

AIO

*Per l'attribuzione scientifica delle parti non direttamente firmate o siglate, si precisa che Maria Clara Ruggieri Tricoli si è occupata dei capitoli 1, 5, 6, 8, 9 e Maria Désirée Vacirca dei capitoli 3, 4 e 7. Il capitolo 2 è di entrambe.*

Maria Clara Ruggieri Tricoli  
Maria Désirée Vacirca

## **L'idea di museo**

Archetipi della comunicazione museale nel mondo antico

*Nuova edizione riveduta e aggiornata*





Aracne editrice

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)

Copyright © MMXXI  
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

[www.giacchinoonoratieditore.it](http://www.giacchinoonoratieditore.it)  
[info@giacchinoonoratieditore.it](mailto:info@giacchinoonoratieditore.it)

via Vittorio Veneto, 20  
00020 Canterano (RM)  
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-4060-4

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: febbraio 2021

*Non esiste l'illimitato e puro avvenire così come non esiste niente che vada definitivamente perduto. Nell'avvenire c'è il passato. L'antichità può sparire dai nostri occhi, ma non dal nostro sangue.*  
(Joseph Roth).



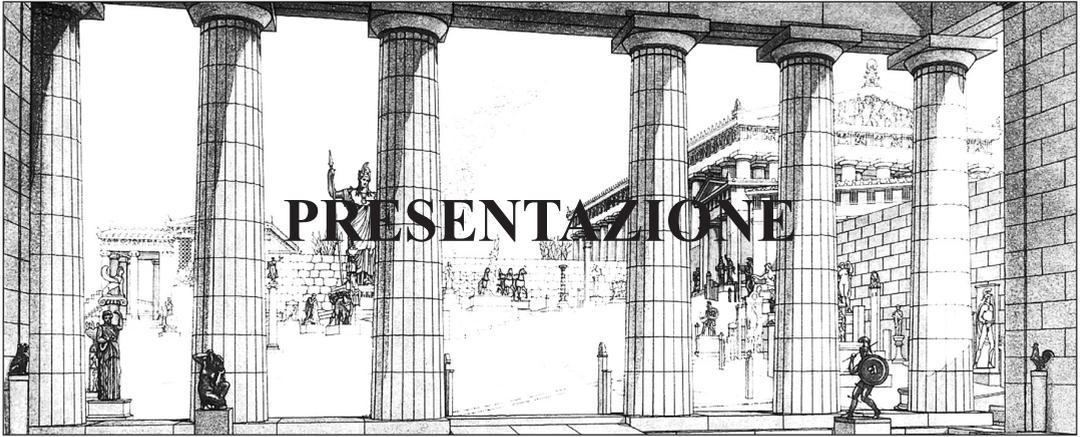
*Atene, il portico interno dei Propilei, come doveva essere nel 467-447 a.C. (da Gorham P. Stevens). La funzione di hall museale è perfettamente evidenziata dalla trasparenza del colonnato, che lascia intravedere i tesori dell'Acropoli, sollecitando il visitatore a proseguire.*



# INDICE

PRESENTAZIONE	9
1 - LA TOMBA: IL COLLEZIONISMO COME FONDAMENTO ANTROPOLOGICO DELLA MUSEALITÀ	13
1.1. Il primo museo	13
1.2. L'archetipo della tomba	22
1.3. Collezionismo e multimedialità	26
2 - IL TEMPIO: DAL LUOGO DELLA TESAURIZZAZIONE AL LUOGO DELLA SACRALIZZAZIONE	33
2.1. Oltre la tomba	33
2.2. Il museo e l'epifania del sacro	37
2.3. Musealità templare: le collezioni	55
2.4. Musealità templare: gli allestimenti	71
2.5. Musealità templare: ampliamenti e aggiunte	99
2.6. La cultura della fruizione	113
3 - LA CITTÀ: MACCHINA RETORICA E MACCHINA MNEMOTECNICA	141
4 - L'ARSENALE: OVVERO, DEL MUSEO SENZA CAPOLAVORI	177
5 - IL TEATRO: TEATRALITÀ MUSEALE E MUSEALITÀ TEATRALE	201
6 - IL GIARDINO MUSAICO: ICONOLOGIA DEL MUSEO FRA MITO ED ETIMO	227
6.1. La madre delle Muse	227
6.2. Fra Dionysos e Apollo: musei come architetture, musei <i>en plein air</i>	237
6.3. Il giardino mosaico	245
7 - LA BIBLIOTECA E L'INTEGRAZIONE CLASSICA FRA MEMORIA EIDETICA E MEMORIA SEMANTICA	273
7.1. Il museo come macchina del sapere	273
7.2. Il grande prototipo: il Museo di Alessandria	280
7.3. Imitando il Museo	291
8 - LA SALA: NOTE MUSEOGRAFICHE A MARGINE DI UN BRANO DEL III LIBRO DELLA <i>RHETORICA AD HERENNIVM</i>	315
9 - LA GUIDA: IL MUSEO COME PALINSESTO GEOGRAFICO	329
CONCLUSIONE. DALL'IDEA ALLA PRASSI	349
OPERE CITATE	357
FONTI ICONOGRAFICHE	381





