

L'OSSERVAZIONE DA UN PUNTO DI VISTA ETNOSEMIOTICO. ALCUNE RIFLESSIONI

Paola Donatiello

1. Il lavoro antropologico e la collezione

A partire dalla *svolta interpretativa*¹ e, più in generale dalla svolta post-moderna², il lavoro antropologico e la tecnica etnografica hanno iniziato a essere ripensati e ridimensionati da un vasto dibattito interno, che ruota attorno ai concetti di cultura e interpretazione, al ruolo della scrittura e dell'autorità³ etnografica, ai modi in cui essa costituisce e fonda il proprio campo.

Quando un antropologo dà inizio alla "ricerca sul terreno" *giunge* nel suo *Altrove*. Seduto, presumibilmente, in uno dei punti che compongono quel vasto spazio *Altro* a lui sconosciuto, apre il diario di campo, trovandosi di fronte una pagina bianca. Nell'insegnare le tecniche di approccio al campo spesso si suggerisce una domanda aurorale, utile a superare l'ansia e il disagio di trovarsi in un territorio *da scrivere*, dove il bianco della pagina è talmente forte da interdire la visione: cosa sto facendo qui? Il percorso del lavoro sul campo di un etnografo è un fatto complesso, tanto che, in fase didattica, vi è una folta schiera di addetti ai lavori che non riesce a *dirne*, se non in due modi: consigliando di sperimentare quest'esperienza sulla propria pelle e sul proprio corpo; componendo a fine lavoro un'opera monografica dal carattere per lo più sistematico, l'etnografia.

Durante questo periodo di dibattito interno alla disciplina etno-antropologica, di riflessione sui presupposti del proprio lavoro, di ripensamento del proprio oggetto di studio⁴, alcuni autori⁵ hanno iniziato a interrogarsi sul momento dell'esperienza diretta del campo, a partire dall'analisi di alcuni fondamenti retorici e ideologici relativi al formato monografico, sottoponendo ad analisi e a critica alcune basi del lavoro etnografico e dell'episteme antropologica.

Questo ha comportato – e comporta ancora oggi – la revisione, condotta su base genealogica e decostruttiva, delle relazioni epistemologiche che intercorrono tra il ricercatore e il suo *Altro*, un

¹ CLIFFORD GEERTZ, *Interpretazione di culture*, Bologna, Il Mulino 1998.

² FRANÇOIS LYOTARD, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1981.

³ Quest'ultimo connesso alla revisione dei criteri *scientifici* del lavoro etno-antropologico.

⁴ MICHEAL CARRITHERS et al., *Ontology Is Just Another Word for Culture: Motion Tabled at the 2008 Meeting of the Group for Debates in Anthropological Theory, University of Manchester*, «Critique of Anthropology» 30, 2010, pp. 151-200.

⁵ JAMES CLIFFORD – JAMES EDWARD MARCUS, *Writing the culture: politics and poetics of ethnography*, University of California Press, Berkeley-London, 1986.

termine chiave dell'antropologia, che spesso è usato per intendere elementi sì differenti ma strettamente connessi tra loro.

L'Altro è il campo, luogo e tempo fisico in cui e con cui si conduce la ricerca, la quale prevede l'osservazione diretta e partecipante, la raccolta di dati rilevanti, la compilazione di diari, lo sconforto di sentirsi solo fra molti, la scoperta di poter diventare uno *di Loro*.

L'Altro è la cultura: l'Altro etnico, esotico⁶, lontano, primitivo⁷, orale, senza storia. Le variegate definizioni e la diversità d'approccio a questo termine comportano spesso problemi interni alla comunità scientifica, con ricadute sensibili rispetto alla condivisibilità delle singole ricerche.

L'Altro è Altro-Da-Sé, inteso come istanza *del campo e nel campo*, con cui il ricercatore entra in relazione *sul campo*. Storicamente denominato in linguaggio tecnico come 'informatore' o individuato in coloro che condividono il terreno con il ricercatore, l'Altro-Da-Sé diventa nodo problematico del discorso antropologico, qualora si sia portati a ragionare e restituire gli aspetti *qualitativi della relazione*, esplicitando il più possibile i presupposti che la sorreggono. Questo problema sorge qualora si tratti di incontri fortuiti o voluti, di eventi di necessità o di casualità, di una relazione profonda o superficiale, di un momento direttamente finalizzato agli obiettivi di ricerca o che, apparentemente, potrebbe non trovare collocazione nel resoconto finale.

L'Altro è la *monografia*, prodotto che il ricercatore espelle dal proprio corpo a fine lavoro, nel tentativo di ricostruire i fili e le trame dell'*esperienza costruita* che ha con-vissuto e condiviso.

Per limiti di spazio non si riuscirà a restituire la complessità e l'evoluzione del dibattito; si è scelto, pertanto, di focalizzarsi su alcune riflessioni elaborate da James Clifford, quelle riguardanti il *surrealismo etnografico* e l'atto del *collezionare*.

L'obiettivo dello studio di Clifford è quello di sciogliere il funzionamento di alcuni meccanismi che sottostanno al lavoro antropologico: «una volta che tutto in una cultura sia reputato per principio degno di essere collezionato ed esposto, sorgono capitali problemi di classificazione e di valore»⁸. Il termine *surrealismo etnografico* è stato elaborato con l'obiettivo di rendere conto di una particolare congiuntura storico-culturale, durante la quale il lavoro etnografico raggiunge il suo massimo grado di valore scientifico. In questo stesso periodo l'etnologia e la sociologia nascono e si definiscono come campi del sapere scientifico. Qual è l'episteme che sorregge questa congiuntura?

⁶ LORRAINE DASTON – KATHARINE PARK, *Le meraviglie del mondo. Mostri prodigi e fatti strani dal Medioevo all'Illuminismo*, Carocci, Roma, 2000.

⁷ SALLY PRICE, *I primitivi traditi. L'arte dei "selvaggi" e la presunzione occidentale*, Milano, Johan & Levi, 2015.

⁸ J. CLIFFORD, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010, p. 159.

Il criterio generale che definisce le modalità dell'indagine è la comparazione tra fenomeni apparentemente lontani tra loro: il lavoro etnografico, inteso come «frammentazione e giustapposizione di valori culturali»⁹ e il surrealismo, inteso nel suo senso più ampio, come «una estetica che valorizza il frammento, le collezioni bizzarre le giustapposizioni sorprendenti, che cerca di provocare la manifestazione di realtà straordinarie tratte da domini dell'erotico, dell'esotico, dell'inconscio»¹⁰.

L'attività etnografica si esplica nel raccogliere dati appartenenti a contesti anche differenti tra loro – si pensi ai casi in cui interi villaggi erano scomposti e ricomposti entro un contesto *altro* rispetto a quello di partenza, come poteva essere quello dell'Esposizione Universale. Alla raccolta segue la giustapposizione, il riordino, la classificazione.

Nel momento in cui una serie di frammenti di cultura formano una raccolta di appunti, uno studio monografico, un prodotto scritturale tenuto con uno stile argomentativo di tipo *assertivo*, una mostra, una raccolta fotografica, una base per un progetto di *intervento pratico*, essi diventano un'entità altra rispetto alla materia di partenza.

Quando «la cultura diventa qualcosa di collezionabile»¹¹ si sollevano problemi rispetto ai criteri trasformativi che soggiacciono alle operazioni di raccolta e restituzione, allo statuto delle entità iniziali e finali del processo, ai presupposti etici, alle responsabilità e alle ripercussioni pratiche del lavoro dello studioso, il quale è definito come 'autorità' in base alla posizione in cui è collocato, alla qualità della relazione che genera e costruisce.

Uno dei prodotti della cultura post-moderna¹² è quello di tentare di riflettere sugli strascichi positivisti ed etnocentrici che imperniano il pensiero, considerandone temi e declinazioni possibili, per cui la soggettività si dichiara per quel che oggi appare: posizionale, interstiziale e molteplice. Vengono ripensati la struttura gerarchica che regge la stabilità di alcuni *universali*, come natura e cultura, e lo statuto degli oggetti scientifici. Lo studio di Clifford è indicativo: il sottotitolo del volume entro cui egli elabora queste riflessioni è «etnografia, letteratura e arte nel secolo XX». In esso egli conduce una serie di indagini assumendo come base alcune cristallizzazioni in materia *artistica*, con l'obiettivo di mostrare in che modo una *nuova prospettiva* etno-antropologica possa produrre avanzamenti ed esplicitazioni relativamente modi di costruzione degli oggetti di studio: «l'etnografia mista al surrealismo emerge come la teoria e la pratica della giustapposizione [...]

⁹ J. CLIFFORD *I frutti puri impazziscono* cit, p. 143.

¹⁰ J. CLIFFORD *I frutti puri impazziscono* cit, p. 144.

¹¹ J. CLIFFORD *I frutti puri impazziscono* cit, p. 158.

¹² Per una visione critica sull'argomento cfr. BRUNO LATOUR *Non siamo mai stati moderni*, Milano, Elèuthera, 2009.

studia l'invenzione e l'interruzione di totalità significanti in opere di import-export culturale»¹³. Il surrealista etnografico «a differenza del tipico critico d'arte sia dell'antropologo suo contemporaneo, si delizia delle impurità culturali, dei sincretismi perturbanti»¹⁴.

