

«Il desiderio è tutto». Voglie, fantasie, ossessioni di collezionisti e antiquari

Beatrice Laghezza

Il significato del termine collezione può essere inteso nella sua accezione letterale come raccolta sistematica di oggetti che abbiano valore per un loro effettivo pregio, per un qualche interesse storico, artistico, scientifico o dettato dal gusto antiquario, o semplicemente per curiosità e piacere personale, ma può ugualmente essere considerato in senso metaforico come assortimento di eventi, esperienze o sensazioni. In entrambe le occorrenze, però, la parola collezione appare connotata da una sorta di “cattiva infinità” condannata a non potersi mai risolvere, nella stessa misura in cui il desiderio sembra costretto a restare eternamente insoddisfatto. Se infatti il desiderio è, per definizione, insaziabile e inestinguibile, ogni collezione che si rispetti è destinata per sua natura alla stessa incompletezza e inesauribilità che caratterizza la tensione inappagabile da cui anche il desiderio prende origine:

Le désir c'est toujours le désir d'autre chose. C'est le côté furet véloce de l'O.D.D. [objet du désir] qui veut, par paradoxe et pour notre malheur, que l'objet qui compte le plus soit sans cesse ailleurs, plus loin, toujours celui qui manque.

Cela devient criant dans la collection qui témoigne que, par-delà les satisfactions bruyantes ou discrètes qu'elle peut procurer, le destin d'une collection est de demeurer incomplète, et l'essence du collectionneur d'être insatisfait. Ce qu'on pourrait tenir pour la version hystérique de la collection. (Wajcman 1999: 33)

Collezionisti e antiquari sono dunque soggetti desideranti per antonomasia poiché vivono nell'euforia o nell'assillo che trasmettono loro il bisogno di possedere, la necessità di colmare una mancanza, l'ossessione per l'accumulo, spesso tanto più esaltata quanto più singolari, rari, strani, inutili o “desueti” (cfr. Orlando 1994) sono gli oggetti a cui aspirano per concludere le proprie raccolte. Talvolta

accade persino che essi non si limitino a desiderare per sé, ma che cerchino di inoculare negli altri – clienti, amici, rivali o semplici ascoltatori dei loro racconti – il dolce veleno del desiderio, e con un esercizio della retorica che rivela il “mimetismo triangolare” (cfr. Girard 1961) delle passioni dispotiche e totalizzanti da cui sono animati.

Se poi il collezionismo è una pratica culturale che esiste da sempre e la cui eziologia si perde nella notte dei tempi, le origini dell’antiquariato risalgono ai primi secoli dell’età moderna, quando cioè la riscoperta della classicità greco-latina ispira un nuovo interesse per tutto ciò che è antico: l’antiquario è in sostanza un collezionista che raccoglie esclusivamente oggetti antichi e solo a partire da un preciso momento storico-culturale, ovvero dalla fine del quattordicesimo secolo, è possibile considerare e apprezzare gli oggetti in funzione della loro antichità. Tuttavia, come ha dimostrato Stefano Lazzarin nelle voci del *Dizionario dei temi letterari* UTET dedicate al collezionista e all’antiquario, è soprattutto nella letteratura di fine Settecento e Ottocento che le due figure conoscono una fioritura straordinaria (cfr. Lazzarin 2007). Questa eccezionale fortuna è il riflesso di fenomeni storici e ideologici ben precisi: il gran numero di opere d’arte che le guerre rivoluzionarie e napoleoniche mettono in circolazione scatenando da un lato le brame di mercanti, amatori, collezionisti e antiquari (cfr. Pomian 1987), favorendo dall’altro la nascita o lo sviluppo di istituzioni museali e archivistiche atte a conservare e trasmettere alla posterità il patrimonio documentario, culturale e artistico delle nazioni (cfr. Poulot 2001); il diffondersi di uno storicismo filosofico che alimenta il mito romantico delle origini e l’interesse per le memorie storiche dei popoli; infine l’ascesa economica della borghesia e il trionfo di un’etica del mercato che, nel celebrare la logica dell’utile e del funzionale, alimenta in segreto la propria irresistibile fascinazione per un “ritorno del represso antifunzionale”: se per Marx la ricchezza delle società capitalistiche si presenta come «immane raccolta di merci», per Francesco Orlando la letteratura di quelle stesse società si presenta come «immane raccolta di *antimerci*» (1994: 19).

Le collezioni catalogate da Orlando all’interno del suo più vasto e articolato sistema tassonomico sugli “oggetti desueti” attraversano le maggiori letterature occidentali antiche e moderne, mentre quelle passate in rassegna da Lazzarin nelle voci redatte per il dizionario tematico UTET sono per lo più circoscritte agli spazi della narrativa francese e inglese di Settecento e Ottocento. In questa sede io vorrei invece concentrare la mia attenzione su alcuni esempi testuali tratti dalla narrativa italiana di fine Ottocento e Novecento che pongono le figure del collezionista e dell’antiquario a confronto con le dinamiche

del desiderio e mostrare come gli scrittori presi in esame oscillino fra il consapevole riferimento alla tradizione letteraria dei due temi e il tentativo di tracciare percorsi originali di rivisitazione e riscrittura. Inauguriamo quindi la nostra collezione di collezionisti e chiediamoci di volta in volta quale sia l'oggetto agognato da questi amatori dilettanti o per professione e cosa si nasconda dietro la ricerca affannosa che vorrebbe saziare la loro ansia di possesso.