*La maggior parte delle storie relative all'organismo "museo", cominciano dal Rinascimento, molte addirittura dal Settecento. Per le prime il museo nasce con il collezionismo umanistico e con la riscoperta della classicità, per le seconde con i primi musei pubblici o aperti al pubblico.*

*Ne deriva l'immagine poco credibile di un organismo senza radici e la convinzione limitativa che la tendenza a "musealizzare" sia nata all'improvviso e non costituisca un atteggiamento antropologico diffuso nel tempo e nello spazio, come qualsiasi altra forma d'arte e di comunicazione. Di qui anche la mitologia del museo come istituzione tipica della modernità.*

*Convinti che nulla si crei dal nulla, che l'antichità abbia già sperimentato, seppur a suo modo, tutti i "generi" della cultura umana, e che nella medialità stessa del fenomeno museale non siano implicitamente necessari strumenti di diffusione dell'informazione di nuovo conio, pur senza voler cedere alla facile psicologia del nihil sub sole novi, ma, anzi, desiderosi di capire tanto le numerose suggestioni quanto le invalicabili differenze, abbiamo ritenuto utile tentare di costruire una preistoria o una protostoria del museo ed avventurarci a delineare, foucaultianamente, un'"archeologia della museologia".*

*L'intento, tuttavia, non è stato per nulla un intento "storico", come potrebbe sembrare, né d'altronde poteva esserlo, date le precipue competenze di chi scrive. Piuttosto, nasceva da un'esigenza prettamente museologica, quella che suggerisce, qualora debba esporsi un'opera, di capire innanzitutto come era collocata in origine, come era vista (musealmente) dai primi e più autentici spettatori. Quest'aspetto è stato fin troppo trascurato da una museografia "modernista", per la quale quello che conta è stato sempre il design connesso all'apparato espositivo,*

e non la reale comprensione, e quindi la reale consonanza, con le opere da esporre.

È più giusto presentare la statua di un filosofo isolata sotto opportuni elementi illuminanti, facendone apprezzare tutte le valenze plastiche, o, al contrario, sullo sfondo di una libreria, così come la vedeva in origine il suo pubblico e come l'aveva concepita il suo autore?

A queste ed altre domande, può rispondere il dibattito in atto, sulla "contestualizzazione" delle opere e sui confini ed i limiti che ad essa è giusto fissare: dibattito che introduce, a tutti gli effetti, ad un concetto necessariamente post-moderno di museo, quale luogo della citazione, della contaminazione, della ricerca comunicativa ed anche, evidentemente, di una riscoperta dell'ermeneutica classica e delle classiche arti della memoria.

In ogni caso, qualsiasi contrapposizione teorica non è neppure pensabile senza una conoscenza preventiva, senza una ricostruzione del contesto, e, soprattutto, senza che gli addetti ai lavori si rendano conto della necessità di una tale ricostruzione.

Questo libro è nato, appunto, da tal genere di problematiche e dal desiderio di capire quali fossero le idee-chiave che sovrintendevano nel mondo antico, fra mito, storia e scienza incipiente, all'allestimento di opere d'arte, ma anche di altri oggetti, più tipicamente didattici o d'uso.

(M.C.R.)

## **Presentazione alla seconda edizione**

"L'Idea di Museo" si è dimostrato, al di là delle nostre stesse aspettative e dell'argomento non del tutto semplice, un libro di qualche successo: è stato quasi subito esaurito, ma, nonostante questo, a distanza di più di vent'anni, è ancora adottato o consigliato in numerosi corsi di museografia e/o museologia. Dobbiamo dunque presumere che esso circoli attraverso fotocopie o altri simili strumenti. Per rimediare a questo inconveniente, abbiamo dunque pensato di procedere ad una ristampa, con altro editore, perché nel frattempo la casa editrice Lybra, votata alla letteratura museografica, ha chiuso i battenti.

Dopo tanto tempo, con l'enorme diffusione degli studi sui musei, negli anni Novanta ancora molto limitati, e con i numerosi approfondimenti storici e archeologici sugli argomenti del mondo antico da noi prescelti ad esempio, il testo avrebbe potuto - e forse anche dovuto - essere riscritto e le bibliografie enormemente aggiornate.

