

UN'ONTOLOGIA DELLE COLLEZIONI

Dottorato di ricerca Fi.N.O. (Filosofia del Nord Ovest)

Candidato: Alessandro Bruzzone

Ai miei genitori

NOTE DI LETTURA

Nel testo sono presentate varie *definizioni*. Allo scopo di renderne l'individuazione più immediata, sono state rese graficamente incorniciandole dentro riquadri. Il *definiendum* è sempre in maiuscoletto. Inoltre, possono esserci altre parole in maiuscoletto nel *definiens*: queste ultime sono termini che riferiscono a ulteriori definizioni, precedenti o seguenti nel testo rispetto a quella in oggetto, facilmente rintracciabili grazie all'indice specifico a p. 205.

Nel testo sono presenti riferimenti ai paragrafi (dove “paragrafo” è rappresentato dal simbolo “§”). Poiché i paragrafi si strutturano anche in sottoparagrafi (il § *n* si può dividere in *n.1*, *n.2*, *n.3...*), se il riferimento è scritto – per esempio – “§ 1.2”, esso è da intendersi come indicante l'intero paragrafo 1.2 in generale, compresi tutti i sottoparagrafi; se invece il riferimento è scritto – per esempio – come “§ 1.2.intro”, esso è da intendersi come indicante la sola parte introduttiva del paragrafo considerato (in questo caso il paragrafo 1.2), quella cioè precedente la suddivisione in sottoparagrafi.

Introduzione

Il collezionismo è una tra le pratiche culturali più diffuse al mondo. Tracciarne i confini, temporali come geografici, è un lavoro enorme che implica inevitabili e complessi problemi di definizione e classificazione¹. Una complessità, tuttavia, che minaccia concretamente di risultare irrisolvibile. Infatti, analogamente a pratiche quali l'arte, tradizionalmente oggetto di studi ancora più capillari rispetto a quanto avvenga per il collezionismo, quest'ultimo sembra caratterizzato da una intrinseca mutevolezza culturale. Dalle antiche stanze dei tesori alle *Wunderkammern* tardo-rinascimentali, dalle piccole collezioni personali alle grandi raccolte pubbliche moderne, passando per notevoli analoghi anche nelle culture più lontane dalla civiltà occidentale², è quasi impossibile sfuggire all'impressione che il collezionismo sia nient'altro che una tendenza generalmente propria all'essere umano; solo, adattatasi di volta in volta al contesto della specifica cultura da esso espressa.

Gli studi sul collezionismo come *pratica* sono piuttosto diffusi nelle scienze umane³, e hanno interessato anche alcuni filosofi. Tra questi Walter Benjamin⁴, che in un celebre passo dei suoi *Passages* caratterizza il collezionista come tragico antagonista del caos⁵; e Jean Baudrillard, che sulla

¹ Cfr. Pearce (1995), che presenta il più esaustivo panorama degli studi classici sul problema, in una utile prospettiva multidisciplinare.

² Cfr. Pomian (1987). Cfr. Grazioli (2012) per l'interessante accostamento tra collezioni e opere d'arte.

³ Cfr. note precedenti, e Frost e Steketee (2010, 2014) che, partendo dal caso degenero della *disposofobia* (cfr. § 3.6) offrono un esaustivo panorama tra psicologia, sociologia e antropologia.

⁴ Cfr. Benjamin (1931, 1937, 1983).

⁵ «Il motivo più recondito del collezionista può essere forse così circoscritto: egli intraprende una lotta contro la dispersione. Il grande collezionista è originariamente toccato dalla confusione, dalla frammentarietà in cui versano le cose in questo mondo. Era stato lo stesso spettacolo ad occupare tanto gli uomini nell'epoca barocca. In particolare l'immagine del mondo dell'allegorista non può essere spiegata senza l'appassionato turbamento di fronte a tale spettacolo. L'allegorista costituisce in un certo senso l'antipodo del collezionista: ha rinunciato a far luce sulle cose attraverso la ricerca di ciò che ad esse sarebbe in qualche modo affine ed omogeneo, le scioglie dal loro contesto e rimette fin da principio alla propria assorta profondità il compito di illuminare il loro significato. Il collezionista, al contrario, riunisce ciò che è affine; può riuscirci in tal modo di dare ammaestramenti sulle cose in virtù della loro affinità o della loro successione nel tempo. Cionondimeno però - e questo è più importante di tutto quanto possa mai esservi di diverso fra loro - in ogni collezionista si nasconde un allegorista e viceversa. Per quanto riguarda il collezionista, la sua collezione non è pur mai completa; e quando gli mancasse anche un solo pezzo, tutto ciò che ha raccolto resterebbe pur sempre un frammento, ciò che appunto le cose sono per l'allegorista fin dal primo momento. D'altra parte proprio l'allegorista - per il quale le cose rappresentano sempre solo le voci di un dizionario segreto che tradirà all'esperto i loro significati - non disporrà mai a sufficienza di quelle cose che gli occorrono: che siano cioè tanto meno sostituibili l'una all'altra, quanto più resta vietato ad ogni possibile riflessione prevedere quel significato che la sua assorta profondità potrà rivendicare per ciascuna di loro». Cfr. Benjamin (1983) p. 277.

relazione tra il collezionista e gli oggetti da esso collezionati, costruisce un'interessante riflessione nel suo *Il sistema degli oggetti*⁶.

Ben diversa è invece la situazione, se spostiamo il nostro interesse dalla pratica collezionistica in sé (ed eventualmente la condizione del suo *praticante*: il collezionista) all'oggetto, il prodotto di tale pratica: la *collezione*. Durante i miei studi in filosofia mi sono posto proprio questa domanda, *che cosa è una collezione*. Che cosa caratterizza e distingue questo particolarissimo e multiforme artefatto culturale, da ogni altro insieme di oggetti. Pertanto, anche confortato dal recente contesto degli studi, che ha visto un crescente interesse dell'ontologia analitica verso entità quali le opere d'arte e gli oggetti sociali⁷, dopo una tesi magistrale dal valore sostanzialmente esplorativo⁸, ho deciso di presentare quale progetto di ricerca dottorale la proposta che – infine – è divenuta la tesi che state leggendo.

La mia risposta alla domanda “che cosa è una collezione”, consiste in quella che ho chiamato *teoria artifattualista delle collezioni*. Secondo tale teoria il “segreto” che rende le collezioni realtà tanto speciali, è un particolare artefatto astratto – che ho chiamato *collectus*⁹ – che giace al cuore della relazione tra la collezione stessa (intesa come insieme), e gli oggetti che la compongono¹⁰. Pertanto nel primo capitolo, *La collezione come artefatto astratto*, dopo una analisi introduttiva della teoria degli oggetti fittizi di Amie L. Thomasson¹¹ (§ 1.2), utilizzata come modello di riferimento di cosa sia un artefatto astratto, nel § 1.3 espongo una prima e generale analisi del *collectus*, delle sue specificità rispetto agli oggetti fittizi, e delle relazioni che intrattiene con le altre entità coinvolte nel processo di fondazione e sviluppo di una collezione.

⁶ Nel capitolo intitolato *Il sistema marginale: gli oggetti*, Baudrillard distingue due funzioni proprie dell'oggetto: l'essere pratico e l'essere posseduto. Gli oggetti liberati dal loro uso, come nel caso degli oggetti collezionati, designano degli speciali insiemi, delle speciali totalità: una serie di oggetti, che ha i tratti del progetto e tende a una qualche completezza, determinando la perdita di singolarità di ogni oggetto facente parte della serie e la sua sostituibilità, fonte di quel misto di soddisfazioni e delusioni da cui l'attività del collezionista è continuamente segnata. Per questo: «soltanto un'organizzazione più o meno complessa di oggetti che rimandano l'uno all'altro determina il singolo oggetto in un'astrazione sufficiente perché possa venire recuperato dal soggetto nell'astrazione vissuta, cioè nel sentimento di possesso. Questo tipo di organizzazione è la collezione: in essa trionfa la tensione appassionata verso il possesso, dove la prosa quotidiana degli oggetti diventa poesia, discorso incosciente e trionfale» (pp. 112-113).

Attraverso una serie di confronti tra passioni collezionistiche e altre passioni (si va dalla passione erotica e sessuale a quella del fanatismo religioso, dal collezionismo di miniature persiane a quello di scatole di fiammiferi), Baudrillard conclude poi come al centro del collezionismo non stia altro che il sé del collezionista, indefinitamente rispecchiato e ricostruito nei vari oggetti che vanno a costituire la collezione: un processo caratterizzato dal tentativo di controllare e superare «simbolicamente la propria esistenza reale, il cui svolgersi irreversibile gli sfugge» (p. 125). Cfr. Baudrillard (1968).

⁷ Per una panoramica generale: cfr. Varzi (2005) su ontologia e metafisica analitiche, e la forte relazione tra le due (l'ontologia come scienza di quello che c'è, e la metafisica come scienza che ne chiarisce la natura. Cfr. soprattutto pp. 10-18); sull'ontologia dell'arte cfr. D'Angelo (2011) e Velotti (2012); sull'ontologia sociale cfr. Andina (2016).

⁸ Dal significativo titolo *Filosofia del collezionismo*.

⁹ Plurale invariabile *collectus*.

¹⁰ E una terza entità, il *progetto*, la cui natura viene esaminata a partire dal § 1.3.2.

¹¹ Cfr. Thomasson (1999, 2003a, 2003b, 2009, 2015).

Nel secondo capitolo, intitolato significativamente *Dalle proprietà al collectus*, la teoria artifattualista delle collezioni viene approfondita a partire da un'analisi dettagliata di quelle proprietà che, caratterizzando *prima facie* gli oggetti che compongono una collezione, sono tuttavia attivamente coinvolte nella fondazione del *collectus* (§ 2.1). Tali proprietà hanno infatti un ruolo fondamentale nelle complesse relazioni che si articolano tra le varie entità coinvolte nell'esistenza di una collezione (§ 2.2); e, in ultima istanza, permettono di definire il ruolo di essenza strutturante svolto dall'artefatto astratto *collectus* nel contesto di queste relazioni (§ 2.3), nonché nel quadro dell'esposizione stessa della collezione (§ 2.4).

Al secondo capitolo, concluso dalla definizione di *collectus* (§ 2.5), ne segue un terzo che raccoglie alcuni *Problemi speciali e casi* borderline, posti in coda al blocco essenziale della tesi a suo ulteriore arricchimento.

Vorrei ringraziare simbolicamente tutti i docenti e gli studenti con i quali mi sono confrontato sino ad oggi, nel corso dei miei anni di studio: ogni scambio di idee, anche quando avvenuto con una certa conflittualità, ha costituito un'utile risorsa per la mia crescita intellettuale. In particolar modo ringrazio i docenti e gli studenti dei corsi di laurea frequentati all'Università degli Studi di Genova, e di quelli dottorali seguiti successivamente in quella di Torino: i principali luoghi della mia istruzione come studioso di filosofia.

Tra essi, ringraziamenti particolari vanno senz'altro alla prof.ssa Luisa Montecucco, la prima a credere veramente in me, e insostituibile relatrice della mia tesi magistrale a Genova; al prof. Marcello Frixione, con il quale – e già dai tempi in cui fu mio correlatore per la tesi magistrale – si è ormai stabilmente saldato un rapporto di feconda collaborazione e amicizia; e infine alla prof.ssa Tiziana Andina, che mi ha seguito in questa tesi con stimolante interesse e gentile professionalità.

Infine, il ringraziamento più grande va ai miei genitori, Corrado Luigi Bruzzone e Vittoria Alongi; che nonostante le sciagure patite nella loro anzianità, e pur nelle limitazioni causate da queste, mai mi hanno fatto mancare il loro amorevole e insostituibile sostegno. A loro due, questa mia tesi di dottorato è sentitamente dedicata.

1

La collezione come artefatto astratto

1.1 Atomismo e olistismo delle collezioni

Che relazione esiste tra una collezione e gli oggetti che la compongono? *Prima facie* sembrano possibili due alternative. Per alcuni, una collezione è nient'altro che la somma degli oggetti che la compongono; per altri, una collezione è invece irriducibile a tale somma, essendo caratterizzata da un *quid* particolare, non rintracciabile nel semplice insieme dei suoi componenti. Chiamerò tali approcci, rispettivamente, *atomistico* e *olistico*. Al di là delle denominazioni (evidentemente riprese dal lessico filosofico), la distinzione tra atomisti e olisti ha il solo scopo di fissare quelle che, inizialmente, sembrano le uniche due alternative possibili per risolvere il plesso collezione/oggetti che la compongono: la perfetta coincidenza (atomismo) o un rapporto di fondazione non riduttiva dei secondi nei riguardi della prima (olismo).

Si noti che, a dispetto della distinzione fra i due approcci, tanto gli atomisti quanto gli olisti sono concordi nel porre gli oggetti componenti a fondamento della collezione. In questo senso, il concetto di “collezione” di un atomista differisce da quella di un olista in quanto, se per il primo la somma degli oggetti è *tutta* la collezione, per il secondo invece la somma degli oggetti non esaurisce interamente la collezione. Quest'ultima è intesa dall'olista quale entità inedita, che *sorge* sì dall'insieme degli oggetti che la costituiscono, ma lo *eccede* in alcuni aspetti.

Chi ha ragione tra l'atomista e l'olista? Quando – per esempio – traslochiamo una collezione da una sede ad un'altra, ciò che spostiamo concretamente sono gli oggetti collezionati. Più in generale, ogni forma di intervento diretto sulla collezione (espansione, riduzione, modificazione della sua

esposizione, ecc..) sembra coinvolgere essenzialmente i suoi componenti individuali – che da qui in poi chiamerò *oggetti collezionati*. Sino qui, dunque, sembrerebbero aver ragione gli atomisti. Eppure, quando esperiamo una collezione, rileviamo proprietà che non potremmo mai trovare nei singoli oggetti collezionati – dunque neppure nella loro semplice somma. Qualsiasi cosa – oltretutto – s'intenda con *somma* degli oggetti collezionati.

Il problema non riguarda esclusivamente proprietà che, forse, potrebbero interessare solo i filosofi: per esempio, il fatto stesso di “essere una collezione”, che solitamente non caratterizza un oggetto individuale¹². Riguarda talvolta aspetti molto importanti e fortemente caratterizzanti per le collezioni considerate, senza i quali esse non avrebbero molto senso. Per esempio, immaginiamo una collezione storica, relativa a Giuseppe Mazzini. In tale collezione troveranno posto vari oggetti che ricevono valorizzazione per il fatto di riferire a Giuseppe Mazzini. Per esempio una certa chitarra¹³ conservata in quella collezione, poiché Mazzini era eccellente suonatore e conoscitore del repertorio a lui contemporaneo¹⁴. I *cimeli* sono particolari oggetti che derivano la loro importanza dal fatto di essere legati a persone o eventi considerati rilevanti. Certo, una collezione su Mazzini non conterrebbe necessariamente solo cimeli diretti. Per esempio, potrebbe comprendere libelli della Giovine Italia, l'associazione rivoluzionaria fondata da Mazzini. O, in assenza dei libelli originali, ristampe anastatiche dei medesimi, che sono comunque (in un certo grado) documenti rappresentativi – ma che sembrerebbe scorretto definire “cimeli”.

Il punto è che il riferimento che la collezione, per così dire nel “suo complesso”, intrattiene con Mazzini, è differente da quello intrattenuto – invece – da ciascuno dei singoli oggetti collezionati con il patriota italiano. La chitarra è “appartenuta a” Mazzini, i libelli sono “opere di” Mazzini o legate alla sua influenza. Invece, la collezione è “intorno a” Mazzini, lo “rappresenta” in qualche modo. Esiste certamente un senso in cui anche il singolo cimelio rappresenta la persona, o comunque la

¹² Ma non necessariamente: cfr. § 3.4.

¹³ Come quella effettivamente conservata al Museo del Risorgimento e Istituto mazziniano di Genova.

¹⁴ Oltre che un teorico: Mazzini fu autore di un trattato di estetica musicale, intitolato *Filosofia della musica* (1836).

realtà cui riferisce. Ma considerato individualmente, un cimelio difficilmente può descrivere una personalità come Mazzini in modo complessivo, sufficientemente esaustivo. Mi sembra che il riferimento a Mazzini della collezione, costituisca una caratterizzazione ben differente da quella che lega a Mazzini la sola chitarra.

D'altra parte, se fossero proprio la stessa, l'esistenza della collezione rispetto ai singoli componenti non avrebbe molto senso: la sola chitarra costituirebbe un riferimento a Mazzini tale da bastare agli scopi del collezionista... torniamo dunque alla somma degli oggetti. Tuttavia, a ben vedere è difficile far corrispondere tale somma alle proprietà specifiche della collezione. In primo luogo, poiché non è chiaro come una somma di proprietà distinte, appartenenti a oggetti distinti, possa produrre nuove proprietà caratterizzanti il loro insieme; in secondo luogo, poiché comunque tali oggetti saranno inevitabilmente caratterizzati da numerose proprietà, che sono del tutto irrilevanti per la collezione stessa (per esempio, il peso di un dipinto non ha rilevanza particolare per il valore della raccolta di una pinacoteca). Dunque sembra davvero possa esserci qualcosa di specifico alla collezione in sé, un *quid* non direttamente desumibile dalla somma degli oggetti che la costituiscono: si tratta di importanti frecce all'arco degli olisti.

Si potrebbe obiettare come l'esempio utilizzato sia troppo *ad hoc*, trattandosi di una collezione di oggetti di varie tipologie inerenti una figura storica. Ebbene, non è il caso: l'esempio della collezione di Mazzini è stato utilizzato semplicemente poiché fornisce un'illustrazione particolarmente evidente del problema generale. Il quale mantiene intatti tutti i suoi lineamenti nel contesto di qualsiasi altra collezione. Per esempio, si potrebbe portare come controesempio una collezione di radio, asserendo come tale tipo di collezione sia facilmente riducibile a una selezione – dunque per certi versi una “somma” – di “occorrenze” di radio. Non penso affatto che questo sia vero: una collezione di radio è l'illustrazione di una storia, di un'evoluzione di quella particolare tipologia di radio (identificata secondo determinati criteri: modello, periodo, elettronica, stile, ecc...); tale per cui ancora una volta le radio collezionate interessano sotto una determinata interpretazione, che isola certi loro attributi piuttosto che altri – e quindi non le inquadra certo come mera “somma di” radio.

Una collezione sembra essere un tipo di insieme che resiste a una simile riduzione. Invece, l'insieme dei libri che si trovano su una certa scrivania, l'insieme degli indumenti posseduti da una certa persona, e l'insieme dei sassi che si trovano in un certo giardino, sono esempi di insiemi per i quali questa riduzione a mera somma di individui appare del tutto ammissibile.

Dunque, tornando a noi, chi ha ragione tra gli atomisti e gli olisti? La mia risposta corrisponde a una "terza via" rispetto tanto all'atomismo, quanto all'olismo; un'alternativa teorica che mira a sfruttare le intuizioni più efficaci dei due approcci (opportunitamente rielaborate e approfondite), superandone però i distinti problemi. Svilupperò tale teoria nei termini di un particolare caso di *artifattualismo astratto*: con un riferimento specifico, cioè, alle teorie degli artefatti astratti sorte in filosofia intorno agli oggetti fittizi o *ficta*¹⁵. Riferendomi in particolare alla teoria sviluppata da Amie L. Thomasson¹⁶, sosterrò che per quanto sia vero che una collezione è costituita materialmente dalla somma degli oggetti collezionati, in realtà la sua essenza – ciò che autenticamente creiamo raccogliendo oggetti per una collezione, con forti analogie con i procedimenti artistici – è un artefatto astratto, strutturato a partire da particolari proprietà selezionate degli oggetti collezionati. Chiamerò tale essenza *collectus*¹⁷, e lo scopo della presente ricerca è chiarirne la natura.

La teoria artifattualista delle collezioni qui proposta è alternativa all'atomismo, in quanto pur riconoscendo come la collezione consista *prima facie* negli oggetti collezionati che la compongono, riconosce nel *collectus*, entità irriducibile a tale somma e ignorata dagli atomisti, l'autentico artefatto culturale sviluppato dal collezionista. Ed è alternativa all'olismo in quanto tale approccio, pur stabilendo l'irriducibilità della collezione alla sola somma degli oggetti collezionati, non fornisce alcuna caratterizzazione specifica del *quid* ulteriore che lo caratterizzerebbe: l'artifattualismo delle collezioni identifica invece tale *quid* nel *collectus*, un artefatto astratto il cui rapporto con gli oggetti collezionati è articolato in modo complesso e originale.

¹⁵ Al singolare *fictum*.

¹⁶ Cfr. in particolare Thomasson (1999), che contiene l'esposizione generale della teoria, e Thomasson (2003a, 2003b, 2009, 2015).

¹⁷ Al plurale invariato *collectus*.

È utile un'ulteriore precisazione, di natura lessicale. Originariamente pensavo di usare il termine “collezione” per indicare direttamente quello che ho poi chiamato il *collectus*. Se avessi mantenuto questa linea, di conseguenza, l'insieme degli oggetti collezionati avrebbe dovuto avere un nome differente da “collezione”. Invece, ho infine deciso di usare “collezione” per indicare l'insieme degli oggetti collezionati, e un latinismo (ovvero, appunto, *collectus*) per l'artefatto astratto. Questa scelta è dovuta principalmente a due ragioni: 1) nel linguaggio ordinario è troppo radicato l'uso di “collezione” per indicare l'insieme degli oggetti collezionati; e la modificazione di tale uso, pur in una dimensione più tecnica – come quella propria a questa tesi di dottorato – avrebbe comunque creato molta confusione; 2) nel linguaggio tecnico della filosofia, il latino è tendenzialmente preferito quando ci si riferisce a entità postulate nel suo ambito. Accade anche, per esempio, nell'artifattualismo degli oggetti fittizi, dove si parla generalmente di personaggio e/o oggetto fittizio, introducendo poi il latinismo *fictum* quando invece si intende indicare l'entità nel senso tecnico proprio della metafisica. Dunque ho ritenuto più utile, da un punto di vista strettamente pratico, ricalcare questa linea: rispettando insieme sia gli usi del linguaggio ordinario, sia del linguaggio tecnico della filosofia.

Nel presente capitolo, prima di parlare delle proprietà costitutive di un *collectus*¹⁸, mi occuperò dei suoi fondamenti teoretici quale artefatto astratto: analizzando nel dettaglio il caso dei *ficta* secondo la teoria di Thomasson¹⁹, passerò così al caso specifico dei *collectus*²⁰, valutandone analogie e differenze rispetto agli oggetti fittizi.

Per il momento, occorre innanzitutto fissare una prima definizione di *oggetto collezionato* e *collezione*, espressioni che ho già utilizzato varie volte in questo paragrafo, e che nel contesto della teoria artifattualista delle collezioni hanno significati tecnici precisi²¹:

¹⁸ Argomento del cap. 2.

¹⁹ Cfr. § 1.2.

²⁰ Cfr. § 1.3.

²¹ L'espressione *oggetto collezionato* non va confusa con *oggetto da collezione*, espressione del linguaggio ordinario decisamente polisemica. Infatti, accanto a un significato analogo a quello specificato nella mia definizione di “oggetto collezionato” (v. poco sotto nel testo), l'espressione “oggetto da collezione” nel linguaggio comune può indicare anche un oggetto cui siano attribuite caratteristiche speciali, generalmente previste in sede di produzione o vendita, affinché

OGGETTO COLLEZIONATO: oggetto caratterizzato da uno *status* determinato dall'essere parte di una COLLEZIONE. A tale oggetto, tipicamente individuale, concreto e maneggevole (cfr. MANEGGEVOLEZZA), può essere attribuito lo *status* in questione solo se soddisfa tutte le condizioni richieste dal PROGETTO APPLICATO alla COLLEZIONE. Ogni oggetto collezionato contribuisce al particolare COLLECTUS che è essenza della sua collezione, fornendo n proprietà attive (cfr. PROPRIETÀ ATTIVA), dove $n \geq 1$.

L'avverbio "tipicamente" indica come tali condizioni fondamentali possano conoscere variazioni più o meno considerevoli, costituendo casi *borderline* la cui eventuale ammissione può diventare oggetto di discussione²². Per il momento, accennerò solo i seguenti esempi: una collezione di liquidi (vini, profumi, ecc...), per cui parlare di individualità e concretezza è senz'altro discutibile; o una collezione di film cinematografici, che appaiono caratterizzati almeno da un certo livello di virtualità (si pensi soprattutto al caso di copie virtuali su *file* di computer...).

Nella nostra definizione di "oggetto collezionato" viene già citata il *progetto*, l'entità alla base della selezione delle proprietà degli oggetti collezionati che fondano il *collectus*. Sulla nozione di "progetto" ci dilungheremo in seguito²³.

La nozione di *status* è ripresa con emendazioni dalla teoria degli oggetti sociali di John R. Searle²⁴. Un chiarimento particolare merita infine la nozione di *maneggevolezza*:

tale oggetto sia considerato come specificamente adatto ad essere collezionato e valorizzato nel tempo. È il caso di edizioni speciali, e tirature limitate, pezzi autenticati per la vendita in negozi specializzati, e così via. Ancora, l'espressione "oggetto da collezione" può indicare un oggetto caratterizzato da una speciale valorizzazione culturale, tale per cui tale oggetto sarebbe maggiormente "degn" di essere collezionato, rispetto ad altre tipologie di oggetti. In questa accezione, per esempio, un dipinto d'autore può essere considerato "oggetto da collezione" più tipicamente di un soprammobile; nondimeno, esistono le collezioni di soprammobili. Per evitare confusioni terminologiche, ho dunque ritenuto preferibile utilizzare un'espressione differente – appunto, "oggetto collezionato".

²² Alcuni di questi casi sono trattati nel cap. 3.

²³ A partire dal § 1.3.2.

²⁴ Cfr. Searle (1995, 2010). Per le emendazioni utilizzate in questo testo cfr. § 2.2.4

MANEGGEVOLEZZA: condizione per cui un oggetto è in qualche modo spostabile da un essere umano (o agente cognitivo analogo).

Molto banalmente, è “maneggevole” qualsiasi oggetto che sia alla portata delle capacità di spostamento di un essere umano (o come specificato nel testo di un «agente cognitivo analogo») sia in termini di capacità creative, sia di abilità manuali. È una condizione insieme volutamente e necessariamente vaga: è maneggevole sia il soprammobile che posso spostare con le mani, sia l’automobile che posso spostare guidando, o il mobile antico che posso spostare grazie alla forza di traslocatori specializzati, o di mezzi appositi (per esempio un muletto). Entro certi limiti è una caratteristica relativa: qualcuno sarà in grado di spostare oggetti che io non riesco a sollevare, o di utilizzare mezzi a me per varie ragioni inaccessibili. Per esempio, non è sicuramente considerabile maneggevole una montagna – che quindi risulterà esclusa dal novero di quegli oggetti che possono diventare oggetti da collezione. (Ma non necessariamente: immaginiamo un mondo in cui è stato inventato un raggio capace di teletrasportare oggetti enormi, come per esempio le montagne. In un contesto simile – denaro e leggi permettendo! – la pratica del collezionismo di montagne potrebbe eventualmente avere luogo. E a quel punto, le montagne rientrerebbero perfettamente nella nostra definizione di oggetto maneggevole²⁵.)

Ora, veniamo proprio alla definizione di “collezione”:

COLLEZIONE: INSIEME VARIABILE caratterizzato da una specifica attribuzione di *status* e un determinato *COLLECTUS* a seguito dell’applicazione di un progetto (v. APPLICAZIONE DEL PROGETTO),

²⁵ Si pensi ancora a due esempi reali: *The Cloisters* (<http://www.metmuseum.org/visit/met-cloisters>), un distaccamento del *Metropolitan Museum of Art* di New York dove tra 1927 e 1938 sono stati trasportati, ricostruiti e incorporati (nella struttura architettonica del museo) cinque interi chiostri medievali francesi e spagnoli; e il *Pergamonmuseum* di Berlino (<http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/ Pergamonmuseum/home.html>), dove analogamente dopo il 1930 sono stati trasportati e ricostruiti l’Altare di Zeus a Pergamo, nonché la Porta di Ishtar. In determinati contesti, per esempio nel passato, operazioni di questo livello potevano non essere tecnicamente realizzabili: dunque, usando la mia definizione, gli oggetti elencati non erano allora “maneggevoli”; ma lo sono poi diventati, per la tecnologia statunitense e tedesca, intorno agli anni Trenta del XX secolo.

nei confronti del quale la collezione è un INSIEME VINCOLATO. Considerata a un certo tempo t , una collezione è composta da n oggetti, dove $n \geq 1$. Gli oggetti costituenti una collezione sono detti OGGETTI COLLEZIONATI.

Chiariamo subito cosa s'intende con "insieme vincolato":

INSIEME VINCOLATO: insieme di oggetti in cui l'accesso di nuovi membri è regolato dal vincolo di possedere le proprietà soddisfacenti le condizioni di un PROGETTO. Nell'artifattualismo astratto delle collezioni è una caratteristica della COLLEZIONE.

È utile ribadire come la collezione si distingua dal *collectus* che supporta, per quanto la loro relazione sia reciprocamente costitutiva²⁶. Inoltre, un cenno meritano la definizione di "insieme variabile nel tempo", e la specificazione "ad un certo tempo t " relativa agli oggetti collezionati componenti: il loro utilizzo mira sostanzialmente a fissare la costitutiva mutevolezza di una collezione, un tema fondamentale sul quale tornerò più volte:

INSIEME VARIABILE: insieme la cui composizione è soggetta a cambiamento nel corso del tempo.

Infine, non si deve fare confusione tra la nozione di "oggetto collezionato" e quella di *oggetto candidabile*; e, a maggior ragione, non si deve confondere la nozione di "collezione" con l'*insieme degli oggetti candidabili*:

²⁶ Il chiarimento di tale relazione, che occupa buona parte del cap. 2, è una questione centrale della teoria qui esposta.

OGGETTO CANDIDABILE: un oggetto, tipicamente individuale, concreto e maneggevole, che possiede tutte le caratteristiche richieste per far parte di una certa COLLEZIONE dal PROGETTO ad essa associato, senza tuttavia farne parte attualmente.

INSIEME DEGLI OGGETTI CANDIDABILI: l'insieme teorico di tutti gli oggetti esistenti al mondo e candidabili (cfr. OGGETTO CANDIDABILE) a una certa COLLEZIONE *C*.

1.2 La nozione di artefatto astratto

La nozione di *artefatto astratto* nasce e si sviluppa in filosofia relativamente agli *oggetti fittizi* o *ficta*, le entità che popolano le narrazioni e le finzioni artistiche in genere. Si riconoscono le origini storiche delle *teorie artifattualiste* nell'opera del fenomenologo Roman Witold Ingarden; mentre in ambito analitico, la loro prima sistemazione completa si trova in Peter Van Inwagen, anticipata da alcune brevi note di Kripke²⁷. In tempi più recenti, la nozione di artefatto astratto è stata ripresa e sviluppata articolatamente da Amie L. Thomasson²⁸, alla cui teoria – come anticipato – mi atterrò principalmente in questo scritto.

1.2.1 Costruire un *abstractum*

Un artefatto astratto riunisce in sé caratteristiche proprie alle due più generali categorie delle ontologie tradizionali: da un lato esso è un *artefatto*, venendo a esistere attraverso gli atti creativi dei

²⁷ Cfr. rispettivamente Ingarden (1931), Inwagen (1977), Kripke (1973).

²⁸ Cfr. Thomasson (1999, 2003a, 2003b, 2009, 2015).

suoi autori, come accade solitamente nel caso di oggetti artificiali concreti; mentre dall'altro è *astratto*, in quanto *non caratterizzato da esistenza fisica* e dunque *non localizzabile nello spazio*.

Postulando questa tipologia di oggetti, Thomasson si oppone alla tradizionale e netta divisione fra entità concrete ed entità astratte. Contemporaneamente, la filosofa americana rifiuta la riduzione di ogni entità con caratteristiche di *abstracta* al modello degli universali platonici: oggetti che oltre che in una dimensione non fisica esistono *atemporalmente*, e che possono quindi essere soltanto scoperti²⁹. In questo senso, Alberto Voltolini osserva come la non esistenza fisica degli artefatti astratti corrisponda alla nozione di *sussistenza*, perlomeno come viene intesa da alcuni autori neomeinonghiani da lui definiti “eterodossi”³⁰. Con la differenza di essere però *mente-dipendenti* (laddove gli *abstracta* dei neomeinonghiani eterodossi sono comunque entità ideali, dunque indipendenti dalla mente umana).

Tra i punti di forza della sua teoria, Thomasson annovera la capacità di fornire una descrizione dei personaggi fittizi rispettosa dell'intuizione che tipicamente ne abbiamo: ovvero che al di là della loro dimensione astratta, essi siano *inventati o creati* da uno o più autori (per questo motivo, le teorie artifattualiste sono dette anche *creazioniste*). Proprio in questo senso, la teoria artifattualista di Thomasson ha ricevuto notevoli consensi³¹. Per converso, Thomasson critica le principali teorie concorrenti considerandole variamente controintuitive e problematiche³². Si tratta di affermazioni certamente discutibili: come vedremo, infatti, non sempre le soluzioni proposte da Thomasson sono così immediatamente intuitive.

²⁹ Cfr. Kivy (2002) e Wolterstorff (1979).

³⁰ Dei quali Voltolini riconosce come capofila Edward N. Zalta. Cfr. Voltolini (2010) pp.61-74.

³¹ Cfr. D'Angelo (2011) pp. 159-160.

³² I principali filoni di studio si suddividono fra teorie possibiliste, (neo)meinonghiane, astrattiste ed eliminativiste. Per le critiche a queste teorie, cfr. Thomasson (1999, 2009).

1.2.2 Vaghezza degli oggetti fittizi

Solitamente, gli autori che si occupano di oggetti fittizi (a prescindere dal fatto che siano artifattualisti o meno) sembrano concentrarsi su un *particolare sottoinsieme* di oggetti fittizi, ovvero i *personaggi fittizi*: entità come Sherlock Holmes o Anna Karenina, che sono caratterizzate in modo da somigliare a persone reali, e spesso anche da un ruolo rilevante nel contesto delle opere in cui appaiono (solitamente vengono preferiti quali esempi – come quelli qui indicati – i *protagonisti* di opere letterarie famose). Questa tendenza, da cui Thomasson non si discosta, è in parte comprensibile data la centralità che questa particolare classe di oggetti fittizi presenta nel contesto delle opere di finzione. Tuttavia non bisogna dimenticare come la nozione di oggetto fittizio sia intuitivamente applicabile a un insieme ben più ampio di entità: se accordiamo un qualche tipo di esistenza al personaggio di Anna Karenina, nondimeno dovremmo accordarne al treno che alla fine del romanzo la investe, oggetto fittizio (dunque, nell’ottica di Thomasson e degli artifattualisti, artefatto astratto) creato dall’autore tanto quanto la protagonista dell’opera. È evidente che ciò comporta notevoli problemi di vaghezza: quanti oggetti fittizi esistono in un’opera? Come contarli distinguendoli l’uno dall’altro?

Ritengo tuttavia che questo aspetto, che chiamerò *proliferazione degli oggetti fittizi*, non costituisca un autentico problema per i teorici dei *ficta*. Infatti una loro replica, perfettamente accettabile, potrebbe essere la seguente: noi ci occupiamo degli oggetti fittizi, prendendone perciò a riferimento alcuni particolari esemplari (i personaggi principali – o comunque, quelli più rilevanti) normalmente considerati più rappresentativi. Questo perché occuparsi di oggetti fittizi non implica doverne stilare l’elenco completo per ogni opera di finzione esistente, o rispetto a qualsivoglia contesto. Per queste ragioni, la proliferazione può essere ammessa tranquillamente, senza nulla togliere alla preferenza accordata, fra gli oggetti fittizi, ai personaggi (principali).

Nondimeno, una volta ammessa la questione della proliferazione, esiste un ulteriore problema di vaghezza che ha ricadute circa il conteggio (e dunque la distinzione) degli oggetti fittizi: il *livello di*

definizione di un determinato *fictum*. Il punto è il seguente: è chiaro che entità come il treno che investe Anna Karenina in conclusione del romanzo di Tolstoj, così come anche molti personaggi fittizi, siano solo *accennati* rispetto a figure che sono protagoniste dell'opera di finzione, le quali sono oggetti di caratterizzazioni generalmente lunghe e dettagliate. Per esempio se a un certo punto, in un romanzo di Sherlock Holmes, appare un poliziotto anonimo che svolge un brevissimo ruolo nei rilevamenti di un omicidio, come bisogna trattarlo? È un personaggio fittizio, un *fictum* come il protagonista? Ma come viene resa ontologicamente la differenza di “caratura” tra i due, dato che teorie come quella di Thomasson intendono rispettare il più possibile l'esperienza autentica della produzione e della fruizione narrativa? Questo è un problema che resta sostanzialmente inevaso. Ed è un problema particolarmente spinoso, se si considera come possa riguardare non solo le “comparse”, bensì lo stesso protagonista: se al posto del “quadrato” Sherlock Holmes, provassimo a delineare il personaggio principale del lisergico romanzo *Il pasto nudo* (1959) di William Burroughs, le difficoltà sarebbero decisamente ben maggiori.

1.2.3 Dipendenze metafisiche degli artefatti astratti

Secondo Thomasson, i *ficta* sono caratterizzati da diversi livelli di dipendenza metafisica, ovvero sono qualificabili quali *entità dipendenti di livello superiore*³³:

1. un personaggio fittizio dipende, per quanto concerne il suo *venire in esistenza* (la sua “nascita”) dall'atto creativo di almeno un autore³⁴;

³³ Cfr. Thomasson (1999) p. 35.

³⁴ Inizialmente descritto come l'insieme degli atti mentali e fisici attraverso cui uno o più autori, anche lontano nel tempo (si pensi alle narrazioni epiche dell'Antichità, elaborate attraverso un'intera tradizione di poeti cantori), sviluppano un certo personaggio. Più precisamente, per Thomasson la nascita del *fictum* sembra dovuta all'invenzione nel pensiero dell'autore originario, il che rende problematicamente l'oggetto fittizio un oggetto intenzionale. Cfr. in questo testo il § 1.3.4 e Voltolini (2010) pp. 74-85.

2. il *permanere in esistenza* del personaggio fittizio dipende:

I) primariamente dal fatto che almeno una delle opere che lo presentano resti in circolazione. Qui, come teorizzato da Rohrbaugh, possiamo intendere l'opera di finzione in se stessa come un *continuant*, necessariamente istanziato da copie che ne costituiscono gli *embodiment*³⁵;

II) in secondo luogo, poiché la dipendenza è transitiva, la permanenza in esistenza del personaggio fittizio dipende anche dal permanere in esistenza dell'opera letteraria attraverso alcune sue copie attuali (cioè gli *embodiment* suddetti, a proposito dei quali il tipo di supporto considerato è generalmente considerato poco rilevante: cartaceo, virtuale (*e-book*), orale, ecc...), e dall'esistenza di agenti coscienti che siano lettori competenti del particolare linguaggio in cui essa è scritta³⁶.

Da (2), deriva che un personaggio fittizio può anche *cessare di esistere*: se ogni copia dell'opera sparisse dalla faccia della terra; o se questo accadesse definitivamente per ogni memoria del personaggio considerato; o ancora se venissero meno le capacità di decifrazione che permette agli agenti coscienti di continuare a trasmettere la conoscenza di tali artefatti culturali.

Il punto (1) mostra chiaramente la *componente artificiale* di questi particolari *abstracta*: il personaggio fittizio dipende dall'atto creativo di almeno un autore, tanto quanto l'opera considerata nel suo complesso. In questo senso, il personaggio è un artefatto culturale analogo alla narrazione di cui è parte, la quale – a sua volta – potrebbe essere intesa come un altro tipo di artefatto astratto: una posizione sostanzialmente ribadita da Thomasson in un lavoro recente³⁷. Il che implica non solo che

³⁵ Semplificando al massimo grado, un *type* caratterizzato come entità storica oltre che astratta. Cfr. Rohrbaugh (2003), e Terrone (2014) pp. 15-28. Per la nozione di *type*, cfr. Peirce (1931-58).

³⁶ Cfr. Thomasson (1999) pp. 5-14.

³⁷ Cfr. Thomasson (2015).

può essere “duplicato”, o meglio istanziato, più volte, attraverso nuove copie delle opere già esistenti che lo implicano. Di più: in quanto “componente” della narrazione, può essere riutilizzato (“migrare”) in opere inedite.

Inoltre, Thomasson sottolinea l’analogia metafisica di artefatti astratti che i personaggi fittizi intrattengono con altre entità: gli oggetti sociali, nella cui creazione sono coinvolti in modo rilevante atti linguistici performativi³⁸; e più in particolare le opere d’arte in generale, considerabili un sottoinsieme degli oggetti sociali³⁹. Tra le opere d’arte rientrano ovviamente quelle narrative, che dunque ancora una volta vengono accostate agli artefatti astratti. Si noti che, chiudendo il cerchio, i *ficta* risultano essi stessi, in ultima analisi, un caso particolare di oggetto sociale. Tuttavia, queste relazioni tra artefatti astratti, opere d’arte e oggetti sociali appaiono piuttosto problematiche: non sempre le differenze da un caso all’altro sono chiare, per cui c’è la possibilità che qualche categoria collassi in un’altra.

Tecnicamente, se per Thomasson quello dall’atto creativo (1) si qualifica come un caso di *dipendenza storica rigida*, l’esistenza di almeno un’opera in cui appare il personaggio (2.I) si qualifica invece come un caso di *dipendenza costante generica*, analogo ma più diretto rispetto a (2.II)⁴⁰. In sintesi, una dipendenza è *costante* nel senso in cui l’esistenza di α è costantemente dipendente dall’esistenza di β , il che può essere parafrasato come “necessariamente, quando α esiste, esiste β ” (il personaggio fittizio X esiste solo fin quando esistono le opere in cui appare); invece, una dipendenza è *storica* se α richiede β solo per venire ad esistere inizialmente, potendo in seguito α continuare ad esistere indipendentemente da β (a Sherlock Holmes è servito Arthur Conan Doyle per “nascere”, ma in seguito è esistito indipendentemente da lui – infatti continua a esistere tuttora, molti decenni dopo la morte del suo autore). Inoltre, una dipendenza è *rigida* se fissata su individui

³⁸ Cfr. § 2.2.4.

³⁹ Cfr. Thomasson (1999) pp. 5-14. Sugli oggetti sociali cfr. Andina (2016), Ferraris (2009), Searle (1995, 2010).

⁴⁰ Cfr. Thomasson (1999) pp. 35-38.

particolari (*quell'autore* – o *quegli autori* – e nessun altro), altrimenti è *generica* (*alcune opere*; non importa quali)⁴¹.

1.2.4 Entità che migrano

Come artefatto indipendente, un personaggio fittizio può *migrare* da un'opera ad un'altra: fatto che avviene comunemente, per esempio, nelle serie di romanzi o racconti. Consideriamo ancora il nostro Sherlock Holmes: la sua esistenza è mantenuta sia da *Uno studio in rosso*, sia da *Il mastino dei Baskerville*, entrambi romanzi delle avventure su di lui incentrate e scritte da Arthur Conan Doyle. Se alcune delle opere intorno a Sherlock Holmes venissero perdute, il personaggio continuerebbe a esistere in virtù delle altre. Questo perché in ognuna di quelle diverse opere, si parla sempre dello stesso Sherlock Holmes, che in virtù degli atti creativi di Doyle è “passato” da un lavoro all'altro.

Thomasson è molto generosa su questo punto: qualsiasi autore può fare proprio e importare un certo personaggio in una nuova opera, collocandosi correttamente nella *catena di riferimento storico-causale* a tale *fictum*⁴². Ovvero, l'unica condizione richiesta è che l'autore della “importazione” sia competente circa quel particolare personaggio⁴³. A tale proposito, Thomasson ammette come identico personaggio la Pamela di Samuel Richardson (*Pamela. Or Virtue Rewarded*, 1740) e la sua parodia “Shamela” ad opera di Henry Fielding (*An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews*, 1741). In estrema sintesi: nel romanzo di Richardson, Pamela è una bellissima cameriera, che rifiutando le offerte sessuali del suo giovane padrone, lo convince delle sue virtù spingendolo a chiederla in nozze; invece, nel romanzo di Fielding, “Shamela” è una cameriera che usa la propria bellezza, unitamente

⁴¹ Cfr. Thomasson (1999) pp. 29-34.

⁴² Qui Thomasson fa riferimento a 55 (1982).

⁴³ Cfr. § 1.2.5.

al reiterato rifiuto di concedersi, per costringere il suo giovane padrone a chiederla in nozze pur di soddisfare il suo desiderio.

L'esempio è spiazzante: è indubbio che Fielding intendesse mostrare in una luce differente lo stesso personaggio di Richardson, demolendo così un certo tipo di letteratura "edificante" all'epoca molto di moda; tuttavia, con altrettante buone ragioni si potrebbe ritenere che una parodia attribuisca a un certo personaggio proprietà nuove tali da doverlo considerare un personaggio del tutto nuovo, che casomai può dirsi *modellato a partire da* quello originario. Il punto è che questa seconda ipotesi sarebbe metafisicamente coerente nel caso di un approccio neomeinonghiano, per il quale quelle introdotte sarebbero *proprietà nucleari* distinte⁴⁴. Ma nel caso di una teoria artifattualista come quella di Thomasson, le proprietà ascritte dalla narrazione al personaggio non hanno alcun ruolo nella determinazione della sua identità: per la quale contano invece le proprietà predicate al di fuori della narrazione, da un lato, e la catena di riferimento storico-causale, dall'altro. In virtù di tutto questo, l'interpretazione che Thomasson fornisce della relazione tra la Pamela di Richardson da un lato, e la Shamela di Fielding dall'altro appare (secondo il suo punto di vista) corretta e coerente. Certo, non è una soluzione del problema immediatamente intuitiva e condivisibile.

Un fatto importante è che la migrazione di un personaggio può avvenire anche *tra opere di tipo differente*, per esempio da un romanzo a una rappresentazione teatrale oppure un film. Secondo l'approccio di Thomasson, una riduzione cinematografica di *Uno studio in rosso* presenta dunque lo stesso Sherlock Holmes del romanzo originario. Questo fatto solleva domande intorno a *tra quanti e quali* tipi di opere di finzione può avvenire la migrazione, tema che riprenderò successivamente⁴⁵.

⁴⁴ Per la distinzione tra *proprietà nucleari* e *proprietà extranucleari* negli oggetti meinonghiani, cfr. Voltolini (2010) pp. 61-74.

⁴⁵ Cfr. § 1.3.1.

1.2.5 Condizioni d'identità

A proposito delle condizioni d'identità che Thomasson attribuisce ai personaggi fittizi, seguirò in particolare l'analisi di Alberto Voltolini⁴⁶. La teoria artifattualista prende nettamente le distanze da quelle neomeinonghiane, nel non riconoscere alle proprietà mobilitate nella relativa narrazione alcun ruolo per le condizioni d'identità del personaggio considerato. Nel contesto della teoria di Thomasson, infatti, l'identità del *fictum* è determinata esclusivamente dalle proprietà predicate al di fuori delle storie, e dalla catena di riferimento storico-causale cui il personaggio appartiene.

Il fatto che Sherlock Holmes fumi la pipa è per l'artifattualista falso, in quanto un artefatto astratto non può fumare la pipa: al limite, si può affermare che sia vero che Sherlock Holmes fumi la pipa secondo le storie narrate da Arthur Conan Doyle. Invece, l'enunciato "Sherlock Holmes è celebre" è vero in quanto l'investigatore di Doyle è indubbiamente molto conosciuto. Come osserva Voltolini, la soluzione è molto problematica: in primo luogo, perché locuzioni come "secondo le storie" possono essere ragionevolmente interpretate come aperture alle teorie possibiliste, o meglio (im)possibiliste, secondo cui le proprietà attribuite ai *ficta* nella narrazione valgono solo in mondi possibili – o impossibili, in quanto incompleti e inconsistenti – diversi dal nostro⁴⁷; in secondo luogo, perché comunque le proprietà predicate dall'esterno delle narrazioni ai personaggi fittizi non costituiscono certo la loro identità specifica. Holmes è celebre tanto quanto Superman e Harry Potter; e sicuramente questi tre personaggi condividono molte altre proprietà predicate dall'esterno della narrazione che, tuttavia, saranno probabilmente altrettanto generiche. Anche ammettendo di elencare molte proprietà di questo tipo inerenti a uno stesso *fictum*, è dubbio che si riesca a ricavarne un set di proprietà congiuntamente sufficienti a individuarlo adeguatamente. Vale a dire: le proprietà "esterne" sembrano irrimediabilmente poco caratterizzanti.

⁴⁶ Cfr. Voltolini (2010) pp. 74-85.

⁴⁷ Cfr. Voltolini (2010) pp. 54-61.

Quali sono dunque le condizioni d'identità che, per Thomasson, fanno di un certo oggetto fittizio il particolare personaggio che è? Innanzitutto occorre rilevare come Thomasson, dopo aver escluso le proprietà interne alla narrazione dalle condizioni d'identità dei *ficta*, in realtà le recuperi comunque in tale processo di identificazione, per quanto con un valore differente: cioè non come contributo specifico all'identità del *fictum* considerato, bensì con un ruolo più secondario e strumentale – le si potrebbero descrivere quali attribuzioni fittizie, con funzione puramente segnaletica.

Thomasson fornisce in primo luogo le condizioni d'identità sufficienti per un personaggio fittizio considerato in un contesto *intratestuale*, ovvero proprio di un'unica opera letteraria. Soddisfare le seguenti due condizioni, per Thomasson assicura che x e y siano lo stesso *fictum*:

1. x e y appaiono nella stessa opera letteraria;
2. nell'opera letteraria a x e y sono ascritte esattamente le stesse proprietà.

Secondo Voltolini, il problema è che queste sono soltanto condizioni necessarie:

Esattamente le stesse condizioni si potrebbero proporre per l'individuazione di una parte di un certo processo di far finta consistente nel raccontare una storia, chiamiamola la parte-*OF*, la parte di quest'ultimo processo che mobilita un gioco esistenzialmente creativo che ci sia una cosa *OF*. Come individuiamo, per esempio, la parte-Bradamante del raccontare la storia esposta nel Cavaliere inesistente di Italo Calvino? Esattamente come per Thomasson individueremo il personaggio di Bradamante all'interno dell'opera, cioè andando a considerare nell'opera tutte le frasi-Bradamante (le frasi 'su' Bradamante) in cui si fanno ascrizioni-Bradamante (ascrizioni 'su' Bradamante)[...]⁴⁸.

Thomasson fornisce poi le condizioni d'identità per un personaggio fittizio, stavolta considerato in un contesto *intertestuale*, ovvero proprio a diverse e distinte opere letterarie (come abbiamo visto, secondo Thomasson uno stesso personaggio può migrare da un'opera di finzione ad un'altra, restando

⁴⁸ Cfr. Voltolini (2010) pp. 81-82.

se stesso). In questo caso Thomasson ammette subito come sia possibile fornire soltanto condizioni necessarie, relativamente ai personaggi x e y che appaiono rispettivamente nelle opere K ed L :

L'autore di L deve essere competentemente a conoscenza di x di K e intendere importare x in L come y .

Thomasson sostiene che tali condizioni possono essere solo necessarie in quanto, nonostante le sue intenzioni, l'autore di L può fallire l'importazione di x come y , attribuendogli proprietà eccessivamente diverse da quelle che x aveva in K . Innanzitutto, è dubbio quale sia il confine tra le proprietà "correttamente attribuibili" al personaggio, e quelle altre che invece non lo sono – posto che sarebbero comunque proprietà fittizie, dunque secondo Thomasson irrilevanti per l'identità del *fictum*.

Tuttavia, secondo Voltolini il problema è un altro: se anche l'intenzione fosse soddisfatta, y potrebbe non essere x per ragioni che afferiscono a *proprietà strette dell'identità*. Voltolini pensa in particolare ai casi di *fusione* e di *fissione* dei personaggi. Per quanto concerne quelli di fusione, l'esempio proposto è il seguente:

Nella versione della *Recherche* del 1912⁴⁹ compaiono due personaggi, il musicista Berget e il naturalista Vington, mentre in quella finale compare solo il musicista Vinteuil, che in qualche modo riassume tanto caratteristiche di Berget quanto di Vington. Ora, si può dire che Proust, ovviamente ben a conoscenza dei suoi Berget e Vington elaborati nella versione del 1912, intende importare nella versione finale della *Recherche* tanto Berget come Vinteuil quanto Vington come Vinteuil. Ora, se Berget fosse Vinteuil e anche Vington fosse Vinteuil, per la transitività dell'identità dovremmo avere anche che Berget è Vington. Ma ovviamente non è così, visto che nella versione del 1912 Berget e Vington sono personaggi distinti. [p. 83]

⁴⁹ Qui ovviamente Voltolini fa riferimento all'opera letteraria *Alla ricerca del tempo perduto* (1913-1927) di Marcel Proust.

Per quanto concerne la fissione (ovvero il caso opposto), l'esempio di Voltolini è la Regina di Cuori, personaggio di *Alice's Adventures Underground* di Lewis Carroll (1856), che in *Alice nel Paese delle Meraviglie* (1865) diventa due distinti personaggi, ovvero la Regina di Cuori e la Duchessa Brutta. Il punto è che casi come quelli concernenti fusione o fissione di personaggi fittizi, secondo Voltolini minano un'intuizione fondamentale per le teorie artifattualiste à la Thomasson: ovvero che in quanto artefatti astratti, i *ficta* possano migrare da un'opera all'altra restando tuttavia sempre se stessi, secondo un'identità numerica precisa.

L'intuizione di Voltolini è corretta, e vano sembrerebbe obiettare come il rifacimento di un'opera (ed entrambi gli esempi di Voltolini ricadono in questo caso) sia un'operazione ben diversa da quella della produzione del seguito⁵⁰ di una certa opera – come avviene, per esempio, nella saga di Doyle concernente Sherlock Holmes, dove ogni romanzo o racconto è un *episodio* della saga suddetta. Sarebbe vano, in quanto tale interpretazione è perfettamente coerente ai presupposti di Thomasson. Nel primo caso, a proposito di fusioni o fissioni potremmo dire che vengono costruiti nuovi personaggi sul modello dei precedenti. Il problema però è a monte, e si trova nella vaghezza caratterizzante la nozione stessa di migrazione in Thomasson, che sembra incapace di rendere conto delle differenze riscontrabili tra *diversi tipi* di migrazione. Infatti, mi sembra verosimile che esistano differenze nella migrazione di un *fictum* tra edizioni differenti di una stessa opera, di un *fictum* tra opere distinte appartenenti allo stesso tipo di *medium* (per esempio: due romanzi), e ancora di un *fictum* tra opere distinte, e oltretutto appartenenti a *media* differenti (per esempio: da un romanzo a un film). Qui non svilupperò oltre questa intuizione, che va oltre l'autentico oggetto della presente ricerca.