Inserendo il presente saggio nel solco degli studi compiuti da Clifford e assumendone l'attitudine – quella di esplorare i fenomeni relativamente alla congiunture sincretiche che producono e da cui sono generati¹⁵ – si è scelto di focalizzare l'articolo su un fenomeno particolare di *collezione artistica*, quello delle *wunderkammern*¹⁶. Esso appare agli occhi dell'osservatore contemporaneo nel suo manifestarsi come esotico e perturbante, fa vacillare lo statuto dell'esperienza museale attuale, rappresenta un processo di accumulo quasi automatico di cui si fa fatica a comprendere la logica. Questo fenomeno è inoltre legato alla manifestazione di un effetto di senso particolare, quello della *meraviglia*. Al fine di comprendere meglio l'articolazione che soggiace a questo fenomeno, si articolerà uno studio su base etnosemiotica.

2. Raccolte d'arte e di meraviglie¹⁷

Nell'affrontare uno studio del fenomeno delle *wunderkammern* una difficoltà appare immediata: allo stato attuale esse non esistono più per ragioni storiche ed epistemologiche. Con l'avvento dei criteri classificatori e dei sistemi tassonomici moderni, tutte le collezioni meravigliose vennero smembrate e riassemblate in base a nuovi canoni. In che modo costituire un *corpus* analitico grazie a cui poter cogliere gli elementi strutturali del fenomeno preso in considerazione? Grazie agli

¹³ J. CLIFFORD *I frutti puri impazziscono* cit, p. 176.

¹⁴ J. CLIFFORD *I frutti puri impazziscono* cit, p. 158

¹⁵ “Tutte le collezioni di un autore, non importa se realizzate in nome dell'arte o della scienza, sono storicamente contingenti e soggette ad appropriazione locale” J. CLIFFORD *I frutti puri impazziscono* cit, p. 23; più in generale, cfr. J. CLIFFORD *I frutti puri impazziscono* cit, “Parte terza – Collezioni”, pp. 221-292.

¹⁶ La bibliografia sull'argomento è vasta; in ambito internazionale si segnalano i seguenti studi: HORST BREDEKAMP, *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina. La storia delle Kunstkammer e il futuro della storia dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 1996; LORRAINE DASTON – KATHARINE PARK, *Le meraviglie del mondo* cit; CHRISTINE DAVENNE, CHRISTINE FLEURENT, *Cabinets de curiosités. La passion de la collection*, Paris, Éditions de la Martinière, 2011; DAVID FREEDBERG, *L'occhio della linca: Galileo, i suoi amici, e l'inizio della moderna storia naturale*, Bologna, Bononia University Press, 2007; PATRICK MAURIÈS, *Le stanze delle meraviglie*, Rizzoli, Milano, 2002; KRYSZTOF POMIAN, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi Venezia XVI-XVII sec.*, Milano, Il Saggiatore, 2007.

In ambito italiano si segnalano gli studi di Aldalgisa Lugli: A. LUGLI, a cura, *Wunderkammer*, La Biennale, Milano Electa, 1986; A. LUGLI, *Wunderkammer. La stanza delle meraviglie*, Torino, Umberto Allemandi & Co., 1997; A. LUGLI, *Naturalia et mirabilia*, Milano, Mazzotta, 2005; A. LUGLI, *Arte e meraviglia 1974-1995*, Torino, Umberto Allemandi & Co., 2006.

Inoltre si segnalano i più recenti: ELIO GRAZIOLI, *La collezione come forma d'arte*, Milano, Johan & Levi, 2012; LAVINIA GALLI MICHERO – MARTINA MAZZOTTA, *Wunderkammer. Arte, natura, meraviglia ieri e oggi*, Milano, Skira, 2013.

¹⁷ Il titolo è un omaggio diretto a JULIUS VON SCHLOSSER, *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo rinascimento*, Milano, Sansoni, 1974.

strumenti elaborati in seno alla semiotica¹⁸ è possibile determinare ed esaminare alcune entità grazie alle quali le *wunderkammern* risultano al giorno d'oggi *indirettamente osservabili*: i frontespizi dei cataloghi a stampa e alcune tavole illustrate¹⁹. Questi corredevano i cataloghi o i trattati scientifici raccolti e pubblicati da *connoisseur*, studiosi e collaboratori, filosofi di storia naturale e preternaturale. Attraverso essi le *wunderkammern* non hanno solo superato i limiti fisici dello spazio e del tempo: i trattati e i cataloghi a stampa hanno permesso la diffusione e la circolazione dei reperti, costruendo una fitta rete di scambi²⁰.

Oggi i frontespizi valgono per il semiologo come materia d'analisi attraverso cui rilevare elementi e ricorrenze, costruire effetti e configurazioni. Questo particolare supporto di manifestazione offre all'analista un punto di vista privilegiato sui meccanismi di esposizione della collezione e apre a percorsi di lettura possibili, quali quelli dello sguardo del fruitore e della sua intrinseca costruzione come lettore.

I frontespizi sono delle illustrazioni che corredevano gli inventari e i cataloghi che servivano a diffondere la raccolta e a monitorare lo stato dell'evoluzione della collezione meravigliosa. Grazie alla divulgazione degli inventari delle *wunderkammern* si favorì la formazione di comunità di lavoro in continuo movimento e in contatto reciproco. La possibilità, che lo studioso aveva, di divulgare documentazioni riguardanti la sua raccolta, determinò un cambiamento radicale nell'atteggiamento dello scienziato nei confronti delle meraviglie, creando le basi per l'approccio tipicamente scientifico al mondo naturale²¹ e per la nascita del metodo sperimentale, per la riflessione sui confini tra arte e scienza, artificio e natura. Gli inventari avevano la funzione di trasmettere al lettore un ritratto ideale visivo (grazie all'illustrazione grafica) e verbale (grazie alla descrizione scritta), una rappresentazione *totale* della raccolta, la quale, intrinsecamente, tendeva alla perfezione²².

¹⁸ *Leggere l'opera d'arte II. Dal figurativo all'astratto*, a cura di LUCIA CORRAIN E PIERLUIGI BASSO, BOLOGNA, Esculapio, Bologna; *Semiotiche della pittura*, a cura di L. CORRAIN, Roma, Meltemi, 2005; TARCISIO LANCIONI, *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*, Milano, Mondadori Università, 2009; FRANCESCO MARSCIANI, *Ricerche semiotiche II. In fondo al semiotico*, Bologna, Esculapio, 2013; F. MARSCIANI, «À propos de quelques questions inactuelles en théorie de la signification», *Actes Sémiotiques*, 117, 2014, (En ligne).

¹⁹ La ricerca d'archivio è stata condotta attraverso cataloghi a stampa che riportavano le tavole interamente o in dettaglio; a questo primo stadio è seguita una ricerca su internet che ha permesso la consultazione di alcuni cataloghi per intero. L'analisi tuttavia estrapola l'elemento del frontespizio o della tavola rispetto al contesto originario, fissando criteri di pertinenza di tipo semiotico: l'articolazione del senso e delle relazioni che rendono possibili la giustapposizione di *artificialia* e *naturalia*, di arte e scienza.

²⁰ *Histories of scientific observation*, a cura di LORRAINE DASTON – ELIZABETH LUNEBECK Chicago and London, The University of Chicago Press, 2011, pp. 1-113.

²¹ ALGIRDAS JULIEN GREIMAS, *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974, pp. 49-94.

²² «L'inventario è quasi sempre un momento di registrazione, manoscritta, sottoposta a contingenze materiali, spostamenti, eredità, ecc. Il catalogo è invece il momento aureo della collezione, quello in cui il collezionista, che ne è l'autore si accinge personalmente o incarica qualcuno di redigere una specie di ritratto ideale della raccolta» (A. LUGLI, *Arte e meraviglia 1974-1995* cit, p. 112).

Il frontespizio del catalogo si configura come luogo paradossale: traduce lo stadio *ideale* della collezione cercando di presentarla nella sua totalità, espungendo e tralasciando inevitabilmente degli elementi.

L'analisi

Le illustrazioni selezionate coprono un lasso di tempo di circa un secolo e mezzo – dalla metà del '500 al primo quarto del '700 circa. Le *wunderkammern* rappresentate sono: quella di Ferrante Imperato, farmacista e studioso napoletano, di Basilius Besler, dello speziale Francesco Calzolari, del medico Ole Worm, del milanese Manfredo Settala, del bolognese Ferdinando Cospi, dello studioso e religioso Athanasius Kircher, di Michele Mercati e, infine, del mercante neerlandese Vincent Levin (*figg. 1-9*).

Nel commentare i frontespizi degli inventari, Lugli afferma che

non c'è un ordine fisso che guida la disposizione dei reperti, o per lo meno, non è quello che ci si potrebbe aspettare, di un cielo come aria, riempito allora di tutto ciò che è pertinente a questo elemento. In realtà in alto vanno a collocarsi in parte i pezzi più ingombranti, i grandi mammiferi, i pesci, i serpenti e l'immane cocodrillo²³. E se il soffitto è trabeato, la struttura servirà come elementare indice di classificazione²⁴.

Per facilitare l'analisi, le diverse rappresentazioni sono state raccolte e provvisoriamente in sottogruppi: il primo (*figg. 1-7*), relativo alle rappresentazioni delle collezioni di Besler, Calzolari, Cospi, Worm, Settala, Imperato, Vincent; il secondo (*fig. 8*), la rappresentazione del Museo kircheriano; il terzo (*fig. 9*), la *Metalloteca* di Michele Mercati. Questa suddivisione poggia su alcuni elementi direttamente osservabili: l'omogeneità apparente degli elementi del primo gruppo – generata dall'orizzontalità della topologia delle tavole; l'eccezionalità del frontespizio kircheriano, il quale presenta un orientamento topologico verticale e all'interno viene inserito l'elemento divino; l'eccezionalità della *Metalloteca*, è presentare i frammenti della collezione in maniera piuttosto ordinata rispetto agli altri frontespizi.

