

La lista impensabile

Alessandra Diazzi
University of Cambridge

Abstract

Il saggio si propone di analizzare il tema del collezionismo e la figura del collezionista inserendo i due soggetti in questione all'interno di una costellazione di nozioni correlate per tracciare, intorno al tema, una mappa concettuale multidisciplinare. Nello specifico, verranno focalizzati i seguenti aspetti: il rapporto dell'uomo con l'oggetto, e dell'oggetto con la serie; la dinamica del desiderio riguardante il problema della scelta d'oggetto; il feticismo - punto d'incontro tra l'oggetto e il desiderio- inteso come parafilia in senso lato; l'emblematica personalità del collezionista di cui si investigheranno gli aspetti più rappresentativi; la complessità del rapporto tra passato e presente, e la sopravvivenza del primo nel secondo alla luce del collezionismo, specialmente d'antiquariato.

Parole chiave

Collezionismo, psicoanalisi, oggetti, antiquariato

Contatti

ad608@cam.ac.uk

Con questi frammenti io ho puntellato le mie rovine.

Thomas S. Eliot, *La terra desolata*

L'argomento del collezionismo vanta una considerevole bibliografia in merito, non solamente in tempi recenti. Questa tematica, infatti, è stata differentemente impiegata come tema di romanzi (tra gli altri: Joris-Karl Huysmans *Controcorrente*, Honoré de Balzac *Il cugino Pons*, Orhan Pamuk *Il museo dell'innocenza*), oggetto di riflessioni teoriche sul soggetto in questione (Francesca Molfino e Alessandra Mottola Molfino *Il possesso della bellezza*, Richard Wendorf *The Literature of Collecting*, Guido Rossi e Pierluigi Pizzi *Quei maniaci chiamati collezionisti*, Elisabetta de Toni *L'immaginario del collezionismo*, Werner Muensterberger *Collecting*), nozione correlata in testi su aspetti specifici o correlati (Massimo Fusillo *Feticismo*, Remo Bodei *La vita delle cose*, *L'immaginario degli oggetti* a cura di Franca Franchi), concetto parzialmente implicato in ricerche di critica letteraria connessi al tema (Francesco Orlando *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*).¹

Alla luce di tale bibliografia, è necessario precisare che il presente articolo non intende porsi, se non tangenzialmente, nell'alveo di questi studi specialistici e sistematici sul tema. Piuttosto, questo contributo si propone di investigare il collezionismo come nucleo di

¹ Desidero stabilire fin da queste righe introduttive una particolare posizione 'sulla soglia' rispetto al tema trattato: sebbene l'argomento non sia mai rientrato direttamente nel mio campo di studio o ricerca specifici, mi trovo però immersa nella questione fin da che ho memoria, essendo figlia e nipote di due antiquarie di professione, ma soprattutto collezioniste note sia in Italia che all'estero (*Sulle ali del tempo: ventagli dal XVII al XIX secolo della collezione Linda Bennati De Dominicis* a cura di Elena Villani). Dunque, delineando il quadro in questione sul collezionismo, mi posso collocare in quell'area privilegiata a metà tra la prossimità e la distanza che consente un punto di vista probabilmente a tratti ingenuo, ma al contempo, certamente, 'incarnato'.

una costellazione di nozioni correlate che consentano di tracciare un'estesa e variegata mappa concettuale intorno al tema in questione. Tale indagine intende dunque rappresentare il collezionismo da una prospettiva eterogenea che, in una sintetica mappatura, sia in grado di sintetizzare alcune prospettive rispetto alle quali il fenomeno in questione è stato indagato. Questo molteplice approccio, dunque, considererà il collezionismo quale nucleo attorno a cui si addensano una serie di temi e problemi declinati nell'ottica della nozione di collezione, dell'atto di collezionare e della figura del collezionista. Specificatamente, all'interno di questa variegata costellazione, il mio contributo si focalizzerà sui seguenti aspetti, privilegiando un'ottica di stampo principalmente psicoanalitico: il rapporto dell'uomo con l'oggetto, e dell'oggetto con la serie; la dinamica del desiderio riguardante il problema della scelta d'oggetto; il feticismo - punto d'incontro tra l'oggetto e il desiderio - inteso come parafilia in senso lato; l'emblematica personalità del collezionista di cui si investigheranno gli aspetti più rappresentativi; la complessità del rapporto tra passato e presente, e la sopravvivenza del primo nel secondo alla luce del collezionismo, specialmente d'antiquariato.

1. Gli oggetti, le cose

Sicuramente, uno dei punti di partenza per una disamina sul collezionismo è costituito dalla nozione di oggetto, da cui il rituale del collezionismo è inscindibile. Infatti, a partire da una sintetica definizione, il collezionismo consiste nella raccolta di oggetti riconducibili, per tratti più o meno esplicitamente comuni, ad una stessa categoria, talvolta molto ristretta, talvolta estremamente ampia.

Da questa prima delimitazione di campo, appare immediatamente chiaro che l'oggetto è l'unità minima della collezione ma che, al contempo, non può essere considerato come ente isolato. Questa considerazione, che può suonare estremamente banale, sottolinea in realtà un aspetto essenziale: l'importanza del singolo oggetto esclusivamente in relazione al sistema della collezione e alla sua serialità. Il 'tesoro' trovato ed acquisito assume valore agli occhi del collezionista se inserito all'interno di una categorizzazione astratta definita secondo parametri specifici – la collezione, appunto – mentre, al contempo, sono i pezzi individuali nella loro unicità a permettere l'esistenza della molteplicità, dunque dell'imprescindibile contesto della collezione. La collezione si configura quindi come un sistema più o meno organizzato da regole d'appartenenza e da singolarità che esistono in funzione della serialità, e viceversa.