Per queste ragioni, le osservazioni di Voltolini sembrano del tutto valide. Inoltre, esistono anche esempi di personaggi che si fondono, si fissionano o comunque mutano in modo piuttosto netto anche

⁵⁰ Questo vale anche in casi analoghi, quali quello di un *prequel* o di uno *spin-off*. Laddove (soprattutto nel gergo televisivo e cinematografico) un *prequel* è una narrazione che esplora elementi che stanno alle origini della narrazione originale di riferimento; mentre uno *spin-off* è una narrazione che esplora elementi paralleli alla, o comunque derivati dalla narrazione originale di riferimento.

all'interno di una stessa, singola opera di finzione: per esempio in *Valis* (1981) di Philip K. Dick, i personaggi di Horselover Fat e quello di Phil Dick, a un certo punto si fondono in uno solo; mentre ne *La mostra delle atrocità* (1970) di J. G. Ballard il protagonista viene continuamente decostruito e ricostruito, a partire dal nome, parallelamente agli eventi e alla narrazione stessa. In casi come questi, l'identità numerica precisa non si ha neanche nel contesto di una stessa opera.

Voltolini conclude affermando come la teoria di Thomasson, e in generale quelle artifattualiste, siano efficaci nel mettere a fuoco le condizioni esistenziali dei *ficta*, ma falliscano per quanto concerne le loro condizioni d'identità. Questo problema ha spinto alcuni autori, tra cui lo stesso Voltolini, a sviluppare particolari sincretismi tra artifattualismo e teorie neomeinonghiane, allo scopo di “unire le forze” mettendo insieme il meglio dei due approcci, e superandone i differenti problemi⁵¹.

1.3 La collezione come artefatto astratto

Per quale ragione ho dedicato l'intero § 1.2 ai *ficta* teorizzati da Thomasson? Riprendendo un'intuizione della stessa Thomasson⁵², sostengo l'esistenza di diversi tipi di artefatti astratti oltre agli oggetti fittizi. O – detto diversamente – che la nozione di “artefatto astratto” possa essere utilizzata per spiegare altri oggetti culturali e sociali, al di là dei *ficta*, la cui comprensione sfidi la tradizionale dicotomia fra entità fisiche e astratte.

Affermo dunque che, tra i diversi casi di artefatto astratto, rientrino anche i *collectus* espressi dalle collezioni. E, al fine di studiarli, ho ritenuto opportuno partire dal caso ben noto dei *ficta*; per i quali, grazie a Thomasson, esiste già una teoria sufficientemente completa e soddisfacente. Per cui ora, attraverso il confronto con i *ficta*, sarà possibile delineare anche le specificità dell'artefatto astratto *collectus*.

⁵¹ Cfr. Voltolini (2006) e Zalta (2000).

⁵² Cfr. l'introduzione di Thomasson (1999).

Ritengo che in queste affermazioni non vi sia nulla di problematico: che due oggetti appartengano alla stessa classificazione, implica analogia ma non necessariamente identità. Per esempio, che due specie viventi appartengano entrambi al Regno animale, non implica certo che siano la stessa specie. Il contrario, peraltro, sarebbe evidentemente in contraddizione con la nostra esperienza ordinaria relativa a collezioni e personaggi fittizi, che evidentemente sono realtà distinte. Questo è un punto molto importante: la nozione di “artefatto astratto” indica un insieme di oggetti ben più grande sia dell’insieme dei *ficta*, che di quello dei *collectus*⁵³.

En passant, si noti che la complessità della classificazione degli artefatti astratti potrebbe essere maggiore, implicando ulteriori livelli di sottocategorizzazione. Mi sembra infatti che distinzioni specifiche si rilevino anche all’interno dello stesso sottoinsieme tipologico: per esempio, quello dei *ficta* è caratterizzato da oggetti che saranno metafisicamente analoghi in modo profondo; ma appare ragionevolmente verosimile che vi siano differenze tra, poniamo caso, la realtà di un *fictum* come il più volte citato Sherlock Holmes, e quello di un *fictum* come Topolino. Qualcuno potrebbe, con buone ragioni, sostenere l’intuizione che un personaggio “realistico” come Holmes esista in un modo differente da quello di un personaggio “fantasioso” come Topolino.

Dunque, occorre innanzitutto mettere a fuoco quali sono queste differenze tra questi due tipi distinti di artefatto astratto, il *fictum* e il *collectus*. In base a quanto considerato nel § 1.2, relativamente alla trattazione che Thomasson svolge per il caso dei *ficta*, i punti chiave da affrontare nell’analisi di un artefatto astratto sono:

⁵³ Tra i quali – insieme dei *ficta* e insieme dei *collectus* – non esiste presumibilmente alcuna coincidenza, neppure parziale: essi appaiono quali sottocategorie degli artefatti astratti, che sono a tutti gli effetti perfettamente distinte. Salvo che non si ammettano casi *borderline* come le collezioni fittizie (per esempio quella de *Il cugino Pons* di Honoré Balzac, un romanzo del 1847), per ciascuna delle quali potremmo postulare l’esistenza di un *collectus* fittizio; ovvero un’entità tale da essere considerabile quale un artefatto astratto che sia contemporaneamente tanto un *collectus*, quanto un *fictum*.

Beninteso, una conseguenza del genere non è logicamente necessaria: infatti, una volta ammesse le collezioni fittizie tra le collezioni a tutti gli effetti, ovvero – altrimenti detto – una volta ammessa la possibilità di collezionare oggetti fittizi, potremmo anche intendere il *collectus* a fondamento di un simile artefatto culturale quale un *collectus* ordinario, *non coincidente necessariamente* con un *fictum*. Si tratta di un rompicapo metafisico affascinante, che in questa sede tuttavia non approfondirò oltre.

1. la localizzazione nello spazio (in cui includerò anche la questione della migrazione);
2. creazione e persistenza nel tempo;
3. proliferazione e vaghezza in genere;
4. la caratterizzazione come entità dipendente di livello superiore;
5. la cessazione dell'esistenza;
6. le condizioni d'identità.

In base a questi 6 punti, analizzeremo ora le specificità dell'artefatto astratto *collectus* rispetto all'artefatto astratto *fictum*.

1.3.1 Localizzazione nello spazio

Un *fictum* è localizzabile nello spazio? Trattandosi di una sorta di *abstractum*, sembrerebbe necessaria una risposta negativa. Eppure, secondo Thomasson, un *fictum* si differenzerebbe da un *abstractum* in senso tradizionale (ovvero un universale platonico) in quanto maggiormente vincolato a oggetti concreti (le copie delle opere in cui l'oggetto fittizio appare).

La risposta alla domanda d'apertura implica due distinte considerazioni, concernenti:

- I. il fatto che il personaggio fittizio sia esistenzialmente dipendente dall'opera letteraria che lo presenta;

- II. il fatto che il personaggio fittizio sia comunque un *abstractum* indipendente (tanto che può migrare da un'opera all'altra).

Relativamente a (I), la dipendenza esistenziale (costante generica⁵⁴) dall'opera, fa sì che un *fictum* sia in qualche modo “incluso” in ogni opera che lo presenta in modo corretto, relativamente alla catena di riferimento che ha inizio con la creazione del personaggio da parte degli autori. Per esempio, Sherlock Holmes si trova (anche) nel romanzo *Uno studio in rosso*. Come osserva Thomasson, questo fatto introduce le complicazioni derivanti dai problemi ontologici che caratterizzano opere allografiche⁵⁵ quali sono normalmente quelle letterarie, in cui ogni copia costituisce un *embodiment* di quel *continuant*⁵⁶ che è l'opera, che quindi potrebbe essere caratterizzata da una natura metafisica non dissimile da quella del *fictum* presentato⁵⁷. A loro volta, gli *embodiment* dell'opera possono assumere forme molto differenti: manoscritti, libri a stampa, *e-book*, e persino memorie di esseri umani, come accade nelle tradizioni orali, o nell'esempio letterario degli “uomini libro” di *Fahrenheit 451*⁵⁸.

Thomasson, dunque, affronta tali questioni assumendo che le opere narrative, al pari dei *ficta* che presentano, costituiscono un particolare caso di artefatti astratti⁵⁹ creati e vincolati esistenzialmente a oggetti fisici (le varie copie dell'opera). Questo quadro è ulteriormente complicato da (II): come abbiamo visto⁶⁰, un *fictum* può migrare da un'opera (distinta) ad un'altra, a patto che l'autore che lo introduca sia – come abbiamo visto – competente e non ne alteri eccessivamente le proprietà caratterizzanti. Thomasson non pone limiti al *tipo* di opera, che dunque può essere diversa da una

⁵⁴ Cfr. § 1.2.3.

⁵⁵ Per la differenza tra *opere autografiche* (uniche e falsificabili) e *opere allografiche* (multipli riproducibili), cfr. Goodman (1968).

⁵⁶ Cfr. Rohrbaugh (2003)

⁵⁷ Cfr. ancora § 1.2.3.

⁵⁸ Esempio citato in Thomasson (1999).

⁵⁹ Cfr. Thomasson (1999, 2015).

⁶⁰ Cfr. § 1.2.4.

letteraria – per esempio, un film, un fumetto, una rappresentazione teatrale. Questo fatto viene sottolineato da Voltolini:

[...] gli oggetti fittizi [...] trasmigrano da un'opera all'altra, sia dello stesso tipo mediatico sia di un altro tipo – Pinocchio non è solo il protagonista dell'opera collodiana, ma lo ritroviamo anche nel libro di Giovanni Giraldi, *Il figlio di Pinocchio*, e persino in cartoon, canzoni e film (dalle animazioni di Walt Disney passando per il film di Roberto Benigni fino all'irriverente *Le avventure erotiche di Pinocchio* di Corey Allen)⁶¹.

Questa sorta di apertura intermediale è particolarmente problematica. Poniamo il caso che uno scultore crei una statua di Sherlock Holmes... in realtà, non serve neanche immaginarlo: una statua siffatta esiste attualmente, ed è sita a Londra di fronte al numero 221B di Baker Street – dove Holmes, nella finzione, abitava. Tale statua appare fedelissima al personaggio così come è descritto nelle opere di Arthur Conan Doyle: infatti, presumibilmente essa venne commissionata all'autore, John Doubleday, in quanto artista competente circa il personaggio che doveva rappresentare. Ebbene, non potremmo dire che il *factum* Holmes è stato correttamente trasferito in una nuova opera, che stavolta è una scultura? Certo risulterebbe strano, in base all'intuizione che esistono differenze tra opere narrative (come quelle letterarie: per esempio le opere di Doyle su Holmes) e opere non narrative (come quelle plastico-visuale: per esempio la nostra statua di Holmes). Ma è così assodato che una statua non abbia valenza narrativa? E un gruppo di statue? E che dire di forme artistiche (dal nostro punto di vista) "ibride" quali il bassorilievo e l'altorilievo, con i quali è possibile rappresentare intere storie? Del resto, la rappresentazione visiva, come quella orale, costituisce un veicolo di narrazione senz'altro più antico della letteratura scritta – senza contare come il connubio tra rappresentazione visiva e orale sia alla base anche di forme espressive quali teatro e cinema. Fatti come questi non possono essere ignorati, se effettivamente Thomasson mira, con la sua teoria, al rispetto delle pratiche artistiche reali.

⁶¹ Cfr. Voltolini (2010) p. 77.

Il punto è che a) sia i confini delle tipologie di opere in cui i *ficta* possono “trasferirsi” (e considerando oltretutto sia il livello del *continuant*, sia quello dell’istanziamento nell’*embodiment*), b) sia la stessa nozione di “competenza”, considerata in relazione ad un oggetto fittizio, sono talmente vaghi da far sì che, in base all’analisi di Thomasson, i *ficta* siano in effetti oltremodo ubiqui⁶². Questo aspetto, che potrebbe non essere particolarmente problematico per un *abstractum* “tradizionale”⁶³, potrebbe invece – e con ottime ragioni – esserlo per un artefatto astratto. Infatti, caratterizzato come universale è del tutto normale che un numero possa essere istanziato in modi molto diversi: per esempio, il numero 3 può essere il numero delle persone che aspettano il tram a una certa fermata, l’altezza in centimetri di un chiodo, la soluzione di una certa sottrazione, e così via. In tutti questi casi, tuttavia, il numero 3 resta sempre se stesso: questo perché per i numeri possediamo criteri di identità decisamente più chiari. A noi qui non interessa se si tratta di 3 esseri umani, piuttosto che di 3 mele: qualsiasi sia il “veicolo” dell’istanziamento, è sempre il 3 che viene realizzato.

Invece, un oggetto complesso e sfaccettato come Sherlock Holmes, sino a quando – a fronte dei cambiamenti occorrenti nella migrazione – resta riconoscibile e individuabile? Thomasson avvicina la nozione dell’artefatto astratto *fictum* agli oggetti sociali⁶⁴. Tuttavia, persino oggetti sociali molto complessi (per esempio: l’Università degli Studi di Torino, o lo Stato italiano) appaiono più facilmente inquadrabili (si pensi alla chiarezza degli statuti, delle costituzioni, e in generale delle leggi) e, per quanto caratterizzati da confini sfumati, più individuabili di un oggetto fittizio à la Thomasson.

Apparentemente, l’artefatto astratto *collectus* si distingue dall’artefatto astratto *fictum* in quanto non pone questi stessi problemi – o, quantomeno, li pone in modo assai differente. Analogamente a un oggetto fittizio, *il collectus si presenta come supportato da oggetti concreti*, ovvero gli oggetti collezionati. Ma, differentemente dal caso di un oggetto fittizio, *tali oggetti concreti costituiscono un*

⁶² Si consideri ancora l’esempio di Pamela/Shamela, cfr. § 1.2.4.

⁶³ Per esempio platonico (idea) o aristotelico (categoria).

⁶⁴ Cfr. § 1.2.3.

insieme chiuso ampliabile solo tramite integrazioni o sottrazioni, che supporta il *collectus* solo *collettivamente*: un insieme che chiamiamo collezione. Ma precisamente, cosa significa che gli oggetti collezionati supportano il *collectus* solo collettivamente, ovvero attraverso la collezione?

Significa che, anche a seguito dell'aggiunta di un nuovo oggetto collezionato, numericamente resta sempre 1 ed una sola collezione, cui è vincolato uno ed un solo *collectus* (nonostante possibili casi *borderline* come le collezioni di collezioni⁶⁵, o le *one object collection* costituite da un solo oggetto⁶⁶). Lo si potrebbe chiamare il “paradosso della collezione”: una moltitudine che si comporta analogamente a un individuo, senza di fatto esserlo. Intuibilmente, a differenza di un *fictum* il *collectus* non può evidentemente migrare; e i fatti appena presentati hanno ulteriori effetti, per esempio sulle questioni della proliferazione e dei problemi di vaghezza in generale⁶⁷, nonché sulla questione dell'identità⁶⁸. Per il momento occorre osservare come, nel caso di una collezione, il problema della localizzazione nello spazio del *collectus* che supporta si presenti in modo più “moderato” rispetto ad un oggetto fittizio. Se a quest'ultimo abbiamo riconosciuto, nonostante la sua individualità, una notevole ubiquità dovuta al moltiplicarsi di variazioni e copie supportanti, un *collectus* sembra invece potersi verosimilmente localizzare dove si trova concretamente la collezione.

In quanto artefatto astratto, è ovviamente sbagliato dire che il *collectus* occupi esattamente lo spazio della collezione che lo supporta: piuttosto, si trova “da quelle parti”, come realtà di ordine differente, come per esempio la mente non coincide perfettamente con il cervello – o il sistema nervoso in generale, o comunque quello che riteniamo essere il fondamento biologico della mente). Questo punto sarà chiarito quando, nel prossimo capitolo, affronteremo la questione delle proprietà costitutive di una collezione. Ma credo di poter già dire che sia, una volta riconosciuta a questa dipendenza dagli oggetti concreti una qualche valenza spaziale, sembra proprio che la localizzazione della collezione sia meno problematica e dubbia di quello degli oggetti fittizi. Qui ha ragione

⁶⁵ Cfr. § 3.4.

⁶⁶ Cfr. § 3.3.

⁶⁷ Cfr. § 1.3.3.

⁶⁸ Cfr. § 1.3.6.

Thomasson a ravvisare analogie profonde con gli oggetti sociali: se qualcuno mi chiedesse dove si trova un certo istituto, la mia reazione sarebbe (ipotizzando che la conosca) di indicargli l'indirizzo dove si trova la sua sede. Certo, questo non significa che l'istituto coincida metafisicamente con la sua sede: nondimeno, esiste un senso sufficientemente forte in cui un oggetto sociale "sopravviene" a certe strutture; è maggiormente collegato a esse che altrove.

Ovviamente, questo non significa che il problema sia definitivamente risolto. La collezione, infatti, è comunque tipicamente un insieme di individui. Cosa accadrebbe se tali individui venissero separati? Che ne sarebbe del *collectus*? Si tratta, a ben vedere, di un problema frequente. Si pone quando una collezione viene traslocata; quando sue parti vengono prestate; o ancora quando sue parti vengono messe via, da parte, magari celate in un magazzino. In questi casi, dove sta la collezione? La risposta sarà possibile solo aver messo a fuoco la nozione di *configurazione*⁶⁹.

Per concludere, una breve digressione: se è vero che un *collectus* non può migrare, in un senso molto più debole esiste comunque la possibilità di riferirsi ad esso, di rappresentarlo in modo efficace – eventualmente persino più efficace e informativo di quanto possa risultare una visita alla collezione stessa. Potrebbe essere il caso di un catalogo o di un saggio che esplorino la collezione e la sua storia, che senz'altro possono cogliere l'essenza della collezione; e senza che ciò debba essere inteso come un qualche trasferimento di tale essenza *dall'opera originale a quella derivata*. A tale proposito, tornando per un attimo all'ubiquità dei *ficta*, è lecito chiedersi se alcuni casi di trasferimento di personaggi fittizi, anziché essere gettati nel calderone un po' fumoso della migrazione, non dovrebbero piuttosto essere trattati come un caso di riferimento di questo tipo. Potrebbe essere il caso di Pamela/Shamela, secondo l'interpretazione alternativa descritta nel § 1.2.4. Sembra, insomma, che su questi aspetti della teoria artifattualista degli oggetti fittizi ci sia ancora parecchio lavoro da fare.

⁶⁹ Cfr. § 2.4.3.

1.3.2 Creazione ed esistenza nel tempo

Per quanto concerne invece la *dimensione temporale* dell'artefatto astratto, l'aspetto più critico riguarda l'atto di creazione. Secondo l'analisi di Voltolini⁷⁰, per Thomasson un oggetto fittizio viene a esistere come un mero *oggetto intenzionale*, cui è diretta l'attività mentale di un autore. Scrivo "autore" al singolare poiché, se le cose stanno così, anche qualora gli autori fossero più di uno, sarebbe lecito supporre che ci sia sempre comunque *un solo* autore originario: ossia colui al quale è venuta l'"idea" del personaggio per primo (anche ipotizzando che la stessa idea di un personaggio fosse venuta a – poniamo caso – due autori distinti, e questi avessero iniziato a svilupparla solo collaborando, avremmo comunque più correttamente due intuizioni simili: tra le quali una, verosimilmente, sarebbe sempre temporalmente precedente rispetto all'altra – dunque avremmo ancora *un solo* autore originario). Ebbene, questo fatto è problematico, in quanto essendo il *fictum* caratterizzato da una permanenza in esistenza legata alle opere che lo supportano⁷¹, non è chiaro il passaggio dalla prima fase (come oggetto intenzionale) alla seconda (come oggetto fittizio); questo nonostante Thomasson sembri proprio intendere gli oggetti fittizi come sottoinsieme degli oggetti intenzionali.

Voltolini propone due soluzioni, che potrebbero essere attuate complementariamente:

- I. intendere la creazione di un oggetto fittizio non più come la sua iniziale concezione da parte dell'autore, bensì come il processo completo della sua invenzione, inteso come gioco di far finta⁷²;

⁷⁰ Cfr. Voltolini (2010) pp. 74-85.

⁷¹ Cfr. § 1.2.3.

⁷² Cfr. Searle (1979), Walton (1990) e Thomasson (2009).

- II. snellire la metafisica degli oggetti intenzionali stessi, intendendoli piuttosto come oggetti schematici⁷³.

Relativamente a (I), l'introduzione della nozione di "gioco di far finta", mossa effettuata dalla stessa Thomasson a proposito delle proprietà interne del *fictum*⁷⁴, appare a sua volta problematica in quanto di per sé non implica, o quantomeno complica l'esistenza del *fictum* come artefatto indipendente: in che senso, una volta concluso il processo di creazione così inteso, avremmo un oggetto fittizio che è un artefatto astratto distinto dalle proprietà espresse nella narrazione, che sembrano però parte essenziale della narrazione stessa attraverso cui il *fictum* (secondo questa intuizione) verrebbe creato⁷⁵?

Ma vi è un ulteriore problema: quando può dirsi veramente concluso il processo d'invenzione del personaggio? Se è vero che l'artifattualismo ha il vantaggio, rispetto alle teorie "concorrenti", di rispettare maggiormente le intuizioni che a proposito dei *ficta* derivano dalle pratiche artistiche reali, va osservato come esista senz'altro un senso in cui – per esempio – Sherlock Holmes è oggetto di creazione da parte di Arthur Conan Doyle sino a quando costui ha concluso il suo ultimo racconto (o, a voler essere pignoli, ha – per esempio – scritto l'ultima frase relativa al personaggio). Ammesso e non concesso che questa sia una soluzione praticabile, in quanto il processo creativo appare – e proprio in base agli assunti dell'artifattualismo – come radicalmente aperto: se un *fictum* può essere ripreso da qualsiasi autore, in qualsiasi nuova opera, in qualsiasi tipo di *medium*⁷⁶, un qualsiasi criterio per la conclusione del processo creativo relativamente alla vita di un personaggio, una volta fissato sarà sempre inevitabilmente arbitrario e insoddisfacente. Per esempio, fare coincidere la creazione di Holmes con lo svolgimento di un suo romanzo, oppure con l'elaborazione artistica complessiva da parte di Arthur Conan Doyle: ma se il *fictum*, secondo l'artifattualismo astratto di Thomasson, può

⁷³ Cfr. Crane (2001a, 2001b).

⁷⁴ Cfr. Thomasson (1999) p. 63 e Thomasson (2009).

⁷⁵ Cfr. § 1.2.5.

⁷⁶ Cfr. §§ 1.2.4 e 1.3.1.

sempre migrare in nuove opere, eventualmente di nuovi autori, perché questi criteri dovrebbero essere accettati?

La mossa con cui Thomasson fa coincidere la creazione di un oggetto fittizio con il pensiero iniziale che ne ha l'autore, quasi come Atena che uscì perfetta e completa dal cranio di Zeus, è in effetti comprensibilmente semplificatrice nei confronti della reale complessità della pratica di produzione di un personaggio. Che – salvo essere davvero molto banale – va incontro, durante la sua “vita”, a un continuo essere “ripensato”. Inoltre tale posizione è palesemente orientata dalla nozione di *battesimo* di Kripke, che Thomasson tenta di applicare, e non senza difficoltà, agli oggetti fittizi⁷⁷.

La soluzione (II) di Voltolini ha lo scopo di “svincolare” la fase iniziale (ovvero come oggetto intenzionale) del *fictum* dal pensiero dell'autore. Insieme, può fornire una soluzione per meglio definire l'“obiettivo” dell'atto creativo – il problema appena visto a proposito di (I). In questo senso, un oggetto intenzionale viene inteso come *oggetto schematico*, un'entità non dipendente dal pensiero di qualcuno in particolare. La soluzione è ripresa da Tim Crane:

[...] gli oggetti intenzionali [...] non sono oggetti nel senso ordinario. Ho fornito tre ragioni per sostenere che gli oggetti intenzionali non siano oggetti in questo senso: gli oggetti intenzionali possono essere entità di molti generi metafisici, possono essere indeterminati, e alcuni di loro non esistere. Ma affermando questo non intendevo dire che gli oggetti intenzionali siano oggetti in un senso non ordinario (come potrebbero esserlo oggetti astratti quali i numeri). Invece, ho affermato che il termine “oggetto” in “oggetto intenzionale” dovrebbe essere inteso in quello che ho chiamato senso *schematico*, piuttosto che in senso *sostanziale*, seguendo l'analogia di Anscombe con l'uso grammaticale di “oggetto”. L'oggetto di un enunciato non è, in quanto tale, un certo tipo di entità, e nemmeno l'oggetto di un pensiero è, in quanto tale, un certo tipo di entità. Se distribuissimo le cose nel mondo in generi metafisici, dovremmo elencare le proprietà, le relazioni, gli oggetti fisici, gli oggetti astratti, gli eventi, i processi... ma non avremmo bisogno di menzionare, in aggiunta, gli oggetti intenzionali⁷⁸.

Ebbene, anche adottando tale soluzione, resta un problema: nel caso di un artefatto astratto/*fictum* l'identificazione di un tale oggetto schematico appare comunque tutt'altro che semplice. Nel caso di

⁷⁷ Cfr. Thomasson (1999) cap. 4.

⁷⁸ Cfr. Crane (2001a) p. 22.

un artefatto astratto quale un *collectus*, invece, si può affermare che l'intenzione del (futuro) collezionista porta allo sviluppo di un particolare oggetto schematico mentale, cui darò il nome di *progetto*.

PROGETTO: schema mentale, istanziabile materialmente, che un essere umano (o agente cognitivo analogo) sviluppa quale modello per almeno una possibile COLLEZIONE C. Determina le condizioni che un oggetto deve soddisfare per essere ammesso come OGGETTO COLLEZIONATO facente parte di C.

Il progetto va dunque inteso come un'ulteriore entità, connessa ma distinta sia rispetto alla collezione, sia rispetto al *collectus*. Lo dimostra il fatto che le sue condizioni individuino innanzitutto l'insieme degli oggetti candidati, e non la collezione (né tanto meno il *collectus*); il progetto individua gli oggetti candidati, i quali potranno eventualmente diventare oggetti collezionati per azione del collezionista. Ancora, la specificità del progetto è dimostrata dal fatto che possa essere istanziato, mettendolo – per esempio – più o meno dettagliatamente per iscritto. In alcuni casi questa operazione può dar luogo a un testo formale e tecnico, come accade tipicamente nel caso di certe collezioni permanenti a carattere pubblico (museali o di fondazioni private), sviluppate *ad hoc* a partire da fondi stanziati sulla base di un tale progetto. Qui, salvo specificazioni, intenderemo “progetto” solo nel senso illustrato dalla definizione qui sopra.

Il progetto è un'entità dinamica: come vedremo meglio nel corso del cap. 2, dove approfondiremo l'interazione tra il progetto e le altre entità coinvolte nello sviluppo di una collezione, è normale che il progetto venga rivisto man mano che quest'ultima prende forma. Particolarmente interessante per noi è la nozione di *progetto applicato*.

PROGETTO APPLICATO: La versione di un PROGETTO che viene applicata (cfr. APPLICAZIONE DEL PROGETTO) ad una certa COLLEZIONE *C*, o una delle successive revisioni (in numero di n , dove $n \geq 1$, e distinguibili in sede di analisi) cui è sottoposto nel contesto di *C*. Cattura L'INSIEME DEGLI OGGETTI CANDIDABILI, e serve come mezzo di verifica del possesso dei requisiti necessari degli OGGETTI CANDIDATI EFFETTIVI.

Poiché il progetto è caratterizzato da un numero variabile di revisioni, è bene mettere in evidenza quelle che sono effettivamente utilizzate per sviluppare la collezione, in interazione con essa: ovvero, per l'appunto, il progetto applicato (nelle sue varie revisioni).

La funzione del progetto nel costituire un riferimento allo sviluppo di una collezione, si realizza solo parallelamente allo sviluppo dell'artefatto astratto *collectus*, con il quale la collezione ha un rapporto di reciproca interazione⁷⁹. In questo senso, la collezione è un insieme di oggetti strutturato sulla base della propria essenza, il *collectus*, un artefatto astratto mente-dipendente che – in quanto tale – non possiamo percepire materialmente, per quanto informi direttamente l'evoluzione della collezione come insieme di oggetti collezionati. In questo senso si spiegano sia la maggiore individuabilità e coerenza spaziale di un *collectus* rispetto a un *fictum*⁸⁰, sia la caratteristica, propria della collezione, di mutare costantemente, in un modo analogo a quello di un organismo individuale. Fatto, quest'ultimo, che pone problemi d'identità molto particolari⁸¹.

⁷⁹ Cfr. § 2.3.

⁸⁰ Cfr. § 1.3.1.

⁸¹ Cfr. § 2.2.2.

1.3.3 Proliferazione e vaghezza in genere

Evidentemente, il problema della proliferazione non sussiste per un *collectus*, in virtù di quanto visto nel § 1.3.1. Se ad una collezione corrisponde sempre e solo un *collectus*, il caso appare radicalmente diverso da quello del rapporto tra una o più opere e gli oggetti fittizi da esse supportati. Anzi, esiste forse un senso secondo il quale non è sbagliato dire che il rapporto quantitativo tra artefatto astratto e supporto concreto, nel caso della collezione, si rovesci rispetto al caso dell'oggetto fittizio. Infatti, se (la copia di) un'opera di finzione può supportare un numero indefinito di *ficta*, molti oggetti collezionati nel contesto di una collezione supportano invece *un unico collectus*.

Ma instaurare un'analogia tra (oggetti collezionati nel contesto di) una collezione, che è un insieme, e una (copia di una) opera di finzione, che come abbiamo visto per Thomasson è (una istanziazione di) un altro artefatto astratto (e dunque un individuo), non sembra corretto. Dal lato del *fictum*, occorre distinguere l'opera/*continuant* dalla copia/*embodiment* che la istanzia nel caso specifico; mentre da quello del *collectus*, un'analogia simile si riscontra piuttosto al livello dei singoli oggetti collezionati, considerati stavolta nella loro individualità: a questo livello, un oggetto da collezione è spesso un *token* di un *type* più o meno specifico. Qui utilizzo la dicotomia *token/type*⁸² in luogo di quella *continuant/embodiment*⁸³, considerando la prima come più generale della seconda, dunque più adeguata a funzionare in un contesto di senso più ampio.

Il problema è il seguente: esistono collezioni in cui l'elenco degli oggetti da raccogliere è molto definito, altre dove tale elenco è più flessibile⁸⁴. Dunque, spesso la "fisionomia" dell'oggetto da collezionarsi è molto chiara e rigidamente fissata dal progetto, poiché l'oggetto collezionato si pone come esemplare di un modello – e in quanto tale suscettibile di essere sostituito da un *token* analogo. In altri casi, invece, tale riferimento tra "modello" dell'oggetto da collezionare ed "esemplare"

⁸² Cfr. Peirce (1931-58).

⁸³ Cfr. Rohrbaugh (2003).

⁸⁴ In tal senso, è forse possibile una distinzione tra *collezioni chiuse* e *collezioni aperte*. Cfr. § 3.1.

effettivamente collezionato non è affatto così chiaro, né tantomeno rigidamente fissato. Per esempio, accade nel caso degli oggetti naturali, oppure degli oggetti artistici: particolarmente in quest'ultimo caso, ed altri analoghi concernenti artefatti culturalmente caratterizzati, la dicotomia *continuant/embodiment* di Rohrbaugh si può applicare agevolmente. Tuttavia, si tratta di casi più o meno limitati alla produzione artistica, eventualmente estensibile (emendandola, poiché Rohrbaugh non spinge la sua teoria in questa direzione) a quella artificiale in genere; invece, appare del tutto fuori luogo in casi come quelli rappresentati dagli oggetti naturali. Queste sono le ragioni che mi portano a preferire, nel contesto dell'artifattualismo delle collezioni e a proposito degli oggetti collezionati, l'originaria e più universale dicotomia *type/token* dovuta a Peirce.

Tornando a noi, tipicamente un oggetto collezionato non forma una collezione da solo, ma unitamente ad altri oggetti collezionati⁸⁵: fatto ovvio, in quanto la collezione è stata definita come insieme degli oggetti collezionati. Chiamerò *compartecipazione* questa caratteristica degli oggetti collezionati:

COMPARTECIPAZIONE: assolvimento di una certa funzione che un certo oggetto svolge in connessione con altri oggetti. Nel contesto della teoria artifattualista delle collezioni, è una proprietà non necessaria dell'OGGETTO COLLEZIONATO, che tipicamente costituisce una COLLEZIONE assieme ad altri oggetti collezionati, e analogamente ne fonda il relativo *COLLECTUS*.

Ora, poiché esemplari differenti di uno stesso oggetto possono equivalentemente compartecipare, con gli altri oggetti collezionati di una collezione *C*, allo sviluppo di *C* (e relativo *collectus*), forse neanche in questo senso l'analogia tra (*token* di) oggetti collezionati e (*embodiment* delle) opere di finzione regge. La copia di un'opera – verrebbe da obiettare – supporta l'esistenza di un *fictum* interamente, non per *compartecipazione*, peraltro *eventuale* (un altro esemplare e/o un oggetto

⁸⁵ Cfr. il § 3.3 per il caso borderline rappresentato dalle *one object collection*.

analogo potrebbe svolgere lo stesso compito), di un insieme di oggetti (ovvero la collezione). Ma come sappiamo, la compartecipazione di più oggetti collezionati non è condizione necessaria per avere un *collectus*: serve che vi sia applicazione del progetto, in base al quale una collezione può essere costituita anche da un solo oggetto collezionato⁸⁶. Dunque, l'analogia tra (*token* di) oggetto collezionato, rispetto all'artefatto astratto *collectus*, e (*embodiment* della) opera di finzione, rispetto all'artefatto astratto *fictum*, in un senso improprio e *borderline*, funziona: ovvero, poiché esiste il caso in cui una collezione sia espressa da un solo oggetto collezionato, esiste di conseguenza il caso in cui – analogamente a quanto visto per i *ficta* – un solo oggetto individuale supporti interamente l'esistenza del *collectus*.

Si noti inoltre che se l'artefatto astratto *fictum* è metafisicamente analogo ad altre entità, quali le opere d'arte e gli oggetti sociali in genere, questo vale anche per l'artefatto astratto *collectus*⁸⁷. Ne deriva dunque che un *collectus* sia metafisicamente analogo ad un'opera d'arte, tra le quali rientrano anche le opere di finzione letterarie. Come abbiamo visto, del resto, Thomasson ammette apertamente come le opere letterarie siano una sorta di artefatti astratti⁸⁸. In questo senso l'interpretazione della collezione come connessa ad un artefatto astratto funziona anche a partire dal modello dell'opera letteraria, o dell'opera d'arte in generale. Questo fatto sembra particolarmente fondato, data la natura unitaria a partire da componenti concrete del *collectus*, che richiama effettivamente il processo creativo-costruttivo alla base di molti tipi di opere d'arte. Al livello del *collectus*, forse, è possibile recuperare la dicotomia di Rohrbaugh, considerando il *collectus* come *continuant*, e le sue differenti realizzazioni nel tempo come differenti *embodiment* di quella collezione. Sintetizzando, in questo caso, ciò che chiamiamo abitualmente “collezione” sarebbe soltanto l'*embodiment*, a un certo tempo *t*, di un *continuant* che è il *collectus*. Valuterò in seguito le possibilità offerte da questa intuizione⁸⁹.

⁸⁶ Nel caso di una *one object collection*, addirittura in modo permanente. Cfr. § 3.3.

⁸⁷ Si ricordi però quanto detto nel § 1.2.3, a proposito del rischio di collasso di una categoria ontologica nell'altra.

⁸⁸ Cfr. Thomasson (1999) pp. 5-14.

⁸⁹ Cfr. § 2.3.3.

Ma il *collectus* resta sempre e solo uno? Un'obiezione interessante potrebbe essere la seguente: una collezione può diventare due, semplicemente dividendola o cedendone una parte – che diventerebbe così una collezione indipendente: ne deriverebbe la scissione anche del *collectus*. Avremmo cioè una collezione C_1 , e una collezione C_2 , supportanti rispettivamente un *collectus* C^a_1 , e un *collectus* C^a_2 .

Come si evince già dalla simbologia adottata, ritengo che in un caso del genere affermare che si abbia la scissione di uno stesso *collectus* in due (in simboli avremmo un originario C^a che si *divide* in C^a_1 e C^a_2) sia sbagliato. Più correttamente, accade che una parte della collezione C_1 venga separata da essa, andando a costituire una nuova collezione C_2 , per la quale sarà necessario o una nuova applicazione del progetto P_1 , o un progetto P_2 del tutto nuovo (in base alla mia definizione di progetto: inteso cioè quale oggetto indipendente tanto dalla collezione, quanto dal *collectus*), le cui applicazioni daranno sempre luogo a un *collectus* C^a_2 del tutto nuovo, ovvero distinto e indipendente da C^a_1 . Sarà al limite corretto dire che C^a_2 è in rapporto di *analogia* rispetto a C^a_1 , qualora sia stato generato da *distinta applicazione dello stesso progetto*⁹⁰.

Concludendo, alla luce di tutto ciò parlare di proliferazione nel senso visto per gli oggetti fittizi pare del tutto fuori luogo⁹¹. Diverso è il caso del problema del livello di definizione⁹², in quanto anche una collezione può evidentemente essere più o meno complessa e definita. Inoltre, esistono problemi di vaghezza che riguardano peculiarmente le collezioni, generati dal rapporto con quei particolari oggetti che contengono e/o strutturano gli oggetti collezionati durante l'esposizione della collezione; e presumibilmente problemi di vaghezza che riguardano le proprietà attive. Affronterò tali problemi nel § 2.4.

⁹⁰ Una possibile obiezione è che non è detto che sia sempre facile capire, in un caso del genere, in quale collezione stia il *collectus* originario, e in quale quello "di nuova fondazione". Il rischio esiste, ma si tratta pur sempre di un rischio molto teorico: in genere la cessione di parte della collezione non è troppo dissimile dalla cessione di singoli oggetti collezionati, e non sembra porre problemi di riconoscimento troppo sofisticati – spesso, cioè, è considerabile come lo stesso caso, solo considerato in riferimento contemporaneo a più collezionati.

⁹¹ Cfr. § 1.2.2.

⁹² Cfr. ancora il § 1.2.2.

1.3.4 Entità dipendente di livello superiore

Un artefatto astratto *collectus* è analogo ad un artefatto astratto *fictum* nell'essere un'entità dipendente di livello superiore⁹³. Come abbiamo visto nel § 1.2.3, relativamente agli oggetti fittizi i principali livelli di dipendenza metafisica sono:

- I. la *dipendenza storica rigida*, legata al *venire in esistenza* dell'oggetto come esito dell'*atto creativo autoriale*;
- II. la *dipendenza costante generica*, legata al *permanere in esistenza* dell'oggetto come esito del *suo supporto da parte di almeno un'opera*.

Cominciamo da (II), per cui esistono alcune interessanti differenze tra il caso della collezione e quello dell'oggetto fittizio. Il permanere in esistenza del *collectus* è legato agli oggetti collezionati, che tuttavia tipicamente contribuiscono solo collettivamente a supportarla (ovvero, compartecipando quali elementi della collezione). Dunque, vi è dipendenza costante generica tra il *collectus* e ogni oggetto collezionato x individualmente considerato: vale a dire, x può entrare a far parte di una collezione, e successivamente smettere di farne parte, senza che questo pregiudichi il permanere in esistenza del *collectus*, che resta supportata dalla collezione meno x (perlomeno – ribadisco – nei casi più tipici: dove la collezione è costituita da n oggetti collezionati, e $n > 1$).

Si obietterà come, a seconda degli oggetti collezionati da cui è di volta in volta è costituita la collezione, il *collectus* subisca comunque un cambiamento d'identità: se l'identità del *collectus* è determinata in parte da proprietà degli oggetti collezionati, il fatto che la collezione vari nei suoi componenti non può non modificare l'artefatto astratto che supporta. Ma – come ormai sappiamo –

⁹³ Cfr. Thomasson (1999) p. 35.

questo problema non è affatto tale, poiché il *collectus* è un'entità la cui identità è caratterizzata in una dimensione storica (vedi il tema del riferimento storico-causale, più volte toccato), per cui è del tutto normale che si trasformi nel tempo. Come approfondiremo meglio già nel cap. 2, in questa propensione alla trasformazione un *collectus* è analogo ad altri tipi di entità: tra cui gli organismi viventi (individui concreti della cui esistenza non dubitiamo), nonché ovviamente gli stessi *ficta* che, come abbiamo visto, nel corso della loro esistenza conoscono ugualmente mutazioni considerevoli⁹⁴.

Si obietterà ancora come un oggetto collezionato contribuisca all'esistenza del *collectus* in modo assai differente da un'opera, rispetto ad un oggetto fittizio. Questo è vero, poiché come abbiamo visto⁹⁵, tipicamente ogni oggetto collezionato contribuisce al *collectus* come membro di una collezione, ovvero come elemento di un insieme. Eppure, vi sono casi in cui un singolo oggetto collezionato, come può accadere ad un'unica opera in cui appaia un certo *fictum*, supporti da solo (quale unico membro attuale di una collezione) il *collectus* considerato. Provvisoriamente, quando in una fase temporale limitata il *collectus* è costituito da un unico oggetto, o definitivamente nel caso della *one object collection*⁹⁶. Si ribadirà quanto sia controintuitivo che una collezione possa essere composta da un solo oggetto: eppure, ciò è del tutto coerente con l'impostazione artifattualista qui presentata, per cui una collezione dipende da un particolare artefatto culturale (il *collectus*) la cui esistenza muove dal progetto iniziale di un collezionista, e sviluppa la propria esistenza nella storia in modo coerente attraverso un insieme variabile di oggetti collezionati – insieme variabile per i cui componenti non esistono vincoli quantitativi definiti.

E nel caso – peraltro ben più standard – in cui gli oggetti collezionati siano più di uno? Non considero particolarmente problematico il fatto che l'esistenza di un artefatto astratto possa essere fondata interamente da un unico insieme di oggetti, anziché da varie copie di varie opere come

⁹⁴ Cfr. §§ 1.2.1 e 2.2.2.

⁹⁵ Cfr. § 1.3.3.

⁹⁶ Cfr. § 3.3.

avviene tipicamente per i *ficta*. La collezione è in sé l'unica opera materiale del collezionista; e il *collectus* l'artefatto astratto che essa esprime, ed insieme la fonda.

Veniamo ora a (I). Se la soluzione di identificare la “nascita” di un *fictum* con l'atto intenzionale dell'autore appare molto problematica⁹⁷, a maggior ragione risulta inapplicabile nel caso di una collezione. In che senso si inventerebbe una collezione? L'intuizione comune è che la nascita di una collezione sia più legata al suo sviluppo concreto, che non alla mera intenzione del (futuro) collezionista. Tuttavia, l'intenzionalità svolge un ruolo che non può essere trascurato. Molte persone possiedono insiemi di oggetti aventi fra di essi caratteristiche coerenti, eventualmente persino esposti insieme ed in modo ordinato, senza per questo intenderli come collezioni: si pensi alle vetrine o, meglio ancora, agli scaffali di un negozio, che potrebbero esporre un esemplare di ciascun modello di una certa produzione di artefatti – esattamente come quelli che si potrebbero raccogliere per dar vita a una loro collezione. Dunque, la creazione di una collezione richiede necessariamente l'intenzione dell'aspirante collezionista. Se fosse condizione sufficiente, potremmo dire che l'intenzione permette la fondazione di un'essenza specifica, riconoscibile (secondo l'interpretazione artifattualista qui difesa) nel *collectus*, permettendo la distinzione della collezione da un cumulo generico di oggetti⁹⁸.

Tuttavia, come appena argomentato, da sola l'intenzione non sembra poter essere condizione sufficiente per generare un *collectus*: serve qualcos'altro. In questo senso, esiste un passo successivo all'atto intenzionale, che abbiamo già incontrato, e che potrebbe fare al caso nostro: lo sviluppo di un progetto (particolarmente nella sua versione applicata⁹⁹). Ma il progetto è davvero un buon candidato per fissare l'origine della dipendenza storica rigida di una collezione? Esistono ottime ragioni per concludere che non sia così. In primo luogo, si è affermato chiaramente che in sé il progetto è un'entità

⁹⁷ Cfr. § 1.3.2.

⁹⁸ Cfr. § 3.6.

⁹⁹ Cfr. ancora il § 1.3.2.

indipendente tanto dalla collezione, quanto dal suo *collectus*. È infatti del tutto concepibile il seguente caso: che si sviluppi un certo progetto, ma lo si lasci inattuato. Che non si passi mai, cioè, al “reclutamento” effettivo di oggetti collezionati per porre quella collezione in essere. In un caso simile sarebbe assurdo dire che c’è una collezione, e il nostro “progettista” difficilmente potrebbe essere inteso come un collezionista¹⁰⁰. Ancora una volta, dunque, dobbiamo volgere la nostra ricerca altrove.

Il prossimo candidato sembra essere la concreta attuazione della collezione che, in base alla definizione tecnica presentata nel § 1.1, avviene individuando un certo insieme di oggetti: vengono cioè acquisiti n oggetti, oppure selezionati n oggetti già in possesso dell’aspirante collezionista (laddove n , come sappiamo, è ≥ 1 – da qui in poi lo darò per acquisito). L’insieme viene investito dello *status* di collezione (è chiaro, infatti, che non è vero come qualsiasi insieme di oggetti sia automaticamente una collezione), contemporaneamente al fatto che gli oggetti che lo compongono, attualmente o in futuro, sono investiti dello *status* di oggetti collezionati a un certo tempo t di quella particolare collezione lì. Un atto quasi magico¹⁰¹, poiché “trasforma” certi oggetti in modo altamente arbitrario: infatti, è come se si creasse un campo di forza invisibile intorno a quella prima versione della collezione, che diviene il luogo esclusivo di formazione di quella particolare collezione lì – nonché, secondo la teoria qui difesa, la radice del particolare *collectus* che supporta.

Infatti, dal momento in cui si sceglie la composizione iniziale di una collezione, ogni oggetto che ne debba far parte deve essere ammesso entro i suoi “confini”, partecipando alla realizzazione del *collectus*. Ciò avviene indipendentemente da quanto la collezione si trasformi successivamente, eventualmente perdendo del tutto quegli oggetti che costituivano la sua versione iniziale (è il rapporto 1:1 tra *collectus* e collezione, di cui dicevo nel § 1.3.3). Nulla di strano, in quanto la collezione è un

¹⁰⁰ Per esempio, si propone il progetto per una collezione pubblica di un certo tipo, nel contesto di un bando di concorso per iniziative di natura culturale. Se viene rifiutato, il progetto è redatto e indubbiamente esiste; la collezione, differentemente, non esiste.

¹⁰¹ Un fatto studiato, da numerose e differenti prospettive teoriche, in ambiti quali la psicologia, la psicanalisi, l’antropologia e la sociologia. Per un’introduzione al problema cfr. Frost e Steketee (2010) cap.2 e (2014), in particolare Belk (2014).

particolare insieme che, da definizione, ha la caratteristica fondamentale di essere variabile nel tempo: diversi oggetti in diversi momenti entrano o escono dalla collezione.

Si obietterà che non tutti gli oggetti siano considerati degni di essere collezionati. Occorre una precisazione: è vero che esistono condizioni culturali per cui certi oggetti sono considerati più tipicamente collezionabili rispetto ad altri, ma è altrettanto vero che si colleziona di tutto. Gli usi culturali, in ultima analisi, forniscono ragioni del tutto relative per giustificare l'interesse verso una certa categoria di oggetti piuttosto che un'altra, costituendo in questo un problema più storico e sociologico che filosofico. In quest'ultimo senso, e quindi in base all'approccio ontologico del presente lavoro, non sono interessato a fornire normazioni relative a quali siano "buone" collezioni rispetto ad altre. Lo scopo qui è capire che tipo di entità entrano in gioco nel "fare" una collezione – e in che senso la si "fa".

Tornando a noi, come avviene la concreta attuazione della collezione? Identificherei l'origine della dipendenza storica rigida di una collezione con l'*applicazione del progetto* all'insieme di oggetti che, così, acquisisce lo *status* di collezione (mentre parallelamente i singoli oggetti, sul piano individuale, acquisiscono lo *status* di oggetti collezionati¹⁰²). In questo modo, ha origine la catena storico-causale della collezione, che "prende vita" a partire dalla sua organizzazione effettiva – pertanto, l'applicazione del progetto può essere anche definita *battesimo* di quella collezione. Un particolare atto, che coinvolge (e spiega) sia il ruolo del progetto, sia l'intenzionalità del (aspirante) collezionista: implicata sia nello sviluppo del progetto, sia nella sua applicazione effettiva.

Pertanto, se *intenzione, progetto* e scelta dell'*insieme di oggetti* che saranno collezione, sono *individualmente condizioni necessarie ma non sufficienti per fondare una collezione, l'applicazione del progetto* – implicando tutte e tre le altre – è *invece condizione sufficiente*.

Alla luce di quanto appena detto, consideriamo questa definizione:

¹⁰² Questi passaggi vengono approfonditi nel § 2.2.

APPLICAZIONE DEL PROGETTO (o **BATTESIMO** di una collezione): atto attraverso il quale si impone una connessione stabile e caratterizzante con un PROGETTO P a un insieme variabile I di n oggetti (dove $n \geq 1$), vincolati dal possesso delle proprietà soddisfacenti le condizioni di P .

A seguito dell'applicazione del PROGETTO: 1) ognuno degli n oggetti facenti parte (attualmente o in futuro) di I acquisisce lo *status* di OGGETTO COLLEZIONATO di una certa collezione C , in virtù dell'ATTIVAZIONE DI PROPRIETÀ delle proprietà soddisfacenti le condizioni di P , e in quanto 2) lo stesso acquisisce lo *status* di COLLEZIONE (chiamata ora C); parallelamente a questo 3) viene creato il *COLLECTUS* di C , a partire dalle PROPRIETÀ ATTIVE degli oggetti collezionati di C .

Esiste una possibile obiezione a questa strategia: si potrebbe notare che, tipicamente, la collezione all'inizio non può essere compresa, o esperita come tale. Perché quell'organizzazione coerente che – perlomeno tipicamente – si attribuisce ad una collezione emerga, solitamente serve che il numero degli oggetti collezionati componenti salga sino a un certo numero. Come si suole dire, cioè, serve che la collezione raggiunga una qualche *completezza*. Del resto, quando negli studi si presentano esempi di collezioni, si scelgono collezioni grandi e articolate, che sono *evidentemente* riconoscibili *in quanto tali*, cioè collezioni. Quest'obiezione implica perciò due distinti problemi: il *riconoscimento* della collezione, inteso in una dimensione squisitamente – e piuttosto ingenuamente – sensibile, e la questione della *completezza*.

La questione è delicata. Non ho ancora approfondito a sufficienza il ruolo del *collectus*, tuttavia posso anticipare che la “organizzazione coerente” espressa da una collezione è determinata proprio dal *collectus* – che non per nulla ho ripetutamente definito “essenza” della collezione¹⁰³. Pertanto, ammettendo riconoscimento e completezza quali elementi indispensabili per il *collectus*, si verificherebbe un problema: ci sarebbero ottime ragioni per ritenere discutibile l'intera impostazione storico-intenzionale della teoria artifattualista, almeno com'è stata intesa sinora. A cominciare proprio

¹⁰³ Cfr. § 2.3.

dall'applicazione del progetto, che non potrebbe più essere intesa quale condizione sufficiente per avere una collezione.

Il pericolo è tuttavia scongiurato, in quanto ritengo fermamente che sia il riconoscimento, sia la completezza *non* costituiscano autentici fondamenti per la realtà delle collezioni. Per quanto riguarda il tema della completezza, rimando al § 3.2. Veniamo dunque al tema del riconoscimento: accogliere una simile obiezione sarebbe controproducente, in quanto implica una dipendenza della metafisica dalla percezione, per cui una certa entità sarebbe classificabile in un certo modo solo se riconosciuta “a vista” come tale. Una soluzione fragile e problematica: che oltretutto sopravvaluta decisamente le capacità di riconoscimento dell'essere umano, ignorando aspetti come quello della competenza culturale.

Inoltre, si tratta comunque di una condizione troppo forte: se prendo gli oggetti collezionati costituenti una collezione *C*, e li chiudo in una cassa, evidentemente non posso più riconoscere *C* – il che non significa che *C* non ci sia più¹⁰⁴. Questo mio insistere sul ruolo della vista può essere irritante: per l'indagine metafisica in generale, a maggior ragione se all'entità indagata viene attribuita un'essenza avente natura di artefatto astratto; ma anche soltanto in una prospettiva estetica aggiornata, che non tenga esclusivamente conto dell'esperienza visiva¹⁰⁵. Eppure, riflette una tendenza comune ai teorici che si sono occupati di storia e cultura del collezionismo. Si consideri ad esempio questo passo di K. Pomian:

Non si può in effetti, senza commettere un abuso di linguaggio, estendere la nozione di utilità al punto di attribuirne una a oggetti la cui unica funzione è quella di offrirsi allo sguardo: alle serrature e alle chiavi che non chiudono alcuna porta; alle macchine che non producono niente; agli orologi da cui nessuno si aspetta l'ora esatta. Anche se nella loro vita precedente avevano un uso determinato, i pezzi da museo o da collezione non ne hanno più. Si assimilano così a opere d'arte che non hanno una finalità utilitaria in quanto prodotte per ornare le persone, i palazzi, i templi, gli appartamenti, i giardini, le vie, le piazze e i cimiteri. Tuttavia non si può dire che i pezzi da collezione o da museo siano lì per ornare. Ornare, disponendo quadri e sculture, significa infatti interrompere la monotonia dei muri vuoti che già esistono e che bisogna rendere piacevoli. Nei musei e nelle grandi collezioni private, invece, s'innalzano o si

¹⁰⁴ Cfr. § 2.4.3.

¹⁰⁵ Cfr. Bruno, Pavani e Zampini (2010)

sistemano muri per disporvi delle opere. Quanto ai collezionisti più modesti, fanno costruire bacheche, preparano album, oppure liberano, in un modo o nell'altro, degli spazi dove sia possibile disporre degli oggetti. Tutto come se si perseguisse un solo scopo: accumulare gli oggetti per esporli allo sguardo¹⁰⁶.