L'ipotesi è che, nel loro complesso, i frontespizi che si comportano come eccezioni funzionino da marcatore trasformativo dell'idea di *collezione*.

²³ Si può benissimo notarlo nelle collezioni di Ole Worm (soffitto trabeato), di Ferrante Imperato, di Besler, per lo più in quasi tutti i frontespizi del primo gruppo. L'applicazione automatica delle categorie semiotiche solitamente utilizzate in questa fase d'analisi (alto/basso, destra/sinistra, centrale/periferico) sembra non produrre risultati semioticamente pertinenti.

²⁴ ADALGISA LUGLI, *Naturalia et mirabilia* cit, p. 101.

L'analisi inizia con la disamina dei bordi, dei limiti *fisici* dei diversi frontespizi. La cornice e il formato, limitano lo sguardo, fondano lo spazio topografico della rappresentazione²⁵. Il formato prescelto è quello orizzontale, rettangolare o leggermente quadrato, ad eccezione del Museo kircheriano, in cui è sfruttato il formato verticale: questa variazione marca una particolare struttura della significazione. Sia nella tavola della *Metallotheca* che in quello di Kircher la cornice taglia la rappresentazione, generando un effetto di focalizzazione, lasciando presagire allo sguardo che, oltre il limite fisico dell'illustrazione, vi sia dell'altro. Nelle incisioni delle raccolte di Calzolari e Cospi la cornice utilizza l'espedito dei bordi delle scansie, che, grazie allo sfondamento della quarta parete della camera chiusa, sono visibili, inglobano lo spazio al loro interno recando un'iscrizione, rispettivamente, ai lati e al centro. Nei frontespizi di Besler, Worm, Settala e Vincent la cornice non è marcata, assume un aspetto quasi *fotografico*, l'iscrizione è spesso trasposta all'interno dell'immagine, eccetto per quella della camera di Imperato, che si trova in *trompe-l'oeil*, in rilievo rispetto a una cornice illusoria con intarsio floreale, che ingloba e limita la rappresentazione.

In semiotica, la proiezione di dispositivi topologici durante l'analisi aiuta l'analista a stabilire isotopie e ricorrenze, a ordinare e rilevare i formanti. Secondo Calabrese, il dispositivo topologico «funziona per nessi fra volumi astratti, collegati da una linea che pare riprodurre “lo sguardo” del lettore sull'immagine»²⁶, generando spazi simulacrali autonomi entro i bordi fisici, in questo caso, del frontespizio.

Una prima differenza contrastiva²⁷ che si può stabilire è quella tra contorni regolari e irregolari. I bordi fisici delle tavole, se reiterati²⁸ nella porzione delimitata dalla cornice, scandiscono gli spazi e determinano la disposizione degli oggetti. I contorni regolari, per lo più rettilinei (orizzontali, verticali e diagonali), si ravviserebbero nei pavimenti, nel posizionamento delle mattonelle, nei libri, nelle scansie dei ripiani e delle librerie; in alcuni casi particolari (Imperato, Calzolari - *figg. 6 e 3*) la *texture* delle piastrelle si configura come un ibrido regolare con macchie irregolari, il quale restituisce una superficie lievemente specchiante, in cui i formanti con contorni irregolari si riflettono parzialmente. Gli stipi e gli armadi, i ripiani delle scansie, i tavoli, i soffitti – trabeati e non – sono formanti dai contorni regolari e funzionano da separatori, soglie, barriere. Essi, per

²⁵ LOUIS MARIN, *Della rappresentazione*, Roma, Meltemi, 2001.

²⁶ OMAR CALABRESE, *La memoria geroglifica. Riflessioni semiotiche sul frontespizio dei “Principi di Scienza Nuova” di Giambattista Vico*, in *Eloquio del senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri*, a cura di L. CORRAIN E P. BASSO Ancona-Milano, Costa e Nolan, 1999, p. 333.

²⁷ JEAN MARIE FLOCH, *Petit mythologie de l'œil et l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, Actes sémiotique, Limoges, Éditions Hadès-Benjamins-PULIM, 1985.

²⁸ MICHEL FOUCAULT, *La pittura di Manet*, Abscondita, Milano, 2005.

rapporto di prossimità e affiancamento, si ibridano con il formante dal contorno irregolare, quello della collezione e delle singole figure che compongono quasi una figura a sé stante.

L'accumulo e la disposizione caotica, propri delle camere delle meraviglie, più che mostrare l'*assenza di criterio*, manifestano *criteri differenti* rispetto a quelli che soggiacciono alle tassonomie e alle classificazioni *moderne*: il primo criterio risulta intrinseco ai singoli frammenti, per cui essi possono essere collocati nello spazio del formante dai bordi irregolari perché meravigliosi, capaci di suscitare stupore in chi li guarda; il secondo criterio afferisce alla posizione dei singoli frammenti, che sembrano essere collocati per *accostamento, prossimità*.

In questo modo, il collezionista ipotizza un *fil rouge* tra un oggetto meraviglioso e l'altro, ricostruisce un microcosmo che funziona analogicamente rispetto al macrocosmo del mondo²⁹. Il movimento degli oggetti disposti nella *wunderkammer* è in espansione³⁰, continuamente in evoluzione, in fase di incessante incremento. Nel corso della sua formazione la collezione meravigliosa tende sempre più a inglobare la totalità: la *wunderkammer* è un microcosmo che tende a una scala 1:1. Nelle collezioni meravigliose l'eterogeneità funziona come un criterio di riduzione del macrocosmo in un microcosmo, dove le figure del contenimento e della regolarità risultano condensati in pochi elementi.

All'interno del formante irregolare della collezione si può ravvisare una disposizione dei frammenti a *texture* fitta o rada. Le illustrazioni sono realizzate con la tecnica dell'incisione, utilizzando i toni del bianco e del nero. La *texture* risulta fitta o rada anche in base alla resa dei frammenti – più o meno particolareggiata – e al rapporto tra la qualità e la quantità dei frammenti rappresentati, e alle dimensioni della camera – più o meno capiente. Nel frontespizio del primo gruppo (*figg. 1-7*) gli oggetti si affollano; i frontespizi dove la *texture* è rada sono quelli di Imperato, Worm, Cospi (*figg. 6, 4 e 3*) e, in parte, quello di Vincent (*fig. 7*), mentre quelli con la *texture* più fitta sono quelli di Settala, Calzolari, in parte quello di Besler (*figg. 5, 2 e 1*). La *texture* della rappresentazione del Museo kiercheriano (*fig. 8*) è sia rada che fitta e costituisce un'eccezione.

Ciò che risulta particolare è il tipo di illuminazione delle camere: la forma della luce genera un effetto di *diffusione*, piuttosto che di *localizzazione*. Le tavole di Calzolari e Cospi (*figg. 2 e 3*) non presentano fonti fisiche di luce, mentre nelle opere in cui si osservano fonti fisiche rappresentate, le ombreggiature difficilmente rispettano il punto di provenienza della luce – si fa riferimento a quello di Imperato (*fig. 6*) e, parzialmente, a quello di Vincent (*fig. 7*), in cui le ombre pertengono all'uomo

²⁹ Si propone una correlazione semisimbolica tra i due formanti, dove /regolare/ : /irregolare/ = /ordinario/ : /meraviglioso/.

³⁰ Fatta l'eccezione della *Metalloteca* di Mercati, che viene momentaneamente tralasciata, gli elementi che costituiscono la *texture* irregolare brulicano, si espandono.

e alle suppellettili, ma non ai reperti. L'unica opera con una resa naturalistica della luce è quella di Besler (*fig. 1*), dove le lunghe ombre seguono la direzionalità della luce proveniente da sinistra verso destra, ombreggiando e delineando i contorni degli oggetti in maniera netta.

La luce funziona come un dispositivo di disvelamento e occultamento: la meraviglia delle *wunderkammern* si svela al mondo grazie alla piena visibilità dei reperti, i quali si mostrano nella loro irregolarità e bizzarria. Il formante delle collezioni meravigliose si può considerare come una configurazione discorsiva³¹ che manifesta e disvela l'irregolarità e la meraviglia dei frammenti-di-mondo. Per giustapposizione, l'effetto di meraviglia si trasmette e si riverbera da un frammento all'altro, grazie al funzionamento analogico, criterio intrinseco che genera la collezione.

Percorsi topologici

Il primo elemento generatore del percorso topologico di lettura è la prospettiva, che organizza lo spazio e *debraya* la rappresentazione: in tutte le illustrazioni del primo gruppo – fatta eccezione per quella di Vincent³² (*fig. 7*) – lo spazio prospettico è organizzato in modo da non restituire una sua percorribilità e gli oggetti sono trattati nel modo migliore ai fini della loro visibilità. Nel mondo della meraviglia, che si dà in continua espansione, non vi è spazio per il percorso fisico dell'uomo, il quale è figura dell'attonimento e dello stupore.

