun pezzo nella sua eterogeneità non significa anche rispettarne il carattere di autonomia e di singolarità, senza farlo entrare in una falsa dialettica di frammento e tutto, e senza subordinazione a un prestabilito e da di-mostrare?¹⁹⁰

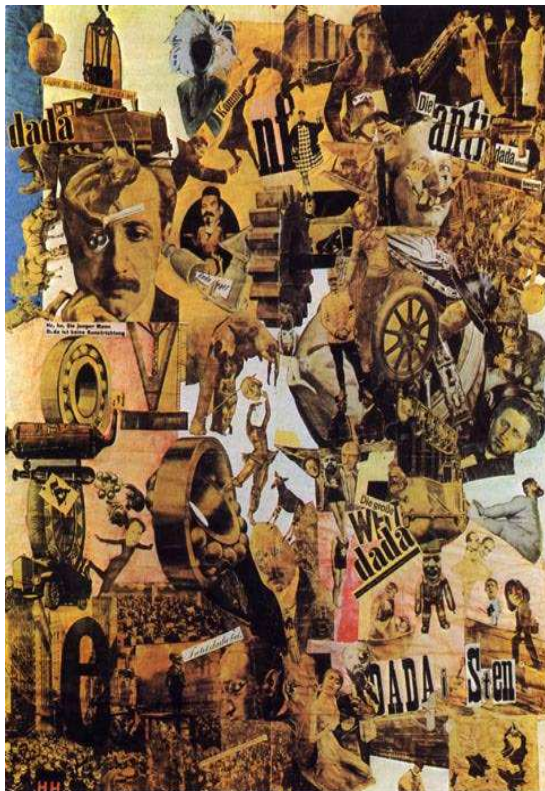
¹⁸⁹ "Intitolato *Il fenomeno dell'estasi*, è una spirale di teste femminili dall'espressione estatica, sguardo perso, labbra socchiuse, tra misticismo religioso e patologia psichica, così come piacere erotico, o voluttà, intercalati da dettagli degli orecchi – allusivi, tra l'altro, alla labirintite che della spirale fa allora un vero e proprio labirinto – a altro ancora. L'ambiguità – o meglio la sovradeterminazione, come si dice tecnicamente – della pulsione si manifesta dunque nell'espressione del corpo, ma un'interpretazione ben diversa da quella fisiognomica o lombrosiana si affaccia subito all'attenzione di ognuno" (Elio Grazioli, *Corpo e figura umana nella fotografia*, op. cit., p. 132).

¹⁹⁰ Ivi, p. 114-115.



85. Salvator Dalí, *Le phénomène de l'extase*, in "Minotaure", décembre 1933

Come ai suoi albori la collezione, qui intesa come collezione di immagini, è innanzitutto un congegno della meraviglia, un modo di stupire, di sorprendere, disattendendo a tutte le aspettative. Ne sono un esempio i *collage* di Hannah Hoch (fig. 86) e quelli di Raoul Hausmann (fig. 87).



86 e 87. Hannah Hoch, *Cut with the Dada Kitchen Knife through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany*, 1919, Berlino, Staatliche Museen e Raoul Hausmann, *ABCD ritratto dell'artista*, 1923, Parigi, Centre Pompidou

In un contesto completamente diverso da quello delle avanguardie, ma sempre seguendo le modalità del *collage* e della raccolta di immagini, anche le tavole warburghiane di *Mnemosyne* (1929, fig. 88), sorta di “teatro a più schermi”¹⁹¹ in cui le immagini

¹⁹¹ Così le definisce Giuliana Bruno nel suo ultimo libro: “La moderna esperienza della memoria è, molto semplicemente, un volatile archivio figurativo. Tale museo delle immagini emozionali è andato costruendosi lungo un percorso retrospettivo che ci ha portato avanti e indietro tra gabinetti delle curiosità e studioli, musei e sale espositive, case e sale cinematografiche. [...] *Mnemosyne* – mitologica personificazione della memoria che, secondo la leggenda, era madre della conoscenza – proprio alle soglie del cinema, si trasformò nelle mani di Aby Warburg in “atlante” a forma di album. Per dirla con Warburg, le durature “immagini dell’atlante *Mnemosyne* sono [...] la rappresentazione della vita in movimento”. [...] Delineato nello spazio visuale, l’atlante *Mnemosyne* non andò semplicemente a occupare una nuova posizione, ma si convertì esso stesso in spazio: un teatro a più schermi della memoria (e del collezionismo). La faccenda del camminare, adatta all’andare per musei e alle sue architetture del transito, si trasferì simmetricamente all’immaginario pubblico cinematografico e si trasformò in diffusione di un album di vedute, vale a dire nel nostro personale museo” (*Pubbliche Intimità. Architettura e arti visive*, Bruno Mondadori Editore, Milano, 2009, pp. 35-36).

sortiscono l'effetto di un museo della memoria, possono essere considerate delle collezioni.

Libri e immagini per Warburg erano supremamente importanti, anche perché essi rappresentavano contemporaneamente il mezzo ed il fine delle sue ricerche: per lo studioso infatti, ben oltre il loro valore puramente funzionale i libri e le fotografie incarnavano la memoria culturale dell'umanità. Fin dai giorni in cui era studente, Warburg aveva lavorato per crearsi un'ampia raccolta dei più vari materiali scritti e figurativi. E questo aveva avuto per lui una doppia funzione: era insieme uno strumento ma anche un repertorio oggettivo dell'espressione umana. [...] Negli ultimi anni di vita, Warburg cominciò a presentare i suoi studi soprattutto in forma di montaggio di immagini. Concepito come un "atlante" del potenziale espressivo umano, il progetto di *Mnemosyne* passò, in rapida successione, una serie di sempre nuove configurazioni, cosicché oggi esiste solo in forma incompiuta; anche l'apparato di commento di Warburg è estremamente frammentario. Ciò nonostante, questa raccolta di immagini può essere considerata come il vero testamento di Warburg, perché delinea, in giustapposizioni sempre nuove, lo scopo che lo studioso si era prefissato nella sua biblioteca: "Ho in mente per la mia biblioteca una definizione come questa: una raccolta di documenti relativi alla psicologia dell'espressione umana".¹⁹²

La raccolta di immagini di Warburg, frutto di un'attenzione e di una giustapposizione che si protraggono per l'intera esistenza dello storico dell'arte, appare essere una sorta di collezione astratta o un museo immaginario, volti ad illustrare, attraverso una capillare mappatura, la "geografia" (non a caso viene definito "atlante") dell'espressività umana.¹⁹³

Con l'esempio dell'*Atlante della memoria* di Aby Warburg si procede oltre la semplice suggestione del montaggio fotografico come forma privilegiata della collezione novecentesca. La fotografia in quanto "montaggio" ci induce a riflettere sulla funzione del *collage*, introducendoci in un ambito più ampio: è nell'"assemblare" insieme immagini o oggetti diversi che il XX secolo ha trovato una sua forma espressiva specifica e tramite essa, la capacità e l'intenzione di citare un immaginario collezionistico tipico degli albori della collezione stessa.

La rievocazione della "camera delle meraviglie" ha infatti una parte sostanziale nell'immaginario artistico contemporaneo, tanto da attraversarne, come un filo rosso, l'intera produzione fino ad anni a noi recentissimi e la modalità in cui essa si ripropone

¹⁹² Kurt Walter e Katia Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Bruno Mondadori Editore, Milano, 2002, pp. 23-24.

¹⁹³ Sulla definizione di *Mnemosyne* come "collezione astratta" si faccia riferimento a B. Castelli Guidi e F. Del Prete, *Mnemosyne o la collezione astratta*, in S. Paglia (a cura di), *Via delle immagini. Verso un'arte della storia*, Ed. Menabò, Roma, 1999, pp. 17-24.

all'attenzione dello spettatore è proprio quella dell'*assemblage*, di cui la fotografia delle avanguardie è solo uno degli esempi possibili.¹⁹⁴



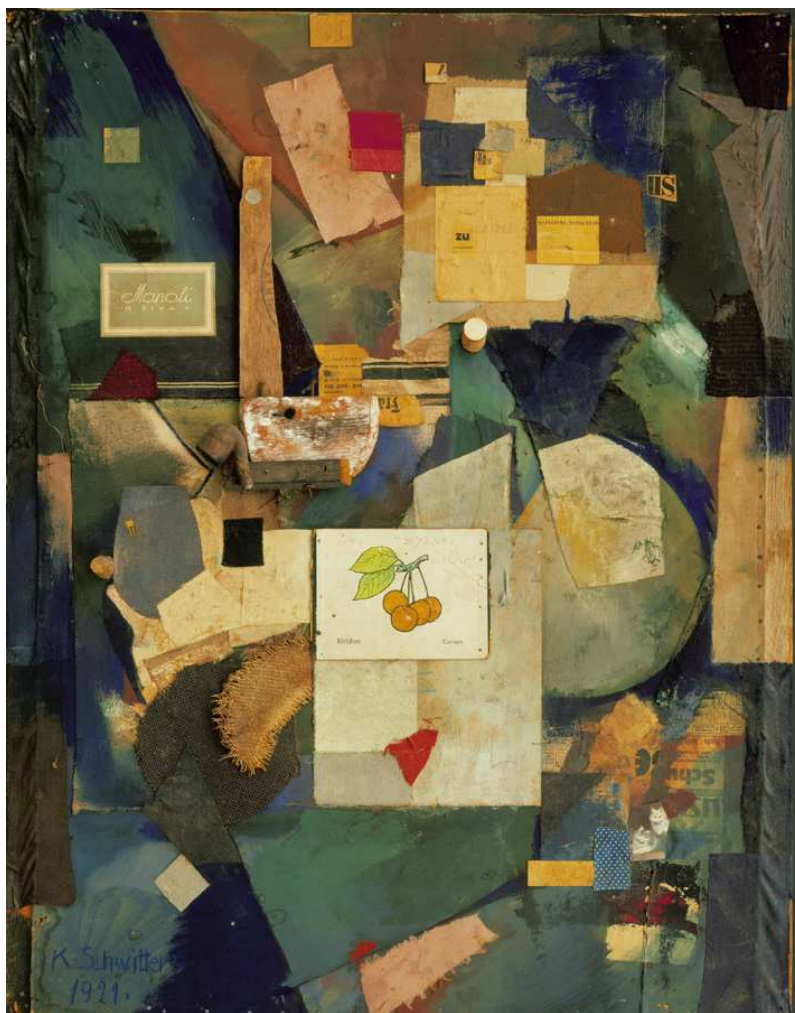
88. Aby Warburg, Tavola 46, *Atlante Mnemosyne*, 1929

¹⁹⁴ Adalgisa Lugli, *Assemblage*, Adam Biro Éditeur, Paris, 2000.