Forse un'avidità maniacale e fantasie patologiche di ricchezza, come si verifica nel racconto *Il pugno chiuso* (1870) di Arrigo Boito dove il tema del collezionismo si coniuga a quello dell'avarizia: tanto l'avarico quanto il collezionista sottraggono alla circolazione l'oggetto del loro desiderio – l'oro, gli oggetti da collezione – e riducono il loro interesse per le cose a una forma di feticismo (cfr. Wajcman 1999: 88-89). L'usuraio Levy è tormentato dall'«idea fissa» (Ceserani 1990: 54) di quell'unico fiorino che gli manca per completare la sua collezione da un milione. Riuscirà a procurarselo in sogno, ma il suo sarà un sogno maledetto perché al risveglio non potrà in nessun modo aprire il pugno che nel delirio onirico aveva stretto la moneta o, più probabilmente, «il vuoto» (Boito 1990: 31). La condanna di Levy ricorda al medico che ascolta e poi riferisce la storia perturbante di questo sgradevole personaggio «quel frammento di terzina dantesca dove è descritta la dannazione degli avari e dei prodighi: *Questi risurgeranno dal sepolcro / Col pugno chiuso e quelli co' crin mozzi*» (*ibid.*: 27; cfr. Dante, *Inferno*, VII, vv. 56-57). Ma la “perfetta novella fantastica” di Boito, così la definisce Remo Ceserani (1990) rifacendosi al concetto todoroviano di *hésitation* (cfr. Todorov 1970), mostra soprattutto che le figure del collezionista e dell'antiquario (nel racconto di Boito fa la sua apparizione anche un antiquario, quel Mastro Wasili che deruberà Levy di tutte le sue ricchezze) acquistano un'identità particolare nella tradizione del fantastico, il modo letterario per eccellenza della “trasgressione” secondo Rosemary Jackson (cfr. Jackson 1981). E l'atto del trasgredire, dell'andare oltre i limiti consentiti, del disobbedire, significa per altri versi obbedire ai propri desideri.

Nel romanzo *Tre croci* (1920) di Federigo Tozzi, invece, sotto il desiderio di agiatezza e prosperità vediamo agire brame di segno opposto. I fratelli Gambi sono degli antiquari «costretti a fare l'industria delle antichità false» (Tozzi 1987: 67) perché, come tutti i personaggi inetti di Tozzi, sono incapaci di preservare la *roba* ricevuta in eredità dal padre. Giulio, Niccolò ed Enrico continuano a coltivare nell'intimo delle loro aspirazioni quel sogno piccolo-borghese di un sordido e facile benessere che il narratore allegorizza nel vizio della golosità comune a tutti e tre. Ma la cupidigia della *roba* che li tormenta viene annullata da una micidiale follia autodistruttiva che porta alla

bancarotta l'impresa di famiglia in seguito alla firma di alcune cambiali false. In *Tre Croci*, il romanzo che forse più di ogni altro riflette l'ossessivo bisogno di religiosità dell'autore, il sistema capitalistico dell'accumulo e del profitto è disinnescato da un desiderio inconscio di abnegazione e martirio che conduce i fratelli Gambi alla rovina e alla morte, morte che nessuna ricchezza potrà mai riscattare. Ed è soprattutto per il personaggio di Giulio che «il desiderio della morte» diventa «preferibile e necessario» (*ibid.*: 98-99) al punto da indurlo a scegliere di «sacrificarsi senza chiedere un limite» (*ibid.*: 90):

Io non mi sono mai sentito galantuomo e leale come ora! Mi sembra di non avere più nulla da chiedere; né agli uomini né a Dio. La mia volontà consiste appunto nel rendermi conto del mio tracollo. È una specie di orgoglio alla rovescia; ma sempre orgoglio. Ho fatto di tutto non per essere un signore, perché non sarebbe stato possibile, ma per mantenerci quel che avevamo avuto da nostro padre. Se non m'è riuscito, non è colpa mia. Nondimeno, mi prendo lo stesso la colpa; e voglio morire con più coscienza di quella che avevo due o tre anni fa. Era destinato ch'io dovessi finire male, e non me ne lamento. Qualcuno potrà dire che s'era sbagliato ad avermi stima; e io gli rispondo che ora faccio a meno di qualunque stima. Sono io, proprio io, che gli toglierei qualunque illusione. Nessuno può pretendere da me che io non sia come Dio mi ha messo al mondo. Non ho mai recato, volontariamente, male a nessuno. Ho fatto le firme false, solo perché la mia firma vera non avrebbe contato nulla. (*Ibid.*: 89-90)

Il tema dell'avarizia appare connesso a quelli del collezionismo e dell'antiquariato anche nella storia dei *Coniugi Sparagna* (1955) raccontata da Goffredo Parise. Negli anni dell'infanzia rievocati dal narratore i signori Sparagna erano i proprietari di una cartolibreria provvista in realtà di ogni genere di cose e «dove la fantasia degli oggetti in vendita si fondeva in modo singolare con l'aspetto stesso della bottega» come se i due, «per allettare i clienti, si fosse[ro] divertit[i] a rendere per prima cosa desiderabile il luogo stesso della scelta» (Parise 2001: 1127). Tra la «quantità infinita di oggetti, disposti nel più stravagante disordine» (*ibidem*) ed esibiti in vetrina, compariva persino una collezione di maschere di carnevale ingiallite dal tempo che marito e moglie «non volevano vendere [...] che a prezzi molto elevati» (*ibid.*: 1132) per evitare a tutti i costi di separarsene. Quando gli viene negata la possibilità di acquistare una maschera da cinese tanto a lungo desiderata, il bambino che ora descrive con nostalgia il «commercio [...] glorioso» (*ibidem*) degli Sparagna organizza assieme a

una banda di ragazzini un furto nella bottega. Da quel giorno ha però inizio «la lenta, progressiva, [...] fatale decadenza del negozio» (*ibidem*):

Esso andò via via trasformandosi, coll'andare del tempo, in un bazar concepito senza criterio alcuno, di oggetti sciocchi e privi di gusto, disposti con un disordine assolutamente diverso da quello che vi regnava prima: ché, prima, il disordine era d'origine fantastica e quasi romantica mentre in seguito era dovuto solo a pigrizia e incuria. Era fin troppo chiaro che i signori Sparagna non desideravano vendere più nulla [...]. (*Ibidem*)

