

Da: *Capolavori su carta. Opere espressioniste dal Museum Ludwig di Colonia: la collezione Josef Haubrich*, a cura di J. Gachnang, R. Fuchs, C. Mundici, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 21 settembre - 2 dicembre 1990), Castello di Rivoli Museo d'arte Contemporanea, Rivoli-Torino 1990, pp. 7-13.

## ***Il collezionista e l'arte\****

**Reiner Speck**

*Il denaro non è importante*  
Titolo di un lavoro di Georg Herold

*Certo, certo*  
Titolo di un acquerello di Ludger Gerdes

Il collezionismo suscita atteggiamenti morbosi, procura notti insonni, scatena litigi familiari e induce a far debiti. Tranquillità e gioia si alternano a perdita e desolazione: ogni acquisizione di un'opera d'arte è infatti uno scambio. Scambio di denaro con quadri, di quadri con oggetti, di libertà con coercizioni, di desiderio con dolore. E tutto si cumula nella domanda che l'artista Kippenberger ha fatto - nella maniera che gli è tipica - a proposito del soggetto di un quadro con queste parole: «*Perché soffrire, per che cosa soffrire?*». Certo è che anche collezionare opere d'arte non rende felici, ed è suonato già abbastanza sarcastico, quale pensiero recondito rivolto ad altri collezionisti, il motto posto in apertura di un catalogo di una mostra: «*To the happy few*». Il nocciolo delle mie argomentazioni - che dovrebbero essere un quanto più possibile modesto «*Autoritratto del collezionista*» - contiene qualcosa su ciò che si presume sia l'effetto di questa mia collezione sul pubblico. Vorrei rendere esplicito, proprio attraverso questa soggettività comunicata, qualcosa riguardo al costituirsi di questa collezione e alla natura del collezionista, che è stato recentemente inserito da «*Artnews*» tra i duecento massimi collezionisti di ogni possibile ambito artistico. Chi legge non si aspetti dunque delle ricette, anche se sta prestando ascolto a un medico.

È difficile scrivere della psicologia del collezionismo, così come è difficile scrivere d'amore. E la frase di Beaumarchais, secondo cui per ogni tipo di beni il possesso non varrebbe niente, mentre il piacere tutto, contraddistingue essenzialmente l'atteggiamento del collezionista verso ciò che possiede, ma non dice nulla su come ciò sia arrivato nella sua collezione.

Chiunque stia procedendo a una collezione conduce un'esistenza che oscilla tra caso e sistematicità. Risulta perciò ozioso chiedere - domanda che volentieri si fa - come siano avvenute le prime acquisizioni, per capire in tal modo qualcosa della natura di un coacervo di opere cui nel caso più benevolo si può dare nome di collezione. Già più interessante è rintracciare il *Leit-motiv* di questa permanente attività attraverso l'esame di determinate caratteristiche di chi colleziona, una delle quali è tipica di ogni collezionista: l'ossessione, o meglio - scegliendo un termine non venato da quell'haut goût dell'interpretazione psicologica - la passione. Atteniamoci a questa come a una

---

\* Da un discorso pronunciato in occasione della «*Art Frankfurt - Die neue internationale Kunstmesse*», 1990.