A testimonianza di ciò è lo studio che Adalgisa Lugli ha condotto fino all'allestimento, nella Biennale di Venezia del 1986, della sezione *Wunderkammer*, dove questo filo rosso viene dipanato a partire dalle opere delle avanguardie novecentesche, fino ad arrivare agli episodi artistici più recenti.¹⁹⁵

La collezione sia essa di meraviglie o no è prima di tutto una somma di frammenti sparsi – ricorda Adalgisa Lugli –. [...] L'idea di frammento comporta come necessario corollario quella di catalogo, di elenco, di accumulo, prima ancora che di ordinamento o di selezione. [...] L'opera prima ancora della scelta diventa il luogo dell'accumulo, della concentrazione e della stratificazione.¹⁹⁶

È di questi *accumulo*, *concentrazione* e *stratificazione* che i *collages* di Kurt Schwitters sono un'esemplificazione concreta (fig. 89):



89. Kurt Schwitters, *Merz Pictures 32 A. The Cherry Picture*, 1921, New York, MoMA

¹⁹⁵ Adalgisa Lugli (a cura di), *Wunderkammer*, Edizione La Biennale, 1986.

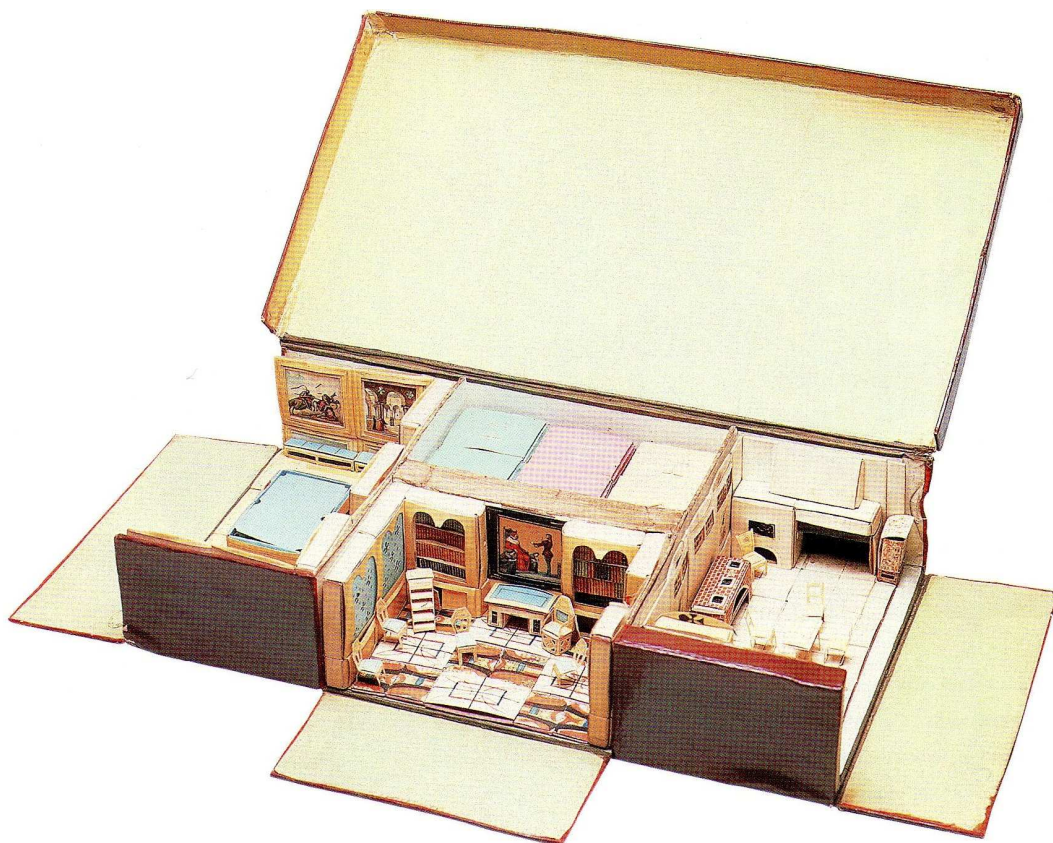
¹⁹⁶ Ivi, p. 20.

In termini pratici il progetto di Schwitters si manifestò in una particolare consuetudine collezionistica. Giorno dopo giorno, egli camminava per Hanover in cerca di rifiuti, pulendo il selciato, la strada, la pattumiera, campi eletti tanto fertili quanto erano disgustosi. Come a fare una caricatura degli atteggiamenti del ricco conoscitore, il cui cabinet aveva la virtù di comprendere squisiti *artificialia* e *naturalia*, trasportati con grandi difficoltà lungo grosse distanze, il partigiano di Metz si limitò agli *artificialia* che chiunque può raccogliere per niente, localizzati come sono nei posti più banali e vicini, anche se questi siti esulano la normale attenzione, per non parlare del senso estetico. Impenitente spazzino, Schwitters ritornava dalle sue escursioni con le tasche e le borse stipate di piccoli pezzi di carta e altre varietà di rifiuti. Una volta nel suo studio, tutto ciò perdeva lo status di immondizia e diventava il grezzo materiale dell'arte. Ebbene, si tratta delle tipiche attività collezionistiche, di cercare, raccogliere e dare un ordine a *bricolages* o nuove artistiche fusioni.¹⁹⁷

Allo stesso modo la *boîte en valise* di Marcel Duchamp (1936-1968, fig. 91), di cui un insospettabile prodromo è la *maison des enfants* di Victor Hugo (fig. 90),¹⁹⁸ non solo rende a livello tridimensionale questo effetto di “concentrazione”, ma è anche l'esemplificazione della rievocazione della “scatola delle meraviglie”, quella stessa scatola che, da sempre, è il luogo che per eccellenza accoglie la collezione, come già, a suo tempo, erano stati lo *Scarabattolo* di Domenico Remps (fig. 33), o il *Wunderschrank* di Hainhofer (fig. 29), o i contenitori della collezione di Vincent Levin (figg. 47-48-49-50).

¹⁹⁷ Roger Cardinal, *The case of Kurt Schwitters*, in John Elsner e Roger Cardinal (edited by), *The culture of collecting*, op. cit., p. 73.

¹⁹⁸ Ricondurre al disegnatore Victor Hugo le opere di artisti moderni e contemporanei è quanto sta facendo la critica in questi ultimi anni. Sappiamo che l'artista Victor Hugo si cimenta nell'arte del disegno innanzitutto tramite carta, inchiostro e caffè, per poi arrivare a sperimentare il *découpage*, il *froissage*, lo schizzo, la cancellatura, e, al tempo stesso, a dipingere con i propri capelli, con le impronte di tessuto di pizzo, di vegetali e delle proprie dita. Hugo non manca peraltro di confrontarsi con la creazione casuale, così come illustrano le forme nate da una gettata di colore sulla carta accanto alle quali vanno poi a disporsi dei disegni che paiono improntati all'estetica dell'informe. Va inoltre messo il fuoco sulla passione di Hugo non solo per la raccolta di ogni sorta di oggetti (dai pezzi di pane durante l'assedio di Parigi, ai sassi, poi firmati e datati, ai propri capelli prelevati in età diverse della vita, ecc.), ma per l'assemblaggio come testimonia in prima istanza l'installazione eteroclita fabbricata a Guernesey nel 1863 e conosciuta con il nome di “Salon Chinois” composta da frammenti di tende in paglia, pannelli di carta colorati o di legno intagliati, dipinti e ornati da draghi minacciosi, diavoli orientali e uccelli esotici, uno specchio di Murano, piatti diversi tra loro, alcuni dei quali incrinati, statuine cinesi in avorio o porcellana, una divinità orientale, una fontana, un *cabinet* cinese, ecc. La casa di bambola qui riprodotta, al pari delle *boîtes en valise* cui Marcel Duchamp consegnerà la propria autobiografia, vuole essere un museo portatile. Sottratta all'ironia duchampiana, *La casa dei bambini di Victor Hugo* mentre omaggia la dimensione intimistica del gioco e dell'infanzia, la consegna alla memoria, sottolineando il carattere di irrecuperabile lontananza e quindi di reliquia che, inevitabilmente, le assegnerà il Tempo. Al riguardo si rimanda, in particolare, a Marie-Laure Prévost e Jean-Jacques Lebel (sous la dir. de), *Du chaos dans le pinceau: Victor Hugo, dessins – Exposition présentée à la maison de Victor Hugo, 12 octobre 2000 - 7 janvier 2001*, Paris, Paris Musées, 2000.