Contro simili approcci, ritengo che il riconoscimento di una collezione sia un fatto più intellettuale che sensibile. Chiaramente, l'accesso cognitivo alla collezione richiede tipicamente, ma non necessariamente, l'accesso sensoriale garantito dalla vista: nulla esclude, per esempio, che una persona cieca possa collezionare determinati oggetti basandosi su altri sensi. Si potrebbe tuttavia obiettare che, in un caso del genere, semplicemente la vista è surrogata da altri sensi, quali il tatto. Insisto dunque sul fatto che il "vedere" in sé, o un approccio sensibile alternativo, non sia sufficiente per fruire effettivamente di una collezione. Al limite godremmo di una serie di superficiali aspetti estetici che esprimono (per esempio, l'ordine materiale come espressione dell'organizzazione coerente della collezione), o talvolta più modestamente accompagnano (per esempio la bellezza di ogni singolo oggetto collezionato – se non direttamente implicata nel progetto collezionistico) la struttura intelligibile della collezione. Soprattutto: aspetti che di per sé caratterizzano *in primis* i singoli oggetti collezionati, eventualmente la loro esposizione, ma non certo il *collectus* in sé¹⁰⁷.

Dunque, l'apprezzamento estetico e quello intellettuale della collezione non collimano sempre; e probabilmente non collimano mai del tutto. Per esempio, una collezione di dipinti d'arte barocca è tipicamente sviluppata in una direzione più puramente estetica di altri tipi di collezioni. Ma anche i dipinti, e dunque una collezione da essi formata, veicolano aspetti (formali, tecnici, storici, ecc...) non immediatamente estetici – tali per cui una riduzione della collezione a una pura funzione estetica (qualsiasi cosa significhi) pare fuori luogo.

¹⁰⁶ Cfr. Pomian (1987) pp. 15-16, corsivi miei.

¹⁰⁷ Tali questioni verranno chiarite nel § 2.4.

1.3.5 La cessazione dell'esistenza

In genere si ritiene che una collezione cessi di esistere con il suo *smantellamento*, ovvero la dispersione degli oggetti che la compongono. In realtà, assumendo un approccio artifattualista, questa condizione non appare di per sé sufficiente, né tutto sommato necessaria. Una collezione può essere smantellata per le ragioni più diverse (riordino, trasloco, lavori nella sede espositiva, ecc...), e in ogni caso questo non implica necessariamente la sua fine. A ulteriore convalida di questo fatto, possiamo immaginare un caso piuttosto estremo: Tizio possiede una collezione *C* composta attualmente da *n* oggetti. Poiché Tizio possiede *n* case, colloca un oggetto in ciascuna casa. Anche in un caso del genere, ritengo sarebbe sbagliato dire che Tizio non possieda più la sua collezione: semplicemente, l'ha resa non immediatamente esperibile separandola. Come illustrerò nel § 2.4.3, in termini tecnici questa situazione, del tutto analoga al chiudere una collezione in una cassa, corrisponde ad un semplice passare *in potenza* di una collezione che prima era *in atto*.

Secondo l'approccio artifattualista, la fine della collezione coincide con la fine dell'artefatto astratto mente-dipendente che supporta, ovvero il *collectus*. Questo perché, come approfondiremo nel § 2.3, se è vero che la collezione esprime quale propria essenza il *collectus*, d'altra parte è quest'ultimo a rendere la collezione ciò che è, ovvero un insieme regolato da una particolare strutturazione interna. Per questa ragione, la cessazione dell'esistenza di una collezione *C* richiede l'opposto dell'applicazione del progetto, ovvero la *dismissione del progetto*. Chi ha potestà su *C* (a prescindere che sia un individuo, o un gruppo di individui, o piuttosto ancora un'istituzione) *decide*, o eventualmente *dichiara* in modo più o meno formale, che *C* non è più una collezione: come dicevamo, secondo la teoria qui sostenuta, in primo luogo questo significa che *C* non esprime più lo specifico *collectus* che esprimeva precedentemente *in quanto* (e *solo in quanto*) collezione. In questo modo, *C* torna ad essere un insieme generico, non strutturato di oggetti (che a loro volta perdono lo *status* di "oggetti collezionati"). Si noti come in questo senso l'ex collezione *C* possa mantenere la stessa identica collocazione e organizzazione spaziale precedente alla dismissione, venendo tuttavia

utilizzata, ovvero “intesa” in altro modo. Esempio tipico in tal senso, quale esposizione per la vendita dei suoi ex oggetti collezionati.

Si è già osservato come il *collectus*, in quanto artefatto astratto, sia analogo a un oggetto sociale. Ebbene, la dismissione è l’atto¹⁰⁸ con cui viene fatta cessare l’esistenza di una collezione, in maniera del tutto analoga, per esempio, alla chiusura di una società, che ha come conseguenza la chiusura dei stabilimenti dove essa era materialmente produttiva.

Ma *la dismissione del progetto*, differentemente dall’applicazione dello stesso, *ha carattere di necessità e non di sufficienza*. Del resto sappiamo che l’esistenza di un artefatto astratto non dipende strettamente dalla semplice volontà del suo autore: nei confronti di questi l’artefatto astratto ha una mera dipendenza storica rigida¹⁰⁹, determinante la sua creazione ma senza alcuna influenza sulla sua successiva permanenza in esistenza. Dunque, sin quando la collezione è “al suo posto”, è possibile tornare indietro e ripristinare il *collectus* riprendendo l’applicazione del progetto. Il “colpo di grazia” alla collezione si infligge trasferendo la proprietà degli ex oggetti collezionati a terzi; in linea di principio, *tutti*, sino a quando non ve ne è più nessuno (cioè: sino a quando il numero *n* degli oggetti collezionati che compongono la collezione, diventi definitivamente pari a zero). Esiste la possibilità che venga mantenuta la proprietà di alcuni di essi, considerati però ora stabilmente come individui (privandoli del loro *status* di oggetti collezionati): tuttavia, in questo caso si lascia sempre aperta la “porta” della mera sospensione; vale a dire, è come aver sospeso provvisoriamente la collezione, riducendola anche drasticamente, ma riprendendo in seguito a ricostruirla – eventualmente, persino migliorandola. Potrebbe essere il caso di un collezionista che, a fronte di difficoltà economiche, cessa il suo *hobby* iniziando a vendere i suoi collezionati; a un certo punto, avendo risolto tali difficoltà e trovandosi ancora in possesso di diversi ex collezionati, egli potrebbe decidere di tornare sui suoi passi, riprendendo la collezione. Nulla esclude che, nel prossimo futuro, il nostro ex collezionista

¹⁰⁸ Che, ribadisco, può essere più o meno formale. Una collezione pubblica, per esempio, viene dismessa attraverso veri e propri atti ufficiali.

¹⁰⁹ Cfr. § 1.2.3.

pentito possa trovare nuovi e persino migliori esemplari degli oggetti venduti, riuscendo a reintegrarli e non solo: a migliorare il livello della sua collezione rispetto a come era in origine.

La questione della proprietà degli oggetti collezionati costituisce una rilevante differenza tra *collectus* e *fictum* (nel caso di quest'ultima, chi siano i proprietari delle copie delle opere che veicolano il personaggio fittizio, non riveste a ben vedere alcun genere di problema). Si obietterà che nella dismissione del progetto, la possibilità di “tornare indietro” sin quando si è proprietari legittimi degli (ex) oggetti collezionati, renda di fatto la collezione un'entità piuttosto bizzarra, la cui esistenza può spegnersi o accendersi secondo capriccio. Ovviamente non è così: il punto è che la collezione, in virtù del suo dipendere da un'essenza che ha carattere astratto e mente-dipendente, ovvero il *collectus* in sé, viene annullata primariamente dichiarando la fine di quest'ultimo. Ma questo “annullamento”, per il suo essere artefatto astratto, non colpisce il *collectus* come un atto definitivo – quale sarebbe, per esempio, la distruzione materiale di un artefatto concreto; piuttosto, corrisponde (come abbiamo visto) a una sorta di *sospensione*: il primo *step* della possibile fine di una collezione, ovvero quella che tecnicamente definiamo una “condizione necessaria”. Sin quando l'apparato concreto che dipende dal *collectus*, ovvero la collezione in sé, il prodotto materiale dell'intera operazione collezionistica, resta interamente o parzialmente integra, è possibile indubbiamente tornare indietro semplicemente riaffermando quanto sino allora sviluppato – *riattivando* l'applicazione del progetto, e dunque il *collectus* stesso. In un certo senso, si può affermare che il *collectus* in sé, in virtù della sua natura astratta, non è caratterizzabile da una distruzione, da una “morte” in senso materiale: piuttosto – come si diceva – può essere sospeso¹¹⁰ e successivamente, se lo scopo è quello di interromperne l'esistenza, bisogna creare le condizioni per renderlo *di fatto inattivabile*. E, in questo senso, cedere la proprietà di tutti oggetti collezionati mette davvero la parola fine alla storia della collezione, primariamente vanificando ogni riattivazione del *collectus*. In questo caso, verrebbe meno il fondamento della collezione stessa: per cui – banalmente – un'applicazione del progetto ad un altro

¹¹⁰ Una situazione analoga al dimenticare un *fictum*. A tale proposito cfr. Thomasson (1999) pp. 9-10.

insieme di oggetti candidabili, equivarrebbe necessariamente alla creazione di una nuova collezione – e dunque di un nuovo *collectus*. Nessuno potrebbe più affermare che si sta riattivando quanto preesisteva...

Si noti ancora che normalmente il trasferimento di proprietà si accompagna allo smantellamento, conseguenza della cessazione materiale degli ex collezionati: qui potremmo avere di nuovo la tentazione di equiparare fine e smantellamento della collezione. Ma in linea di principio, se alcune persone comprassero gli oggetti di una mia ipotetica ex collezione, chiedendomi di tenerli materialmente dove si trovano (a casa mia, in quella particolare stanza lì) e io acconsentissi, non sarei comunque più il possessore di una collezione: semplicemente, conserverei vari oggetti per conto terzi. Si osserverà come il possesso materiale sia distinto dalla proprietà legale¹¹¹: se sono io a “usare” quegli oggetti (li espongo in casa mia), in un certo senso continuo io a possederli. Ma in un contesto in cui vale la proprietà per legge, il trasferimento di essa a terzi implica il trasferimento delle decisioni relative ad ogni sua modifica (fosse anche solamente il permesso di agire deliberatamente in tal senso).

E se la collezione venisse ceduta interamente, e in quanto tale? In questo caso, quale semplice conservatore della collezione non sarei più considerabile come autentico collezionista. A tale proposito, i conservatori e i curatori veri e propri, nei musei e nelle fondazioni, sono esperti specializzati che forniscono consulenza all'autentico proprietario-collezionista: ovvero l'azienda pubblica o privata cui la collezione appartiene di diritto. Figure come quelle del conservatore e del curatore sono al massimo considerabili collezionisti *de facto*, in quanto realizzano *su commissione* la collezione, lavorando ad essa sulla base delle indicazioni che riceve dal proprietario legittimo. Mentre quest'ultimo *resta comunque l'autentico collezionista*, se con questa parola indichiamo colui che gestisce la collezione attraverso la propria volontà decisionale, avendo per proprietà legale il diritto (il “potere”) di farlo. Del resto, il collezionista possessore oltreché dismettere la collezione, può

¹¹¹ Cfr. Belk (2014).

dismettere anche gli stessi collezionisti *de facto* – ovvero licenziare il curatore attuale (che perderà il suo *status*) per assumerne un altro (che acquisirà lo *status* che fu del predecessore). In senso tecnico, per quanto il ruolo del curatore sia intellettualmente e culturalmente significativo, questi svolge una funzione tipicamente strumentale rispetto al collezionista proprietario legittimo.

Tornando all'argomento principale, e tirando le somme: 1) se venisse ceduta la proprietà di *tutti* gli oggetti collezionati (intesi separatamente, come singoli beni) di una certa collezione? A prescindere che ciò avvenga progressivamente o contemporaneamente (per esempio, vengono venduti nello stesso giorno tutti gli oggetti collezionati attualmente componenti una certa collezione), questo caso costituisce l'unica possibilità di condizione di per sé sufficiente per ottenere la fine di una collezione. Sappiamo infatti, dalla definizione di "collezione", che un tale insieme di oggetti non può essere vuoto. Dunque, nel momento in cui gli oggetti collezionati scendono a 0, l'esistenza sia della collezione che del *collectus* è definitivamente cessata – con una sorta di dismissione retroattiva del progetto, in quanto di fatto questo non è più applicato a nulla.

Diverso invece è 2) il caso in cui una collezione intera passi di proprietà, venendo considerata ancora come quella collezione lì. In base a quanto visto nei §§ 1.2.3 e 1.3.4, è chiaro che il collezionista originario ha un ruolo particolare come creatore della collezione. Se vogliamo, è il creatore originario, il "fondatore" della collezione: fatto che, ad esempio, viene spesso riconosciuto in sede di conservazione pubblica, quando a una collezione (o al fondo corrispondente a quella collezione lì) viene attribuito il nome del suo ex proprietario. Tuttavia, sempre dal paragrafo precedente, sappiamo come una collezione continui a esistere indipendentemente dall'atto creativo (l'applicazione del progetto), attraverso l'opera di collezionisti differenti. A tale proposito, si noti che la dismissione del progetto è relativa all'attuale collezionista, e di per sé non ha nessuna connessione speciale con il realizzatore dell'applicazione. Possono essere la stessa persona, ma non è necessario che sia così.

Una possibile, ulteriore obiezione è la seguente: che l'appartenenza a un certo collezionista, l'essere sviluppata da una certa persona piuttosto che da un'altra, costituisca una proprietà rilevante

di una collezione: una considerazione certo nobilitata da un'intuizione comune, che la collezione sia lo "specchio" del suo autore, analogamente a quanto accade (secondo un'intuizione molto diffusa) nel caso di un'opera d'arte. Tuttavia, abbiamo stabilito con sufficienti argomentazioni l'indipendenza della collezione e del relativo *collectus*; e per incisiva che sia, le proprietà di "appartenere" o "essere sviluppata" da Tizio piuttosto che Caio, può cambiare durante la "vita" della collezione.

Sicuramente la questione sviluppata nel presente paragrafo, la cessazione dell'esistenza di una collezione (cioè del suo *collectus*), è quella più spinosa e complessa alla luce della mia teoria. Tuttavia, ritengo rifletta una complessità propria della natura di un artefatto astratto. Si consideri ancora il caso dei *ficta*, e l'esempio storico (e assai infausto) dei roghi dei libri. La distruzione sistematica delle copie di un romanzo, non sempre è sufficiente ad assicurare la distruzione del *type* di tale opera: come Bradbury insegna, è sufficiente una qualsiasi copia, anche solo – nel suo caso – mentale per mantenere in esistenza una narrazione¹¹². Dunque, a maggiore ragione, la "resistenza" vista a proposito dell'artefatto astratto *collectus*, si riscontra nel caso dell'artefatto astratto *fictum*: la cui esistenza può essere veicolata da copie di opere differenti, espresse nei *media* più vari. In questo senso, anzi, un *fictum* appare ancora più "indistruttibile" di un *collectus*.

Sono presumibilmente molto più numerose, rispetto ai personaggi fittizi, le collezioni (e relativi *collectus*) di cui abbiamo perso la memoria. In questo caso, ciò che possiamo ricostruire, fonti alla mano, è esclusivamente una loro rappresentazione verosimile (si consideri l'esempio delle *Wunderkammern*, che conosciamo solo grazie alle loro ricostruzioni storiche¹¹³).

¹¹² Il riferimento è nuovamente alla figura degli "uomini libro" nel romanzo *Fahrenheit 451* (1953) di Ray Bradbury.

¹¹³ Cfr. § 3.5.

1.3.6 Le condizioni d'identità (parte prima)

Sintetizzando quanto visto nel § 1.2.5, a proposito delle condizioni d'identità dell'artefatto astratto *fictum*, Thomasson fornisce le seguenti indicazioni:

- I. le proprietà caratterizzanti il *fictum* nella finzione narrativa non hanno alcun ruolo (vengono intese in senso finzionalista¹¹⁴);
- II. le proprietà predicate al di fuori della storia (per esempio: “Holmes è famoso”) determinano l'identità del *fictum*;
- III. la catena di riferimento storico-causale alla creazione autoriale determina l'identità del *fictum*;
- IV. (nel contesto di una stessa opera di finzione, ovvero in senso *intratestuale*) *x* e *y* sono lo stesso *fictum* se appaiono nella stessa opera di finzione *O*, e nel contesto di *O* a *x* e *y* sono ascritte esattamente le stesse proprietà. Secondo Voltolini queste sono solo condizioni necessarie, e non sufficienti, contrariamente a quanto affermato da Thomasson¹¹⁵;
- V. (nel contesto di distinte opere di finzione, ovvero in senso *intertestuale* – e dunque particolarmente riferito al caso della migrazione dell'oggetto fittizio) i personaggi *x* e *y* che appaiono rispettivamente nelle opere *K* ed *L* sono lo stesso *fictum* se l'autore di *L* è competentemente a conoscenza di *x* di *K*, e intendeva importare *x* in *L* come *y*. Tali condizioni sono soltanto necessarie, secondo quanto affermato dalla stessa Thomasson.

¹¹⁴ Cfr. Searle (1979), Walton (1990) e Thomasson (2009).

¹¹⁵ Cfr. Voltolini (2010) pp. 80-85.

Analizzerò ora i punti summenzionati, riportandoli al caso specifico dell'artefatto astratto *collectus*.

Cominciando dal fondo, *prima facie* (V) e (IV) sembrano non rivestire grande interesse per noi, poiché come abbiamo visto un *collectus* è vincolato in rapporto 1:1 a una sola ed unica collezione¹¹⁶. Diventano invece molto interessanti da un'altra prospettiva, ovvero considerando gli oggetti collezionati quali individualità (cioè considerando il *token* specifico), in virtù del loro poter acquisire e perdere tale *status* nel passaggio da una collezione a un'altra (o tornando alle loro funzioni di oggetto "non collezionato"), e trattando la questione in termini di compartecipazione¹¹⁷, (IV) può essere riscritta in questo modo:

CONDIZIONE D'IDENTITÀ 1: sia *O* un certo oggetto, considerato in due tempi distinti nei quali ha *status* di OGGETTO COLLEZIONATO: rispettivamente t_1 , nel quale *O* (com)partecipa (v. COMPARTICIPAZIONE) alla fondazione di un *COLLECTUS* x ; e t_2 , nel quale *O* (com)partecipa alla fondazione di un *collectus* y . Se in t_1 e t_2 l'oggetto *O* fa parte della medesima COLLEZIONE, allora x e y sono lo stesso *collectus*.

Questa condizione riflette il fatto che se un *collectus* non può migrare (cfr. V) da una collezione ad un'altra, o essere supportato contemporaneamente con altri *collectus* dalla stessa collezione (cfr. IV), riferendo invece il problema ai singoli oggetti collezionati è del tutto normale che tale *collectus*, durante la sua esistenza, possa articolarsi su oggetti differenti: questo sia nel senso di *token* relativi a *type* differenti, sia in quello di *token* differenti di uno stesso *type* – vale a dire, esemplari differenti di uno stesso oggetto. Dunque, non solo nuovi oggetti collezionati vengono acquisiti: accade che alcuni tra quelli che già costituivano la collezione *C* fondante un certo *collectus* C^a vengano ceduti, o

¹¹⁶ Cfr. § 1.3.3.

¹¹⁷ Cfr. ancora il § 1.3.3.

comunque espulsi da C . Tra questi, come sappiamo, possono essere compresi quelli che costituivano C subito dopo l'applicazione del progetto, che al di là dell'"onore" di essere stati coinvolti nella fondazione di C , non godono di alcun privilegio rispetto agli altri oggetti collezionati che costituiranno C durante la sua storia.

Pertanto, poiché un oggetto O può supportare un certo *collectus* e successivamente un altro, acquisendo o perdendo di volta in volta lo *status* di oggetto collezionato facente parte della corrispondente collezione, per sapere se un oggetto (com)partecipa sempre allo stesso *collectus* C^a dobbiamo verificare che la collezione di cui fa parte nei momenti considerati sia effettivamente sempre C . Se si tratta sempre di C , in base al criterio dell'istituzione del rapporto 1:1 tra *collectus* e collezione a seguito dell'applicazione del progetto, allora il *collectus* è sempre C^a .

Un chiarimento è necessario circa l'espressione "(com)partecipa": in essa il prefisso è tra parentesi poiché se nella maggior parte dei casi un oggetto collezionato compartecipa allo sviluppo di una *collectus* assieme ad altri oggetti collezionati, abbiamo comunque ammesso la possibilità di un *collectus* provvisoriamente o definitivamente sorretto da un solo oggetto collezionato (nel caso di condizione definitiva, saremmo di fronte a un esempio di *one object collection*¹¹⁸).

Tuttavia, la stessa collezione può, quale conseguenza della mobilità degli oggetti collezionati, cambiare in modo radicale la propria composizione. Anzi, considerato in due momenti distinti una stessa collezione potrebbe, addirittura, essere costituito nella sua totalità da oggetti collezionati differenti. Dunque, a questo punto è utile formulare una condizione che riferisca in qualche modo l'identità di un *collectus* alla collezione:

CONDIZIONE D'IDENTITÀ 2: siano x e y due *COLLECTUS*, considerate in due tempi distinti t_1 e t_2 . Se le collezioni (cfr. COLLEZIONE) supportanti x e y derivano in modo storico-causale dalla stessa APPLICAZIONE DEL PROGETTO, esse sono la stessa collezione, semplicemente considerata in due tempi

¹¹⁸ Cfr. § 3.3.

differenti; tutto ciò indipendentemente dagli oggetti collezionati che le compongono, che potrebbero essere anche differenti nella loro totalità (ovvero tali per cui se un qualsiasi oggetto O è oggetto collezionato in collezione- x a t_1 , esso necessariamente non sarà oggetto collezionato in collezione- y a t_2). Dunque, x e y sono lo stesso *collectus*.

Questa condizione fissa l'applicazione del progetto, e quindi la catena di riferimento storico-causale, come elemento sufficiente all'identificazione di un *collectus*. Per quante metamorfosi una collezione possa subire, essa resta se stessa in relazione alla sua storia e al suo atto fondativo. Questa condizione, tra l'altro, implica anche la "traduzione" di (3) dal caso del *fictum* a quello del *collectus*, sfruttando la definizione di *applicazione del progetto* esposta nel § 1.3.4.

Altre soluzioni non sembrano soddisfacenti: per esempio, il riferimento allo stesso collezionista non costituirebbe una "prova" sufficiente per asserire che due collezioni, per quanto simili, considerate in due momenti diversi siano la stessa. Potrebbe darsi il caso, già toccato nel § 1.3.5, che il collezionista in questione abbia sviluppato e poi portato a cessazione una prima collezione, per poi successivamente "pentirsi" e svilupparne una simile, ma distinta dalla prima. Nemmeno il riferimento al progetto funzionerebbe: sappiamo che il progetto è un'entità distinta tanto dalla *collectus* quanto dalla collezione, e una volta formulato è applicabile a più insiemi di oggetti, dando così "vita" a più collezioni distinte. Infine, neppure il solo riferimento alla collezione funzionerebbe, per via delle trasformazioni più o meno radicali che può subire. Dunque, il riferimento alla catena di riferimento storico-causale originata dall'applicazione del progetto torna a risultare cruciale (cfr. ancora il § 1.3.4).

Guardando all'elenco delle condizioni d'identità nel caso di un *fictum*, restano fuori solo i punti (1) e (2). In questo caso, tra *fictum* e *collectus* vi è una differenza cruciale: nel caso delle collezioni, non abbiamo alcuna dimensione fittizia da considerare. Come osservato, infatti, un *collectus* "funziona" come essenza strutturante della collezione; ed è propriamente costituito da particolari proprietà selezionate, in base al progetto applicato, degli oggetti collezionati che compongono la

collezione stessa. Tuttavia, per comprendere come risolvere i punti (1) e (2) nel caso delle collezioni, occorre in primo luogo fare chiarezza sulla natura di tali proprietà. Questo tema viene affrontato nel cap. 2, permettendo successivamente di approfondire la nozione stessa di *collectus*. Rinvio dunque alla chiusura del cap. 2, le conclusioni relative alle condizioni d'identità¹¹⁹.

1.4 Conclusioni al capitolo

La teoria artifattualista delle collezioni individua, quale essenza di tali opere della creatività umana, un particolare tipo di artefatto astratto che ho denominato *collectus*. In quanto tale, cioè oggetto rientrante nell'insieme degli artefatti astratti, il *collectus* presenta molte analogie fondamentali con il suo "cugino" *fictum* – entità ben più nota alla metafisica contemporanea, per trattare la quale mi sono basato sulla teoria di Amie L. Thomasson¹²⁰. Nondimeno, tra questi due tipi di artefatti astratti esistono alcune rilevanti differenze¹²¹, che riepilogherò brevemente:

1. Sono entrambi artefatti astratti mente-dipendenti, che dipendono in modo storico e rigido da almeno un autore, e in modo costante e generico da una serie di oggetti concretamente istanziati (questione *type/token*¹²² nel caso del *collectus*, e *continuant/embodiment*¹²³ in quello del *fictum*) che li implicano nel mondo reale¹²⁴. Tuttavia, mentre nel caso del *fictum* gli oggetti concretamente istanziati sono copie di opere esistenzialmente distinte l'una dall'altra, nel caso del *collectus* gli oggetti concretamente istanziati sono apparentemente di natura molto più varia (potrebbe trattarsi – per esempio – di oggetti

¹¹⁹ Cfr. § 2.5.1.

¹²⁰ Cfr. § 1.2.

¹²¹ Cfr. § 1.3.

¹²² Cfr. Peirce (1931-58)

¹²³ Cfr. Rohrbaugh (2003).

¹²⁴ Cfr. § 1.2.3.

naturali: per i quali una relazione *token* con un certo *type* è comunque diversa da quella che interessa – poni caso – un artefatto concreto), e per di più vincolati nell’insieme variabile chiamato collezione¹²⁵.

2. La questione della varietà di oggetti che possono essere collezionati, mi sembra corretta (nel duplice senso di “condivisibile” e “resa coerente”) considerando tale condizione di “oggetto collezionato” come uno *status* particolare (la nozione di *status* va intesa in un senso leggermente emendato¹²⁶). Analogamente allo *status* di “opera d’arte” (o più strettamente “opera letteraria”) riconoscibile alle (copie di) opere che “veicolano” i *ficta*. Questo diventa particolarmente vero se ammettiamo un allargamento della migrazione dei *ficta* a opere non letterarie¹²⁷. In questo senso, lo *status* di “opera d’arte” sembra associabile a una varietà di oggetti, che appare tanto ampia quanto quella cui può essere associato lo *status* di “oggetto collezionato”.

3. Anche quello di “collezione” viene considerato come uno *status* particolare¹²⁸, associato all’insieme vincolato e variabile cui è applicato un progetto. La conseguenza più particolare di questo fatto è che il *collectus* che ne deriva, differentemente da un *fictum*, non può migrare¹²⁹: Il *collectus* resterà sempre associato all’insieme collezione di cui è l’essenza strutturante (da cui è fondato e – contemporaneamente – del quale è il fondamento). Relativamente ai singoli oggetti collezionati, si può osservare come invece lo stesso *collectus* possa essere retto da entità individuali differenti; questo fatto, legato alla normale (nel senso di “tipica”) trasformazione nel tempo di una collezione, e causa

¹²⁵ Cfr. §§ 1.3 e 1.3.4 in particolare.

¹²⁶ Cfr. § 2.2.4.

¹²⁷ Cfr. §§ 1.2.4 e 1.3.1.

¹²⁸ Cfr. § 2.2.4.

¹²⁹ Cfr. §§ 1.2.4 e 1.3.1.

della peculiare “resistenza” di questo tipo di artefatto astratto¹³⁰, tuttavia non corrisponde in modo preciso alla relazione tra un *fictum* e le (copia di) opere che lo implicano¹³¹. In questo caso ogni (copia di) opera presenta il *fictum* interamente; nel caso del *collectus*, ogni singolo collezionato lo supporta solo collettivamente, quale componente della collezione. Tali questioni verranno ulteriormente approfondite nel cap. 2.

4. La teoria artifattualista dei personaggi fittizi (Thomasson) sembra concentrarsi sulla natura dei *ficta*, e la relazione che questi intrattengono con le opere di finzione. Nel contesto della teoria artifattualista delle collezioni, ho considerato più utile e aderente alla realtà presentarla come relazione quadrangolare (che coinvolge cioè 4 tipi di entità: collezione, oggetto collezionato, *collectus*, progetto), definendone ciascuno dei relati. Nel cap. 2 tale relazione quadrangolare sarà oggetto di particolare approfondimento.
5. Infine, una differenza cruciale tra *fictum* e *collectus* è nelle proprietà che implicano. Nel caso del *fictum*, secondo Thomasson le proprietà predicate all’interno della narrazione, non svolgono alcun ruolo per l’identità dell’artefatto astratto, essendo fittizie e contestualizzabili in un gioco di far finta; soltanto quelle predicate al di fuori della narrazione sono implicate nell’identità del *fictum*¹³². Nel *collectus* questo problema non si pone: le proprietà implicate nell’identità dell’artefatto astratto sono proprietà (in qualche modo) “reali” degli oggetti collezionati costituenti la collezione¹³³.

¹³⁰ Cfr. § 1.3.5.

¹³¹ Cfr. §§ 1.3.1 e 1.3.2.

¹³² Cfr. § 1.2.5.

¹³³ Approfondiremo la natura di tali proprietà nel cap. 2, e particolarmente nei §§ 2.1 e 2.2.

Dalle proprietà al *collectus*

2.1 Una questione di proprietà

Generalmente, in metafisica si distingue fra *proprietà intrinseche* e *proprietà estrinseche* di un oggetto. Nell'accezione più comune, tale distinzione è analoga a quella tra qualità primarie e qualità secondarie, derivata dall'antico atomismo greco¹³⁴. Dunque, le proprietà intrinseche sono quelle che un oggetto possiede in virtù di ciò che è (per esempio: la massa), mentre le proprietà estrinseche sono quelle che un oggetto possiede in virtù della sua interazione con il mondo (per esempio: il peso). Tuttavia, e particolarmente in filosofia analitica, la distinzione tra proprietà intrinseche ed estrinseche ha sviluppato un enorme dibattito, con posizioni molto differenti tra loro¹³⁵.

Una descrizione ancora piuttosto generale è questa di David Lewis:

Un enunciato o affermazione o proposizione che attribuisce proprietà intrinseche a qualcosa è *interamente* a proposito di quella cosa; mentre un'attribuzione di proprietà estrinseche a qualcosa *non è interamente* a proposito di quella cosa, sebbene possa essere a proposito di un qualche intero più grande che includa quella cosa come parte. Una cosa ha le sue proprietà intrinseche in virtù del modo in cui tale cosa in sé, e nient'altro, è. Non è così per le proprietà estrinseche, per quanto una cosa possa averle in virtù del modo in cui è un qualche intero più grande (...). Se qualcosa ha una proprietà intrinseca, così ce l'ha ogni suo duplicato perfetto; mentre duplicati situati in differenti luoghi si distingueranno per le loro proprietà estrinseche¹³⁶.

¹³⁴ Cfr. Andolfo (2001).

¹³⁵ Cfr. Weatherson (2012).

¹³⁶ Cfr. Lewis (1983).

Già da queste poche righe, si evince come l'equiparazione della distinzione proprietà intrinseche/proprietà estrinseche a quella qualità primarie/qualità secondarie, cui si accennava sopra, sia piuttosto traballante.

Consideriamo il caso delle proprietà intrinseche. Innanzitutto, esse possono essere intese come tali in senso *globale* (una proprietà che, in quanto tale, è sempre intrinseca), oppure in senso *locale* (una proprietà che, in determinati casi, è espressa in modo intrinseco). Generalmente le definizioni di proprietà intrinseca, come quella appena considerata di Lewis, mirano principalmente a inquadrare il loro oggetto in senso globale. Tuttavia dalla definizione di Lewis è possibile, in realtà, trarre tre distinte definizioni di “proprietà intrinseca”:

1. x ha F in un modo intrinseco sse un enunciato che attribuisce F ad x è interamente a proposito di quella cosa;
2. x ha F in un modo intrinseco sse x ha F in virtù di come x stessa, e niente altro, è;
3. x ha F in un modo intrinseco sse x ogni duplicato di x ha F ¹³⁷.

Ognuna di queste definizioni implica una differente concezione di “intrinseco”, a sua volta suscettibile di ulteriori interpretazioni, come dimostrato dettagliatamente dalle analisi svolte in Weatherson (2012). In questa sede, tali definizioni non verranno riprese, in quanto superflue alla mia indagine¹³⁸. Si noti tuttavia come almeno il punto (3) possa essere interpretato sia in senso globale, sia in senso locale, poiché è possibile il caso che un oggetto abbia una proprietà estrinseca in modo intrinseco. Riprendendo l'esempio di Weatherson (2012), poiché qualsiasi duplicato di un pezzo di latta ha la proprietà intrinseca di essere in latta, per introduzione della disgiunzione ogni duplicato di

¹³⁷ Cfr. Weatherson (2012) § 1.2.

¹³⁸ Come viene chiarito nel § 2.1.1.

un pezzo di latta ha anche la proprietà estrinseca di essere in latta oppure sposato. Da (3) segue pertanto che ogni pezzo di latta abbia la proprietà di essere in latta oppure sposato in modo intrinseco, per quanto la proprietà di “essere sposato” sia estrinseca. Un esempio che dimostra come il confine tra i due tipi di proprietà sia in realtà incerto.

In questo paragrafo cercherò dapprima di fornire una definizione utile, ai fini della mia trattazione, dei due tipi di proprietà. In particolare, nei §§ 2.1.1 e 2.1.2 tratterò le proprietà intrinseche ed estrinseche relativamente agli oggetti collezionati. Nel § 2.1.3, ancora, parlerò delle proprietà degli oggetti collezionati e di quali, tra esse, contribuiscono effettivamente alla costruzione della collezione, trattando la nozione di “attivazione”.

2.1.1 Proprietà intrinseche degli oggetti collezionati

Ripartiamo dall’analogia tra proprietà intrinseche/estrinseche e qualità primarie/secondarie: il punto è che nel contesto del collezionismo una simile distinzione – per quanto antica e consolidata – risulterebbe comunque inappropriata. E per certi versi, addirittura una complicazione fuorviante.

Consideriamo un esempio, forse il caso di proprietà più classicamente discusso: le proprietà inerenti il *colore*. Oggi sappiamo dalla scienza come il colore non sia qualcosa che sta nell’oggetto che osserviamo, bensì – in soldoni – il prodotto dell’interazione tra la luce, la superficie dell’oggetto considerato e il nostro sistema visivo. In questo senso, perciò, il colore è una qualità secondaria, ovvero una proprietà estrinseca (se accettiamo l’equiparazione tradizionale tra le due). La domanda è: tutto questo ha una qualche importanza, in quella che è la dimensione cognitiva specificamente coinvolta nell’esperienza creativa del collezionista?

È chiaro che quel soggetto cognitivo che è il collezionista *sa* (o, perlomeno, possiamo ragionevolmente supporre che sappia) come il colore non sia una proprietà autenticamente appartenente a quell’oggetto lì (per l’appunto: in quanto diversamente è l’effetto della rifrazione

luminosa che, sulla superficie dell'oggetto, interagisce con il suo sistema visivo). Ma dal suo punto di vista, la proprietà del colore può essere ascritta semplicemente all'oggetto considerato. Non è infatti rilevante, ai fini dello sviluppo della collezione che, alle proprietà concernenti il colore, siano associate specificazioni metafisicamente e scientificamente raffinate circa i fondamenti del colore stesso. Anzi, in un contesto simile sarebbe un'operazione inutile e ridondante.

Mi si accuserà, tuttavia, di confondere temi quali il punto di vista e/o la consapevolezza del collezionista nella costruzione della collezione, con il tema, propriamente metafisico, concernente la natura di quest'ultima (e degli oggetti collezionati che la compongono). Scioglieremo questo nodo nel § 2.3, tuttavia posso anticiparne almeno il punto centrale: *le proprietà di cui stiamo parlando sono quelle propriamente utilizzate per la creazione del collectus*, artefatto astratto mente-dipendente, in quanto tale legato a doppio filo al punto di vista sul mondo del collezionista. Di conseguenza, anche le proprietà afferrate per costruirlo hanno uno statuto un po' particolare, riconducibile a tale dimensione mente-dipendente.

Tornando all'analisi presente, per i nostri scopi utilizzerò la seguente nozione, molto debole e ampia, di "proprietà intrinseca":

PROPRIETÀ INTRINSECA: una proprietà F di x è intrinseca sse F è individuabile spaziotemporalmente (attraverso i sensi oppure per mediazione di strumenti) in x .

La specificazione tra parentesi è intuitiva: per esempio, il peso¹³⁹ di un certo oggetto può essere percepito sollevandolo (ammettendo che il peso non sia eccessivo, e le nostre forze siano bastanti a

¹³⁹ Il caso del peso, citato *en passant* nel § 2.1.intro, è evidentemente del tutto analogo a quello del colore: in base a una definizione più raffinata, "scientificamente corretta" di proprietà intrinseca, neanche il peso caratterizza propriamente l'oggetto considerato, bensì è l'effetto dell'interazione dell'oggetto con la gravità terrestre. Ma valgono le considerazioni fatte sopra per le proprietà inerenti il colore: ovvero, per i nostri scopi una simile precisazione sarebbe non solo superflua, ma che anzi risulterebbe inutilmente complicante. Dunque, ci "accontenteremo" della nostra definizione debole di proprietà intrinseca.

realizzare il sollevamento). Tuttavia, una pesatura precisa richiede necessariamente l'ausilio di strumentazioni specifiche: per esempio, un qualche tipo di bilancia.

2.1.2 Proprietà relazionali degli oggetti collezionati

Per quanto riguarda le proprietà estrinseche, si può ripartire dal caso dei cimeli. Riprendendo l'esempio della chitarra di Mazzini¹⁴⁰, essa è un artefatto caratterizzato dalla proprietà di “essere appartenuta a Mazzini”. Tuttavia tale proprietà, diversamente da altre (per esempio quelle relative a colori, forma, peso, materiali, ecc... o ancora proprietà più specifiche, come “avere una cassa acustica”, “avere delle corde” che “se pizzicate producono un certo suono”, e così via) non può essere tratta in alcun modo dall'analisi della chitarra in questione: essa è attestata da testimonianze che associano la chitarra alla figura di Mazzini. In assenza di tali testimonianze, la chitarra potrebbe continuare ad essere un oggetto interessante, per esempio in quanto prodotto di artigianato liutaio ottocentesco. Tuttavia, ignoreremmo la sua proprietà di “essere appartenuta a Mazzini”, e la sua presenza in una collezione relativa a tale personalità del Risorgimento italiano non avrebbe più alcun senso.

Proporrei dunque di limitare il concetto di “proprietà estrinseca” a casi simili a quello appena proposto, cioè inerenti proprietà che non rientrano evidentemente nella definizione di “proprietà intrinseca” espressa nel § 2.1.1, non potendo essere colte né attraverso l'analisi sensibile diretta, né attraverso quella amplificata da strumenti. Occorre tuttavia valutare un paio di obiezioni.

La prima, è che casi come quello della “appartenenza” della chitarra di Mazzini non identifichino autenticamente delle proprietà, quanto piuttosto delle *relazioni*¹⁴¹. Il problema emerge già dal linguaggio standard utilizzato in logica predicativa:

¹⁴⁰ Cfr. § 1.1.

¹⁴¹ Cfr. MacBride (2016).

I. $P(a)$

II. $R(b, c)$

In (I) una proprietà P viene predicata di un certo oggetto a (per esempio: di una certa scatola a si predica che abbia la proprietà P di essere rossa); mentre (II) asserisce che sussiste una relazione (binaria) R tra due oggetti b e c (per esempio: il fatto che questa chitarra b sia appartenuta – relazione R – all’oggetto c , ovvero Mazzini).

Per quanto il dibattito intorno alle relazioni, e in particolare al modo in cui debbano essere intese rispetto alle proprietà sia enorme, esistono autori che propendono per la soluzione accennata: ovvero l’utilizzo della nozione di *proprietà relazionale* come opposto di “proprietà intrinseca”. Questa soluzione, comune nella letteratura sul valore intrinseco¹⁴², è stata criticata in quanto non necessariamente una proprietà relazionale è estrinseca. Per esempio, la proprietà di “avere gambe più lunghe delle braccia” è un caso di proprietà sì relazionale, ma intrinseca. Tuttavia, nel nostro caso, considerato come è stato fissato il significato nella definizione di “proprietà intrinseca”, la soluzione di intendere le proprietà estrinseche come *peculiarmente* relazionali sembra del tutto consigliabile, coerente e percorribile. Dunque non mancherò di considerare anche il caso delle proprietà relazionali interne (cfr. più sotto), per quanto in un modo per cui risulteranno in un certo modo *secondarie* rispetto alla coppia proprietà intrinseche/proprietà relazionali estrinseche.

Una seconda obiezione potrebbe tuttavia mettere in crisi questa soluzione: davvero tutte le proprietà relazionali tra oggetti distinti sono estrinseche? Per quanto tipica, la “appartenenza”

¹⁴² Cfr. ancora MacBride (2016) e Rønnow-Rasmussen e Zimmerman (2006).

esemplificata dai cimeli non è l'unico caso possibile di proprietà estrinseca. Che dire, per esempio, di proprietà legate al "valore affettivo"¹⁴³?

Riassumendo, abbiamo fatto distinzione fra tre casi diversi di proprietà relazionale:

1. *proprietà relazionali (estrinseche) esterne* (alla collezione), che associano in qualche modo un oggetto di una collezione *C* ad almeno un altro oggetto che non fa parte di *C*. Esse costituiscono per noi il caso più tipico e interessante, esemplificato sinora dai cimeli. Per questa ragione, in assenza di ulteriori specificazioni, da qui in poi quando parlerò di "proprietà relazionali" sarà sottinteso che sono del tipo "relazionali esterne";
2. *proprietà relazionali intrinseche* (ad uno stesso oggetto), che abbiamo deciso di ridurre a casi particolari di intrinseche ordinarie (cfr. poco più sopra);
3. infine, esistono anche *proprietà relazionali (estrinseche) interne* (alla collezione), ovvero che associano un certo oggetto di una collezione *C*, ad *un altro* oggetto sempre facente parte di *C*.

Ebbene, ritengo che (3) non riguardi affatto casi come quelli riconducibili al valore affettivo.

Valore affettivo. E' l'espressione con cui indico il particolare valore che un determinato soggetto attribuisce a certi oggetti per ragioni strettamente legate alla propria esperienza personale (tipicamente legata a ricordi del passato, e i sentimenti e le emozioni che ne derivano). Esistono

¹⁴³ Un altro caso di proprietà relazionali esterne "scambiate" per interne alla collezione, potrebbe essere quello delle proprietà riconducibili alla valorizzazione per *rarietà* degli oggetti collezionati (in una certa collezione *C*). Cfr. § 3.7.

numerosi esempi di collezioni private, definibili *collezioni affettive*, che hanno origine da questo tipo di valorizzazione. Per esempio, se colleziono teiere come quelle che usava mia nonna, o se colleziono giocattoli come quelli della mia infanzia. Mia nonna e la mia infanzia non sono certo realtà considerate storicamente e culturalmente importanti, come potrebbero esserlo Mazzini e il Risorgimento. Tuttavia, al di là del differente riconoscimento pubblico, nel caso delle teiere della nonna o in quello dei giocattoli dell'infanzia siamo di fronte a veri e propri *cimeli personali*, sottendenti – ugualmente a quelli storici – relazioni con oggetti che stanno al di là di quelli effettivamente collezionati.

In generale, ritengo che *almeno tipicamente ogni processo di valorizzazione di un oggetto dipenda da realtà esterne ad esso*. In questo senso, se un oggetto d'oro ha (in base alla nostra definizione) proprietà intrinseche di peso, consistenza, lucentezza, il suo valore economico o culturale dipende da riferimenti a realtà esterne all'oggetto stesso – come il valore dell'oro sul mercato, piuttosto che l'apprezzamento che una comunità di esperti gli attribuisce. Nel caso degli oggetti affettivi, è vero che il valore è “fissato” dai sentimenti legati ad esperienza individuali: ma tale valore viene concesso in base a una relazione che è quantomeno *esprimibile, specificabile* attraverso una descrizione obiettiva (*x rientra nell'insieme delle teiere che piacevano a mia nonna; y invece no, e per questo non può entrare nella mia collezione*).

Questo discorso vale anche per proprietà che, apparentemente, vengano riconosciute sulla base dei più personali “capricci” del collezionista. Per esempio, un amico personale mi ha confidato di collezionare oggetti abbandonati in spiaggia, che colpiscono la sua immaginazione. Non ho mai visto personalmente tale collezione, e non so che oggetti siano in particolare. Senz'altro, l'idea è piuttosto divertente e un po' romantica, ricordando gli *object trouvé* resi celebri dal movimento Dada e dal Surrealismo.

Ora, se la proprietà di “essere stati abbandonati in spiaggia” a buon diritto può essere intesa come relazionale esterna, quella di “colpire l'immaginazione del collezionista” ha un connotazione intima

che genera inevitabilmente alcune perplessità. Ritengo tuttavia che rientri ugualmente tra le proprietà relazionali: sia in quanto evidentemente non riconducibile a caso di proprietà intrinseca; sia in quanto proprietà che, comunque, dipende indubbiamente dalla relazione con un oggetto esterno all'insieme degli oggetti collezionati, ovvero il collezionista. Il quale, per coinvolto che sia nella sua passione, non può evidentemente essere inteso come parte costitutiva della collezione.

Una proprietà del genere, a ben vedere, è del tutto analoga al caso di quelle determinate dal riconoscimento affettivo attribuito tipicamente dal collezionista agli oggetti che colleziona. Notevolmente, spesso queste proprietà "introspettive" si associano ad altre più immediatamente riconoscibili in quanto proprietà relazionali esterne, fatto che rafforza l'intuizione di una loro continuità tipologica: gli oggetti non devono solo accendere l'immaginazione del collezionista, ma devono anche essere stati trovati in spiaggia; le teiere vengono riconosciute come della nonna (aspetto affettivo) in base a considerazioni stilistiche; i giocattoli dell'infanzia (aspetto affettivo) corrispondono comunque a cataloghi e fonti dell'epoca (le *action figures* di quella particolare serie e/o marca con cui giocavo); e così via.

Concludendo, proporrei la seguente definizione di "proprietà estrinseca o relazionale":

PROPRIETÀ RELAZIONALE: una proprietà F di un oggetto x , che ha *status* di OGGETTO COLLEZIONATO in una COLLEZIONE C , è relazionale (o *estrinseca*) sse F è determinata dalla relazione che x intrattiene con *almeno un* oggetto y non facente parte di C , ed F non è individuabile spaziotemporalmente (attraverso i sensi oppure per mediazione di strumenti) in x .

Tale definizione intende catturare il fatto che le proprietà relazionali estrinseche esterne sono, secondo l'approccio qui presentato, le proprietà relazionali (o estrinseche) "propriamente dette": il caso per noi più tipico e interessante.

PROPRIETÀ RELAZIONALE INTERNA: una proprietà F di un oggetto x , che ha *status* di OGGETTO COLLEZIONATO in una COLLEZIONE C , è relazionale interna sse F è determinata dalla relazione che x intrattiene con *almeno un* oggetto y a sua volta avente *status* di oggetto collezionato in C (dove $x \neq y$ in qualsiasi istante t considerato), ed F sia individuabile spaziotemporalmente (attraverso i sensi oppure per mediazione di strumenti) nel mero raffronto tra x e y .

Tale definizione intende catturare il fatto che abbiamo considerato poco sopra: ovvero che le proprietà relazionali interne costituiscono un ulteriore caso di proprietà caratterizzanti gli oggetti collezionati; la cui rilevanza è in qualche modo secondaria sia rispetto a quello di proprietà intrinseca, sia rispetto a quello di proprietà relazionale. Nondimeno, le proprietà relazionali interne possono avere un ruolo rilevante nella costruzione di una collezione. Nel § 2.2.2 chiariremo perché.

Nella definizione è inoltre specificato come la proprietà relazionale interna “ F sia individuabile spaziotemporalmente nel mero raffronto tra x e y ”: questa formulazione intende distinguere nettamente le proprietà relazionali interne (per esempio: x è più alto di y , che si può desumere semplicemente mettendo a confronto x e y), dai summenzionati casi di proprietà relazionali (esterne) che possano essere confuse con esse.

2.1.3 L’attivazione delle proprietà

Abbiamo dunque individuato tre tipi di proprietà oggettuali, particolarmente interessanti per i nostri scopi: in primo luogo la coppia proprietà intrinseche/proprietà relazionali, e poi il caso un po’ particolare delle proprietà relazionali interne¹⁴⁴. Si tratta di una classificazione volutamente

¹⁴⁴ Cfr. anche § 2.2.2.

schematica e sintetica. Ulteriori indagini rivelerebbero senz'altro una realtà molto più articolata: ma per il momento, ritengo che abbiamo quanto utile per procedere.

Al di là del tipo di proprietà considerato, è evidente come ogni oggetto collezionato, in quanto oggetto individuale, sia caratterizzato da un numero indefinito di esse: alcune sono proprietà rilevanti, “utilizzate” nella costruzione della collezione (l'oggetto x fa parte della collezione C in quanto presenta proprietà richieste dal progetto applicato a C); altre, invece, sono proprietà del tutto irrilevanti per la collezione, che in tale contesto vengono per lo più ignorate – per quanto siano comunque proprietà caratterizzanti quel particolare oggetto lì.

A tale proposito, vorrei proporre un esperimento mentale. Immaginiamo che il celebre mago Harry Potter entri al Louvre, e che – colto evidentemente da una grave crisi di narcisismo – decida di praticare una grandiosa magia: privare ogni oggetto della collezione di un quarto del suo peso. La magia riesce, e tutti gli oggetti facenti parte della collezione del Louvre risultano così alleggeriti di un quarto del loro peso originario. Si tratta di una grave conseguenza per la collezione? Risponderei con un reciso no: che io ricordi, nessun oggetto è esposto al Louvre per essere fatto pesare ai visitatori, né in generale si trova lì in virtù del suo peso. La collezione è sviluppata secondo criteri storici, artistici e culturali per il cui apprezzamento, a livello sensoriale, è di norma sufficiente l'uso della vista. Oltre a ciò, per evidenti ragioni di conservazione, gli oggetti collezionati non possono venire neppure toccati.

La variazione del peso potrebbe senz'altro risultare problematica, ma in contesti diversi da quello della collezione. Per esempio, se un oggetto del Louvre venisse prestato a un museo extraeuropeo, e al transito doganale risultasse più leggero di quanto registrato precedentemente. Altrimenti, per quelle che sono le proprietà rilevanti alle finalità della collezione, la magia di Harry Potter non avrebbe causato danno alcuno al Louvre – anzi, privando di peso gli oggetti della raccolta, avrebbe involontariamente contribuito alla sicurezza della struttura museale, alleggerendola un bel po'. Ben diverso sarebbe stato l'effetto di una magia che, per esempio, avesse privato ogni oggetto del Louvre di una determinata gamma cromatica: un clamoroso caso di vandalismo magico.

Pur mantenendo tutte le sue proprietà, un oggetto entra in una collezione (acquisisce lo *status* di oggetto collezionato) solo in virtù di alcune di esse. Consideriamo ancora la chitarra di Mazzini, che si trova nel nostro immaginario museo dedicato a Mazzini. Tuttavia, essa starebbe molto bene anche in una collezione di strumenti musicali moderni – la chitarra di Mazzini conservata al Museo del Risorgimento di Genova, del resto, è opera di un famoso liutaio dell'epoca, per cui possiamo immaginare che lo sia anche quella del nostro esempio. Nei due casi, cambierebbero ovviamente le proprietà in base a cui l'oggetto viene selezionato per far parte della collezione: essere un cimelio di Mazzini nel primo caso, essere uno strumento musicale pregiato nel secondo (verrebbe senz'altro messa in luce l'identità del proprietario, ma non sarebbe il *motivo* per cui sta in quella collezione). Chiameremo dunque *attive* quelle proprietà, caratterizzanti un certo oggetto collezionato, che ne giustificano di fatto lo *status*:

ATTIVAZIONE: Attributo di quelle proprietà che, richieste dalle condizioni del PROGETTO APPLICATO, negli oggetti collezionati (cfr. OGGETTO COLLEZIONATO) di una qualsiasi COLLEZIONE *C*, contribuiscono effettivamente alla strutturazione del *COLLECTUS* di *C*. Pertanto, il possesso di tali proprietà, è anche il prerequisito necessario affinché un qualsiasi OGGETTO CANDIDATO EFFETTIVO a *C*, possa acquisire lo *status* di oggetto collezionato di *C*.

PROPRIETÀ ATTIVA: Nell'ambito di una COLLEZIONE, la proprietà di un OGGETTO COLLEZIONATO caratterizzata da ATTIVAZIONE.

PROPRIETÀ LATENTE: Nell'ambito di una COLLEZIONE, la proprietà di un OGGETTO COLLEZIONATO *non* caratterizzata da ATTIVAZIONE.

Il termine “attivazione” esprime l’idea, intuitiva, secondo cui alcune proprietà sarebbero “accese”, “messe in luce” poiché rilevanti per la collezione – mentre conseguentemente le restanti sono “latenti” in quanto “spente”, non rilevanti. Ovviamente, tra le proprietà attive spesso esistono rapporti gerarchici: non tutte le proprietà attive sono “accese” con la stessa intensità. D’altra parte, in una collezione esistono oggetti collezionati che, per numero e/o livello di proprietà attive, sono considerabili più rilevanti di altri oggetti collezionati della medesima collezione. Pertanto anche il numero di proprietà attive in sé varia da un oggetto collezionato all’altro.

2.2 Il ruolo delle proprietà nel processo collezionistico

I tre tipi di proprietà (intrinseca, relazionale, e relazionale interna) vengono dunque selettivamente attivate attraverso il processo collezionistico. Ciò avviene in due macrofasi:

1. *L’identificazione degli oggetti candidati attraverso il progetto.* Come sappiamo, il progetto è una lista di condizioni che congiuntamente identificano gli oggetti candidati¹⁴⁵. Ciò avviene in due fasi distinte, tipicamente integrate e conseguenti: a) l’identificazione “virtuale” dell’insieme degli oggetti *candidabili* esistenti al mondo, attraverso l’affermazione delle condizioni che devono soddisfare; e b) l’identificazione effettiva degli specifici oggetti candidati, che vengono poi valutati dal collezionista per l’ammissione nella collezione.

¹⁴⁵ Questo il caso standard qui considerato. Sono ovviamente possibili alternative: per esempio, possiamo immaginare un progetto costituito da condizioni esprimenti proprietà individualmente necessarie ma disgiuntivamente sufficienti. Cfr. Gaut (2000 e 2005).