E solo adesso che è diventato adulto e osserva marito e moglie camminare per le vie della città, soli e come «svuotati» di una «loro intima risorsa», il narratore riesce a spiegarsi la «morte prematura [...] della fantasia» che sembra aver «spezzato i fili» dell'«incantevole recita» (*ibid.*: 1133) degli Sparagna:

[...] la loro avarizia non era, come credevano tutti in città, sete di denaro o cupidigia o strozzinaggio; ma un attaccamento vivo a quella merce che aveva dato loro, nella loro solitudine, la possibilità di costruirsi una vita fantastica, sospesa in una specie di limbo, tra l'allegria e l'invenzione». (*Ibid.*: 1132)

Nei *Palloni del signor Kurz* (1993) di Michele Mari i temi del collezionismo e dell'avidità chiamano in causa, come nel sopra citato racconto di *Parise*, un universo di sogni e fantasie proprie dell'infanzia e dell'adolescenza, due età della vita che dal punto di vista dell'autore andrebbero conservate gelosamente intatte. Il signor Kurz raduna e custodisce come se fossero pezzi da museo tutti i palloni da calcio che cadono accidentalmente nel suo cortile e, nel sottrarre ai piccoli giocatori l'oggetto del divertimento, sembra quasi voler rubare loro l'innocenza della fanciullezza. Nell'immaginazione di Bragonzi, uno dei ragazzetti protagonisti del racconto, il signor Kurz si trasforma difatti in un

[...] enorme ragno nero immobile nel mezzo del suo cortile, ma rapidissimo a gettarsi sui palloni che come grassi insetti cadevano nella sua rete: allora, afferratili con le sue immonde zampe, li succhiava orribilmente fino a lasciarne floscia la spoglia... Questa avidità era la cosa più spaventosa, perché fasciava di sé il pallone prima ancora che andasse di là, lo chiamava infettandolo di una

lebbre azzurrina, e giocarci era un po' come contrarre quel morbo [...]. (Mari 2004: 5)

Dopo aver visitato in segreto la collezione del signor Kurz e constatato che, grazie ai suoi furti, i palloni sopravvivono ai loro legittimi proprietari e diventano la memoria storica delle partite giocate, Bragonzi preferisce lanciare di sua iniziativa nel cortile di Kurz il pallone appena ricevuto in regalo. Il desiderio morboso di catturare l'infanzia e intrappolarla in una collezione che sottragga i suoi reperti al movimento della vita, e quindi al tempo, si trasferisce così dal personaggio dell'adulto a quello del bambino, contagiandolo della stessa ossessione.

La figura dell'antiquario avido e maniacalmente attaccato alle sue ricchezze compare infine in un altro racconto di Parise, *L'antiquario* (1956): il signor Vittore Cincinnati, non «antiquario di professione ma solo amatore e dilettante» (Parise 2001: 1183), pronto a tutto pur di difendere la sua mercanzia, «oggetti d'arte, buona parte dei quali falsi o abilmente imitati» (*ibid.*: 1182), si scagiona dall'accusa di essere un falsario fingendosi un eccentrico assassino. E questo perché, anche nel caso in cui i suoi finti tesori non attraessero più il compratore diffidente, quest'ultimo sarebbe «almeno colpito da lui» e alla fine «i suoi oggetti, dal momento che appartenevano a un così curioso tipo, avrebbero finito, per forza, coll'imporsi in qualche modo» (*ibidem*).

Ma la retorica delle collezioni può anche voler esprimere, attraverso la vanità e l'amor proprio del collezionista, l'ambizione di eccellere. Nel *Piacere* (1889) di Gabriele d'Annunzio l'arte esprime le fantasie di superiorità del giovane artista e intellettuale Andrea Sperelli, incapace di desiderare se non tramite la mediazione della «curiosità estetica», della «mania archeologica», del «culto passionato della bellezza» (d'Annunzio 2010: 38-39), della moda «del *bibelot* e del *bric-à-brac*» che si diffonde pari a una «mania» o a un «contagio» (*ibid.*: 68) nella Roma mondana e bizantina di fine Ottocento. Nelle sale dell'asta cui Sperelli partecipa con Elena Muti «pareva che a poco a poco l'aria si riscaldasse e che il desiderio di quelle cose belle e rare prendesse tutti gli spiriti» (*ibidem*). L'ammirazione che il conte nutre per Elena viene del resto mediata dall'ammirazione per il «nobile gusto» (*ibid.*: 67) della donna, la quale esamina con cura tutti i reperti da collezione che le passano per mano prima di porgerli, pregni del suo «amoroso fascino» (*ibid.*: 69), ad Andrea. Ma la stessa dimora di Sperelli, il palazzo Zuccari, viene descritta da d'Annunzio come una diretta emanazione del suo proprietario per cui tutti gli oggetti che vi sono collezionati posseggono una «virtualità afrodisiaca latente» (*ibid.*:

23) e «conservavano pur qualche vaga parte dell'amore onde li aveva illuminati e penetrati quel fantastico amante. E a lui veniva da loro una incitazione tanto forte ch'egli n'era turbato talvolta come dalla presenza d'un potere soprannaturale» (*ibid.*: 22). Sperelli sembrava infondere a «tutti quegli oggetti [...] qualche cosa della sua sensibilità» e, di rimando, «poiché egli ricercava con arte, come un estetico, traeva naturalmente dal mondo delle cose molta parte della sua ebbrezza. Questo delicato istrione non comprendeva la commedia dell'amore senza gli scenari» (*ibidem*): il desiderio trapassa quindi dall'animo del conte agli oggetti che colleziona e, una volta rinfocolato dalla mediazione estetica, da questi ultimi di nuovo nell'animo del personaggio. Sullo sfondo di una società aristocratica malata di edonismo e prossima al declino il protagonista del romanzo vive dunque «tutta la miseria del Piacere» (*ibid.*: 10) distinguendosi come amatore appassionato di oggetti artistici, veri o fittizi, raffinati o *kitsch*, e come collezionista di sempre nuove sensazioni che distraggono il suo spirito imbevuto di decadentismo dal pensiero del tempo che passa e corrompe tutte le cose.