90. Victor Hugo, *La maison des enfants de Victor Hugo*, s. d., Parigi, Musée Victor Hugo



91. Marcel Duchamp, *La boîte-en-valise*, Paris 1936 - New York 1941, Parigi, Centre Pompidou

La *boîte-en-valise* di Marcel Duchamp può essere interpretata come un *cabinet* contemporaneo che con il suo antenato condivide il desiderio di “contenere tutto”, in questo caso tutte le proprie opere, e che mette in atto quella stessa concentrazione e saturazione che era appunto tipica della collezione enciclopedica.

Ci sono delle similitudini fra la produzione di Marcel Duchamp “enfant phare” dell’arte moderna e il dispositivo del *cabinet de curiosités*. Marcel Duchamp condivide con i curiosi del passato il desiderio di totalizzazione della Grande Opera, percepibile nell’abbraccio di uno sguardo. Infatti la nozione di “opera completa” è importante per colui che fotografa le sue produzioni e le installa insieme: la *Boîte-en-Valise* raccoglie ottantatré fotografie di un’opera per lui indivisibile, che non sopporta di smembrare. [...] Marcel Duchamp fu il collezionista delle proprie produzioni, il curioso delle sue opere, non per feticismo, ma piuttosto per dargli la forma di un corpo inseparabile. La *Boîte-en-Valise* corrisponde a questa intenzione. A partire dal 1914 egli mette in scatola e questa attività lo occuperà fino al 1941. La “messa in scatola” di Duchamp evoca tanto l’ironia quanto l’allestimento museale.¹⁹⁹

La tecnica del *collage*, l’arte di assemblare frammenti di immagini preesistenti in modo tale da far nascere una nuova immagine, è, verosimilmente, tra le più importanti innovazioni artistiche del Novecento. Oggetti rinvenuti, creazioni casuali, confezioni – articoli prodotti in serie che vengono promossi a oggetti d’arte –, oltre ad abolire la separazione tra arte e vita, promuovono, tramite un’inedita collezione di frammenti, un mondo nuovo che abolisce le gerarchie della bellezza. Quest’arte trova uno dei suoi massimi esponenti in Joseph Cornell, così come rendono conto le sue scatole magiche, ora giochi sofisticati, ora piccoli teatrini, ora stanze-scacchiere, ora stanze oniriche, ora esplicite stanze della memoria, ora mondi in miniatura.

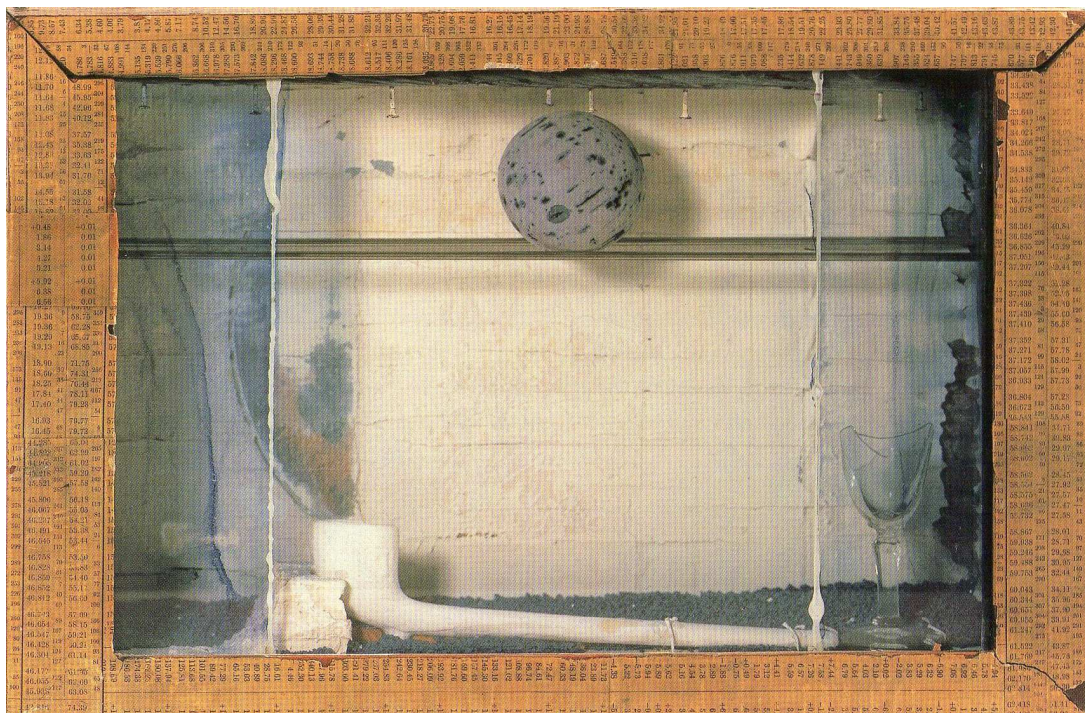
La pulsione collezionistica di Joseph Cornell per gli oggetti più diversi tra loro assimila tutti i suoi assemblaggi ad una vera e propria collezione di *Wunderkammern*-giocattolo che invitano all’immaginazione e al recupero dello stupore infantile. Con le parole di Barbara Maria Stafford:

Nel XX secolo i “giochi per adulti” di Joseph Cornell [...] possono aver fatto il massimo per mettere in guardia gli spettatori sulla struttura ampiamente creativa e soggettivamente associativa del *Wunderschrank*. Gli assemblaggi fiabeschi di frammenti potenti di Cornell – attinti dai detriti della cultura popolare – guadagnano la loro identità attraverso collegamenti sempre cangianti e orientamenti multipli, [...]. Le nature morte di Cornell richiamano i quadri di uccelli montati nei cassetti foderati di vegetazione della *Wunderkammer* settecentesca di Levinus Vincent, in cui le immagini erano analogamente nidificate dentro la rappresentazione.

¹⁹⁹ Christine Davenne, *Modernité du cabinet de curiosités*, op. cit., pp. 205-206.



92. Joseph Cornell, *Soap Bubble Set*, 1942, Venezia, Collezione Peggy Guggenheim



93. Joseph Cornell, *Soap Bubble Set*, 1948-1949, Parigi, Centre Pompidou

[...] La reverente attitudine di Cornell verso la sua mercanzia stinta e il suo desiderio di comunicare “associazioni astratte” sono pure disgiunti dalla rottura dell’ironia di Duchamp. Laddove la *Boîte en valise* di Duchamp (1935-41) ribadisce la propria produzione artistica come fosse un carico da trasportare, come un tesoro di facsimili disgiunti, Cornell sembra intento nell’intrecciare effigi riciclate di un mondo fluttuante. I suoi contenuti ermetici evocano corrispondenze che letteralmente diventano casi “speciali” per ciascuno di noi.²⁰⁰

Le opere qui riprodotte, che fanno parte di una serie dedicata al tema *Soap Bubble Set* (figg. 92-93), trasportano nell’universo onirico e luminoso dell’artista dove il bianco e il blu, colori della volta celeste, molto cari a Joseph Cornell, formano un’armonia dalle corrispondenze sottili. Il desiderio dell’artista è di addivenire ad una macchina dei sogni in grado di stupire l’osservatore mettendone in moto l’immaginazione.²⁰¹

Contenitori sorprendenti, curiosi o affascinanti, i quadri profondi, le scatole che emulano antichi *cabinet* o piccole *Wunderkammern*, affollano l’immaginario artistico della contemporaneità, ponendo in primo piano la collezione, la raccolta di oggetti o di immagini, come motivo ispiratore comune e condiviso anche da artisti molto diversi.

Come osserva a riguardo Adalgisa Lugli:

Dallo spazio bidimensionale del quadro, caricato di frammenti o di reperti, si passa alla scatola, cioè ad una pittura che può saltare immediatamente al di là dell’illusione e della metafora. Il recupero dell’oggetto nella sua fisicità, nel *ready-made*, porta di conseguenza all’avvio incondizionato verso la fisicità dell’opera. [...] La scatola, il quadro “profondo”, pieno di piccoli elementi riuniti, dal Duchamp de *La boîte en valise* a tutta l’opera di Joseph Cornell, ripropone la dialettica microcosmo-macrocosmo, fa rientrare l’infinitamente grande nell’infinitamente piccolo, come se parafrasando Mallarmé, “tutto il mondo esistesse per far capo a un dipinto”. O a una stanza. Infatti il più logico sviluppo è che la scatola si allarghi all’ambiente a grandezza naturale e che ne venga di conseguenza quella straordinaria opera di accumulo che è la *Merzbau* di Schwitters ad Hannover, esempio unico, insuperato di una *Wunderkammer* d’artista del Novecento.²⁰²

Come nella tradizione rinascimentale il “gioco di scala” è un elemento fondamentale del linguaggio del meraviglioso e così accanto, alle piccole scatole di Joseph Cornell, si trova quella esasperata espansione della scatola che è la stanza di Kurt Schwitters, esempio di casa-cantiere (fra l’altro proprio la casa di famiglia dell’artista ad Hannover) in cui la collezione coincide con l’opera d’arte non solo nei termini del risultato finale ma anche della sua genesi: ancora una volta l’artista è collezionista. Una concrezione di

²⁰⁰ Barbara Maria Stafford e Frances Terpak, *Devices of Wonder*, Getty Publications, Los Angeles, 2001, pp. 18-20.

²⁰¹ Su Joseph Cornell imprescindibile è il contributo di Charles Simic, *Il cacciatore di immagini*, Adelphi, Milano, 2005.