2. *L'acquisizione dello status di oggetto collezionato per l'(ormai ex) oggetto candidato:* che avviene a seguito dell'attivazione delle proprietà. Ho già sottolineato il fatto che l'inclusione nella collezione (cui corrisponde l'acquisizione dello *status* di oggetto collezionato) sia distinto da fatti quali il possesso o la proprietà dell'oggetto candidato, per quanto in qualche misura li implichi¹⁴⁶. Inoltre, esiste il caso particolarmente importante del battesimo della collezione, conseguente all'applicazione del progetto, in cui *anche* la collezione (oltre ai singoli oggetti collezionati) acquisisce lo *status* che la caratterizza.

Accanto all'analisi di queste due fasi di attivazione delle proprietà, un ulteriore tema che occorrerà affrontare è:

3. *La relazione tra le proprietà attive e il collectus*, un punto essenziale per giustificare l'artifattualismo astratto delle collezioni: in che senso un artefatto astratto è l'essenza di un insieme di oggetti individuali e concreti? Perché si afferma che sia sviluppato sulla base di proprietà selezionate di tali suoi componenti?

Prima di procedere con l'analisi, occorre introdurre la definizione di "processo collezionistico", espressione utilizzata poco sopra:

PROCESSO COLLEZIONISTICO: l'insieme delle pratiche e delle realtà attinenti alla creazione, sviluppo ed (eventualmente) fine di una certa COLLEZIONE *C*, considerato prevalentemente nella dimensione temporale corrispondente alla storia stessa di *C*.

¹⁴⁶ Cfr. § 1.3.5.

L'introduzione di questa definizione, più vaga di tutte quelle viste sinora, risponde alla necessità pratica di un'espressione generale indicante lo sviluppo di una collezione, che non possa essere confusa con gli altri termini tecnici adoperati.

2.2.1 Le proprietà e il progetto: dalla latenza all'applicazione del progetto

Come è utile ribadire, il progetto è un'entità indipendente tanto dalla collezione cui è associato, quanto dal *collectus* che di quella collezione costituisce l'essenza. Il progetto consiste nella lista delle condizioni che un oggetto deve possedere per far parte di una collezione. Possiamo assumere tali condizioni come individualmente necessarie e congiuntamente sufficienti, riprendendo per i nostri scopi il modello classico del concetto chiuso o aristotelico. Questa soluzione, beninteso, è consapevolmente esemplificativa, non escludendo casistiche differenti¹⁴⁷.

Come ormai sappiamo, uno stesso progetto può essere applicato a collezioni differenti (dando luogo a risultati differenti), o ancora a nessuna collezione. Questa è la conseguenza, e insieme la prova più radicale dell'indipendenza cui accennavo sopra: un progetto può esistere senza dover necessariamente dar vita a una collezione. Sotto questo aspetto, il progetto collezionistico qui trattato funziona come qualsiasi altro suo analogo, in qualsiasi altro campo. Per esempio: un progetto per costruire un certo edificio; un progetto per produrre una certa automobile; un progetto per la costituzione di una particolare società; un progetto per fare una vacanza. Ebbene, in nessuno di questi casi l'esistenza del progetto implica necessariamente la propria attuazione: per cui l'edificio potrebbe non essere mai costruito (per esempio se l'appalto non viene concesso), l'automobile mai prodotta (se viene preferito un altro progetto, e l'altro scartato), e così via. Esiste un museo digitale, chiamato MoRE (*Museum of REfused and unrealized art projects*¹⁴⁸) che raccoglie esclusivamente progetti di

¹⁴⁷ Cfr. § 3.1 e nota 145.

¹⁴⁸ <http://www.moremuseum.org/>

opere artistiche mai realizzate; per quanto possa rappresentare un caso *borderline* rispetto agli standard della teoria artifattualista delle collezioni (la collezione del MoRE non è costituita da oggetti necessariamente qualificabili come concreti), è anche una buona prova dell'indipendente oggettualità dei progetti, in quanto entità che a loro volta possono far parte di determinate collezioni.

Se il progetto può anche non essere applicato, allora la classe degli oggetti catturati dalle sue condizioni non riguarda direttamente le future n collezioni che siano oggetto di tale applicazione nel mondo attuale (dove n , dunque, può essere anche uguale a 0); non riguarda neppure – in un contesto modale – le *collezioni possibili*. Come ben sappiamo infatti, l'insieme degli oggetti catturati dal progetto è più correttamente l'*insieme degli oggetti candidabili*: ovvero l'insieme di tutti gli oggetti esistenti al mondo che possiedono tutte le caratteristiche per soddisfare le condizioni espresse dal progetto, indipendentemente dal fatto di essere noti o meno agli aspiranti collezionisti che intendono avvalersene. Ancora: un'altra entità – l'insieme degli oggetti candidabili – *ben distinta* da qualsiasi collezione cui eventualmente il progetto verrà applicato.

In questo senso, come approfondiremo nel § 2.2.2, l'applicazione effettiva del progetto a una collezione è un atto implicante una “trasformazione” del progetto, che passa da indicatore prevalentemente “virtuale” (“prevalentemente” poiché tipicamente si sviluppa un progetto collezionistico sulla base di oggetti reali con determinate caratteristiche, che so esistere nel mondo attuale, ma senza necessariamente averne a disposizione alcuno nell'immediato – potrei esserne a conoscenza per vie terze quali cataloghi, testimonianze varie, ricordi, ecc...), a funzionare come vera e propria lista di condizioni per valutare casi concreti (cioè quel particolare oggetto che, di volta in volta, mi trovo a valutare per farne parte della mia collezione). Per queste ragioni è utile delineare le due fasi, distinguendo tra:

1. *Progetto latente*, ovvero il progetto *non* applicato a nessuna collezione, che dunque cattura esclusivamente (l'insieme de)gli oggetti candidabili ad *almeno una futura e realizzabile collezione*.

2. *Progetto applicato*, ovvero il progetto *a seguito* dell'applicazione ad *almeno una* collezione. Chiamiamo tale collezione *C*: ora tale progetto applicato, oltre a mantenere la funzione che possedeva in fase di latenza (catturare virtualmente tutti gli oggetti candidabili ad *almeno una* possibile e futura collezione), funziona anche come criterio selettivo degli oggetti *specifici* di cui il collezionista *può disporre*, permettendogli di decidere se *farli entrare o meno* in *C*.

Parimenti, occorre fare distinzione tra quelle che, evidentemente, sono due diverse accezioni di “oggetto candidabile”, cioè qualsiasi oggetto “virtualmente” afferrato dal progetto latente, e l'*oggetto candidato effettivo* che un collezionista ha effettivamente a disposizione per l'ingresso nella sua collezione:

PROGETTO LATENTE: il PROGETTO prima dell'applicazione (cfr. APPLICAZIONE DEL PROGETTO) ad almeno una COLLEZIONE. Cattura esclusivamente l'INSIEME DEGLI OGGETTI CANDIDABILI.

OGGETTO CANDIDATO EFFETTIVO: un OGGETTO CANDIDABILE che è specificamente considerato per far parte, nel breve termine, di una COLLEZIONE avente esistenza attuale (o considerata all'atto originale dell'APPLICAZIONE DEL PROGETTO).

È importante notare come con l'applicazione del progetto (o, altrimenti detto, con il passaggio del progetto dalla fase di latenza a quella di applicazione) si passi subito alla possibilità dell'attivazione delle proprietà – e dunque l'acquisizione degli *status*, da parte di ciascuno dei membri del primo insieme di candidati effettivi, di “oggetto collezionato”. Questo perché è proprio l'applicazione del progetto a originare la possibilità dell'attivazione e quanto ne deriva. La grande

differenza tra le attivazioni al momento dell'applicazione del progetto e quelle che seguiranno, è che nel caso delle prime vi è in ballo anche lo *status* di collezione, ovvero la “trasformazione” dell'insieme arbitrario dei primi candidati effettivi in collezione vera e propria¹⁴⁹.

Un esempio schematico: supponiamo di decidere di collezionare 1 esemplare (condizione esemplarista E^{150}) per ciascun membro della serie completa di x (laddove x è una qualche marca di artefatto prodotto industrialmente su larga scala), caratterizzati da proprietà che soddisfano le condizioni P, Q, R . In questo modo si è sviluppato il progetto, che è in fase latente poiché per il momento non esiste ancora alcuna collezione: il progetto, cioè, al momento identifica solo l'insieme degli oggetti candidabili.

A un certo punto, passiamo alla fase successiva, applicando il progetto a una certa collezione C (ovvero il progetto passa da essere latente, ad essere un progetto applicato). Ma come avviene questo? Innanzitutto individuando un insieme di n oggetti di tipo x (dove, ricordiamo, $n \geq 1$) che soddisfino le condizioni P, Q, R dettate dal progetto, oggetti che sono (o potranno venire) in nostro possesso (li abbiamo già, oppure li acquisiamo appositamente).

I primi candidati effettivi sono tali perché sono stati individuati per mezzo del progetto. Il progetto, ora applicato, “conferma” che tali oggetti sono idonei a costituire il primo parco di oggetti collezionati di C . Quegli oggetti presentano proprietà capaci di soddisfare pienamente le condizioni P, Q, R richieste dal progetto. Qui entra in gioco l'arbitrio del(l' aspirante) collezionista: siamo liberi di accettare o meno qualcuno di questi oggetti per dar vita alla nostra collezione. Questo può avvenire per valutazioni particolari, per esempio qualcuno di quegli oggetti appare qualitativamente scadente, e dunque lo rifiutiamo; o ancora tra quegli oggetti vi sono doppioni, dunque selezioniamo il/i nostro/i esemplare/i escludendone altri, ecc... tuttavia, possiamo anche semplicemente ripensarci e abbandonare i nostri propositi, dimenticandoci per sempre di C . Ciò costituisce una differenza rilevante tra una collezione e un oggetto sociale quale – per esempio – un contratto: tipicamente non

¹⁴⁹ Cfr. §§ 2.2.2-4.

¹⁵⁰ Cfr. § 3.1.

esiste vincolo alcuno verso terzi, né tantomeno ne può determinare il progetto in sé. Per cui, in questo senso, l'atto di collezionare è intrinsecamente e autonomamente volontario e arbitrario¹⁵¹.

Supponiamo, senza colpi di scena particolari, di accettare tali oggetti come membri della nostra (imminente) collezione. Di conseguenza, i nostri candidati effettivi acquisiscono ciascuno il nuovo *status* di oggetti collezionati. E la collezione *C*? Credo sia corretto affermare che nell'applicazione del progetto, l'attivazione delle proprietà del primo insieme di *n* candidati effettivi, comporta *istantaneamente* l'acquisizione dello *status* di oggetti collezionati per ciascuno degli *n* oggetti individualmente intesi, e l'acquisizione dello *status* di collezione per il loro insieme. *C*, e così qualsiasi altra collezione, sorge con la nascita dei suoi primi collezionati.

Quella che potremmo definire *funzione selettiva* del progetto (applicato), dunque, permette tanto l'attivazione delle proprietà, quanto le conseguenti acquisizioni di *status* (oggetti collezionati e collezione). Differentemente dal caso degli oggetti collezionati, l'attribuzione di *status* di collezione è un evento unico per ogni collezione. Dunque, la funzione selettiva ha l'importantissimo ruolo di permettere, o quantomeno di concludere, nientemeno che il battesimo stesso di una collezione.

A tale proposito, è forse improprio spingere questo fatto sino a identificare l'applicazione stessa come battesimo (vedi la def. di applicazione del progetto). Il battesimo della collezione è piuttosto l'esito (dunque un fatto che arriva al termine del processo) di un'applicazione andata a buon fine. Comunque, poiché quando l'applicazione del progetto viene attuata tipicamente va a buon fine, concludendosi conseguentemente con il battesimo, non credo sia sbagliato mantenere la sinonimia tra "applicazione del progetto" e "battesimo" di una collezione.

Considerato quanto detto sinora, la funzione selettiva è anche la primaria *funzione strutturante* (nel senso che produce la struttura di) tanto della collezione quanto del *collectus* che questa esprime, per ragioni che approfondiremo nel § 2.3. Prima di concludere, possiamo chiederci se le tre tipologie

¹⁵¹ Possiamo immaginare delle situazioni in cui il collezionista s'impegna in qualche modo e con qualcuno a collezionare, ma si tratterebbe di casi *borderline*, se non puramente teorici. Normalmente, collezionare non implica impegni.

di proprietà¹⁵² vengano tipicamente attivate con analoga frequenza nella fase dell'applicazione del progetto. In apertura al § 2.1.3 ho “separato” la coppia proprietà intrinseche/ proprietà relazionali, dal caso – che ho definito “particolare” – della proprietà relazionali interne. Ritengo infatti che queste ultime, tipicamente, vengano tipicamente in seconda battuta rispetto alle altre due. Approfondiremo questo tema nel § 2.2.3.

2.2.2 L'attivazione di proprietà e lo *status* di collezione

L'attivazione consiste dunque nella selezione, nell'*afferrare* quelle proprietà che, in un oggetto candidato effettivo, sono richieste per soddisfare le condizioni del progetto applicato. Di conseguenza, l'attivazione permette anche, per tali oggetti candidati effettivi, l'acquisizione dello *status* di “oggetto collezionato”: nel senso in cui le proprietà attive sono *fissate* quali elementi strutturali richiesti dal progetto, perché a quel particolare oggetto lì sia permesso stare nella collezione.

Come sottolineavo già nel precedente paragrafo, notevolmente quando ciò accade per la prima volta, gli oggetti collezionati costituiscono l'insieme che a sua volta è insignito dello *status* di “collezione”: il battesimo della collezione ha così luogo. Dunque vi è una codeterminazione reciproca tra gli elementi in gioco, che *non deve essere fraintesa come mera circolarità*:

1. abbiamo un certo progetto, dettante condizioni sulla base delle quali intendiamo sviluppare una collezione *C*;

¹⁵² Cfr. § 2.1.

2. identifichiamo, nel *mare magnum* degli oggetti candidabili, certi oggetti candidati effettivi;
3. in essi, è la presenza *verificata* di tutte le proprietà attivabili richieste dal progetto a rendere il candidato idoneo ad essere oggetto collezionato; “verificata” in virtù del passaggio da oggetto candidabile a candidato effettivo, implicante quello da una dimensione prettamente teorica (essere membro dell’insieme degli oggetti candidabili), a una invece di confronto effettivo con l’oggetto.
4. l’attivazione effettiva di tali proprietà avviene ammettendo il candidato quale (ovvero conferendo lo status di) oggetto collezionato della collezione C ;
5. se abbiamo a che fare con il primo insieme di n candidati mai selezionati per quella collezione, automaticamente il loro passaggio allo *status* di oggetti collezionati determina il conferimento di *status* di collezione al loro insieme.

L’acquisizione dello *status* di collezione, come si è visto nel § 2.2.1, è l’evento unico che fonda questo particolare tipo di produzione culturale umana. Nel § 1.3.4 ho parlato di un atto quasi “magico”, che crea una sorta di barriera intorno all’insieme degli oggetti collezionati. Questa metafora potrebbe suonare fin troppo strana, soprattutto nel contesto di una ricerca filosofica: intendo forse attribuire al processo collezionistico un significato irrazionale? Per quanto qualcosa di vero in ciò possa esserci, non è quello il senso della mia affermazione. Ciò che intendevo affermare è che avvenuto il battesimo, la collezione *resta sempre quella*, indipendentemente dalle trasformazioni che subirà la sua composizione – sempre, beninteso, nel rispetto delle indicazioni del progetto (considerato nella sua versione attuale). A un certo momento t_2 la collezione potrebbe essere costituita

da oggetti del tutto differenti da quelli che la costituivano in un precedente momento t_1 ; nondimeno *la collezione sarà sempre la stessa*. In questo senso è come se vi fosse una “barriera” magica ed invisibile, il cui passaggio determina una “trasformazione” nel significato dell’oggetto: da individuo (più o meno) ordinario, ora esso è elemento di un insieme significativo. Tuttavia, questo “mistero della barriera” verrà svelato una volta per tutte nel § 2.3.3.

La collezione è in questo senso uno strano caso di *insieme variabile e vincolato* dall’applicazione del progetto – come chiaramente espresso dalla mia definizione di “collezione”. In base al progetto, esiste nel mondo un numero più o meno grande di oggetti candidabili a far parte della collezione: anche se, in base al progetto, probabilmente *nessuno dei candidati è necessario* alla collezione. Vale a dire, non esiste un oggetto che necessariamente debba farne parte – come *token*, ma in molti casi persino come *type*. Dunque la “magia” dell’essere oggetto collezionato, al di là dei vincoli schematici del progetto, è invero assai arbitraria. (Si noti quel “*probabilmente nessuno dei candidati è necessario alla collezione*”: possiamo immaginare casi *borderline* in cui le cose funzionino diversamente, per esempio se le condizioni del progetto catturino congiuntamente un solo ed unico tipo di oggetto al mondo. In questo caso, per sviluppare questo estremo caso di *one object collection*¹⁵³ sarà assolutamente necessario mettere le mani su quell’unico oggetto lì, altrimenti la collezione non si realizzerà mai.)

D’altro canto, una collezione per esser tale può anche essere costituita da un solo oggetto: in via provvisoria, per esempio quando la collezione viene colta al suo esordio (come ricordiamo dalla definizione di collezione, tale insieme è costituito da n oggetti dove $n \geq 1$: dunque è possibile battezzare una collezione come tale a partire da 1 oggetto collezionato); o addirittura in via definitiva nel (appena citato) caso *borderline* costituito dalle *one object collection*¹⁵⁴. Questo fatto, che almeno per il primo punto rispetta il senso comune (“ho iniziato una collezione”: dunque per quanto agli esordi, è *comunque già* una collezione) nel contesto dell’artifattualismo astratto delle collezioni qui

¹⁵³ Cfr. § 3.3.

¹⁵⁴ Cfr. ancora § 3.3.

difesa, è conseguenza della critica alla nozione di completezza di cui mi occupo estensivamente nel § 3.2. Ma il punto fondamentale qui è che *un solo* oggetto, perlomeno tipicamente, significa una qualsiasi opportunità tra le differenti possibilità offerte dall'insieme degli oggetti candidabili¹⁵⁵.

Qui mi limiterò ad affermare che, per quanto una certa collezione C_1 possa essere più completa¹⁵⁶ rispetto ad una certa collezione C_2 , ciò non significa affatto che C_2 sia “meno collezione” di C_1 : *la completezza non è il criterio per l'attribuzione dello status di collezione*. L'applicazione del progetto a un certo nucleo di oggetti collezionati è quanto basta per avere una collezione, per iniziare la catena di riferimento storico-causale della sua “vita”. Una collezione che potrà poi anche essere infima, altamente incompleta o imperfetta, persino “irriconoscibile in quanto tale”, malformata, ecc... ma nondimeno sarà una qualche, unica e irripetibile collezione, sia considerata a un certo momento t che nella totalità della sua esistenza (quindi anche assumendo particolari criteri di confronto relativi alla storia completa delle collezioni oggetto: per esempio, picco degli oggetti collezionati – maggior numero di oggetti collezionati raggiunto dalla collezione in oggetto –, o somma totale degli oggetti che hanno avuto *status* di collezionati, o altri criteri analoghi).

Del resto sono problemi d'identità che riscontriamo anche in vere e proprie entità individuali, per esempio negli esseri viventi: un neonato non rappresenta certo il nostro prototipo di “essere umano”. Nel malaugurato caso di una morte in culla, la vita e la storia di un neonato non risulteranno tipicamente tanto complesse e interessanti, quale possono più o meno esserle quella di un essere umano arrivato all'età adulta. Nondimeno, un neonato è un essere umano, e parimenti la più infima delle collezioni è comunque una collezione: per quanto lo iato tra una collezioncina di soprammobili, e un caso rilevante come la raccolta del Louvre possa apparire enorme.

¹⁵⁵ Che chiaramente possono essere più o meno vaste a seconda del tipo di collezione, e/o del rigore del progetto, che può restringere significativamente il campo degli oggetti candidabili. Relativamente al tipo di collezione, una collezione d'arte delle opere di Tizio, per quanto Tizio possa essere un artista prolifico, significa muoversi in una nicchia di mercato, per esempio, molto più ristretta rispetto a quella d'interesse per una collezione di giocattoli di grande successo e prodotti su vasta scala, di cui esistano moltissimi esemplari.

¹⁵⁶ Sulla “complessità della nozione di completezza” cfr. § 3.2.

Tuttavia, in linea teorica una collezione¹⁵⁷ può non giungere mai a una conclusione, dunque neppure a una “completezza” di qualche tipo¹⁵⁸. Una collezione potenzialmente può essere variata in perpetuo, attraverso giochi di cessioni e acquisizioni continui – cui, per l'appunto, corrispondono altrettante attribuzioni e dismissioni di *status* di “oggetto collezionato” di quella particolare collezione lì. Questo perché se è vero che un collezionista tipicamente agisce in vista di un qualche “completamento” della sua collezione, non possediamo né possiamo determinare un “termine massimo” entro cui tale completamento debba essere effettuato. Esso è indefinito, e in ultima analisi non necessario.

In questo senso, l'analogia tra collezione ed essere vivente, se quest'ultimo viene inteso come un'appartenente a qualsivoglia specie animale, funziona assai poco. Dopotutto un animale, salvo incidenti o malattie, ha una vita segnata da uno sviluppo abbastanza regolare: nasce, cresce, invecchia, muore in base alla vita media della sua specie. Dunque direi che più che ad un animale, la collezione *appare simile a una pianta perenne*: ad un essere vegetale che potrebbe essere reciso più volte rispuntando, ad ogni nuova crescita, strutturato in un modo diverso dai precedenti. Nondimeno la collezione, esattamente come la pianta perenne, è sempre una, nonché la stessa di prima. Tutto questo, è bene ribadirlo, in senso teorico: tipicamente si mira a concludere in qualche modo, a “completare” in qualche senso ogni collezione¹⁵⁹. Pur tuttavia, si tratta anche in questi casi di un atto parzialmente arbitrario, che non fa altro che stabilire, una volta per tutte, una soluzione fra le tante possibili.

¹⁵⁷ Fatto implicito tipicamente nel caso delle *collezioni aperte*, cfr. § 3.1.

¹⁵⁸ Cfr. § 3.2.

¹⁵⁹ Cfr. ancora § 3.2.

2.2.3 L'attivazione in riferimento ai vari tipi di proprietà

In conclusione al § 2.2.1 mi sono chiesto se le tre tipologie di proprietà formulate nel § 2.1 – ovvero proprietà intrinseche, proprietà relazionali, ed infine proprietà relazionali interne – vengano attivate con analoga frequenza durante la “vita” della collezione. In linea generale è possibile, tuttavia credo sia tipica una primaria rilevanza della “coppia” proprietà intrinseca/proprietà relazionale, rispetto al “caso speciale” della proprietà relazionale interna – secondo quanto già accennato nel § 2.1.3. La ragione è molto semplice, e risiede nella natura stessa di tali proprietà.

Una proprietà relazionale interna, in base alla sua definizione, intercorre tra almeno due oggetti collezionati facenti parte di una stessa collezione. Esempi di proprietà relazionali interne sono: “ x è un oggetto più grande di y ”, “ x è l’oggetto più antico di tutta C ” (qui intesa come abbreviazione di “tutti gli oggetti collezionati costituenti C ”), “ y è il modello di oggetto cronologicamente prodotto tra x e z ” (dove x, y, z sono oggetti collezionati nella collezione C).

Dunque, per avere una proprietà relazionale interna è in primo luogo necessario che *tutti* quegli oggetti, che sono coinvolti dalla proprietà (dalla relazione che la proprietà rappresenta), siano caratterizzati attualmente dallo *status* di “oggetto collezionato”: questo per la banalissima ragione che, come da def., trattasi di proprietà che inerisce una relazione tra oggetti aventi *già* quello *status*. A ciò si aggiunga come, per la strutturazione della collezione, siano rilevanti soltanto le proprietà attive e non tutte – dunque tutte le proprietà relazionali interne non attive, non sono per noi interessanti.

Da tutto ciò consegue come, in una collezione composta da pochi oggetti collezionati (quale può essere generalmente una collezione agli esordi), le proprietà relazionali interne attivabili (dunque *interessanti*, capaci di fornire un solido riferimento per condizioni significative) siano tipicamente minoritarie rispetto a quelle intrinseche e relazionali. Per questo fatto un progetto, al momento dell'applicazione, tipicamente è formulato esprimendo condizioni relative a proprietà interne e relazionali, piuttosto che relazionali interne.

È certamente possibile immaginare casi in cui un progetto, al momento della sua applicazione, implichi condizioni relative a proprietà relazionali interne: per esempio, un progetto relativo a una collezione di oggetti x (dove a x corrispondono ulteriori specificazioni riguardo all'identità di tali oggetti), considerati secondo l'ordine dimensionale dal più piccolo al più grande; oppure un caso analogo, ma che implichi oggetti ordinati dal più chiaro al più scuro, e così via. Tuttavia, è verosimile che si tratti di esempi accademici o, tutt'al più, di casi molto rari. Mi sembra che nella maggior parte dei casi reali, l'importanza delle proprietà relazionali interne non è espressa direttamente nel progetto iniziale applicato alla collezione: piuttosto, emerge man mano che il numero di oggetti cresce, quando tornano utili criteri per ordinarne la correlazione interna nella collezione. Per esempio, le differenze di dimensioni tra pochi oggetti collezionati possono non essere un fattore inizialmente rilevante, o comunque tipicamente considerato per sviluppare una collezione. Può diventare invece importante col tempo, quando il numero degli oggetti è aumentato. In questo senso, le proprietà relazionali interne tipicamente ispirano integrazioni al progetto (fornendo spunti per nuove condizioni, o eventualmente modificazioni a condizioni preesistenti) nelle revisioni successive alla versione iniziale. Consideriamo un esempio: nel progetto iniziale relativo a una collezione di artefatti prodotti in serie, la condizione "prodotti negli anni Settanta" rende sostanzialmente inutile l'implicazione esplicita in tale progetto iniziale di una condizione quale "in ordine di produzione tra 1960 e 1969". Tuttavia con il crescere degli oggetti collezionati, se una simile proprietà inizialmente poteva essere ignorata, ora potrebbe essere fondamentale per dare forma e ordine alla collezione.

A tale proposito, una digressione: la prima condizione sembra relativa a proprietà relazionali; possiamo infatti sapere quando gli artefatti in questione sono stati prodotti solo in virtù di informazioni esterne. Tuttavia, si noti come esista un senso in cui le proprietà espresse da tale condizione, potrebbero essere considerate intrinseche: se ciascuno di tali artefatti portasse impresso l'anno di produzione (per esempio nella marchiatura dei *copyrights*), e si decidesse di far fede a tale marchio, allora potremmo affermare che è proprietà intrinseca di tali oggetti recare il loro stesso anno di produzione.

Saremmo insomma di fronte a un caso *borderline* in cui una certa proprietà (la datazione) sarebbe ambigualmente intrinseca o relazionale, a seconda di quale decisione prendiamo: fidarci o meno dei marchi sugli artefatti candidabili (dunque in base alla provenienza dell'informazione, avremmo che la proprietà è intrinseca piuttosto che relazionale). Con una ipotetica terza via che consideri congiuntamente i due tipi di informazioni (quelle derivate dai marchi, e quelle raccolte dall'esterno).

Tornando a noi, mi sembra dunque che l'intuizione secondo cui le proprietà relazionali interne siano in qualche modo secondarie rispetto a quelle intrinseche e a quelle relazionali, sia fondata. Diversamente, tra proprietà intrinseche e proprietà relazionali non vi è una predominanza generale: dipende dal tipo di collezione, dai criteri utilizzati per crearla se vi sia una superiorità delle prime sulle seconde, o viceversa. Per esempio, *prima facie* in una collezione costruita intorno a cimeli, le proprietà relazionali potrebbero avere un ruolo principale rispetto a quelle intrinseche; mentre in una collezione di oggetti naturali, per esempio pietre, quelle intrinseche potrebbero essere preponderanti – costituendo tale collezione in riferimento alle proprietà riconoscibili primariamente *negli* oggetti stessi.

2.2.4 Chiarimenti sulla nozione di *status*

Ho ripreso la nozione di *status* dall'ontologia sociale di John R. Searle¹⁶⁰. Secondo la formulazione del filosofo americano, *un certo oggetto x conta come y in un contesto C*. Alcuni autori hanno criticato tale soluzione, soprattutto nella sua presentazione originaria¹⁶¹, rilevandone l'inefficacia nello spiegare casi più complessi di oggetti sociali che siano meramente costituiti a partire da oggetti fisici¹⁶².

¹⁶⁰ Cfr. Searle (1995, 2010).

¹⁶¹ Cfr. Searle (1995).

¹⁶² Cfr. Ferraris 2009 pp. 161-176.

Tale problema, comunque eccedente i temi della presente tesi, non si pone affatto nel nostro caso: in virtù della definizione di “oggetto collezionato” qui adoperata, abbiamo senz’altro (salvo casi *borderline*) a che fare con oggetti concreti e individuali; lo *status* di collezione, ancora in base alla definizione di “collezione” qui adottata, è relativo (sempre salvo casi *borderline*) a un insieme che è costituito esclusivamente da oggetti concreti e individuali; gli unici elementi non concreti in gioco sono il progetto e il *collectus*, che tuttavia la teoria artifattualista delle collezioni distingue nettamente dagli altri due (oggetti collezionati e collezione), che sono caratterizzati da attribuzione di *status*. Dunque i riferimenti primari delle due tipologie di *status* sono sempre oggetti fisici, intensi individualmente o come componenti un insieme: pertanto, i margini di vaghezza sembrano molto ridotti rispetto a entità sociali quali aziende, istituzioni, Stati, e simili¹⁶³.

Come noto, Searle costruisce la sua teoria partendo dalla teoria degli atti linguistici di Austin¹⁶⁴, e in particolare dalle notevoli proprietà “creative” degli enunciati *performativi*: i quali, in un contesto sociale, possono permettere la fondazione di quegli particolarissime entità che sono gli oggetti sociali. Per esempio, una certa dichiarazione può creare un patto di qualche tipo tra due agenti cognitivi. Searle amplia significativamente la portata di questa intuizione: anche laddove il ruolo del linguaggio non è immediatamente evidente (una stretta di mano per esempio), il ruolo della *rappresentazione linguistica e simbolica* nell’attribuzione di funzioni agentive di *status* è fondamentale. Così, la creazione di un oggetto quale il denaro non può certo essere ridotta a un singolo enunciato: tuttavia, alla base di essa riscontriamo un complesso di dichiarazioni e procedimenti attorno ad oggetti (monete, banconote, ecc.) che hanno evidentemente valenza performativa.

Ma l’enunciazione performativa da sola non basta a spiegare come l’attribuzione di una funzione di *status* a un certo tipo di oggetto venga accettata, *acquisita* a livello sociale in maniera

¹⁶³ Il fatto che la collezione sia un insieme, cioè una pluralità di oggetti individuali e non un oggetto individuale distinto, non costituisce un problema, in quanto è un caso del tutto analogo a quello concernente il rapporto tra moneta “fisica” e denaro – per cui una certa “cifra” in denaro può essere rappresentata da più “pezzi” di moneta, banconote e spiccioli. Ammettendo tale caso in questa versione decisamente “semplificata” – si consideri solo l’esistenza della moneta virtuale, e la complessità del denaro intesa come sistema di valore finanziario.

¹⁶⁴ Cfr. Searle (1979) e Austin (1962).

sufficientemente stabile e permanente, eventualmente divenendo parte integrante delle abitudini di una certa comunità. Dunque Searle postula l'esistenza di una *intenzionalità collettiva*, del tutto irriducibile all'intenzionalità individuale e tipica di una specie sociale quale è l'essere umano, consistente in una "forma primitiva di vita mentale" quale agente strutturato in una collettività¹⁶⁵.

Searle presenta la sua nozione chiarendone bene le differenze rispetto all'intenzionalità individuale:

Molte specie di animali, la nostra soprattutto, hanno una predisposizione per l'intenzionalità collettiva. Con ciò intendo non solo che esse si impegnano in un comportamento cooperativo, ma che condividono stati intenzionali come credenze, desideri e intenzioni. Oltre all'intenzionalità individuale vi è anche un'intenzionalità collettiva. Esempi ovvi sono i casi in cui *io* sto facendo qualcosa solo come parte del *nostro* fare qualcosa. Così, se sono un uomo della linea d'attacco che gioca una partita di *football* americano, potrei bloccare la linea difensiva ma soltanto come parte del *nostro* eseguire un gioco di passaggio. Se sono un violinista in un'orchestra io suono la *mia* parte nella *nostra* esecuzione della sinfonia¹⁶⁶.

In un ulteriore esempio, Searle contrappone un incontro di boxe ad una aggressione: nel primo caso l'intenzionalità collettiva è chiaramente implicata, in quanto ciascuno dei contendenti deve collaborare per la riuscita dell'incontro, nel rispetto dei riti e delle regole di quel particolare sport che è la boxe (dunque di un sistema codificato che costituisce un eminente esempio di contesto sociale). Invece, nulla di tutto questo si riscontra nel secondo caso, poiché un'aggressione non implica alcun tipo di intenzionalità collettiva – l'aggressore attacca indipendentemente dalla volontà dell'agredito, e la sua azione non è certamente intenzionata in direzione di una cooperazione sociale¹⁶⁷.

Un punto fortemente sottolineato da Searle, è che, secondo la sua teoria, l'intenzionalità collettiva non è riducibile in alcun modo a quella individuale. Anzi, laddove vi è cooperazione sociale, casomai è l'intenzionalità individuale a derivare da quella collettiva:

¹⁶⁵ Cfr. Searle (1995) pp.33-36 e (2010) capp. 2-3.

¹⁶⁶ Cfr. Searle (1995) p. 33.

¹⁶⁷ Cfr. ancora Searle (1995) p. 33.

C'è una ragione profonda per cui l'intenzionalità collettiva non può essere ridotta all'intenzionalità individuale. Il problema del credere che tu creda che io creda, ecc... e il tuo credere che io creda che tu creda, ecc... è che esso non equivale a un senso di collettività. Nessun insieme di “coscienza dell'io” anche integrato da credenze, equivale a una “coscienza del noi”. L'elemento cruciale nell'intenzionalità collettiva è un senso del fare (volere, credere, ecc...) qualcosa insieme, e l'intenzionalità individuale che ogni persona possiede è derivata *dall'*intenzionalità collettiva che essi condividono. Così, per tornare all'esempio precedente del gioco del football, io ho veramente un'intenzione singolare di bloccare la linea di difesa, ma ho quell'intenzione solo come parte della nostra intenzione collettiva di eseguire un gioco di passaggio¹⁶⁸.

Pur accettando la proposta teoretica di Searle, è intuibile come non sia sempre facile tracciare il confine tra i due tipi di intenzionalità. Ammettendo, beninteso, che sia effettivamente utile: nella specie umana, in quanto specie sociale, ogni comportamento potrebbe essere interpretabile nella direzione di una finalità collettiva, o – contestualmente al caso specifico – in una direzione individuale piuttosto che sociale, o viceversa; con il rischio che i due tipi di intenzionalità collassino in uno.

Venendo al nostro argomento, oggetti come le collezioni – esattamente come accade per artefatti culturali analoghi quali gli oggetti d'arte¹⁶⁹ – vengono sviluppati in una dimensione tipicamente comunicativa, e quindi *intrinsecamente pubblica*. Tale per cui anche laddove tale dimensione non viene finalizzata, per esempio quando si sviluppa una collezione per proprio esclusivo diletto, senza mostrarla mai a nessuno, appare lecito intendere le collezioni come oggetti sociali a tutti gli effetti.

Questo fatto ovviamente non va confuso con il livello di *riconoscimento sociale*, che può essere anche molto limitato nel caso di certi tipi marginali di collezionismo – come si suole dire, di “nicchia”. Posto che quello del riconoscimento sociale mi sembra essere più un problema storico-sociologico piuttosto che metafisico, il punto è che l'attribuzione di una caratterizzazione sociale non è questione di numeri: la più infima delle collezioni, che non interessa praticamente a nessuno, ha una dimensione intrinsecamente sociale tanto quanto la collezione del Louvre. Che quest'ultima interessi a molte più persone rispetto alla prima, è un fatto che dipende da fattori storici, culturali, economici, ecc. che, al limite, fanno sì che la valenza sociale della collezione si dispieghi più ampiamente ed efficacemente.

¹⁶⁸ Cfr. Searle (1995) p.34.

¹⁶⁹ Cfr. §§ 1.2.3 e 1.3.

Dunque, il riconoscimento sociale non è un aspetto metafisicamente determinante: seguendo Searle, mi sembra proprio che la nozione di oggetto sociale non implichi affatto un qualche “livello minimo” di riconoscimento sociale. Dal canto suo, l’intenzionalità collettiva può riguardare gruppi sociali più o meno ampi (i due pugili che lottano, le due squadre di calcio che giocano, l’interazione dei deputati durante le attività della Camera...), ma che appaiono sempre e comunque circoscritti. Dunque, presumibilmente la costituzione e il riconoscimento di un oggetto sociale saranno sempre e comunque relativi a un dato contesto – per ampio che sia.

Sino a questo momento ho considerato alcune proprietà generali della nozione di *status* secondo Searle. Queste si ritrovano anche nei due tipi di *status* implicati nella collezione (ovvero: *status* di oggetto collezionato, e *status* di collezione). Ma questi ultimi, quali particolarità presentano? Almeno due, e precisamente:

1. il fatto che siano *status condizionati*;
2. la *reciproca dipendenza* che li lega.

Relativamente a (1), con “*status condizionato*” mi riferisco alla dipendenza che lega l’attribuzione di *status* al soddisfacimento delle condizioni del progetto, considerato nella revisione attuale al momento dell’applicazione. Lo *status* di oggetto collezionato non può essere attribuito a un certo oggetto, se questi non presenta le proprietà soddisfacenti le condizioni del progetto (vale a dire, se non è a tutti gli effetti un vero oggetto candidato effettivo – condizione fattuale che non va scambiata per *status* a sua volta); analogamente, lo *status* di collezione non può essere attribuito a un insieme di oggetti considerato, se questi non sono veri oggetti candidati effettivi in base al progetto applicato.

Si tratta di vincoli, finalizzati al corretto sviluppo strutturale della collezione che il collezionista sembra autoimporsi. Da dove nascono tali vincoli, è tema che riguarda prevalentemente la storia,

l'antropologia e la psicologia del collezionismo, dunque eccedente la presente trattazione. Esistono comunque numerosi indizi circa il fatto che raccogliere e ordinare oggetti analoghi, in una dimensione non immediatamente connessa all'utilità pratica, sia un *comportamento innato*, emerso nel contesto dell'*evoluzione*, proprio dell'essere umano e connesso intimamente all'esplorazione della realtà e all'espressione culturale. Indizi quali il fatto che esistono o sono esistite collezioni (o quantomeno: raccolte di oggetti con caratteristiche molto vicine a ciò che indichiamo a ciò che chiameremmo "collezione") pressoché in ogni luogo, società e cultura¹⁷⁰; o quali il fatto che atteggiamenti (pseudo)collezionistici si riscontrano sin dall'infanzia¹⁷¹.

Per quanto non si possa escludere che tali vincoli siano influenzati anche da fattori culturali, un ulteriore indizio a favore della prospettiva innatista arriva dal caso della *disposofobia*, o *sindrome dell'accumulo compulsivo*. Una patologia mentale riconosciuta solo in tempi molto recenti¹⁷², in cui il soggetto è gravemente succube della sua tendenza ad acquisire e conservare incessantemente oggetti, con pesanti conseguenze per la qualità della vita sua e dei suoi cari: a livello economico, igienico, di sicurezza dell'abitazione, di vita sociale. Molto spesso gli "accumuli" dei disposofobi somigliano a collezioni di cui si è perso totalmente il controllo; e questa "mancanza di controllo" sembra riguardare capacità, di classificazione e selezione, normalmente considerate aspetti essenziali della cognizione umana¹⁷³.

Veniamo ora a (2). Accanto alla dipendenza che lega l'attribuzione dei due *status* al progetto ve ne è un'altra, che lega reciprocamente lo *status* di collezione, a quello caratterizzante ogni oggetto collezionato (costituente la collezione in oggetto). Questo fatto è stato ampiamente analizzato nei §§ 2.2.1 e 2.2.2; senz'altro, il suo aspetto più significativo è la coincidenza tra l'acquisizione dello *status* di oggetto collezionato da parte del primo insieme di oggetti candidati effettivi, e il battesimo della

¹⁷⁰ Cfr. Pearce (1995) e Pomian (1987),

¹⁷¹ Cfr. Frost e Steketee (2010) pp.53-69.

¹⁷² Nel *Diagnostic and Statistic Manual of Mental Disorders* della American Psychiatric Association, è classificata solo a partire dalla quinta edizione del 2013. Cfr. DSM-5 (2013) pp. 247-251.

¹⁷³ Cfr. § 3.6.

collezione a partire da tale insieme (ovvero la sua acquisizione dello *status* di collezione). Tanto è forte la reciprocità tra le due attribuzioni di *status*, quanto è evidente l'asimmetria che li caratterizza: se la collezione resterà sempre una, “quella” collezione nonostante i cambiamenti nei suoi componenti, questi – gli oggetti collezionati – potranno cambiare indefinite volte, mettendo e dismettendo i “panni” di quel particolare *status*. Un'asimmetria che sappiamo dipendere dalle caratteristiche, proprie della collezione, di essere un insieme sia variabile che vincolato¹⁷⁴.

Una domanda molto interessante da porsi è se l'unità, la “barriera magica”¹⁷⁵ che identifica la collezione possa essere in qualche modo “infranta”. Per esempio, cosa accadrebbe se scopriremo che n oggetti collezionati, in una certa collezione C , in realtà non soddisfino le condizioni del progetto applicato a C ? La risposta corretta sembrerebbe essere questa: ci eravamo sbagliati, quegli n oggetti non hanno mai potuto acquisire lo *status* di collezionati sulla base del progetto, e di conseguenza C (dal momento dell'inclusione del primo di quegli n oggetti) è una collezione malformata, o – più severamente – non è una collezione *tout court*. In questo senso, si noti che anche il collezionista è vincolato dal progetto. Tuttavia, se come sembra siamo di fronte a un errore, cioè a una valutazione scorretta delle proprietà degli oggetti che hanno falsato l'attribuzione degli *status*, allora la regola generale resta intatta: la “barriera magica”, l'identità unitaria di una collezione autentica non può essere infranta.

(1) e (2) possono essere ulteriormente estese in un terzo punto: la relazione triangolare fra progetto, oggetti collezionati e collezione implica in realtà un quarto, indispensabile elemento – vale a dire, è in realtà una relazione quadrangolare. Questo elemento è nient'altro che il *collectus*, l'artefatto astratto che è insieme essenza e struttura della collezione, e senza il quale quest'ultima non avrebbe quell'identità unitaria che le riconosciamo. Vediamo infine perché.

¹⁷⁴ Variabile nel rispetto dei suoi membri, e vincolato nel rispetto del progetto. Cfr. § 2.2.2

¹⁷⁵ La metafora utilizzata nel § 2.2.2.

2.3 L'edificazione del *collectus* attraverso le proprietà

Sinora, a proposito del *collectus*, sono stato in effetti un po' elusivo. Nel cap. 1 ho lungamente analizzato analogie e differenze che l'artefatto astratto delle collezioni intrattiene con il *fictum*, l'oggetto fittizio studiato da Amie L. Thomasson, e principale paradigma di artefatto astratto in generale. Sempre nel cap. 1, ho fatto varie volte cenno alla relazione quadrangolare esistente tra questi 4 oggetti, gli elementi coinvolti nel processo collezionistico (qui di seguito descritti molto sinteticamente):

1. *progetto*, lo schema mentale applicabile per sviluppare una collezione;
2. *collezione*, l'insieme degli oggetti collezionati sviluppato a partire dal progetto;
3. *l'oggetto collezionato* tipicamente inteso quale individuo concreto;
4. infine, per l'appunto il *collectus*.

Nel presente capitolo ho finora esplorato le relazioni tra i primi 3 oggetti, sfruttando una sorta di riduzione riferita a un quinto oggetto in ballo, ovvero i 3 tipi di proprietà studiati nel § 2.1: in particolare la coppia costituita da proprietà *intrinseche* e proprietà *relazionali*, assieme al caso un po' più particolare costituito dalle *proprietà relazionali interne*¹⁷⁶. Questo perché, come ormai sappiamo:

- I. le condizioni del *progetto* applicato fissano le proprietà oggettuali...

¹⁷⁶ Cfr. § 2.2.3.

II. ... richieste per entrare a far parte della collezione...

III. ... ad ogni suo oggetto collezionato.

Dunque nel § 2.2 il ruolo delle proprietà relative a questi 3 oggetti, e le conseguenti relazioni fra di essi sono stati sufficientemente esplorati. Rimane da chiarire soltanto il caso del *collectus*, definito a più riprese essenza e struttura della collezione. Ma questo perché? Cominciamo a scoprirlo, partendo ancora dal ruolo delle proprietà.

L'intuizione di partenza è che debba esistere qualcosa capace di dotare la collezione, di per sé un mero insieme di individui (cfr. la def. qui adottata), delle caratteristiche proprie di un individuo – in primo luogo di un'*unità*, in senso più forte di quello proprio ad un insieme. All'origine, per sommi capi questa è l'intuizione degli olisti, coloro che intendono le collezioni come artefatti culturali dotati di una identità propria; superiore all'essere, per l'appunto, una mera somma di oggetti individuali, come vengono invece intese dagli atomisti¹⁷⁷. A tale proposito, si riscontra un'interessante asimmetria tra i due approcci: spesso l'atomista è per lo più un critico della realtà delle collezioni, e dunque della pratica collezionistica in generale («non stai facendo altro che accumulare oggetti»). Dunque il «simpatizzante» delle collezioni sembra quasi naturalmente dover propendere per l'opzione olistica.

Tuttavia, l'olista fallisce nel mettere a fuoco questo *quid* che separa la sua visione da quella dell'atomista. L'artifattualismo astratto delle collezioni cerca di rimediare a questo problema, identificando tale *quid* con l'artefatto astratto denominato *collectus*. Se nel cap. 1 ho considerato esclusivamente gli aspetti generali del *collectus*, connessi alla sua caratterizzazione quale artefatto astratto, è ora il momento di chiedersi quale sia la sua natura specifica nel contesto dello sviluppo di una collezione: come funzioni – per così dire – da «unificatore» di quest'ultima, che in sé – lo ribadisco – è un mero insieme di oggetti.

¹⁷⁷ Per la contrapposizione fra olisto e atomismo, cfr. § 1.1.

COLLECTUS (DEFINIZIONE PROVVISORIA): l'artefatto astratto che è essenza strutturante ordinata e variabile della COLLEZIONE, creata a partire dalle PROPRIETÀ ATTIVE degli OGGETTI COLLEZIONATI nel contesto del loro insieme (ovvero la COLLEZIONE stessa).

Vediamo in che senso si applica questa definizione provvisoria (quella completa verrà formulata nel § 2.5). La storia è ormai nota: attraverso le condizioni il progetto applicato fissa i criteri selettivi sulla base dei quali certi oggetti, detti candidati effettivi, possono stagliarsi dallo sfondo dei meri candidabili potenziali. Ciò richiede il possesso di determinate proprietà stabilite dalle condizioni del progetto applicato: per esempio, se queste ultime stabiliscono che la collezione deve comprendere esclusivamente francobolli di San Marino, allora solo quegli oggetti che sono a) francobolli b) di San Marino potranno essere candidati a farne parte. Sappiamo che questo è un requisito necessario ma non sufficiente, per almeno un'ottima ragione: il collezionista ha pieno arbitrio, per cui può sempre rifiutare lo *status* di oggetto collezionato a un certo candidato, indipendentemente dal fatto che questi possa presentare tutte le caratteristiche necessarie alla “nomina”.

Natura e limiti di tale arbitrio non sono semplici da afferrare. In questo senso, come già sottolineato, credo esista una zona d'ombra in cui il collezionismo si confonde con la disposofobia¹⁷⁸. Tuttavia, tipicamente l'arbitrio del collezionista nello selezionare gli oggetti collezionati è limitato, o perlomeno condizionato da un ulteriore fattore: l'aumentare di tali oggetti, che occupano posizioni nella collezione, rendendo di fatto inutile l'acquisizione di loro analoghi. Vale a dire, normalmente si selezionano oggetti che mancano alla collezione, e non duplicati di oggetti di cui esiste già un esemplare in collezione.

Un problema è l'ambiguità intrinseca della nozione di “esemplare”, estremamente variabile da caso a caso, da un tipo di collezione all'altra¹⁷⁹, che impedisce generalizzazioni sufficientemente universali. Questo fatto viene risolto troppo frettolosamente, da quella che chiamerò *concezione*

¹⁷⁸ Cfr. § 2.2.4 e 3.6.

¹⁷⁹ Cfr. la nozione di *esemplarismo* nel § 3.1.

ingenua di collezione: quest'ultima assume quale caso tipico quello delle collezioni chiuse, strettamente intese¹⁸⁰; una collezione viene cioè intesa come una serie finita e predeterminata di esemplari unitari e (dunque) non ripetuti di n classi di oggetti. Per cui ogni volta che uno di essi viene confermato nel suo *status*, teoricamente quel "tassello" della collezione è occupato, tutti gli altri esemplari di quella classe di oggetti vengono esclusi dalle future ricerche, e si procede nel collezionare semplicemente scalando un'unità da n . Tuttavia un tale caso di collezione, dallo sviluppo così lineare, limitato, ordinato e conchiuso rappresenta in realtà un caso *bordeline* di collezione, associabile a minoritari casi di collezioni chiuse¹⁸¹. Che sicuramente non può riassumere la casistica generale – piuttosto indefinibile – delle collezioni, relativamente ai criteri strutturali ed esemplaristici (ossia relativi all'esemplarismo) in esse realmente implicati.

Qualsiasi teoria che miri a spiegare efficacemente le collezioni deve andare oltre simili luoghi comuni, in quanto le collezioni implicano strutturazione ben più complesse. Inoltre – e qui mi riferisco ancora alla contrapposizione fra atomismo ed olismo – trovo assai dubbio che il problema sia risolvibile in quella direzione: essa permetterebbe davvero di "guardare dentro" alla realtà della struttura che soggiace alla collezione? Si noti che è proprio il limite che ho ascritto all'olismo: non saper rendere conto del *quid* che distingue una collezione da un qualsiasi insieme di oggetti.

L'artifattualismo astratto delle collezioni opta così per un approccio alternativo: qual è, a prescindere dai criteri specifici di strutturazione di una collezione, quell'apporto che *ogni* oggetto collezionato porta nel contesto di *qualsiasi* collezione? La risposta è: *un certo insieme di proprietà attive*. Si noti che tra le condizioni (proprie del progetto) e le proprietà attive (proprie degli oggetti collezionati) esiste un'evidente asimmetria: tipicamente una condizione fissa un *range* di possibili proprietà attive, e non una singola fra di esse – ovvero, esiste una corrispondenza uno/molti tra condizione e proprietà attive corrispondenti.

¹⁸⁰ Cfr. ancora § 3.1.

¹⁸¹ Cfr. ancora § 3.1.

Questo “salto” tra condizione e proprietà attiva costituisce l’origine delle revisioni al progetto. Quest’ultimo, naturalmente portato a esprimere un numero più indefinito e flessibile di proprietà attive, rispetto a quanto *prima facie* sembri, è altrettanto naturalmente portato – una volta applicato – a evolvere: sottratto ai reami sfuggenti degli schemi mentali inespressi, messo a confronto con la concretezza dell’esperienza oggettuale. E, riprendendo brevemente il tema già affrontato¹⁸², troviamo in quel “salto” anche l’origine della gerarchizzazione delle proprietà attive, oltreché l’importanza delle proprietà relazionali interne – a un certo punto indispensabili perché una collezione complessa trovi senso d’essere.

Questa complessità in evoluzione è, in breve, il *collectus* creato dal collezionista, che ordina in struttura le proprietà attive degli oggetti collezionati. *Per queste ragioni il collectus è contemporaneamente essenza e struttura*: esso è la narrazione di senso della collezione, l’organizzazione mentale che unifica gli oggetti collezionati, dandogli un posto nell’insieme in virtù delle loro specifiche proprietà attive. Un’essenza strutturante il cui ruolo quasi tradisce la sua realtà astratta e mentale, poiché informa e determina l’organizzazione nello spazio e nel tempo della collezione vera e propria – ed è per questo corretto dire che tra *collectus* e collezione esiste reciproca interdipendenza.

Riguardo alla relazione tra il *collectus* e l’organizzazione della collezione, rinvio al § 2.4. Per il momento vorrei restare “dentro” il *collectus*, approfondendone ulteriormente la realtà specifica. Mi pare che siano soprattutto tre i problemi da affrontare:

- I. poiché ho utilizzato termini quali “struttura” e “organizzazione”, nonché alla luce di una caratterizzazione piuttosto diffusa delle collezioni, sembra che il *collectus* assomigli parecchio a una *tassonomia*. Dunque, quale connessione esiste tra questi due oggetti? A

¹⁸² Cfr. ancora il § 2.2.3.

tale riguardo chiarirò meglio perché la nozione di *artefatto astratto* è particolarmente idonea a spiegare l'essenza delle collezioni.

- II. Ho affermato che il *collectus* è costituito *a partire dalle proprietà attive*: ma come è possibile ciò, se le proprietà attive caratterizzano gli oggetti collezionati? È vero che questo fatto esclude il problema, tipico di quell'altro tipo di artefatto astratto che sono i *ficta*, nel rendere conto di attribuzioni proprietà che potrebbero essere esclusivamente finzionali¹⁸³. Tuttavia la relazione tra le proprietà attive degli oggetti collezionati e il *collectus* appare nondimeno problematico. La soluzione che proporrò implica la questione della *natura mente-dipendente delle proprietà attive* stesse, cui ho già fatto cenno nel § 2.1.1. Tutto questo ci permetterà una considerazione più profonda della relazione tra *collectus* e collezione.
- III. Circa la caratterizzazione del *collectus* come struttura *variabile*: riprendendo alcune osservazioni viste a proposito della collezione, sorta di negativo concreto del *collectus*, cercherò di chiarire la questione dell'identità di questo artefatto astratto nel tempo.

Entriamo dunque nel merito di questi tre punti.

2.3.1 *Collectus* e tassonomie: una struttura narrante fra scienza e arte

Il *Cambridge Dictionary* (versione *online*)¹⁸⁴, alla voce *taxonomy*, offre la seguente definizione:

¹⁸³ Cfr. §§ 1.2.5 e 1.3.6.