Nel racconto *L'ubiquo* (1966) di Dino Buzzati, invece, un tabulario del Seicento che mostra la passione antiquaria del narratore (e dell'autore) per i libri di magia nera ne rivela anche i sogni di onnipresenza, rivisitando in toni sinistri il *topos* fiabesco dell'oggetto magico che realizza i desideri:

È molto difficile rendere con le parole il sentimento di chi all'improvviso passa dal mondo reale che tutti conosciamo in una sfera diversa e misteriosa. Non ero più un uomo, ero qualcosa di più, possedevo un potere immenso, quale nessuno aveva mai goduto.

Di colpo, infatti, [...] ero in grado di spostarmi da un luogo all'altro con una velocità superiore a quella della luce. E non c'era ostacolo che mi fermasse. (Buzzati 1982: 683)

Mi si prospettava un avvenire meraviglioso di avventure, di sorprese, di voluttà, di successi mondiali. (*Ibidem*)

Ma i desideri di onnipotenza di Buzzati si infrangono di fronte all'amara constatazione che «quando il potere è esagerato [...] finisce per ridursi a zero: usarlo è eccessivamente rischioso» (*ibid.*: 684).

Tutt'altre fantasie suscitano in Luigi Pirandello gli *Effetti d'un sogno interrotto* (1936): la novella racconta come un vecchio quadro trovato dal narratore nella casa di un amico «che pare la bottega di un rigattiere» (Pirandello 1994: 2293) possa risvegliare il desiderio sessuale

e la gelosia morbosa di un povero vedovo al quale pare di riconoscere nella Maddalena in penitenza che vi è dipinta le fattezze della moglie morta. Turbato dall'incontro con il vedovo, il protagonista del racconto sogna che costui si intrattenga di notte con la Maddalena del quadro. Solo che il delirio onirico finisce col tramutarsi in realtà e, per quanto l'ipotesi di essere vittima di «allucinazioni» (*ibid.*: 2297) consenta all'io narrante di razionalizzare il dato fantastico, «un viluppo di carni e panni rossi» (*ibid.*: 2296) rientrati nel quadro dopo aver consumato un amplesso forse soltanto immaginato in sogno, eppure terribilmente vero e reale, resta sulla superficie della tela come figura dei piaceri e dei peccati del corpo.

Alberto Savinio fa discendere dal canto suo la passione del signor Didaco per gli oggetti a trucco che imitano la vita del mondo vegetale e animale dalla fascinazione infantile per la bottega *Ai capricci di Belzebù*: i capricci cui allude l'insegna consistono in un «emporio di oggetti di non riconosciuta necessità» (Savinio 1969: 34). L'«idea della conservazione delle cose» (*ibid.*: 39) diventa a tal punto un'ossessione per il bambino protagonista del racconto *Il paradiso terrestre* (1942), che egli decide di intraprendere la professione di imbalsamatore e di opporre «alla vita naturale che è tutta movimento e transito, e dunque una continua morte» (*ibid.*: 36), «quella vita che si sottrae al destino della vita» (*ibid.*: 39) attraverso le tecniche di mummificazione e impagliatura. Tutta la sua arte è «ispirata dal timore di morire e dal desiderio di durare» (*ibid.*: 36) e il suo capolavoro consiste nel fabbricarsi un eden in miniatura del quale diventare il Padreterno (così viene del resto soprannominato) e in cui poter imbalsamare moglie e amante sorpresi «addormentati nella dolcezza del peccato originale» (*ibid.*: 46) al quale lui per primo sembra averli istigati.

Se i due innamorati di Savinio diventano cadaveri imbalsamati, *Il "Re delle bambole"* (1901) di Edmondo De Amicis declina i temi del collezionismo e dell'antiquariato facendoli interagire con il *perturbante* generato dal dubbio che automi privi di vita siano in realtà animati (cfr. Freud 1919). Protagonista del racconto è questa volta «un inventore, fabbricante e negoziante di bambine inanimate» in grado di suscitare nelle sue piccole adoranti clienti «un'orgia di desideri» (De Amicis 1980: 9) di cui il narratore si diverte a descrivere la fenomenologia con minuzia di particolari caratterologici:

Ce n'è di quelle che entrano nella bottega con la febbre, che prorompono in grida di ammirazione, in esclamazioni di gioia, in risa, in trilli di piacere, da parer che ammattiscano. Alcune, non di meno, si mostran poi ragionevoli, si contentano o, meglio, si rassegnano a *quella* che conviene alla borsa del padre o della

madre. Ma altre no, e fanno scene di tragedia, singhiozzando e pestando i piedi, fino a buttarsi sul pavimento e a rivoltolarvisi, menando in aria le *piote*, come frenetiche. – Ma anche quelle che si rassegnano, [...] che sguardi lanciano alle bambole a cui debbono rinunciare; sguardi d’amore, sospiri, [...], addii, col capo rivolto all’indietro, con certe espressioni di tenerezza e di struggimento, che nessuna attrice drammatica sarebbe capace di rifarle. (*Ibid.*: 13-14)

La bambola di De Amicis, avverte Carlo Alberto Madrignani, «è simbolo del nostro “doppio”» (Madrignani 1980: 38), di quel doppio fantasmatico e irrealista che pretende di sostituirsi all’io reale. Turbato dall’«apparenza di vita» di tutte quelle bambole che gli suscitano «quasi un senso di ripugnanza» (De Amicis 1980: 27), il narratore fugge dal negozio «per non cedere alla tentazione di comprare» (*ibid.*: 29), ma per strada la vista dei passanti gli riconduce il pensiero alla collezione di bambole che ha appena visitato:

Ed era ben naturale, tante son le rassomiglianze che corrono fra questo bel mondo e la bottega del signor Bonini! Persone senza il capo sulle spalle, occhi fissi che non vedono, bocche aperte che non mangiano, e crani vuoti e facce pitturate e parrucche, se ne vedono a ogni passo. E i bei visetti a prezzo fisso, e i personaggi di gomma elastica, e gli uomini che hanno nel ventre il principio motore d’ogni passo e d’ogni atteggiamento, e le donnine eleganti che non hanno in corpo che tritura di sughero, non si contano. E se son rare le creature femminine *infrangibili*, quanti non sono gli uomini pubblici che s’agitano e gridano per una idea, soltanto fin che dura la corda che ha dato loro il padrone, e quanti i poveri disgraziati che delle manine di bimba carezzano e spezzano per un capriccio, e quante le belle signore che ballano il valzer allegramente mentre il bambino abbandonato succhia del latte di vacca freddo da una mammella di vetro!

E v’è anche questa rassomiglianza, che come delle accomodate delle bambole malmenate dalle bambine non sono queste che fanno le spese, così avviene quasi sempre nel mondo degli uomini, che rompono gli uni e pagano gli altri. (*Ibid.*: 29-30)

Mentre *Il “Re delle bambole”* di De Amicis descrive «il disorientamento di chi scopre un’altra dimensione», di chi entra in un mondo di perturbante artificialità» (Madrignani 1980: 40), i *cabinets de curiosités* allestiti dal Gog (1931) di Giovanni Papini, emblema di un io desiderante senza censure, tematizzano le analogie tra collezionismo e perversioni della psiche umana. Come anticipa il nome che porta Gog è

infatti una specie di «mostro» che «riflette», «esagerandole» (Papini 1931: 11), «le malattie segrete (spirituali) di cui soffre» (*ibid.*: 12) la civiltà occidentale:

Ma Gog è [...] un esempio particolarmente istruttivo e rivelatore per due ragioni. Prima: che la sua ricchezza gli ha permesso di fare impunemente molte stravaganze, idiote o criminose, che i suoi simili debbono contentarsi di vagheggiare in sogno. Seconda: che la sua sincerità di primitivo lo porta a confessare senza vergogna le sue fantasticaggini più repulsive, perfino quelle che gli altri nascondono e non osano dire neanche a sé stessi. (*Ibid.*: 11)

Di conseguenza, viaggiando di continente in continente, egli fa «incetta [...] di rarità e voluttà d'ogni specie, per cavarsi le più inverosimili voglie, i capricci più infami e fantastici» (*ibid.*: 8). Le sue collezioni lo deludono però ogni volta, perché non riescono ad appagare in pieno l'ansia di novità che tormenta il loro enigmatico creatore. Gog confessa d'altronde che a lui «non piacciono le collezioni che tutti fanno» (*ibid.*: 261) e cerca di metterne insieme di originali: un assortimento di maschere antiche da indossare sul viso in modo che ciascuno possa «sceglier per sé la fisionomia che più gli piace e quella più d'accordo col suo stato d'animo» (*ibid.*: 67), soddisfacendo così necessità e desideri di ordine «igienico», «estetico», «morale» o «educativo» (*ibid.*: 68); una scelta di «templi delle maggiori religioni del mondo» (*ibid.*: 189) per radunarvi «un piccolo concilio di Dei in carne e ossa» (*ibid.*: 192) che appaghino il suo bisogno di spiritualità; una collezione di monete e oggetti d'oro racimolati non per avidità di ricchezza ma al solo scopo di verificare se sia possibile nuotarci dentro; addirittura una «Thanatoteca» (*ibid.*: 332) fatta di «curiosità speciali» la cui «materia prima» (*ibid.*: 324) è il corpo umano, indiscutibile prova della sua attrazione patologica per il perverso, il macabro, il disgustoso e il rivoltante. Ma l'ossessione che più di tutte lo perseguita è quella di «fare una collezione di esseri viventi» (*ibid.*: 365), per cui ne inaugura una di giganti e una di «sosia di antiche celebrità» (*ibid.*: 372). In entrambi i casi però la realizzazione di queste raccolte non va in porto perché i pezzi da collezione che le compongono decidono di abbandonarlo. Per capacitarsi della perdita Gog si procaccia allora una collezione di cento cuori di maiale che, per la loro somiglianza con il cuore umano, concedono all'eccentrico e stravagante collezionista almeno la soddisfazione di vedere ridotto il cuore, «questo simbolo ideale» di tutte le passioni e i desideri che agitano la vita dell'uomo, «alla sua meccanica materialità» (*ibid.*: 366). Dal desiderare tutto, Gog

sembra non voler desiderare più niente e fugge dal manicomio che l'ha in cura forse per continuare i suoi viaggi, forse per porre fine alle sue avventure. Ad ogni modo, se il desiderio si esaurisce, anche il racconto è destinato a concludersi.

Che il collezionista e l'antiquario siano spesso dei viaggiatori lo dimostra pure Umberto Eco nell'*Isola del giorno prima* (1994): le collezioni di strumenti scientifici e *specimina* di scienze naturali che il protagonista Roberto scopre a bordo della Daphne, la nave sulla quale è naufragato, traducono infatti la volontà colonizzatrice e colonialistica del collezionista-esploratore. La Daphne si presenta agli occhi di Roberto e a quelli del lettore come un piccolo museo ambulante che riproduce in miniatura l'Isola attorno alla cui conquista ruota tutto il romanzo, «ché una nave non va per i mari dell'opposto sud senza riportare alle corti o alle accademie testimonianze di quei mondi» (Eco 1994: 42).