²⁰² Adalgisa Lugli, *Wunderkammer*, op. cit., pp. 20-23.

oggetti trovati e montati l'uno sull'altro che si assommano alle pareti a formare un gigantesco *assemblage* tridimensionale dagli esiti assolutamente casuali, *Merzbau* (1923-1937, fig. 94) corrisponde ad una contemporanea interpretazione dello studiolo, una delle tante, fra l'altro, basti pensare al progetto di Piet Mondrian per il *salon* di Mme B. a Dresda (1926, fig. 95), tentativo di estensione del linguaggio dell'artista, fatto di linee e superfici geometriche, all'ambiente e agli arredi, o al rarefatto *Kabinett der Abstrakten* di El Lissitzky (1927), solo per citarne alcuni.²⁰³



94 e 95. Kurt Schwitters, *Merzbau*, Hannover 1923-37 e Piet Mondrian, *Salon de Madame B.*, Dresda 1926

Nel XX secolo le stanze delle meraviglie assistettero a un'insolita e inattesa rinascita. A un primo sguardo avevano molto in comune con quelle originali del XVII secolo – raccolte di oggetti naturali ed opere d'arte messe insieme dal gusto personale del collezionista, che producevano il loro effetto grazie ad accostamenti bizzarri e provocatori. [...] Proprio come i surrealisti definivano un'opera d'arte un oggetto comune inserendolo in una cornice, così i creatori di stanze moderne realizzavano un'opera d'arte concependo lo spazio come cornice. In tal modo, le stanze divengono affermazioni personali, sfruttando la risonanza degli oggetti all'interno di esse, conferendogli un significato – proprio come facevano i vecchi collezionisti – e sottomettendoli ad un'estetica specifica.²⁰⁴

²⁰³ Patricia Falguières, *Les inconnus dans la maison*, op. cit., pp. 48-49. La tesi sostenuta da Patricia Falguières in queste pagine è che il corrispondente contemporaneo dello studiolo è il risultato di un processo di rarefazione, di un'operazione di semplificazione iniziata con lo "svuotamento delle pareti" messo in opera da Le Corbusier per arrivare ai progetti di interni in stile Bauhaus. La versione rinnovata dello studiolo sarebbe allora per la studiosa la rivisitazione della celletta monastica che nella bianchezza contemporanea delle sue pareti è l'emblema della povertà benjaminiana (Walter Benjamin, *Esperienza e povertà*, tradotto da F. Desideri in F. Rella, *Critica e storia. Materiali su Benjamin*, Cluva Libreria Editrice, Venezia, 1980, pp., 203-208, titolo originale *Erfahrung und Urteil*, 1933).

²⁰⁴ Patrick Mauriès, *Le stanze delle meraviglie*, Rizzoli Libri illustrati, Milano, 2002, p. 211.

Patrick Mauriès fa riferimento, qui, a collezionisti privati che si riappropriano dell'idea della "collezione di meraviglie", da Henry D'Allemagne ad André Breton, fino alla più recente collezione di Françoise De Nobèle, con le sue piante ed animali di cartapesta, "un esempio incomparabile di estetica *fané*, tipica del gusto contemporaneo".²⁰⁵

Ma lo spunto della *Wunderkammer* alimenta anche programmi museali complessi, di cui sicuramente il più rappresentativo è quello che, negli anni Novanta, Jean Hubert Martin, allora direttore del Centre d'Art Georges Pompidou, ha realizzato al castello di Oiron, un edificio rinascimentale che viene interamente dedicato alle stanze delle meraviglie, a cui lavorano artisti di fama, come Annette Messager, Daniel Spoerri, Thomas Grünfeld, Christian Boltanski, Giuseppe Penone, solo per citarne alcuni. A ciascun artista è lasciato uno spazio, una camera, da interpretare.²⁰⁶ Al di là degli esiti delle singole realizzazioni artistiche, si potrebbe discutere sulla reale capacità rievocativa di questo progetto: come giustamente commenta Christine Davenne, "l'intreccio è confuso con la giustapposizione di pratiche artistiche nominali"²⁰⁷, come a dire che la volontà di ibridazione di personalità artistiche diverse è qui solo imposta formalmente, ma non realizzata nel concreto dell'allestimento museale, che rimane un insieme di spunti autonomi fra loro.²⁰⁸ Ciò che più conta è la testimonianza dell'adesione della pratica artistica e di quella museale novecentesche all'immaginario della collezione, tanto da giustificare percorsi di studio in cui le categorie della più recente "sociologia del collezionismo" diventano chiavi di lettura delle opere di artisti contemporanei.²⁰⁹

²⁰⁵ Ivi, p. 242.

²⁰⁶ Jean Hubert Martin, *Le chateau d'Oiron et son cabinet de curiosités*, Éditions du Patrimoine, 2000.

²⁰⁷ Christine Davenne, *Modernité du cabinet de curiosités*, op. cit., p.182.

²⁰⁸ Altro esempio di "citazionismo", forse meglio riuscito, è quello del *Musée de la chasse et de la nature* a Parigi, che prevede un percorso in cui ogni tappa è rappresentata da un animale emblematico, e per ciascun animale è stato creato un *cabinet*: il visitatore è tenuto a perlustrare il *cabinet* ed aprendo i vari vani dello stipo entra a contatto con "reperti" che riguardano quell'animale. Aprendo alcuni cassettini si trovano per esempio piccoli blocchi di fango con il calco lasciato dalle zampe, oppure denti, unghie, peli, disegni che rappresentino l'animale. Sorta di moderno *Wunderschrank*, ciascuno stipo è dotato di un binocolo simile a quello delle antiche scatole ottiche, attraverso cui vedere delle proiezioni in cui si ricreano percorsi nel bosco e nella foresta, o negli habitat naturali di questi animali. Alcune sale del museo sono organizzate come delle camere delle meraviglie, come per esempio il *Cabinet de la licorne* in cui artisti contemporanei (Jan Fabre, Janine Janet, Jean-Michel Othoniell, Jean-Jacques Bachelier) hanno reinterpretato gli oggetti dei *cabinets de curiosités*, corni di liocorno, vasi di corno di rinoceronte, bezoar, trompe-l'œil. Si veda *Le Musée de la chasse et de la nature*, *Connaissance des Arts* n° 309, Primo trimestre 2007.

²⁰⁹ Mi riferisco in particolare al lavoro di Jessica Berry (*Re: collection. Collection motivations and methodologies as imagery, metaphor and process in contemporary art*, Queensland College of Art,

Nel Novecento la pratica del collezionismo diventa un motivo ispiratore fortissimo, di cui diventa difficile ripercorre tutte le realizzazioni, per la quantità e varietà di esempi che si potrebbero fare, ma alcuni di essi sono particolarmente emblematici dei arrangiamenti subiti dall'immaginario della collezione in nuovi contesti, a partire da quel ossessivo caso di *bricabracomania* rappresentato da Andy Warhol, che nel suo *610 Time Capsules*, opera di un'intera vita, realizza una vera e propria raccolta di "trivia e memorabilia".²¹⁰

Come osserva Christine Dubois:

In modo molto generale le opere-collezione [...] sono opere nelle quali sono messi in scena diversi aspetti propri di questo particolare modo di comprendere il mondo che è l'atto di collezionare stesso. [...] È a partire dall'accettazione del frammentario e di una disseminazione del reale che il principio generale della collezione può essere messo all'opera in un contesto artistico, che sembra tuttavia rompere con i principi fondamentali che l'atto collezionistico rileva.²¹¹

Le forme della collezione utilizzate come mezzo di espressione artistica non portano più a riunire, raccogliere e giustapporre gli elementi di un sistema ordinato, semmai sono il sintomo di spazi autobiografici irrisolti, di una memoria collassata, in cui l'atto di "mettere insieme" assume aspetti quasi utopici.

Griffith University, Doctorate of Visual Art, 2005), in cui le motivazioni e metodologie della collezione sono indagate come immaginario e metafora del processo creativo nell'arte contemporanea. Le tre tipologie di collezionismo identificate da Susan Pearce nel suo celebre libro (*On Collecting. An investigation into collecting in European traditions*, Routledge, 1995), vengono associate alla produzione di diversi artisti: Damien Hirst, Sylvie Fleury e Mike Kelley rappresentano tre varianti del collezionismo feticista, Christian Boltanski, On Kawara e Luke Roberts del collezionismo-*souvenir*, Jason Rhoades, Karsten Bott e Elizabeth Gower del collezionismo sistematico.

²¹⁰ Andy Warhol comincia a raccogliere fin da bambino, con ossessiva metodicità, in piccole scatole di cartone marrone tutte uguali (che alla fine della sua vita supereranno le seicento unità), gli oggetti più disparati che gli passano per le mani (foto, ritagli, cartoline, articoli di giornale, racconti sulla sua infanzia a Pittsburgh, manifesti, pezzi di pellicola, fatture), legati a momenti della sua esistenza in apparenza non necessariamente di particolare significato. In queste scatole, che egli chiama *Time Capsule*, non sono tanto gli oggetti che vuol custodire e preservare intrappolandoli diligentemente entro le pareti di cartone, quanto il tempo stesso della loro esistenza, la durata di un effimero arco temporale, un attimo irripetibile bloccato e congelato in un insignificante frammento di materia. Piccolo museo antropologico metodicamente organizzato e mensilmente completato, catalogato ed archiviato la *Time Capsule* è il personale tentativo di bloccare la memoria per l'eternità, di fare ordine nello scorrere caotico del tempo della propria vita, di imbrigliare in una cronologia documentata un minuzioso racconto autobiografico fermandone e concretizzandone le emozioni: in seguito, Andy Warhol attingerà a questi cassette della memoria per trovare spunti ed ispirazioni per la sua arte. Si veda Jean-Pierre Criqui, *Les choses, les boîtes*, in Antoine de Galbert e Gérard Wajcman, *L'intime*, op. cit., pp. 69-79.

²¹¹ Christine Dubois, *L'œuvre-collection: de la taxonomie du visible à l'utopie*, in "Parachute", 1989, n° 54, p. 47.