La nostra operazione, tuttavia, è stata estremamente più

*ridotta: testo e note sono sempre gli stessi di un quarto di secolo fa, con l'eccezione di alcune note (precedute da asterisco) contenenti esclusivamente i testi delle Autrici scritti in seguito e che costituiscono una diretta conseguenza delle riflessioni innescate da "L'Idea di Museo". Questo allo scopo di mostrare alcune delle applicazioni cui certi approfondimenti, apparentemente lontani dalla modernità, potevano invece condurre nel campo della museografia contemporanea.*

*L'apparato iconografico era allora molto carente, soprattutto per ragioni di economia editoriale. Questa volta, al contrario, abbiamo illustrato tutto quello che avremmo voluto mostrare anche allora e anche qualcosina di più, attingendo a fonti subentrate negli anni successivi alla pubblicazione del nostro libro, ma sempre mantenendo l'idea di servirci esclusivamente di disegni. Per rendere giustizia agli studiosi, abbiamo dunque aggiunto un regesto conclusivo delle fonti iconografiche, che non è una bibliografia nuova o aggiuntiva, ma soltanto quello che dice di essere, cioè il dovuto tributo alle fonti delle illustrazioni.*

*Infine, abbiamo modificato anche le immagini di musei contemporanei che completavano i vari capitoli, mostrando la continuità delle "strutture antropologiche dell'allestimento" (se vogliamo dirla con Gilbert Durand). La museografia stessa - esattamente come la museologia e l'archeologia - ha fatto troppi passi avanti, in questi decenni, per contentarsi di foto ormai superate, anche se, purtroppo, le necessità editoriali ci hanno parecchio limitato. Speriamo tuttavia che, con questo lavoro di aggiornamento, tutto sia diventato più comprensibile e più agevole e divertente da leggere.*

*(M.C.R. e M.D.V.)*



*La perfezione non s'inventa in un giorno.*

*Nell'immagine: Doha (Qatar), Musée de l'Art Islamique de Doha. Progetto e allestimento di Jean-Michel Wilmotte et Associés, 2008. Una vetrina.*



# 1. LA TOMBA: IL COLLEZIONISMO COME FONDAIMENTO ANTROPOLOGICO DELLA MUSEALITÀ

## 1.1 Il primo museo

*Le musée. Une réalité déjà ancienne, quand naît le mot.  
Un trésor des dieux et des hommes dans les premiers temps.*

*Un laboratoire, un conservatoire, une école, un lieu  
de participation, de notre temps.*

*Une machine à collectionner, des tout temps.*

*Avec ou sans toit.*

*Dont la tête avance par bonds audacieux, et la queue  
n'en finit pas de finir.*

*Au développement exponentiel, tache d'huile en progression  
à travers le monde. Cultivant la synchronie dans la diachronie,  
ou la diachronie dans la synchronie.*

*Autour de toutes les disciplines de l'art et du savoir.*

Così George-Henri Rivière nella sua introduzione alla lezione *Musée e società à travers le temps et l'espace*, ove, definendo il museo *machine à collectionner*<sup>1</sup>, riecheggia non soltanto la celebre *machine à habiter* di Le Corbusier, la casa, ma le meno note definizioni date da Charles Baudelaire per i quadri, *machines à regarder*, e da Paul Valéry per i romanzi, *machines à lire*.

Si è discusso altrove<sup>2</sup> delle implicazioni estetiche e filosofiche implicite nell'adozione del termine *machine*, che allude evidentemente ad una costruzione razionale della forma, ma si è anche esaminato come il secondo termine del binomio (*habiter, lire, regarder*) non esprima tanto una funzione, sulla quale la *machine* è costretta a modellarsi, quanto piuttosto una fruizione. Di qui, la macchina-libro si esperisce, come voleva Valéry, appunto leggendola, la macchina-architettura abitandola, la macchina-sinfonia ascoltandola, ecc.

Questa riflessione pone l'accento, in modo particolare, non

1 - GEORGE-HENRI RIVIÈRE, *La muséologie*, Dunod, Parigi 1989, p. 47.

2 - MARIA CLARA RUGGIERI TRICOLI, *Stabilità e morfogenesi nell'architettura*, con pres. di Giuseppe Carta, Novcento, Palermo 1996.

solo sul termine *machine*, che, letto in chiave strutturalista potrebbe essere tradotto come “struttura”, ma anche come “insieme” o, ancor meglio, come “sistema”, ma anche sul termine “collectioner”, che dovrebbe per l'appunto essere considerato una fruizione, e quindi implicare non una precisa attenzione progettuale da parte di chi realizza il museo, ma una precisa reazione da parte di chi lo visita.

