



prospero's  
rivista online  
di cultura e attualità

issn 2279-901X

---

ELISABETTA DE TONI

**Congegni della meraviglia  
novecenteschi:  
l'immaginario della collezione  
nella contemporaneità**

Publicato online il:  
17 dicembre 2012  
<http://prosperos.unibg.it>

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 l'opera di Eugène Atget è un esempio fra i più rappresentativi (figg. 1 e 2). È Susan Sontag, nel suo famoso saggio 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 asistemico, anzi antisistemico. 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.<sup>1</sup>

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

---

<sup>1</sup> Susan Sontag, *Oggetti melanconici*, in *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1978, pp. 67-69.

distanza minima”.<sup>2</sup> 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.

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 Disdéri (1864 circa, fig. 3), esempio emblematico 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. 4). 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.

Fra i più celebri esempi di montaggio fotografico c’è quello di Salvador Dalí, *Le phénomène de l’extase* (1933, fig. 5), 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

---

<sup>2</sup> Entrambe le citazioni da Walter Benjamin, *Piccola Storia della Fotografia*, in *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, p. 70.

il mezzo fotografico giochi con il corpo umano, duplicandolo, scomponendolo, ritagliandolo, collezionando, appunto, le parti della sua *silhouette*. Il fotomontaggio di Salvador Dalí, inoltre, è di fatto una straordinaria “collezione di citazioni” sul tema dell’estasi che, come di consueto nell’ambito delle Avanguardie, omaggia e demistifica l’oggetto-principe della rappresentazione. *Le phénomène de l’extase* assembla trentadue 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: sedici i ritagli che lo rappresentano, e tutti presi in prestito dai *Tableaux* di Alphonse Bertillon (fig. 6). 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 Salvador Dalí), 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.

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?<sup>3</sup>

Come ai suoi albori rinascimentali 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. 7) e quelli di Raoul Hausmann (fig. 8).

In un contesto completamente diverso da quello delle Avanguardie storiche, ma sempre seguendo le modalità del

<sup>3</sup> Elio Grazioli, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Milano, Bruno Mondadori Editore, pp. 114-115.

*collage* e della raccolta di immagini, anche le tavole warburghiane di *Mnemosyne* (1929, fig. 9), sorta di "teatro a più schermi"<sup>4</sup> in cui le immagini 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

<sup>4</sup> 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*, Milano, Bruno Mondadori Editore, 2009, pp. 35-36, corsivo mio).

raccolta di documenti relativi alla psicologia dell'espressione umana".<sup>5</sup>

Con l'esempio dell'*Atlante della memoria* 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 all'attenzione dello spettatore è proprio quella dell'*assemblage*, di cui la fotografia delle avanguardie è solo uno degli esempi possibili.

A testimonianza del fondamento di questa associazione 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.

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

---

<sup>5</sup> Kurt Walter e Katia Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Milano, Bruno Mondadori Editore, 2002, pp. 23-24.

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.<sup>6</sup>

È di questi *accumulo*, *concentrazione* e *stratificazione* che i *collages* di Kurt Schwitters sono un'esemplificazione concreta (fig. 10):

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.<sup>7</sup>

Allo stesso modo le *boîtes-en-valise* di Marcel Duchamp (fig. 11), di cui un insospettabile prodromo è la *maison des enfants* di Victor Hugo (fig. 12),<sup>8</sup> non solo rende a livello tridimensionale

---

<sup>6</sup> Adalgisa Lugli (a cura di), *Wunderkammer*, Venezia, Edizione La Biennale, 1986, p. 20.

<sup>7</sup> Roger Cardinal, *The case of Kurt Schwitters*, in John Elsner e Roger Cardinal (edited by), *The culture of collecting*, op. cit., p. 73 (traduzione mia).