¹⁸⁴ <http://dictionary.cambridge.org>

Un sistema per nominare e organizzare cose, specialmente piante e animali, in gruppi che condividono qualità simili¹⁸⁵.

Altre definizioni da vocabolario, eventualmente più dettagliate di questa, riferiscono tuttavia la stessa nozione: nelle scienze, particolarmente quelle naturali, la tassonomia o *sistematica* è la disciplina che si occupa di “fare ordine” tra le entità di un certo insieme, considerate intrinsecamente coerenti alla luce delle acquisizioni scientifiche di riferimento. La tassonomia procede organizzando tali membri in unità tassonomiche (i *taxa*, singolare *taxon*), evidenziando così i legami, più o meno forti, che interessa ciascuna entità rispetto alle altre. Per esempio, la tassonomia zoologica organizza gli animali nei suoi vari *taxa* (specie, genere, famiglia, ordine, classe, *phylum* o divisione, ed infine regno animale), evidenziandone l’affinità filogenetica che è nota dalle scienze biologiche (dalla relazione più stretta, quella dei membri di una stessa specie, sino a quella più ampia – esser parte del regno animale nel suo insieme).

Il termine “tassonomia” ha inoltre un *secondo significato*: spesso è usato per indicare i sistemi classificatori compiuti, ottenuti quali obiettivo della disciplina – per così dire, lo “schema” che ne è esito. Nel linguaggio ordinario, talvolta pure in quello scientifico, questi primi due sensi di “tassonomia” – la disciplina e lo “schema” – tendono spesso a sovrapporsi e scambiarsi.

In ambito filosofico il problema delle tassonomie è dibattuto soprattutto in senso epistemologico, ponendo eventualmente al centro della discussione la natura metafisica di entità quali per esempio – nell’ambito della filosofia delle scienze biologiche – la *specie*¹⁸⁶. Tuttavia, dal punto di vista metafisico la natura degli stessi sistemi tassonomici è un tema interessante, passibile di notevoli ripercussioni nella contrapposizione tra realismo e relativismo scientifico: se, rispetto al proprio ambito, una tassonomia/“schema” rappresenti una *struttura* in qualche modo reale, o sia invece il frutto di una interpretazione passibile di variazioni più o meno profonde.

¹⁸⁵ Traduzione mia.

¹⁸⁶ Cfr. Ereshefsky (2010).

Nel primo caso, che conduce a un *terzo significato* di “tassonomia”, ora intesa come struttura immanente al mondo reale, si rileva un’affinità con il *collectus*. Affinità che si articola in una doppia dimensione:

- I. Affinità in quanto sia le tassonomie, sia i *collectus* sono strutture d’insiemi coerenti di entità;
- II. Affinità in quanto se è vero che una collezione *C* riflette relazioni (tra classi di oggetti) che in qualche modo stanno nel mondo, allora potrebbe darsi il caso che il *collectus* di *C* sia nient’altro che una “versione in piccolo”, eventualmente una *rappresentazione* di una tassonomia superiore, scientificamente fondata.

Il significato (1), se assunto letteralmente, dà luogo a un’analogia troppo forte. Ammettendo la realtà delle tassonomie scientifiche in senso forte, è evidente come un *collectus* si differenzi da esse in quanto semplice struttura di individui, tutt’al più di *esemplari*. Nella quale *prima facie* i livelli di libera reinterpretazione – legati all’arbitrio del collezionista – appaiono nettamente superiori alla costruzione di una tassonomia scientifica.

Tuttavia, è indubbiamente vero come *alcune* collezioni vengano sviluppate, più o meno rigorosamente, a modello di tassonomie scientifiche. La collezione del Museo Civico di Storia Naturale a Genova, la collezione di sirfidi di Fredrik Sjöberg¹⁸⁷, quella di minerali di un anonimo parente appassionato studioso di mineralogia, sembrano rientrare nel caso. In questo senso almeno (2) sembrerebbe accettabile. Occorre però rilevare due fattori per cui, anche in questo caso, l’affinità fra tassonomie e *collectus* vada intesa in un senso prudentemente debole.

¹⁸⁷ Cfr. Sjöberg (2004).

In primo luogo, è evidente come esistano collezioni che non hanno nulla a spartire con le tassonomie scientifiche. L'eccentrica collezione di André Breton¹⁸⁸, la mia collezione di giocattoli *vintage*, la collezione d'arte del Museo del Novecento di Milano, presentano riferimenti a realtà più o meno "oggettive" come la propria vita, certi cataloghi, la storia di qualcosa; tuttavia, a ben vedere si tratta di realtà molto diverse da tassonomie scientifiche in senso forte. La storia, per esempio, è senz'altro una disciplina scientifica (nell'ambito delle scienze umane) caratterizzata da rigore e sistematicità; ma è assai discutibile che i suoi risultati conducano a vere e proprie tassonomie, nel senso in cui sinora le abbiamo qui intese. (Beninteso: su ruolo e caratterizzazione delle scienze umane rispetto a quelle naturali esiste un dibattito immenso, per cui queste mie brevi osservazioni non hanno alcuna pretesa risolutiva.)

In secondo luogo, anche nel caso di (2) resta tuttavia vero che un *collectus* è struttura di qualcosa, la collezione, che a sua volta è un mero insieme di individui; peraltro – ricordiamolo – un insieme indefinitamente variabile. A tale proposito, il riferimento a una tassonomia, quando c'è, viene comunque da lontano: precisamente, *lo collocherei nel progetto*. Se una collezione viene strutturata in un senso scientificamente informato e rappresentativo, è perché vi è applicato un progetto che riferisce rigidamente a una scienza e a una tassonomia. Che gli oggetti raccolti e le relazioni che vi vengono intessute abbiano un qualche valore scientifico, dipende innanzitutto da condizioni progettuali adeguatamente plasmate.

Alla luce di tutto ciò, riconoscere nelle tassonomie il fondamento dei *collectus* è sbagliato. Si tratta sicuramente di un modello influente, ma non può essere assunto in modo forte, né tantomeno universale. In questo senso, la scelta di postularne la realtà quale artefatto astratto va nella direzione opposta – intenderlo come una libera e creativa *narrazione* di legami ravvisati tra oggetti. Poiché la natura di questi legami non è esclusivamente (né, a ben vedere, tipicamente) scientifica, il modello

¹⁸⁸ Cfr. § 3.1.

della narrazione, ovvero sostanzialmente dell'*opera d'arte*, appare nella sua ben maggiore flessibilità più verosimilmente funzionale in senso universale.

L'intuizione arriva da temi toccati nel primo capitolo. Si ricorderà come Amie L. Thomasson, nell'ambito della sua teoria artifattualista degli oggetti fittizi, ravvisi analogie metafisiche profonde tra i *ficta* e le opere di finzione (nei suoi esempi, tipicamente le opere letterarie), nonché tra i primi e le opere d'arte in genere, in quanto tutti e tre tipi particolari di artefatti culturali¹⁸⁹. In un senso forte, ho affermato come la posizione di Thomasson possa essere intesa nella direzione in cui anche le opere di finzione, in particolare, nonché le opere d'arte in generale siano tipi di artefatti astratti. Per quanto discutibile, in quanto si rischia il collasso delle differenti nozioni l'una nell'altra, questa riflessione di Thomasson contiene diversi aspetti del tutto condivisibili. A cominciare dall'analogia tra oggetto fittizio e opera di finzione: in effetti, il *fictum* può essere inteso come una particella narrativa trasversale a più opere, ma in sostanza analogo ad esse nello strutturarsi attraverso proprietà che, comunque, sono espresse narrativamente. Con la stessa "materia" delle opere, per così dire.

Come sappiamo questo fatto è problematico nell'ambito della teoria di Thomasson, secondo la quale l'identità del *fictum* è determinata esclusivamente dalle proprietà predicate al di fuori delle storie, e dalla catena di riferimento storico-causale cui il personaggio appartiene; mentre alle proprietà mobilitate nella narrazione, escluse in quanto puramente finzionali, non è riconosciuto alcun ruolo. Dunque, anche secondo la prospettiva presente è arduo capire come possa strutturarsi un'entità senza proprietà non caratterizzanti attraverso le quali, comunque, viene normalmente individuata (le proprietà attribuite nella finzione a Sherlock Holmes di essere un investigatore e vivere a Baker Street sono indubbiamente – tra – quelle che maggiormente ci fanno riconoscere *quel* particolare personaggio lì).

Prima facie, nel contesto della teoria artifattualista delle collezioni queste intuizioni sembrano funzionare assai meglio, che non rispetto al loro contesto originario. Mi sembra infatti efficace

¹⁸⁹ Cfr. § 1.2.3.

intendere l'artefatto astratto *collectus* come analogo di una narrazione: una struttura creata “raccontando” i nessi di individui concreti, evidenziati ordinando tali individui attraverso la mediazione di particolari proprietà selezionate – le proprietà attive, espressione delle condizioni del progetto applicato. Questa immagine del *collectus* risulta verosimile in quanto perfettamente allineata al senso comune, secondo cui una collezione è frequentemente intesa come *narrazione attraverso oggetti*.

Tutto questo, comunque, non conduce certo ad archiviare frettolosamente la questione. Anche nel contesto della teoria artifattualista della collezione esistono dei problemi che vanno affrontati e risolti. In particolare, tali problemi riguardano la natura delle proprietà attive, e come queste effettivamente contribuiscano alla costituzione del *collectus*.

2.3.2 *Collectus* e proprietà attive: questioni costitutive fra collezione e sua struttura

Si è detto a più riprese come il *collectus* sia creato a partire dalle proprietà attive. Ma in che senso? A ben vedere, le proprietà attive – specificamente quelle intrinseche, ma in un senso più ampio anche quelle relazionali e relazionali interne – sembrano caratterizzare più propriamente gli oggetti collezionati, ovvero individui concreti: quindi entità ben distinte da un artefatto astratto. Dunque, le proprietà attive come possono contribuire alla costituzione di un oggetto di quest'ultimo tipo?

Innanzitutto occorre osservare come il dibattito sulla realtà delle proprietà, davvero sconfinato¹⁹⁰, non abbia prodotto certamente risultati univoci. In questo senso ci dobbiamo almeno chiedere cosa s'intenda per *caratterizzazione di un oggetto*. A tale proposito, in generale le proprietà possono essere intese in senso realista, oppure nominalista, o ancora concettualista:

¹⁹⁰ Per una panoramica cfr. Orilia (2016).

1. l'approccio *realista* intende le proprietà come *universali mente-indipendenti*, in almeno due sensi differenti: (a) uno riconducibile storicamente alla nozione platonica di *idea* (universali intesi come entità trascendenti che esistono anche se non istanziate, *ante rem* nel lessico scolastico), e (b) l'altro riconducibile invece alla nozione aristotelica di *categoria* (universali intesi come entità immanenti, *in rebus*, radicate nello spazio-tempo e dunque incapaci di esistenza se non istanziate);
2. l'approccio *nominalista* nega alle proprietà ogni realtà nei sensi visti in (1), intendendole come meri *segni linguistici*;
3. l'approccio *concettualista* riconduce le proprietà a *concetti*, intesi come *entità mente-dipendenti*¹⁹¹.

Nonostante tutto, le posizioni del tipo (1) spingono a interpretare le proprietà come caratterizzanti propriamente gli oggetti cui sono associate. Sia che vengano intese come (1a) universali trascendenti o (1b) immanenti alla realtà, le proprietà nella dimensione del “mondo dell’esperienza” condurrebbero comunque agli oggetti nei quali vengono riconosciute. Per queste ragioni le posizioni di tipo (1) sembrano prestarsi alla spiegazione del plesso collezione/*collectus*, in riferimento alle proprietà attive, solo ammettendo queste ultime come una *versione particolare* di quelle “presenti” negli oggetti collezionati. Vale a dire, *le proprietà attive sarebbero in realtà duplicati mente-dipendenti delle proprietà reali caratterizzanti gli oggetti collezionati*.

Invece, *prima facie* le posizioni (2) e (3), spesso accomunate nell’alveo delle posizioni *antirealiste*, potrebbero fornire una soluzione più diretta del plesso collezione/*collectus*, che *non richieda cioè la distinzione fra due differenti livelli di proprietà*.

¹⁹¹ Cfr. Orilia (2016). Sull’approccio concettualista in particolare cfr. Cocchiarella (2007).

Queste due alternative si ricollegano alla questione già accennata nel § 2.1.1: la natura mente-dipendente del *collectus* dovrebbe trovare una corrispondenza nei suoi costituenti; per questo, a loro volta *le proprietà attive vanno correttamente intese come mente-dipendenti*. Questa affermazione è perfettamente in linea con la caratterizzazione delle proprietà attive quale esito dell'interpretazione del collezionista, sia I) in quanto proprietà *selezionate*, rispetto alle altre caratterizzanti l'oggetto collezionato, sulla base dell'applicazione arbitraria delle condizioni di un progetto, sia II) in quanto proprietà *classificate* in base all'arbitrio del collezionista.

In particolare, il punto (II) può essere inteso in un senso forte, in riferimento alla mia distinzione tra proprietà intrinseche, relazionali e relazionali interne. Nel § 2.1 ho sottolineato come tale classificazione possa non corrispondere alla realtà metafisica e/o scientifica delle proprietà oggettuali; a tale proposito, il lettore ricorderà l'esempio del colore nel § 2.1.1. Limitandoci ora alla questione metafisica, e riprendendo le fila dell'analisi presente nella prima parte del presente paragrafo, tale "realtà metafisica", laddove riconosciuta, corrisponderebbe ai due approcci compresi sotto l'egida del realismo nel punto (1). Se, come spiegavo sopra, intendiamo le proprietà come universali istanziate negli oggetti (nel nostro caso tipicamente oggetti concreti), sembra senz'altro più conseguente assumere le proprietà attive come duplicati mente-dipendenti, dunque "imperfetti" rispetto ai modelli originari, tipicamente costituenti un oggetto particolare quale è un artefatto astratto.

Assumendo invece un approccio antirealista (punti 2 e 3), e in particolar modo un approccio concettualista (punto 3), i conti sembrerebbero tornare di nuovo nella direzione di una derivazione originaria delle proprietà attive dagli oggetti collezionati. Ovviamente, sempre in riferimento alla realtà delle proprietà attive, una soluzione di tipo realista, piuttosto che una antirealista, producono soluzioni differenti nel contesto del problema maggiore del plesso collezione/*collectus*:

- dall'opzione realista (1), essendo distinte le proprietà istanziate da universali (caratterizzanti gli oggetti costituenti la collezione) dalle proprietà attive (implicate nella strutturazione del *collectus*), si otterrebbe la conseguenza di una distinzione piuttosto

netta fra collezione e *collectus*. In questo caso il *collectus* sarebbe simile a uno schema mentale che permette l'organizzazione degli oggetti costituenti la collezione – nondimeno, sarebbe un'entità separata dalla collezione stessa;

- dall'opzione antirealista (2 e 3), e particolarmente da quella concettualista, essendo del tutto metafisicamente analoghe le proprietà degli oggetti collezionati e quelle attive nel *collectus*, si potrebbe intendere la nozione di attivazione come una modificazione parziale del ruolo della proprietà standard: qualcosa di molto simile a uno *status* particolare attribuito ad una proprietà standard. Conseguentemente, si potrebbe intendere più propriamente il *collectus* quale entità emergente in modo diretto dalla collezione, ovvero dall'insieme degli oggetti collezionati. Il *collectus* sarebbe quel tipo di oggetto che l'essere umano (o comunque un essere dotato di capacità cognitive analoghe) “trae” necessariamente da un insieme di cose, qualora intenda strutturarle come collezione. Ovvero: ciò che necessariamente tiene insieme una collezione in quanto tale.

Riassumendo, nonostante l'antirealismo delle proprietà possa essere inteso in senso radicalmente eliminativista, le uniche proprietà esistenti sarebbero quelle lì – originate nel linguaggio o nella mente. Aventi stessa realtà delle proprietà attive del *collectus*. Diversamente, il realismo delle proprietà sembra implicare uno iato tra proprietà “reali” degli oggetti, e proprietà attive (mente-dipendenti) del *collectus*.

L'esito per il rapporto collezione/*collectus* è dunque radicalmente diverso nei due casi. Il realismo delle proprietà implica una situazione in cui collezione e *collectus* sono entità ben distinte; l'antirealismo invece implica una situazione in cui il secondo oggetto deriva necessariamente dal primo – in quanto senza l'artefatto astratto/struttura non ci sarebbe semplicemente alcuna autentica collezione.

Nel primo caso (realismo) il problema maggiore sarebbe spiegare come il *collectus* informi la collezione, data la separazione tra i due oggetti. Nel secondo caso (antirealismo, e soprattutto nella versione concettualista) tale problema potrebbe non sussistere, ammettendo le proprietà come tipica “soluzione cognitiva” nella relazione con gli oggetti. Questa soluzione appare perfettamente in linea con l’assunto sostenuto sinora in questa ricerca: che la collezione in se stessa sia nient’altro che un mero insieme di oggetti individuali, reso tuttavia unitario da qualcosa di molto differente – ovvero l’artefatto astratto *collectus*.

A quest’ultimo proposito, una precisazione a margine: quando descrivo questo imperniarsi della struttura della collezione su proprietà di oggetti, qualche volta si crea un fraintendimento; ovvero che io intenda la collezione come fatta di proprietà oggettuali invece che di oggetti. Evidentemente le cose non stanno così: la collezione è fatta di oggetti, ma è strutturata attraverso loro proprietà (selezionate dal progetto) che vanno a costituire la struttura/*collectus*.

Questo passaggio, tra l’altro, non è una soluzione bizzarra come può sembrare, in quanto mira ad aderire a quello che ritengo un fatto basilare del collezionismo: ovvero che *uno stesso, identico oggetto, acquisisca valenze differenti a seconda della collezione in cui è contestualizzato*. Per esempio, una *action figure* di Han Solo, uno dei principali personaggi della saga di Star Wars¹⁹², interpretato da Harrison Ford, può essere collocata in una collezione di action figure, in una di oggettistica relativa a Star Wars, o ancora in una relativa a Harrison Ford, e così via: ognuna di queste possibilità *può essere interpretata come dipendente dall’attivazione di proprietà differenti* – richieste dalle condizioni del progetto applicato a quella particolare collezione lì.

¹⁹² La celeberrima saga cinematografica creata da George Lucas.

2.3.3 Il *collectus* come struttura cangiante fra storia e vita

Alcuni aspetti considerati a proposito della collezione, valgono ovviamente anche per il *collectus*, in virtù del legame caratterizzante tali oggetti. Come ormai sappiamo, infatti, l'esistenza di ogni collezione è reciprocamente dipendente e perfettamente parallela a quella del suo *collectus*: ovvero, essi nascono, esistono e cessano di esistere insieme. Ne deriva come l'applicazione del progetto, oltre ad essere il battesimo di una collezione, sia anche propriamente battesimo del *collectus*; perciò, è l'applicazione del progetto a fissare l'origine della catena storico-causale propria all'artefatto astratto *collectus*¹⁹³.

Tuttavia, vi è un'asimmetria evidente fra le due conseguenze del battesimo: mentre la collezione, intesa quale mero insieme di individui concreti preesiste al battesimo, il *collectus* in quanto artefatto astratto che è struttura della collezione *nasce*, viene propriamente *fondato* con il battesimo. In questo senso l'applicazione del progetto è un atto molto più creativo di quanto appaia *prima facie*; se, escludendo per un attimo il *collectus* dal nostro orizzonte metafisico, intendessimo l'applicazione del progetto soltanto come attribuzione di particolari *status* a un insieme di individui. È vero che, in un certo senso, neppure la collezione ci sia prima dell'applicazione del progetto, in quanto quello che abbiamo prima di questo atto è semplicemente un insieme "ordinario" di cose distinte (e discorso analogo si può fare per gli oggetti collezionati – che non sono tali prima di acquisire detto *status*). Ed è altrettanto vero che le stesse proprietà che attivate andranno a costituire il *collectus*, preesistano a loro volta, in quanto comunque caratterizzanti gli oggetti individuali costituenti tale insieme¹⁹⁴. Tuttavia, mi sembra proprio che, a seguito del battesimo, il *collectus* venga in esistenza in un senso molto più forte e stretto, rispetto alla collezione cui è legato. Esso è un oggetto inedito: un'entità che, considerata in se stessa, in assenza dell'atto dell'applicazione non avrebbe *alcun tipo* di esistenza nella realtà attuale che gli è propria.

¹⁹³ Cfr. § 1.3.4.

¹⁹⁴ Per quanto in un senso che è da valutare. Cfr. § 2.3.2.

Inoltre – come si è già osservato più volte, e come approfondirò ulteriormente tra breve – il *collectus* è quell'essenza strutturante che rende la collezione lo speciale insieme che è. Ricordiamo che, dal lato opposto della *fine* della collezione, sembra che sia solo la cessione di proprietà di tutti gli oggetti collezionati all'istante t precedente la sua fine, a poterne effettivamente far cessare l'esistenza (ovvero “sopprimendo” il suo *collectus*); mentre il mero insieme degli oggetti che la costituivano, potrebbe tranquillamente restare dove si trovava¹⁹⁵. Vale a dire: in un senso lato, considerandola solo quale mero insieme, la collezione può sembrare persistere dopo la propria cessazione, mantenendo la propria struttura materiale di distinti individui così come risultava assemblata all'istante t della sua fine; un po' come un animale di cui restasse un cadavere resistente alla putrefazione. Specifico in “un senso lato” poiché, nel caso teorico della cessione di proprietà di tutti gli oggetti della collezione, pur mantenuta di fatto nella sua composizione e organizzazione, indubbiamente cessa di esistere la sua anima, il *collectus*. Dunque, in un senso stavolta proprio, sia l'insieme sia gli individui che lo compongono hanno ormai perso i rispettivi *status* speciali, di collezione e oggetti collezionati. Perciò è scorretto asserire che la collezione sia ancora lì... al limite, come nel § 1.3.5 possiamo chiamarla “ex collezione” – termine che corrisponde tecnicamente al “cadavere resistente” citato sopra (che come vedremo nel prossimo paragrafo, ancora più propriamente è semmai il “resto” dell'ultima configurazione attiva della collezione).

Da queste ultime affermazioni si evince come collezione e *collectus* condividano analoghe problematiche di tipo costitutivo: entrambi sono oggetti la cui identità (qui da intendersi nel senso specifico di costituzione – per l'appunto) può potenzialmente modificarsi in modo continuo, durante il corso della loro storia condivisa. Il che è del tutto conseguente, essendo un *collectus* struttura della sua collezione: se gli oggetti componenti la collezione possono cambiare individualmente e numericamente (in un qualsiasi numero n di oggetti dove $n \geq 1$) in modo virtualmente indefinito, in base a quanto ovviamente fissato dalle condizioni del progetto applicato, questo accadrà anche alla

¹⁹⁵ Cfr. § 1.3.5.

struttura che sorge a partire dalle proprietà attivate di tali oggetti. La ragione è banale: cambiando gli oggetti collezionati costituenti la collezione, cambieranno anche le proprietà attive costituenti il *collectus*.

A tale proposito possono conseguentemente sorgere, per il *collectus*, gli stessi dubbi considerati a proposito della collezione¹⁹⁶. Anche le soluzioni dunque saranno analoghe: nulla di particolarmente enigmatico nel fatto che la struttura *collectus* si modifichi nel corso della sua esistenza; è una specifica caratteristica del suo essere un artefatto astratto, un'entità la cui identità varia nel tempo attraverso i diversi oggetti che la supportano (del tutto analogamente a un *factum* attraverso le varie opere che lo presentano). Valgono qui le analogie considerate con l'identità di un essere umano e con quella di una pianta¹⁹⁷: anzi, come già accennato il *collectus* è a ben vedere l'autentico riferimento, nel contesto di una collezione, di tale analogia. Ancora una volta è bene ribadire come sia il *collectus* l'elemento unificante di un insieme di oggetti distinti, e oltretutto variabile nel tempo quale è per se stessa una collezione.

Nondimeno, resta un fatto problematico. Per afferrare questa duplice caratterizzazione del *collectus*, si può distinguere fra un certo *collectus* (chiamiamolo C^a), inteso relativamente alla sua storia complessiva, e lo stesso *collectus* considerato a un certo tempo t (che chiamerò dunque C^a_t). Messa così, *prima facie* la situazione sembra perfettamente parallela a quella della collezione, che potremmo considerare “in astratto” riferendoci alla sua storia complessiva (chiamandola C), o a un certo tempo t (e avremo dunque C_t). Ma se le cose stessero così, avremmo due entità intrecciate in una simbiosi tutto sommato paritaria; e definirne una essenza dell'altra, sarebbe perlomeno arbitrario.

Affermo che una tale interpretazione, nel senso di un puro parallelismo tra *collectus* e collezione, sia errata. Non vi è, infatti, una semplice relazione diretta tra C^a e C , da un lato, e C^a_t e C_t , dall'altro. Neppure, possiamo istituirla – nella direzione differente – tra C^a e C^a_t , da un lato, e C e C_t , dall'altro. Piuttosto, ritengo che l'elemento del *cambiamento* sia proprio specificamente di C^a , cioè il *collectus*

¹⁹⁶ Cfr. § 1.3.

¹⁹⁷ Cfr. § 2.2.2.

nella sua dimensione storica globale; un particolare tipo di artefatto astratto – ricordiamolo – caratterizzato necessariamente da precisi riferimenti storico-causali. In questo senso, C^a autodetermina il proprio passare attraverso i vari stadi C^a_t ; e realizza tale cambiamento “usando” C , cioè determinando nella sua storia i vari stadi C_t . Infatti i vari stadi C_t , che si potrebbero descrivere come quelli determinati da un qualsiasi cambiamento nella composizione di C (ingresso, o cessione, o sostituzione di almeno un oggetto collezionato in C), offrono quella modificazione nel contesto delle proprietà attive disponibili alla costituzione di C^a , che è fondamento necessario al cambiamento di C^a attraverso i suoi stadi interni C^a_t .

Tutto questo dipende da quell’asimmetria tra *collectus* e collezione, che più volte ho citato: mentre il *collectus* è un artefatto astratto, cioè un oggetto caratterizzato da autentica unità e trasformazione nel tempo lineare, la collezione è di per sé un mero insieme di oggetti, caratterizzato da quella che in realtà è una pseudo-trasformazione, relativo semplicemente a variabili modificazioni dei suoi componenti. La collezione, insomma, è caratterizzata da unità identitaria soltanto perché si appoggia a quell’essenza strutturante che è l’artefatto astratto *collectus* – caratterizzato invece da unità autentica (e analogo in ciò più al singolo oggetto collezionato – che da mia definizione è tipicamente un individuo – piuttosto che alla collezione stessa). A tale proposito: in precedenza¹⁹⁸ ho descritto il battesimo di una collezione come determinante una sorta di “campo di forza” o “barriera invisibile” intorno ad essa; lo scopo era descrivere il funzionamento di una collezione nella sua pseudo-unità costituita dagli oggetti collezionati, anche se ammissi che si trattava di un’immagine abbastanza esoterica. A ben vedere, però, non c’è nessun particolare esoterismo di sorta: tale “campo” o “barriera” che dir si voglia, è *nient’altro che l’effetto strutturante del collectus, nato insieme a e a fondamento di* la collezione di cui è essenza. (Dunque, si tratta piuttosto di un “campo interno” che di una “barriera magica” esterna!)

¹⁹⁸ Cfr. §§ 1.3.4 e 2.2.2.

Questo scenario apre una serie di quesiti secondari. Ad esempio, ci si può ragionevolmente chiedere se vi sia piuttosto maggiore analogia tra il *collectus* e il progetto. Anche in questo caso, tuttavia, mi sembra che, nel paragone, la bilancia penda piuttosto dal lato delle differenze: innanzitutto, il *collectus* può essere legittimamente inteso come una realizzazione particolare del progetto, che ha invece natura più generale e – comunque – indipendente dalle sue realizzazioni particolari. È vero come dal momento dell'applicazione del progetto, questo vada incontro a revisioni: tuttavia 1) le revisioni non seguono ad ogni cambiamento del *collectus*, hanno tipicamente una frequenza più rara (seguendo normalmente a cambiamenti più drastici, che emergono dal confronto con la collezione e la sua evoluzione); 2) una revisione somiglia molto a una nota aggiunta, o tutt'al più una parziale "riscrittura". E in questo mi sembra presentare maggiori analogie con gli stadi C_t della collezione: vale a dire, anche nella relazione tra *collectus* e progetto il principio del cambiamento si colloca comunque nel primo, determinando pseudo-cambiamenti nel secondo – *esclusivamente nella sua applicazione specifica* (cioè, si modifica il progetto in quel suo particolare caso applicato – e non il progetto originario in generale)

Un altro quesito riguarda le proprietà attive caratterizzanti oggetti che non fanno più parte della collezione, e che quindi non contribuiscono più al *collectus*: che ruolo hanno rispetto al *collectus* attuale? Se per "collectus attuale" intendiamo uno stadio C^a_t , la risposta è chiaramente *nessuno*. Ma il *collectus* è un artefatto astratto caratterizzato da una evidente dimensione storica: per cui, rispetto a C^a hanno rilevanza eccome. Per quanto certe proprietà (appartenenti a oggetti che non sono più parte della collezione) non contribuiscano attualmente al *collectus*, vi hanno comunque contribuito in passato. La situazione è analoga alla mia proprietà di essere vissuto a Genova: per quanto non ci viva più attualmente, mi continua a caratterizzare come individuo "storico".

Infine, bisogna evidenziare come il concetto di "struttura", caratterizzante il *collectus*, non vada confuso con la *strutturazione nello spazio e nel tempo* proprio alla collezione stessa. La differenza tra le due nozioni, corrispondenti a oggetti diversi (collezione e *collectus*) è in linea di massima intuitiva. Ovviamente, è una differenza che non va neppure esasperata: il *collectus*, in quanto essenza

strutturante di una collezione, *informa* entro certi limiti la strutturazione spaziotemporale di quest'ultima. Quali siano tali limiti, è un tema interessante e ampio: per cui vi dedicherò appositamente il prossimo paragrafo.

2.4 Esporre una collezione: il ruolo del *collectus* nella configurazione

Riassumendo: tra una collezione e il suo *collectus*, solo il secondo è caratterizzato da autentiche *unità* e *individualità*. L'utilizzo di queste nozioni richiede un chiarimento: qui intendo “unità” e “individualità” in un senso forte, ancora una volta analoghi a quanto sussiste nel caso degli esseri umani. Dunque, per quanto nell'uso linguistico ordinario siano ammissibili sensi più ampi delle suddette nozioni, secondo i quali sarebbe corretto definire anche una collezione come unitaria (conteggiabile come una) e individuale (caratterizzata da identità coerente e riferimento proprio), essi implicano comunque una concezione superficiale della metafisica delle collezioni. Secondo la mia definizione, infatti, una collezione è propriamente un insieme di individui unitari altrimenti indipendenti; e l'unità e l'individualità caratterizzanti la collezione sono solamente un riflesso di quelle – autentiche – caratterizzanti il *collectus*.

È qui che il *collectus* dispiega la sua funzione di essenza strutturante: come artefatto astratto sviluppato a partire da particolari proprietà degli oggetti collezionati componenti la collezione, cioè le proprietà attive selezionate per applicazione del progetto, il *collectus* fornisce alla collezione quella coerenza unitaria e individuale che altrimenti non avrebbe. Senza l'applicazione del progetto e la creazione del *collectus*, una collezione è un insieme di cose senza nesso. Dunque ricapitolando, se in un senso ampio – ovvero nel contesto del linguaggio ordinario – è possibile caratterizzare le collezioni

come unitarie e individuali, in termini metafisici ritengo sia controproducente essere così vaghi¹⁹⁹: propongo di ricondurre e limitare tali caratteri, in un senso più proprio, alla natura del *collectus*.

Ovviamente, questo non implica una sottovalutazione della collezione in se stessa. Il *collectus* è costituito a partire dalle proprietà attive degli oggetti collezionati, ovvero quelli formanti la collezione. Secondo l'approccio concettualista alle proprietà considerato nel § 2.3.2, non è necessario distinguere tra tali proprietà e una loro derivazione speciale, che sia peculiare al solo *collectus*. *Dunque l'unità e l'individualità proprie dell'artefatto astratto sono in qualche modo "instillate" direttamente nella collezione, poiché questa e il collectus sono effettivamente intrecciati.*

Infatti, se ammettiamo la natura concettuale delle proprietà, la loro collocazione – per così dire – “sensibile” negli oggetti collezionati (e per estensione nella collezione – fatto ovviamente discutibile in riferimento alle proprietà relazionali) non costituisce un conflitto con la loro collocazione in un nuovo oggetto, che in base alla sua natura di artefatto astratto non è spazialmente vincolato nello stesso modo in cui lo sono i singoli oggetti collezionati o il loro insieme²⁰⁰. Dunque il “senso forte” che attribuisco alle nozioni di “unità” e “individualità” va correttamente inteso in questo modo: è sbagliato collocare tali caratterizzazioni direttamente nella collezione, poiché in effetti la loro sussistenza nel caso specifico dipende dalla corretta realizzazione di un *collectus*, con cui la collezione è in nesso di interdipendenza. Una sorta di *simbiosi metafisica*, per cui un oggetto (la collezione) offre (costituendo in insieme gli oggetti collezionati) il materiale affinché l'altro oggetto (il *collectus*) venga in esistenza, mentre quest'altro fornisce a sua volta quell'unità e quell'individualità che propriamente mancano all'altro.

Tale simbiosi ha le sue premesse nell'emersione stessa del *collectus* attraverso la collezione. Quale essenza strutturante che surroga unità e individualità all'insieme-collezione, il *collectus* viene a costituirsi, e successivamente viene anche esperito, attraverso quello stesso insieme. In tal senso,

¹⁹⁹ Vaghi, o forse più propriamente (troppo) tolleranti: se si concedono unità e individualità alla collezione come mero insieme, in linea di principio le si dovrebbe concedere a qualunque insieme arbitrario di oggetti.

²⁰⁰ Cfr. § 1.3.1.

un fatto degno di nota è come una collezione possa venire apprezzata anche da un soggetto cognitivo che, in realtà, non ha particolare interesse verso gli oggetti che la costituiscono. Certamente, ciò dipende in parte da caratteristiche proprie al visitatore stesso: quali la sua intelligenza, la sua cultura, la sua curiosità. Tuttavia, se l'apprezzamento non si arresta a un livello precognitivo, ovvero come forma di mero gradimento generico che segue alla percezione (“come sono piacevoli questi oggetti”, pur non capendoli), affinandosi invece in una dimensione estetica e intellettuale complessa, in un percorso culminante così nell'elaborazione di un quadro esperienziale e conoscitivo totale e coerente degli oggetti collezionati, ciò dipende dalla corretta “scrittura” del *collectus* attraverso la collezione²⁰¹. Vale a dire: il ruolo del *collectus* come essenza strutturante che fornisce unità e individualità alla collezione, si manifesta in primo luogo nella capacità dell'insieme dei collezionati di *strutturarsi ambientalmente* – dunque, il *collectus* ha un ruolo rilevante a fondamento della possibilità dell'*esposizione* della collezione (qui intesa in un senso ampio: è “esposizione” di una collezione quella attuata nei locali di un museo, ma anche quella attuata in una cassettera o in un raccoglitore – come per esempio avviene, rispettivamente, nel caso di una collezione di insetti e di una di francobolli).

Tuttavia, nell'esposizione non sono coinvolti esclusivamente le tipologie di oggetti sin qui analizzati (ovvero: la collezione, i suoi costituenti ossia gli oggetti collezionati, il *collectus* e il progetto applicato). Vi sono almeno altre due tipologie di entità da considerare: in primo luogo, l'esposizione in se stessa, che non va confusa né con la collezione, né con il processo collezionistico globalmente inteso²⁰². In secondo luogo, tutti quegli oggetti che hanno un ruolo di supporto e “cornice” alla sistemazione della collezione nello spazio, e che dunque – per quanto possano essere integrati agli oggetti collezionati – sono più propri all'ambiente che non alla collezione stessa. Per questa ragione, tali oggetti non vanno confusi con quest'ultima – più precisamente: né con la collezione, né con gli altri tre principali tipi di entità (ancora: oggetto collezionato, *collectus*,

²⁰¹ Riferimento alla “scrittura” del personaggio/*fictum*.

²⁰² Cfr. § 2.4.1.

progetto), essenzialmente coinvolti nel processo collezionistico inerente quella particolare collezione lì. Chiamerò questa eclettica classe di oggetti, *supporti configurativi*²⁰³.

Vediamo ora quali sono questi oggetti “di contorno”. In seguito, potremo così meglio apprezzare la relazione tra il *collectus*, e quella che chiamerò la *configurazione* della collezione nell’ambiente²⁰⁴.

2.4.1 L’esposizione

L’esposizione è un tipo di processo o *evento*²⁰⁵:

ESPOSIZIONE: qualsiasi evento durante il quale, e nel contesto del quale una COLLEZIONE viene configurata attivamente (cfr. CONFIGURAZIONE ATTIVA).

Ne consegue come l’esposizione non sia riducibile ad alcuno dei quattro oggetti fondamentali del processo collezionistico (ovvero, ancora una volta: collezione, oggetto collezionato, *collectus*, progetto): poiché nessuno di questi è un evento, e neppure un oggetto caratterizzato da modi di esistenza in qualche modo analoghi a quelli propri ad un evento. L’esposizione ha invece un’evidente analogia con il processo collezionistico in sé, dal quale tuttavia – come vedremo tra breve – al di là delle possibili sovrapposizioni spaziotemporali, si distingue nettamente.

Tra la collezione, l’insieme degli oggetti collezionati, e l’esposizione non mi sembra dunque che la distinzione sia particolarmente problematica. Da un lato, abbiamo a che fare con un’occorrenza, l’evento dell’esposizione; dall’altro, con oggetti (tipicamente) individuali, concreti e maneggevoli, ovvero gli oggetti collezionati, riuniti nell’insieme collezione. Per quanto riguarda la nozione di

²⁰³ Cfr. § 2.4.2.

²⁰⁴ Cfr. § 2.4.3.

²⁰⁵ Cfr. Casati e Varzi (2014).

evento, mi adegua alla teoria di Donald Davidson; in base alla quale, tra l'altro, la distinzione tra evento e oggetto sussiste indipendentemente dall'eventuale coincidenza spaziotemporale:

Occupando la stessa porzione di spaziotempo, evento e oggetto differiscono. Uno è un oggetto che resta lo stesso oggetto attraverso i cambiamenti, l'altro è un cambiamento in uno o più oggetti. Non sono le aree spaziotemporali a distinguerli, bensì i nostri predicati, la nostra grammatica basilare, i nostri modi di conteggiarli²⁰⁶.

Tuttavia, in alcuni casi è vero che inizio, sviluppo e fine della collezione sembrano coincidere con il suo essere esposta; come per esempio avviene tipicamente nel caso delle collezioni affettive private²⁰⁷ solitamente sviluppate nella casa del collezionista parallelamente al loro essere esposte. Si noti come per "fine" della collezione, qui non se ne intenda l'eventuale completamento, bensì il riferimento è nuovamente alla complessa situazione considerata nel § 1.3.5. Inoltre, si noti soprattutto come inizio, sviluppo e fine della collezione eccedano la realtà della collezione in sé; e conducano piuttosto a quell'altro caso di evento, che è il processo collezionistico²⁰⁸.

Dunque, abbiamo ora a che fare con due tipi di evento: l'esposizione, da un lato, e il processo collezionistico, dall'altro. Ebbene, anche in questo caso sostengo come l'ipotesi della coincidenza spaziotemporale tra processo collezionistico, ed esposizione della relativa collezione, sia infondata. Anche in quei casi in cui tale coincidenza sembra esserci (vedi qui sopra il caso delle collezioni affettive private), tra i due eventi esistono sempre delle differenze: degli elementi propri all'esposizione ma assenti nel processo collezionistico, e viceversa. Per cui la coincidenza spaziotemporale è semplicemente l'errore frutto di un'analisi superficiale ed errata.

Vi sono casi in cui la distinzione è palese: per esempio, in occasione di un'esposizione temporanea di una collezione in un museo, è evidente come l'esposizione in sé sia un evento ben diverso dalla concatenazione di fatti e azioni che hanno formato la collezione ivi esposta. Gli operai

²⁰⁶ Cfr. Davidson (1980) p. 249, trad. mia.

²⁰⁷ Cfr. § 2.1.2.

²⁰⁸ Cfr. § 2.2.2.

che lavorano all'allestimento, quando interagiscono con la collezione (per es., sollevando e sistemando gli oggetti collezionati che la costituiscono) lo fanno solo in quanto essa è oggetto dell'esposizione (non contribuiscono specificamente allo sviluppo della collezione, non la modificano in alcun modo – anzi, nei casi più tipici non devono proprio farlo, devono rispettarne al massimo grado l'integrità); il museo ospita l'esposizione della (*con la*) collezione, offrendo spazi, strutture e logistica: ma non determina effetti profondi su quest'ultima (al limite la collezione sarà caratterizzata dalla proprietà di “essere stata ospitata da tale museo”, che tuttavia non sarà una proprietà primaria della sua narrazione). Persino i visitatori che pagano il biglietto per esperire la collezione, in realtà più propriamente partecipano all'evento espositivo (fruiranno la collezione, ma certo non avranno una relazione determinante *con e per* essa). Simile il caso dello sponsor che “mette i soldi”, consistente propriamente nel finanziamento dell'esposizione, tipicamente non certo dello sviluppo della collezione stessa.

Ma – come accennavo sopra – anche in quei casi dove lo sviluppo della collezione e la sua esposizione sembrano di fatto coincidere, le differenze sussistono ugualmente. Per esempio, se sviluppo una collezione di giocattoli *vintage* in una certa stanza della mia casa, potrebbe sembrare che di fatto tale sviluppo coincida con l'esposizione stessa della collezione. Tuttavia, il processo collezionistico coinvolge realtà esterne alla stanza dell'esposizione: come le ricerche nei mercatini, che permettono il ritrovamento e l'acquisizione degli oggetti collezionati. D'altra parte, se traslocassi la collezione altrove potrei ben dire di aver cessato la prima esposizione e averne iniziata una nuova altrove, senza implicazione alcuna per la continuità del processo collezionistico.

Insomma, a ben vedere processo collezionistico ed esposizione restano eventi ben distinti, per quanto siano inevitabilmente, in modo più o meno complesso, intersecati tra di essi.

2.4.2 I supporti configurativi

Tra gli oggetti coinvolti nell'esposizione oltre la collezione stessa, rilevanti sono i supporti configurativi cui si è accennato nel § 2.4.intro:

SUPPORTO CONFIGURATIVO: Qualsiasi oggetto, tipicamente concreto, che nel contesto di una ESPOSIZIONE coadiuva la CONFIGURAZIONE ATTIVA di una COLLEZIONE.

È interessante notare come l'esposizione stessa, in un senso improprio²⁰⁹, sia un supporto per la collezione: il bozzolo che ne offre un'esperienza per molti versi mediata e protetta, il “supporto dei supporti” – in quanto è l'evento che riunisce insieme tutti gli oggetti utili a configurare attivamente la collezione. L'osservazione è meno peregrina di quanto possa apparire. Sinora abbiamo considerato il caso di una collezione esposta in un ambiente ampio (una stanza, un museo, ecc...): ma consideriamo il caso di una collezione di francobolli “esposta” in un unico raccoglitore. In questo caso, tutto l'aspetto dell'esposizione intesa come “evento” si riduce notevolmente (potremmo considerare come “evento espositivo” il posizionamento e il mostrare i francobolli nel raccoglitore – per quanto pedante questa soluzione possa apparire); mentre il raccoglitore, che come vedremo è altrimenti un particolare tipo di supporto (un tipo di supporto formale: cfr. sotto), diventa di fatto l'unico supporto configurativo occupato dalla collezione, nel contesto dell'esposizione.

Immediatamente prossimi alla collezione che l'esposizione presenta, i supporti sono gli oggetti che più direttamente sembrano contribuire all'attuazione della configurazione di una collezione. Di conseguenza, sono anche gli oggetti che talvolta più si confondono con la collezione stessa, o con i singoli oggetti collezionati. Si distinguono due tipologie generali di supporto:

²⁰⁹ Trattandosi di un evento, e non di un oggetto.

SUPPORTO FORMALE: Qualsiasi SUPPORTO CONFIGURATIVO che coadiuvi la CONFIGURAZIONE ATTIVA di una COLLEZIONE soprattutto in senso *spaziale*.

SUPPORTO ILLUSTRATIVO: Qualsiasi SUPPORTO CONFIGURATIVO che coadiuvi la CONFIGURAZIONE ATTIVA di una COLLEZIONE integrandola attraverso *informazioni descrittive*.

Nella sottoclasse dei supporti formali possono rientrare oggetti come: il pavimento o le pareti delle stanze (dell'esposizione); le teche; le cornici; i raccoglitori; l'illuminazione; gli impianti audiovisivi (se e solo se utilizzati a supporto di oggetti collezionati)²¹⁰.

Nella sottoclasse dei supporti illustrativi possono rientrare invece oggetti come: i cartelli informativi (si pensi al caso del cartello del *titolo* di un'opera d'arte: il titolo caratterizza l'opera, ma tipicamente è espresso soltanto dal cartello); le guide cartacee; le audioguide; gli impianti audiovisivi (se e solo se utilizzati a supporto di informazioni intorno alla collezione); le guide (nel senso di addetti) che accompagnano durante l'esposizione; eventualmente lo stesso collezionista (nelle veci di guida).

La distinzione tra supporti formali e supporti illustrativi riflette quella che è la natura narrativa del *collectus*²¹¹. In generale, è evidente come una collezione sia *percorso di conoscenza* in virtù di due aspetti convergenti, entrambi dipendenti dalla natura di artefatto astratto del *collectus* (ovvero l'essenza strutturante della collezione stessa): in primo luogo, è percorso di conoscenza in quanto struttura di proprietà attive, recepito come un flusso coerente di informazioni; peculiarmente, tuttavia, tale aspetto emerge in pieno solo quando gli oggetti concreti che fondano il *collectus* (ovvero gli oggetti collezionati costituenti la collezione) si dispongono in un ambiente a modello della struttura del *collectus* che supportano (e da cui sono reciprocamente supportati, in quanto membri di una

²¹⁰ Per esempio, anche un oggetto banale come un chiodo, se utilizzato per fissare un oggetto collezionato alla parete.

²¹¹ Un aspetto del *collectus* del quale ho parlato già nel § 2.3.1, e che emerge pienamente con la *configurazione attiva* della collezione. Cfr. § 2.4.3.

specifica collezione). Sintetizzando, abbiamo a che fare con un percorso di conoscenza supportato e realizzato da un percorso di oggetti.

Da ciò derivano due necessità: da un lato “sistemare” la collezione nello spazio, dando struttura attuale alla configurazione che (per mediazione del *collectus*) la caratterizza – e questo compito è realizzato prevalentemente attraverso i supporti formali; e dall’altro lato permettere l’emersione di informazioni che fanno parte della narrazione propria di quella collezione, ma che gli oggetti collezionati da soli possono non riuscire ad evidenziare – compito realizzato invece soprattutto dai supporti illustrativi.

Si noti come la distinzione tra supporti formali e supporti illustrativi, sicuramente, sia meno netta di quanto possa sembrare *prima facie*. Ciascun tipo di supporti, infatti, contribuisce in un certo qual modo anche all’aspetto che ho attribuito specificamente all’altro tipo. Una teca non esprime informazioni nel senso in cui può farlo un cartello: tuttavia, ordinando e mettendo in confronto gli oggetti collezionati, permette già un’identificazione intuitiva delle sezioni della collezione, e dei temi da essa toccata. D’altro canto, un cartello non struttura spazialmente nel senso in cui può farlo una teca: tuttavia, esso ha comunque una funzione di tipo organizzativo e localizzativo.

Inoltre, la distinzione tra le due sottoclassi non è relativa tanto a caratteristiche intrinseche agli oggetti stessi, quanto alla funzione che essi ricoprono nel caso specifico. Consideriamo l’esempio di una parete dell’esposizione: se funziona da supporto agli oggetti collezionati, per es. dei dipinti, reggendoli nello spazio e permettendone una fruizione frontale corretta, indubbiamente tale parete è un supporto formale che permette l’espressione della configurabilità della collezione. Se invece la parete delimita semplicemente lo spazio espositivo, come nel caso di una collezione esposta su strutture sul pavimento (teche, podi, ecc...), essa non è considerabile come supporto formale.

La stessa considerazione vale a proposito dei supporti illustrativi: un cartello a parete che riporta per iscritto le caratteristiche di un oggetto collezionato lì accanto, è un supporto illustrativo, mentre un cartello che riporta per iscritto le istruzioni per l’uscita in caso di allarme antincendio, evidentemente no. Simile discorso vale per altre modalità di integrazione illustrativa: la registrazione

sonora dell'intervista all'artista emessa in una stanza, è un supporto illustrativo; il messaggio con cui dall'ingresso invitano il proprietario di una certa automobile a spostarla (magari utilizzando lo stesso impianto audio del primo caso), non è evidentemente un supporto illustrativo. L'addetto che accompagna gruppi di visitatori descrivendo i pezzi della collezione, è un supporto illustrativo, mentre il custode che sta seduto all'uscio e controlla soltanto, evidentemente non lo è. E così via.

La prossimità dei supporti agli oggetti collezionati, è tale che in alcuni casi genera assimilazione dei primi ai secondi. Forse il caso più tipico è la cornice, che talvolta funziona come supporto formale permettendo la corretta collocazione dell'oggetto (non diversamente da una teca o da un raccoglitore), mentre in altri casi è considerata parte integrante dell'oggetto esposto, come avviene tipicamente con dipinti o simili (*collages, assemblages, ecc...*): vuoi perché particolarmente pregiata, vuoi perché sviluppata dall'autore specificamente per essere parte dell'opera. Possiamo immaginare una situazione in cui la cornice stessa, di cui il "contenuto" sia stato perduto o danneggiato, venga riconosciuta come oggetto di valore artistico, dunque collezionata ed esposta.

Se alla cornice possiamo assegnare un ruolo prototipico di "oggetto di confine" tra supporto e oggetto collezionato, essa non è certo l'unico esempio in tal senso. Si consideri uno strumento di riproduzione audiovisiva, come per esempio un televisore: esso può essere utilizzato come supporto formale per proiettare un oggetto audiovisivo (un film di qualche tipo), può essere integrato in un'installazione di video arte, oppure può essere esposto come parte di una collezione di prodotti di *design*.

Gli esempi potrebbero continuare a lungo. Si consideri emblematicamente l'ambito dell'arte contemporanea, dove la produzione artistica è segnata continuamente dallo sconfinamento dell'oggetto d'arte nella realtà che lo circonda. Nell'arte contemporanea, oggetti come una parete, un pavimento, un'iscrizione, una registrazione sonora, e molto altro ancora può essere parte integrante nell'opera, che nella nostra prospettiva è l'oggetto collezionato da esporre.

Infine, esistono casi molto interessanti di vera e propria sostituzione dell'oggetto collezionato con il suo supporto. Chiamerò tale sottoclasse di supporti, *supporti vicari*. Per esempio, consideriamo

una collezione di vini pregiati: in questo caso quello che sembrerebbe un supporto formale, ovvero la bottiglia, si carica di tali significati da sostituirsi di fatto al liquido che contiene – che teoricamente è l'autentico oggetto collezionato. Tutte le informazioni che ci permettono un certo vino sono in realtà contenute nella bottiglia, nella sua etichetta, nei suoi sigilli (riconducibili a supporti illustrativi). D'altra parte, il vino non viene proprio percepito direttamente (vediamo un liquido che sembra vino, ma è celato dentro la bottiglia...); il che potrebbe essere comunque poco utile, a causa della sua deperibilità. Anzi, se la bottiglia è sufficientemente vecchia, quello che conterrà al limite sarà aceto, e non più vino. Eppure la bottiglia certifica che lì dentro c'è vino: e noi continuiamo a considerarlo, nonostante tutto, come tale.

Con i supporti, distinguibili funzionalmente in supporti formali o supporti illustrativi, ci siamo avvicinati molto alla collezione, così come si presenta nel contesto di una esposizione. La prossimità è tale che, come abbiamo visto, talvolta è necessaria un po' di analisi nel separare l'oggetto collezionato dal supporto collegato, o per capire se quest'ultimo è tale o parte dello stesso oggetto collezionato. I supporti sono le strutture espositive che più da vicino coadiuvano l'espressione degli oggetti collezionati e dunque della collezione. Ovvero, che propriamente coadiuvano l'espressione di quella che abbiamo chiamato la configurazione della collezione.

2.4.3 La configurazione della collezione

L'esposizione è l'evento che rende possibile manifestare la collezione, creando le condizioni affinché quest'ultima possa dispiegarsi efficacemente come percorso²¹². La domanda che dobbiamo porci, a questo punto, è cosa l'esposizione sviluppi efficacemente a partire dalla collezione; e la

²¹² Ribadirei che la nozione di "esposizione", nel contesto della mia teoria, è intesa in senso ampio. In questo senso, una collezione di francobolli può dispiegarsi efficacemente nello spazio di un album raccoglitore (che, in questo caso, sarebbe sia lo spazio espositivo esplorabile della collezione, sia il suo principale – se non unico – supporto configurativo).

risposta è: il *collectus* proprio a quella collezione. Tuttavia, come ormai ben sappiamo, il *collectus* per quanto essenza strutturante di una collezione, è comunque un artefatto astratto: cioè un tipo di oggetto che non può manifestarsi in modo concreto e diretto nello spaziotempo; qui, il *collectus* può esprimersi solo per tramite della sua collezione (quasi “incarnandosi” in essa, per così dire). È qui che interviene la configurazione:

CONFIGURAZIONE: Una delle possibili organizzazioni spaziotemporali di una COLLEZIONE *C*, sviluppata in base al *COLLECTUS* di *C*.

CONFIGURABILITÀ: L’insieme delle possibili configurazioni di una COLLEZIONE *C*.

La configurazione è dunque il “segno”, il principale effetto che il *collectus* ha nel mondo concreto sulla collezione: la prova della sua efficacia strutturante. La configurabilità in generale è conseguenza del corretto sviluppo di una collezione – ovvero più propriamente, nei termini della mia teoria artifattualista delle collezioni, del suo *collectus*. Che il processo collezionistico abbia dato luogo a una collezione *C* ben formata, significa che a *C* corrisponde un *collectus* sufficientemente definito. Se ciò non è, nel momento in cui ci troviamo a organizzare l’esposizione di *C* (ipotizzando che non sia stata ancora esposta), incontreremo inevitabilmente parecchie difficoltà (escludendo ovviamente quelle relative agli spazi espositivi, che di per sé potrebbero essere inappropriati²¹³. Talvolta, dunque, proprio l’esposizione diventa occasione per ripensare e modificare una collezione non ben realizzata.