All'interno di questo sistema si prenderà innanzitutto in considerazione l'unità minima, dunque l'oggetto, di qualsiasi tipo esso sia, all'interno della collezione in questione.

Ciò che appare immediatamente interessante è il rapporto del collezionista con l'oggetto, o meglio con i suoi oggetti. In quasi tutti i casi di collezioni e collezionisti, il legame con gli oggetti appartenenti alla collezione stessa non è dovuto – o per lo meno non è dovuto solamente – a qualità oggettive.

Inoltre, l'inserimento dell'oggetto all'interno della collezione determina la decontestualizzazione straniata rispetto alla pertinenza originaria della cosa in questione. Qualsiasi oggetto – quadro, borsa, tazzina – perde, all'interno della serialità della collezione, la sua funzione originaria e qualsiasi tipo di utilità pratica o estetica, assumendo valore solamente per il suo costituirsi come rappresentante di una determinata categoria, all'interno di una serie di rappresentanti portatori, più o meno, delle stesse caratteristiche. Come Walter Benjamin sottolinea nei suoi appunti sul collezionista ne *I «passages» di Parigi*:

Ciò che nel collezionismo è decisivo, è che l'oggetto sia sciolto da tutte le sue funzioni originarie per entrare nel rapporto più stretto con gli oggetti a lui simili. Questo rapporto è l'esatto opposto dell'utilità, e sta sotto la singolare categoria della completezza. Cos'è poi questa 'completezza'? Un grandioso tentativo di superare l'assoluta irrazionalità della semplice presenza dell'oggetto mediante il suo inserimento in un nuovo ordine storico appositamente creato: la collezione. (214)

L'oggetto, dunque, all'interno del sistema della collezione, comincia una nuova esistenza: sottratto dall'indifferenza della funzionalità e spesso dall'oblio della successiva inservibilità, la collezione crea un nuovo spazio di esistenza e, parzialmente, un nuovo corso storico estraneo e 'protetto' rispetto al flusso principale.

D'altronde, l'essere umano è sempre stato vittima di ciò che Benjamin definisce «il *sex appeal* dell'inorganico» (*Riproducibilità* 124), l'attrazione per l'inanimato. Sia nei casi di collezioni di indubbio valore artistico che in caso di collezioni in cui un valore commerciale o artistico è assente, il collezionista instaura con gli oggetti una relazione tipica rispetto a qualsiasi altro genere di investimento personale nei confronti di cose inanimate. La seguente citazione di Honoré de Balzac, per esempio, descrive suggestivamente il rapporto tra collezionista ed oggetto affermando: «Io credo nell'intelligenza degli oggetti d'arte, essi riconoscono l'amatore, lo chiamano, gli fanno 'pss-pss'» (cit. in Mottola Molfino 16). Anche il drammaturgo inglese Edward Knoblock racconta un fenomeno simile: «A forza di pratica riesce a guardare un negozio di antichità dall'altra parte della strada, e notare i pezzi autentici che 'lo chiamano ad alta voce' tra mezzo il ciarpame e le imitazioni. Che soddisfazione redimere un oggetto in tutta la sua purezza dalla contaminazione di una compagnia bassa e degradante» (cit. in Praz 214). Sulla stessa scia, una sorta di segreto richiamo è descritto anche da Benjamin quando racconta del ritrovamento casuale e apparentemente inspiegabile di un oggetto rarissimo da parte di un collezionista attratto magicamente dalla sua presenza nascosta:

Di lui [del collezionista Pachinger] si narra che, passeggiando un giorno per lo Stachus, si sia chinato a sollevare qualcosa: giaceva là un oggetto cui aveva dato la caccia per settimane: l'esemplare difettoso di un biglietto di tram, che era stato in circolazione solo per un paio d'ore. (*I «passages»* 218)

Nel rovesciare i termini della questione proiettando sugli oggetti il richiamo verso l'amatore, Balzac, Benjamin e Knoblock inquadrano in poche righe alcuni rilevanti aspetti di questo rapporto: la percezione dell'influenza inconscia che lega il collezionista agli oggetti che costui (o costei) si trova, come inconsapevolmente, a scegliere; la personificazione delle cose che, all'interno dello spazio 'magico-rituale' della collezione e alla luce dell'atto del collezionare, assomigliano a interlocutori antropomorfi; come conseguenza, il rapporto umanizzato ed esclusivo, affettivo e a tratti erotizzato, che lega il collezionista alla sua serie e ad ogni elemento di questa.

Innanzitutto, il piacere che deriva dal collezionare, non coincide semplicemente con quello che l'estimatore dell'oggetto in questione ricava dalla contemplazione del prodotto e dalla sua fruizione estetica ed artistica. Nell'atto del collezionare il possesso gioca un ruolo fondamentale, ragione per cui non ci si può arrestare all'osservazione e all'ammirazione. Uno degli aspetti imprescindibili dell'atto del collezionare è che questo implica la necessità dell'appropriazione dell'oggetto in questione, perché possa trovare il suo posto all'interno della serialità della collezione, in una sorta di sistematizzazione, or-

dinamento e dominio del disordine e della pluralità delle cose del mondo da parte dell'occhio selettivo del collezionista.