<sup>8</sup> 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

questo effetto di "concentrazione", ma è anche una forma di attualizzazione della "scatola delle meraviglie", da sempre luogo per eccellenza vocato ad accogliere la collezione, come già erano stati lo *Scarabattolo* di Domenico Remps (seconda metà del XVII secolo, fig. 13), o i *Wunderschrank* di Philipp Hainhofer (fig. 14), o i contenitori della collezione di Vincent Levin (fig. 15). La casa di bambola di Victor Hugo, al pari delle *boîtes-en-valise* cui Marcel Duchamp consegna la propria autobiografia, vuole essere un museo portatile. Sottratta all'ironia duchampiana, mentre omaggia la dimensione intimistica del gioco e dell'infanzia, la affida alla memoria, sottolineando il carattere di irrecuperabile lontananza e quindi di reliquia che, inevitabilmente, le assegna il tempo. La *boîte-en-valise* di Marcel Duchamp è un *cabinet* contemporaneo che con il suo antenato condivide il desiderio di "contenere tutto", in questo caso tutte le proprie opere, mettendo in atto quella stessa concentrazione e saturazione che era appunto tipica della collezione enciclopedica.

---

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 testimonianza in prima istanza l'istallazione eteroclitica 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. 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.

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.<sup>9</sup>

La tecnica del *collage*, l'arte di assemblare frammenti di immagini preesistenti, volto a 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 trasformati in oggetti d'arte -, oltre ad abolire la separazione tra arte e vita, promuovono, tramite un'inedita collezione di frammenti, un mondo nuovo che annulla 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

---

<sup>9</sup> Christine Davenne, *Modernité du cabinet de curiosités*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 205-206 (traduzione mia).

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 federati di vegetazione della *Wunderkammer* settecentesca di Levinus Vincent, in cui le immagini erano analogamente nidificate dentro la rappresentazione. [...] 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.<sup>10</sup>

L'opera qui riprodotta, che fa parte di una serie dedicata al tema *Soap Bubble Set* (fig. 16), trasporta 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.<sup>11</sup>

Contenitori sorprendenti, curiosi o affascinanti, i quadri profondi, le scatole che emulano antichi *cabinet* o piccole *Wunderkammern*, affollano l'immaginario artistico della

<sup>10</sup> Barbara Maria Stafford e Frances Terpak, *Devices of Wonder*, Los Angeles, Getty Publications, 2001, pp. 18-20 (traduzione mia).

<sup>11</sup> Su Joseph Cornell imprescindibile è il contributo di Charles Simic, *Il cacciatore di immagini*, Milano, Adelphi, 2005.

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.<sup>12</sup>

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 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 oggetti trovati e montati l'uno sull'altro che si assommano alle pareti a formare un gigantesco *assemblage* tridimensionale dagli esiti assolutamente casuali, *Merzbau* (1923-37, fig. 17) corrisponde ad una contemporanea

<sup>12</sup> Adalgisa Lugli (a cura di), *Wunderkammer*, op. cit., pp. 20-23.

interpretazione dello studiolo rinascimentale, una delle tante, fra l'altro, basti pensare al progetto di Piet Mondrian per il *salon* di Mme B. a Dresda (1926, fig. 18), 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. È Patricia Falguières a sostenere 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.<sup>13</sup>

Ma è soprattutto la *Wunderkammer* ad essere lo spunto di numerose evocazioni contemporanee:

Nel XX secolo le stanze delle meraviglie assisterono 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,

<sup>13</sup> Patricia Falguières, *Les inconnus dans la maison*, in Antoine de Galbert e Gérard Wajcman, *L'intime, le collectionneur derrière la porte*, Paris, Fage Éditions, 2004, pp. 48-49 e Walter Benjamin, *Esperienza e povertà*, tradotto da Fabrizio Desideri, in Franco Rella, *Critica e storia. Materiali su Benjamin*, Venezia, Cluva Libreria Editrice, 1980, pp. 203-208.

conferendogli un significato - proprio come facevano i vecchi collezionisti - e sottomettendoli ad un'estetica specifica.<sup>14</sup>

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".<sup>15</sup>

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, realizza 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.<sup>16</sup> 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"<sup>17</sup>, come a dire che la volontà di ibridazione di personalità artistiche diverse è qui solo imposta

<sup>14</sup> Patrick Mauriès, *Le stanze delle meraviglie*, Milano, Rizzoli Libri illustrati, 2002, p. 211.

<sup>15</sup> Ivi, p. 242.

<sup>16</sup> Jean Hubert Martin, *Le chateau d'Oiron et son cabinet de curiosités*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2000.

<sup>17</sup> Christine Davenne, *Modernité du cabinet de curiosités*, op. cit., p.182 (traduzione mia).



formalmente, ma non realizzata nel concreto dell'allestimento museale, che rimane un insieme di spunti autonomi fra loro.