Questa connessione tra una struttura astratta quale è il *collectus*, e la sua realizzazione attraverso il suo “avatar” concreto – la collezione – nell’ambiente reale, è un fatto molto interessante. Come dicevo poco sopra, una collezione tipicamente si presenta come un percorso, la cui esperienza appare

²¹³ Per esempio, lo spazio volumetrico potrebbe essere insufficiente: immaginate di voler esporre una collezione di automobili in una stanza da letto. Altri esempi, meno “estremi” del precedente: illuminazione inappropriata, acustica imperfetta, strutture inagibili, strutture che non proteggono in modo idoneo la collezione, ecc...

descrivibile sulla base di un approccio ecologico o enattivista²¹⁴. Con tale espressione si fa riferimento a un *corpus* assai ampio e vario di teorie, accomunate dall'idea che almeno alcuni processi cognitivi non avvengano esclusivamente nel sistema nervoso del soggetto considerato (generalmente: l'essere umano), bensì siano implicite in strutture che sono proprie dell'ambiente in cui tale soggetto agisce. Una collezione, una volta attuata la propria configurazione, sembra a tutti gli effetti una struttura (nella fattispecie artificiale) di questo tipo.

Come noto, la teoria originale di Gibson è relativa alla *percezione visiva*, mentre in teorie successive (per es. l'enattivismo sostenuto da Alva Noë) il contesto di ricerca è stato nettamente ampliato, implicando prospettive quali la *multisensorialità* e la *sensomotricità*, e coinvolgendo realtà come la mente *tout court* o processi di livello superiore come la coscienza. Queste differenze hanno un curioso parallelo nelle teorizzazioni intorno alle collezioni. Alcuni autori (per es. lo storico Krzysztof Pomian²¹⁵) interpretano le collezioni come realtà che “si offrono allo sguardo”, quindi come ambienti visivi. Un approccio “alla Gibson” sembra prestarsi bene all'interpretazione di una collezione, se la consideriamo quale ambiente esplorabile per lo più visivamente. Se, invece, intendiamo una collezione come ambiente interattivo – nei fatti, è caso sempre più comune per le collezioni museali, come osservato nei trattati di museologia più aggiornati²¹⁶ – teorie più recenti, come l'enattivismo “alla Noë”, potrebbero fornire un mezzo esplicativo più efficace. Venendo al dunque: è interessante come il *collectus* possa essere inteso come fondamento concettuale di un percorso realizzato, sia “in uscita”, come aspetto della creazione della collezione, sia eventualmente “in entrata”, come sintesi dell'esperienza conoscitiva che la stessa collezione offre. Se questa ipotesi, che riconosco essere molto forte, trovasse in futuro ulteriori conferme, potremmo ben dire che proprio come un *fictum*, il *collectus* viene letto/esperito attraverso la configurazione della collezione. Si tratta

²¹⁴ Per l'ecologismo visivo cfr. Gibson (1979). Per l'enattivismo, cfr. per es. Noë (2004) e, per una panoramica generale, Rowlands (2010).

²¹⁵ Già citato nel § 1.3.4. Cfr. Pomian (1987).

²¹⁶ Cfr. per es. Marani e Pavoni (2006). Sull'evoluzione storica dell'istituto del museo, cfr. anche Hooper-Greenhill (1992), un po' datato ma estremamente stimolante.

tuttavia di un problema che eccede la metafisica in senso stretto, e riguarda piuttosto una verifica nel campo delle scienze cognitive – per cui, nel contesto del presente saggio, non lo approfondirò oltre.

Tornando a noi, una caratteristica che appare propria a un artefatto astratto quale il *collectus*, è il ritorno alla potenzialità (o reversibilità atto/potenza). Se configurare una collezione è esprimere il suo *collectus*, non configurarla non implica l'annientamento di quella collezione: semplicemente, il *collectus* non è attualmente espresso. È in questo senso che non si può affermare (estremizzando) che una collezione rinchiusa cessa di esistere. Essa c'è ancora eccome: solo, sfruttandone il carattere astratto e non fisico della sua essenza strutturante, la configurazione viene provvisoriamente "azzerata".

Poiché esiste tutta una serie di fonti²¹⁷ che possono salvaguardare le informazioni relative a come una certa collezione (la conoscenza del suo *collectus*) è configurata, la riorganizzazione della collezione resta realizzabile. Esiste la possibilità che determinate collezioni venga riorganizzata semplicemente analizzando di nuovo gli oggetti collezionati, riscoprendo *ex-novo* quali proprietà erano state attivate e come erano state correlate. Si tratta ovviamente di un'operazione non sempre così semplice, ma corrispondente ad esperienze abbastanza comuni (si pensi al lavoro dello storico, o a quello dell'antiquario). Se visitando uno scantinato scopriremo casse di oggetti con evidenti analogie, dovremmo capire facilmente che potrebbe trattarsi di una collezione. Un po' meno facilmente, potremmo impegnarci a studiarla e ricostruirne il senso – il che equivale a reidentificarne il *collectus*.

Un caso un po' differente, è rappresentato dalle esposizioni parziali, fatto comunissimo sia nel collezionismo privato, sia in quello pubblico: i musei spesso espongono una parte degli oggetti posseduti, mentre ne conservano altri nei magazzini. In questo senso, potenzialità e atto del *collectus* possono essere attivati simultaneamente per parti distinte della collezione, eventualmente sfruttando

²¹⁷ La testimonianza del collezionista, quella di chi l'ha fruita o studiata. Eventualmente veri e propri cataloghi, nonché il progetto se sviluppato come documento materiale.

l'organizzazione settoriale della medesima. In casi del genere si può parlare di *configurazione parziale*²¹⁸.

Tuttavia, la mutevolezza della configurazione non si riduce al celare la collezione o sue parti. Come si è sottolineato già in sede di definizioni, è possibile esporre una collezione secondo configurazioni differenti (altrimenti detto: vi è *varietà nella configurabilità* di ogni collezione), senza per questo inficiarne l'interpretabilità. La configurazione ha una sua flessibilità, che varia da caso a caso, aumentando con la complessità delle relazioni incrociate tra gli oggetti. In questo senso, una collezione molto complessa, come una *Wunderkammer*²¹⁹, presumibilmente può essere esposta in modi molto più vari di una più lineare collezione chiusa²²⁰.

In conclusione, una precisazione: come sappiamo, un *collectus* è essenza strutturante di una collezione *C*, sviluppata a partire dalle proprietà attive degli oggetti collezionati costituenti *C*. Come sarà ormai evidente, la nozione di “essenza strutturante” non va confusa con quella di struttura nel senso di “organizzazione spaziotemporale”, propria a *C*: quando pensiamo alla struttura in questo secondo senso, stiamo pensando propriamente a una particolare configurazione di *C* (presumibilmente una che abbiamo esperita, o anche una che abbiamo immaginato). Il *collectus* di *C* rende possibile ogni configurazione di *C* di cui è essenza strutturante, ma la sua natura di artefatto astratto non lo rende pienamente associabile a una realtà particolare e sensibile quale è una configurazione. Se così fosse, una collezione esemplificherebbe sempre ed esclusivamente se stessa, e il suo valore cognitivo sarebbe decisamente ridotto. Mentre, per quanto associato indissolubilmente a una collezione *C*, il *collectus* costituisce comunque una narrazione più vicina alla classe generale degli oggetti colti dal progetto applicato, per la sua capacità originaria di esemplificare efficacemente (strutturandovisi attorno) proprietà fondamentali di quegli stessi oggetti. Ciò vale per il *collectus*

²¹⁸ Il problema è in realtà più complesso: nelle raccolte che li implicano (tipicamente: museali), gli esemplari nei depositi non possono essere assimilati a esemplari stipati in un magazzino (chiusi nelle casse). Generalmente, salvo casi degeneri, gli esemplari nei depositi sono organizzati e strutturati in modo da facilitare l'accesso, perlomeno a determinate categorie di persone (tipicamente: gli studiosi che ne hanno il permesso). Dunque sono comunque “esposti”, per quanto a livelli differenti (rivolti a diversi tipi di pubblico).

²¹⁹ Cfr. § 3.5.

²²⁰ Cfr. § 3.1.

“generale”, cioè l’entità intesa nella sua storia complessiva (indicata nel § 2.3.3 come C^a); sia in fondo per una sua versione “specificata” attuale (indicata, sempre nel § 2.3.3, come C^a_t), la quale dovrebbe costituire sempre un tentativo di perfezionamento rispetto a tutte le versioni precedenti.

Ovviamente, la suddetta capacità esemplificatrice originaria del *collectus*, di essere per così dire “più vicino” al progetto della collezione stessa, non è condizione sufficiente per la sua efficacia e correttezza: è necessario qualcos’altro. Infatti, questo fatto diventa tipicamente e particolarmente vero nel caso di collezioni configurate nel contesto di rilevanti esposizioni pubbliche – vale a dire: collezioni che hanno passato il vaglio del giudizio di gruppi di autorevoli esperti. Del resto, *anche* il progetto è una costruzione intellettuale, dunque soggetta a vari gradi di errore; in questo senso, gli oggetti coinvolti nel processo collezionistico costituiscono differenti livelli di un complesso e articolato tentativo di “messa a fuoco” cognitiva, relativa a generalità e ricorrenze di classi di oggetti. E di questa messa a fuoco il *collectus* è l’elemento centrale: il perno che articola la collezione esemplificando il progetto, permettendo così la riflessione sulla cogenza di quest’ultimo nel mondo reale.

Un *collectus* non è quindi essenza nel senso di “universale”, ma la sua natura astratta lo erge su un piano differente rispetto alle realizzazioni particolare della collezione cui è associato. Esattamente come il *fictum* Sherlock Holmes ha *ottenuto* un valore esemplare, archetipico, oserei dire “paradigmatico” che non può ridursi a nessuna delle singole opere che lo istanziano – per capolavoro che sia. In questo senso, gli artefatti astratti sono quelle particolari creazioni umane più si avvicinano, che mimano gli universali (ammettendo entrambe le classi metafisiche come esistenti), aspirando a costituire modelli *perlomeno* nei rispettivi contesti disciplinari e culturali di realizzazione.

2.5 Osservazioni finali e definizione di *collectus*

Con la teoria presentata in questo scritto, denominata “artifattualismo astratto delle collezioni”, ho cercato di spiegare la realtà metafisica della collezione (intesa secondo la sua def.). Per fare ciò, ne ho articolato la descrizione con quelle di alcuni altri oggetti, intimamente connessi con qualsiasi collezione nel contesto ampio di ogni processo collezionistico. Tali oggetti sono: l’oggetto collezionato, il progetto, e il *collectus* (cfr. le rispettive def.). Se collezione e oggetto collezionato sono caratterizzati rispettivamente come insieme e individuo cui sono associati particolari *status*²²¹, il progetto è invece un oggetto schematico, postulato per risolvere alcuni problemi connessi al riferimento originario nella creazione del *collectus*²²². Quest’ultimo, infine, è evidentemente l’autentico fulcro della trattazione: essendo l’artefatto astratto implicato nei processi collezionistici, e fondamento di qualsiasi collezione.

Nel cap. 1 ho dunque sviluppato l’abbozzo iniziale della teoria partendo dal modello più noto di artefatto astratto: il *fictum*, sviluppato da Amie L. Thomasson nel contesto della sua teoria artifattualista degli oggetti fittizi. È stato così possibile delinearare il *collectus*, apprezzandone analogie e differenze rispetto al caso paradigmatico del *fictum*. Tralasciando le analogie²²³, e venendo piuttosto alle differenze²²⁴, di cui considererò quelle effettivamente utili nel contesto di queste osservazioni conclusive, il *collectus* rispetto al *fictum* appare peculiarmente caratterizzato da:

1. Un vincolo più forte ed esclusivo rispetto alla collezione, ovvero l’insieme di oggetti concreti (tipicamente, in base alla def. di collezione) cui il *collectus* è connesso. Ne consegue una differente, e verosimilmente maggiore *localizzabilità nello spazio* del *collectus* stesso, fatto interessante e singolare per un artefatto astratto. Ritengo che tale

²²¹ Cfr. § 2.2.4.

²²² Cfr. § 1.3.2.

²²³ Per le quali rinvio interamente al § 1.2.

²²⁴ Cfr. § 1.3.

fatto dipenda dalla natura ambigua della stessa nozione di “artefatto astratto”, che lungi dall’essere intesa nel senso puro di “altro tipo di *abstractum*”, dovrebbe essere piuttosto intesa come terza via tra artefatto concreto e oggetto astratto²²⁵. Nel caso specifico del *collectus*, siamo di fronte sì a un artefatto astratto mente-dipendente (analogamente a un *fictum*), che dunque dipende dall’atto creativo dei suoi autori per venire in essere, e congiuntamente dalle menti dei fruitori per permanere in essere; tuttavia abbiamo anche a che fare con un’entità connessa a un insieme distinto, per quanto cangiante, di oggetti individuali. In virtù di questo fatto, non sembra scorretto riconoscere alla realtà spaziale del *collectus* una dimensione maggiormente, se vogliamo più *coerentemente concretizzata* di quella di un *fictum* (la cui realtà, invece, si dipana tra una moltitudine di copie di opere distinte – e sotto vari e differenti criteri).

2. A quanto visto nel punto precedente, si collega un altro aspetto: la maggiore e più forte connessione tra *collectus* e collezione, che si traduce nei fatti in un rapporto 1/1 caratterizzato da *codeterminazione*. La reciproca dipendenza tra i due oggetti è stata lungamente analizzata²²⁶, e costituisce evidentemente una profonda differenza rispetto al nesso tra un *fictum* e le (copie di) opere che lo veicolano. *Le avventure di Sherlock Holmes* possono continuare anche senza il loro protagonista (al limite cambiando titolo), per quanto questi sia centrale nell’economia della narrazione; d’altro canto, in base alle regole enunciate da Thomasson, il personaggio di Sherlock Holmes può migrare in storie estranee totalmente al suo ciclo letterario originario, eventualmente anche avendo un ruolo di comparsa (dunque senza per forza determinare un incentrarsi della narrazione su se stesso – vale a dire, senza per forza essere protagonista). Non appare invece possibile

²²⁵ Tale interpretazione, del resto, è in linea con quella proposta originariamente da Thomasson per la sua teoria artifattualista dei *ficta*. Cfr. Thomasson (1999).

²²⁶ Soprattutto nel presente cap. 2.

separare un *collectus* dalla sua collezione, oggetti le cui storie sono necessariamente parallele ed intrecciate. Qui emerge la funzione più caratterizzante del *collectus* rispetto ad altri artefatti astratti: quella di *essenza strutturante*. Si chiarisce così una distinzione categoriale interna all'insieme degli artefatti astratti: se un *fictum* può essere definito quale *artefatto astratto indipendente*, il *collectus* invece può essere definito quale *artefatto astratto strutturante*²²⁷. Effetto altamente significativo di questo fatto, oltretutto di quanto visto al punto (1), è il ruolo del *collectus* nella configurazione della collezione²²⁸.

3. Il problema dell'origine, dell'*invenzione* del *collectus* è risolta dal riferimento all'oggetto schematico denominato *progetto*, specificamente nella sua applicazione effettiva alla collezione (comprendente le relative revisioni successive). La postulazione del progetto evita la complicazione di dover considerare il *collectus* quale oggetto intenzionale, nel senso spiegato da Voltolini a proposito dei *ficta* nella teoria di Thomasson²²⁹.
4. Il progetto è qui inteso, genericamente, come congiunzione di condizioni necessarie e sufficienti per individuare primariamente gli oggetti candidabili, ovvero l'insieme teorico degli oggetti esistenti al mondo che posseggono le caratteristiche per diventare candidati effettivi, dunque successivamente oggetti collezionati di una data collezione *C* cui tale progetto è stato applicato. Ho lungamente analizzato, soprattutto nel presente cap. 2, come quelli di "oggetto collezionato" e "collezione" possano essere intesi quali

²²⁷ In questo senso, la relazione tra artefatti astratti ed oggetti sociali cui fa cenno Thomasson, può conoscere uno sviluppo interessante: vale a dire, almeno alcuni oggetti sociali potrebbero essere effettivamente interpretati quali artefatti astratti strutturanti. Si pensi al caso di un'azienda, che potrebbe essere intesa quale artefatto astratto costituito da alcune proprietà selezionate delle numerose entità cui è connesso. Qui, avremmo certo una difficoltà maggiore nel descrivere l'insieme di tali entità, poiché esse non costituiscono un insieme delineato quale è invece una collezione. Cfr. § 1.2.3 e Thomasson (1999) pp. 12-14.

²²⁸ Cfr. § 2.4.3.

²²⁹ Cfr. §§ 1.3.2 e 1.3.4.

particolari *status*; come tali *status* siano, per principio, attribuibili – rispettivamente al singolo oggetto individuale e all’insieme del quale va a far parte – solo qualora le condizioni poste dal progetto vengano rispettate correttamente (secondo le modalità che sono state già oggetto della mia trattazione); e come, sinteticamente, tali condizioni individuino quelle particolari proprietà fondanti degli oggetti, dette “attive”, che quindi costituiranno quell’essenza strutturante che è l’artefatto astratto denominato *collectus*. Da tutto questo, si evince come il *collectus* si distingua dal *fictum* per altre due caratterizzazioni: in primo luogo, l’essere un *artefatto astratto condizionato*, le cui creazione e permanenza in esistenza sono regolate da restrizioni, determinate dalle condizioni del progetto applicato; quindi secondo modalità direi inedite rispetto al caso della teoria dei *ficta* di Thomasson, che non sembrano affatto caratterizzati da restrizioni di questo tipo.

5. E, riprendendo dal punto (4), in secondo luogo il *collectus* è effettivamente costituito dalle proprietà attive degli oggetti collezionati, diversamente dal caso del *fictum* per cui le proprietà “interne” che lo costituirebbero andrebbero intese come puramente fittizie²³⁰. Sulla classificazione di tali proprietà, sulla loro relazione con le 4 entità fondamentali del processo collezionistico, e sulle loro possibili caratterizzazioni metafisiche (tra cui quella concettualista che – tra l’altro – fornirebbe un appoggio alla caratterizzazione quale oggetto mentedipendente del *collectus*), mi sono soffermato nel cap. 2. Si può dunque affermare che se il *collectus* è analogo al *fictum* nell’aver una *dimensione storica*, se ne distingue tuttavia nell’essere un *artefatto astratto strutturato* dalle proprietà attive degli

²³⁰ Cfr. § 1.2.5.

oggetti collezionati²³¹. In particolare, un *collectus* è tipicamente strutturato dalle proprietà attive di *differenti* oggetti collezionati, salvo il caso teorico delle *one object collection*²³².

Dai punti (1-5) si traggono dunque una serie di nuove definizioni:

ARTEFATTO ASTRATTO INDIPENDENTE: Tipo di artefatto astratto caratterizzato da forte distinzione individuale rispetto agli oggetti dai quali dipende, in quanto alla sua permanenza in esistenza.

ARTEFATTO ASTRATTO STRUTTURANTE: Tipo di artefatto astratto caratterizzato da un forte vincolo individuale rispetto agli oggetti dai quali dipende, in quanto alla sua permanenza in esistenza. Tale tipo di artefatto astratto esprime così una funzione strutturante per detti oggetti (eventualmente considerati come insieme), e una maggiore localizzabilità sul piano concreto (qualora si tratti di oggetti concreti).

Si noti che, secondo la def. qui sopra, precisamente *un collectus* è *artefatto astratto strutturante rispetto alla sua collezione*, e non rispetto ai singoli oggetti collezionati – verso i quali si comporta invece come artefatto astratto indipendente. Questo fatto dipende dal particolare legame esistente tra tali oggetti, e riguarda quindi il caso specifico del *collectus*, nel contesto della teoria artifattualista delle collezioni. Si obietterà come la def. di “artefatto astratto strutturante” non ponga gli oggetti dai quali l’artefatto astratto dipende (in modo costante e generico, in quanto alla sua permanenza in esistenza), sotto la necessaria condizione di essere considerati quali un insieme (nel caso del *collectus*: assumere come riferimento la collezione, piuttosto che i singoli oggetti collezionati). Ho lasciato tale

²³¹ L’uso della definizione di “artefatto astratto strutturato”, a seguito di quella di “artefatto astratto strutturante”, può apparire una scelta terminologica frivola e confusa: in realtà, riflette l’importante aspetto della codeterminazione tra collezione e *collectus*.

²³² Cfr. § 3.3.

condizione come accessoria, ipotizzando che possano esistere altri casi di artefatti astratti strutturanti che la violino.

ARTEFATTO ASTRATTO CONDIZIONATO: Tipo di artefatto astratto caratterizzato da restrizioni costitutive legate al vincolo di un PROGETTO.

ARTEFATTO ASTRATTO STRUTTURATO: Tipo di artefatto astratto caratterizzato non solo da una dimensione storica, ma anche dall'essere strutturato da particolari proprietà (cfr. PROPRIETÀ ATTIVA) degli oggetti dai quali dipende, in quanto alla sua permanenza in esistenza. Se tali oggetti sono in $n > 1$, ed eventualmente considerati come insieme, l'artefatto astratto è strutturato congiuntamente dalle differenti proprietà attive di ciascuno di essi.

A proposito di tali def., si consideri quanto analizzato nel § 1.2.3 a proposito della distinzione delle dipendenze metafisiche dei *ficta*. La distinzione lì era tra “dipendenza storica rigida”, relativa all'autore, e “dipendenza costante generica”, relativa alle opere (e loro copie). Nel caso del *collectus* le cose sembrano stare molto diversamente, in quanto – tirando le somme – dobbiamo distinguere piuttosto tra:

- una *dipendenza storica rigida* rispetto sì all'autore, ma *specificamente legata all'applicazione del progetto*, attraverso la quale si genera l'indissolubilità del legame tra un *collectus* e la sua collezione;
- una *dipendenza costante rigida* rispetto alla collezione, il suggello dell'indissolubile legame di cui dicevo sopra;

- infine, una *dipendenza costante generica* rispetto agli oggetti collezionati.

Direi che questa sistemazione precisa definitivamente la questione delle dipendenze metafisiche del *collectus*, in funzione delle peculiarità che lo distinguono da un *fictum*. Prima di tutto, il suo sostenere una relazione esistenziale con almeno altre tre entità, nel contesto tetradico del processo collezionistico. La dipendenza storica rigida relativamente all'applicazione del progetto, identifica chiaramente l'invenzione, il battesimo congiunto collezione/*collectus*; la dipendenza costante rigida rispetto alla collezione, afferma l'indissolubilità del legame tra l'artefatto astratto e l'insostituibile insieme dei collezionati; la dipendenza costante generica rispetto agli oggetti collezionati, rende ammissibile la sostituibilità dei singoli individui concreti che partecipano alla collezione – senza, per così dire, compromettere la continuità esistenziale della sua essenza strutturante.

È rilevante come gli oggetti principali coinvolti nel processo collezionistico siano sì interconnessi, ma nondimeno – almeno nei casi più tipici, per es. una mostra – chiaramente distinti: un fatto che si collega alle distinte esperienze che ne abbiamo. Se l'indipendenza del progetto appare evidente, è cosa diversa l'esperienza che abbiamo:

- I. della *collezione in un primo senso*, intesa cioè come pura moltitudine di oggetti;
- II. della *collezione in un secondo senso*, intesa cioè come percorso conoscitivo coerente;
- III. del *singolo oggetto collezionato*.

I due distinti sensi di “esperienza di una collezione” ai punti (I) e (II), nel contesto della teoria artifattualista delle collezioni corrispondono più propriamente (I) all'esperienza della collezione vera e propria, pura moltitudine nel senso di puro insieme di individui, e (II) all'esperienza del *collectus*:

la percezione di un nesso intimo, significativo e fondante tra gli oggetti che compongono la collezione, rendendola (come sappiamo) ben più di una moltitudine occasionale.

Infine (III) diversa è l'esperienza di ogni singolo oggetto collezionato, dotato tipicamente di individualità e unità in senso forte e proprio²³³. Ogni volta che ci attardiamo di fronte a un oggetto di una collezione, “perdendoci” tra i caratteri che lo contraddistinguono, non siamo affatto vincolati a percepirlo come membro di una collezione, e partecipante di un *collectus*. Tutto questo può restare sullo sfondo, addirittura essere dimenticato mentre siamo coinvolti dall'identità di tale oggetto. Del resto, come ben sappiamo, tale identità è caratterizzata da indefinite proprietà, di cui solo una parte sono attive e contribuiscono all'essenza strutturante della collezione. Pur caratterizzato dallo *status* di oggetto collezionato, un individuo resta un individuo, apprezzabile primariamente per se stesso, in barba alla collezione in cui è calato.

A tale proposito, riprendendo una questione sollevata già nel § 1.1: il “segreto” del differente riferimento che una collezione intrattiene con il suo soggetto (il suo “argomento”), rispetto a quello che vi intrattiene un oggetto collezionato facente parte di quella stessa collezione, secondo la teoria artifattualista delle collezioni risiede evidentemente e propriamente nel *collectus*, piuttosto che nella collezione stessa. Se la collezione di Mazzini è “a proposito di Mazzini”, in un senso più profondo e pieno di quello che potrebbe caratterizzare qualsiasi suo singolo oggetto collezionato, è perché il *collectus* costituisce una narrazione “a proposito di Mazzini” a partire dalle distinte proprietà attive di ogni singolo collezionato – tra cui, i vari riferimenti a Mazzini propri ai singoli oggetti. Le struttura e fonda in un discorso coerente e unitario insomma, sul tema proprio a quella collezione lì.

Riprendendo brevemente anche la nostra “disputa” teorica fra atomisti e olisti, con la teoria presentata nel presente testo ho svelato il *quid* che, secondo l'intuizione degli olisti, rende la collezione più di una semplice somma di oggetti (cioè il punto di vista degli atomisti). Questo *quid* è il *collectus*, ed è un artefatto astratto, cioè una vera e propria entità ulteriore che nasce in seno alla

²³³ Cfr. § 2.4.intro.

collezione e si codetermina con essa. Collezione che – come ormai abbiamo ribadito più e più volte – in sé è un mero insieme di oggetti, analogamente a quanto implicato dall'intuizione atomistica.

Si può così affermare che la contrapposizione fra atomisti e olisti è legata a due differenti intuizioni di “collezione”, rispettivamente riconducibili all'esperienza (I) nel caso degli atomisti, e all'esperienza (II) in quello degli olisti. La teoria artifattualista delle collezioni mette dunque ordine, risolvendo la tensione tra quelli che *prima facie* apparivano due approcci opposti e inconciliabili.

2.5.1 Le condizioni d'identità (parte seconda e conclusiva)

Nel § 1.3.6 ho elencato, sempre a partire dal confronto con la teoria dei *ficta* di Thomasson, i punti da analizzare relativamente alle condizioni d'identità dei *collectus*. Nel contesto di quello stesso paragrafo ho fissato le prime due condizioni d'identità, che riporto integralmente di seguito:

CONDIZIONE D'IDENTITÀ 1: sia O un certo oggetto, considerato in due tempi distinti nei quali ha *status* di OGGETTO COLLEZIONATO: rispettivamente t_1 , nel quale O (com)partecipa (v. COMPARTICIPAZIONE) alla fondazione di un *COLLECTUS* x ; e t_2 , nel quale O (com)partecipa alla fondazione di un *collectus* y . Se in t_1 e t_2 l'oggetto O fa parte della medesima COLLEZIONE, allora x e y sono lo stesso *collectus*.

CONDIZIONE D'IDENTITÀ 2: siano x e y due *COLLECTUS*, considerate in due tempi distinti t_1 e t_2 . Se le collezioni (cfr. COLLEZIONE) supportanti x e y derivano in modo storico-causale dalla stessa APPLICAZIONE DEL PROGETTO, esse sono la stessa collezione, semplicemente considerata in due tempi differenti; tutto ciò indipendentemente dagli oggetti collezionati che le compongono, che potrebbero essere anche differenti nella loro totalità (ovvero tali per cui se un qualsiasi oggetto O è oggetto

collezionato in collezione- x a t_1 , esso necessariamente non sarà oggetto collezionato in collezione- y a t_2). Dunque, x e y sono lo stesso *collectus*.

Il problema rimasto in sospeso è relativo alle proprietà costituenti il *collectus*. Differentemente da quanto avviene nella teoria di Thomasson sugli oggetti fittizi, secondo cui le proprietà caratterizzanti il *fictum* nella finzione narrativa non hanno alcun ruolo, un *collectus* C^a è un artefatto astratto strutturante costituito dalle proprietà attive degli oggetti collezionati, componenti la collezione C codeterminatasi con C^a .

A seguito delle analisi svolte nel presente capitolo, la costituzione del *collectus* da parte delle proprietà attive degli oggetti collezionati è stata ampiamente chiarita. Già nel § 1.3.6 si era affermata questa differenza importante rispetto alla teoria di Thomasson, che potrebbe rendere la teoria artifattualista delle collezioni, in realtà, più analoga a certe teorie sincretiste della finzione²³⁴.

Tuttavia, occorre sottolineare come una relazione di *costituzione*, nel senso visto sin qui (come cioè nel caso del *collectus*, che è costituito dalle proprietà attive degli oggetti collezionati), sia cosa ben diversa da una relazione di *caratterizzazione*. Per quanto i due termini siano usati spesso in metafisica come sinonimi, è evidente come un qualsiasi *collectus* C^a sia caratterizzato da una serie di proprietà ad esso specifiche, che nulla hanno a che fare con gli oggetti collezionati che (co)fondano C^a . Per esempio, “essere un artefatto astratto”, “essere costituito dalle proprietà attive degli oggetti collezionati di C ”, “essere l’essenza strutturante di C ”, “essere una narrazione circa il soggetto di C ”, e così via.

D’altro canto, il discorso vale anche a parti inverse: un certo oggetto collezionato O facente parte di C può essere caratterizzato dalle proprietà, supponiamo tutte attive per applicazione del progetto, di “essere rosso”, “essere tondo”, “essere stato prodotto nel 1970”. Evidentemente, ciò non significa

²³⁴ Cfr. Voltolini (2010) pp. 85-87 per una panoramica generale. Il riferimento specifico è alle teorie esposte in Voltolini (2006) e Zalta (2000).

che C^a , la cui struttura quelle proprietà concorrono a costituire, risulterà a sua volta caratterizzato dall'essere rosso, tondo e prodotto nel 1970.

Il problema potrebbe essere risolto ipotizzando un doppio livello di proprietà, analogo a quello postulato tra proprietà nucleari ed extranucleari per gli oggetti meinonghiani, secondo una distinzione dovuta allo stesso Meinong²³⁵. In questo senso, avremmo – in sintesi – a che fare con due distinte accezioni di “proprietà costitutive”: le prime caratterizzanti il *collectus* (quelle per così dire “nucleari”), le seconde concorrenti a strutturarle (quelle per così dire “extranucleari”). Le relazioni tra i due livelli potrebbero costituire lo snodo esplicativo per comprendere come un *collectus* possa “tenere insieme” degli individui (gli oggetti collezionati) con il loro insieme (la collezione), sviluppando a partire da set di proprietà individuali selezionate, proprietà inedite che finiscono con il caratterizzare la narrazione collezionistica (il *collectus*) in se stessa.

Si noti che – ribadisco – un problema analogo sussiste per i *ficta* di Thomasson: per quanto la filosofa americana affermi come le proprietà fittizie non contribuiscano in alcun modo all'identità dei personaggi fittizi, è altrettanto vero che ad esse sia costretta a riferirsi per sviluppare le condizioni d'identità di tali artefatti astratti²³⁶. Dunque, sembra che tali proprietà qualche ruolo l'abbiano eccome... e a questo problema si legano anche i dubbi da me espressi nei 1.2.4 e 1.3.1, a proposito dell'eccessiva apertura alla migrazione dei *ficta* nella teoria di Thomasson: davvero qualsiasi proprietà fittizia può essere liberamente associata a un certo personaggio, a patto esclusivamente di “esserne competenti”? È così intuitivamente corretto attribuire a simili entità una natura così “neutrale”? In questo senso, i sincretisti hanno avuto senz'altro buon gioco a tentare una soluzione unendo elementi della teoria artifattualista degli oggetti fittizi, ad altri desunti dalle teorie meinonghiane²³⁷.

²³⁵ Cfr. Voltolini (2010) pp. 61-74 e Reicher (2014).

²³⁶ Le già citate condizioni d'identità intratestuali e intertestuali. Cfr. § 1.2.5.

²³⁷ Cfr. Voltolini (2006) e Zalta (2000).

2.5.2 Definizione di *collectus*

A questo punto, è possibile sviluppare una definizione completa e finale di *collectus*:

COLLECTUS (DEFINIZIONE COMPLETA): Un oggetto x è un *collectus* se e solo se è un artefatto astratto che soddisfa congiuntamente queste condizioni.

1) è un ARTEFATTO ASTRATTO STRUTTURATO a partire da tutte le proprietà attive (cfr. PROPRIETÀ ATTIVA) di ogni OGGETTO COLLEZIONATO costituente una certa COLLEZIONE C ; laddove C viene considerata, oltre che nell'interesse della propria esistenza, anche nel rispetto dell'effettivo periodo di (com)partecipazione (cfr. COMPARTECIPAZIONE) a C di ogni suo oggetto collezionato, con il peculiare contributo di proprietà attive che lo caratterizzano;

2) è un ARTEFATTO ASTRATTO CONDIZIONATO dal PROGETTO APPLICATO a C , le cui condizioni individuano le suddette proprietà attive strutturanti (vedi 1); l'APPLICAZIONE DEL PROGETTO a C costituisce inoltre l'origine della catena storico-causale propria al *collectus* C^a , determinante la storia complessiva di C (vedi 1);

3) è un ARTEFATTO ASTRATTO STRUTTURANTE nei confronti di C , costituendone l'essenza che ne surroga unità e individualità per tutta la sua storia complessiva. L'effetto più rilevante di tale caratterizzazione è il ruolo che, nella CONFIGURABILITÀ di C a un certo tempo t , ha il *collectus* C^a_t (ovvero il *collectus* C^a considerato al tempo t).

Valgono inoltre per un *collectus* le seguenti condizioni d'identità:

Condizione d'identità 1: sia O un certo oggetto, considerato in due tempi distinti nei quali ha *status* di oggetto collezionato: rispettivamente t_1 , nel quale O (com)partecipa (cfr. COMPARTECIPAZIONE)

alla fondazione di un *collectus* x ; e t_2 , nel quale O (com)partecipa alla fondazione di un *collectus* y .
Se in t_1 e t_2 l'oggetto O fa parte della medesima collezione, allora x e y sono lo stesso *collectus*.

Condizione d'identità 2: siano x e y due *collectus*, considerate in due tempi distinti t_1 e t_2 . Se le collezioni (cfr. collezione) supportanti x e y derivano in modo storico-causale dalla stessa applicazione del progetto, esse sono la stessa collezione, semplicemente considerata in due tempi differenti; tutto ciò indipendentemente dagli oggetti collezionati che le compongono, che potrebbero essere anche differenti nella loro totalità (ovvero tali per cui se un qualsiasi oggetto O è oggetto collezionato in collezione- x a t_1 , esso necessariamente non sarà oggetto collezionato in collezione- y a t_2). Dunque, x e y sono lo stesso *collectus*.

In riferimento al punto (1), la specificazione *nel rispetto dell'effettivo periodo di (com)partecipazione di ogni suo oggetto collezionato* (ecc.) mira a determinare l'identità del *collectus* C^a quale essenza di C nella sua globalità storica; allo stesso modo in cui, per esempio, un riferimento generico a Immanuel Kant, fa sì che ci si intenda riferire a Kant come persona *storicamente esistita in generale* dal giorno della sua nascita (1724) al giorno della sua morte (1804). Esiste tuttavia la possibilità un riferimento a $C^a t$ (ovvero C^a considerato a un certo tempo t), analogamente a come possiamo riferirci a Kant considerato in un momento specifico della sua vita o carriera (per esempio Kant al momento della sua nascita nel 1724; oppure Kant considerato all'ottenimento della licenza per l'insegnamento universitario nel 1755; o ancora Kant al momento della prima pubblicazione della *Critica della ragion pura* nel 1781; e così via). Esiste ovviamente anche la possibilità di un riferimento a una fase di una collezione: il *collectus* sarà inteso ora come C^a_{t1-t2} ; del tutto analogamente a come possiamo riferirci, per esempio, al periodo della carriera di Kant dell'insegnamento a Königsberg dal 1755 al 1770.

Questa definizione mira a sintetizzare quanto visto sinora. *In primis*, l'intuizione basilare che vi sia un *quid* determinato dall'interazione tra *C* e i suoi variabili oggetti collezionati. Tale *quid* è il *collectus*, l'autentica essenza di *C* in quanto *narrazione*²³⁸ definita da regole (le condizioni del progetto applicato, dalla versione originale e attraverso le sue successive variazioni), che va a costituire così un *particolare flusso interpretativo* degli oggetti collezionati coinvolti nella storia di *C*. Da qui l'attivazione di determinate proprietà di detti oggetti, escludendone altre irrilevanti per la narrazione stessa.

Il *collectus* è, secondo la teoria artifattualista delle collezioni che ho sviluppato in questo scritto, l'essenza autentica di ogni collezione. Ne deriva che, pur inconsapevolmente, è sempre ad un caso di tale artefatto astratto che ci riferiamo, quando parliamo del valore e dei significati di una qualsiasi collezione – e non semplicemente a quest'ultima, intesa come mera somma dei collezionati

²³⁸ Cfr. § 2.3.1.

3

Problemi speciali e casi *borderline*

Sviluppare una metafisica delle collezioni è problematico per tanti motivi. Non ultimo, perché l'oggetto studiato riferisce a una realtà culturale vastissima, che minaccia continuamente di espandersi oltre i limiti di ogni ragionevole controllo. In questi anni, discutendo del mio progetto di ricerca, sono state toccate le questioni più varie; molte delle quali – se non tutte – potevano dare adito a sviluppi più o meno alternativi della mia ricerca, intesa financo nella sua globalità.

Dunque, molto è stato variamente “tagliato”: qualcosa in modo probabilmente definitivo, mentre qualcos'altro è stato semplicemente “messo da parte”, come materiale utile per ulteriori, future ricerche. Tuttavia, il margine del superfluo è sempre opinabile: e nello scrivere la parte principale della mia tesi è emerso come qualcosa di quel *mare magnum*, per quanto brevemente ed in appendice, meritasse comunque di essere recuperato.

Per tali ragioni, questo terzo ed ultimo capitolo è quindi atipico. In esso sono raccolti argomenti minori (come dichiara il titolo: “problemi speciali e casi *borderline*”), che hanno tuttavia una certa connessione con la parte principale della tesi (cioè i capp. 1 e 2). Alcuni sono veri e propri ampliamenti di nozioni espressi sinteticamente, o anche solo accennati nel *corpus* principale del saggio. Nozioni che ho preferito rimandare a questa parte, per evitare di appesantire eccessivamente l'analisi. Ma al di là delle tematiche, il presente capitolo (come intuibile dal suo titolo) è atipico anche per questioni strutturali: ogni paragrafo infatti tratta un argomento proprio, ed è slegato e indipendente (salvo necessari rimandi esterni) da tutti gli altri.

3.1 Collezioni chiuse e collezioni aperte

In questo paragrafo presenterò una distinzione, già abbozzata nella mia tesi magistrale, tra quelle che sembrano essere due tipologie generali di collezione. “Generali” in quanto sembrano divergere in base a questioni profonde, relative ai *criteri di sviluppo* delle collezioni ad esse corrispondenti. La distinzione è tale per cui, *prima facie*, sembravano esserci le basi per affermare che, con il termine “collezione”, si indicassero in realtà due tipi di raccolte radicalmente diverse. Tuttavia, ulteriori analisi mi hanno convinto come tale distinzione non sia poi così cruciale: non costituisca, cioè, un’autentica dicotomia. Vediamo con ordine.

La distinzione accennata emerge relativamente alla formulazione del progetto, che nella trattazione principale (capp. 1 e 2) ho limitato, di fatto, solo al primo dei due casi che qui considererò, e i cui nomi sono stati conati prendendo a modello il lessico della teoria dei concetti²³⁹. Il primo caso riguarda dunque le *collezioni chiuse*: il progetto, cioè, funziona analogamente a un concetto inteso secondo la teoria classica (socratico-aristotelica), individuando un insieme di *condizioni singolarmente necessarie e congiuntamente sufficienti*, che permette l’identificazione degli oggetti candidabili a far parte della collezione cui il progetto viene applicato. Nel secondo caso invece, che indico con l’espressione *collezioni aperte*, il progetto assume una forma che riporta a Wittgenstein e alcune sue rivoluzionarie intuizioni sviluppate nelle *Ricerche filosofiche*²⁴⁰: in sintesi, il progetto

²³⁹ Cfr. Lalumera (2009) e Murphy (2002).

²⁴⁰ I passi, celeberrimi, sono i seguenti: «Considera, ad esempio, i processi che chiamiamo “giochi”. Intendo giochi da scacchiera, giochi di carte, giochi di palla, gare sportive, e via discorrendo. Che cosa è comune a tutti questi giochi? – Non dire: «Deve esserci qualcosa di comune a tutti, altrimenti non si chiamerebbero “giochi” – ma guarda se ci sia qualcosa che sia comune a tutti. – Infatti, se li osservi, non vedrai certamente qualche cosa che sia comune a tutti, ma vedrai somiglianze, parentele, e anzi ne vedrai tutta una serie. Come ho detto: non pensare, ma osserva! – Osserva, ad esempio, i giochi da scacchiera, con le loro molteplici affinità. Ora passa ai giochi di carte: qui trovi molte corrispondenze con quelli della prima classe, ma molti tratti comuni sono scomparsi, altri ne sono subentrati. Se ora passiamo ai giochi di palla, qualcosa di comune si è conservato, ma molto è andato perduto. Sono tutti “divertenti”? Confronta il gioco degli scacchi con quello della tria. Oppure c’è dappertutto un perdere e un vincere, o una competizione fra i giocatori? Pensa allora ai solitari. Nei giochi con la palla c’è vincere e perdere; ma quando un bambino getta la palla contro un muro e la riacchiappa, questa caratteristica è sparita. Considera quale parte abbiano abilità e fortuna. E quanto sia differente l’abilità negli scacchi da quella nel tennis. Pensa ora ai girotondi: qui c’è l’elemento del

esprime piuttosto una rete di *somiglianze di famiglia* relative agli oggetti candidati a diventare oggetti collezionati di quella particolare collezione. Per tale distinzione, tra “collezioni chiuse” e “collezioni aperte”, l’intuizione mi è venuta da un importante dibattito storico nell’ambito della filosofia analitica dell’arte²⁴¹.

Vediamo ora un esempio per ciascuno dei due casi. Si tratta di esempi invero piuttosto semplici, ma utili a catturare le differenze essenziali tra le due tipologie di collezioni:

- a. *Un esempio di collezione chiusa*: una collezione di francobolli di San Marino degli anni Sessanta relativi agli avvenimenti (storici) dell’epoca. Il nostro collezionista acquisirà un oggetto se e solo se è (un esemplare di) un francobollo, di San Marino, degli anni Sessanta, relativo ad avvenimenti di rilevanza storica dell’epoca.

Il collezionismo chiuso è il criterio che sembra applicarsi alle collezioni caratterizzate da maggiore rigore tassonomico, relative a un insieme chiuso e delineato di oggetti.

Tipicamente, sembrano “chiuse” le collezioni relative ad artefatti prodotti in serie. Tuttavia la casistica potrebbe estesa sino a comprendere le collezioni naturalistiche pubbliche post-illuministe²⁴², considerate in genere tipicamente fondate su criteri scientifici rigorosi. Si tratta tuttavia di una valutazione che spesso sorge, palesemente falsata, in opposizione critica alla “libertà” delle collezioni

divertimento, ma quanti degli altri tratti caratteristici sono scomparsi! E così possiamo passare in rassegna molti altri gruppi di giochi. Veder somiglianze emergere e sparire. E il risultato di questo esame suona: Vediamo una rete complicata di somiglianze che si sovrappongono e si incrociano a vicenda. Somiglianze in grande e in piccolo.

Non posso caratterizzare queste somiglianze che con l’espressione *somiglianze di famiglia*; infatti le varie somiglianze che sussistono tra i membri di una famiglia si sovrappongono e s’incrociano nello stesso modo: corporatura, tratti del volto, colore degli occhi, modo di camminare, temperamento, ecc. ecc. – E dirò: i “giochi” formano una famiglia (...)». Cfr. Wittgenstein (1953), §§ 66-67.

²⁴¹ Cfr. Weitz (1956).

²⁴² Gli storici sono generalmente concordi nell’individuare nel Settecento il passaggio al museo modernamente inteso, fatto che ha decretato il tramonto definitivo delle *Wunderkammern* (cfr. § 3.5). Il Settecento, infatti, vede la nascita dei primi grandi musei aperti al pubblico, caratterizzati da sistemi di classificazione rigorosi (secondo i più aggiornati approcci alle scienze): tra essi il British Museum (1759) di Londra, e la trasformazione del Louvre in museo pubblico a seguito della Rivoluzione (1789). Cfr. Bredekamp (1993) e Pavani e Pavoni (2006).

naturalistiche precedenti, le *Wunderkammern* post-rinascimentali²⁴³. Spiegherò sotto perché tale inclusione sia infondata.

Il collezionismo chiuso, inoltre, è quello che nell'immaginario comune viene solitamente fatto corrispondere al collezionismo *tout court*: la collezione intesa come serie completa e (de)finita di oggetti – quasi una sequenza predeterminata di caselle vuote da riempire. Una concezione in realtà molto ingenua e superficiale. Oltre ad ignorare l'esistenza del collezionismo aperto, non tiene conto di tutta una serie di evidenti problemi discussi più sotto²⁴⁴.

b. *Un esempio di collezione aperta*: una collezione incentrata solo su un soggetto, poniamo caso (l'opera di) Clint Eastwood. La collezione si svilupperà attraverso *sezioni* incentrate su tipi di oggetti differenti (vhs, dvd, bluray, cd, libri, poster, ecc...), ognuno delle quali può ramificarsi a sua volta, e così via (vhs originali dei film come attore, vhs registrate dei film come attore, vhs originali dei film come regista, vhs registrati dei film come regista, vhs originali di interviste, vhs registrate di interviste, ecc...).

Il collezionismo aperto è il criterio che sembra applicarsi alle collezioni più libere creativamente, a volte con esiti decisamente più estremi rispetto all'esempio appena descritto. Nel collezionismo aperto rientrano a pieno titolo, infatti, collezioni come le già citate *Wunderkammern*²⁴⁵ o le collezioni “anarchiche” come quella di André Breton²⁴⁶.

²⁴³ Cfr. § 3.5.

²⁴⁴ Cfr. anche § 3.2.

²⁴⁵ Cfr. § 3.5.

²⁴⁶ André Breton (1896-1966) fu poeta e intellettuale estremamente poliedrico, nonché uno dei fondatori – e *leader* di fatto – di una delle più importanti avanguardie artistiche del Novecento, il Surrealismo. Breton ha vissuto, dal 1922 sino alla morte, in un appartamento al numero 42 di rue Fontaine a Parigi. Nei locali della sua abitazione raccolse una collezione straordinaria, di circa 5300 pezzi, nella quale ai dipinti e alle sculture si affiancavano le maschere e gli oggetti di arte «primitiva», alle fotografie e ai disegni si accompagnavano le opere d'arte «popolare», ai libri e ai manoscritti quelle *trouvailles* che tanta importanza assumevano nella poetica surrealista. Al Musée National d'Art Moderne Georges Pompidou sono state successivamente riallestite – identiche e immodificabili – due pareti dello studio di Breton (cfr. Fig. 1).

I *due murs* sono stati poi acquisiti dallo Stato francese, mentre il resto della collezione rimase a rue Fontaine sino al 2003, quando quella collezione eccezionale – all'interno del quale figuravano tra gli altri dipinti di Picabia, Ernst, Brauner e fotografie di Man Ray, Claude Cahun – venne messa all'incanto – in quella che, con ottime ragioni, potrebbe essere

Tuttavia, il collezionismo aperto sembra riguardare anche casi molto più comuni e tipici di collezione. Si pensi al collezionismo d'arte, che è "aperto" in quanto tipicamente, una volta stabilito un progetto, occorre procedere a una selezione degli oggetti influenzata da aspetti restrittivi quali effettiva disponibilità dell'oggetto²⁴⁷, possibilità economiche, eventuali concorrenti per l'acquisto, e così via – valgono anche restrizioni, certo più difficili da definire, come l'"intuizione" o il "gusto" del collezionista. Vale a dire: se colleziono le opere di un certo autore, questo non significa certo che potrò mirare ad avere ogni singola opera da egli prodotta; più realisticamente, dovrò selezionarne alcune, rivedendo il progetto in base alle scelte via via prese.

Tuttavia, lo stesso collezionismo naturalistico, pur in un senso differente, è passibile di rientrare nel collezionismo aperto. Prendiamo ad esempio il caso di un collezionista di conchiglie del Tirreno: avendo a che fare con un insieme tipicamente molto ampio e variabile di oggetti (potrebbero esistere varianti, specie rare, specie sconosciute, ecc...), dovrà adottare criteri insieme più flessibili e restrittivi rispetto a quelli che sono tutti gli (esemplari di) oggetti che potrebbero teoricamente rientrare nella sua collezione. Per questa ragione, come già accennato, il collezionismo naturalistico sembra aver ben poco di "chiuso" in senso stretto (cfr. ancora sotto). Alla scienza si attribuiscono comunemente caratteri di rigore e sistematicità: ma che ciò, nel contesto di una collezione che solamente *riferisce in qualche modo* alla scienza (o, più precisamente, a un qualche ambito riconosciuto come scientifico), comporti necessariamente la produzione di una serie chiusa e limitata di oggetti, è una ben fragile conclusione.

Si noti che, sulla base di quanto appena visto, *il collezionismo aperto appare già in realtà più frequente rispetto a quello chiuso*. Questo sempre in contrasto con la già accennata nozione ingenua di collezionismo, che sembra non poter fare a meno di un "completismo" altrettanto ingenuo²⁴⁸.

definita l'asta più criticata di sempre. Cfr. <http://www.andrebretton.fr/>. Su Breton cfr. Decina Lombardi (2007) e Schwarz (1989)

²⁴⁷ Per esempio, un'opera d'arte unica che è già parte di un'altra collezione (pubblica o privata), e della quale il proprietario non abbia nessuna intenzione di disfarsi, va necessariamente esclusa per indisponibilità all'acquisizione

²⁴⁸ Cfr. § 3.2.

Come anticipato, col “senno di poi” la distinzione tra collezioni chiuse e collezioni aperte è risultata meno cruciale di quanto ho creduto in un primo momento. Vediamo perché.

Riprendiamo dal nostro esempio di collezione chiusa. Il punto di partenza è lo stesso considerato a proposito del completismo²⁴⁹, per cui il collezionismo chiuso si potrebbe quasi qualificare come il collezionismo tipico “secondo i completisti”: ovvero, che nella realtà una collezione non è sviluppata esclusivamente a partire dalla prima versione del progetto applicato. Possiamo capire meglio questo fatto tornando alla nostra immaginaria collezione di francobolli

Se è vero, da un lato, che fonti come cataloghi o altre collezioni preesistenti possono fornire indicazioni molto utili allo sviluppo di una nuova collezione, esiste sempre la possibilità di scoprire nuovi candidati alla collezione, o casi *borderline* di difficile collocazione. Per esempio, riconsiderando la nostra immaginaria collezione di francobolli: come dovremmo comportarci di fronte a un francobollo corrispondente alle proprietà richieste, ma stampato nel 1959 ed emesso solo l’anno dopo? Qui occorre ridefinire cosa s’intende con la condizione che riferisce agli “anni Sessanta”: per esempio, specificando se si intende l’anno di stampa, piuttosto che emissione del francobollo considerato; eventualmente dettagliando meglio il criterio di datazione (la condizione potrebbe essere specificata come “emessi a partire dal primo gennaio 1960, sino al 31 dicembre 1969 compreso). È tuttavia evidente che la condizione iniziale viene modificata: viene detto qualcosa che prima era taciuto, quantomeno parzialmente – lasciato vago.

Tipicamente, dunque, le condizioni espresse dal progetto iniziale sono soggette a revisioni, realizzando *n* versioni “aggiornate” del progetto parallelamente al processo collezionistico. Ovviamente le modifiche possono essere ben più profonde di quella appena considerata, arrivando sino al caso limite di una vera e propria *estensione* della collezione: quando, cioè, le modifiche delle condizioni permettono di includere oggetti prima esclusi dalla collezione (un allargamento del

²⁴⁹ Cfr. ancora § 3.2.

periodo considerato consentirebbe di collezionare altri francobolli sanmarinesi, sempre relativi ad avvenimenti storici, ma degli anni Settanta; una più precisa definizione di “avvenimento storico” potrebbe portare a includere francobolli prima non considerati, per es. quelli relativi ad avvenimenti sportivi; e così via)²⁵⁰.

Particolarmente critica è la nozione di *esemplarietà*, sorta di “condizione-ombra” in quanto normalmente data per sottintesa: “si collezionano oggetti di tipo x ” è interpretato a priori come “si colleziona 1 esemplare per ogni oggetto di tipo x esistente”. Il problema è che questo rapporto 1 a 1 non è affatto scontato da realizzarsi:

- i. Per via di alcune complicazioni nella selezione dell’oggetto, che sono peraltro assai comuni nel collezionismo. Mi riferisco a possibilità come l’esistenza di *varianti* dello stesso oggetto candidato ad essere collezionati; a questioni di *rarietà*, che producono non solo difficoltà di reperimento, ma persino nella valutazione finalizzata all’inserimento in collezione (se x è molto raro, da un lato può essere considerato un oggetto “prestigioso”, ma dall’altro può essere anche considerato meno “tipico” di altri: posso dunque farne a meno per la mia collezione? Paradossalmente, un oggetto y molto comune può essere considerato più tipico, e dunque necessario per la collezione); oppure il *perfezionamento*, attraverso cui si cerca di migliorare la collezione sostituendo un oggetto collezionato con un esemplare migliore. Il perfezionamento, in particolare, è un processo che può essere reiterato più volte, conducendo eventualmente a moltiplicazioni dello stesso oggetto in più esemplari (*multiesemplarismo*).

²⁵⁰ Molte persone usano la nozione di “avvenimento storico” in maniera generale e impropria, escludendo arbitrariamente classi di eventi – per esempio – come quelli di natura sportiva, che a ben vedere sono tanto “storici” quanto quelli bellici, considerati spesso invece come *tipicamente* storici. Fatto interessante, la revisione delle condizioni del progetto di una collezione, in un caso simile, getta luce non solo sulla vaghezza dei criteri collezionistici adoperati, bensì anche sulla stessa nozione di storia, sino ad allora presa per “sottinteso”.