Il possesso degli oggetti, inoltre, permette un contatto fisico e visivo, spesso essenziale all'interno del rituale della collezione. Benjamin descrive come il collezionista abbia bisogno di instaurare con gli oggetti un rapporto in cui la vista non basta a soddisfare il possessore: «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»* 216-217).

Il bisogno del contatto fisico e della vicinanza con gli oggetti della collezione è probabilmente la causa psicologica che si colloca alla base della genesi del fenomeno della psicomatria, appartenente alla sfera della paranormale. Tale esperienza è definita come percezione di particolari vibrazioni al contatto con oggetti del passato, capaci di indurre fenomeni di chiaroveggenza rispetto a eventi del passato di cui l'oggetto in questione riporterebbe le tracce. Si verifica dunque, nella sfera del parapsicologico, una sorta di 'traduzione' in termini paranormali dell'intenso investimento emotivo da parte del collezionista rispetto all'oggetto, soprattutto se circondato da un'aura proveniente dal passato. L'effetto scatenato dal contatto con l'oggetto che Benjamin descrive ricorda per certi versi questa 'comunicazione spirituale' e 'lettura del passato': «Basta osservare un collezionista che maneggia gli oggetti nella sua vetrina: a stento li trattiene nella mano, e già sembra esserne ispirato, e il suo sguardo, come quello di un mago, sembra attraversarli per perdersi lontano» (*I «passages»* 217).

In termini più propriamente psicoanalitici, il collezionista sviluppa nei confronti degli oggetti della propria collezione una relazione che presenta somiglianze con le parafilie del feticismo e del voyeurismo. Se collezionare implica possedere, possedere implica nella maggior parte dei casi un concreto piacere nel contatto fisico – e in senso lato erotizzato – con l'oggetto del desiderio che diviene infine parte della serie di oggetti posseduti. Francesca Molfino e Alessandra Mottola Molfino riconducono esplicitamente al voyeurismo il piacere che al collezionista deriva dall'osservazione degli oggetti:

la collezione comporta un piacere voyeuristico, e ciò è ancora più ovvio quando riguarda cose appartenute a persone del passato [...] c'è l'impressione di penetrare in una stanza che non ci appartiene [...] vedere equivale alla a calmare l'angoscia che susciterebbe la scomparsa, assicurandoci che l'oggetto amato è interamente alla portata del nostro sguardo e ci riflette nella nostra identità. (47-48)

Un tale rapporto fisico e visivo con gli oggetti può essere considerato alla luce della nozione di oggetto transizionale teorizzata da Donald Winnicott nello sviluppo del bambino. Sinteticamente, l'oggetto transizionale è un oggetto (un pupazzo, una coperta, il libro preferito, un capo di vestiario da cui non separarsi mai senza alcun motivo apparente) che viene investito da parte del bambino di un valore affettivo particolare, in quanto esso funge da 'ammortizzatore' nella fase di distacco dal rapporto simbiotico con la madre o con il genitore prediletto. In quello che Jacques Lacan definirebbe il passaggio dall'Immaginario al Simbolico,² il bambino prende gradualmente coscienza che il proprio corpo è un ente separato e differente rispetto al corpo della madre, così come riconosce che il mondo esterno è un insieme potenzialmente infinito di 'altro da sé'.

² Per i termini Immaginario e Simbolico mi rifaccio alla teorizzazione lacaniana e rimando a Di Ciaccia e Recalcati, *Jacques Lacan*.

L'oggetto transizionale si pone allora come intermediario tra la fase di simbiosi con il corpo della madre e l'ingresso nel simbolico; allo stesso tempo esso costituisce un superamento della precedente fase orale in cui il bambino è rassicurato da oggetti che però non sono ancora propriamente riconosciuti come appartenenti alla sfera esterna, come l'atto del succhiare il dito, o il ciuccio. L'oggetto transazionale viene perciò a collocarsi in quella che Winnicott definisce «terza area» (Winnicott 1973), detta anche 'area intermedia' o 'spazio potenziale', ossia una fase a metà tra l'illusione di fusionalità e di 'essere uno' con il mondo e la vera 'relazione d'oggetto'. Tale oggetto materiale che porta su di sé le tracce dello stato della piena soddisfazione originaria sembra poter essere paragonato al ruolo che, per il collezionista, assumono gli oggetti selezionati ed acquisiti per la collezione. Gli oggetti della serie, infatti, al di là di ogni considerazione sul loro valore effettivo, sembrano appartenere a quell'area di confine che si colloca tra il rapporto simbiotico e fusionale e l'effettiva relazione con un'altrità. La fase infantile, infatti, è frequentemente teatro di primi ed originali 'collezionismi', anche in soggetti che da adulti non sviluppano una particolare passione per l'accumulo di oggetti più o meno preziosi. In queste fasi, il bambino come spesso il collezionista, sceglie e conserva una serie di oggetti secondo un ordine e una razionalità propri, naturalmente influenzati dall'investimento affettivo ed emotivo della fase transazionale. Questo diviene dunque il personalissimo *fil rouge* che nel collezionismo adulto si trasforma nella norma di selezione e ordinamento della serie. La prossimità dell'oggetto della collezione con l'oggetto transazionale spiegherebbe dunque la relazione empatica, possessiva e talvolta feticista instaurata con l'oggetto, una sorta di *medium* cristallizzato tra la simbiosi dell'Immaginario e il regime separativo del Simbolico.