Ma un tipo molto particolare di collezionista-viaggiatore è anche il *flâneur*, «il passeggiatore per le vie di Parigi» (Calvino 1996: 174) protagonista della letteratura francese dell'Ottocento e investito del ruolo di collezionista dall'analogia tra "*flâneur* ottico" e "collezionista tattile" stabilita da Walter Benjamin nel volume incompiuto sui «*Passages*» di Parigi (1982). Nelle pagine autobiografiche di un *Eremita a Parigi* (1974) Italo Calvino ritrae, rifacendosi al Balzac del *Cabinet des Antiques* (1839), una «sterminata Parigi dei collezionisti [...] che invita a fare collezione di tutto» e «in cui si può cercare come in un terreno di scavo archeologico» (*ibid.*: 178), una Parigi museale ed enciclopedica virtualmente capace di esaudire ogni desiderio e di rappresentare tutti i contenuti del nostro immaginario:

[...] possiamo leggere la città come inconscio collettivo: l'inconscio collettivo è un grande catalogo, un grande bestiario; possiamo interpretare Parigi come un libro dei sogni, come un album del nostro inconscio, come un catalogo di mostri. (*Ibid.*: 177)

Lo stesso tema conosce in Calvino una rivisitazione umoristica nei raccontini di *Palomar* (1983) che ritraggono il *flâneur* Palomar a spasso per le *fromageries* e *charcuteries* di Parigi e alle prese con i desideri della sua pancia (la sezione del libro intitolata *Palomar fa la spesa* comprende i racconti *Un chilo e mezzo di grasso d'oca*, *Il museo dei formaggi* e *Il marmo e il sangue*). Lo stato d'animo con cui Palomar entra in macelleria è un misto «di gioia trattenuta e di timore, di desiderio e di rispetto, di preoccupazione egoistica e di compassione universale, lo stato d'animo che forse altri esprimono nella preghiera» (Calvino 1992: 939). Spesso

gli accade però di non saper collegare «istintivamente i sapori alle immagini e ai nomi» e allora «si domanda se la sua ghiottoneria non sia soprattutto mentale, estetica, simbolica»: in salumeria «il suo sguardo trasforma ogni vivanda in un documento della storia della civiltà, in un oggetto da museo» (*ibid.*: 932). Ma un analogo spirito da collezionista lo coglie anche quando si trova davanti al banco in cui «sono esposti esemplari delle specialità più insolite e disparate» (*ibid.*: 933) di formaggi:

La formaggeria si presenta a Palomar come un'enciclopedia a un'autodidatta; potrebbe memorizzare tutti i nomi, tentare una classificazione a seconda delle forme – a saponetta, a cilindro, a cupola, a palla – , a seconda della consistenza – secco, burroso, cremoso, venoso, compatto – , a seconda dei materiali estranei coinvolti nella crosta o nella pasta – uva passa, pepe, noci, sesamo, erbe, muffe – , ma questo non l'avvicinerebbe d'un passo alla vera conoscenza, che sta nell'esperienza dei sapori, fatta di memoria e d'immaginazione insieme, e in base ad essa soltanto potrebbe stabilire una scala di gusti e preferenze e curiosità ed esclusioni.

[...]. Questo negozio è un museo: il signor Palomar visitandolo sente, come al Louvre, dietro ogni oggetto esposto la presenza della civiltà che gli ha dato forma e che da esso prende forma. (*Ibid.*: 934-935)

La lunga attesa in coda del proprio turno durante il quale ciascun cliente è invitato a «dichiarare i suoi desideri» (*ibid.*: 933) si trasforma allora in un vero e proprio studio antropologico sulle dinamiche che orientano gli appetiti del corpo:

C'è chi dagli incontri di queste fortuite tappe trae ispirazione per nuovi stimoli e nuovi desideri: cambia idea su quel che stava per chiedere o aggiunge una nuova voce alla sua lista; e c'è chi non si lascia distrarre nemmeno per un istante dall'obiettivo che sta perseguendo e ogni suggestione diversa in cui s'imbatte serve solo a delimitare, per via d'esclusione, il campo di ciò che lui testardamente vuole. (*Ibid.*: 934-935)

Non è escluso, d'altra parte, che siano gli stessi formaggi a desiderare e scegliere i clienti da cui essere acquistati:

C'è un rapporto reciproco tra formaggio e cliente: ogni formaggio aspetta il suo cliente, si atteggia in modo d'attrarlo, con

una sostenutezza o granulosità un po' altezzosa, o al contrario sciogliendosi in un arrendevole abbandono. (*Ibid.*: 934)

Solo che, quando poi arriva il proprio turno di scegliere, «l'ordinazione elaborata e ghiotta che [si] aveva intenzione di fare [...] sfugge dalla memoria; [si] balbetta; [si] ripiega sul più ovvio, sul più banale, sul più pubblicizzato»: «gli automatismi della civiltà di massa» non aspettano altro che un improvviso «momento di incertezza» (*ibid.*: 936) per insinuarsi tra i nostri desideri e plasmarli a loro piacere, cioè a nostra insaputa...

Anche il protagonista del romanzo *Salto mortale* (1968) di Luigi Malerba, il robivecchi e rottamaio Giuseppe che se ne va in giro di notte a cercar metalli o carta straccia e compra o vende di tutto, è a modo suo un *flâneur* e un collezionista-antiquario che raccoglie, però, solo ferrivecchi e oggetti di nessun valore:

Giro sempre. Dico se avete tubi di piombo e pentole di rame anche tubi di rame e pentole di piombo, se avete dei chili di ottone vi dò trecento lire al chilo, compro rubinetti di ottone e filo di rame anche rubinetti di rame e filo di ottone, il rame ve lo pago quattrocentocinquanta. Compro anche carta straccia bottiglie usate pelli di coniglio stracci di lana e altri stracci, compro gomma bachelite specchi rotti e sani lampadine fulminate, insomma

COMPRO TUTTO.

