

COLLEZIONARE MERAVIGLIA

SULLA *WUNDERKAMMER* CINQUE- SEICENTESCA

LORENZO TINTI

La figura sull'estrema sinistra che, ostentando con *nonchalance* un evidente mancinismo, impugna una lunga bacchetta e illustra la stanza a tre notabili ospiti, abbigliati alla spagnola (copricapo piumato, gorgiera, mantellina, farsetto rigido, correggia con sciabola d'ordinanza, calzabracca e pianelle di cuoio), non può essere che il naturalista napoletano Ferrante Imperato. Dell'ampia sala si scorgono tre pareti, due delle quali ingombrate da pesanti scaffalature modanate e una, quella di fondo, parzialmente libera, seppur interrotta da un finestrone centrale a bovindo. Il soffitto poi, una cosiddetta volta a schifo, è fittamente ricoperto di animali imbalsamati, i quali paiono baroccheggiare con misurato anticipo, giacché forniscono un modello esemplare di *horror vacui* tardo-cinquecentesco e, appartenendo pressoché tutti – pesci, anfibi e mammiferi – all'*habitat* acquatico, sovvertono concettosamente la necessaria disposizione naturale degli elementi, come confermano gli uccelli impagliati che, invece,

intervallano con regolarità i mobili sottostanti.

Pur tra le approssimazioni figurative dell'antica xilografia (in F. Imperato, *Dell'Historia naturale*, Napoli, nella stamperia a Porta Reale per Costantino Vitale, 1599), e seguendo la probabile panoramica cui la posizione costringe i visitatori, è possibile ancora individuare, *inter alia*, un tetraodontide, meglio conosciuto come pesce palla; un anolide, ovvero un'iguana *non cristata*; una coppia di pesci rondine, dall'ambivalente corpo aviforme; un'otaria; stelle marine a quattro, cinque e otto bracci; un enorme scorfano; due serpenti di mare congiunti per il muso; una granseola; un uccello cui il gesto simbolico di ferirsi il petto per nutrire i propri pulcini, ben più che l'iconografia imperfetta, attribuisce la qualifica di fenicottero; una salamandra dal corpo bifido, con due code e quattro arti inferiori; una piuma di aglaophenia; un pesce luna; cormorani; un ippocampo; un raro limulo; un caimano; alcuni paguri dalle proporzioni ragguardevoli; un granchio regale dalle possenti chele; grossi pesci, fra i quali spiccano uno storione e un pesce spada; un leone di mare; coralli; un nautilus e, tra numerose conchiglie di differente foggia e dimensione, al centro del piano sommitale, emulo dell'esemplare pendente nel Santuario delle Grazie a Curtatone di Mantova, un imponente coccodrillo. Per tacere, infine, degli altri *specimina* teratologici (un agnello a due teste) o semplicemente inusuali (un armadillo, un corno di pesce sega) posizionati con gusto scenografico sulle mensole e sulle scansie, oltre ai codici membranacei, alle ampolle, ai vasetti contenenti diversi campioni biologici.

Preparate dalle *Collectanea rerum memorabilium* del mondo antico (Posidonio, Plinio, il *De mirabilibus auscultationibus* pseudoaristotelico) e

tardo-antico (Solino, Pomponio Mela, Cosma Indicopleuste), nonché dalle enciclopedie medievali (dalle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia agli *Specula* di Vincenzo di Beauvais), ma caratterizzate dal senso pragmatico e dall'esigenza sperimentativa e autoptica della conoscenza moderna, fioriscono nell'Europa del Cinque e Seicento le *Wunderkammern* e le collezioni di *mirabilia* da esse custodite, delle quali quella di Ferrante Imperato, nel palazzo Gravina di Napoli, costituisce una significativa testimonianza. Altrettanto celebri, nondimeno, rimangono i *cabinets des curiosités* voluti dall'imperatore alchimista Rodolfo II d'Asburgo e dal suo successore Ferdinando II, il quale allestì la propria *Camera dell'arte e delle curiosità* nel castello di Ambras, presso Innsbruck, dove resta tuttora visitabile nell'attuale allestimento del locale Kunsthistorisches Museum. Frequentemente menzionati dai documenti coevi furono altresì lo studio di Vincent Levin, il Museo di Storia Naturale di Ulisse Aldrovandi, autore dell'*Historia monstrorum*, e il cosiddetto Museo cospiano, ampliamento del primo compiuto ad opera del naturalista bolognese Ferdinando Cospì, il cui materiale fu dapprima ospitato nella sede prestigiosa di Palazzo Poggi, quindi trasferito nel Museo Paleontologico e Geologico G. Capellini. Da ricordare inoltre le raccolte di Anna Maria Luisa de' Medici, principessa elettrice del Palatinato, del re di Danimarca Cristiano IV e di Federico Augusto il Forte, principe elettore e sovrano di Polonia, di cui rimane la *Grünes Gewölbe* di Dresda. A Milano era famosa la *chambre des merveilles* del canonico Manfredo Settala, a Verona quella di Francesco Calzolari e a Roma, approntata presso il Collegio Romano nel 1651, quella dell'erudito olandese Athanasius Kircher, vero e proprio *stupor mundi* del