Come già brevemente indicato, l'oggetto viene dunque investito del potere magico-simbolico caratteristico, oltre che del comportamento infantile, anche del feticismo. Il feticismo, infatti, è una forma primitiva di religiosità in cui un manufatto o un ente inanimato diviene oggetto di adorazione perché ritenuto magico e intermediario del divino (de Brosses).

L'atto del collezionare sembra parzialmente ereditare alcuni aspetti delle origini del feticismo e della parafilia omonima, assumendo – in maniera domesticata e razionalizzata – i tratti di un processo erotizzato, ma anche magico e rituale: la scoperta, la selezione, l'acquisizione ed il possesso, l'esposizione. La collezione stessa assume i contorni della delimitazione magica, in cui ogni oggetto ha un valore individuale soggettivo, grazie alla serie in cui è compreso e contemporaneamente agendo su essa con la sua stessa presenza, per confermare e rinforzare il legame e il valore intrinseco del sistema.

La serialità della collezione, insieme alla ritualità che il collezionista pone in atto nell'appropriarsi e far successivamente mostra degli oggetti, creano una sorta di cornice cerimoniale entro la quale gli elementi della collezione assumono un plusvalore, anche nel caso di oggetti artistici di oggettivo pregio. A testimonianza di tale cornice privilegiata vi è il fatto che questa si colloca in una dimensione differente, in alcune circostanze antitetica, rispetto a quella museale, spazio talvolta avversato dal collezionista. Il museo, infatti, si configura come non-luogo per gli oggetti, in cui manca un sistema rigidamente selezionato dall'individuo oltre che, aspetto fondamentale, la possibilità del possesso. All'esterno di quello 'spazio medio' in cui l'oggetto – insieme ai suoi simili prescelti – si trasforma in simbolo d'altro, il collezionista giunge perfino a perdere interesse verso gli oggetti. Capita dunque che l'amatore addirittura avversi quello spazio neutro in cui la collezione si smembra e pare perciò smarrire il suo potere magico e la carica emotiva legata al possesso. Infatti,

Il collezionismo è nato prima del museo. Le opere che sono state scelte dal collezionista assumono nella situazione museale il ruolo di icone, oggi usate in vario modo, ed io penso spesso che il museo segni in un certo modo la loro morte. La vita delle opere d'arte sussiste fino a quando sono desiderate e possedute, fino a quando non si spezza il filo che le lega, pur passando di mano, ai collezionisti che le hanno amate. (Rossi Pizzi 5).

Edmond de Goncourt, nel suo testamento, ribadisce un concetto molto simile lasciando disposizioni precise, o forse piuttosto speranze, rispetto ai suoi averi:

Ma volonté est que mes dessins, mes estampes, mes bibelots, mes livres, enfin les choses de l'art qui ont fait le bonheur de ma vie, n'aient pas la froide tombe d'un musée, et le regard bête du passant indifférent. Je demande qu'elles soient toutes éparpillées sous le coups de marteau du commissaire-priseur et que la jouissance que m'a procurée l'acquisition de chacune d'elles soit redonnée, pour chacune d'elles, à un héritier de mes goûts. (Pety 128)

In questa direzione, a proposito della sopravvivenza di una collezione al suo collezionista, Benjamin giunge addirittura a teorizzare che, per una collezione, la modalità più propria di trasmissione si avvicina all'idea di ereditarietà. Questa, infatti, concerne le caratteristiche principali della collezione: il possesso, l'investimento emotivo, l'idea di sopravvivenza e trasmissibilità:

È proprio un'eredità il sistema più valido per giungere a costruirsi una collezione. L'atteggiamento del collezionista verso gli oggetti della sua raccolta ha origine dal sentimento di obbligazione che lega il proprietario alla sua proprietà. Esso è dunque, nel senso più alto, l'atteggiamento dell'erede. Il titolo di nobiltà di una collezione sarà rappresentato sempre dalla sua ereditabilità. (Benjamin, *Biblioteca* 113-114).

Appare dunque chiaro che una collezione risulta essere molto di più che la somma delle sue parti: ogni momento parziale incarna un significante che veicola una serie di significati molto più complessi e stratificati del valore oggettivo o della particolarità della serie cui appartiene. L'approccio museale, commerciale e qualsiasi tipo di intervento che tenda a dissolvere il 'plusvalore' della collezione ne tradisce l'intrinseca natura: l'interruzione della serie e la rottura della cornice cerimoniale e rituale dell'atto di scegliere e collezionare fa dell'oggetto un oggetto, sottraendogli l'essenza fondamentale all'interno del sistema, quella di detenere le caratteristiche dell'oggetto del desiderio.

2. La vertigine della lista

Discutendo ora l'essenza dell'oggetto appartenente alla collezione nella sua somiglianza con l'oggetto del desiderio è utile prendere in prestito il titolo del libro di Umberto Eco sul tema della lista, intesa in maniera eterogenea come serie, elenco, accumulazione, moltitudine caotica di oggetti o sistema ordinato di elementi che si susseguono. Questa ripresa del titolo *La vertigine della lista* intende introdurre un confronto tra la «vertigine» caratterizzante la serialità di ogni vera collezione e la «lista impensabile», ossia la definizione che Jacques Lacan dà in "Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio nell'inconscio freudiano" dell'avvicendamento degli oggetti del desiderio. La nozione lacaniana di desiderio e la teorizzazione sulla sua struttura, infatti, costituiscono un model-

lo congruo all'assimilazione tra l'oggetto della collezione e quello del desiderio, il sistema del collezionista e la serialità in cui si iscrive il soggetto desiderante.