*conditio sine qua non*, senza preoccuparci di come si sviluppi il vero collezionismo, in particolare quello dedito all'arte contemporanea; e ciò anche quando la dichiarazione di Adorno, quella sul fatto che il valore di mercato regola la fortuna della considerazione di un'opera d'arte, sembra adesso una conferma quasi perversa da citare. Nel dar vita a collezioni d'arte e a biblioteche private, il collezionista europeo è ancora in buona misura schiavo di una tradizione europea, che si colloca tra i poli dell'atteggiamento caricaturale e di una generosità tale da creare dei monumenti, mentre a metà fra queste due posizioni si trova perlopiù una competenza sostenuta da passione e cultura. I collezionisti americani sono generalmente motivati dall'idea dell'aumento del valore e del gioco bancario: e negli Stati Uniti è più facile trovare raccolte assai eterogenee. A un atteggiamento verso le acquisizioni che ricorda lo sport e la speculazione si contrappone qui in Europa - grazie al cielo - un collezionismo di tipo più sottile, ben informato e che procede a fatica. Quanti si dedicano alla nostra attività sono chiamati laggiù *passionate possessors* e qui ancora collezionisti, sul cui crescente o anche solo crescentemente subordinato potere mi soffermerò ancora in seguito. Secondo Benjamin il collezionista ha una triplice ascendenza: nei cercatori d'oro, negli spilorci, nei negromanti. Ovviamente, nella *Comédie humaine*, a ciascuna di queste figure spetta un posto importante. Nell'opera di Balzac si trova il collezionista superbo, carico di milioni, sotto la maschera di una persona vestita miseramente: «... hanno l'aspetto di individui che non tengono a niente e di niente si curano; non badano alle donne né al denaro versato. Vanno avanti come in un sogno, le loro tasche sono vuote, il loro sguardo distratto, e ci si chiede a quale tipo di parigini essi mai appartengano. Costoro sono i milionari. Sono i collezionisti, gli uomini più passionali che ci siano su questo mondo». Ed è vero che si può ancora incontrare un personaggio di questo genere sui mondani mercati dell'arte. Mentre esternamente costui appare tranquillo, fa una prima ricognizione senza trascurare ogni sorta di espediente psicologico: ignorando sbadatamente i volti noti non per scortesia, ma solo per non essere respinto, sviluppando una cecità parziale nei confronti delle cose di secondaria importanza per mantenere lo sguardo penetrante. La capacità visiva si riattiva senza esitazioni laddove si incontra qualcosa di fondato, ricco di qualità o veramente nuovo. Il fiuto si accompagna infatti presto al giudizio degli occhi, e tutti i circuiti sono azionati per l'acquisto di arte. Provocare questo momento magico è una capacità fondamentale del collezionista, e proprio questa capacità può essere appresa e sviluppata nel rapporto permanente con l'arte. Leggere di arte e osservare l'arte sono attività che si alternano in continuazione.

Sulla scorta della parafrasi fatta da Michel Butor del titolo di un racconto di James Joyce do alle mie considerazioni il titolo:

*Ritratto del collezionista da medium, esegeta, archivista e catalizzatore*

Sette anni fa i musei di Krefeld esponevano la collezione Reiner Speck in entrambi i loro edifici, la Haus Lange e la Haus Esters. Per la presentazione di una collezione privata di questo genere non si sarebbero potuti trovare in Germania spazi espositivi migliori di queste ville concepite da Mies van der Rohe originariamente, negli anni Trenta, come case d'abitazione. La successione di stanze di piccole dimensioni e di sale spaziose che si aprono sul verde consente un allestimento chiaro di ciò che nella casa del collezionista, tra tavolo, letto e biblioteca, ha fino ad allora conosciuto nella migliore delle ipotesi un ordinamento cronologico che segue la successione degli acquisti. Ho appreso il fatto di avere una *collezione* solamente nel corso di colloqui preparatori con la storica dell'arte Marianne Stockebrand e con il direttore del museo Gerhard Storck.

Gli artisti lì rappresentati non fanno presumere con la loro menzione compiutezza o coerenza

particolari. Che cosa accomuna nomi come Joseph Beuys, Lawrence Weiner, Mario Merz, Bruce Nauman, Marcel Broodthaers, Arnulf Rainer, Jannis Kounellis, On Kawara, Cy Twombly, Hermann Nitsch, Gilbert & George, Sigmar Polke, Daniel Buren, Dieter Roth, Carl Andre, James Lee Byars, Franz Erhard Walther, Niele Toroni, Günter Brus, Richard Tuttle, Palermo, Walter de Maria e Dan Flavin, che costituivano allora il nucleo principale della collezione? In primo luogo si tratta di artisti contemporanei; in secondo luogo essi erano stati acquisiti più o meno nel corso del medesimo ventennio; in terzo luogo erano rappresentati con lavori piccoli e grandi, con opere sia in apparenza di scarso rilievo, sia importanti.