XVII secolo. Un cenno, in ultimo, al Museo dell'abbazia benedettina di San Martino delle Scale, a Palermo, smembrato nel 1866 e in gran parte rifluito nell'attuale Museo Nazionale della medesima città.

Tutte queste operazioni, lo si è intuito, miravano a diventare rappresentanze selezionate di curiosità e bizzarrie: mostre di *monstra*, se ci è concesso il *calembour*. *Naturalia*, se prodotti spontaneamente dalla natura; *artificialia*, se costruiti dall'ingegno dell'uomo. Certo, dobbiamo sforzarci di intendere il sostantivo *monstrum* in un'accezione più ampia di quella attualmente in uso. Per il mondo romano, infatti, ma ancora altrettanto bene per gli eruditi del XVII secolo, il termine, giusta il suo etimo (stessa radice di *moneo* e *memini*), indicava un fenomeno imposto dalla propria unicità all'attenzione degli uomini, un segno. «I *monstra*, diceva Cicerone nel *De divinatione*, si chiamano così perché *monstrant*, vale a dire mostrano, ammoniscono: il verbo *monstrare* è collegato all'azione d'indicare, anzi al gesto stesso del puntare il dito in una direzione. “Nella dottrina dei presagi – ricorda il Benveniste – un mostro significa un insegnamento, un avvertimento divino”. E proprio in questo senso tutto quanto usciva dal quadro dell'ordine naturale, dal cerchio della consueta esperienza dell'uomo, era riguardato con quell'*horror* con cui si guarda al numinoso, al *ganz Andere* rispetto alla pratica quotidiana» (C. Kappler).

E tuttavia, finanche all'interno dello stesso mondo classico, la concezione dei *monstra* aveva subito un'evoluzione, articolandosi abbastanza presto in due significati alquanto difforni. A un'accezione spesso, ma non necessariamente, più antica che interpretava il fenomeno come un'effettiva e manifesta eccezione rispetto all'ordine stabilito della creazione e, quindi,

nella migliore delle ipotesi come un avvertimento divino (un *prodigium*), nella peggiore come una punizione, si era nel tempo affiancata una lettura più razionalista – evemerista, diremmo – secondo cui, stanti l'illimitata potenzialità combinatoria della natura o l'infinita facoltà generatrice di Dio, l'essenza del *monstrum* risiedeva più nell'ignoranza del soggetto percipiente che non nella complessione dell'oggetto percepito, il quale, è ovvio, aveva l'unico inconveniente di essere inusuale, lontano dall'esperienza quotidiana.

Del resto, l'ecumene civile, ancora ai tempi di Lucrezio, ricordava una cittadella contesa all'assedio di una natura terrificante, *la quale nutre e accresce, per terra e per mare, l'orrida stirpe delle belve, ostile alla specie umana*: «Così a profusione la terra brulica anche ora di fiere, ed è piena di spaventoso terrore per foreste e grandi montagne e boschi profondi: luoghi che di solito è in nostro potere evitare» (*De Rerum Natura*, V, 218-20 e 39-42). Il confine che separava – e proteggeva – lo spazio antropizzato da quello naturale circoscriveva un universo sperimentato, contrassegnato dalla *Stimmung* della domesticità, e lo divideva ancora dal regno della selvatichezza inospitale (*wilderness*, avrebbe detto il Conrad di *Cuore di tenebra*), la cui alterità era garantita dal permanere di una biologia aliena. Nell'impenetrabile intrico della selva Ercinia, in Germania, ricorda Cesare che attecchisce una fauna prodigiosa, che sovverte i paradigmi morfologici attesi: buoi dalla foglia di cervo, alci e uri (*De bello gallico*, VI, 25-27). Per non parlare delle forme di vita stupefacenti descritte nei vari *Indiká*, testi rampollati come indotto della favolosa impresa di Alessandro Magno.