Nel frontespizio di Vincent, unitamente a quello della camera di Athanasius Kircher (*fig. 8*), lo spazio invece presenta alcuni luoghi di percorribilità: in epoca di Controriforma, con l'Illuminismo alle porte, l'uomo diventa figura ordinatrice, misura di tutte le cose, stabilisce i criteri tassonomici del suo ordinamento, dei confini del mondo, delle sfere dell'arte e della scienza. Nella tavola che illustra la *Metallotheca* di Michele Mercati (*fig. 9*), datata in pieno Illuminismo, quando le classificazioni scientifiche *moderne* vivono il loro momento di pieno sviluppo e diffusione, si osserva una piena restituzione prospettica dello spazio, completa e oggettiva; lo spettatore è nuovamente escluso dalla rappresentazione, a ribadire il fatto che egli può e deve accettare l'ordine che viene rappresentato.

³¹ Per configurazioni discorsive si intendono «des sortes de micro-récits ayant une organisation syntactico-sémantique autonome et susceptibles de s'intégrer dans des unités discursive plus larges. [...] on distinguera facilement des configurations thématiques, mais aussi des configurations figuratives (auxelle se rattachent les motifs). De meme, leur manifestation discursive présuppose déjà une organisation narrative soujacente» (A.J. GREIMAS – JOSEPH COURTÈS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la theorie du langage*, Hachette, Paris, 1979, p. 60).

³² Il quale cronologicamente è il più recente e manifesta un uso maggiormente consolidato del dispositivo prospettico.

In semiotica la posizione e l'aspetto di figure³³ – orientate in maniera frontale³⁴ o poste di spalle³⁵ – facilitano la lettura di un'immagine, chiamando in causa lo spettatore. Nei frontespizi queste entità sono tematizzate e figurativizzate come iscrizioni verbali o gruppi di persone: studiosi e collaboratori, inservienti e visitatori. Inoltre, alcune direttrici topologiche – rettilinee, diagonali, verticali o orizzontali – generano dei percorsi di lettura. Formanti come questi facilitano l'osservazione del comportamento della direzionalità e dell'orientamento, permettendo di condurre un discorso rispetto ai modi generali del funzionamento della rappresentazione.

Percorso #1

L'illustrazione della collezione di Levinus Vincent (*fig. 7*) offre una configurazione particolare, a cominciare dalla scelta di contrapporsi alla direzionalità propria della pratica di lettura occidentale, da sinistra a destra. Partendo dal basso-destra, fino alla teca vicina al tavolo nella parte sinistra: nell'angolo in basso a destra sono presenti due figure, un adolescente di tre quarti, il quale indica le pareti rivolgendosi a un uomo. Questi, quasi frontale, ma con il viso rivolto verso la quarta parete sfondata, indica con la mano sinistra verso il centro del frontespizio, dove un altro uomo, anche lui con il volto in direzione frontale, interseca la retta che divide esattamente a metà l'opera. All'ultima figura si accompagna una dama che indica due uomini nella parte sinistra; essi guardano dentro una teca, appoggiati a un tavolo.

Il percorso delineato genera un progressivo spostamento dello sguardo dall'esterno verso l'interno dello spazio prospettico³⁶: dal fanciullo e dall'uomo, quasi sul bordo, si passa alla seconda coppia, che è leggermente rientrata, fino alla terza, interna rispetto allo spazio della configurazione. L'attante informatore è caratterizzato quasi sempre come un giovane uomo, mentre l'attante osservatore subisce una trasformazione aspettuale: esso è figurativizzato prima come un fanciullo e poi come una dama, forme incarnate che, storicamente, erano delegate all'accompagnamento e necessitavano di essere guidate nell'approccio al Sapere. Solo nel momento in cui anche l'attante osservatore si trova nel pieno della configurazione egli diventa, aspettualmente, un giovane uomo capace di sostenere il confronto con un suo pari.

³³ In termini tecnici, 'attanti informatori' e 'attanti osservatori'. Cfr. JACQUES FONTANILLE *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours – peinture – cinéma)*, Paris, Hachette 1989 e F. MARSCIANI – ALESSANDRO ZINNA, *Elementi di semiotica generativa*, Bologna, Esculapio, 1991, p. 124.

³⁴ Responsabili dello sfondamento della quarta parete.

³⁵ Intenti ad ammirare la collezione, simulacro dello spettatore all'interno della rappresentazione.

³⁶ OMAR CALABRESE, *Problemi di enunciazione astratta*, in *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, a cura di L. CORRAIN E MARIO VALENTI, Esculapio, Bologna, pp. 161-164.

Percorso #2

Sebbene la tavola della collezione di Athanasius Kircher (*fig. 8*) sia considerata gruppo a sé rispetto a quello entro cui è incluso il frontespizio Imperato (*fig. 6*), si è scelto di comparare queste due tavole assumendo come base e criterio di pertinenza il trattamento della luce. Nella tavola della collezione del gesuita è ancora osservabile un formante dalla *texture* irregolare e fitta. La luce non proviene da nessuna fonte fisica rappresentata (finestre, porte, lumi).

Lo stesso è ravvisabile nel frontespizio di Imperato, in cui la *texture* risulta più rada ed è osservabile una fonte fisica rappresentata: la finestra sulla parete centrale. Essa sembra quasi *dipinta*, i suoi vetri non sono trasparenti, o comunque non lasciano trapelare alcuna immagine *Altra*, come ad esempio quella del mondo al di là della parete. Nella parte destra e in quella sinistra, lungo i bordi del frontespizio vi sono formanti regolari – librerie sulla destra, scansie sulla sinistra. Queste sono zone in cui, per quanto prevalga la regolarità dei contorni, vi è comunque una commistione con il formante a *texture* dai bordi irregolari – pietre, coralli, piante sulla libreria, frammenti e oggetti negli armadi, vasi e contenitori sulle scansie, animali trattati sui ripiani. Grazie ad alcuni marcatori, il percorso dello sguardo culmina sul soffitto, luogo di sfoggio di uno degli elementi più spettacolari della collezione: il cocodrillo.

Nell'incisione raffigurante il museo kircheriano vi sono numerosi elementi verticali, con direzionalità basso-alto: gli obelischi, alcune colonne addossate al muro e concentrate principalmente nella parte destra, il capannello di tre uomini quasi al centro della stanza.

La verticale topologica generata dall'uomo a sinistra che porge un braccio all'uomo al centro, se prolungata verso l'alto, incontra l'iscrizione *IHS*. La verticale topologica generata dalla colonna che sorregge il globo interseca il cocodrillo, le punte dei due obelischi e la cupola della sala, ornata di una raffigurazione della volta celeste. Il globo, in quanto figura circolare, focalizza la visione³⁷. Sulla sinistra rispetto alla colonna, vi è uno scheletro, che potrebbe funzionare come *memento mori*, elemento proprio delle configurazioni legate alla rappresentazione della transitorietà dell'uomo nell'ambiente mondano.

L'orizzontale topologica, generata dal mediano degli obelischi e delle colonne, divide in due la raffigurazione. La volta della cupola, nella parte superiore, è a crociera, a costoloni per lo più regolari, così come erano le travi e le soffittature lignee dei frontespizi del primo gruppo. La cupola si trova in relazione di prossimità, con le raffigurazioni dei cieli e dello zodiaco – a destra – e con altre figure, non propriamente distinguibili tra loro, sulla sinistra. In questo formante dalla *texture*

³⁷ BRUNO MUNARI, *Arte come mestiere*, Laterza, Roma-Bari, 1966, pp. 87-88.

fitta sono osservabili elementi legati alle configurazioni che rendono possibile l'effetto di senso di 'divinità', come le ali.

Osservando l'orientamento della direzionalità, si assiste a una trasformazione aspettuale del percorso e alla generazione di un simulacro dell'osservatore, il cui sguardo si dirige verso la collezione e la parte centrale orizzontale. Nel punto in cui è raffigurato il globo si osserva una sollecitazione che invita lo sguardo a proseguire verso la cupola e verso la configurazione fitta e irregolare isolata precedentemente, che si trova in aggetto e ospita l'iscrizione *IHS*. Sulla nuvola tre putti reggono un telo con l'iscrizione della sede della collezione, il Collegio Romano Gesuita. Uno dei putti, a sua volta, guardando in basso, direziona e accompagna nuovamente lo sguardo. Il percorso incontra anche il punto in cui è illustrato lo scheletro, figura del deperimento. Ad esso segue un movimento ascensionale, di elevazione.

Le istanze generate dal percorso relazionano lo spettatore con due microcosmi: quello della *wunderkammer*, del Mondo, da un lato, e quello divino, dall'altro³⁸. Il frontespizio di Kircher offre un caso di relazione mediata tra il soggetto e la collezione, quello della configurazione e della *luce* divina. Questa struttura costituisce un'eccezione e genera una prospettiva d'approccio inaudita alla *wunderkammer* raffigurata. Lo sguardo si congiunge dapprima con la collezione. Nel disgiungersi da essa, dove sono situate le figure del globo e dello scheletro, attraversa uno stato di non-congiunzione. Quando è disgiunto dalla collezione, simultaneamente, lo sguardo si congiunge con la configurazione celeste³⁹. Il percorso termina nella congiunzione del soggetto uomo-attante osservatore con l'oggetto mondo. La condizione di congiunzione finale non è mai qualitativamente uguale a quella di partenza, poiché tra uno stato e l'altro si interpongono una serie di trasformazioni valoriali, articolate in un percorso topologico-narrativo. Esso modifica inevitabilmente il soggetto e rivela il carattere inaudito d'approccio di questo frontespizio rispetto agli altri: l'uomo e la divinità sono figure mediatrici della conoscenza del Mondo.