96. Arman, *Poubelle*, 1972, Anversa, Collezione Axel Vervoordt

Un esempio particolarmente significativo sono le *poubelles* di Arman (fig. 96), esemplari casi di *vanitas* contemporanee, in cui la collezione, estroflessione del sé diventa strumento di denuncia della società consumistica.²¹²

Poubelle rientra fra le cosiddette “accumulazioni” di Arman: opere composte da una serie di oggetti di tipo diverso o dello stesso tipo ammassati alla rinfusa. [...] Le cose selezionate da Arman non sono mai nuove, sono anzi logore e consunte. Esse recano l'impronta del tempo, i segni della propria storia e di quella delle persone che le hanno possedute: sono “prolungamenti di noi stessi”, come ha sostenuto l'artista e, in quanto simboli della “vanitas”, incarnano lo spirito consumistico della moderna società industriale. Accumulandoli a caso, Arman sottrae gli oggetti d'uso, gli oggetti della quotidianità, alla loro normale funzione, facendone gli elementi di un nuovo ordine estetico.²¹³

²¹² Le prime *poubelles* sono ideate a partire dagli anni Sessanta ma l'artista ne produce per oltre trent'anni. Su Arman si faccia riferimento a: Tita Reut, *Arman: la traversée des objets*, Éditions Hazan, Vanves, 2005 ; Lea Vergine, *Quando i rifiuti diventano arte. TRASH rubbish monger*, Skira, Milano, 2006.

²¹³ Sandra Badelt in Vervoordt, Axel e Visser, Mattijs (a cura di), *Artempo. Where Time becomes Art*, Skira, Milano, 2007, p. 95.

O forse, come osserva Gérard Wajcman, la denuncia di Arman è ancor più forte, richiamando alla mente, con questi piccoli oggetti impilati, i magazzini in cui nei campi di concentramento si raccoglievano gli oggetti dei deportati condannati a morte, l'ammucchiamento di queste piccole cose non mostra che l'assenza.²¹⁴



97. Christian Boltanski, *Disappearance*, 1998-1999

Anche nelle opere di Christian Boltanski (fig. 97), la raccolta di oggetti o di immagini diventa un modo per dare visibilità alla perdita, come in una sorta di moderno teatro della memoria. Riempire sino al soffitto le pareti con in ritratti fotografici, un *horror vacui* che rievoca alla mente le stanze delle meraviglie di rinascimentale memoria, è l'*escamotage* per fare fronte all'oblio e alla perdita della memoria.²¹⁵

²¹⁴ “C’era nel campo di Auschwitz un posto chiamato «Canada», sorta di magazzino dove erano raccolti i vestiti e tutti gli oggetti di cui erano spogliati i deportati al loro arrivo. [...] Le cataste di piccoli cucchiari, di valige, di strumenti musicali di Arman, riflesso di Boltanski dove, in una luce da cantina, si ammassano delle migliaia di vestiti di bambini, tutte queste opere mostrano l’immagine indelebile di «Canada». Questo cumulo di oggetti non mostra che l’assenza” (Gérard Wajcman, *Collection*, Nous, Caen, 1999, p. 68).

²¹⁵ “Tema centrale per Boltanski è la perdita: perdita di oggetti, come in un’installazione fatta di scaffalature piene di oggetti smarriti; perdita di ricordi, come nella stanza in penombra tappezzata fino al soffitto di grandi fotografie in bianco e nero; perdita del sapere, come lungo i vicoli angusti di un archivio

Quella stessa memoria che la moglie, Annette Messenger, coltiva già a partire dagli anni Settanta, autodefinendosi *collectionneuse*, quando inizia a raccogliere ritagli di giornali, foglietti di appunti, schizzi, e li riunisce in una distesa di copertine legate da nastri ed attentamente etichettate, a ricordare che “l’ossessione collezionistica si ripiega su se stessa rivelando il proprio fondo di egotismo”.²¹⁶

Nelle spiazzanti installazioni di Damien Hirst, come *Standing alone on the precipice overlooking the arctic wastelands*, algido *cabinet des merveilles* (1999-2000, fig. 98), al posto dei salvifici corni di liocorno, o bezoar, si sostituiscono le pillole, disposte come tanti gioielli in una vetrina a specchio che ne riflette i colori.



98. Damien Hirst, *Standing alone on the precipice overlooking the arctic wastelands of pure terror*, 1999-2000

fatto di lattine accatastate; perdita di corpi, come nelle stanze fatte di letti e lettighe vuote. In alcune sue opere è in primo piano il processo dell’oblio come graduale sbiadire, in altre si possono vedere degli involucri e i resti rimasti vuoti dopo il ritirarsi da essi della vita e dell’agire umano. Si tratta di spazi modellati in modo minimale, nei quali l’osservatore può entrare in precise condizioni di spirito e nei quali si fa l’esperienza soggettiva dell’oblio, della perdita e della morte. Il lavoro di Boltanski riguarda in qualche modo la visibilità dell’assenza. [...] è attraverso un trucco della mente che ciò che è assente viene sempre rappresentato attraverso qualcosa di presente” (Aleida Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna, 2002, p. 415). Si veda anche: Christian Boltanski e Danilo Eccher, *Boltanski. Pentimenti*, Catalogo della mostra (Bologna, 1997), Charta, Milano, 1997 e Jessica Berry, *A case study: Christian Boltanski*, in *Re: collection*, op. cit., pp. 55-63.

²¹⁶ Italo Calvino, *Collezione di sabbia*, op. cit., p. 8. In questo testo Calvino ricorda un’affermazione dell’artista: “Cerco di possedere e di appropriarmi della vita e degli avvenimenti di cui vengo a conoscenza. Per tutta la giornata io sfoglio, raccolgo, metto in ordine, classifico, setaccio, e riduco il tutto nella forma di tanti album da collezione. Queste collezioni diventano allora la mia stessa vita illustrata” (ivi, pp. 8-9).

Anche la tradizione del *trompe-l'œil* nutre un'ampia produzione contemporanea, come in *Artnica* di Jacques Poirier (fig. 99), in cui l'inganno della vista si associa al gusto surrealista per la sovrapposizione e l'ambiguità, in un intricato gioco di rimandi in cui, quello che apparentemente sembra un *cabinet*, è invece un cruciverba dove gli oggetti fungono da lettere.

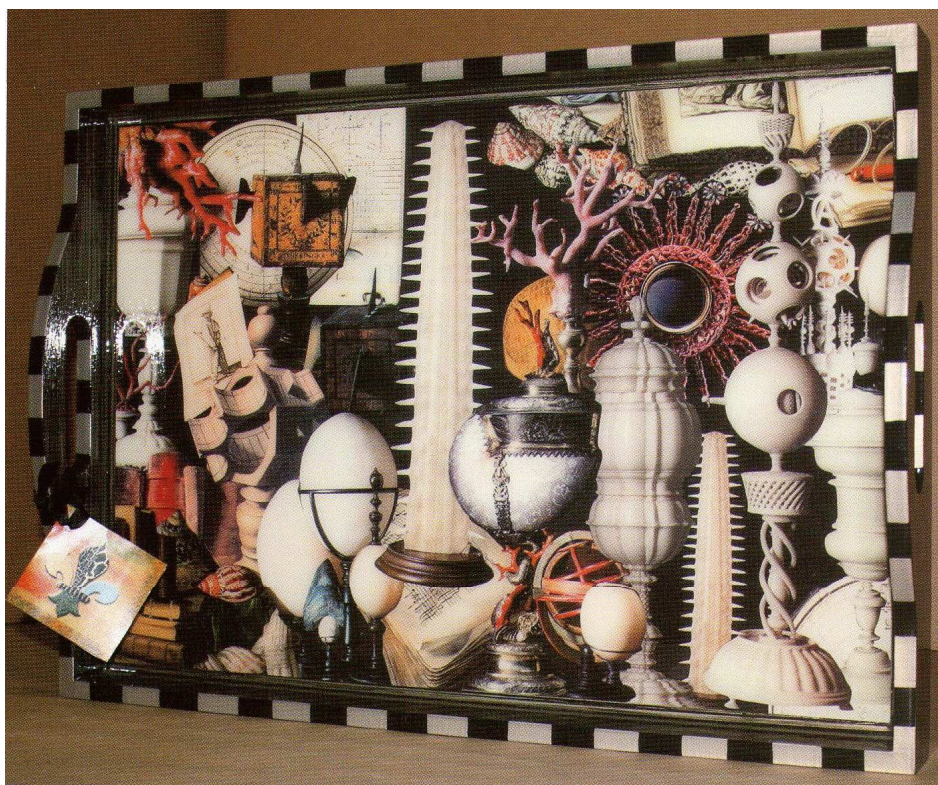
Nei primi anni Ottanta Jacques Poirier emerge come il più originale esponente del gruppo francese meglio conosciuto come *Trompe l'œil/Realité*, per i suoi celebri lavori nei quali l'inganno della vista è associato a divertenti meccanismi verbali. Riprendendo il gusto surrealista per la sovrapposizione e l'ambiguità, e gli ironici spostamenti di significato, le sue composizioni pittoriche complesse giocano come trabocchetti visivi, così come dei rebus, dei quiz, dei giochi di parole. In *Artnica*, – il titolo stesso è un gioco di parole – ciò che inizialmente sembra una piramide di scatole di legno impilate per dare la forma ad un cabinet contenente una variegata accozzaglia di oggetti, invece dimostra di essere la griglia di un insieme di un cruciverba, in cui oggetti comuni, obsoleti strumenti scientifici, soprammobili, oggetti da rigattiere sono sistemati come lettere dell'alfabeto. La carta attaccata alla cassa che sta nel mezzo del pavimento contiene la chiave del gioco, ordinatamente divisa in “orizzontale” e “verticale”, e arrangiata in due ordini di numeri, indicati sopra e sulla sinistra, sulle tavole che incorniciano la composizione.²¹⁸

C'è evidentemente un intento anche ludico nella citazione contemporanea del *cabinet*, che trova in Internet uno spazio privilegiato, come dimostrano i siti di Laura Erler, Madame Talbot (fig. 102) e Annie Modica (fig. 103), a manifestare, fra l'altro, che nella contemporaneità la collezione immaginaria trova un nuovo *medium*, Internet appunto, come vetrina dell'immaginario. Non stupisce allora che i disegni di Laura Erler portino nomi particolarmente evocatori come *Cabinet of Curiosities* (fig. 100) e *Scarabattolo* (fig. 101), o che si richiama a dei classici della “meraviglia” come coralli e conchiglie.