E in questo gli esperti del museo hanno scoperto il filo rosso, l'elemento ordinatore, la rigorosità della collezione: un bozzetto, una lettera d'artista, un libro o un disegno erano altrettanto istruttivi per l'opera di un artista quanto un grande quadro, che naturalmente si trovava anch'esso a portata di mano, o una scultura di grandi dimensioni. Tutto ciò non era il substrato di una sempre entusiasmante fedeltà del collezionista nei confronti dell'aneddotica dell'acquisizione, bensì, in maniera assai più inaspettata, costituiva l'immagine riflessa di un periodo artistico creata in modo congeniale ad esso. Ma a chi era spiritualmente più imparentato il collezionista di simili cose: all'artista, al gallerista o al conservatore di un museo?

La dedica che - tracciata di pugno di Twombly sulla copertina del catalogo - recitava «To the happy few», lasciava aperte entrambe le possibilità. Anche Stendhal, quando ha dedicato la *Certosa di Parma* agli «happy few», pensava forse più ai pochi colti lettori dei suoi libri che non a coloro che con lui erano sopravvissuti alla ritirata napoleonica da Mosca.

L'uomo del museo confessa apertamente nella prefazione al catalogo di essersi servito del collezionista come di un *medium*, tra l'altro per esorcizzare l'aura di una mostra, i cui pezzi esposti non erano fino a quel momento appunto degni di un museo. Era necessario presentare due decenni di produzione artistica, che erano strettamente intrecciati con l'acquisizione specifica del collezionista. La posizione del museo, proprio sulla scorta delle cose con cui in origine gli artisti volevano abbattere i suoi muri, faceva pensare e allo stesso tempo in tal senso stabilire che quasi tutto era come prima: questo atteggiamento di apertura era solo passeggero e di un tal dato era possibile ricordarsi proprio osservando i pezzi di questa collezione, che ci si era lasciati sfuggire sia dal punto di vista del collezionismo, sia da quello documentario. La vivacità della scena artistica multimediale e concettuale - e da ciò nasce l'impotenza delle istituzioni museali - si poteva osservare solo da un punto di vista storico e rinnovare attraverso la presentazione di una collezione privata. Fino agli anni Sessanta inoltrati, in Germania il confronto istituzionale con l'arte contemporanea - che abbia avuto luogo in un museo come sede espositiva, oppure in un istituto di storia dell'arte come sede di riflessione - è stato alquanto modesto. Retrospectivamente è sembrato che i collezionisti della leggendaria mostra organizzata da Harry Szeemann, «When attitudes become form», abbiano avuto una soddisfazione spirituale maggiore dei direttori dei musei e dei galleristi.

L'ordinamento di oggetti secondo una sequenza storica cui si è proceduto a Krefeld - e di oggetti che hanno riempito una casa privata in una maniera a metà tra il caso e la sistematicità, e che adesso da questa camera magica sono migrati nelle «case dei sogni del collettivo» - ha sorpreso anche il collezionista. La forzata riflessione ha paralizzato - anche se solo temporaneamente e per breve - la sua ulteriore attività di acquisizione. Lo sbigottimento riflette il titolo della mostra, che è stato preso in prestito da un lavoro di Lawrence Weiner: «That which by presentation implies an impass», ciò che venendo presentato comporta una stasi.

L'attività di collezionare arte contemporanea era improvvisamente come congelata da questo ordinamento importante. Si era realizzata una prima acquisizione di consapevolezza dell'interagire

di collezionismo privato e nello stesso tempo responsabilità pubblica.

Nell'incrementare la mia collezione mi sono anche sforzato di dare sbocco a tutta la più esaltata apologia in una alquanto più distaccata esegesi. Ho scritto di quasi tutti gli artisti che sono rappresentati nella mia collezione, e le mie note sono state pubblicate su giornali, riviste d'arte e cataloghi.