- ii. Perché (come si è già osservato) l'insieme di oggetti nel quale la collezione "pesca" può essere di per sé aperto. Tipicamente (ma non esclusivamente) accade nel caso degli oggetti naturali: per esempio, nel collezionismo entomologico la scoperta di esemplari sconosciuti, ignoti alla tassonomia ufficiale, costituisce una meta ambita ma niente affatto infrequente²⁵¹. Questa "apertura implicita" nega di includere il collezionismo naturalistico tra gli esempi di collezionismo chiuso, contro una *vulgata* che prende spunto soprattutto dalla critica delle *Wunderkammer* (come si è già osservato in precedenza. Cfr. *supra*).
- iii. Perché la stessa nozione di "esemplare" è polisemica, applicandosi in modo differente a seconda dei casi. Per esempio, nella nostra distinzione ingenua tra collezioni chiuse e aperte, abbiamo collocato il collezionismo d'arte tra i casi di collezionismo aperto. La ragione è intuitiva: qualunque sia il numero di condizioni specificate, gli oggetti d'arte, opere per lo più uniche e/o non sempre facilmente accessibili (già citati precedentemente: per motivi economici, perché si trovano saldamente in mani altrui, ecc...), non consentono neanche potenzialmente mire completiste. Solitamente, ci si deve "accontentare" di acquisire alcune opere più o meno significative, contro molte altre (e solitamente molte di più) cui si deve necessariamente rinunciare. Questo fatto sembra negare a priori la possibilità di una collezione d'arte chiusa: il problema relativo alla selezione ed acquisizione di (almeno) un esemplare per oggetto, "muta" (per esempio) in quello selezione ed acquisizione di un oggetto rappresentativo per ogni settore della collezione che si deve occupare. Un'accezione di esemplarietà incompatibile a priori con il collezionismo chiuso.

²⁵¹ Cfr. Sjöberg (2004).

Veniamo ora alla nozione di “collezione aperta”. Qui il problema può essere così sintetizzato: ad un’analisi più approfondita, il collezionismo aperto non sembra soddisfare autenticamente i requisiti della dottrina delle somiglianze di famiglia.

Quelle che ho chiamato “collezioni aperte”, in effetti, sembrano essere sempre caratterizzate da *almeno una condizione comune iniziale*. In alcuni casi, essa è chiaramente manifesta (per esempio, concernere l’opera di Clint Eastwood), in altri tacita (per esempio, nel caso di una *Wunderkammer*, rappresentare il Cosmo); inoltre, anche laddove non sembra esistere una condizione iniziale comune specifica (per esempio, nel caso delle collezioni “anarchiche” alla Breton), esiste almeno quella di appartenere al collezionista, e dunque rappresentarlo (attraverso gli interessi culturali, le passioni... eventualmente, rifletterne la psiche, l’anima). Chiamerò questa condizione *autoriale* (si noti che da ciò deriva che, casi come la collezione su Eastwood o la *Wunderkammer* presentano, in realtà, almeno due condizioni iniziali comuni: rappresentare l’autore – la condizione autoriale – e rappresentare l’oggetto della collezione – il *tema* della collezione).

Si noti che la condizione autoriale è, in teoria, tacitamente valida per qualsiasi collezione, a prescindere che si presenti come aperta o chiusa. Al di là delle ulteriori condizioni palesate (o palesabili), qualsiasi collezione nasce dall’interiorità del collezionista, e dunque lo rappresenta.

A questo punto la conclusione (come già anticipato) è che la dicotomia collezioni chiuse/collezioni aperte non sia un’autentica dicotomia. Si tratta semmai di una classificazione relativa all’*apparenza* delle collezioni: una collezione è chiusa quando si presenta come lineare e rigorosa; una collezione è aperta quando si presenta come eclettica e libera. Tuttavia, ad analisi ulteriori nella stessa possiamo scoprire, dietro le apparenze, caratteri sia dell’una che dell’altra tipologia. Dunque, più che di fronte a una vera e propria dicotomia, siamo di fronte a due forme generali, due “estremi” teorici cui ogni collezione può più o meno tendere.

Se le collezioni che, in base alla distinzione da me proposta, appaiono chiuse (o meglio, che sono caratterizzate da più condizioni iniziali) richiedono successive ridefinizioni e/o ampliamenti delle condizioni, le collezioni che appaiono aperte (o meglio, che sono caratterizzate da almeno una

condizione iniziale centrale) si comportano, in fin dei conti, esattamente nello stesso modo. Al limite, dato il minor numero di condizioni iniziali esser richiederanno revisioni maggiori, e tale necessità risulta nella ramificazione in sezioni vista sopra.

A proposito della ramificazione in sezioni, va osservato inoltre come esse non siano esclusive delle collezioni che ho definito “aperte”. Anche in una collezione “chiusa” le condizioni non sono necessariamente tutte sullo stesso piano (come appare nell’esempio – molto ingenuo – della collezione di francobolli), ma spesso sono strutturate in un ordine d’importanza (*gerarchia di condizioni*), poiché per esempio alcune condizioni in genere sono più rilevanti per la collezione in generale, mentre altre determinano sezioni inferiori.

Il problema richiederà ulteriori future indagini, poiché invero i livelli e i modi in cui l’ambiguità tra chiusura e apertura può manifestare, sono vari e differenti. Si consideri ancora il seguente caso: un collezionista molto rigoroso (uno da “collezione chiusa”, e molto ben delineata) che porta avanti più collezioni contemporaneamente. Eventualmente, essa non potrebbe essere considerata come un’unica grande collezione, una *collezione di collezioni*²⁵²? Per esempio, si potrebbe far perno proprio sulla condizione personalista: ogni collezione/sezione rappresenterebbe un aspetto del collezionista. Tuttavia, a questo punto, anche una collezione “aperta” molto eclettica, come quella “anarchica” di André Breton, non poteva essere anch’essa una collezione di collezioni, per quanto strutturata in base a condizioni prevalentemente estetiche, che ne celano l’ordine interno?

In netta opposizione al pensiero comune, si noti che più correttamente è proprio la collezione chiusa ad essere un *caso limite* di collezione. Vale a dire, esiste senz’altro la possibilità che, in una collezione, il progetto iniziale venga mantenuto integralmente, senza revisioni ulteriori – che si abbia cioè un’*autentica* collezione chiusa. Quando avviene questo? Tipicamente, quando il progetto riferisca a insiemi molto piccoli di oggetti, per i quali non esistano complicazioni come rarità, varianti o simili. Per esempio, se la collezione riguarda la serie completa dei gadget allegati a un certo marchio

²⁵² Cfr. § 3.4.

di prodotti alimentari. In questo esempio si tratta dunque per lo più di collezioni predisposte a tavolino, artefatti progettati e riuniti in set di cui esiste un catalogo chiaro e chiuso. Si noti che anche in casi simili il problema degli esemplari “non ordinari” può emergere (anzi, spesso è una precisa mossa di *marketing* per invogliare a ulteriori acquisti); e si noti ancora che potrebbe non essere l’unico caso di collezione chiusa “pura”.

Il *quid* è rappresentato dalla formulazione delle condizioni: se sono fortemente stringenti, la collezione può arrivare a comprendere un solo oggetto²⁵³. Un’obiezione che viene istintiva, qui, è che non si tratta di collezioni particolarmente notevoli... ma un giudizio simile, oltre a non implicare comunque una loro esclusione dal novero delle collezioni, semplicemente non mi compete, poiché non è compito dell’ontologia dare giudizi normativi su quale sia una “buona” collezione. Obiezioni del genere, oltretutto, possono più ragionevolmente costruirsi a proposito di entità come gli accumuli dei disposofobi²⁵⁴, caratterizzate invece dall’essere costituite da un numero variabilmente *enorme* di oggetti.

3.2 Completezza e completismo

Con il termine *completismo* indico la credenza secondo cui l’aspetto cruciale di una collezione sia la sua *completezza*. Qui il termine “completezza” indica semplicemente la realizzazione di una serie predefinita e chiusa di oggetti da cui, secondo chi sostiene il completismo, la collezione dovrebbe essere quasi per “sua natura” costituita. Il problema da affrontare è dunque cosa si intenda per “completezza” di una collezione.

Il *completista* (si potrebbe specificare “radicale”) spesso intende “completezza” in un senso piuttosto forte: come se, a partire dal suo progetto iniziale, ogni collezione possedesse una “forma

²⁵³ Cfr. § 3.3.

²⁵⁴ Cfr. § 3.6.

perfetta” cui deve necessariamente tendere. Scomodando Aristotele, una sorta di carattere *autotelico* delle collezioni. (Si potrebbe obiettare come questo “completista” sia nient’altro che uno *straw man*. Non è così: l’espressione “completista” è invero comunemente usata nel collezionismo, e nel senso qui presentato. Si tratta, direi, di un caso ascrivibile all’utilizzo ordinario di nozioni caratterizzate da vaghezza: i collezionisti parlano abitualmente di “completezza”, ma una definizione univoca e chiara di “completezza” non c’è.)

È ben poco plausibile che un progetto, per quanto ben delineato, possa produrre una realizzazione del genere. Come abbiamo visto, secondo la teoria artifattualista delle collezioni tra il progetto, che determina le condizioni generali congiuntamente sufficienti a “inquadrare” l’insieme teorico degli oggetti candidabili, e la realizzazione dell’eventuale vera e propria collezione, passano molteplici e differenti passaggi – con un intervento rilevante dell’arbitrio del collezionista. In generale, un progetto collezionistico non è mai altamente dettagliato, nel senso in cui potrebbe esserlo – per esempio – il progetto che un architetto sviluppa per un edificio. Una collezione può dunque essere più o meno rigorosa: ma intenderla come una conclusione necessaria inferibile dal progetto è sbagliato, oltretutto utopistico.

In particolare, nel § 1.3.1 ho fatto distinzione tra una nozione generale di *progetto*, e una più specifica di *progetto applicato*, ovvero il progetto a partire dall’atto della sua applicazione ad almeno una collezione. Tale distinzione nasce dal fatto che anche il progetto (come la collezione e il *collectus*) è un’entità dinamica, che evolve a partire dall’applicazione alla collezione in base a una questione del tutto evidente: quando il collezionista entra in relazione con gli oggetti che sono candidati a far parte della sua collezione, questi presentano indefinitamente molte più proprietà di quante le condizioni del progetto iniziale possano considerare. Alcune sono fortemente collegate alle proprietà richieste dal progetto, rimettendolo in discussione; altre possono esservi totalmente estranee, ma la loro scoperta condurre alla necessità di formulare nuove condizioni (comprese quelle implicanti variazioni, rarità, casi *borderline*, ecc...): per esempio, aspetti come forma o dimensione degli

oggetti, potrebbero condurre a nuove organizzazioni motivate dalla gestione dello spazio a disposizione.

In ogni caso il progetto, dalla sua forma iniziale, conosce necessariamente differenti revisioni. Tali per cui la sola distinzione tra “progetto” e “progetto applicato” è in realtà schematica e insufficiente: più correttamente, esistono n versioni del progetto applicato tante quante sono le revisioni ritenute necessarie. Ovviamente, supponendo che ciascuno di queste n versioni del progetto applicato siano collegate da variazioni che hanno sufficienti senso e rigore. Infatti, se tra ogni versione consecutiva del progetto non vi fosse sufficiente coerenza, la struttura della collezione (ovvero il *collectus*) perderebbe totalmente consistenza.

Questa *coerenza di passaggio* tra le versioni del progetto dipende dalle capacità cognitive del soggetto collezionista. Siamo sempre di fronte a qualcosa di necessariamente imperfetto e variabile: né un collezionista si comporta normalmente come un calcolatore elettronico, né la complessità degli oggetti candidati ad essere collezionati è perfettamente nota o “misurabile”. Torniamo così a una considerazione già effettuata: nel collezionismo esistono casi rigorosi, altri meno. Tra questi ultimi si arriva sino alle collezioni malformate, che scemano nel disordine. Qui il processo collezionistico rischia di degenerare, somigliando sempre più ad un accumulo compulsivo²⁵⁵.

Qui il problema si complica. Siamo passati da un “eccesso” di completezza (la pretesa completistica – che, tra l’altro, conduce alcuni a sostenere che una collezione è veramente tale solo quando completa), a una sua inquietante latitanza. Possiamo fare davvero a meno di una qualsiasi nozione di completezza, a proposito delle collezioni? La mia risposta è no, e conduce a sua volta a una revisione – stavolta della nozione di “completezza”. Nozione che ruota ancora intorno al progetto, alle sue revisioni e alla coerenza dei loro passaggi.

²⁵⁵ Cfr. § 3.6.

Il punto è molto semplice: in cosa consista la completezza non è qualcosa dato all'inizio del processo collezionistico, ma qualcosa che s'inventa durante esso²⁵⁶. Il collezionista revisiona più volte il progetto (e attraverso esso la collezione), poiché mira a dargli un'immagine ed una struttura (il *collectus*) che siano coerenti, complete, efficaci. La revisione del progetto è una sorta di scultura delle proprietà.

L'atto creativo del collezionista (ecco l'analogia della collezione con l'opera d'arte) risiede dunque nel cercare, nell'inventarsi (nel creare) una completezza che non esiste "oggettivamente", predeterminata dalle indicazioni anteriori (il progetto) al farsi della collezione stessa. La completezza è un po' come l'anatomia in pittura o in scultura: che certo potrà essere costruita e apprezzata in relazione a criteri condivisi da una comunità più o meno ampia di collezionisti, ma che non sarà mai *universalmente accettata*; e soprattutto mai sarà *definitivamente stabilita* – apprezzando, la comunità stessa, il "gesto di genio" di chi sa rinnovare con efficacia le regole acquisite.

Questa *relatività* della completezza come esito, come creazione del processo collezionistico, probabilmente ha un ruolo assai rilevante nella proverbiale insoddisfazione del collezionista. Che per qualsiasi completezza possa inventarsi, ne scoprirà sempre altre, potenzialmente (e minacciosamente) "migliori" di quella scelta.

Dunque la completezza, che tipicamente il collezionista considera un valore preesistente, inizialmente in realtà *non c'è*: viene formulata, secondo criteri molto vari, secondo modificazioni progressive, e attraverso un complesso esercizio cognitivo che ha la sua efficacia nella ricerca e organizzazione di (sempre più) particolari oggetti. La stessa identificazione di collezioni meno riuscite di altre, nasce dal dibattito intorno a una tradizione che comunque si rinnova: per cui una

²⁵⁶ Walter Benjamin sostiene qualcosa di analogo: «Ciò che nel collezionismo è decisivo, è che l'oggetto sia sciolto da tutte le sue funzioni originarie per entrare nel rapporto più stretto possibile 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 (...).» Cfr. Benjamin (1983) p. 268.

collezione considerata malformata da alcuni, può essere intesa da altri come il modello di un nuovo modo di fare collezioni.

Evidentemente, l'invenzione della completezza è anche fondamento del fatto che possano esistere un grande numero di collezioni analoghe (sino a includere quei casi nei quali il progetto applicato inizialmente sia lo stesso), eppure radicalmente diverse l'una dall'altra. Nel § 3.1 si è discusso il caso limite delle collezioni (autenticamente) chiuse, in cui la quadratura delle condizioni potrebbe tipicamente condurre a collezioni piccole, forse irrilevanti – sino all'estremo della *one object collection*²⁵⁷.

Il numero di oggetti è spesso indicato quale fulcro delle questioni di completezza. Con buone ragioni, si potrebbe dire che una collezione piccola e una sensibilmente più grande, non possano essere messe sullo stesso piano: tipicamente, una collezione costituita da un numero elevato di oggetti collezionati, è percepita come più completa (qui in un senso differente – completa perché più esaustiva) di una analoga, ma costituita da meno oggetti. Eppure il ridursi del set degli oggetti collezionati (ciò che nel mio lessico è la “collezione” *tout court*) è un altro modo di porsi in linea con lo sviluppo di un *collectus* stabile e definito: una struttura di proprietà che coincide con una sottostruttura delle proprietà già ordinate nell'oggetto singolo.

Diversamente, per avere una “completezza” in senso forte, evitando la riduzione del numero degli oggetti collezionati (tendente a 1), è possibile immaginare il seguente caso: l'applicazione di un *progetto ultradettagliato*, capace di cogliere correttamente solo un preciso set di oggetti esistenti nel mondo. Le condizioni del progetto in questo caso dovrebbero essere davvero molto numerose e precise. Si avrebbero così conseguenze molto particolari: in primo luogo, l'aderenza perfetta tra progetto applicato e realizzazione della collezione; in secondo luogo, il *collectus* non sarebbe altro che la pura struttura ricavata dal progetto; in terzo luogo, laddove si parla di oggetti esistenti in più copie nel mondo, si coglierebbero in realtà solo specifici *token* e non i relativi *type* (una minima

²⁵⁷ Cfr. 3.3.

variazione di certe proprietà nell'oggetto, lo renderebbe non idoneo a soddisfare congiuntamente le – numerose e dettagliate – condizioni espresse dal progetto).

È quasi superfluo considerare come questo caso sia puramente teorico. E come, volendolo elevare a modello di completezza per il collezionismo in generale, dia un'ulteriore, problematica conseguenza: poiché presumibilmente nessuna collezione è mai stata sviluppata in base a criteri così *ultra hard*, ne conseguirebbe che al mondo non esista nessuna vera collezione (*conseguenza eliminativista*). Sembra insomma che alla schematicità del progetto (l'*abbozzo* – peraltro eventuale – della collezione), e alla flessibilità che esiste tra la sua applicazione e l'effettiva realizzazione della collezione, si situa in fondo la libertà stessa del collezionare. Quello sperimentare soluzioni che lo rende un atto creativo in senso proprio.

3.3 One Object Collection

Secondo la definizione utilizzata in questo testo, una collezione è composta da n oggetti collezionati, in cui $n \geq 1$. Per cui, secondo la teoria artifattualista esiste la possibilità di una collezione composta da un solo oggetto. Tale stato di cose può essere provvisorio: per esempio quando iniziamo una collezione partendo da un solo oggetto, al quale tuttavia successivamente se ne aggiungeranno altri. Nondimeno, la definizione rende leciti casi nei quali una collezione sia *definitivamente composta da un solo oggetto*.

L'idea di una collezione composta da un solo oggetto, una *One Object Collection* (da qui in poi OOC, e intendendo con questa espressione tipicamente il caso della collezione composta definitivamente da un solo oggetto collezionato), fa evidentemente a pugno con l'immagine più comune di "collezione" come insieme di più cose, forse sostenibile a partire dall'etimologia²⁵⁸ stessa

²⁵⁸ collezione s. f. [dal lat. *collectio* -onis, der. di *colligĕre* «raccolgere» (comp. di *con-* e *legĕre* «cogliere»), part. pass. *collectus*]. Fonte: Treccani (versione online), cfr. <http://www.treccani.it/vocabolario/>

del termine – che tuttavia, rinviando alla nozione di “raccolta”, resta vaga circa la dimensione quantitativa minima di tale atto. L’effetto positivo nell’ammissione delle OOC, in effetti, è proprio l’aggiramento del problema della vaghezza numerica. Quale numero minimo di oggetti servono per avere una collezione? Fissando il numero minimo a 1, si evita il (potenzialmente) irrisolvibile problema di trovare un quantitativo minimo differente di oggetti collezionati, necessario per poter dire di avere una collezione, provvisoriamente o meno.

Ma sino a questo punto, si potrebbe considerare le OOC niente più che un sotterfugio. La reale ragione della loro inclusione è dettata dalle specificità della teoria artifattualista. Secondo la quale l’essenza delle collezioni, riconosciute materialmente come set di oggetti individuali, è da ravvisarsi nel *collectus*, un artefatto astratto che è l’autentica realizzazione inedita del collezionista. Ora: poiché un *collectus* si costituisce da proprietà selezionate a partire dagli oggetti collezionati, oltre a proprietà relazionali che almeno parzialmente eccedono tali oggetti, nulla esclude che un’analogia struttura si possa costruire a partire da un insieme di proprietà soddisfatto da un solo oggetto. Il che avrebbe perfettamente senso se le condizioni espresse dal progetto della collezione considerata, di fatto, fossero tali da individuare un solo *type* di oggetto (per cui una collezione contenente un solo oggetto che sia *token* di tale *type*, sarebbe più che sufficiente a realizzare tale progetto. Chiamiamo questo caso *OOC standard*), o addirittura un *type* di cui esista un solo *token* al mondo (chiamiamo questo caso *OOC estrema*). Si noti che così tale collezione sarebbe anche, *en passant*, un perfetto caso di collezione chiusa²⁵⁹.

Si noti che le OOC, per il resto, possono essere oggetto di revisione tanto quanto qualsiasi altro (numericamente parlando) tipo di collezione. Per esempio, nel primo caso (*OOC standard*), l’oggetto collezionato, per quanto in questo caso sia unico, può essere sostituito più volte da esemplari ritenuti via via migliori. Nulla di strano: è un’applicazione del *perfezionamento* visto a proposito delle collezioni in generale²⁶⁰.

²⁵⁹ Cfr. § 3.1.

²⁶⁰ Cfr. ancora § 3.1.

A questo punto è probabile che, nonostante tutto, le resistenze del lettore non siano venute meno. Una collezione costituita da un solo oggetto è un'assurdità concettuale... né più, né meno di presentare un orinatoio quale opera d'arte. Ironia a parte, il punto è il seguente: scopo della presente ricerca è metafisico e ontologico; dunque mi interessa stabilire cosa sia una collezione, e che posto occupi nella classificazione degli oggetti esistenti. Non credo mi appartenga lo stabilire criteri normativi circa cosa possa essere una "buona collezione". L'ontologo dell'arte, per esempio, non si pone come critico d'arte, spiegando la maggiore efficacia di un'opera rispetto ad altre; il suo compito semmai è capire che tipo di oggetto sia un'opera d'arte, e in che posto si collochi nel catalogo delle entità del mondo.

Pertanto, ritengo che il discrimine tra buone collezioni e altre meno buone sia questione che riguarda altre discipline (a seconda delle prospettive adottate: storia, sociologia, psicologia, critica specialistica, ecc...). In questo senso è del tutto comprensibile come una OOC sia ritenuta, per varie ragioni culturali, un tipo infimo di collezione (ma sarebbe davvero tale una OOC costituita da un singolo, grande capolavoro della storia dell'arte? La Gioconda, tanto per essere scontati?); tuttavia ciò non costituisce il punto della questione. In base alla teoria artifattualista delle collezioni, che costituisce una prospettiva metafisica, le OOC hanno pieno diritto di cittadinanza; per strane che possano sembrare, esse costituiscono semplicemente un caso teorico e *borderline*.

Semmai interessante è che a un simile "infimo" livello, siano tuttavia presenti ulteriori complesse casistiche. Infatti, al di là del caso delle collezioni provvisoriamente costituite da un solo oggetto collezionato, le OOC possono essere infatti confuse con altri tipi di collezioni:

I. La *collezione monoggettuale pura* (CMP), costituita da una serie aperta di esemplari di uno stesso identico (*type* di) oggetto.

II. La *collezione monoggettuale mirata* (CMM), costituita da una serie aperta di esemplari di una stessa variante di (*type* di) oggetto.

III. La *collezioni monoggettuale variata* (CMV), costituita da una serie aperta di varianti di uno stesso identico (*type* di) oggetto.

IV. (Accanto a questo tre casi, possiamo infine riconoscere per completezza lessicale quello delle *collezioni monoggettuali temporanee* (CMT), ovvero il primo caso illustrato nel paragrafo: collezioni che, al momento in cui sono considerate, risultano costituite da un solo oggetto collezionato, ma in via programmaticamente *provvisoria*.)

Per esempio, parecchi anni fa conoscevo personalmente una persona che collezionava esclusivamente copie di una stessa carta di un certo celebre gioco²⁶¹. Questo è un esempio di CMP (I), nell'ambito della quale la questione delle variazioni viene, per così dire, fagocitata dal fatto che ogni oggetto vale semplicemente come *token* o esemplare del *type* corrispondente. Vale a dire, tornando all'esempio: immaginiamo che dopo decine di carte assolutamente identiche, me ne arrivi una che è la rara variante inglese bordo nero di quella carta lì. Essa presenta una differenza rispetto alle altre (cioè, è la variante tal dei tali): tuttavia, essa entra a far parte della collezione solo in quanto esemplare generico del *type* – rispetto a cui, dati quei criteri, tutto sommato il fatto di essere variante è indifferente. Il problema è dato dal *multiesemplarismo*²⁶² estremizzato tale che, per quanto in un senso molto diverso dall'accumulo di un disosofobo²⁶³, la CMP appare comunque una forma di accumulazione insensata; soprattutto se la poniamo in relazione allo sviluppo di un *collectus* – che genere di *struttura* una collezione simile può sottendere?

Differentemente, nella CMM (II) si colleziona esclusivamente solo *token* di una stessa variante dell'oggetto, escludendo dunque tutte le altre varianti. Un caso che potrebbe effettivamente eccedere la collezione, nella misura in cui appare piuttosto un insieme ingiustificato di copie. La CMM è una

²⁶¹ Il gioco in questione era *Magic The Gathering*, costituito da diverse serie di carte illustrate.

²⁶² Cfr. § 3.1.

²⁶³ Cfr. § 3.6.

versione più rigorosa di (I), prossima alla OOC solo se intesa (discutibilmente) come una sorta di enorme scorta dello stesso oggetto.

Delle tre, la CMV (III) è quella più accettabilmente “collezione” di tutte. Per esempio, immaginiamo un collezionista di giocattoli che si appassioni talmente tanto a un certo, particolare giocattolo, da collezionarne ogni variante esistente. Per certi oggetti di questo tipo, può significare non poche cose: paese produttore, edizione, confezione, variazione delle parti, dei colori, ecc... A ben vedere, la CMV è tutto sommato una collezione standard, in cui l’esemplarismo collassa nella – o coincide con – la variazione. Essa procede dalla OOC quasi per gemmazione, pur restando un caso ben distinto, al pari degli altri due.

3.4 Le collezioni di collezioni (e ancora sulle *One Object Collection*...)

Quale insieme, la collezione in se stessa è caratterizzata da proprietà. Una domanda è: esistono proprietà che caratterizzano esclusivamente la collezione, e che *non* possano caratterizzare un oggetto collezionato? *Prima facie* la risposta sembrerebbe essere sì, poiché (come menzionato già nel § 1.1) esistono proprietà come “essere una collezione” che sembrano caratterizzare solo le collezioni, e non gli oggetti collezionati – che secondo la definizione di “oggetto collezionato” adottata in questo testo, non possono essere insieme, dunque neppure collezioni. Ma è proprio così? In realtà, esistono due casi in cui “essere una collezione” sembra proprietà intrinseca di un oggetto collezionato.

Il primo caso riguarda la *collezione di collezioni* (da qui in poi, CDC). Si tratta di un caso nettamente *borderline*, per le ragioni già accennate sopra. Essendo una collezione C_1 (che secondo la definizione qui adottata è un insieme) tipicamente costituita da oggetti individuali (si consideri la definizione di “oggetto collezionato”), quando essa viene inserita in un’altra collezione C_2 , *prima facie* l’intuizione è che la prima collezione venga piuttosto *integrata* nella seconda: per così dire, “dissolta” nei suoi oggetti componenti, che perderebbero lo *status* di oggetti collezionati di C_1 per

acquisire quello di oggetti collezionati di C_2 . E, in effetti, spesso un'operazione del genere (acquisizione di una collezione per inserirla in un'altra collezione) viene così intesa dallo stesso collezionista che la compie.

Eppure, esistono numerosi esempi di collezioni, pubbliche come private, le cui *sezioni* (o almeno alcune fra esse) appaiono a tutti gli effetti collezioni indipendenti. Accade spesso nelle collezioni pubbliche, dove le sezioni sono fruibili anche separatamente.

Una CDC si presenta dunque un insieme organico, tuttavia separabile in vere e proprie *collezioni di primo grado*, o *sottocollezione*, considerabili per se stesse: per esempio, una collezione di giocattoli, che sia costituita da sezioni dedicate a tipi (o marchi, o modelli, ecc...) di giocattoli differenti; tale per cui ogni sezione sia a sua volta collezione, è resterebbe tale anche se separata dalla collezione generale (la nostra collezione di collezioni di giocattoli – che potremmo definire anche *collezione di secondo grado*).

Questa realtà è dimostrata dal fatto che tali sottocollezioni sono spesso cedute autonomamente; un caso analogo, nell'ambito delle collezioni pubbliche, è costituito dai *fondi*, un tempo collezioni private autonome, e che in genere mantengono la propria individualità anche nel nuovo contesto. Si noti tuttavia che per avere una collezione di collezioni non è affatto condizione necessaria l'acquisizione di collezioni in blocco: in teoria ogni singola collezione di primo grado può essere sviluppata dall'origine, in seno alla collezione di secondo grado.

La questione è complessa e stimolante, e nel quadro della teoria artifattualista diventa un vero e proprio rompicapo: in una CDC, quanti progetti (o meglio: applicazioni di progetto) e *collectus* ci sono? Occorre considerarne un progetto e un *collectus* per ogni sottocollezione? Esistono inoltre un progetto e un *collectus* relativi alla CDC? Esistono insomma valide ragioni per attenersi tenacemente alla definizione di “oggetto collezionato”, e rifiutare il caso *borderline* della CDC. Nondimeno, esso fotografa una situazione che si presenta nella realtà, e che riguarda anche esempi eccellenti. Si pensi a un grande museo come il Louvre: quante collezioni contiene in realtà? Come sono correlate?

Un ulteriore problema (per quanto più teorico che reale) connesso alle collezioni di collezioni, alla loro eventuale ammissione ufficiale tra i casi di collezioni, è il rischio di *progresso all'infinito*: se ammetto una CDC (ovvero *una collezione di secondo grado*), non sembrano esserci ragioni per non poter ammettere anche una collezione di collezioni di collezioni (ovvero *una collezione di terzo grado*), e così via in crescendo.

Esiste tuttavia un secondo caso in cui “essere una collezione” è proprietà anche di un oggetto collezionato, si ha quando il progetto di una collezione determini condizioni tali da corrispondere ad un unico oggetto (o unico esemplare di tale oggetto) nel mondo. E consiste ancora nella *one object collection* (OOC): un singolo oggetto collezionato che, insieme, è anche collezione di sé²⁶⁴.

Dunque in risposta alla domanda iniziale, ricapitolando esistono due casi in cui la proprietà di “essere una collezione” sembra appartenere a un oggetto collezionato. Il caso della CDC richiede una deroga alla definizione di “oggetto collezionato”, nel senso spiegato più sopra: pertanto, questo caso può essere escluso, e trattato solo come ipotetico. Invece, nel caso della OOC, è sufficiente prendere alla lettera la coincidenza fattuale tra un insieme e un oggetto individuale, concreto e maneggevole.

Si potrebbe obiettare che è ben diverso il caso di una collezione, che è un insieme di oggetti, ma viene trattato come un oggetto collezionato individuale (quello che accade nell'ipotesi della CDC), dal caso di una collezione che funziona come un oggetto collezionato individuale *in quanto effettivamente è tale* (quello che accade nella OOC). Tuttavia, se almeno il caso della OOC non incontra confutazioni ed è ammesso, trovare una proprietà che sia esclusiva *in senso globale* delle collezioni diventa un compito molto arduo. Al limite esisterebbero proprietà esclusive delle collezioni *in senso locale*²⁶⁵, ovvero solo nel rispetto di quelle caratterizzanti gli oggetti collezionati. Riprendendo l'esempio del § 1.1, la chitarra di Mazzini è caratterizzata dalla proprietà relazionale di “essere appartenuta a Mazzini”; le opere autografe di Mazzini, sono ulteriormente caratterizzate dalla proprietà relazionale di “essere opere di Mazzini”; e così via, ogni oggetto individuale che ha avuto

²⁶⁴ Cfr. § 3.3.

²⁶⁵ per la distinzione locale/globale cfr. § 2.1 e Weatherson (2012).

qualche relazione più o meno diretta con Mazzini, sarà caratterizzato da determinate proprietà relazionali. Ma l'eventuale collezione mazziniana in cui fossero contenute, non sarebbe caratterizzata né dalla proprietà relazionale di appartenenza, né da quella "poietica" di essere-opera-di. Tale collezione sarebbe piuttosto caratterizzata dalla proprietà relazionale di "concernere", "riguardare", o "rappresentare" in qualche modo la vicenda umana e storica di Giuseppe Mazzini. Sempre una proprietà relazionale cioè, ma che esprime una relazione che è ben diversa tanto dall'appartenenza, quanto dall'essere opera.

Resta il fatto che la proprietà di "essere una collezione" caratterizzi comunque la collezione, e non i singoli oggetti collezionati, nella maggior parte dei casi: dunque in un senso che potremmo definire *tipico*. È tipico che un oggetto facente parte di una collezione sia un oggetto collezionato individuale, e non un'altra collezione. Per quanto non sempre (è il caso della OOC) sia così. (Esempi analoghi: è tipico che una collezione abbiamo la proprietà di "essere un insieme di oggetti individuali", di "occupare una stanza" o "un edificio", di "essere organizzata", ecc...)

3.5 Le *Wunderkammern*

Ho citato più volte le *Wunderkammern*, soprattutto come massimo e storico esempio di collezioni aperte²⁶⁶. Vediamo una buona volta di cosa si tratta.

Molti storici individuano nella *Wunderkammer*, una particolare forma di collezione presente in Europa tra il tardo Rinascimento e il Settecento, l'esordio del moderno collezionismo²⁶⁷. Dare una definizione univoca di cosa sia una *Wunderkammern* è complicato, se non impossibile (a titolo di panoramica, si vedano le figg. 2-12).

²⁶⁶ Cfr. § 3.1.

²⁶⁷ Letteralmente "Wunderkammer" significa "stanze delle meraviglie". In realtà, "Wunderkammer" è il termine che si è imposto su tutta una serie di analoghi, in tempi recenti, per indicare un fenomeno molto più vasto. Sulla classificazione delle varie Wunderkammer cfr. Lugli (1983) e Hooper-Greenhill (1992). Sul successo del termine, cfr. Mazzotta (2013).

Per Adalgisa Lugli la *Wunderkammer* è soprattutto un'evoluzione dello studiolo diffuso nel tardo Medioevo e del primo Rinascimento, chiamato *Schatzkammer*²⁶⁸ nei paesi di lingua tedesca:

Il luogo delle collezioni laiche tardo-medievali e rinascimentali è una *Schatzkammer* posta nella parte più segreta della casa, alla quale si dà precocemente il nome di studio o studiolo. Il sovrano vi trascorre le sue ore più appartate, lontano dalle preoccupazioni di governo. Qui si crea la consuetudine di un luogo per la meditazione e lo studio che deve non poco alla tradizione di vita monastica e ai suoi valori di cultura e di raccoglimento, ma è insieme qualcosa di completamente nuovo, tale da porre le basi per un fenomeno che va direttamente a collegarsi con il museo moderno. Nell'organizzazione conventuale dello spazio per lo studio e la preghiera, archivio, biblioteca e tesoro avevano trovato quasi sempre una collocazione comune. Allo stesso modo nei palazzi e nei castelli, dove si amministra un potere laico che si riveste continuamente di analogie con quello religioso, carte e oggetti, che sono inizialmente soprattutto il tesoro delle reliquie, vengono organizzati in quest'unico spazio, lo studio, al quale l'Umanesimo darà tutto il significato illustre e i connotati esteriori di luogo della mente. Il termine è già in uso nel Trecento, a designare ambienti presenti nella dimora avignonese dei papi o nei castelli di Carlo V di Francia e di suo fratello Jean de Berry (gli *estudes* di Melun, del Louvre, del castello di Vincennes e di quello di Saint-Germain-en-Laye). E' il momento dell'evoluzione di uno spazio che ha mantenuto il carattere di camera paramenti o di guardaroba, conservando una suppellettile di accumulo abbastanza eterogenea e che si sta trasformando in collezione con l'immissione di reperti antichi e di altri oggetti raccolti in base a criteri di rarità o pregio²⁶⁹.

Gli studioli erano comuni anche in Italia: celebri quelli di Federico da Montefeltro ad Urbino, e di Piero de' Medici, e poi del figlio Lorenzo detto il Magnifico, a Firenze. Spesso gli studiosi si rivolgono a queste raccolte definendole *enciclopediche*, ossia composte da oggetti differenti per provenienza e materiale. Un termine anacronistico che, pur restando tale, spetta però a maggior ragione alle *Wunderkammern*. Nelle "stanze delle meraviglie" erano conservati reperti naturali (piante essiccate, animali impagliati, minerali) accanto ad oggetti d'arte, strumenti scientifici, e oggetti che oggi definiremmo di interesse etnografico, apparentemente accostati senza alcun criterio. Ma in realtà gli oggetti venivano sistemati secondo un ordine preciso, benché non più immediatamente percepibile agli occhi dell'osservatore moderno. Sebbene sottilmente differente da caso a caso, tale ordine seguiva fondamentalmente le regole della mnemotecnica allora in auge²⁷⁰, e

²⁶⁸ "Camera del tesoro".

²⁶⁹ Cfr. Lugli (1983) p. 37, corsivi miei.

²⁷⁰

come questa si basava su di un rapporto fluido tra oggetti, immagini e concetti che si rivelava efficace per mettere ordine nelle cose del mondo come nelle idee: serviva a “comprendere” il mondo, nel duplice significato di “tenere insieme” e “capire”.

Difatti ogni *Wunderkammern* era sostanzialmente un microcosmo, un modello sintetico dell’universo, in cui dunque dovevano comparire le due componenti essenziali: natura e cultura, cioè Dio e la sua forza creatrice e l’uomo e la potenza del suo intelletto, grazie alla quale egli riesce a capire e controllare la natura, a trasformarla persino per piegarla ai suoi bisogni o per creare oggetti d’arte. Il mito di gran lunga più presente nelle decorazioni delle *Wunderkammern* è infatti quello di Prometeo, che ruba il fuoco agli dei e li sfida insegnando agli uomini a manipolare la natura.

Le categorie generalmente presenti nelle *Wunderkammern* erano *naturalia*, *artificialia*, *scientifica*, e talvolta *exhotica*. Tra i *naturalia* erano compresi tutti i reperti provenienti dal mondo della natura, ordinati secondo i quattro elementi (aria, acqua, terra e fuoco) o secondo i tre regni (minerale, vegetale e animale). Tutte le rocce erano denominate “fossili”, sia che fossero fossili secondo la definizione moderna, sia che fossero semplici pietre, poiché tale termine stava ad indicare che tali reperti erano stati estratti dalla terra. Anche le statue antiche erano comprese tra i fossili poiché emerse dalla terra come le rocce. Per questo motivo la statuaria antica rappresentava l’elemento di passaggio tra i *naturalia* e gli *artificialia*, tra la natura selvaggia e quella agita dall’uomo, e dunque in qualche modo tra preistoria e storia. Tra gli *artificialia* erano infatti compresi essenzialmente gli oggetti d’arte, per lo più dipinti, ordinati poi per genere, o più spesso allestiti secondo criteri meramente esornativi. Gli *scientifica* erano tutti gli oggetti frutto di ciò che oggi chiamiamo tecnologia, ossia delle applicazioni pratiche delle conoscenze degli uomini. Tra questi comparivano gli strumenti scientifici (telescopi, astrolabi, sfere armillari) ma anche i cosiddetti automi, meccanismi semoventi dalle sembianze maschili o femminili che replicavano usuali attività umane: dalla scrittura al gioco degli scacchi. Questi ultimi, insieme alle sculture in marmo e bronzo erano ritenuti essere la più alta espressione della creatività umana poiché più vicine all’azione divina.

Naturalia, artificialia, scientifica ed exhotica erano quindi sezioni non sempre presenti nello stesso modo ed ordine nelle *Wunderkammern*; inoltre, erano sezioni piuttosto “flessibili” anche in relazione agli oggetti che contenevano. Credo sia per queste ragioni che Horst Bredekamp abbia preferito concentrarsi su una serie di oggetti significativi, tra quelli presenti nelle raccolte, piuttosto che sui loro raggruppamenti tradizionali²⁷¹. Bredekamp presenta la *Wunderkammer* (che egli preferisce chiamare con l’analogo *Kunstammer*²⁷²) come il contromodello della separazione moderna (illuminista) tra arte e tecnica, tra gioco e utilità. La sua analisi parte dalla considerazione dei seguenti oggetti:

- *Gli automi*. Partendo da un racconto della vita di Benvenuto Cellini, in cui l’artista concepì una sorta di proto-automa (siamo nel 1545) adattando una statua di Giove per re Francesco I di Francia, Bredekamp spiega come la fascinazione verso il movimento costituisca il tratto di una Età moderna originale e distinta dall’Antichità, in cui dominava l’idea di fissità rappresentata dalle statue. Tale novità sottenderà il passaggio al paradigma evoluzionista, attuato pienamente – secondo Bredekamp – con la storicizzazione della storia naturale in Kant. L’automa, quindi, esemplifica una ampia e fascinazione verso il movimento e la meccanica: con autori come Francesco Bacone questo stato di cose giungerà a pieno riconoscimento, costituendo le premesse dell’Età industriale. La tecnica moderna è forza prometeica che rende l’essere umano capace di controllare la natura.

- *La forma naturale*²⁷³ *e la statua antica*, che nel contesto delle scienze naturali del Rinascimento non erano distinte nettamente, come avverrà poi nel Settecento. Nella statua antica in particolare si stempera la distinzione tra forza creatrice umana e divina-naturale, per almeno tre motivi: in primo luogo, poiché venivano rinvenute nella terra, erano avvicinate ai *fossili*. In secondo

²⁷¹ Cfr. Bredekamp (1993).

²⁷² “Camera delle arti”.

²⁷³ Le figure prodotte “dal caso” su rocce, alberi, e oggetti naturali in genere.

luogo, la loro caratteristica di oggetti biomorfici tratte dal marmo le mise in relazione con tutte quelle figure antropo-/zoomorfe “create dalla natura” nel marmo e nelle rocce in genere; per esempio, due grandi eruditi e collezionisti, il bolognese Ulisse Aldovrandi (1522-1605) e il toscano Michele Mercati (1541-1593), autori di importantissimi inventari, trattano le antichità in quest’ottica e secondo questi accostamenti.

Infine, per la loro caratteristica di reperti antichi, subendo l’influsso del pensiero umanistico, le statue antiche erano percepite come vestigia di tempi originari, nei quali l’arte fungeva da mediatrice tra umanità e natura.

- *L’opera d’arte*, espressione con la quale Bredekamp indica correttamente i prodotti delle arti meccaniche (dette nel Medioevo “servili”), considerate come prove della capacità umana di piegare anche le materie naturali più dure e resistenti: gemme, medaglie, pietre intagliate, cristalli molati, vasi, le stesse invenzioni meccaniche... Tutti oggetti, antichi e moderni, che trovano posto e contiguità nei microuniversi delle raccolte. Nel corso dell’età moderna l’espressione “opera d’arte” passerà poi a connotare soprattutto le cosiddette Belle arti, secondo la fortunata classificazione settecentesca (e nell’immaginario collettivo soprattutto la pittura, assunta a “regina delle arti”).

Gli oggetti considerati da Bredekamp sono tutti oggetti liminari, che si situano tra classi diverse e le collegano, che mettono in relazione il microcosmo umano con il macrocosmo naturale-divino; oggetti metamorfici, che dal punto di vista di un nostro contemporaneo sembrerebbe anzi sfidare lo stesso concetto di “classificazione”. Eppure è proprio la loro mutevolezza a permettere una classificazione fondata sull’accostamento e la relazione, piuttosto che sulla netta separazione categorica. Bredekamp caratterizza l’universo della *Wunderkammer* costruendolo su una sequenza:

FORMA NATURALE---SCULTURA ANTICA---OPERA D’ARTE---MACCHINA

Nella concezione tardo e post rinascimentale, il collezionista diviene una sorta di demiurgo, il (ri)ordinatore di un cosmo che si presenta molteplice e diversificato ma, in ogni suo frammento, presenta i segni per ricercare e, per quanto possibile, ricostituire l'unità. A simbolo di tutto ciò, Bredekamp presenta una tela del Parmigianino, intitolata *Ritratto di un collezionista*²⁷⁴:

L'enigmatico *Ritratto di un collezionista* (...) visualizza quella tensione tra creazione naturale e umana quale gioco combinato dei tre regni della natura. A destra, dietro il busto che domina nel quadro, appare l'ambito della natura vegetale, mentre a sinistra spicca un'alta formazione rocciosa, che appartiene al regno dei minerali. Sulla parete di roccia si delinea un altorilievo che ritrae, accanto a Marte e Venere, anche Cupido quale frutto della loro relazione amorosa. Ai piedi di queste figure, la roccia si trasforma in un'allusione all'architettura, talché il gruppo si presenta come fregio di un frontone, mediazione tra la materia grezza e quella formata. Le forme sgusciano fuori dalla ruvida roccia, senza aver ancora abbandonato del tutto quell'ambito. L'impressione singolarmente ambivalente, lievitante delle figure è rafforzata dai raggi luminosi che si levano tra il mondo vegetale e quello minerale, conferendo a Marte proteso in avanti (...) vivezza quasi inquietante (...).

Come coronamento del terzo regno naturale, quello animale, domina, in primo piano, l'uomo. Nella mano sinistra stringe un libro, e non è chiaro se rappresenti esso stesso un oggetto da collezione o non intenda piuttosto simboleggiare lo spirito umanistico che anima il collezionismo. Gli oggetti sparsi sul tavolo – medaglie indefinite, una moneta chiaramente antica e una statuetta di Venere – indicano nel giovane un collezionista di reperti che vengono soprattutto dall'antichità. La luce che risplende sul regno vegetale funge da mediazione verso l'opera d'arte della natura e, in definitiva, verso l'oggetto d'arte liberamente accessibile, poiché illumina di lato anche gli oggetti esposti e il collezionista, che diventa beneficiario e dominatore di una forza creativa proveniente in origine dalla natura stessa.

L'accostamento, qui adombrato, tra collezionista d'arte e ricercatore della natura era costruito sul presupposto che i fondamenti teorici di entrambi concordassero nei punti sostanziali. L'idea che opere d'arte, specie dell'antichità, potessero mediare tra natura e umanità, apparteneva al patrimonio stabile sia della teoria artistica sia delle scienze naturali²⁷⁵.

Sono molti gli esempi di *Wunderkammern* celebri: dalle raccolte grandiose dei principi, come quelle cinquecentesche del principe Alberto V di Baviera, dell'arciduca Ferdinando II del Tirolo, e dell'imperatore Rodolfo II di Asburgo, alle collezioni non meno interessanti e complesse di eruditi e studiosi come i già citati Ulisse Aldrovandi e Michele Mercati, ad esemplari via via più tardi.

²⁷⁴ Cfr. fig. 15.

²⁷⁵ Cfr. Bredekamp (1993) pp. 25-27.

Ovviamente, nella stragrande maggioranza dei casi, queste raccolte non ci sono pervenute nella loro forma originale, ma hanno subito vari smembramenti e rilocalizzazioni: per questa ragione, gli inventari e i cataloghi, con le loro illustrazioni, costituiscono fonti importantissime per gli storici. A essi vanno aggiunti i trattati, come il già citato *Trattato sull'idea del Teatro*, anche detto *Teatro di tutte le conquiste umane*, dell'umanista veneto Giulio Camillo Delminio (1480-1544), e quello che viene spesso indicato come il primo vero trattato di museologia della storia, le *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi* del belga Samuel Quiccheberg (1529-1567): si tratta di fonti primarie per comprendere la cultura sottesa a questo tipo di raccolte.

Per concludere vorrei riassumere, a guisa d'esempio, il contenuto della celeberrima *Kunstkammer* dell'arciduca Ferdinando del Tirolo, da questi costituita nel castello di Ambras (presso Innsbruck), di cui von Schlosser traccia una lunga e puntuale descrizione²⁷⁶. L'arciduca fu uomo coltissimo, con una spiccata attitudine per l'arte. Egli fece ampliare e rimodernare il castello apposta per conservarvi la sua collezione, composta da una enorme e selezionata armeria (della quale andava particolarmente fiero), da una biblioteca di circa 4000 opere, tra le quali moltissimi manoscritti unici, e dalla cosiddetta *grosse Kunstkammer*, che è quanto interessa a noi. Ambras fu un crocevia sia di studi che di feste, e von Schlosser rende molto bene nelle sue pagine il clima di vivacità (culturale e non solo) che animava il castello all'epoca dell'arciduca.

Veniamo alla *grosse Kunstkammer*: secondo la disposizione descritta nell'inventario compilato alla morte di Ferdinando, nel 1596: era costituita da 18 armadi di legno di cembro, disposti l'uno accanto l'altro, più 2 ulteriori armadi laterali. Ogni armadio era indicato da una colorazione differente, anche se viene riportata solo quella di alcuni di essi:

1. *Armadio blu*: vasi di cristallo artisticamente intagliati; vasi in pietra dura (tra cui il celeberrimo regalo di re Carlo IX di Francia all'arciduca, comprendente una famosa saliera del Cellini); tra le stranezze maggiori, un orso in forma di guardia col fucile, descritto come di muschio internamente dorato, adorno di diamanti, rubini e perle, un tempo probabilmente persino profumato.

²⁷⁶ Cfr. Schlosser (1908) e figg. 13-14.

2. *Armadio verde*: ogni genere di oreficeria, dai calici di corte ai trionfi da tavolo (tra cui uno fatto di “lingue di serpente”, che in realtà erano denti di pescecane); inoltre “artigli di grifone” e ogni sorta di *exhotica* in cui corna e ossa di animali esotici erano variamente interpretati.
3. *Armadio rosso*: pietre lavorate, una produzione tipica del Tirolo in cui sono rappresentate storie bibliche.
4. *Armadio bianco*: strumenti musicali di ogni parte d'Europa, riccamente lavorati e decorati; persino strumenti musicali popolari, tra cui un grande corno da caccia proveniente dalla regione di Allgäu, avvolto in pelle.
5. *Armadio descritto come “di colore naturale”*: orologi meccanici, e strumenti astronomici, ottici e matematici e altri artificialia meccanici.
6. *Armadio “di colore della cenere”*: oggetti di pietra lavorati, mosaici, minerali, meteoriti, fossili, e in generale pietre di ogni genere, tra il naturale e l'artistico; come osserva von Schlosser, questo armadio era per molti veri particolarmente rappresentativo dell'immaginario collezionistico e, più largamente, scientifico dell'epoca.
7. *Armadio di cui non è specificato il colore*: ogni sorta di curiosa e artificialia in metallo, tra cui serrature, strumenti di tortura, arnesi da artigiano, e la celebre poltrona-trappola utilizzata probabilmente ad Ambras nelle feste bacchiche.
8. *Armadio di cui non è specificato il colore*: manoscritti miniati, volumi di calcografie, e varie altre curiosità e rarità, tra cui libretti satirici e i volumina (rotoli) che descrivevano parate, tornei e mascherate tenutesi ad Ambras.
9. *Armadio di cui non è specificato il colore*: curiosa d'oltremare, ovvero *exhotica*, come mosaici di penne di colibrì, copricapi di piume, presumibilmente resti delle cosiddette civiltà precolombiana vittime del colonialismo; inoltre, le spoglie di tre uccelli del paradiso.
10. *Armadio di cui non è indicato il colore*: vasi e suppellettili di alabastro.
11. *Armadio nero*: oggetti di vetro lavorato, di ogni foggia, per lo più di Venezia e Murano
12. *Armadio di cui non è specificato il colore*: lavori in coralli, tra cui un celebre uovo di struzzo sormontato da un ornamento corallino. Inoltre cassetine e trofei ornamentali, raffiguranti scene bibliche e mitologiche, tra cui i celebri *cabinets*, piccoli tesori artisticamente allestiti in cui trovavano posto conchiglie e prodotti marini di ogni sorta.
13. *Armadio di cui non è specificato il colore*: collezione di bronzetti, antichi e moderni.
14. *Armadio di cui non è specificato il colore*: collezione di ceramiche di ogni provenienza, tra cui tazze di porcellana che allora erano considerate autentiche, quando in realtà erano imitazioni. Inoltre vasi e urne cinerarie di epoca preistorica.
15. *Armadio di cui non è specificato il colore*: tra i più eterogenei, conteneva la collezione di numismatica; curiosa di ogni sorta (tra cui una coppia di mandragore in guisa di ometto e donnina); armadietti e teche contenenti da manufatti complessi a materiali profumati, da gioielli a oreficeria di vario genere; meccanismi semoventi e girevoli; un nocciolo di ciliegia intagliato, uno di quei virtuosismi di microtecnica all'epoca molto apprezzati.
16. *Armadio di cui non è specificato il colore*: armi di ogni sorta, pregiate, medievali, esotiche (è esposta a Vienna un'ascia di sienite che la tradizione attribuisce al re azteco Montezuma), da caccia e collegate a riti sacrificali pagani. Inoltre spade e cappelli benedetti dal pontefice.

17. *Armadio di colore naturale*, detto *armadio delle varie* (e il nomignolo è tutto un programma): conteneva quelle che oggi definiremmo rarità etnografiche, sia occidentali che orientali. Si va da pannelli ornamentali cinesi a ventagli in avorio, da abiti franconi ai coltelli da caccia di Federico II, dalle statuette di San Giacomo in bitume ai giochi di carte e passatempi analoghi, da una scatola semovente mossa da vermi alle cere plasmate.

18. *Armadio di cui non è specificato il colore*: conteneva i lavori in legno, di ogni tipo. Inoltre in cassetti e cofani erano custoditi carte geografiche, miniature, libri con modelli di calligrafia.

19. *Primo armadio disposto perpendicolarmente rispetto agli altri*: lavori in avorio e materiali affini, di ogni forma e misura, tra cui i celebri olifanti, corna di elefante decorate.

20. *Secondo armadio disposto perpendicolarmente rispetto agli altri*: curiosa di ogni sorta, legate alla religiosità popolare, tra cui un ceppo di legno trasformatosi in pietra il giorno in cui un contadino miscredente e blasfemo si accingeva a spaccarlo incurante della ricorrenza di non si sa quale santo; un pezzo della corda con cui si impiccò Giuda; una pigna dei cedri di Libano; corna di cervo che, appese alla casa di un ebreo, avevano sudato sangue il giorno del venerdì santo. Inoltre reperti legati all'“idolatria pagana”, come urne cinerarie in vetro e terracotta per cremati, idoli e molti oggetti oggi attribuiti prevalentemente all'arte dei falsari²⁷⁷.