Eppure, già all'alba del V secolo, Agostino, nella

Civitas Dei, era in grado di affermare con risolutezza che l'Onnipotente «poté creare un'infinità di cose che se non stessero davanti ai nostri occhi o non fossero riferite da testimoni ancor oggi credibili, sarebbero giudicate decisamente impossibili» (XXI, 7), dimostrando così la relatività della questione della meraviglia (semplice effetto del rapporto diseguale tra l'onniscienza divina e la limitata conoscenza umana, sempre geograficamente condizionata), tale ormai da suscitare piuttosto *voluptas* – magari *curiositas* – che non *horror*. Per mutuare le parole di Lorraine Daston e Katharine Park, «La meraviglia ha una sua propria storia, strettamente legata a quella di altre passioni cognitive come l'orrore e la curiosità, anch'esse passioni che tradizionalmente hanno dato forma e guidato l'indagine del mondo naturale. Non solo la valutazione di queste emozioni, ma anche la prossimità e la distanza tra l'una e l'altra, nonché la tessitura della loro esperienza vissuta, sono cambiate con il contesto e con il passare del tempo».

Con l'arrivo della modernità, dunque, collezionare *mirabilia* sfocia nell'aspirazione a «ricostruire l'universo in una stanza» (A. Lugli) e, anzitutto, la periferia dell'universo, le sue plaghe esotiche, ovviando di conseguenza all'immane miopia gnoseologica cui è relegato l'essere umano. La *Wunderkammer* diventa, insomma, un modo per viaggiare senza muoversi, un luogo ideale capace di restituire una visione panottica e simultanea della proteiforme molteplicità del creato, al limite ristrutturandone l'apparente disordine secondo uno schema organizzativo coerente, come una sorta di *locus memoriae* fisico. L'idea di fondo parrebbe riminare allo studiolo di Agliè, misterioso personaggio de *Il pendolo di Foucault*: una stanza «ampia», «arredata con squisite scaffalature

d'antiquariato, ricolme di libri ben rilegati» e, continuando a citare dal celebre romanzo di Umberto Eco, provvista di «alcune vetrinette ricolme di oggetti incerti, pietre ci parvero, e piccoli animali, non capimmo se impagliati o mummificati o finemente riprodotti»; un «piccolo teatro [...], alla maniera di quelle fantasie rinascimentali dove si disponevano delle enciclopedie visive, sillogi dell'universo. Più che un'abitazione, una macchina per ricordare. Non v'è immagine [...] che, combinandosi dovutamente con altre, non riveli e riassume un mistero del mondo».

D'altro canto, è poi innegabile che le *Wunderkammern* tardo-cinquecentesche e seicentesche non realizzino un paradigma conoscitivo genuinamente scientifico. Lo conferma, sullo scorcio dello stesso XVI secolo, lo scienziato Galilei, il quale, dovendo stigmatizzare le «favolette» contenute nella *Gerusalemme liberata*, non trova di meglio che paragonarle al materiale raccoglitticcio, e di dubbio gusto, che allora ingombrava uno qualunque di quei numerosi *studietti* bizzarri: «Parmi giusto d'entrare in uno studietto di qualche ometto curioso, che si sia dilettrato di adornarlo di cose che abbiano per antichità o per rarità o per altro del pellegrino, ma che però sieno in effetto coselline, avendovi come saria a dire un granchio petrificato, un camaleonte secco, una mosca e un ragno in gelatina, in un pezzo d'ambra, alcuni di quei fantoccini di terra che dicono trovarsi nei sepolcri antichi d'Egitto» (*Considerazioni al Tasso*). La campionatura del reale che si attua nelle *Wunderkammern* – episodica e asistemica – non può farsi compiuta classificazione, tassonomia; apparterranno esse piuttosto a un modello gnoseologico pre-scientifico, il quale, opponendosi di fatto a un disciplinamento

metodologico verificabile, celebra una forma di *curiositas* come rifiuto del processo tipicamente moderno di esplorazione e desacralizzazione del mondo. Dal momento che, come avrebbe sentenziato il Kant della *Critica della capacità di giudizio* (I, 72), e in questo quasi anticipando le analoghe considerazioni del nostro Leopardi sulla modernità come arida età della ragione, «tutto ciò che ha una regolarità rigida (che s'avvicina alla regolarità della matematica) ha qualcosa di contrario al gusto, cioè il fatto che esso non permette di intrattenersi a lungo nella sua considerazione, bensì annoia, a meno che non abbia espressamente come intento una conoscenza o un fine pratico determinato».