Si è trattato perlopiù di chiarirsi le idee a proposito di questo o quel lavoro, operazione che a me appariva impossibile se mi fossi limitato esclusivamente a guardare. Spesso, tra i pezzi della collezione c'è qualcosa di concettuale, che a me sembra, se la mia ricezione fosse di questo tipo, di accettare in un primo tempo come se fosse una forma. *Le perfect things* di un James Lee Byars o gli *invisible drawings* di un Walter de Maria erano infatti più da meditare che da osservare; e una frase come quella di Dan Flavin, «Al giorno d'oggi non ci si dovrebbe più soffermare a lungo di fronte a un'opera d'arte», offriva la possibilità di superare più in fretta le cose.

Credo che il fatto di possedere una collezione garantisca all'individuo la possibilità di scandagliare la produzione artistica in modo non prevenuto e di formulare giudizi sull'arte in condizioni di forte stimolo. Dal punto d'osservazione della storia dell'arte o dal punto di vista dello storico dell'arte simili tentativi di rintracciare attraverso dei trattati le esigenze dell'artista o il significato dell'opera possono essere sospetti, ma per il collezionista che qui scrive contribuiscono a chiarire le interrelazioni e determinano perciò la logica interna della collezione.

Nonostante tutta la sua ingenuità sotto l'aspetto storico-artistico - o proprio per ciò - il collezionista che qui scrive viene ad apprendere di più dell'essenza di un'opera d'arte. Né uno storico dell'arte, né un direttore di museo, né un giornalista si può consentire questa attitudine degna di un Parsifal: e questa qualità riservata al collezionista è qualcosa di represso in coloro che si occupano professionalmente di arte, e tale da poter sconfinare in un comportamento morboso e nevrotico. Una simile qualità è, a mio parere, necessaria nel mondo dell'arte contemporanea per mediare tra produzione artistica e ricezione museale. La prolissa imparzialità del collezionista corrisponde al sincretismo dell'artista, qui risultato di un'istintiva ingenuità, là di una preservata innocenza.

Un terzo fenomeno della mia collezione - anche se spesso tenuto nascosto - merita di essere reso noto: il collezionista è quasi un flagellante per quanto concerne i dettagli e accumula in continuazione cataloghi, giornali, manifesti e carteggi. Ne risulta in modo quasi occasionale un archivio che, presentandosi in apparenza all'inizio solo come un aiuto di tipo edonistico, è qui promosso sul momento a strumentario ermeneutico, quando esso accompagni un prestito da chiedo a chiedo. Anche questo, infatti, mi sembra uno specifico atteggiamento del collezionista: se mi viene a trovare qualcuno cui si è affidato l'allestimento di una mostra, per esaminare questa o quell'opera nell'ambito di una prima selezione, non posso fare a meno di introdurlo nell'archivio che accompagna quell'opera d'arte fin dall'inizio, che è stato costituito in maniera specifica rispetto al corrispondente lavoro e in maniera quanto più possibile completa rispetto agli artisti. Anche in questa situazione il collezionista è un curatore apocriefamente operoso e uno «storico dell'arte» *avant la lettre*.

Se in qualche luogo l'arte ha che fare con la vita, ciò avviene negli archivi, che si presumono morti, delle collezioni di arte moderna. Lì riposano in bell'evidenza le cose che il mondo museale - anche se né addormentato, né superbo - ha dovuto trascurare. Ma un giorno, per un complesso di condizioni fortunate, il museo è entrato in possesso di un voluminoso archivio, completo e perlopiù con una sua compiutezza anche dal punto di vista storico.

Signori e signore, Marcel Proust ha riconosciuto il fatto che ogni lettore, per quanto legga, resta sempre un lettore di se stesso. Se trasferiamo questa affermazione al caso del collezionista, si dimostra così che una collezione d'arte in gran parte è il substrato di un'ossessione personale, che nel collezionista scopre anche qualcosa del para-artista. (Ciò chiarisce del resto come mai in certe collezioni, e anche nel mio caso, manchino certi artisti). Tuttavia, da solo ciò non basta a rendere la collezione efficace per il pubblico. Ma quando è lecito che forme ed espressioni di desideri diventino pubbliche? Ecco la risposta: quando la storia dell'arte lo consente.