Al contenuto degli armadi vanno aggiunti una galleria di ritratti di belle donne, nonché la decorazione del museo di Ambras nel suo insieme, realizzata con meraviglie della natura di tutti i tipi: serpenti, coccodrilli, uccelli, corna, mostri, ossa preistoriche, eccetera.

Questa sintesi non rende certo merito alle meraviglie di Ambras, ma spero renda l'idea della vertigine collezionistica che vi era rappresentata – che fa venire in mente l'Enciclopedia cinese descritta da Jorge Luis Borges. Eppure, nella descrizione incontriamo tutte le caratteristiche che abbiamo attribuito in precedenza alle *Wunderkammern*: la collezione come rappresentazione microcosmica dell'universo; la “mano” del collezionista demiurgo; una serie (enorme) di oggetti collezionati, molti riconducibili agli oggetti esemplari di Bredekamp, o ascrivibili alle quattro famiglie dei *naturalia*, *artificialia*, *scientifica*, ed *exhotica*; un'organizzazione dello spazio espositivo insieme eclettica e totalizzante. Non ultimo, la grandiosa vivacità culturale, nutrita di un senso ludico a noi ormai largamente ignoto, di un ambiente di cui il collezionista (qui propriamente principe-collezionista) era il regista.

²⁷⁷ Cfr. Schlosser (1908) pp. 63-77.

Un collezionismo eclettico quanto si vuole, insomma: pur tuttavia, dotato di una coerenza organizzativa e culturale particolare, e per molti versi anche assai forte. Soltanto, lontano anni luce da quella che è la nostra odierna, ingenua concezione di collezione – ma questo è stato già discusso nel § 3.1.

3.6 Note su collezionismo e accumulo compulsivo

Lo sviluppo di una teoria generale della collezione ha acquisito particolare urgenza a causa della diffusione e del crescente interesse scientifico verso la cosiddetta sindrome da accumulo compulsivo (*Hoarding Disorder*) o disposofobia (calco dall'inglese *disposophobia*, *to dispose* = gettare)²⁷⁸. Una patologia che, sebbene per lungo tempo considerata tratto secondario di altri disturbi mentali (in particolare il Disturbo Ossessivo Compulsivo e il Disturbo Ossessivo Compulsivo di Personalità), è stata recentemente riconosciuta, nel DSM-5 (l'edizione più aggiornata del *Diagnostic and Statistic Manual of Mental Disorders*, 2013), come specifica e dunque caratterizzata da aspetti diagnostici propri, di cui riporto i criteri generali:

A. Persistente difficoltà ad eliminare o separarsi dai propri beni, a prescindere dal loro reale valore.

B. Tale difficoltà è dovuta ad un forte bisogno di conservare tali beni ed al disagio associato alla loro eliminazione.

²⁷⁸ Cfr. Frost e Steketee (2010, 2014), e Perdighe e Mancini (2015).

C. I sintomi risultano nell'accumulo di un gran numero di beni che progressivamente ingombrano aree attivamente abitate fino al punto in cui la loro destinazione d'uso non è più possibile. Se tali aree tornano ad essere sgombre è dovuto ad interventi di terzi (ad esempio, familiari, imprese di pulizie, autorità).

D. I sintomi causano disagio clinicamente significativo o compromissione nell'area sociale, lavorativa, o in altre importanti aree di funzionamento (incluso il mantenimento di un ambiente sicuro per sé e per gli altri).

E. I sintomi di accumulo non sono dovuti a una condizione medica generale (per esempio, danno cerebrale, malattia cerebrovascolare, accumulo di alimenti nella sindrome di Prader-Willi).

F. I sintomi di accumulo non sono ascrivibili ad altro disturbo mentale (per esempio, accumulo a causa di ossessioni dovute a Disturbo Ossessivo-Compulsivo, diminuzione di energia dovuta a Disturbo Depressivo Maggiore, deliri nella schizofrenia o altro disturbo Psicotico, deficit cognitivi nella demenza, interessi ristretti nei Disturbi dello Spettro Autistico)²⁷⁹.

L'accumulo compulsivo si caratterizza, pertanto, come una condizione in cui il soggetto è gravemente succube della sua tendenza ad acquisire oggetti, con pesanti conseguenze per la qualità della vita sua e dei suoi cari. La patologia riguarda una casistica ampia, alcuni dei quali appaiono decisamente *borderline*, come *l'animal hoarding* (accumulo compulsivo di animali) o la *sillogomania* (accumulo compulsivo di rifiuti). Al di là di casi simili, tuttavia:

i. Alcuni casi conclamati di accumulo compulsivo hanno avuto effettivamente origine da esperienze collezionistiche.

²⁷⁹ Cfr. DSM-5 (2013) pp. 247-251.

ii. Alcune esperienze di collezionismo degenerano in comportamenti eccessivi per il tempo, lo spazio e le risorse (materiali ed emotive) impiegati.

iii. I disposofobi si autodefiniscono in genere proprio “collezionisti”, e considerano “collezioni” i propri accumuli di oggetti (da qui in poi semplicemente “accumuli”).

iv. Il nesso tra collezionismo e accumulo compulsivo è largamente riconosciuto nella letteratura scientifica.

v. Spesso, quando si parla di accumulo compulsivo si presentano casi particolarmente “spettacolari”. In realtà, esistono vari livelli di gravità della patologia. I primi sono indistinguibili/coincidenti con forme di disordine da raccolta prima facie considerabili non patologiche.

vi. Il collezionismo può assumere le forme più diverse, per quanto riguarda a) la tipologia di oggetti collezionati, b) il criterio organizzativo utilizzato per la collezione, che può essere anche molto libero²⁸⁰. In linea di principio, non sempre una collezione differisce percettivamente in modo netto dall’“accumulo” di un disposofobo.

Questo problema implica una dimensione più ampia della ricerca: che al quesito metafisico e ontologico cioè accompagni quello epistemologico, esplorando l’efficacia cognitiva del collezionismo. Tale passaggio è sicuramente agevolato dalla caratterizzazione *mente-dipendente* dell’artefatto astratto *collectus*, fondamento di una collezione vera e propria, e quella *concettualista*

²⁸⁰ I problemi considerati in relazione alla distinzione tra “collezioni chiuse” e “collezioni aperte”, cfr. § 3.1.

delle proprietà attive implicate nella sua costituzione²⁸¹, per le quali ci sono solide basi per affermare che la problematica metafisica resti centrale. In breve, si tratterebbe di analizzare la differenza tra ipotetiche collezioni individuandone le modalità costruttive dei rispettivi *collectus*: con buone ragioni, in base alla teoria artifattualista delle collezioni, una collezione che *non* presenti un *collectus* sufficientemente definito non sarebbe una vera collezione, piuttosto (al di là delle apparenze) un “accumulo” – inteso quindi come “collezione fallita”. Come si vede, al centro del problema c’è la definizione dell’oggetto metafisico – per quanto, data la sua natura squisitamente concettuale, si ravvisi uno snodo significativo per l’analisi epistemologica.

Una provocazione estrema ma interessante, infatti, è la seguente: per quanto molte forme di collezionismo godano di notevole riconoscimento culturale e sociale (si pensi all’istituzionalizzazione pubblica delle collezioni attraverso i musei), non possiamo tuttavia escludere a priori l’ipotesi (per così dire *ultrascettica*) che esse non siano altro che forme di accumulo compulsivo, rese tuttavia lecite da tale riconoscimento. Un approfondimento della natura metafisica delle collezioni scongiurerebbe questa “tragedia metafisica”.

Ancora, vorrei sottolineare quanto segue: è indubbiamente vero che, riguardo agli accumuli dei disosofobi, a monte ci sia una malattia mentale (per quanto critico sia il dato del suo recente riconoscimento, esso stesso fonte di dibattito). Ma ribadisco come all’origine vi sia un problema squisitamente metafisico: se tali accumuli, al di là di giudizi di superficie attinenti le condizioni dei loro creatori, possano perlomeno in taluni casi costituire casi *borderline* di collezioni dotate di un qualche *collectus*.

Comunque stiano le cose, per converso una ricerca del genere potrebbe aiutare a chiarire qualcosa circa i confini del “mondo” delle collezioni. In primo luogo infatti non è chiaro cosa la follia dimostri in metafisica. Antonio Ligabue e Dino Campana furono malati di mente, ma nessuno in base a questo oggi li esclude dal novero dell’arte (rispettivamente della pittura e della poesia); né tantomeno mi

²⁸¹ Cfr. § 2.3.2.

sembra lo facciano gli ontologi dell'arte. Si noti che è lo stesso errore di valutazione fatto in passato a proposito delle *Wunderkammern*; considerate a lungo semplici accumuli di ricchi eccentrici, con esiti devastanti per la loro conservazione e comprensione culturale²⁸².

3.7 Sulla rarità

Nel § 2.1.2 ho sostenuto che, spesso, particolari classi di proprietà interpretabili *prima facie* come relazionali interne, siano piuttosto riconducibili a casi di proprietà relazionali *tout court* (ovvero, in base alle mie definizioni, *esterne*). Tra questi casi, potrebbero rientrare quelli concernenti la *rarietà* degli oggetti collezionati (in una certa collezione *C*).

Tipicamente, la rarità viene presentata attraverso un accostamento interno agli oggetti collezionati (x è più raro di y). Dunque sembrerebbe essere una proprietà relazionale interna, in quanto non collega x a un oggetto esterno all'insieme degli oggetti collezionati (come nell'esempio della relazione tra la chitarra e Mazzini). È veramente così? La rarità, o meglio le proprietà inerenti la rarità dipendono piuttosto da una relazione tra l'oggetto collezionato e l'insieme degli oggetti candidabili, definito già nel § 1.1.

Come sappiamo, gli oggetti che compongono una certa collezione sono, in realtà, solo una minima parte di quelli componenti il relativo insieme degli oggetti candidati, in base alle condizioni espresse dal progetto applicato: nel caso più semplice, se si parla di rarità è perché l'oggetto collezionato considerato si pone come *token* di un certo *type*, esistente in pochi *token* nel mondo, implicando dunque un caso standard di esemplarismo²⁸³. Ma potrebbe anche essere che la collezione considerata sia composta da pezzi unici (per esempio: una collezione d'arte), non contemplando dunque il problema *type/token* nel senso proprio appena visto: si avrà cioè esemplarismo nel

²⁸² Cfr. § 3.5.

²⁸³ Cfr. § 3.1.

differenti senso di oggetti analoghi, ciascuno adatto a rappresentare similmente certi snodi afferrati dal progetto (per esempio: un dipinto, per quanto pezzo unico, può essere simile a un altro – dello stesso autore, stesso periodo, ecc... – e analogamente idoneo ad occupare un certo posto in una certa collezione d'arte).

In entrambi i casi, se x è l'oggetto più raro di una collezione C , sarà tale perché di esemplari di x nel mondo (nell'insieme degli oggetti candidabili) ne esistono, per esempio, meno degli esemplari nel mondo di y , laddove y è un altro oggetto di C . Il confronto tra x e y è perfettamente lecito, ma è un passaggio differente che non va confuso con l'autentica "fonte" della rarità, ovvero la presenza di minori analoghi nell'insieme degli oggetti candidabili.

Sarà quindi corretto dire che " x è più raro di y ", ma questa constatazione dipende sempre da un riferimento esterno a C – ovvero sia agli esemplari di x e y esistenti nel mondo. Questo fatto è facilmente comprensibile, se si considera che, nell'ambito di C , in assenza di varianti, doppioni o simili, x e y costituiscono parimenti una mera unità in C (ovvero: un oggetto collezionato di C). Per esempio, se nella mia collezione C possiedo 10 varianti di x , e 1 sola di y , posso certamente dire che y è più raro di x nella mia collezione: e questo sarebbe un caso di proprietà relazionale interna (y è più raro di x in C). Evidentemente, si tratta di una questione del tutto diversa da quella trattata sinora, che corrisponde al senso più comunemente usato di "raro".

Figure

1. Uno dei *murs*, riallestiti al Centre Georges Pompidou, della collezione di André Breton.
2. Museo di Ferrante Imperato, da F. Imperato, *Historia naturale* (1599).
3. Museo di Francesco Calceolari, da B. Ceruti, A. Chiocco, *Museum calceolarium* (1622).
4. Museo di Ole Worm, da O. Worm, *Musei wormiani historia* (1655).
5. Museo di Manfredo Settala, da P. M. Terzago, P.F. Scarabelli, *Museo o galeria adunata dal sapere* (1666).
6. Museo di Ferdinando Cospi, da L. Legati *Museo Cospiano* (1677).
7. Museo Kircheriano, da A. Kircher, Romani *Collegii Societatis Jesu musaeum celeberrimum* (1678).
8. Museo di Vincent Levin, da V. Levin, *Wondertooneel der Nature* (1706).
9. Armadio del Museo Levin, da V. Levin, *Wondertooneel der Nature* (1706).
10. Armadio del Museo Levin, da V. Levin, *Wondertooneel der Nature* (1706).
11. Metalloteca vaticana, da M. Mercati *Metalloteca* (1719).
12. Il Museo Aldrovandi come si presenta oggi, ospitato a Palazzo Poggi a Bologna.
13. *Veduta del castello di Ambras*, Matthäus Merian, incisione, da M. Merian, *Welttopographie* (1649).
14. Il castello di Ambras, presso Innsbruck, oggi.
15. *Ritratto di un collezionista*, Parmigianino, c. 1523, olio su tavola, National Gallery, Londra.

Fig. 1) Uno dei *murs*, riallestiti al Centre Georges Pompidou, della collezione di André Breton.



Fig. 2) Museo di Ferrante Imperato, da F. Imperato, *Historia naturale* (1599).

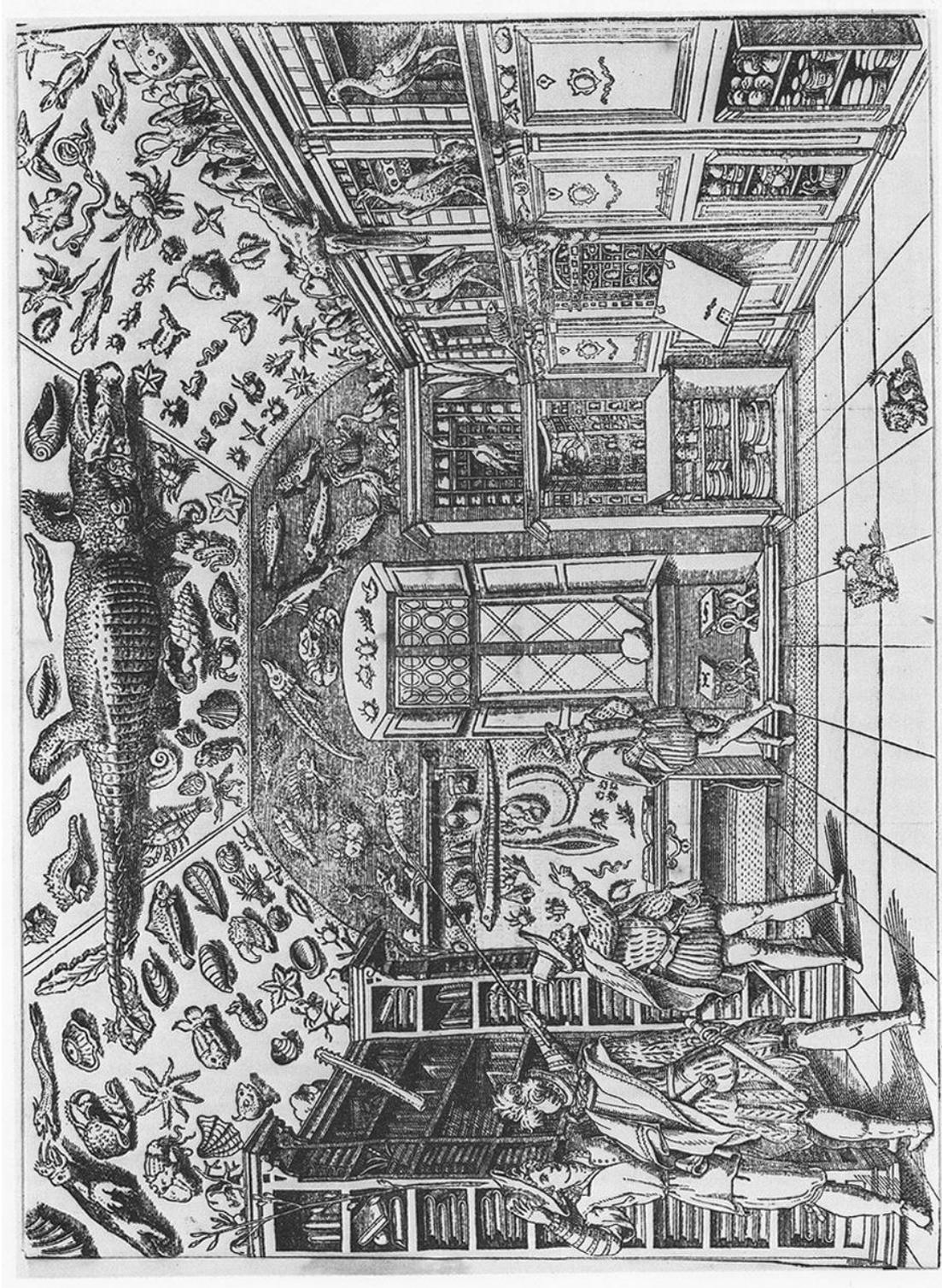


Fig. 3) Museo di Francesco Calceolari, da B. Ceruti, A. Chiocco, *Museum calceolarium* (1622).

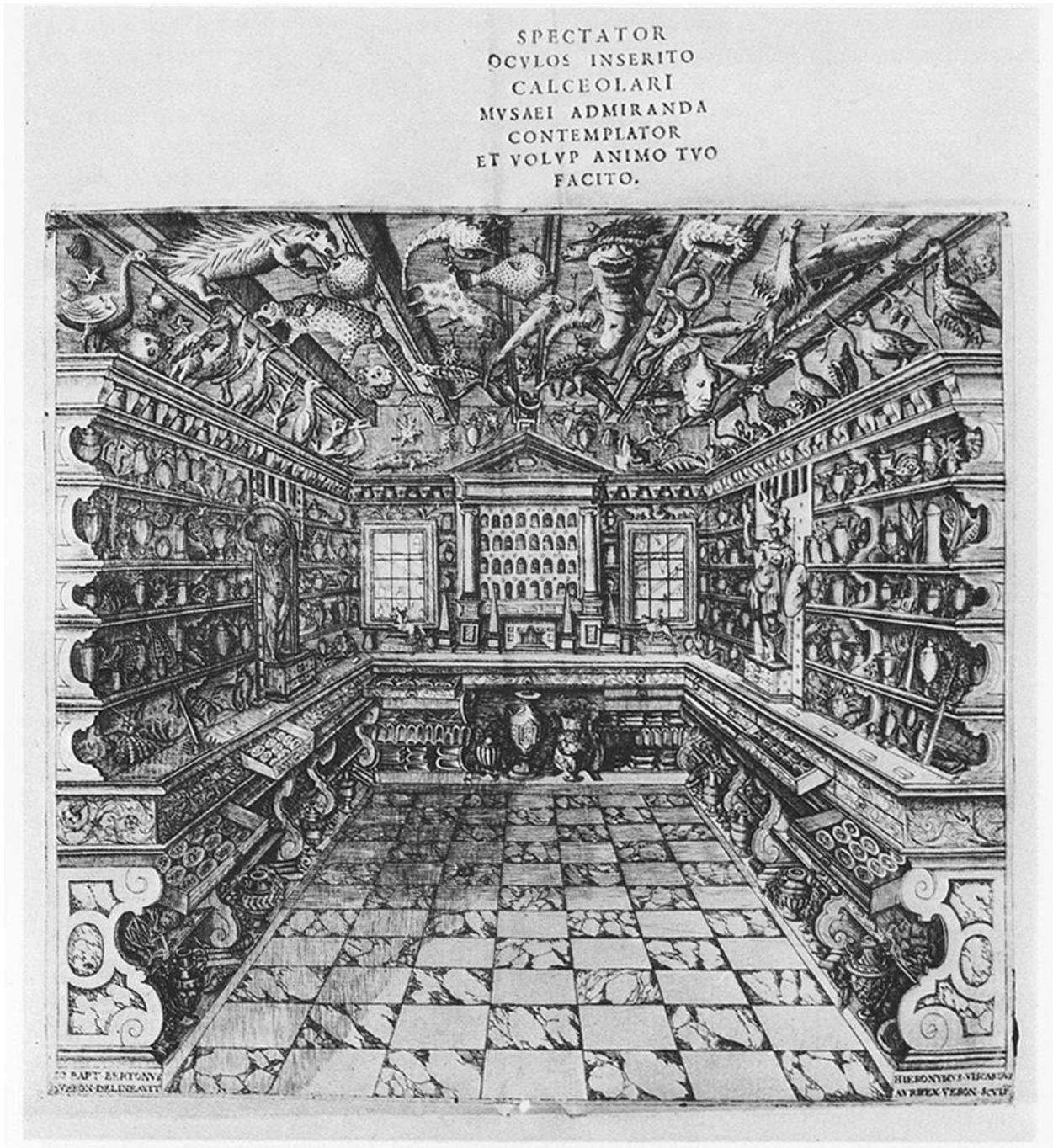


Fig. 4) Museo di Ole Worm, da O. Worm, *Musei wormiani historia* (1655).

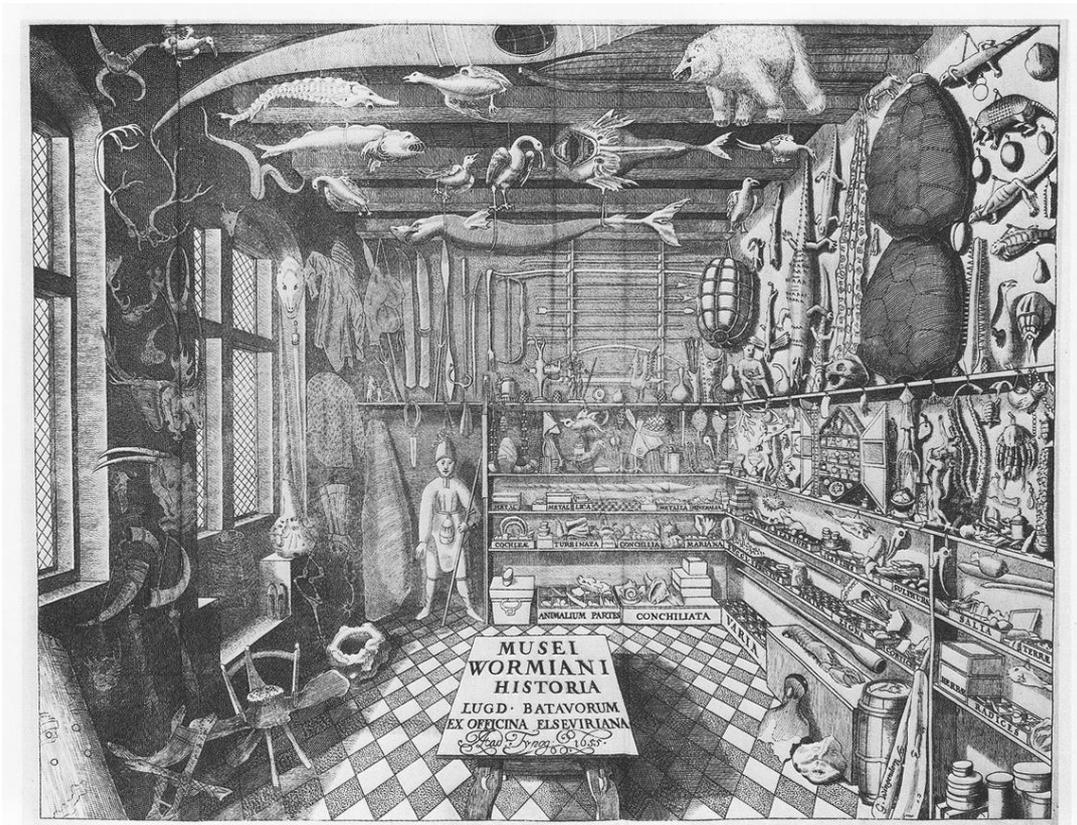


Fig. 5) Museo di Manfredo Settala, da P. M. Terzago, P.F. Scarabelli, *Museo o galleria adunata dal sapere* (1666).

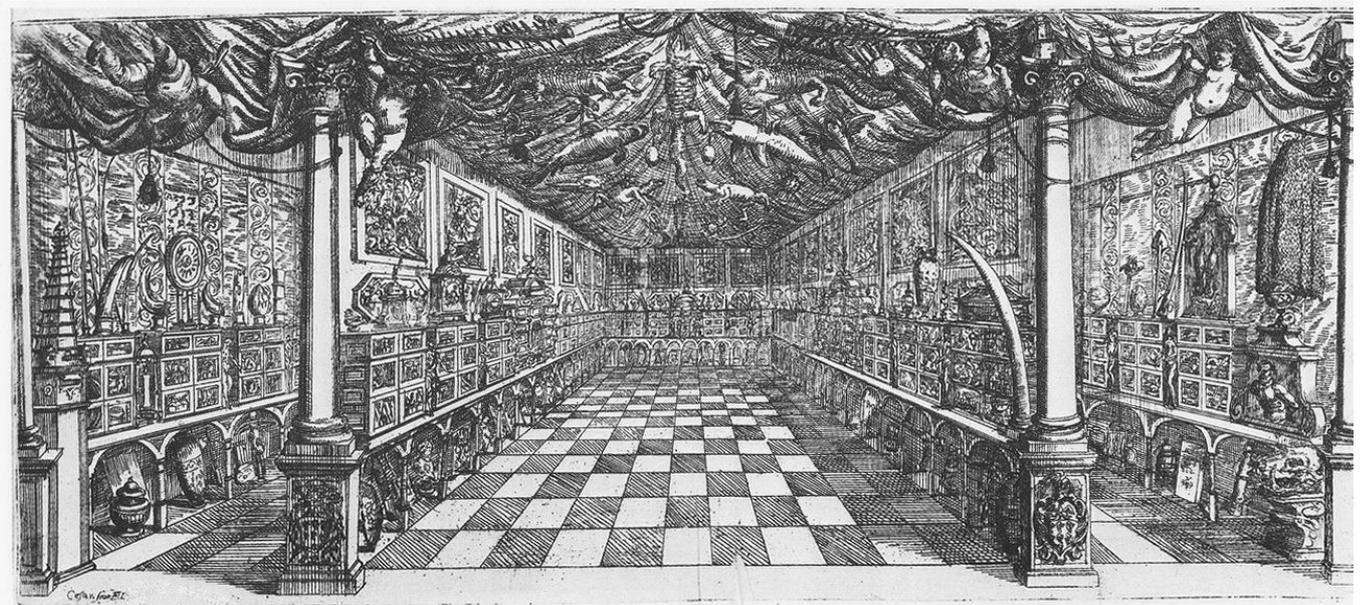


Fig. 6) Museo di Ferdinando Cospi, da L. Legati *Museo Cospiano* (1677).

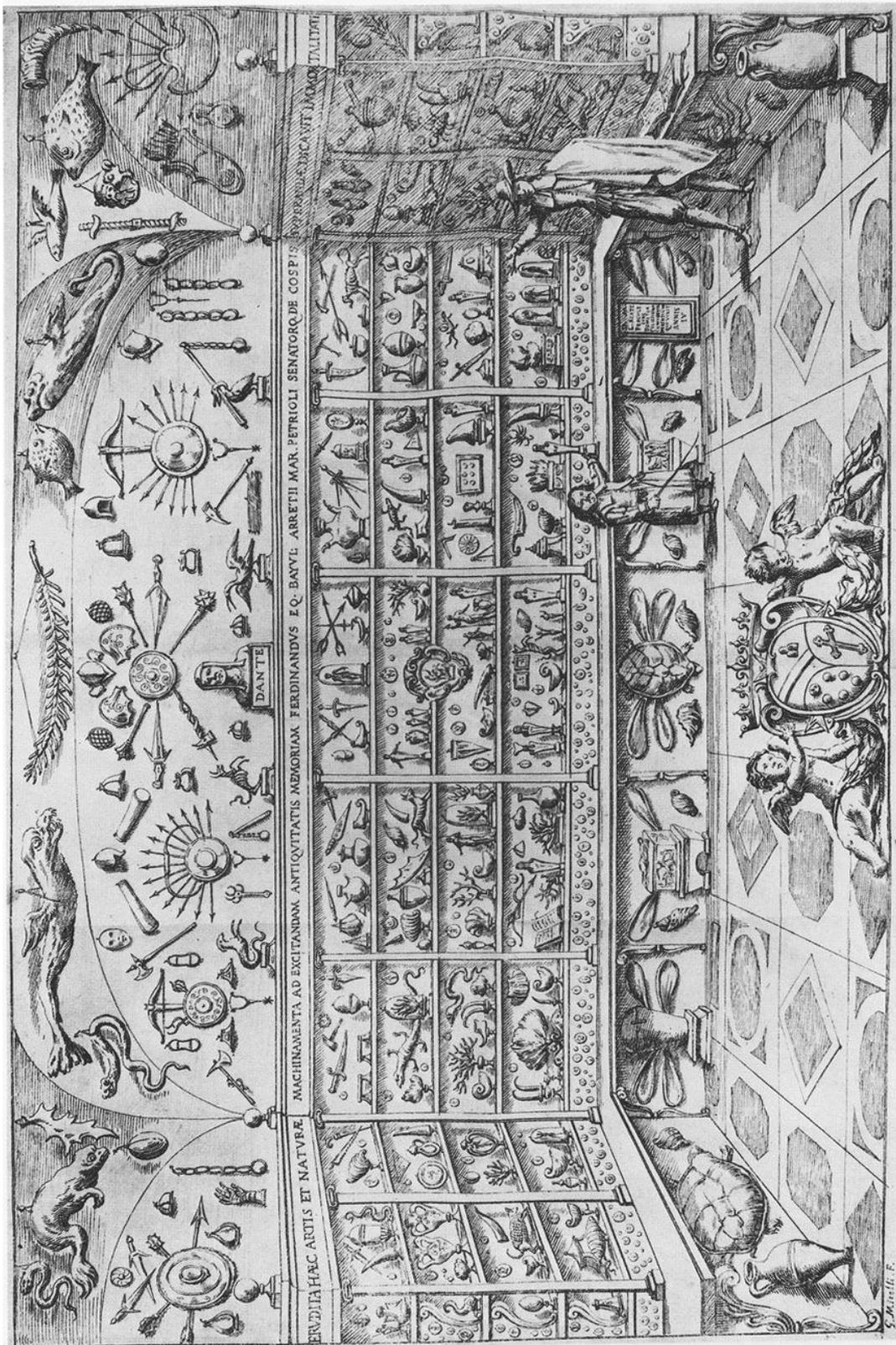


Fig. 7) Museo Kircheriano, da A. Kircher, *Romani Collegii Societatis Jesu musaeum celeberrimum* (1678).



Kircheriana Domus naturæ artium theatrum
Par cui vix alibi cernere posse datur.
AMSTELODAMI.
Ex officina Janfsonio-Waelbergiana Anno MDCLXXVIII.

Fig. 8) Museo di Vincent Levin, da V. Levin, *Wondertoonel der Nature* (1706).

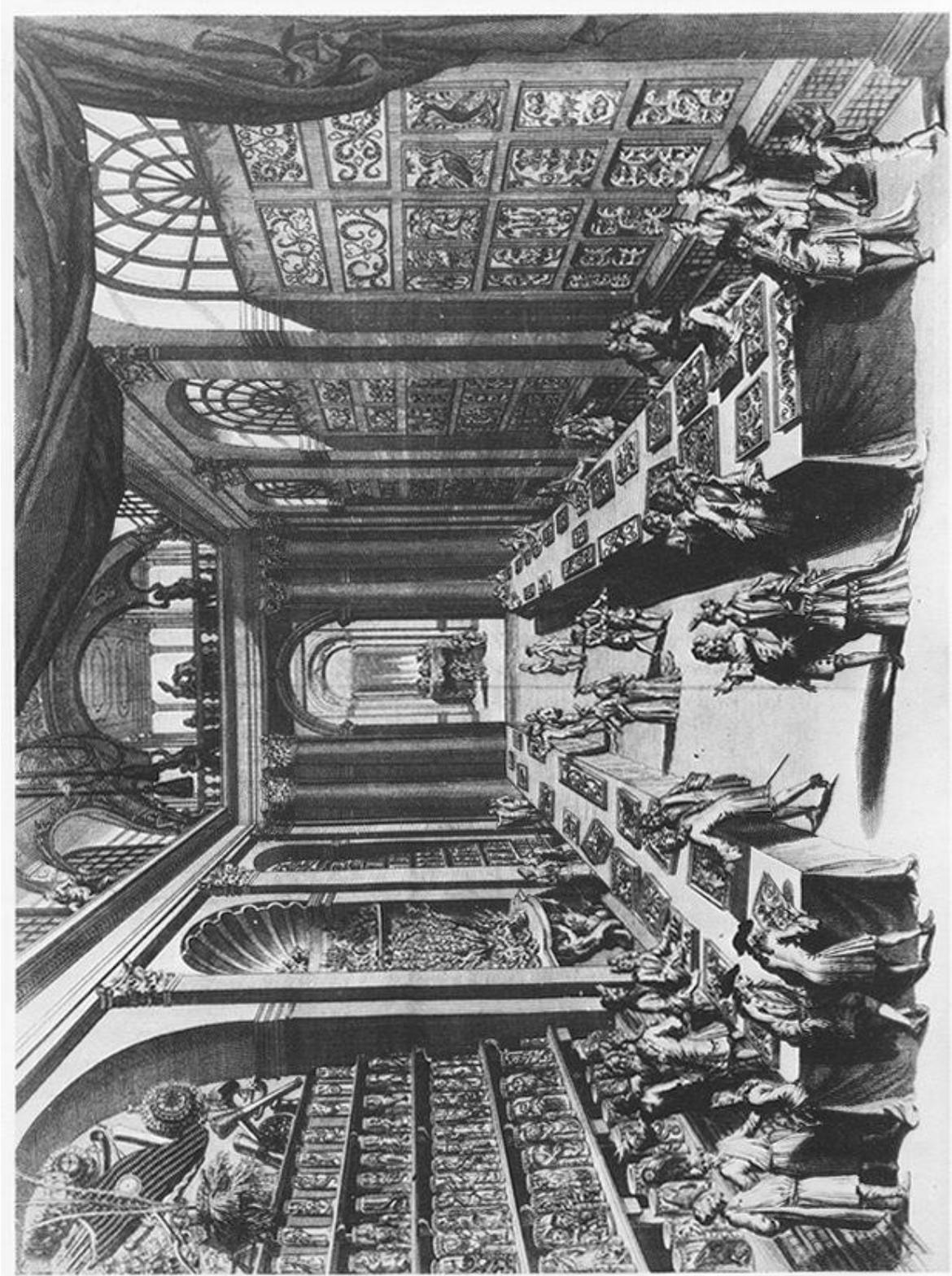


Fig. 9) Armadio del Museo Levin, da V. Levin, *Wondertooneel der Nature* (1706).



Fig. 10) Armadio del Museo Levin, da V. Levin, *Wondertooneel der Nature* (1706).

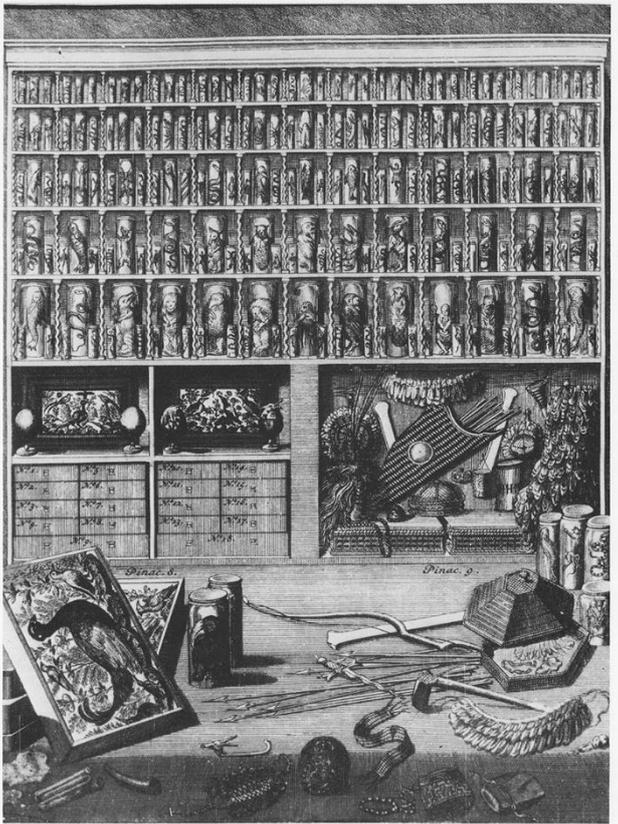


Fig. 11) Metalloteca vaticana, da M. Mercati Metallotheca (1719).



Fig 12) Il Museo Aldrovandi come si presenta oggi, ospitato a Palazzo Poggi a Bologna.



Fig. 13) Veduta del castello di Ambras, Matthäus Merian, incisione, da M. Merian, *Welttopographie* (1649).

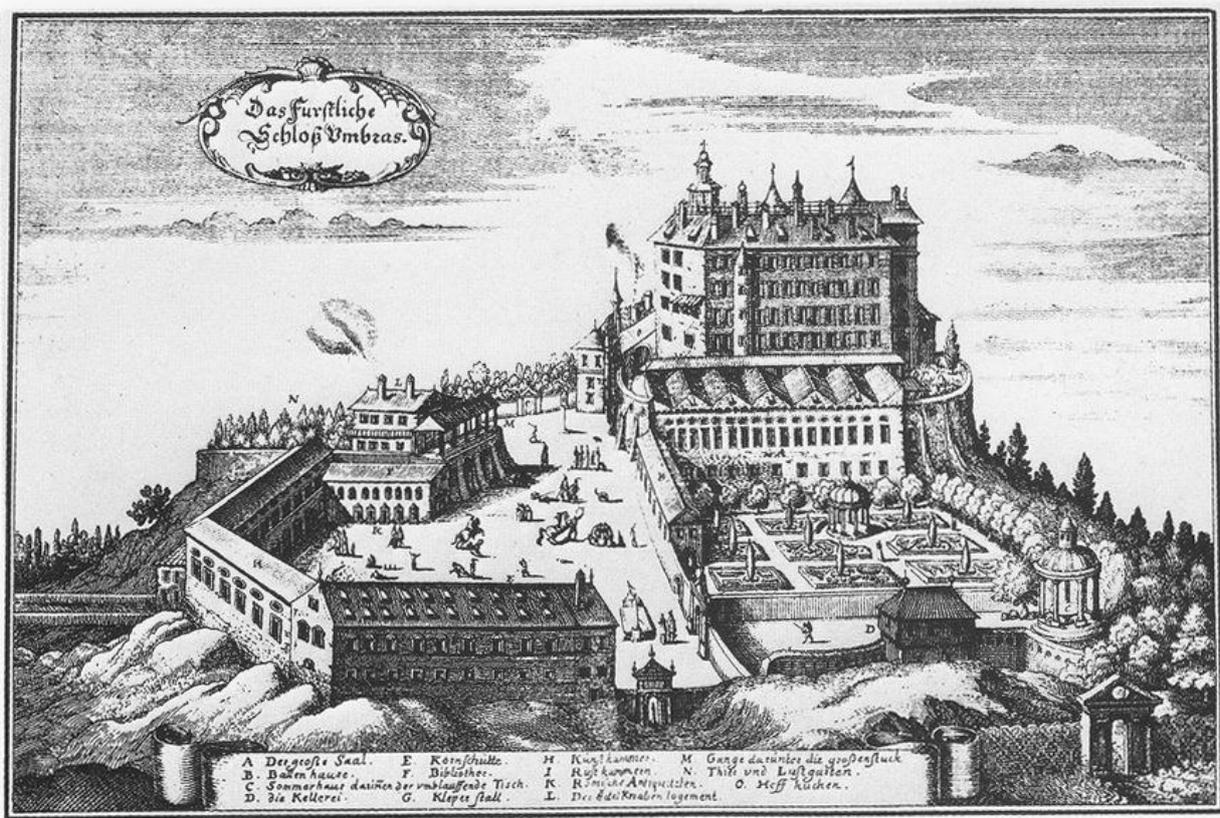


Fig.14) Il castello di Ambras, presso Innsbruck, oggi.



Fig. 15) *Ritratto di un collezionista*, Parmigianino, c. 1523, National Gallery, Londra.



Bibliografia

Andina, T. (2016), *Ontologia sociale*, Carocci, Roma.

Andolfo, M. (a c. di) (2001), *Atomisti antichi. Testimonianze e frammenti*, Bompiani, Milano.

Austin, J.L. (1962), *How to Do Things with Words. The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*, Clarendon Press, Oxford [trad. it. *Come fare cose con le parole*, Marietti, Genova 1997].

Baudrillard, J. (1968), *Le système des objets*, Gallimard, Parigi, [trad. it. *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano 2003].

Bredenkamp, H. (1993), *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstskammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlino, [trad. it. *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina. La storia della Kunstskammer e il futuro della storia dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 2006].

Belk, R. (2014), «Ownership and Collecting» in R.O. Frost e G. Steketee (eds.), *The Oxford Handbook of Hoarding and Acquiring*, Oxford University Press, Oxford, 33-42.

Benjamin, W. (1931), «Ich Packe meine Bibliothek», in *Die literarische Welt* [trad. it. «Tolgo la mia biblioteca dalle casse» in *Opere Complete di Walter Benjamin vol. IV - Scritti 1930-1931*, Einaudi, Torino 2002].

Benjamin, W. (1937), «Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker», in *Zeitschrift für Sozialforschung* [trad.it. *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico* in W. Benjamin L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, trad. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 1966.

Benjamin, W. (1983) «H – Der Sammler», in R. Tiedemann (ed.) *Das Passagen-Werk* [trad.it. in «H – Il collezionista», in *I "passages" di Parigi* (2 voll.), Einaudi, Torino 2007].

Bruno, N., Pavani, F. e Zampini, M. (2010), *La percezione multisensoriale*, Il Mulino, Bologna.

Casati, R. e Varzi, A. (2010), «Events» in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/>

Cocchiarella, N.B. (2007), *Formal Ontology and Conceptual Realism*, Springer, Dordrecht.

Crane, T. (2001a), *Elements of Mind. An Introduction to the Philosophy of Mind*, Oxford University Press, Oxford.

Crane, T. (2001b), «Intentional Objects», *Ratio* 14, 336-349.

D'Angelo, P. (2011), *Estetica*, Laterza, Roma-Bari.

Decina Lombardi, P. (2007), *Surrealismo 1919-1968. Ribellione e immaginazione*, Mondadori, Milano.

Davidson, D. (1980), «Replay to Quine on Events» in *Essays on Actions and Events*, Clarendon Press, Oxford, 2001.

DSM-5 (2013), *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, American Psychiatric Publishing, Washington.

Ereshefsky, M. (2010), «Species» in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/>

Evans, G. (1982), *The Varieties of Reference*, Clarendon Press, Oxford.

Ferraris, M. (2009), *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari.

Frost, R.O. e Steketee, G. (2010), *Stuff. Compulsive Hoarding and the Meaning of Things*, Houghton Mifflin Harcourt, New York [trad. it. *Tengo tutto. Perché non si riesce a buttare via niente*, Erickson, Trento 2012].

Frost, R.O. e Steketee, G. (eds.) (2014), *The Oxford Handbook of Hoarding and Acquiring*, Oxford University Press, Oxford.

Gaut, B. (2000), «“Art” as a Cluster Concept», in N. Carroll (ed.) *Theories of Art Today*, University of Wisconsin Press, Madison, 25-44.

Gaut, B. (2005), «The Cluster Account of Art Defended», *British Journal of Aesthetics*, 45-3, 273-288.

Gibson, J.J. (1979), *The Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton Mifflin, Boston [trad. it. *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, Mimesis, Milano-Udine 1999].

Goodman, N. (1968), *Languages of Art*, Bobbs-Merrill, Indianapolis [trad. it. *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 1998].

Grazioli, E. (2012), *La collezione come forma d'arte*, Johan & Levi, Milano.

Ingarden, R.W. (1931), *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Max Niemeyer, Halle [trad. it. parziale *Fenomenologia dell'opera d'arte letteraria*, Silva, Milano 1968].

Hooper-Greenhill, E. (1992), *Museums and the Shape of the Knowledge*, Routledge, Londra-New York [trad. it. *I musei e la formazione del sapere. Le radici storiche, le pratiche del presente*, Il Saggiatore, Milano].

Kivy, P. (2002), *Introduction to a Philosophy of Music*, Clarendon Press, Oxford [trad. it. *Filosofia della musica. Un'introduzione*, Einaudi, Torino 2007].

Kripke, S. (1973), «The John Locke Lectures» in *Reference and Existence. The John Locke Lectures*, Oxford University Press, Oxford 2013.

Lalumera, E. (2009), *Cosa sono i concetti*, Laterza, Roma-Bari.

Lewis, D. (1983), «Extrinsic Properties», *Philosophical Studies*, 44, 197-200.

Lugli, A. (1983), *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Mazzotta, Milano.

MacBride, F. (2016), «Relations» in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/>

Mazzotta, M. (2014), «“Wunder-Weltanschauung”. Una visione meravigliosa del mondo», in L.G. Michero e M. Mazzotta (eds.) *Wunderkammer. Arte, Natura, Meraviglia ieri e oggi* (catalogo della mostra di Milano del 2013-14), Mazzotta Skira, Milano.

Michero, L.G. e Mazzotta, M. (eds.) *Wunderkammer. Arte, Natura, Meraviglia ieri e oggi* (catalogo della mostra di Milano del 2013-14), Mazzotta Skira, Milano.

Murphy, G.L. (2002), *The Big Book of Concepts*, MIT Press, Cambridge (MA).

Noë, A. (2004), *Action in Perception*, The MIT Press, Cambridge (MA).

Orilia, F. (2016), «Properties» in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/>

Pavani, P.C. e Pavoni, R. (2006), *Musei. Trasformazione di un'istituzione dall'età moderna al contemporaneo*, Marsilio, Venezia.

Pearce, S.M. (1995), *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*, Routledge, New York.

Peirce, C.S. (1931-58), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Harvard University Press, Cambridge.

Perdighe, C. e Mancini, F. (2015), *Il disturbo da accumulo*, Raffaello Cortina, Milano.

Pomian, K. (1987), *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVI-XVIII siècle*, Gallimard, Parigi [trad. it. ampliata *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Il Saggiatore, Milano 2007].

Reicher, M. (2014), «Nonexistent Objects» in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/>

Rohrbaugh, G. (2003), «Artwork as Historical Individuals», *European Journal of Philosophy*, 11-2, 177-205.

Rønnow-Rasmussen, T. e Zimmerman M.J. (eds.) (2006), *Recent Work on Intrinsic Value*, Springer, Dordrecht.

Rowlands, M. (2010), *The New Science of the Mind. From Extended Mind to Embodied Phenomenology*, The MIT Press, Cambridge (MA).

Schlosser, J. von (1908), *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Verlag von Klinkhardt und Biermann, Lipsia, [trad. it. *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, Sansoni, Firenze 1974].

Schwarz, A. (ed.) (1989), *I surrealisti*, (catalogo della mostra svoltasi a Palazzo Reale, Milano, nello stesso anno), Mazzotta, Milano.

Searle, J.R. (1979), *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge University Press, Cambridge.

Searle, J.R. (1995), *The Construction of Social Reality*, Free Press, New York [trad. it. *La costruzione della realtà sociale*, Einaudi, Torino 2006].

Searle, J.R. (2010), *Making the Social World. The Structure of Human Civilization*, Oxford University Press, Oxford [trad. it. *Creare il mondo sociale. La struttura della civiltà umana*, Cortina, Milano 2010].

Sjöberg, F. (2004), *Flugfällan*, Nya Doxa, Nora [trad. it. *L'arte di collezionare mosche*, Iperborea, Milano 2015].

Terrone, E. (2014), *Filosofia del film*, Carocci, Roma.

Thomasson, A.L. (1999), *Fiction and Metaphysics*, Cambridge University Press, Cambridge.

Thomasson, A.L. (2003a), «Fictional Characters and Literary Practices», *British Journal of Aesthetics* 43, 138-157.

Thomasson, A.L. (2003b), «Speaking of Fictional Characters», *Dialectica* 57, 205-223.

Thomasson, A.L. (2009), «Fictional Entities», in J. Kim, E. Sosa e G. Rosenkrantz (eds.), *A Companion to Metaphysics*, Wiley-Blackwell, 10-18.

Thomasson, A.L. (2015), «Fictional Discourse and Fictionalisms», in A. Everett e S. Brock (eds.) *Fictional Objects*, Oxford University Press, Oxford, 255-74.

Van Inwagen, P (1977), «Creatures of Fiction», *American Philosophical Quarterly* 14, 299-308.

Voltolini, A. (2006), *How Ficta Follow Fiction: A Syncretistic Account of Fictional Entities*, Springer, Dordrecht.

Voltolini, A. (2010), *Finzioni. Il far finta e i suoi oggetti*, Laterza, Roma-Bari, 2010.

Walton, K.L. (1990), *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Harvard University Press, Cambridge (MA) [trad. it. *Mimesis come far finta*, Mimesis, Milano-Udine 2011].

Weatherson, B. (2012), «Intrinsic vs, Extrinsic Properties» in Stanford Encyclopedia of Philosophy, <http://plato.stanford.edu>

Weitz, M (1956), «The Role of Theory in Aesthetics», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15-1, 27-35 [trad. it. «Il ruolo della teoria in estetica» in Kobau, Matteucci, Velotti (eds.) *Estetica e filosofia analitica*, Il Mulino, Bologna, 2007].

Wittgenstein, L. (1953), *Philosophische Untersuchungen*, Blackwell, Oxford, [trad. it. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1967].

Wolterstorff, N. (1979), «Characters and their Names», *Poetics* 8, 101-127.

Varzi, A. (2005), *Ontologia*, Laterza, Roma-Bari.

Velotti, S. (2012), *La filosofia e le arti. Sentire, pensare, immaginare*, Laterza, Roma-Bari.

Zalta, E.N. (2000), «The Road Between Pretense Theory and Abstract Object Theory», in Everett A. e Hofweber T. (eds.) *Empty Names, Fiction and the Puzzle of Non-Existence*, Csl Publications, Stanford, 117-147.

Indice definizioni

Applicazione del progetto (o battesimo di una collezione) 1.3.4
Artefatto astratto condizionato 2.5.intro
Artefatto astratto indipendente 2.5.intro
Artefatto astratto strutturante 2.5.intro
Artefatto astratto strutturato 2.5.intro
Attivazione di proprietà 2.1.3
Collectus (definizione provvisoria) 2.3
Collectus (definizione completa) 2.5.2
Collezione 1.1
Configurabilità 2.4.3
Configurazione 2.4.3
Compartecipazione 1.3.3
Esposizione 2.4.1
Insieme degli oggetti candidati 1.1
Insieme variabile 1.1
Insieme vincolato 1.1
Maneggevolezza 1.1
Oggetto candidato 1.1
Oggetto candidato effettivo 2.2.2
Oggetto candidato latente 2.2.2
Oggetto collezionato 1.1
Processo collezionistico 2.2.2
Progetto 1.3.2
Progetto applicato 1.3.2
Progetto latente 2.2.2
Proprietà attiva 2.1.3
Proprietà intrinseca 2.2.1
Proprietà latente 2.1.3
Proprietà relazionale (o estrinseca) 2.2.2
Proprietà relazionale interna 2.2.2
Supporto configurativo 2.4.2
Supporto formale 2.4.2
Supporto illustrativo 2.4.2

Indice generale

<i>Note di lettura</i>	p. 5
INTRODUZIONE	7
1 – LA COLLEZIONE COME ARTEFATTO ASTRATTO	10
1.1 Atomismo e olismo delle collezioni	10
1.2 La nozione di artefatto astratto	18
1.2.1 Costruire un <i>abstractum</i>	18
1.2.2 Vaghezza degli oggetti fittizi	20
1.2.3 Dipendenze metafisiche degli artefatti astratti	21
1.2.4 Entità che migrano	24
1.2.5 Condizioni d'identità	25
1.3 La collezione come artefatto astratto	30
1.3.1 Localizzazione nello spazio	32
1.3.2 Creazione ed esistenza nel tempo	38
1.3.3 Proliferazione e vaghezza in genere	43
1.3.4 Entità dipendenti di livello superiore	47
1.3.5 La cessazione dell'esistenza	55
1.3.6 Le condizioni d'identità (parte prima)	61
1.4 Conclusioni al capitolo	65

2 – DALLE PROPRIETÀ AL <i>COLLECTUS</i>	68
2.1 Una questione di proprietà	68
2.1.1 Proprietà intrinseche degli oggetti collezionati	70
2.1.2 Proprietà relazionali degli oggetti collezionati	72
2.1.3 L’attivazione delle proprietà	77
2.2 Il ruolo delle proprietà nel processo collezionistico	80
2.2.1 Le proprietà e il progetto: dalla latenza all’applicazione del progetto	82
2.2.2 L’attivazione di proprietà e lo <i>status</i> di collezione	87
2.2.3 L’attivazione in riferimento ai vari tipi di proprietà	92
2.2.4 Chiarimenti sulla nozione di <i>status</i>	94
2.3 L’edificazione del <i>collectus</i> attraverso le proprietà	101
2.3.1 <i>Collectus</i> e tassonomie: una struttura narrante fra scienza e arte	106
2.3.2 <i>Collectus</i> e proprietà attive: questioni costitutive fra collezione e sua struttura	111
2.3.3 Il <i>collectus</i> come struttura cangiante fra storia e vita	116
2.4 Esporre una collezione: il ruolo del <i>collectus</i> nella configurazione	121
2.4.1 L’esposizione	124
2.4.2 I supporti configurativi	127
2.4.3 La configurazione della collezione	131
2.5 Osservazioni finali e definizione di <i>collectus</i>	137
2.5.1 Le condizioni d’identità (parte seconda e conclusiva)	145
2.5.2 Definizione di <i>collectus</i>	148

3 – PROBLEMI SPECIALI E CASI <i>BORDERLINE</i>	151
3.1 Collezioni chiuse e collezioni aperte	152
3.2 Completezza e completismo	161
3.3 <i>One Object Collection</i>	166
3.4 Le collezioni di collezioni (e ancora sulle <i>One Object Collection...</i>)	170
3.5 Le <i>Wunderkammern</i>	173
3.6 Note su collezionismo e accumulo compulsivo	182
3.7 Sulla rarità	186
<i>Figure</i>	189
<i>Bibliografia</i>	201
<i>Indice delle definizioni</i>	207
<i>Indice generale</i>	209