Illuminante, in questo senso, la prefazione agli *Otia imperialia*, stesi già all'inizio del XIII secolo da Gervasio di Tilbury, secondo la quale: «optimum naturae fatigatae remedium est amare novitates et gaudere variis». Nonostante o proprio perché «evoca la “cura”, l'attenzione che si presta a ciò che esiste e che potrebbe esistere», nonché «un certo accanimento a disfarsi di ciò che è familiare» (Foucault, 1998), la curiosità che sottendono le *Wunderkammern* denuncia insomma uno statuto ambiguo, prossimo alla smania di stimoli del collezionista più che all'amore disinteressato per il sapere (*philosophia*). Essa non è probabilmente più quella capacità di meravigliarsi (*thaumazein*) davanti alla misteriosa complessità del cosmo che, per Platone (*Teeteto*, 155 d) e poi per Aristotele (*Metafisica*, II, 982 b, 12-13), prelude necessariamente al processo della conoscenza, ma un'inclinazione più “epidermica” a tenere sveglio l'interesse per un universo ampiamente svelato, attraverso quelle sue stesse anomalie che ancora siano in grado di suscitare stupore.

Questo atteggiamento, in quanto fonte di

distrazione mondana dalla contemplazione delle verità rivelate e sintomo manifesto di *acedia* (si pensi, a titolo d'esempio, al motivo iconografico della *Tentazione di Sant'Antonio*), fu spesso e comprensibilmente stigmatizzato dai teologi cristiani, e tuttavia, come pratica tutto sommato oziosa, nemmeno trovò facile cittadinanza presso gli autori latini pagani, che paradossalmente fin dai tempi degli *Annales maximi* avevano pure recensito e interpretato i prodigi e che, durante il periodo imperiale, avevano promosso l'inserimento dei *mirabilia naturae* nelle loro enciclopedie. Da ricordare, a tal proposito, una celebre pagina delle *Noctes Atticae* (IX, 4), dove Aulo Gellio, per il resto erudito eclettico, ricorda di aver acquistato a modico prezzo un fascio di *volumina* greci, «miraculorum fabularumque pleni», da un “*bouquiniste*” sul porto di Brindisi, di averli letti e di averne ricavato «quaedam [...] mirabilia», ma di averne altresì tratto in breve tempo un certo disgusto, accorgendosi che trattavano temi per niente proficui *ad ornandum iuvandumque usum vitae*.

Come che sia, «la curiosità, condannata nel mondo antico in quanto ὕβρις, nel Seicento diventa una virtù, comune a scienziati, a letterati e a collezionisti, in cerca di eccentricità e stravaganze che evadessero dalla prevedibilità», quantunque la consapevolezza ormai acquisita che l'imprevedibile non risiede – come abbiamo visto – nella sostanza dell'oggetto ma dipende unicamente da un difetto conoscitivo, deve comunque indurci a riconoscere che il dovere della novità si era allora imposto «non per una volontà eversiva, ma al contrario per il proposito di neutralizzarne gli effetti perturbanti. E ciò ammonisce che l'attrazione barocca per il trasgressivo, il capriccioso, il diverso, lo strano, l'alternativo, il prodigioso avviene pur sempre in

seno a una società conservatrice e autoritaria organizzata rigidamente in vista del mantenimento dell'ordine costituito» (A. Battistini). In altri termini, se il mondo greco-romano e il mondo medievale, pur a diverso titolo, hanno rappresentato universi chiusi, celebrando la sacralità del *limen*, la modernità, anzitutto, avverte la coazione a perlustrare interamente lo spazio adibito all'uomo e a catalogarne le specificità, ma la giustifica in fondo come adempimento del monito divino a prendere saldo possesso della terra: dall'*hic sunt leones* al desiderio di riempire le aree vuote rimaste sui planisferi.