Come già brevemente discusso nel precedente paragrafo, la lista della collezione implica la vertigine dell'infinità, conseguenza del fatto che il sistema della collezione si regge sull'esistenza di una casella che non cessa di rimanere vuota anche dopo ogni nuova acquisizione. Tale struttura somiglia al modello di desiderio descritto da Jacques Lacan che, benché venga parzialmente ridefinito negli anni, non perde la connotazione di catena metonimica in cui ogni soddisfacimento è legato ad un oggetto parziale per cui il movimento del desiderio è continuamente destinato a perseguire la prossima acquisizione e quella ancora successiva. Questa cattiva infinità del desiderio condannato ad avanzare senza tregua verso il sempre prossimo ottenimento ha alle spalle una spinta propulsiva verso un oggetto 'impossibile', effettivamente assimilabile più a uno stato – la già descritta soddisfazione fusionale infantile – piuttosto che agli oggetti in cui questa condizione cerca di incarnarsi di volta in volta.

A questo punto si potrà dunque istituire il parallelismo tra la catena metonimica del desiderio che autoalimenta se stesso e la corsa di oggetto in oggetto del collezionista. Sia nella catena desiderante sia nella serie della collezione, infatti, gli oggetti parziali non hanno un reale valore per sé, traendolo invece dalla coazione a ripetere e da una progettualità trascendente che agisce contemporaneamente come spinta e come meta finale mai realmente raggiungibile, se non a costo di una totale perdita di senso di un desiderio la cui essenza è il moto (motivo per cui l'immobilità e la singolarità del museo ne costituisce la pietra tombale). Spingendo oltre il confronto tra la trama del collezionista e quella del desiderio, è possibile tentare un paragone tra lo stato fusionale perduto che causa l'erranza del desiderio e la spinta al collezionare. Infatti, come notato nel precedente paragrafo, la relazione che si instaura tra il collezionista e i suoi oggetti è potenzialmente riferibile a un rapporto regressivo con l'oggetto, in cui esso costituisce la fossilizzazione in età adulta della complessa elaborazione del distacco dalla simbiosi con il materno (inteso non solo come maternità biologica, ma più in generale come qualsivoglia tipologia di relazione fusionale con l'altro da sé).

Inoltre, la spinta del desiderio che, per Lacan, definisce il soggetto e ne indirizza il percorso esistenziale è assimilabile alla volontà del collezionista di definire, più o meno consciamente, un ordine e un'organizzazione del mondo tramite la costruzione del suo personale sistema. Questo, infatti, ha la funzione rassicurante e gratificante dell'atto ripetitivo e classificatorio unito, però, alla ricerca del nuovo nel noto, ossia la duplice caratterizzazione che determina la scelta d'oggetto. Inoltre, il sistema della collezione ed il suo possesso regalano spesso al collezionista l'illusoria sensazione di controllo sulla vastità caotica dell'esistenza e dell'universo, padroneggiando un territorio ben delimitato del quale si vanta non solo il possesso ma anche il potere della selezione. La vertigine della lista, dunque, è strettamente connessa alla sicurezza dell'ordine immaginario che il collezionista impone con la parvenza di una scelta soggettiva, salvandosi dall'abisso della possibilità illimitata.

Proprio Don Giovanni, emblema della serialità del desiderio, è la figura capace di condensare la mania del collezionismo con la serie vertiginosa di oggetti del desiderio per antonomasia; secondo Susan Sontag «collezionare è un desiderio insaziabile, un dongiovannismo degli oggetti per il quale ogni nuova scoperta provoca una nuova tumescenza mentale e genera il piacere supplementare di tenere il punteggio, dell'enumerazione» (cit. in Mottola Molfino 24). Don Giovanni non si configura tanto come collezionista per l'ossessione di sedurre una moltitudine di donne, un aspetto che caratterizza anche il Vi-

sconte di Valmont de *Le relazioni pericolose* ma che non lo identifica con il collezionista. Piuttosto, ciò che rende Don Giovanni collezionista nel campo del puro desiderio è la sistematicità della serialità e la coazione a ripetere lungo un'immaginaria linearità, che non rappresenta certamente un modello di libertà e anarchia del desiderio. Nella dimensione in cui il soddisfacimento originario è collocato irrimediabilmente fuori dalla lista, Don Giovanni colleziona secondo la spinta quasi autistica del bambino che, ancora non elaborata la separazione dal godimento 'pre-edipico', rimane aggrappato agli oggetti transizionali, senza cercare di liberarsi dalla tirannia del desiderio reiterato. Inoltre, così come quello del collezionista, il desiderio sistematico di Don Giovanni punta al possesso e con esso si esaurisce; l'oggetto è bramato con il fine di impossessarsene e di porlo all'interno del proprio personale elenco, senza alcuna pretesa di assolutizzarlo né alcuna illusione di essere giunti alla meta finale.

Contemporaneamente, Don Giovanni, proprio come il collezionista, è 'onestamente' attratto dalla singolarità dell'oggetto del desiderio ogni qualvolta ne riconosce il segno caratteristico che lo attrae irresistibilmente, per cui non può rinunciare al possesso.

Se è vero che «Qualcuno ha detto che l'innamoramento è la sopravvalutazione delle differenze marginali che esistono tra una donna e l'altra» (Ginzburg 192), l'imperativo alla serie di Don Giovanni e del collezionista è guidato da uno sguardo iper-sensibile al dettaglio prescelto, un'istanza di sovra-riconoscimento di «differenza marginali» da seguire. Questa attitudine pare essere conseguenza di un occhio addestrato a identificare la somiglianza nella differenza e a riconoscere incessantemente il *punctum* che si impone nell'indifferenziata moltitudine. Per questo motivo il collezionista, specialmente quello d'arte, è frequentemente colui che seleziona a causa del particolare e non come conseguenza delle caratteristiche più evidenti e determinanti dell'oggetto o dell'opera in questione.