100 e 101. Laura Erler, *Cabinet of Curiosities* e *Scarabattolo*, 2006-2008, in www.lauraerler.it

²¹⁸ Graziella Battaglia e James M. Bradburne per la voce del catalogo in Annamaria Giusti (a cura di), *Art and Illusions*, op. cit., p. 154.



103. Annie Modica, *Cabinet of Curiosity Tray*, 2007, in www.anniemodica.com

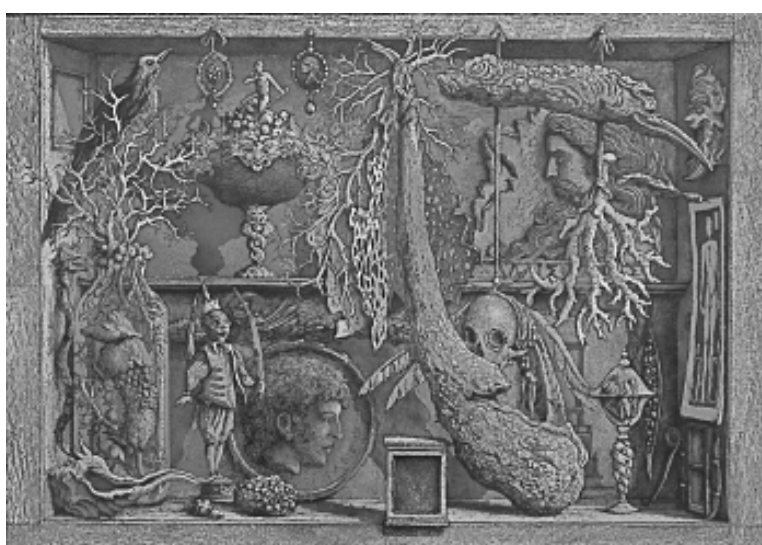
L'evocazione di Annie Modica rasenta un livello di precisione impressionante: all'appello del suo *cabinet* di curiosità non mancano le uova di struzzo, i nautilus incastonati in preziose montature, gli oggetti di avorio scolpiti al tornio, denti o spuntoni di qualche animale strano e un astrolabio.

Per alcuni artisti la reinterpretazione della *Wunderkammer* avviene sulla base di un esplicito citazionismo, ne è un esempio la rivisitazione del Museo Wormiano (fig. 11) fatta da Rosamond Purcell (fig. 104). Nel 2004 la fotografa, artista e scrittrice, ricrea infatti una stanza delle meraviglie ad imitazione della collezione di Ole Worm, riempiendola di oggetti veri o fantasiosamente creati per l'occasione: un dente di narvalo, gusci di tartaruga, corna e pelli di animali esotici e altri elementi naturali. Il progetto fa parte di un'installazione intitolata *Two Rooms*, dove la seconda stanza è la ricostruzione dello studio dell'artista, riempito con gli oggetti frutto di un ventennio di viaggi, ma anche della raccolta effettuata presso la discarica di Owls Head: pile di libri a brandelli, pezzi di automobili scartati, orologi antichi e macchine obsolete, sono solo alcuni degli oggetti incorporati.



104. Rosamond Purcell, *Olaus Worm's Cabinet of Curiosities* (1655), 2003, dall'installazione *Two Rooms*

Per altri artisti c'è quasi la volontà di confondere immagini che sono contemporanee con quelle antiche, come nel caso delle incisioni di Erik Desmazières che illustrano quello straordinario catalogo di collezione immaginaria che è il seicentesco *Musaeum Clausum* (fig. 105), collezione immaginaria, opera di Sir Thomas Browne, che cerca di catalogare libri perduti, oggetti stranissimi, dipinti inventati, nel tentativo utopico di celebrare una memoria che rischia di perdersi.



105. Erik Desmazières, *Musaeum Clausum*, seconda di quattro incisioni illustranti il testo di Sir Thomas Browne, pubblicata da Patrik Mauriès, Les Presses de Serendip, 2009

L'incisione, punto di incrocio fra un *cabinet* e una *vanitas*, così come altri lavori di Erik Desmazières, è un esplicito tributo alle *Wunderkammern*, col suo *assemblage* di naturalia e artificialia, tanto da apparire, ed è evidentemente questa l'intenzione dell'artista, un frontespizio seicentesco.²²⁰

Per altri, e Mark Dion (fig. 106) ne è un esponente molto significativo, il *cabinet de curiosités* diventa un campo da perlustrare e da riproporre sotto innumerevoli forme, una modalità di indagine del concetto stesso di "fare arte": l'installazione al Jesus Collage associa oggetti dalle provenienze più disparate ricreando un microcosmo in cui ai teschi, gli animali impagliati e alle piante essiccate si aggiungono i giochi per bambini, video e libri. Il *cabinet* diventa allora un contenitore fisico e concettuale in cui convergono una cultura antica ad un sapere moderno.²²¹

²²⁰ Il *Musaeum Clausum* or *Bibliotheca Abscondita* è un catalogo di una collezione immaginaria. Studioso dei sistemi mnemonici, Sir Thomas Browne (1605-1682) è afflitto dall'idea che, in un mondo in costante espansione sia impossibile trovare qualcosa (un cabinet, una biblioteca, un sistema di memoria) che includa ogni possibile conoscenza. Il *Musaeum Clausum*, frutto della fervida immaginazione del suo autore, cataloga libri perduti, oggetti stranissimi e dipinti, ma tutti questi oggetti non esistono nella realtà, sono tutti inventati, quindi libri mai scritti, quadri mai dipinti, ecc. L'intenzione dell'autore è di denunciare "la vanità delle vanità". Che cosa è la collezione? Uno strumento di sopravvivenza alla morte, o qualcosa che ci ricorda costantemente della nostra inesorabile fine? Questa collezione svolge il ruolo di un teatro della memoria. Su questo tema, Philp Blom, *A veritable Vello-Maniac*, in *To have and to hold*, op. cit., in *Part IV: The Tower of Fools*.

²²¹ Colleen J. Sheehy, *Cabinet of Curiosities. Mark Dion and the University as Installation*, Weisman Art Museum, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2006.



106. Mark Dion e Robert Williams, *Theatrum Mundi - Armarium*, 2001, Cambridge, installazione al Jesus College

Bibliografia:

Abbate, Vincenzo (a cura di), *Wunderkammer siciliana, alle origini del museo perduto*, Electa Napoli, 2001.

Alsop, Joseph, *The Rare Art Traditions. The history of art collecting and its linked phenomena wherever these appeared*, Thames and Hudson, London, 1982.

Arnold, Ken, *Cabinets for the Curious. Looking Back at Early English Museums*, Ashgate, Farnham, 2006.

Assmann, Aleida, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna, 2002 (*Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Oscar Beck, München, 1999).

Azzi Visentini, Margherita, *L'Orto botanico di Padova e il giardino del Rinascimento*, Il Polifilo, Milano, 1984.

Baldriga, Irene, *L'occhio della lince. I primi lincei tra arte, scienza e collezionismo (1603-1630)*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 2002.

Balsiger, Barbara Jeanne, *The Kunst und Wunderkammer. A Catalogue Raisonné of Collecting in Germany, France and England, 1565-1750*, Ph. Diss., University of Pittsburg, 1970.

Basso Peressut, Luca (a cura di), *Stanze della meraviglia. I musei della natura tra storia e progetto*, Clueb, Bologna, 1997.

Baudrillard, Jean, *Il sistema degli oggetti*, Tascabili Bompiani, Milano, 2007 (*Le système des objets*, Gallimard, Paris, 1968).

Benjamin, Walter, *I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino, 2002 (*Das Passagenwerk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1982).

Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966 (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, da *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955).

Benjamin, Walter, *Tolgo la mia biblioteca dalle casse*, in *Opere complete - Vol. IV - Scritti 1930-1931*, Einaudi, Torino, 2002 (*Ich packe meine Bibliothek ans: Eine Rede über das Sammeln*, [1931] in *Angelus Novus*, Frankfurt, 1966).

Berger, John, *Questione di sguardi*, Il Saggiatore, Milano, 2003 (*Ways of Seeing*, Penguin Books, London, 1973).

Berry, Jessica, *Re: collection. Collection motivations and methodologies as imagery, metaphor and process in contemporary art*, Queensland College of Art, Griffith University, Doctorate of Visual Art, 2005.

Blom, Philip, *To have and to hold. An intimate history of collectors and collecting*, The Overlook Press, Woodstock e New York, 2002.

Boltanski, Christian e Eccher, Danilo, *Boltanski. Pentimenti*, Catalogo della mostra (Bologna, 1997), Charta, Milano, 1997.

Bolzoni, Lina, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Einaudi, Torino, 1995.

Bolzoni, Lina, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Einaudi, Torino, 2002.

Bolzoni, Lina, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Laterza, Roma, 2008.

Borean, Linda e Mason, Stefania (a c. di), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, Marsilio Editore, Venezia, 2007.

Borean, Linda e Mason, Stefania (a c. di), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, Marsilio Editore, Venezia, 2010.

Borgeaud, Philippe e Volokhine Youri (edité par), *Les objets de la mémoire. Pour une approche comparatiste des reliques et de leur culte*, Peter Lang, Berne, 2005.