Il termine *collectioner*, la cui etimologia latina allude a una *cum lectio*, e cioè ad una scelta d'insieme, ma anche a una comprensione d'insieme, va dunque inteso come la somma di capacità di percezione (tattilità, visione cinestetica e visione statica, udito, talvolta anche odorato, capacità di lettura, di manovrare marchingegni, di servirsi di strumenti variamente immaginati all'uso specifico dimostrativo, ecc.) che consentono il godimento percettivo, ma anche intellettuale della “collezione” nel senso più pieno del termine.

Sulla natura stessa della percezione si dovrebbe aprire una lunga parentesi, che ci allontanerebbe, tuttavia, dal nostro discorso. Se torniamo dunque a riflettere in modo più genericamente comprensivo su questo secondo punto, sul *collectioner*, poiché è da esso che vogliamo partire, ci accorgiamo che, come lo stesso Rivière sottolinea, l'attitudine a collezionare, e quindi a godere esteticamente, intellettualmente ed anche come semplice senso di possesso, di categorie di oggetti raccolti in insiemi significativi, è un'attitudine tipica dell'uomo, è un carattere antropologico fondamentale. Non potrebbe, altrimenti, essere definita una “fruizione”.

Che l'atteggiamento del collezionare e del godere del collezionismo sia un atteggiamento tipicamente umano e universalmente diffuso, fino a produrre il tipo complesso del museo odierno<sup>3</sup>, è appunto quanto vogliamo esaminare e dimostrare nelle note che seguono, ove anche vedremo come a tale atteggiamento siano necessariamente connessi concetti di competenza, di informazione, di semiosi, poiché gli oggetti, in quanto segni<sup>4</sup>, si raggruppano in insiemi che sono insiemi di segni e che sono naturalmente organizzati per sviluppare un discorso, simbolico, estetico, culturale.

Quello che vorremmo sottolineare subito, però, è che tale atteggiamento, seppure nelle sue forme più embrionali ed istintive, non è esclusiva proprietà dell'uomo, ma si estende addirittura anche al mondo animale (ad esso si collegano anche i concetti di *meme*, *imprinting*, curiosità, marcatura, ecc.), sicché quello che qui definiamo con sommarietà e brevità un fondamento antropologico, è in realtà qualcosa di ancor più ancestral-

3 - Si vedano anche le considerazioni di RAGNAR JOHNSON, «Accumulation and Collecting: an Anthropological Perspective», in *Art history*, 9 (1986), n. 1, pp. 73-83.

4 - ROLAND BARTHES, «Semantica dell'oggetto», in IDEM, *L'avventura semiologica* (Parigi, 1985), trad. it. a cura di Camilla Cederna, Einaudi, Torino 1991, pp. 37-48.

mente e biologicamente connesso all'idea di evoluzione. L'etologia ci insegna infatti che, senza citare il caso eclatante dei primati, molti animali superiori, in particolare molte specie di uccelli, ma anche pesci, mammiferi, ecc., manifestano una qualche tendenza a raccogliere oggetti, come sassolini, semi, fili colorati, ecc., ed a conservarli secondo determinate e precise collocazioni, legate talvolta, ma non esclusivamente, alla costruzione della tana, alla conservazione del cibo, alla salvaguardia dei piccoli, oppure a dislocazioni caratteristiche sul territorio di caccia.

Tale attitudine, contrariamente a quanto si crede, concerne anche specie a bassissimo livello di complessità organica: citiamo il caso di un organismo unicellulare come la *Textularia*, un genere di foraminiferi che vive sui fondali marini di bassa profondità e che raccoglie sulla sua teca chitinosa, formandone il guscio, minutissimi granuli e frammenti. La cosa curiosa, altrimenti non ne parleremmo, è che tali grani sembrano scelti secondo criteri estetici, in base alla colorazione<sup>5</sup>. Lo stesso avviene, fra i molluschi, per il gasteropodo *Onustus* (detto oggi anche *Xenofora*), il quale vive sul fondo marino e "sceglie" fra i frammenti di gusci di altri molluschi quelli che più si somigliano fra loro per attaccarli sul proprio guscio a fini mimetici<sup>6</sup>.

Sappiamo anche che molti animali sono perfettamente in grado di cogliere il senso strutturale di configurazioni elementari, il che consente loro di potere anche contare, almeno finché il numero degli elementi raccolti in configurazione resta in ambiti configurazionalmente controllabili (in genere fino ad otto-dieci unità). La cosiddetta capacità di contare tipica di alcune specie di uccelli è infatti legata alla configurazione (alla struttura dell'insieme), sicché risulta che, fin dal mondo animale, alcune specie di "raccolte" sono legate più alla pregnanza dell'insieme, alla *Gestalt*, che al valore del singolo elemento.

In un certo senso l'attitudine al collezionare, così come quella al contare, nasce nell'ambito della cosiddetta mente prelogica, attestata sul simbolo e sulla configurazione, ancor prima che nell'ambito della logica, attestata sui nessi causali e sull'informazione. Questa realtà è verificabile anche nell'ambito delle culture primitive.