E in tal senso, il *cabinet des curiosités* si situa sulla convergenza instabile di due paradigmi culturali: da una parte la persistente mentalità cinquecentesca che apprende «le cose in una specie di contatto immediato, tra animismo e magia, secondo le procedure rituali [...] del “pensiero selvaggio”» – per mutuare le parole del Raimondi de *Il romanzo senza idillio*, in bilico tra lo storicismo di Lucien Febvre e l'antropologia di Lévi-Strauss –, dall'altra la prospettiva intellettuale seicentesca, «dedotta principalmente dalla vista» e prodromo della nuova mentalità scientifica, «in quanto la vista è per eccellenza il senso che stabilisce un rapporto a distanza» e permette all'osservatore di contemplare un cosmo precedentemente confuso, misurandolo «per via di raffronti». Idee che sembrano trovare conferma e ulteriore sviluppo nelle intuizioni di un altro studioso di levatura internazionale, per quanto, come il succitato Raimondi, radicato poi nella realtà dell'ateneo petroniano: «con la prospettiva moderna» la rappresentazione cartografica «investe e colonizza anche ciò che non si vede, l'intervallo e il vuoto spalancato tra il soggetto che guarda il mondo e

l'oggetto che viene guardato. L'occhio che percorre tale distanza non può arrestarsi durante la sua corsa ma deve invece guardare tutto e subito» (F. Farinelli). Se, dunque, il progetto di campionare ed esibire esemplari incogniti parrebbe inserire la *Wunderkammer* all'imbocco di una concezione scientifica, la preferenza assoluta accordata all'atipicità dei reperti e il loro accumulo senza disposizione ordinata, riconoscibile e rispondente a convenzioni condivise la esclude invece dalla moderna struttura museale e l'approssima semmai a un concetto non pienamente razionale di sorprendente coacervo pleromatico, quasi abitabile mappamondo di un mondo alternativo.

Che poi, a ben riflettere, non c'è stato studiolo che non abbia svelato la capziosità della distinzione, in seno ai *mirabilia*, tra reperti naturali e reperti artificiali, giacché, se unicamente il nuovo è fomite di meraviglia, nessun ente di natura è di per sé nuovo o almeno è destinato a rimanerlo, purché sia rispettato nella sua integrità o, come oggi in ambito museale, sia introdotto da didascalie esplicative ed esposto in uno scenario che rimandi all'ambiente di provenienza. Nuovo, semmai, è l'atto deliberato del collezionista che forza artificiosamente un campione biologico al di fuori del suo contesto, che lo costringe, non di rado al limite dell'incompenetrabilità dei corpi, in un tessuto denso di altre forme e di forme altre, rendendolo opera d'arte assieme allo spazio che lo contiene. La novità discende insomma dal contrasto di un elemento esotico inserito innaturalmente in una dimensione domestica.

Ogni oggetto di una *Wunderkammer*, sia esso generato o costruito, rappresenta in fondo un *ready-made*, nel senso che il processo di

decontestualizzazione e ri-assemblaggio cui è sottoposto lo ri-qualifica come prodotto estetico di secondo grado. «L'artificio fa da supporto alla natura, così come l'oreficeria medievale lavorava intorno alle reliquie per distoglierle dal quotidiano e proiettarle in un'aura miracolistica. Ma qui l'inganno è ancora più sottile. Nel gioco del mostrarsi e poi sparire, l'artificio si occulta dietro la materia, la fa apparire protagonista, lasciando per sé una funzione solo apparentemente marginale, ma attiva in profondità, se sono proprio i gradualisti passaggi di forma a indirizzare verso il disegno più interno e più immaginifico del materiale. È come se lo sforzo immaginativo che riesce ad arabescare figure sulle pietre o sulle nuvole si riflettesse doppiamente su se stesso e, dopo avere collegato i fili di un'immagine inesistente, ancora la imitasse per completare il gioco e comunque possederne in pieno le trame. È la *subtilitas* di Gerolamo Cardano, ciò che piace all'intelletto per "difficoltà", nodi da sciogliere, apparenze da svelare» (A. Lugli).

D'altro canto, gli studioli tardo-rinascimentali sembrano suggerire l'idea che la profonda compenetrazione tra artificio e natura di cui sono ricettacolo sia un carattere insito nella natura stessa, la quale imita l'arte, prima di prestarsi ad esserne a propria volta imitata. «L'accostamento di *naturalia* e *artificialia* si spingeva in molti casi fino alla fusione dei due regni in un'unica entità: corna di rinoceronte, uova di Aepyornis (gigantesco animale simile allo struzzo, estintosi nel XVII secolo), denti di narvalo [...], coralli e conchiglie venivano integrati in raffinati capolavori di oreficeria, costituendone anzi l'elemento portante. Il rapporto tra natura e arte si gioca qui in termini di creatività, di mutuo scambio e imitazione, e il dubbio su chi sia l'artefice ultimo di

tali meraviglie resta aperto» (M. Mazzotta).