Bredenkamp, Horst, *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina. La storia della Kunstkammer e il futuro della storia dell'arte*, Il Saggiatore, Milano, 1996 (*Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Wagenbach Verlag, Berlin, 1993).

Bredenkamp, Horst, *Les coraux de Darwin. Premiers modèles de l'évolution et tradition de l'histoire naturelle*, Les presses du reel, 2008 (*Darwin's Korallen: die fruhen Evolutionsdiagramme und die Tradition der Naturgeschichte*, Wagenbach, Berlin 2005).

Bruno, Giuliana, *L'atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano, 2006 (*Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso 2002).

Bruno, Giuliana, *Pubbliche Intimità. Architettura e arti visive*, Bruno Mondadori Editore, Milano, 2009 (*Public Intimacy. Architecture and the Visual Arts*, Massachusetts Institute Technology MIT, Cambridge, 2007).

Calvino, Italo, *Collezione di sabbia*, Oscar Mondadori, Milano, 1994.

Camerata, Filippo e Miniati, Mara (a cura di), *I Medici e le scienze. Strumenti e macchine nelle collezioni granducali*, Giunti Editore, Firenze, 2008.

Carrera, Roland e Loiseau, Dominique, *Androidi, le meraviglie meccaniche dei fratelli Jaquet-Droz*, Franco Maria Ricci Editore, Milano, 1980.

Casciato Maristella, Iannello Maria Grazia, Vitale Maria, *Enciclopedismo in Roma Barocca. Athanasius Kircher e il Museo del Collegio romano tra Wunderkammer e museo scientifico*, Marsilio Editore, Marittima, 1986.

Cavell, Stanley, *The world as things. Collecting thoughts on collecting*, in Cavell, Stanley e Rothman, William, *Cavell on film*, Suny Press, Albany, 2005, pp. 241-281.

Clair, Jean (sous la direction de), *Mélancolie, génie et folie en Occident*, Gallimard, Paris, 2005.

Clair, Jean, *Malaise dans les musées*, Flammarion, Paris, 2007.

Clifford, James, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Universale Bollati Boringhieri, Torino, 2010 (*The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, The President of Fellows of Harvard College, 1988).

«Connaissance des Arts», *Le Musée de la chasse et de la nature*, n° 309, primo trimestre 2007.

Daston, Lorraine e Park, Katherine, *Le meraviglie del mondo. Mostri, prodigi e fatti strani dal Medioevo all'Illuminismo*, Carocci Editore, Roma, 2000 (*Wonders and the order of nature: 1150 – 1750*, Zone Books, New York, 1998).

Davenne, Christine, *Modernité du cabinet de curiosités*, L'Harmattan, Paris, 2004.

De Benedictis, Cristina, *Per la storia del collezionismo italiano*, Ponte alle Grazie Editori, Firenze, 1991.

Diderot, Denis, *Enciclopedia o dizionario ragionato delle Scienze, delle Arti e dei mestieri, ordinato da Diderot e D'Alembert* (a cura di P. Casini), Laterza, Bari, 2003.

Dubois, Christine, *L'œuvre-collection: de la taxonomie du visible à l'utopie*, in «Parachute», Revue d'art contemporain, *Collections*, n° 54, 1989.

Eco, Umberto, *La vertigine della lista*, Bompiani, Milano, 2009.

Elsner, John e Cardinal, Roger (edited by), *The culture of collecting*, Harvard University Press, Cambridge, Massachussets, 1994.

Emiliani, Andrea, Fanelli, Giovanni e Romano, Giovanni (a cura di) *Il patrimonio storico-artistico*, dalla collana *Capire l'Italia*, Vol. III, Touring Club Italiano, Milano, 1979.

Emiliani, Andrea (a cura di), *I musei*, dalla collana *Capire l'Italia*, Vol. IV, Touring Club Italiano, Milano, 1980.

Evans, Robert John Weston e Marr, Alexander (edited by), *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, Ashgate, Farnham, 2006.

Falguières, Patricia, *Les chambres des merveilles*, Bayard, Paris, 2003.

Findlen, Paula, *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, University of California Press, Berkeley and London, 1994.

Fiorani, Francesca, *The Marvel of Maps: Art, Cartography, and Politics in Renaissance Italy*, Yale University Press, New Haven-London, 2005.

Foucault, Michel, *Le parole e le cose*, Biblioteca Universale Rizzoli - RCS Libri, Milano, 2006 (*Les mots et les choses*, Éditions Gallimard, Paris, 1966).

Franchi, Franca (a cura di), *L'immaginario degli oggetti*, Bruno Mondadori, Locus Solus (5), Milano, 2007.

Franchi, Franca, *Promenade au pays des émotions. Le jardin des lumières*, Bergamo University Press, L'Harmattan, Sestante Edizioni, Bergamo – Parigi, 2008.

Freund, Gisèle, *Fotografia e società*, Torino, Einaudi, 1976 (*Photographie et société*, Seuil, Paris, 1974).

Galbert, Antoine de, Wajcman, Gérard, *L'intime, le collectionneur derrière la porte*, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition inaugurale de La maison rouge – Fondation Antoine de Galbert, Paris (5 juin-26 septembre 2004), Fage Éditions, Paris, 2004.

Ginzburg, Carlo, *Miti emblematici*, Einaudi, Torino, 1986.

Giusti, Annamaria (a cura di), *Art and Illusions. Masterpieces of Trompe l'œil from Antiquity to Present Day*, Mandragora, Firenze, 2009.

Goethe, J. Wolfgang, *Il collezionista e la sua cerchia*, a cura di Gabriella Catalano, Liguori Editore, Napoli, 2000 (*Der Sammler und die Seinigen*, 1799).

Goncourt, Edmond de, *La casa di un artista*, Sellerio Editore, Palermo, 2005 (*La maison d'un artiste*, 1898).

Gonzales-Palacios, Alvar, *L'armadio delle meraviglie*, Longanesi, Milano, 1997.

Grazioli, Elio, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Bruno Mondadori Editore, Milano, 1998.

Guillerme, Jacques (sous la direction de), *Les Collections: fables et programmes*, Champ Vallon, 1993.

Haskell, Francis, *La norme et le caprice. Redécouvertes en art, aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Flammarion, Paris, 1986 (*Redescoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Phaidon Press, 1976).

Haskell, Francis, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira, Milano, 2008 (*The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, Yale University, 2000).

Hochmann Michel, Lauber Rossella, Mason Stefania, *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, Marsilio Editore, Venezia, 2007.

Holst, Niels Von, *Creators, Collectors and Connoisseurs. The anatomy of artistic taste from antiquity to the present day*, Thames and Hudson, London, 1967.

Hooper Greenhill, Eilean, *I musei e la formazione del sapere: le radici storiche, le pratiche del presente*, Il Saggiatore, Milano, 2005 (*Museums and the Shaping of Knowledge*, Routledge, London, 1992).

Impey, Oliver e MacGregor, Arthur (edited by), *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Clarendon Press, Oxford, 1985.

Karp, Ivan e Levine, Steven D. (edited by), *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, CLUEB, Bologna, 1995 (*Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Institution Press, Washington D.C., 1991).

Kenseth, Joy (edited by), *The age of marvelous*, Hood Museum of Art, Dartmouth, Usa, 1991.

Laurens, Annie-France e Pomian, Krzysztof (sous la direction de) *Anticomanie. La collection d'antiquités aux 18ème et 19ème siècles*, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1992.

Lestringant, Frank (sous la direction de), *Le théâtre de la curiosité*, Cahiers V. L. Saulnier, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, 2008.

Long, Véronique, *Mécènes des deux mondes. Les collectionneurs donateurs du Louvre et de l'Art Institute de Chicago. 1879-1940*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2007.

Lucco, Mauro e Villa, Giovanni Carlo Federico (a c. di), *Antonello da Messina: l'opera completa*, Catalogo della mostra (Roma, 18 marzo-25 giugno 2006), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2006.

Lugli, Adalgisa, *Arte e meraviglia. Scritti sparsi 1974-1995*, Ed. Allemandi, Torino, 2006.

Lugli, Adalgisa, *Assemblage*, Adam Biro Éditeur, Paris, 2000.

Lugli, Adalgisa, *Museologia*, Jaca Book, Milano, 1992.

Lugli, Adalgisa (a c. di), *Wunderkammer*, Edizione La Biennale, 1986.

Lugli, Adalgisa, *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2005 (ed. or. 1983).

MacGregor, Arthur, *Curiosity and Enlightenment. Collectors and Collection from the Sixteenth to the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven and London, 2007.

Malraux, André, *Le musée imaginaire*, Gallimard, Paris, 1996 (ed. or. 1947).

Martegani Amedeo, Grazioli Elio, Ricuperati Gianluigi, *Il collezionismo o il mondo come voluttà e dissimulazione*, [A+MBookstore](#), 2006.

Martin, Jean Hubert, *Le chateau d'Oiron et son cabinet de curiosités*, Éditions du Patrimoine, Paris, 2000.

Martin, Pierre e Moncond'huy, Dominique (sous la direction de), *Curiosité et cabinets de curiosités*, Atlante, Neuilly, 2004.

Mauriès, Patrick, *Le stanze delle meraviglie*, Rizzoli Libri Illustrati, Milano, 2002 (*Cabinets de curiosités*, Gallimard, Paris, 2002).

Mauro, Eliana (a cura di), *Il giardino come labirinto della storia*, Convegno internazionale, Palermo 14-17 aprile 1984: raccolta degli atti, Centro studi di storia e arte dei giardini, Palermo, 1984.

Mazzotta, Gabriele, *Visioni del Fantastico e del Meraviglioso. Prima dei Surrealisti. Opere della Fondazione Antonio Mazzotta*, Mazzotta, Milano, 2004.