Percorso #3

Nel frontespizio della *Metalloteca* (fig. 8) il centro topologico dell'opera, la punta della cupola di un tempio in stile neoclassico, corrisponde al punto ideale dello sguardo generato dal dispositivo prospettico. L'ipotesi è che questa tavola sia immagine e manifestazione del passaggio dallo studio

³⁸ Si propone la correlazione semi-simbolica per cui alto : basso = celeste+divino : terreno+mondano.

³⁹ Grazie alla reversibilità del punto di vista e di osservazione, si nota che: l'uomo è *ordinariamente* disgiunto dalla dimensione celeste, e, al pari, la divinità, è *ordinariamente* disgiunta dal mondo terreno. Questi due micro-universi di senso si congiungono tra loro grazie all'*esperienza meravigliosa*.

e dalla rappresentazione dell'irregolarità, all'affermazione della regolarità in ambito artistico-scientifico.

Il frontespizio si divide in due parti, quella bassa, dedicata all'iscrizione e alla collezione, e quella superiore, con il soffitto e le finestre. Il centro della griglia coincide con un punto collocato nello spazio al di là, interno alla rappresentazione prospettica: l'apice della cupola del tempio neoclassico, che sfonda la parete dell'edificio grazie a una porta, la quale lascia intravedere una scena di paesaggio esterno.

Mancano configurazioni *texturali*, se ne vedono strascichi, nelle cinque teche lasciate aperte. Di esse si scorgono solo i divisori e non i contenuti. Il trattamento dell'illuminazione produce un effetto di naturalisticità, grazie alle cinque fonti fisiche raffigurate (finestre e portone). La direzionalità della luce scrive un percorso topologico dello sguardo che coincide con quello delle pratiche di *lettura* occidentali: da sinistra verso destra. Le aperture lasciano vedere ciò che è fuori. Vi sono due elementi sul fondo della parete, entro due nicchie, due statue marmoree di un uomo – a sinistra – e di una donna – a destra. I loro occhi incontrano quasi le due diagonali topologiche, e lo sguardo, dopo essersi posato sulla cupola, si direziona verso le teche. Il lettore del catalogo non può vedere ciò che si trova entro le scansioni, ma può leggere le etichette e l'iscrizione, la quale è posta sul davanti, quasi in *trompe-l'oeil* rispetto al bordo della configurazione.

Le scansioni recano due etichette tassonomiche: a destra si trovano i minerali e a sinistra i metalli⁴⁰. Delle diciannove scansioni solo cinque sono aperte. Ognuna di esse contiene un determinato genere di materiale, come visibile dalle etichette e dalle iscrizioni. Il materiale contenuto da esse è occultato. Quel che predomina è l'ordine, la classificazione, affidati a comparti separati e ordinati in seguito ai procedimenti sperimentali e oggettivi⁴¹ che si andavano affermando. Quel che si osserva è una scena di costruzione del luogo e del *logos*, con un generale effetto di senso di sistematizzazione⁴².

All'inizio si è deciso di dividere i frontespizi in tre gruppi diversi. Al termine dell'analisi si può dire che, partendo dal primo gruppo e andando avanti cronologicamente, si possa osservare una trasformazione a livello di effetto di senso globale, dall'irregolarità alla regolarità. Irregolarità e regolarità, meraviglioso e ordinario, filosofia preternaturale e metodo sperimentale: sarebbero ravvisabili alcune figure, che, per come si dispongono e si articolano, funzionano come marcatori

⁴⁰ Rispettivamente, le iscrizioni greche *OPYKTA* e *METAAAEYTA*.

⁴¹ GIANNA POMATA, *Observation Rising: Birth of an Epistemic Genre, 1500–1650*, in *Histories of scientific observation*, a cura di LORRAINE DASTON – ELIZABETH LUNEBECK, pp. 45-80

⁴² «Diveniva chiaro che le apparenze esteriori non potevano affatto rappresentare una guida adeguata alla determinazione di relazioni naturali (come vennero presto considerate) e certe. Ancor più chiaramente, l'esame microscopico iniziò subito a rivelare strutture interne la cui regolarità non sarebbe mai stata immaginata sulla base delle forme esteriori, inconsistenti, irregolari delle strutture multiformi e multicolorate» (DAVID FREDBERG, *L'occhio della linca: Galileo, i suoi amici, e l'inizio della moderna storia naturale*, Bononia University Press, Bologna, 2007, p. 19).

della trasformazione dello statuto della collezione, relativamente ai criteri di accumulo, disposizione e approccio agli oggetti che la compongono.

Dalla *wunderkammer*, la quale era fondata sull'analogia meravigliosa che legava tutti i frammenti, composta grazie al sentimento di meraviglia che lo studioso esperiva⁴³, e che poteva essere letta attraverso lo sguardo attonito che si posava direttamente sui frammenti, si passa a un tipo di collezione ordinata, fondatrice dell'episteme tassonomica; nella *Metallotheca* la rappresentazione del Mondo è affidata a mezzi ritenuti attendibili e oggettivi, quali la classificazione scientifica e la scrittura stessa dell'inventario – il quale si trasforma in trattato.

Se la mancanza di fonti di luce *naturali* contribuiva a rappresentare, tendenzialmente, delle camere chiuse, dove il microcosmo della collezione era in continua espansione e corrispondeva a una riproposizione analogica del macrocosmo, la *Metallotheca*, aprendosi, è come se diventasse parte integrante di quel macrocosmo, una delle sue tante macro-frammentazioni⁴⁴, quali furono le scienze e i rami di studio specifici che nacquero dopo la rivoluzione scientifica sei e settecentesca.

Conclusioni parziali

La *wunderkammer* è un fenomeno storicamente collocato, di cui si osserva il massimo sviluppo tra la fine del '500 e il '700. Secondo Lugli la *wunderkammer* è «una raccolta non univoca ma comprendente, di fatto, sotto un larghissimo denominatore, tutto quello che il collezionista e, insieme a lui, l'ambiente circostante ritengono degno di essere conservato»⁴⁵.

Le *wunderkammern* rappresentano il tentativo di conoscenza per parti di un tutto, lo sforzo di racchiudere entro una stanza dei frammenti utili alla conoscenza di una totalità che è, nel suo complesso, meraviglioso. I termini *tutto* e *totalità*, in questo caso, sono da intendere come eterogeneità, come differenza: eterogeneità, perché all'interno della *wunderkammer* coesistono fianco a fianco *naturalia* e *artificialia*, provenienti da sfere diverse, quasi inconciliabili; differenza, perché i frammenti, in quanto eterogenei, sono diversi tra loro e, in quanto *wunder*, si differenziano da ciò che risulta ordinario.

Dall'effetto di meraviglia deriva il termine *mirabilia*, denominazione generica del frammento che compone la collezione meravigliosa. Se i frammenti possono dividersi in *naturalia* e *artificialia*, *mirabilia* non funziona come *termine complesso*: i frammenti che compongono la *wunderkammer*

⁴³ Il collezionista è «logografo e [scrive *N.d.A.*] una sua storia esemplare attraverso gli oggetti, dando giudizi di valore attraverso le sue scelte [...] [la collezione *N.d.A.*] è una scrittura fatta ad oggetti» (A. LUGLI, *Wunderkammer. La stanza delle meraviglia* cit, p. 104).

⁴⁴ J. CLIFFORD – MARCUS, J.E., *Writing the culture* cit, 1986, pp. 165-193.

⁴⁵ A. LUGLI, *Naturalia et mirabilia* cit., 2005, p. 61.

non sono naturali e artificiali allo stesso tempo. La realtà, tuttavia, è ben più diversa, se si considera che il termine *mirabilia* è permeato da un senso privativo. L'effetto di meraviglia che si manifesta in un dispositivo semiotico come quello delle *wunderkammern* chiama in causa la *neutralità*: la collezione meravigliosa funziona come *termine neutro*. Ospitando contemporaneamente e non idiosincriticamente frammenti ed elementi naturali e artificiali, il dispositivo meraviglioso, nella sua globalità, si trasforma ben presto dall'essere talmente naturale e insieme talmente artificiale, a non esserlo più, né in un senso né in un altro. Si istituisce qui il luogo della meraviglia, che non è né naturale né artificiale: è oltre.

Lo spostamento dei frammenti, la loro decontestualizzazione, istituisce la dimensione meravigliosa propria di un altrove: il frammento non è più quello che era, perché è qualcos'altro che va oltre la configurazione stessa a cui partecipa. Inoltre la tesaurizzazione di questi oggetti, che sono dell'ordine del meraviglioso in quanto oggetti dell'altrove, del né-né, implica alcune considerazioni: una cosa-del-mondo che non risulta inquadrabile positivamente in nessuna delle categorie usuali e, dunque, pone problemi di classificazione, attraverso il fare proprio della ricontestualizzazione agevola l'investimento di valori diversi, tramutandosi in *frammento*, funzionando da supporto per un *nuovo logos*.

La *wunderkammer* è un fenomeno, esemplificativo di un modello conoscitivo paritetico a quello sperimentale. Essa ha attraversato diverse epoche⁴⁶ e risulta una configurazione discorsiva capace di inscrivere in configurazioni più ampie, capace di riproporsi, sì con delle costanti, ma con una capacità d'adattamento molto alta.