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 reinterpreto gli oggetti dei *cabinets de curiosités*, corni di liocorno, vasi di corno di rinoceronte, bezoar, *trompe-l'œil*.<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Si veda *Le Musée de la chasse et de la nature*, «Connaissance des Arts», n° 309, Primo trimestre, 2007.

<sup>19</sup> Mi riferisco in particolare al lavoro di Jessica Berry (*Re: collection. Collection motivations and methodologies as imagery, metaphor and process*

Nel Novecento la pratica del collezionismo diventa un motivo ispiratore fortissimo, di cui è difficile ripercorre tutte le realizzazioni, per la quantità e varietà di esempi che si potrebbero proporre, ma alcuni di essi sono particolarmente emblematici delle modificazioni subite 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". Essa comincia sin dall'infanzia dell'artista, il quale con metodica ossessività raccoglie in scatole di cartone tutte identiche (che, come cita il titolo dell'opera, arriveranno ad essere diverse centinaia alla sua morte) gli oggetti più diversi (ritagli di giornale, articoli, fotografie, ricevute, pellicole, manifesti) tutti legati a differenti momenti della sua esistenza e solo apparentemente insignificanti, attimi di vita congelati, frammenti della memoria. Alla futilità del contenuto si oppone l'ordine ossessivo con cui Andy Warhol cataloga ed archivia il suo personale museo antropologico, quasi a voler imporre una disposizione sistematica al caos della propria vita. La collezione assume qui un'aspirazione documentaristica, quella di illustrare

---

*in contemporary art*, Queensland College of Art, 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*, London-New York, 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.

minuziosamente la cronologia di un'esistenza, assurgendo a vero e proprio racconto autobiografico.<sup>20</sup>

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.<sup>21</sup>

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.

Un esempio particolarmente significativo sono le *poubelles* di Arman (fig. 19), esemplari casi di *vanitas* contemporanee, in cui la collezione, estroflessione del sé diventa strumento di denuncia della società consumistica.<sup>22</sup>

*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

<sup>20</sup> Si veda Jean-Pierre Criqui, *Les choses, les boîtes*, in Antoine de Galbert e Gérard Wajcman, *L'intime*, op. cit., pp. 69-79.

<sup>21</sup> Christine Dubois, *L'œuvre-collection: de la taxonomie du visible à l'utopie*, in « Parachute », 1989, n° 54, p. 47 (traduzione mia).

<sup>22</sup> 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*, Vanves, Éditions Hazan, 2005; Lea Vergine, *Quando i rifiuti diventano arte. TRASH rubbish mongo*, Milano, Skira, 2006.

"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.<sup>23</sup>

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 questi "reperti" non mostrerebbe allora che l'assenza.<sup>24</sup>

Anche nelle opere di Christian Boltanski (fig. 20), 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 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. Come osserva Aleida Assman nel suo pionieristico testo sulle forme della memoria culturale:

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

<sup>23</sup> Sandra Badelt in Vervoordt, Axel e Visser, Mattijs (a cura di), *Artempo. Where Time becomes Art*, Milano, Skira, 2007, p. 95.

<sup>24</sup> "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*, Caen, Nous, 1999, p. 68, traduzione mia).

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 ritrarsi 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.<sup>25</sup>

Alla stregua del marito anche Annette Messager si concentra sulla perdita della memoria quando, già a partire dagli anni Settanta, autodefinendosi *collectionneuse*, 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".<sup>26</sup> È l'artista stessa ad affermare: "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".<sup>27</sup>

Nelle spiazzanti installazioni di Damien Hirst, come *Standing alone on the precipice overlooking the arctic wastelands*, algido *cabinet des merveilles* (1999-2000, fig. 21), al posto dei salvifici corni di liocorno, o bezoar, si sostituiscono le pillole, disposte

<sup>25</sup> Aleida Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 415. Si veda anche: Christian Boltanski e Danilo Eccher, *Boltanski. Pentimenti*, Catalogo della mostra (Bologna, 1997), Milano, Charta, 1997 e Jessica Berry, *A case study: Christian Boltanski*, in *Re: collection*, op. cit., pp. 55-63.

<sup>26</sup> Italo Calvino, *Collezione di sabbia*, Milano, Oscar Mondadori, p. 8.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 8-9.

come tanti gioielli in una vetrina a specchio che ne riflette i colori.