Melville, Stephen (edited by), *The lure of object*, Clark Art Institute, Massachusetts 2006.

Mérot, Alain, *Le cabinet: décor et espace d'illusion*, in «XVIIème siècle», janvier-mars, 1989, n° 162, pp. 37-51.

Merzagora, Matteo e Rodari, Paola *La scienza in mostra. Musei, science centre e comunicazione*, Bruno Mondadori, Milano, 2007

Mézil, Eric, *Le cabinet de merveilles. Eternuements de corneilles, pieds d'huître et œufs de léopard*, , Ed. Silvana, Milano, 2008.

Michel, Patrick e Favreau, Mark (sous la direction de), *L'objet d'art en France du XVI au XVIII siècle: de la création à l'imaginaire*, Les Cahiers du Centre François-Georges Pariset, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3, 2007.

Michel, Patrick (sous la direction de), *Collections et marché de l'art en France au XVIII siècle*, Les Cahiers du Centre François-Georges Pariset, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3, 2002.

Misura, Stefano (a cura di), *Figure del feticismo*, Biblioteca Einaudi, Torino, 2001.

Montaigne, Michel de *Giornale di viaggio in Italia*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1956 (*Journal de voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581*).

Morandotti, Alessandro, *I luoghi dell'arte*, Electa, Milano, 1989.

Morelli, Giovanni, *Della pittura italiana*, Adelphi, Milano, 1991 (vers. originale 1897).

Mosco, Milena e Casazza, Ornella, *Il museo degli argenti. Collezioni e collezionisti*, Ed. Giunti, Firenze, 2004.

Olmi, Giuseppe, *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Il Mulino, Bologna, 1992.

Palma Venetucci, Beatrice, *Dallo scavo al collezionismo. Un viaggio nel passato dal Medioevo all'Ottocento*, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2007.

Pearce, Susan, *Objects of Knowledge*, Athlone, London, 1990.

Pearce, Susan, *Museums, Objects and Collections: a cultural study*, Leicester University Press, 1992.

Pearce, Susan (edited by), *Interpreting objects and collections*, Routledge, London, New York, 1994.

Pearce, Susan, *On collecting. An investigation into collecting in European traditions*, Routledge, London, New York, 1995.

Pearce, Susan, *Collecting in contemporary practice*, Sage, London, 1998.

Pety, Dominique, *Les Goncourt et la collection. De l'objet d'art à l'art d'écrire*, Droz, Genève, 2003.

Pety, Dominique, *La folie du collectionneur*, in «Cahiers de la littérature française», VI, *Image et pathologie au XIX^{ème} siècle*, sous la direction de Paolo Tortonese, Bergamo University Press, L'Harmattan, Bergamo – Parigi, 2008, pp. 115-131.

Pijzel-Domisse, Jet, *The 17th-century Doll's houses of the Rijksmuseum*, Rijksmuseum Foundation, Amsterdam, 2007.

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

Pomian, Krzysztof, *Che cos'è la storia?*, Bruno Mondadori Editore, Milano, 2001 (*Sur l'histoire*, Gallimard, Paris, 1999).

Pomian, Krzysztof, *Dalle sacre reliquie all'arte moderna. Venezia-Chicago dal XIII al XX secolo*, Il Saggiatore, Milano, 2004 (*Des saintes reliques à l'art moderne: Venise-Chicago XIII^e-XX^e siècle*, Gallimard, Paris, 2003).

Poverino, Stefania, *Possedere la bellezza. Collezioni e collezionisti tra letteratura e realtà*, tesi di dottorato di ricerca in scienze letterarie, letterature moderne comparate,

XVII ciclo triennio 2001-2004, Università di Bari, coordinatore: Vito Amoruso, docente guida: Franco Fiorentino.

Praz, Mario, *La casa della vita*, Biblioteca Adelphi, Milano, 1979.

Prévost, Marie-Laure e Lebel, Jean-Jacques (sous la direction de), *Du chaos dans le pinceau: Victor Hugo, dessins* – Exposition présentée à la maison de Victor Hugo, 12 octobre 2000 - 7 janvier 2001, Paris, Paris Musées, 2000.

Puglia, Salvatore (a cura di), *Via dalle immagini. Verso un'arte della storia*, Edizioni Menabò, Salerno, 1999.

Reut, Tita, *Arman: la traversée des objets*, Éditions Hazan, Vanves, 2005

Rheims, Maurice, *Les collectionneurs. De la curiosité, de la beauté, du goût, de la mode et de la speculation*, Éditions Ramsey, Paris, 1981.

Roganti, Gabriella (a cura di), *Dalla meraviglia all'arte della meraviglia. Giornata di studio per Adalgisa Lugli*, Galleria Civica, Modena 1998.

«Romantisme», Revue du XIXème siècle, *La collection*, n°112, SEDES, 2001.

Rousseaux, Francis, *La collection, un lieu privilégié pour penser ensemble singularité et synthèse*, “EspacesTemps.net”, Textuel, 15.02.2006, disponibile all’URL:
<http://espacestemps.net/document1836.html>

Rousseaux, Francis e Bonardi, Alain, *Que signifie désormais collectionner? Collection, reproduction, multiplication, catégorisation à l'heure des arts numériques*, “So Multiples. Revue française sur les éditions d'artistes contemporains”, 15/01/2010, disponibile all’URL:
<http://www.so-multiples.com/revue/numeroc.php>

Saarinen, Aline B., *I grandi collezionisti americani. Dagli inizi a Peggy Guggenheim*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1977 (*The proud possessors: the lives, times, and tastes of some adventurous American art collectors*, Random House, New York 1958).

Schaer, Roland, *L'invention des musées*, Découverte Gallimard, Réunion des musées nationaux, Paris, 1993.

Schlosser, Julius von, *Raccolte d'arte e di meraviglie nel tardo Rinascimento*, a c. di P. Di Paolo, Sansoni, Firenze, 1974 (*Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig, 1908).

Schnapper, Antoine, *Le géant, la licorne et la tulipe. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*, Vol. I – *Histoire et histoire naturelle*, Flammarion, Paris, 1988.

Schnapper, Antoine, *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*, Vol. II – *Œuvres d'art*, Flammarion, Paris, 1994.

Schramm, Helmer, Schwarte, Ludger e Lazardzig, Jan (edited by), *Collection – Laboratory – Theater. Scenes of Knowledge in 17th Century*, Walter de Gruyter, Berlin, 2005.

Scudery, George de, *Le Cabinet de Monsieur de Scudery*, Klincksieck, Paris, 1991 [1646].

Shave-Taylor, Desmond, *The Conversation Piece. Scenes of fashionable life*, Royal Collection Publications, London, 2009.

Sheehy, Colleen J., *Cabinet of Curiosities. Mark Dion and the University as Installation*, Weisman Art Museum, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2006.

Simic, Charles, *Il cacciatore di immagini*, Adelphi, Milano, 2005 (*Dime-Store Alchemy. The Art of Joseph Cornell*, 1992).

Smith, Pamela H. e Findlen, Paula (edited by), *Merchantes & Marvels. Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*, Routledge, New York and London, 2002.

Sonnino Scarpa, Annalisa, *Cabinet d'amateur: le grandi collezioni d'arte nei dipinti dal XVII al XIX*, Skira, Milano, 1995.

Sontag, Susan, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1978 (*On photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1973).

Stafford, Barbara Maria e Terpak, Frances, *Devices of Wonder*, Getty Publications, Los Angeles, 2001.

Steward, Susan, *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Duke University Press, Durham and London, 1993.

Stoichita, Victor I., *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, Il Saggiatore, Milano, 1998 (*L'instauration du tableau*, Méridien Klincksieck, Paris, 1993).

Swann, Marjorie, *Curiosities and text: the culture of collecting in Early Modern England*, University of Pennsylvania Press, 2001.

Taylor, Francis H., *Artisti, principi e mercanti. Storia del collezionismo da Ramses a Napoleone*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1954 (*The Taste of Angels: a history of Art Collecting from Ramses to Napoleon*, Brown & C. Editions, Boston, 1948).

Tourangeau, Sylvie e Joly, Suzanne (edited by), *Parcours désordonné, propos d'artistes sur la collection*, Les Ateliers Convertibles, Joliette (Quebec), 1996.

Venetucci, Beatrice Paola, *Dallo scavo al collezionismo, un viaggio nel passato dal Medioevo all'Ottocento*, De Luca Editore d'Arte, Roma, 2007

Vergine, Lea, *Quando i rifiuti diventano arte. TRASH rubbish mongo*, Skira, Milano, 2006.

Vervoordt, Axel e Visser, Mattijs (a cura di), *Artempo. Where Time becomes Art*, Skira, Milano, 2007.

Vignaux, Georges, *La notion de collection: genèses, développements, valorisations*, rapporto interno al CNRS (RTP 33: "Document et contenu: creation, indexation, navigation", 2004), disponibile all'URL:

http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/06/24/59/PDF/sic_00001161.pdf

Yates, Frances A., *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino, 1972 (*The art of memory*, Routledge & Kegan Paul Ltd, London, 1966).

Wajcman, Gérard, *Collection*, Nous, Caen, 1999.

Walter, Kurt e Mazzucco, Katia, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Bruno Mondadori Editore, Milano, 2002.

Watson, Janell, *Literature and material culture from Balzac to Proust. The collection and consumption of curiosity*, Cambridge University Press, 2002.

Weschler, Lawrence, *Mr. Wilson Cabinet of Wonder*, Vintage Books, New York, 1996.

Wunenburger, Jean-Jacques, *L'immaginario*, Il Melangolo, Genova, 2008 (*L'imaginaire*, Presses Universitaires de France, 2003).