Il carattere *neutralizzatore* di questo dispositivo fa sì che esso si ritrovi reiterato in determinate congiunture. Le camere delle meraviglie agiscono come *nodo trasformativo* in epoche di *passaggio*, in momenti di espansione dei confini geografico-spaziali, e, di riflesso, di ridefinizione del Sapere. In queste congiunture i confini tra arte e scienza, tra natura e artificio vengono ridiscussi e sottoposti a ridefinizione, seguendo un modello conoscitivo che predilige la *via irregolare* piuttosto che quella *regolare e ordinaria*, in un movimento che tenta di mirare e abbracciare la totalità del Mondo attraverso il solo sguardo.

La *wunderkammer* sarebbe una sorta di impresa di ricomposizione e riconfigurazione dei confini del conosciuto e dell'ordinario, includendo grazie alla non-selettività della curiosità e della meraviglia, la bizzarria, il non conosciuto, o, fino ad allora, non contemplato.

⁴⁶ Dai tesori delle chiese e i resoconti di viaggio collocati in epoca medievale, sino ad alcuni fenomeni tipici della cultura popolare del contemporaneo.

Nel momento in cui i confini della conoscenza e dello spazio si espandono, risulta *naturale*, allora, procedere non selettivamente nel recupero di oggetti eterogenei, che, essendo tali, sono capaci di rifondare ciò che di colpo s'è perso. L'accostamento dei reperti meravigliosi operato dal collezionista di *mirabilia* parlerebbe, allora, di una rifondazione dei confini della conoscenza, tramite l'inclusione di ciò che provoca quel moto di apertura all'inconsueto, allo straordinario.

Il collezionista curioso procede accumulando elementi nuovi entro il suo orizzonte collezionistico-conoscitivo, guidato dal criterio di straordinarietà del singolo frammento. A partire dall'anomalia, lo studioso di *curiositas* opera nel tentativo di conoscere il tutto attraverso ogni sua parte: il frammento meraviglioso, la curiosità rappresenterebbero l'unità di misura ideale di questo processo. L'effetto di meraviglia, di straordinarietà, la collezione dell'eccezione rappresenterebbero criteri conoscitivi di raccolta e di classificazione degli oggetti, la cui esposizione segue parametri, quali la giustapposizione per analogia, per sintonia, per *buonvicinato*. Partire dall'eccezione, accumulare strumenti nell'impresa di pervenire a una conoscenza totale del macrocosmo, osservare e guardare la meraviglia in un movimento che va dal singolo reperto alla totalità sarebbe allora una precisa modalità di conoscenza, simile a quella del *bricoleur*⁴⁷.

3. *Etnosemiotica*⁴⁸: la wunderkammer e lo sguardo

Come ogni ricerca etnosemiotica, anche questo spaccato, relativo alla realtà non più esistente⁴⁹ delle *wunderkammern* e all'analisi del loro funzionamento e alle riflessioni che ne conseguono, inizia *sul campo*⁵⁰. La ricerca ha avuto inizio con una fase di netnografia⁵¹, in cui è stato possibile reperire le informazioni preliminari, raccogliere materiale, osservare le ricostruzioni relative

⁴⁷ CLAUDE LÉVI-STRAUSS *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il saggiatore, 2010, pp. 13-45.

⁴⁸ FRANCESCO MARSCIANI, *Tracciati di etnosemiotica*, Milano, Franco Angeli, 2007; TARCISIO LANCIONI, FRANCESCO Marsciani, «La pratica come testo: per una etnosemiotica del mondo quotidiano», in *Narrazione ed esperienza: intorno a una semiotica della vita quotidiana*, a cura di Gianfranco Marrone, *et al.*, (a cura di) 2007.

⁴⁹ Qualora di esse si consideri la loro manifestazione *ideale*, il loro momento aureo di sviluppo.

⁵⁰ «Quando un etnosemiologo fa osservazione sul campo verso cosa rivolge la sua attenzione? [...] L'etnosemiotica può essere preliminarmente definita come 'un domaine privilégié de curiosités et d'exercices méthodologiques' (A.J. GREIMAS – J. COURTÉS, *Sémiotique* cit, p. 134). Partendo dalla sinergia tra esercizio della *curiosità* del ricercatore ed esercizio di metodo, alla luce delle più recenti ricerche in quest'ambito, si propone di considerare l'etnosemiotica come terreno comune tra due discipline: l'etnografia – a vocazione descrittiva ed esplorativa sul campo – e la semiotica – a vocazione analitico-descrittiva» (P. DONATIELLO, «Osservabilità del senso: una proposta intorno a via Mascarella a Bologna», in *Dire la Natura. Ambiente e significazione*, a cura di GUIDO FERRARO *ET AL.*, Roma, Aracne, 2015).

⁵¹ Per un esempio di netnografia, cfr. P. DONATIELLO, «La bonne distance: tattiche ironiche tra digital-art e web 2.0», *Strategie dell'ironia nel web*, Carte Semiotiche. Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine, Annali 3, Aprile, Firenze, La casa usher, 2016, Firenze.

all'evoluzione del fenomeno della meraviglia e delle *collezioni bizzarre*, formulare le prime ipotesi⁵².

In questa breve prova d'analisi si ravvisano almeno due strati di ricerca.

Il primo, relativo al funzionamento del frontespizio dei cataloghi delle *wunderkammern*, che si comportano come configurazioni *neutralizzanti* la dicotomia secondo cui l'arte si contrappone alla scienza. Questa cristallizzazione risulta valida solo in determinate congiunture storiche. Come fa notare Clifford, il sistema culturale tra arte e scienza non è immobile: i modelli di rappresentazione teorica a carattere sincronico potrebbero non essere in grado di restituire le cambiamenti e le variazioni, "le aree di conflitto e di trasgressione se non come movimenti ed oscillazioni tra poli fissi"⁵³, mentre una disamina stratificata ed etnosemiotica, avendo come oggetto il carattere polemologico che produce le cristallizzazioni storiche, *genera* la struttura delle trasformazioni valoriali ed è in grado di individuarne la dimensione *quali-quantitativa*: la *wunderkammer* e il suo valore neutralizzante entro determinate congiunture storiche.

Questo strato riporta esplicitamente la procedura d'analisi, ed è stato costruito attraverso una fase preliminare di *osservazione indiretta* del fenomeno, attraverso un *corpus* materiale inizialmente inarticolato, che ha presentato anzi difficoltà di articolazione almeno in fase preliminare di osservazione.

Secondo quanto affermato da Greimas⁵⁴, per una semiotica generativa *costruzionista*, l'uso del dispositivo topologico in fase analitica risulta necessario a circoscrivere e costituire un oggetto di studio. Il dispositivo permette di dare inizio alle procedure di ricerca in base a criteri plastici contrastivi e permette anche di ragionare in merito a percorsi topologico-narrativi, nell'ottica di articolare il senso dei fenomeni. Attraverso l'analisi dei frontespizi si è potuto ragionare sulla struttura che soggiace a una delle declinazioni possibili dell'effetto di senso di meraviglia. Attraverso l'esercizio dell'osservazione diretta su una materia che rende manifesto un fenomeno non più osservabile, si è visto come la *wunderkammer* implichi un coinvolgimento diretto di chi osserva, grazie a percorsi e figure *simulacrali*. Le camere delle meraviglie manifestano e articolano un determinato tipo di sguardo sul Mondo, quello del collezionista, il quale, attraverso le procedure

⁵² Si ricorda che il presente articolo è frutto della rielaborazione di una minima parte dello studio condotto per la tesi di magistrale, il quale estende la sua disamina al *contemporaneo*, sia per ciò che riguarda il campo dei fenomeni artistici, sia per quanto riguarda quello dei fenomeni mediali. Cfr. P. DONATIELLO, *La wunderkammer* (tesi di laurea magistrale) cit, capp. 4-5 e Appendice 2.

⁵³ J. CLIFFORD, *I frutti puri impazziscono* cit., p. 261.

⁵⁴ «L'esplorazione del significante plastico comincia – generativamente e non geneticamente – con la costituzione di un campo problematico basato sulle condizioni topologiche della produzione così come della lettura dell'oggetto planare» (A.J. GREIMAS, *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in *Leggere l'opera d'arte* cit, a cura di L. CORRAIN E M. VALENTI, Esculapio, Bologna, 1991, pp. 41-42, corsivo nostro).

di accumulo e giustapposizione, restituisce un microcosmo in grado di riprodurre il gioco analogico del macrocosmo.

Al momento della manifestazione degli effetti di senso – in questo caso quello della meraviglia – la materia di partenza rimane comunque insufficientemente definita, sino a quando l'oggetto di studio non è «cirscritto, delimitato, separato da ciò che non è; è il ben noto problema della cornice⁵⁵-formato o, in termini semiotici, della chiusura dell'oggetto»⁵⁶

Il fatto che due termini, che in semiotica pertengono a due stratificazioni differenti del discorso scientifico, vengano accostati e trattati come sinonimi crea una possibilità di riflessione riguardante l'impianto teorico della disciplina.

Se il termine teorico 'chiusura' esemplifica quello di 'cornice materiale', il problema della *clôture du text* si risolverebbe entro l'indicazione di assumere come punto di partenza per l'analisi i confini materiali di ciò che l'analista osserva direttamente.

Questo è il caso relativo alla fase preliminare dell'analisi, dove si è potuto notare a colpo d'occhio che l'incisione del museo kircheriano costituiva un'eccezione. La disamina della cornice materiale dei frontespizi, unita ai criteri di pertinenza fissati e alle isotopie osservabili a livello della rappresentazione⁵⁷, ha permesso una prima segmentazione, facilitando l'analisi e costituendo il momento aurorale della fase di testualizzazione.