L'uomo di Neanderthal, e con esso andiamo indietro fino all'ultimo glaciale (Würm), raccoglieva, come ci dice Vere Gordon Childe<sup>7</sup>, ossa e crani secondo un certo criterio, probabilmente cerimoniale o simbolico. Fra i ritrovamenti più antichi, com'è noto, vanno citati quelli della grotta di Chapelle-aux-Saints, nel Corrèze (1908), ma ancor più interessanti sono i casi relativi al

5 - *Appunti di paleontologia dalle lezioni del prof Giuliano Ruggieri*, datt. a cura degli allievi, Palermo 1970.

6 - *Ibidem*.

7 - VERE GORDON CHILDE, *Il progresso nel mondo antico* (Harmondsworth, 1942), trad. it. di Adolfo Ruata, a cura di Vera Driso, Einaudi, Torino 1973.

cosiddetto “culto degli orsi”, documentato per alcuni giacimenti del Drachenloch (Svizzera), e del cosiddetto “culto del cranio”, documentato per il Monte Circeo (Italia). Inoltre sembra che i neanderthaliani provvedessero alla organizzazione di “corredi” funebri per i defunti. Rammentiamo le ossa mascellari di un cinghiale selvatico rinvenute in una delle dieci sepolture musteriane di Mugharet es Skhul (Palestina) o le sei paia di corna di capra selvatica siberiana disposte in circolo attorno ai resti di un bambino nella caverna di Teschik Tach (Uzbekistan), ritrovati che fanno supporre che gli uomini di tipo neanderthaloide avessero sviluppato concetti molto superiori a quanto lascerebbe immaginare la loro modesta cultura materiale<sup>8</sup>.

Sembra assodato che tali concetti non si limitassero ad una vaga idea di vita oltre la morte, in seguito meglio individuabile dalla vicinanza delle sepolture ai focolari e dalla eventuale abitudine al rivestimento in ocre rosse dei corpi, ma che anche si estendessero ad una apparecchiatura prettamente estetica, dimostrata ulteriormente nelle testimonianze dell'*Homo sapiens sapiens* del Paleolitico superiore (aurignaziano e graveziano), dalla presenza di mazzi o ghirlande di fiori e di erbe profumate (rinvenute peraltro anche nel giacimento musteriano di Shanidar, Kurdistan)<sup>9</sup>, e da oggetti di decoro personale, oggetti, cioè, del tutto voluttuari: abitudine che si tradurrà poi, con il tempo, nei vasi (appunto da fiori) rinvenuti diffusamente in connessione ai dolmen ed ai tumuli neolitici e nei meravigliosi corredi funebri relativi.

È stato ripetutamente sottolineato dagli studiosi come la “qualità estetica” o, meglio, la capacità di esprimere un giudizio estetico, all’inizio, vorremo aggiungere, quasi esclusivamente di natura empatica, sia una delle proprietà caratterizzanti del collezionismo, la prima che si è manifestata e quella che più a lungo e con maggiore costanza si è conservata nel corso del tempo. Il fatto che gli oggetti “collezionati” siano in qualche maniera del tutto privi di funzione utilitaria (anche se si tratta di oggetti d’uso), e pertanto sottratti al circuito economico (cosa evidenziata, fra l’altro, dallo stesso atto dell’inseppellimento), è d’altronde una delle caratteristiche peculiari della collezione secondo Krzysztof Pomian<sup>10</sup>, il quale, nell’insistere che, perché possa parlarsi di collezionismo, debbono esistere i due requisiti fondamentali della sottrazione al circuito economico e della capacità semiotica (seppure destinata agli occhi ormai spenti dei defunti), sottolinea come la stessa attitudine ad usare ornamenti, tinture, decorazioni è già un presupposto del collezionismo. Walter Benjamin, il quale, seppure in modo non organico, ma per questo an-

8 - GRAHAME CLARK, *La preistoria del mondo* (Cambridge, 1961), trad. it. di Maria Attardo Magrini, Garzanti, Milano 1967, p. 55.

9 - RALPH S. SOLECKI, *Shanidar: the Humanity of Neanderthal Man*, Penguin press, Londra 1972.

10 - Voce «Collezione», in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino 1978, v. 3, pp. 330-364.



Sottrazione alla "fatticità":  
fondamento del museo (da A.  
Angela).

cora più stimolante, è stato fra coloro che hanno fornito le più intense chiavi di lettura sul significato simbolico delle collezioni e dei musei, parlava, analogamente, di una necessaria "sottrazione alla fatticità"<sup>11</sup> per gli oggetti da collezione.