Anche capelli umani italiani. Servono per fare le parrucche sono meglio di quelli cinesi. Anche oro e argento se li trovo ma la mia specialità sono piombo zinco rame ottone, per piacere. Però state attenti che non voglio roba rubata. (Malerba 2002: 14)

Mi conoscono tutti, io sono

GIUSEPPE DETTO GIUSEPPE,

faccio il commerciante di mestiere, compro piombo zinco rame ottone, pago le tasse, il mio nome sta anche sull'elenco del telefono di Albano. Compro anche bottiglie usate stracci e carta straccia. Si dice carta straccia tanto per dire, spesso la carta straccia sono libri e giornali. (*Ibid.*: 15)

Il desiderio che anima le ricerche del personaggio malerbiano è assimilabile a quello dello *chiffonnier* di Baudelaire che, nell'interpretazione offerta da Benjamin sempre nei «*Passages*» di Parigi, recupera, censisce e rifunzionalizza le scorie della città tramutando i detriti prodotti dalla metropoli in oggetti estetici:

Lo *chiffonnier* è la figura più provocatoria della miseria umana. Lumpenproletario nel duplice senso che è vestito di stracci e che si occupa di stracci. “Voici un homme chargé de ramasser les débris d’une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu’elle a perdu, tout ce qu’elle a dédaigné, tout ce qu’elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent; il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l’Industrie, deviendront des objets d’utilité ou de jouissance” (*Du vin et du haschisch, Œuvres, I*, pp. 249-50)». (Benjamin 2010: 383)

Secondo Benjamin lo straccivendolo, come il collezionista e l’allegorista, «si assume il compito di trasfigurare le cose» privandole del «carattere di merce», assegnando loro «un valore d’amatore invece del valore d’uso» e rendendole «libere dalla schiavitù di essere utili» (*ibid.*: 12). Il protagonista di *Salto mortale* sembra allora voler affrancare gli oggetti, ma anche gli uomini e il linguaggio, dall’insieme di quelle relazioni funzionali che li hanno degradati a merci, ridotti a materiali di consumo.

In *Tutto il ferro della torre Eiffel* (2002) del già citato Michele Mari è addirittura lo stesso Walter Benjamin a girovagare per *passages* e mercatini nella Parigi del 1936 e a mettere insieme un bel catalogo di rarità che, contesegli in una partita a scacchi da Erich Auerbach (pure lui attratto dalla medesima collezione di souvenir), finiscono col comporre un’enciclopedia postmoderna del Novecento. La riflessione benjaminiana sul rapporto con gli oggetti e la loro *aura* diventa nel romanzo di Mari il pretesto per rappresentare una realtà che imita quelle dell’arte e della letteratura e si mantiene in vita citando passioni e fantasie di quei mondi.

Nel coniugarsi con il tema del desiderio il collezionismo e l’antiquariato assumono, infine, anche esplicite valenze metaletterarie: nell’*Interrogatorio della contessa Maria*, composto da Aldo Palazzeschi negli anni 1925-1926 ma pubblicato solo nel 1988, la *libido* della sensuale protagonista per la quale «il reciproco, spontaneo, desiderio è tutto» (Palazzeschi 1988: 19) instilla nell’io narrante la curiosità di ascoltare la sua storia di infaticabile e spregiudicata collezionista di amanti: «duecento numeri all’anno, poco su poco giù, fanno [...] quattromila poco su poco giù» (*ibid.*: 21). Maria è una donna «indipendente» e «padrona assoluta» (*ibid.*: 97) di sé che, nel passare da un uomo all’altro con la stessa facilità con cui un bambino abbandonerebbe un vecchio balocco per sceglierne uno tutto nuovo che possa arricchire la sua collezione di giochi (cfr. *ibid.*: 29), vuole

vendicare una «sensualità [...] inquinata da secoli di coglionerie morali religiose letterarie» (*ibid.*: 24). È il narratore, che pure giudica la ninfomania della donna «una grande infelicità una cosa orrenda, una malattia senza riparo», un «tormento infernale» (*ibid.*: 53), non può trattenersi dal voler «sapere»:

– Sì, sì, io voglio sapere una cosa che in un anno di amicizia non mi avete detto mai: raccontatemi il vostro primo amore.

– Eh! ci vuol altro... troppo lunga è la storia, non saprei di dove incominciare.

– Sì, sì, guardate guardate come è alto il sole, sentite come è tiepido, vi ascolterò finché non sarà notte, cammineremo, ci sederemo sopra un muro per riposare, aspettando il tramonto, sì, lo voglio.

– Figliolo mio, se questo ti fa tanto piacere...

– Mi fa bene, non piacere, mi viene da voi qualche cosa di sereno, di caldo, che non conobbi fino a oggi, qualche cosa che discioglie, qui dentro, nel mio petto, nel mio cuore, come ghiaccio, una pena, come questa giornata di maggio, dite contessa, lo voglio, la vostra voce è come l'aria, dite, ve ne supplico.

– Se non vuoi altro...

– Sì. (*Ibid.*: 75-76)

Nella *Principessa e l'antiquario* (1980) di Enzo Siciliano, invece, la passione per l'«arte morta» (Siciliano 1980: 49) accomuna il narratore di primo e quello di secondo grado, ovvero l'improvvisato antiquario che ricopia un manoscritto settecentesco perché preso da «una passione ardentissima e inevasibile» per «ciò che è incenerito, ciò che è tumultato» (*ibid.*: 10) e l'autore del manoscritto, il giovane studente Hugo che crede di «essere contemporaneo alla Roma dell'antichità», una Roma che «è [...] una tomba vastissima, dove il presente, il passato, tante diverse forme del passato, vanno a confondersi» (*ibid.*: 33). L'impresa di leggere e quella di trascrivere le pagine di diario e le lettere di cui si compone il manoscritto diventano metafora del godimento che procura l'atto della lettura e il piacere a esso complementare della scrittura, così come dietro la figura dell'antiquario che riscatta le reliquie del passato è possibile scorgere quella dell'autore di romanzi storici che recupera la realtà della Storia nella finzione del racconto.

In Palazzeschi e Siciliano collezionismo e antiquariato si rivelano dunque, oltre che eccezionali macchine del desiderio, sorprendenti congegni narrativi, produttori di storie, eventi, avventure.