A questo punto, dunque, sembra lecito innestare sul modello metonimico del desiderio di stampo laciano un principio di selezione e scelta parzialmente – e con le dovute differenziazioni – riconducibile al paradigma intuitivo-indiziario di Carlo Ginzburg (*Spie. Radici di un paradigma indiziario*). Il cosiddetto paradigma indiziario, infatti, oltre ad essere proprio del detective, dello psicoanalista e della scienza medica, è anche essenziale per il critico d'arte e per il 'conoscitore'.

La sensazione spesso riportata dal collezionista di 'essere scelto' o 'chiamato' dall'oggetto, come il «pss-pss» che l'amatore di Balzac si sente rivolgere, sembra infatti poter mostrare alcune somiglianze con il paradigma indiziario e intuitivo descritto da Ginzburg. Lo stesso principio viene confermato da Benjamin quando descrive la sensazione di evento irrazionale che capita al collezionista, senza l'intervento di una effettiva scelta volontaria:

Ma è proprio quanto succede al grande collezionista davanti agli oggetti: essi gli capitano. Il modo in cui li insegue e li raggiunge, la modificazione che un nuovo pezzo che si aggiunge apporta a tutti gli altri, tutto questo gli mostra le sue cose in stato di perenne fluttuazione. [...] (In fondo si potrebbe dire che anche il collezionista viva un pezzo di vita onirica) (*I «passages»* 215).

Nel caso del collezionista, il modello di Ginzburg non si declinerebbe in chiave epistemologica e semiotica, come nel testo *Spie*, quanto piuttosto ad un secondo livello, in termini di selezione all'interno della caoticità del mondo in cui la serie della collezione è molto spesso definita sulla base del dettaglio e della spia, piuttosto che sul valore manifesto ed estrinseco degli oggetti.

Come precedentemente descritto, il collezionista, infatti, è colui che seleziona intuitivamente, quasi inconsapevolmente, come se fosse il già citato *punctum* a colpirlo in una sorta di processo di selezione attuato a livello inconscio. È di nuovo Benjamin che, nelle sue riflessioni sul collezionista, descrive questo sguardo ipersensibile al dettaglio, lo sguardo che «vede di più» e che è colpito proprio dalla spia apparentemente insignificante: «uno sguardo che scorge in esso qualcosa di più e di altro che non quello del proprietario profano, e che si potrebbe piuttosto paragonare a quello del grande fisiognomico» (*I «passages»* 217).

Questa somiglianza risulta probabilmente più apparente nel momento in cui il paradigma indiziario viene ricondotto alle sue origini più antiche, ossia quelle venatorie. La caccia al tesoro del collezionista, infatti, si configura come un'applicazione modernizzata dello stesso principio per cui la preda viene scoperta e selezionata sulla base del 'fiuto', elemento che certamente nella visione comune caratterizza sia il critico d'arte sia il collezionista. Ciò che nel lessico non specialistico viene appunto denominato come 'fiuto' può essere tradotto con un paradigma di conoscenza intuitiva che, per Ginzburg, accomuna proprio il 'conoscitore' d'arte con le figure già menzionate (il detective, il medico, lo psicoanalista): «Nessuno impara il mestiere del conoscitore o del diagnostico limitandosi a mettere in pratica regole preesistenti. In questo tipo di conoscenza entrano in gioco (si dice di solito) elementi imponderabili: fiuto, colpo d'occhio, intuizione» (192-194). Nella dissertazione sul paradigma indiziario, infatti, Carlo Ginzburg menziona il medico Giulio Mancini, autore di un'opera diretta «non ai pittori ma ai gentiluomini dilettanti – quei virtuosi che in numero sempre maggiore affollavano le mostre di quadri antichi e moderni che si tenevano ogni anno al Pantheon» (173). Ecco allora che, sebbene non citato esplicitamente, il collezionista sembra emergere in filigrana come colui che può dedurre il proprio criterio di scelta dalla semeiotica medica e dalla divinazione delle tracce. Dunque, sembra valida anche per il collezionista l'equazione per cui «Sarà permesso a questo punto vedere nell'accoppiata occhio clinico – occhio del conoscitore qualcosa di più di una semplice coincidenza» (174).

3. *A rebours*

Come già osservato, il collezionismo d'antiquariato si colloca in una posizione peculiare rispetto ai collezionismi analizzati fino ad ora; questo, infatti, alle caratteristiche già esaminate aggiunge la particolarità di collezionare oggetti appartenenti ad epoche passate.