In merito al problema della *cornice-chiusura* Lancioni nota che

il testo, e la sua chiusura analitica, [...] nulla dovrebbe avere a che fare con l'artefice né con la chiusura materiale dell'opera, ma dovrebbe dipendere solo ed esclusivamente dalla "griglia di lettura" proiettata sull'oggetto stesso dall'analista, o dalla teoria, che, come ben sappiamo, non dipende in alcun modo da caratteristiche materiali o sostanziali dell'oggetto, e che, come sappiamo parimenti, può elevare alla dignità di testo *qualsiasi porzione materiale di un oggetto riconoscibile come "dotato di senso"*⁵⁸.

⁵⁵ A.J. GREIMAS – J. COURTÈS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, II, Paris, Hachette, 1986, p. 33.

⁵⁶ A. J. GREIMAS, *Semiotica figurativa e semiotica plastica* cit, ibidem, corsivo nostro.

⁵⁷ La cornice è «atto deliberato del produttore che, situandosi lui stesso nello spazio dell'enunciazione "fuori-quadro", instaura, attraverso una sorta di *débrayage*, uno spazio enunciato di cui sarà il solo responsabile, capace di creare un "universo utopico" separato da quest'atto; assicurando all'oggetto così circoscritto lo statuto di una "totalità significante", è anche il luogo a partire dal quale potranno cominciare le operazioni di decifrazione della superficie inquadrata» (A. J. GREIMAS, *Semiotica figurativa e semiotica plastica* cit, ibidem, corsivo nostro)

⁵⁸ TARCISIO LANCIONI, *Il senso e la forma. Il linguaggio delle immagini fra teoria dell'arte e semiotica*, Esculapio, Bologna, 2004, pp. 258-259.

Se il termine *cornice* indica una delle possibili declinazioni e luoghi attraverso cui riflettere in merito al problema della *chiusura teorica*⁵⁹, la cornice pittorica, e il formato dell'opera d'arte avrebbero un valore anche rispetto a uno strato di discorso teorico-epistemologico, e andrebbero a coincidere con uno dei possibili luoghi attraverso cui ragionare sulle procedure di *costruzione*⁶⁰ di un oggetto semiotico.

Questo tipo di riflessioni apre al secondo strato della ricerca qui proposto, ed è quello relativo alle procedure di *osservazione diretta*⁶¹, attraverso cui si sono raccolti i dati necessari alla disamina dell'effetto di senso della meraviglia in un *quadro* più ampio. Esso ha previsto di andare oltre la cornice pittorica: la raccolta di una bibliografia adeguata; la formulazione di domande di ricerca pertinenti; l'osservazione di fenomeni artistico-scientifici inerenti all'articolazione dell'effetto di senso preso in considerazione; una riflessione sui modi di restituzione del lavoro effettuato attraverso un dispositivo preciso, quello della scrittura. *L'osservazione diretta* è stata esercitata lungo tutto il percorso di ricerca: essa non ha solo prodotto l'articolazione del senso della meraviglia, ma ha richiesto anche una riflessione interdisciplinare attorno alle trasformazioni dei modelli di *collezione e conoscenza* a livello metalinguistico, relativamente a una collezione *ben precisa*: quella che l'etnosemiologo costruisce attraverso cose-del-mondo, oggetti, modelli ed esempi, dibattiti e argomenti; questi, attraverso il lavoro etnosemiotico di stratificazione, tramite un discorso analitico condotto parallelamente a più livelli, inevitabilmente *si trasformano*, costruendo un modello – cioè un *testo*.

Inizialmente si è osservato come siano isolabili gli elementi strutturali che permettono alla collezione meravigliosa di comportarsi come configurazione discorsiva dal singolare meccanismo di funzionamento⁶². Parallelamente a ciò è stato necessario dover affrontare l'argomento a livello più generale, inquadrando le domande iniziali in una *cornice epistemologica* che si estende al dibattito relativo alle forme della conoscenza, della collezione come sua *idea* e suo *ideale* in un ambito scientifico ricco, plurivoco e interdisciplinare – antropologico, artistico e semiotico. Una

⁵⁹ Il problema della *clôture* è luogo di intenso dibattito. Rifuggendo la pretesa di esaurire la ricchezza attraverso una nota a piè di pagina, si segnalano alcuni luoghi significativi per il suo sviluppo: JACQUES DERRIDA, *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 2006; J. DERRIDA *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1990. GERARD GENETTE, *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989; G. GENETTE, *L'opera dell'arte. Immanenza e trascendenza*, Bologna, Clueb, 1999; G. GENETTE, *L'opera dell'arte. La relazione estetica*, Bologna, Clueb, 1998. A.J. GREIMAS – J. COURTÉS, *Sémiotique* cit, pp. 38-39. Si veda anche: GIOVANNI GUAGNELINI, *Aporie di una teoria del testo* (tesi di dottorato in Semiotica e Psicologia della Comunicazione Simbolica).

⁶⁰ Per costruzione di intende la procedura analitica nel suo complesso, dall'osservazione (diretta o indiretta del fenomeni), fino alla testualizzazione del testo, «una specifica struttura logica e ontologica» (GIUSEPPE MAZZARINO, *Il potere dell'ipnosi. Proposte teoriche per un'etnosemiotica*, Bologna, Esculapio, 2015, p. 17), modello *costruito* al termine dell'analisi da un analista culturalmente situato rispetto al *mondo naturale*.

⁶¹ Cfr. P. DONATIELLO, "GIF – Prova d'osservazione di un'immagine in movimento", in *Rimediazioni 2. Immagini interattive*, a cura di Tiziana Migliore, Roma, 2016.

⁶² Quello della neutralizzazione dei confini tra arte e scienza.

ricerca che appariva semplice ha rivelato, nel corso del suo farsi, pieghe inaspettate e impreviste, e ha imposto la necessità di stratificare la trattazione e di distinguere diversi ordini di discorso.

La voce dell'etnosemiologo, surrealista etnografico, si trova embricata nel gioco che tenta di inquadrare, posizionata all'interno del nodo problematico che tenta di sciogliere.

Per osservabilità del senso in etnosemiotica si intende la necessità di tenere insieme, e al contempo esplicitare, le suture che delimitano i livelli di discorso attraverso cui si sta conducendo la ricerca. Se la semiotica è un modo per analizzare dati pertinenti, controllandone le trasformazioni valoriali nell'ottica della loro definizione, *arte della collezione del senso*, la fase etnografica è il luogo e il tempo utile al semiologo per mettere in fila ciò che fa da scaturigine e da resa finale del proprio lavoro.

L'etnosemiologo deve continuamente porre attenzione ai momenti di decontestualizzazione e ricontestualizzazione, sia che si trovi dinanzi a *collezioni* già date, cioè osservabili, ma i cui meccanismi di costruzione risultano impliciti, sia che occupi egli stesso la posizione di artefice del *collage*, fabbrica⁶³ di mondi. In uno studio etnosemiotico «i tagli e le suture del processo di ricerca sono lasciati visibili; il materiale grezzo del lavoro non viene smussato o rifuso in una rappresentazione omogenea»⁶⁴, ma continuamente bricolato, al fine di mostrarne la processualità simultanea e immanente alla sua configurazione.

Nel momento in cui frammenti di natura e frammenti di cultura vengono decontestualizzati e ricontestualizzati, quando ne viene trasformato lo statuto, l'etnosemiologo propone di aprire spazi di auto-riflessione metalinguistica, nel tentativo di rendere esplicite e «manifeste le procedure costruttivistiche della conoscenza»⁶⁵ etnosemiotica.

⁶³ Cfr. A.J. GREIMAS, *La semantica strutturale*, Milano, Rizzoli, 1968; NELSON GOODMAN *Vedere e costruire il mondo*, Roma-Bari, Laterza 2008.

⁶⁴ J. CLIFFORD, *I frutti puri impazziscono* cit., pp. 175-176.

⁶⁵ J. CLIFFORD, *I frutti puri impazziscono* cit., *ibidem*.



Fig. 1, Anonimo, *Frontespizio per Continuatio rariorum et aspectu dignorum varii generis di Basilius Besler*, 1622, incisione.