Entrambi, Pomian e Benjamin, ereditano il concetto di "fossile economico" già espresso per i musei ottocenteschi ed in particolare per le opere d'arte, concetto che era già più che maturo nel secolo scorso e che oggi viene talvolta ripreso proprio a dimostrarne l'incompletezza: poiché accanto all'inamovibilità, alla sacralità e pertanto all'assenza di economicità - dell'opera d'arte in particolare, ma anche di tutti i musei in generale, ivi compresi quelli scientifici, etno-antropologici, paleo-industriali - si rivendica la dinamica sociale e la ricaduta culturale (e quindi sostanzialmente produttiva) delle strutture museali<sup>12</sup>. Basti pensare a quell'interpretazione del museo come fonte archetipa di suggestioni artistiche per l'artigianato e per l'incipiente industrializzazione, che, variamente proposta da Morris e Ruskin in Inghilterra e da Boito in Italia, tentava di unire in unico contesto spazio-temporale, quello del museo, appunto, il *sapere del sapere* ed il *sapere del fare*, la metodicità della conoscenza con quella dell'invenzione.

La profonda valenza economica così rivendicata, tuttavia, resta sempre una valenza mediata, di seconda battuta, di indotto. In realtà, la tendenza ad apprezzare oggetti o parti di oggetti caricati di una particolare "aura", che poco o nulla ha a che fare con il loro uso specifico, è un evidente dato di fatto, che accompagna, fin quasi dalle origini, la produzione umana di oggetti artificiali o la trasformazione di oggetti naturali. Secondo lo stesso Pomian tale attenzione extra-economica, e quindi squisitamente estetica e "collezionistica", può essere ritenuta presente a partire dai reperti di mezzo milione di anni fa, e in particolare a partire dalle scalfitture (sembra del tutto decorative) rinvenute in ciottoli e schegge ossee ritrovati nel riempimento, spesso oltre quattro metri, della caverna n.1 di Mas de Caves (Lunel-Viel, Hérault, Francia). Esse vengono ritenute fra le più antiche forme di decorazione emerse dallo studio della preistoria, in quanto datate al Pleistocene medio (Mindel-Riss e Riss).

Nel Paleolitico superiore, in piena epoca glaciale (Würm), il gusto estetico si manifesta in forme ormai mature, con la splendida fioritura delle pitture e delle incisioni parietali. I giacimenti aurignaziani ci lasciano la testimonianza della cura presente nel realizzare e decorare i piccoli oggetti, punteruoli, spilloni, pendenti e ovuli a forma di perla, ma anche delle prime forme di commercio legate ad oggetti voluttuari, quali le conchiglie del

11 - WALTER BENJAMIN, «Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico» in IDEM, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (Francoforte sul Meno, 1955), trad. ital. di Enrico Filipini, Einaudi, Torino 1966, pp. 79-123, in part. p. 93. Si vedano a tal riguardo anche le notazioni di ADALGISA LUGLI, *Museologia*, Jaka Book, Milano 1992, p. 11.

12 - ANDREA EMILIANI, «La vera produttività del patrimonio artistico» (1983), ora in IDEM, *Il museo alla sua terza età*, Nuova Alfa, Bologna 1985, pp. 231-234.

Mediterraneo, che si ritrovano in diversi giacimenti dell'Europa del Nord e, in grande abbondanza, nelle caverne della Dordogna, ove sono presenti in quanto, probabilmente, vengono apprezzate per la loro simbolica forma a vulva. Non c'è da meravigliarsi: ancora in pieno secolo dei Lumi le conchiglie vengono raccolte ed evidenziate secondo associazioni estetiche, che ben poco hanno a che fare con la loro natura. Linné ed i vari Jardins des Plantes e consimili non si sono ancora affermati pienamente\*.

Nel Paleolitico si manifestano anche, come ha sottolineato André Leroi-Gourhan, le prime forme di autentico collezionismo. Nelle grotte magdaleniane di Arcy-sur-Cure, ed in particolare nella grotta della Iena (Cave de la Hyène), l'illustre archeologo francese scoprì, a partire dal 1946, una serie di curiosità: una grossa conchiglia a spirale di un mollusco dell'era secondaria, un polipaio a forma sferica della stessa epoca, dei blocchi di pirite di forma bizzarra, una serie di oggetti, insomma, che non aveva alcuna relazione con la stratigrafia del luogo e che quindi rappresentava, a tutti gli effetti, il reperto di una raccolta voluta e volutamente collocata nei pressi del focolare comune della stazione. Non c'è da stupirsi: ancor oggi le società tribali evidenziano un preciso concetto di "custodia" e un altrettanto preciso concetto di "esibizione", legati a taluni oggetti, rituali, ma anche semplicemente estetici o d'uso<sup>13</sup>.