Sebbene l'aspetto di conservazione sia presente in ogni collezionista, il collezionismo antiquario è caratterizzato dal desiderio di un rapporto privilegiato con il passato e del suo possesso; tale intento, inoltre, non è necessariamente correlato a una volontà di documentazione storica. Piuttosto, collezionare metodicamente oggetti che, altrimenti, andrebbero smarriti nel corso di decenni o di secoli rappresenta il bisogno umano naturale di salvare, ordinare ed interpretare ciò è necessario lasciarsi alle spalle, cercando forme di sopravvivenza del passato nel presente. Benjamin, scrivendo del collezionista, sottolinea infatti:

Basti ricordare quale importanza rivesta per qualsiasi collezionista non solo l'oggetto ma anche tutto il suo passato, tanto ciò che concerne la sua origine e contribuisce a qualificarlo obiettivamente, quanto i dettagli di quella che a prima vista può sembrare la sua storia esteriore: ex proprietari, prezzi d'acquisto, valore, ecc. (*I «passages»* 217)

Inoltre, anche l'esperienza estetica che spesso si accompagna al collezionismo d'antiquariato mescola passato e presente in quanto «istituisce un movimento all'indietro, alla ricerca rammemorante delle determinazioni accumulate nel tempo della cosa e dall'individuo storico, ma, simultaneamente, anche un 'salto' in avanti, perché apre nuove forme di 'sentire pensante'» (Bodei 55-56).

La persistenza del passato può incarnarsi però in due differenti paradigmi; il primo è quello di storicizzazione, per cui la traccia del passato è inserita consapevolmente, come istanza di alterità cronologica, all'interno del contemporaneo; in questo contesto, malgrado il potenziale investimento emotivo, esiste una linea di demarcazione netta tra ciò che del passato viene conservato nel presente, creando uno scambio 'sano' con un'età – individuale e collettiva – ormai trascorsa. Esiste invece una seconda coabitazione di passato e presente che, invece di essere storicizzata, si costituisce come anacronistica. Secondo questa prospettiva, il passato si configura come una persistenza irrisolta incarnata nel tentativo – più o meno conscio – di fare sopravvivere qualcosa che appartiene a una sfera cronologica interamente altra e conclusa. L'anacronismo, a differenza della storicizzazione, crea un rapporto a tratti patologico con il passato. Questo fenomeno è perfettamente esemplificato nella mancata elaborazione di un evento passato in ambito psicoanalitico: il secondo una prospettiva freudiana, il sintomo rappresenta infatti il ritorno ostinato nel presente di un momento passato traumatico. La *talking cure* analitica, allora, ha come scopo proprio quello di identificare e storicizzare l'evento tramite una 'profezia retrospettiva' così che esso possa tornare ad appartenere ad una sfera di elaborazione compiuta, cessando di creare perturbanti interferenze. Dalla riflessione su questa somiglianza deriva probabilmente la grande passione antiquaria di Freud – 'vizio', per sua stessa ammissione, secondo per intensità solo a quello del fumo (Schur 221) — e il paragone, creato dallo stesso medico viennese, tra l'operare psicoanalitico e la ricostruzione di una realtà scomparsa, tramite resti e rovine, dovuta all'archeologia.

Dunque, sembra lecito avanzare un'analogia tra gli oggetti della collezione antiquaria – o i resti archeologici – e le tracce mnestiche freudiane, entrambi tesi a creare una costellazione, più o meno riconoscibile, che crei un rapporto attivo con il passato, allo stesso tempo cristallizzandolo e conservandolo. Il collezionista antiquario ingaggia più o meno consapevolmente una sorta di lotta contro il tempo, tentando di possedere e ordinare ciò che sarebbe destinato alla scomparsa entro un proprio universo regolato da leggi interne.

Significativamente, questo intento manifesta spesso un interesse non esclusivamente o necessariamente diretto verso oggetti appartenenti alle cosiddette arti maggiori antiche. In molti casi, anzi, il collezionista d'antiquariato si rivolge all'oggettistica d'uso quotidiano, creando una rete estremamente variegata di oggetti capaci di raccontare frammentariamente la micro-storia e talvolta perfino di costruire una narrazione alternativa di un'epoca, rompendo tramite il dettaglio una visione globale e astratta del passato. Grazie a tali oggetti-ponte tra il passato e il presente, inoltre, la passione antiquaria sottolinea nuovamente la natura della collezione come ammortizzatore di un distacco con il passato spesso percepito dall'essere umano come doloroso quando non addirittura luttuoso. Gli oggetti diventano dunque manifestazioni fisiche di una commistione e coesistenza di tempi e luoghi differenti: «gli esemplari della collezione fanno parte di uno scambio privilegiato che unisce il mondo del visibile a quello dell'invisibile, perciò sono definiti *semiofoni*, oggetti portatori di significato, intermediari tra il sacro e il profano, tra il presente e l'assente» (Mottola Molfino 15)

D'altronde, la tradizione reliquiaria stessa

accentua già nell'etimologia l'idea di una traccia, di qualcosa che è lasciato, di qualcosa di divino e di perduto: si contrasta il dolore e l'intollerabilità del lutto conservando qualcosa di ciò da cui siamo stati costretti a separarci; non solo, ma la presenza inalterabile di quell'oggetto-reliquia mette in dubbio l'equazione tra morte e assenza fisica. (Mottola Molfino 77)

Il collezionista, selezionando gli oggetti e ponendoli all'interno della sua personale cornice cerimoniale, si ritaglia uno spazio intimo grazie al quale ingaggiare un personalissimo viaggio a ritroso nel tempo, tema cardine dell'immaginario umano come la moltiplicazione di letteratura e cinema sul tema dimostra. L'analogia simbolica tra *time-slip* (il viaggio nel tempo che si verifica come slittamento da un'epoca a un'altra – spesso un passato recente – senza bisogno di una macchina del tempo) e 'isola di passato nel presente' del collezionista può essere efficacemente esemplificata dalla seguente lettura del viaggio nel tempo (in forma di *time-slip*) come lente interpretativa di un fenomeno umano e culturale:

the time-slip is from a cultural point of view, an extremely interesting phenomenon, insofar as it presupposes an a-linear cohabitation of the past along with the present: from this angle, the notion of the time-slip crosses the progressive relativity of time in twentieth-century thinking, locating the possibility of passing into another era in an empathic dimension, in the sudden irruption, in temporal continuity, of an instability. (Camilletti 28)

A questo punto, appare quindi chiaro che la passione del collezionista d'antiquariato tocca alcuni temi centrali del rapporto dell'essere umano con il passato, sia individuale sia storico e socio-collettivo.