Bibliografia

- Benjamin, Walter, *Das Passagenwerk*, Ed. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982, trad. it. *I «Passages» di Parigi*, 2 voll., Ed. Enrico Ganni, 4^a ed., Torino, Einaudi, 2010 (1^a ediz. 2000).
- Boito, Arrigo, *Il pugno chiuso* (1870), con una nota di Remo Ceserani, 2^a ed., Palermo, Sellerio, 1990 (1^a ediz. 1981).
- Buzzati, Dino, *L'ubiquo* (1966), in Id., *180 racconti*, Milano, Mondadori, 1982: 680-685.
- Calvino, Italo, *Eremita a Parigi* (1974), in Id., *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, 2^a ed., Milano, Mondadori, 1996 (1^a ediz. 1994): 171-179.
- Calvino, Italo, *Palomar* (1983), in Id., *Romanzi e racconti*, 3 voll., Eds. Claudio Milanini - Mario Barenghi - Bruno Falchetto, Milano, Mondadori, 1992, vol. II: 871-979.
- Ceserani, Remo, *Una perfetta novella fantastica*, in Boito, Arrigo, *Il pugno chiuso*, cit. (1990): 45-54.
- d'Annunzio, Gabriele, *Il piacere* (1889), 5^a ed., Milano, Mondadori, 2010 (1^a ediz. 1951).
- De Amicis, Edmondo, *Il "Re delle bambole"* (1901), con una nota di Carlo Alberto Madrignani, Palermo, Sellerio, 1980.
- Eco, Umberto, *L'isola del giorno prima*, Milano, Bompiani, 1994.
- Freud, Sigmund, "Das Unheimliche", *Imago*, 5 (1919): 297-324, trad. it. *Il perturbante*, in Id., *Opere*, 12 voll., Ed. Cesare Luigi Musatti, vol. IX, 1917-1923. *L'io e l'Es e altri scritti*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977: 81-114.
- Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, B. Grasset, 1961, trad. it. *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani, 1965.
- Jackson, Rosemary, *Fantasy. The Literature of Subversion*, London-New York, Methuen, 1981, trad. it. *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, Napoli, Tullio Pironti, 1986.
- Lazzarin, Stefano, *Antiquario*, in Ceserani, Remo - Domenichelli, Mario - Fasano, Pino (eds.), *Dizionario dei temi letterari*, 3 voll., Torino, UTET, 2007, vol. I: 119-124.
- Lazzarin, Stefano, *Collezionista*, in Ceserani, Remo - Domenichelli, Mario - Fasano, Pino (eds.), *Dizionario dei temi letterari*, cit. (2007), vol. I: 449-457.
- Madrignani, Carlo Alberto, *L'antro delle bambole*, in De Amicis, Edmondo, *Il "Re delle bambole"*, cit. (1980): 31-41.

- Mari, Michele, *I palloni del signor Kurz*, in Id., *Euridice aveva un cane* (1993), Torino, Einaudi, 2004.
- Mari, Michele, *Tutto il ferro della torre Eiffel*, Torino, Einaudi, 2002.
- Orlando, Francesco, *Gli oggetti desueti. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, 2^a ed., Torino, Einaudi, 1994 (1^a ediz. 1993).
- Palazzeschi, Aldo, *Interrogatorio della contessa Maria*, Ed. Fabrizio Bagatti, Milano, Mondadori, 1988.
- Papini, Giovanni, *Gog*, Firenze, Vallecchi, 1931.
- Parise, Goffredo, *L'antiquario* (1956), in Id., *Opere*, 2 voll., Eds. Bruno Callegher - Mauro Portello, intr. di Andrea Zanzotto, 3^a ed., Milano, Mondadori, 2001 (1^a ediz. 1987), vol. II: 1178-1183.
- Parise, Goffredo, *I coniugi Sparagna* (1955), in Id., *Opere*, cit. (2001), vol. II: 1127-1133.
- Pirandello, Luigi, *Effetti d'un sogno interrotto* (1936), in Id., *Novelle per un anno*, 3 tomi, Ed. Pietro Gibellini, Firenze, Giunti, 1994, tomo III: 2293-2297.
- Pomian, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987.
- Poulot, Dominique, *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Paris, Hachette, 2001.
- Savinio, Alberto, *Paradiso terrestre* (1942), in Id., *Tutta la vita*, 3^a ed., Milano, Bompiani, 1969 (1^a ediz. 1945): 33-46.
- Siciliano, Enzo, *La principessa e l'antiquario*, Milano, Rizzoli, 1980.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, trad. it. *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977.
- Tozzi, Federigo, *Tre croci* (1920), intr. di Carlo Cassola, 4^a ed., Milano, Rizzoli, 1987 (1^a ediz. 1979).
- Wajcman, Gérard, *Collection*, Caen, Nous, 1999.

L'autore

Beatrice Laghezza

È dottore di ricerca dell'Università di Pisa (2010). Ha studiato le figure del doppio e della gemellarità nella letteratura del Novecento, il tema della catabasi, il genere della *Short Story* e le forme del perturbante freudiano nella narrativa contemporanea. Ha recentemente pubblicato il volume «Una noia mortale». *Il tema del doppio nella letteratura italiana del Novecento*, Pisa, Felici, 2012, pp. 408.

Beatrice Laghezza, «*Il desiderio è tutto*»

Attualmente insegna Lingua e Cultura Italiana all'Institut Culturel Italien de Paris.

Email: beatrice.laghezza@libero.it

L'articolo

Data invio: 16/02/2013

Data accettazione: 08/06/2013

Data pubblicazione: 16/06/2013

Come citare questo articolo

Laghezza, Beatrice, “«Il desiderio è tutto». Voglie, fantasie, ossessioni di collezionisti e antiquari”, *Between*, III.5 (2013), <http://www.Between-journal.it/>