L'installazione *Standing alone on the precipice overlooking the arctic wastelands of pure terror* di Damien Hirst è una forma religiosa di collezionismo feticista. [...] È composta da 8000 pillole come il Mylanta (prescritto per disturbi digestivi), Valium (un sedativo) e Viagra (per l'eccitamento sessuale) fra migliaia di altre. Queste pillole sono disposte su delle mensole di metallo, in un cabinet con un fondo a specchio, trasmettendo a livello visivo una marea di colori. Hirst presenta queste pillole allo spettatore come una metafora di Dio, sostenendo che esse possono connotare un fervore religioso, in quanto, come egli crede, la società instilla senza saperlo nella medicina poteri salvifici e di immortalità. Il collezionismo feticistico-religioso serve così come proposta culturale di un mito, fornendo una spiegazione in assenza della "verità", in cui il mito religioso è sostituito dalla scienza ma, a sua volta, la scienza diventa mitica. [...] il cabinet-vetrina può essere visto come una finestra, lo specchio posto dietro riflette la luce dell'ambiente e le pillole, vivacemente colorate, sono da intendersi come gioielli.<sup>28</sup>

Anche la tradizione del *trompe-l'œil* nutre un'ampia produzione contemporanea, come in *Artnica* di Jacques Poirier (1997, fig. 22), 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

<sup>28</sup> Jessica Berry, *A case study: Damien Hirst*, in *Re: collection*, op. cit., p. 33 e p. 38 (traduzione mia).

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 fondo 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.<sup>29</sup>

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. 23) e Annie Modica (fig. 24), 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 evocativi come *Cabinet of Curiosities* e *Scarabattolo* (2006-2008, fig. 25), o che si richiamino a dei classici della "meraviglia" come coralli e conchiglie.

Virtuosistici ed ingannevoli "ritratti" di gabinetti di curiosità o tavole utilizzate come archivi personali in miniatura non sono stati eseguiti per qualche tempo, sebbene la moda delle tappezzerie *trompe l'œil* raffigurate su *cabarets* o sui pannelli delle decorazioni in marmo sono continuate per tutto il diciannovesimo secolo. Tuttavia una sommersa corrente artistica esiste ancora e continua la scia di questa tradizione, adattandola e reinterpretandola. Questo, perlomeno, è il modo in cui vedo i "lavori" contemporanei di un artigianato artistico che, vorrei azzardare a dire, appartiene tipicamente al dominio delle donne, che sono quelle che soprattutto pubblicano affascinanti immagini in Internet: Madame Talbot con il suo inquietante catalogo di un

---

<sup>29</sup> Graziella Battaglia e James M. Bradburne per la voce del catalogo in Annamaria Giusti (a cura di), *Art and Illusions. Masterpieces of Trompe l'œil from Antiquity to Present*, Firenze, Mandragora, p. 154 (traduzione mia).

impresario di pompe funebri vittoriano, in cui gli accessori funebri sono mestamente disposti in uno speciale cabinet; Laura Erler con i suoi disegni colorati e fantasiosamente eseguiti, su ciò che sono effettivamente le ultime *Natur- und Wunderkammern* arrivate fino ai giorni nostri relativamente intatte - le sale di scienze naturali degli antichi istituti educativi e dei musei di scienza che hanno mantenuto la loro sistemazione del diciottesimo secolo; Annie Modica con il suo *Cabinet of Curiosity Tray*.<sup>30</sup>

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 (1655, fig. 26) fatta da Rosamond Purcell (2003, fig. 27). 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.

---

<sup>30</sup> Cristina Acidini, *Collecting, depicting and deceiving Cabinet of Curiosities in painting*, in Annamaria Giusti (a cura di), *Art and Illusions*, op. cit., pp. 72-74 (traduzione mia).

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* (2009, fig. 28), 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. 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.<sup>31</sup>

Per altri, e Mark Dion 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 insita nel 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

---

<sup>31</sup> 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: Philip Blom, *A veritable Vello-Maniac*, in *To have and to hold*, Woodstock-New York, The Overlook Press, 2002.

(2001, fig. 29). Il *cabinet* diventa allora un contenitore fisico e concettuale in cui convergono una cultura antica ad un sapere moderno.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Colleen J. Sheehy, *Cabinet of Curiosities. Mark Dion and the University as Installation*, Minneapolis, Weisman Art Museum, University of Minnesota Press, 2006.