Lo spazio 'magico' della collezione d'antiquariato, allora, sottintende un significato antropologico più profondo e meno razionalizzabile della volontà di documentazione e fruizione estetica. Sebbene l'istinto alla conservazione sia uno degli aspetti più caratteristici dell'essere umano, il farsi attivamente e sistematicamente tramite per la coesistenza di passato e presente appartiene certamente ad una sfera più problematica e profonda del mero interesse archivistico, documentario e artistico. Il collezionista antiquario, infatti, istituisce più o meno consciamente una scena in cui il passato agisce al contempo sia come rottura che come momento di continuità col presente.

In conclusione, dunque, la collezione sembra agire come fenomeno temporale ibrido, provocato dal desiderio di «rianimare il passato e vivere nel futuro [...] un progetto più ambizioso di quello faustiano» (Mottola Molfino 39).

4. Bibliografia

- Balzac, Honoré de. *Il cugino Pons*. Trad. Paola Bellandi. Milano: Frassinelli, 1999. Stampa.
- Benjamin, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Trad. Enrico Filippini. Torino: Einaudi, 1982. Stampa.
- . *I «passages» di Parigi*. Trad. Renato Solmi. Torino: Einaudi, 2002. Stampa.

- . "Tirando fuori dalle casse la mia biblioteca" (1931). *Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*. Eds. Francesco Cappa e Martino Negri. Milano: Raffaello Cortina, 2012. 105-115. Stampa.
- Bodei, Remo. *Le forme del bello*. Bologna: Il Mulino, 1995. Stampa.
- . *La vita delle cose*. Roma-Bari: GLF Editori La Terza, 2009. Stampa.
- Brosses, Charles de. *Sul culto dei feticci. O parallelo dell'antica religione egiziana con la religione attuale della Nigrizia*. Eds. Alessandra Ciattini e Stefano Garroni. Roma: Bulzoni, 2000. Stampa.
- Camilletti, Fabio. "Present Perfect. Time and the Uncanny in American Science and Horror Fiction of the 1970s (Finney, Matheson, King)". *Hauntings I: Narrating the Uncanny*. Eds. Fabio Camilletti, Martin Doll et al. *Image & Narrative*. 11 voll. 3 (2010). 25-41. Web. 28 Maggio 2013. <
<http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/viewFile/91/66>>
- De Toni, Elisabetta. *L'immaginario del collezionismo*. Bergamo: Sestante, 2010. Stampa.
- Di Ciaccia Antonio e Massimo Recalcati, *Jacques Lacan*. Milano: Bruno Mondadori, 2000. Stampa.
- Eco, Umberto. *La vertigine della lista*. Milano: Bompiani, 2009. Stampa.
- Franchi, Franca ed. *L'immaginario degli oggetti*. Milano: Bruno Mondadori, 2007. Stampa.
- Fusillo, Massimo. *Feticismo*. Bologna: Il Mulino, 2012. Stampa.
- Ginzburg, Carlo. "Spie. Radici di un paradigma indiziario". *Miti emblematici spie. Morfologia e storia*. Torino: Einaudi, 1986. 158-209. Stampa.
- Huysmans, Joris-Karl. *Controcorrente*. Trad. Fabrizio Ascari. Milano: Mondadori, 2009. Stampa.
- Molfino, Francesca e Alessandra Mottola Molfino. *Il possesso della bellezza. Dialogo sui collezionisti d'arte*. Torino: Umberto Allemandi & Co., 1997. Stampa.
- Muensterberger, Werner. *Collecting: an Unruly Passion. Psychological Perspectives*. Princeton: Princeton University Press, 1994. Stampa.
- Orlando, Francesco. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robbaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Torino: Einaudi, 1993. Stampa.
- Pamuk, Orhan. *Il museo dell'innocenza*. Trad. Barbara La Rosa Salim. Torino: Einaudi, 2009. Stampa.
- Pety, Dominique. *Les Goncourt et la collection. De l'objet d'art à l'art d'écrire*. Ginevra: Librairie Droz, 2003. Stampa.
- Praz, Mario. *Voce dietro la scena. Un'antologia personale*. Milano: Adelphi, 1980. Stampa.
- Rossi, Guido e Pier Luigi Pizzi. *Quei maniaci chiamati collezionisti*. Milano: Archinto, 2010. Stampa.
- Schur, Max. *Il caso di Freud. Biografia scritta dal suo medico*. Trad. Armando Guglielmi. Torino: Boringhieri, 1976. Stampa.

Villani, Elena ed. *Sulle ali del tempo. Ventagli dal XVII al XIX secolo della collezione Linda Beninati De Dominicis*. Milano: Litograf Editore, 1999. Stampa.

Wendorf, Richard. *The Literature of Collecting*. Boston, New Castle, Boston Athenaeum: Oak Knoll Press, 2008. Stampa.

Winnicott, Donald. *Gioco e realtà*. Trad. Giorgio Adamo e Renata Gaddini. Roma: Armando Editore, 2006. Stampa.