Tornando ai reperti di Arcy, essi non sono affatto, nota Leroi-Gourhan,

*delle opere d'arte, ma che delle forme di tali produzioni naturali si siano imposte all'attenzione dei nostri predecessori zoologici, è il segno di un legame con l'estetico. La cosa è tanto più sorprendente in quanto nessuna soluzione di continuità è rilevabile in seguito: gli artisti, fino al Magdaleniano, continuano a tramandare il bric-à-brac del loro museo all'aria aperta: blocchi di pirite, conchiglie, cristalli di quarzo e di galena. Esiste certamente qualche connessione tra questa raccolta di bizzarrie e la religione, ma se è così, le implicazioni estetiche non sono diminuite, ché le forme naturali e le forme create stanno le une vicino alle altre nello stesso ambiente religioso, dagli affreschi di Lascaux ai piccoli pendentifs ricavati da un fossile<sup>14</sup>.*

Ed altrove, con ancora maggiore chiarezza:

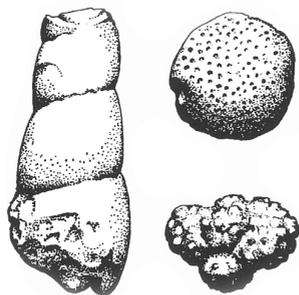
*L'insolito nella forma, potente molla dell'interesse figurativo, esiste solo a partire dal momento in cui il soggetto confronta un'immagine organizzata del proprio universo di relazione con gli oggetti che entrano nel suo campo di percezione... In realtà, dall'apparizione di queste prime "curiosità", la pista viene se-*

\* - Su questo genere di collezionismo a carattere naturalistico-estetico, rinviamo a MARIA CLARA RUGGIERI TRICOLI, *Il richiamo dell'Eden, Dal collezionismo naturalistico all'esposizione museale*, Vallecchi, Firenze 2004.

13 - ROBERT LAYTON, *Antropologia dell'arte* (New York, 1981), trad. it. di Isabella Fabbri, Feltrinelli, Milano 1981, p. 71 ss.

14 - ANDRÉ LEROI-GOURHAN, *Préhistoire de l'art occidental*, Mazenod, Parigi 1971.

guita senza soluzione di continuità fino alle vetrine degli antiquari<sup>15</sup>.



*Cave de la Hyène (Arcy-sur-Cure, magdaleniano): la prima collezione da museo fa la sua comparsa (da A. Leroi-Gourhan).*

Emerge, da queste considerazioni, un nuovo concetto, che certamente va in qualche misura abbinato ai due precedenti, di sottrazione all'uso e di "qualità estetica": quello, cioè, di curiosità, e quindi, in qualche maniera, di valore o significato culturale nel senso di "scoperta intellettuale". Anche Walter Benjamin notava che il "pionierismo", e quindi la capacità di provare attenzione per qualcosa di nuovo o di diverso e per la costruzione di sistemi culturali inattesi, costituisce una delle caratterizzazioni della figura del collezionista<sup>16</sup>.

Gli abitanti della grotta della Iena pionieri erano sicuramente.

Tuttavia, se ad essi spetta la più completa qualifica di primi veri collezionisti della storia, e se la loro raccolta, in quanto scrupolosamente conservata ed esposta allo sguardo della comunità, costituisce a tutti gli effetti la prima *Wunderkammer* che si ricordi, le sepolture dello stesso periodo non sono meno interessanti. Esse comprendono un vasto corredo di ornamenti, probabilmente appartenuti al morto, che implicano il piacere di raccogliere e ordinare oggetti in senso estetico e di auto-ornamentazione. Spesso i corredi funebri sono talmente ricchi di oggetti e di offerte che, proprio a tal riguardo, Johannes Maringer parla di *innegabile generosità*<sup>17</sup>. Si veda il caso celeberrimo della famosa Red Lady (in realtà un giovane uomo), così definita dalla ricopertura in ocra rossa, rinvenuta con il suo corredo di oggetti di avorio nella Paviland Cave di West Glamorgan (Galles) dal geologo inglese William Buckland nel 1822. La datazione al <sup>14</sup>C ha recentemente consentito di collocare tale sepoltura in pieno Paleolitico superiore. Questo ritrovamento è, a tutti gli effetti, quello del primo uomo cosiddetto di Cro-Magnon.

Anche i magdaleniani della Francia seppellivano con ricchi ornamenti i loro morti: pensiamo, per esempio, alla famosa sepoltura di Saint-Germain-la-Rivière (Gironde), datata attorno al 16.000 a.C. Qui, al riparo di due lastre posate su blocchi, è stato rinvenuto un corpo femminile strettamente ripiegato ed agghindato con una collana di canini di cervo decorati con motivi geometrici incisi. Numerose conchiglie ornavano la donna all'altezza del bacino, mentre ulteriori canini decorati erano sparsi attorno a lei. Dentro la sepoltura è stata trovata anche una *Cyprea* fossile, evidentemente di altra provenienza e sepolta con la morta per la sua bellezza e rarità<sup>18</sup>.