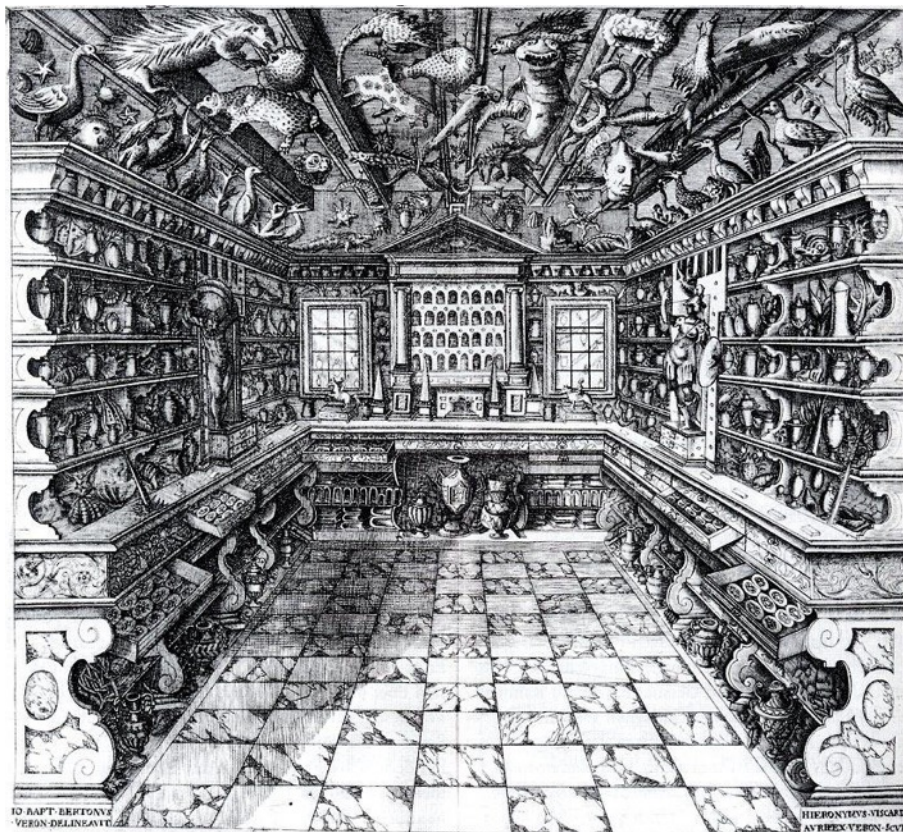


Fig. 2, Benedetto Ceruti e Andrea Chioco, *Illustrazione per Musaeum Franc. Calceolari iun. Veronensis*, 1622, incisione, Wikimedia Commons.



Fig. 3, Lorenzo Legati, *Illustrazione per Museo Cospiano: annesso a quello del famoso Vlisce Aldrovandi e donato alla sua patria dall' illustrissimo signor Ferdinando Cospi ..., fra' gli Accademici Gelati il Fedele, e principe al presente de' medesimi*, 1677, incisione.

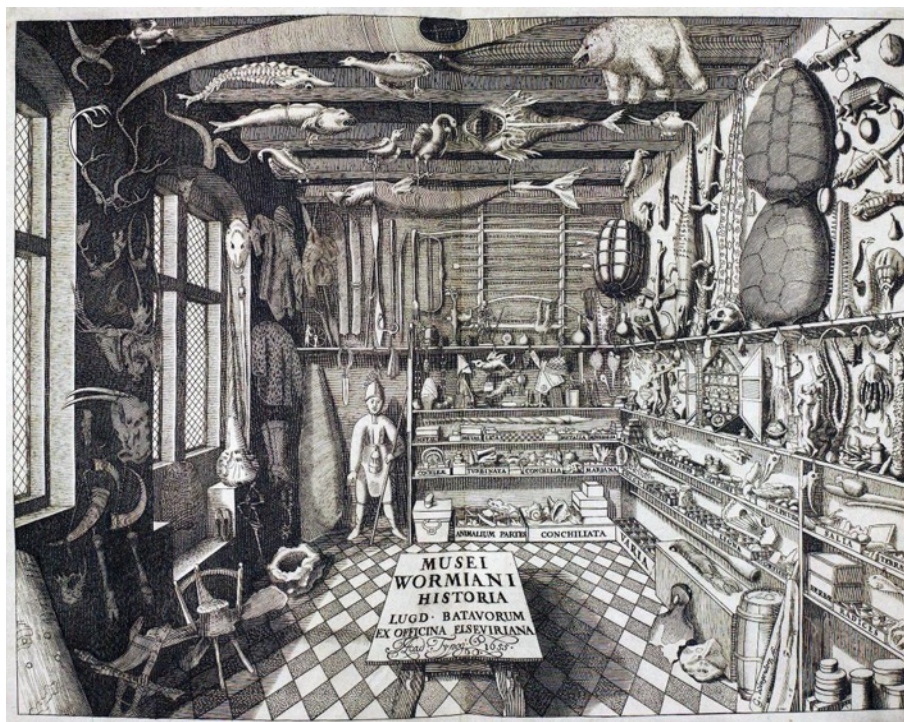


Fig. 4, Ole Worm, *Frontespizio per Museum Wormianum, seu, Historia rerum rariorum: tam naturalium, quam artificialium, tam domesticarum, quam exoticarum, quae Hafniae Danorum in aedibus authoris servantur*, 1655, incisione.

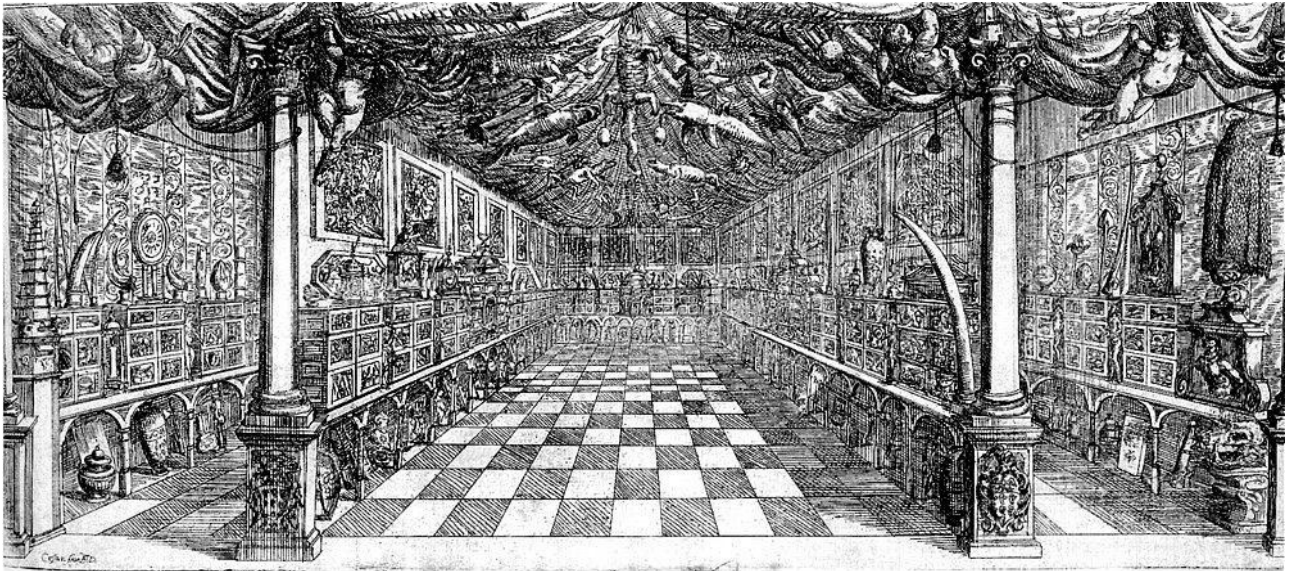


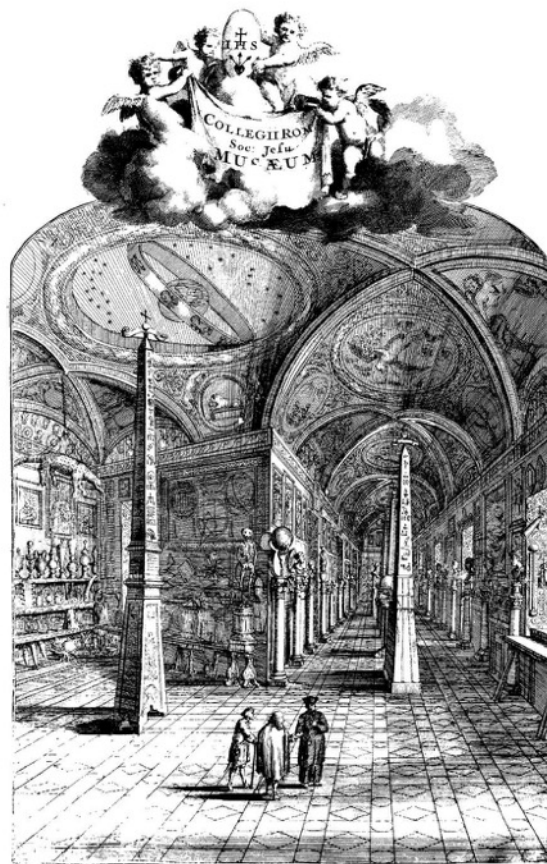
Fig. 5, Paolo Maria Terzago, *Illustrazione per Museo, ò Galeria, adunata dal sapere e dallo studio del sig. canonico Manfredo Settala nobile milanese*, 1666, incisione.



Fig. 6, Anonimo, *Frontespizio per Dell'istoria natvrale di Ferrante Imperato napolitano libri XXVIII: nella quale ordinatamente si tratta della diuersa condition di miniere e pietre : con alcune historie di piante & animali, sin'hora non date in luce*, 1599, incisione.



Fig. 7, Levinus Vincent, *Illustrazione per Elenchus tabularum, pinacothecarum, atque nonnullorum cimeliorum*, in *gazophylacio Levini Vincent*, 1677, incisione.



Kircheriana Domus naturae Artium theatrum
 P. S. in sax. Alia recentia posse dantur.
 AMSTELÆDAMI.
 Ex officina Johannis-Waltheriana Anno MDCCLXVIII.

Fig. 8, Giorgio de Sepi, *Museo kircheriano nel Collegio Romano*, 1679, incisione.



Fig. 9, G.M. Lancisi, P. Assali, *Illustrazione per Michaelis Mercati Samminiatisensis Metallotheca: opus posthumum, auctoritate & munificentia Clementis undecimi pontificis maximi e tenebris in lucem eductum: opera autem & studio Joannis Mariae Lancisii archiatri pontificii illustratum*, 1717, incisione.