Che, una volta venuto meno il defunto, i suoi oggetti cari

15 - ANDRÉ LEROI-GOURHAN, *Il gesto e la parola* (Parigi, 1965), trad. it. di Franco Zannino, 2 vv., Einaudi, Torino 1977, v. 2, pp. 428-29.

16 - WALTER BENJAMIN, «Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico», cit.

17 - JOHANNES MARINGER, *Le religioni dell'età della pietra in Europa* (Roermond en Maaseik, 1952), trad. it. di Ugo Gallizia, SEI, Torino 1969, p. 93.

18 - YVETTE TABORIN e STÉPHANIE THIÉBAULT, «Riparo di Saint-Germain-la-Rivière», in *Dizionario di preistoria*, diretto da André Leroi-Gourhan (Parigi, 1988), ed. it. a cura di Marcello Piperno, 2 vv., Einaudi, Torino 1992, v. 2, pp. 715-716.

venissero riconosciuti come tali dai parenti, fino a considerarli degni di entrare a far parte di un rituale, seppure dettato dalla paura e da atteggiamenti fondamentalmente apotropaici, ci dice ancora che la "raccolta" personale non aveva in realtà un valore soltanto privato, bensì anche un valore collettivo, che permaneva perfettamente comprensibile anche dopo la scomparsa del primitivo "raccoltore". In fin dei conti l'uomo è l'unica specie vivente sul pianeta Terra dotato di una memoria collettiva cosciente, e pertanto non è particolarmente straordinario che gli oggetti personali, seppur privi di un accreditato valore d'uso, possano comunque avere un senso ben preciso per la comunità. È anzi attraverso il rispetto per queste memorie della singola persona, che il singolo clan, poi il singolo popolo, va costruendo lentamente la sua identità collettiva, e procede a radicare il senso della propria auto-affermazione, che non è solo nello spazio, ma anche nel tempo<sup>19</sup>.

Il culto dei defunti, degli eroi eponimi, dei fondatori, ecc. è universalmente citato a tal riguardo, collezioni mortuarie a parte, ma va anche sottolineato come, proprio per queste ultime, siano diffuse le pratiche di difesa, di depistaggio, di protezione magica legate alla salvaguardia dei tesori funebri, altro elemento che accosta queste primitive collezioni alla nascita di un'idea poi diffusa di conservazione, che è non soltanto sottrazione al circuito dell'uso, dell'attività economica e del consumo, ma tutela del principio che la collezione abbia un sito suo proprio, alla collezione stessa intimamente connesso. Spazio e tempo si propongono dunque come le due componenti di quel vero laboratorio della memoria che è il museo.

Infine, non è trascurabile, come notano Emile Durkheim e Marcel Mauss, in un saggio rimasto celebre, il fatto che proprio attraverso le primitive forme di sepoltura sia possibile anche ricostruire parte delle primitive forme di classificazione<sup>20</sup>, connesse per l'appunto all'auto-identificazione del clan, alle sue regole di filiazione, ai suoi elementi totemici, per cui, ad esempio, soltanto determinate piante o determinate essenze lignee proprie alla tribù possono entrare a far parte del corredo funerario, determinati oggetti emblematici sono legati al sesso del defunto o al suo gruppo familiare, così come determinati strumenti sono connessi alla sua funzione all'interno del gruppo. La relazione fra il morto, il suo ruolo nella banda di caccia e l'animale totemico, in particolare, è attestata fin dal Paleolitico medio.

La magia connessa alla sepoltura, che non è altro che una delle più usuali forme di magia, si basa sempre, come ancora nota Marcel Mauss, riprendendo sir James George Frazer<sup>21</sup>, su un fon-

19 - Una delle più recenti trattazioni al riguardo, con ampia bibliografia precedente, è quella di JAN ASSMANN, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche* (Monaco, 1992), trad. it. di Francesco De Angelis, Einaudi, Torino 1997.

20 - EMILE DURKHEIM e MARCEL MAUSS, «Su alcune forme primitive di classificazione», in EMILE DURKHEIM, HENRY HUBERT e MARCEL MAUSS, *Le origini dei poteri magici*, pref. di Ernesto Di Martino, Boringhieri, Torino 1977, pp. 17-92.

21 - MARCEL MAUSS, *Teoria generale della magia* (Parigi, 1950), int. di Claude Lévy-Strauss, trad. it. di Franco Zannino, Einaudi, Torino 1965 e sir JAMES GEORGE FRAZER, *Il ramo d'oro* (Londra, 1890), trad. it. di Lauro de Bosis, 2 vv. Boringhieri, Torino 1976.