Testimoni formidabili di questo sconfinamento tra *phýsis* e *téchne*, araldi di una natura artificiosa o di un artificio naturale, rimangono alcuni curiosi esemplari zoologici in cui la mano dell'uomo ha assemblato, ma dissimulandosi in una fusione senza commisure manifeste, componenti anatomiche di diversi animali e ha in tal modo generato un individuo imprevedibile, eppure in fondo già previsto dalle xilografie dei bestiari medievali (si pensi al basilisco) e sempre più spesso suffragato dagli organismi apparentemente composti delle nuove specie via via scoperte (si pensi all'ornitorinco). Il Museo Civico Archeologico Etnologico di Modena, ad esempio, espone un bizzarro *pastiche*, databile al XVII secolo, raffigurante una sorta di demone marino dal torso insieme antropomorfo e luciferino innervato su una coda ittiomorfa. Ad esso si può senz'altro accostare il pesce artificiale del Museo Civico di Reggio Emilia, «uno scherzo, un *lusus scientiae*» appartenuto alla collezione di Lazzaro Spallanzani e caratterizzato da una sorprendente sproporzione tra l'enorme apparato boccale, munito di denti e somigliante a una maschera da speziale, e il corpo retrostante, scaglioso e innaturalmente rastremato. Due campioni, insomma, che attestano «un grande gusto per l'ibrido, per la composizione inaudita, stupefacente, di elementi estranei tra di loro, l'istinto verso una seconda realtà che si può creare *ex novo* o anche solo vedere dietro la superficie. E gli stessi attributi di doppiezza intenzionale che si attribuiscono alla natura, che dipinge e scolpisce attraverso le pietre, che inganna l'occhio facendo apparire figure sulle nuvole, possono diventare nuove strade da percorrere per l'artista. Allora, come suggerisce il Comanini pensando all'Arcimboldo, si

può attingere al grande serbatoio delle forme naturali per dare vita a nuove creature, per scalfire la superficie troppo piatta e uguale di ciò che è noto e familiare all'occhio. E sarà un modo di creare l'inesistente con l'esistente, mostri di fantasia minutamente composti di parti vere» (A. Lugli).

Oggetti come quelli descritti sopra, in quel preciso contesto storico (gli albori della modernità, per intenderci), non c'è poi chi non veda come materino quella indiscernibilità tra reale e irreale o, avrebbe detto Cartesio, tra il reale e l'immaginazione onirica dalla cui aporia gnoseologica avrebbe tratto linfa la riflessione razionalistica seicentesca. Come a dire che le potenzialità combinatorie insite nel rapporto scambievole tra arte e natura, altrettanto ben confermate, che so, dalle tele del succitato Arcimboldo o dalle architetture del Giardino di Boboli, pongono proprio ora la fondamentale questione dello spazio di discriminazione logico e ontologico tra – altri avrebbe detto – *res extensa*, in quanto luogo di una necessaria obiettività materiale, e *res cogitans*, in quanto luogo di una arbitraria creatività spirituale. Ancora in pieno XVII secolo la confusione dei confini tra naturale e artificiale, tra Io e non-Io, rispecchia un mondo fluido, magmatico, nel cui fermento organico il pensiero amplia il proprio orizzonte passo dopo passo, induttivamente. Già all'inizio del secolo successivo, però, si è ormai compiutamente affermata un'idea di conoscenza come «sistema precostituito di serialità complete, nel quadro di una concezione piramidale e gerarchica del sapere». Rispetto ad essa, rigida e astratta, i *mirabilia*, la cui anarchia morfologica ricusa in quanto tale una fissa catalogazione categoriale, perdono ogni diritto di cittadinanza, non a caso nel Settecento illuminista «la tendenza predominante fu

quella di separare *naturalia* e *artificialia*, e la produzione e la circolazione di meraviglie di ogni tipo venne ad esaurirsi progressivamente» (M. Mazzotta).

BIBLIOGRAFIA (SECONDARIA) MINIMA

V. Abbate, *Wunderkammer siciliana. Alle origini del museo perduto*, Napoli, Electa, 2001.

H. Bredekamp, *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina. La storia della Kunstkammer e il futuro della storia dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 2006.

J. Clair, *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard, 2005.

L. Daston, K. Park, *Le meraviglie del mondo. Mostri, prodigi e fatti strani dal Medioevo all'illuminismo*, Roma, Carocci, 2000.

U. Eco (cur.), *La vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009.

P. Grinke, *From Wunderkammer to Museum*, London, Quaritch, 2006.

C. Kappler, *Demoni, mostri e meraviglie alla fine del medioevo*, Firenze, Sansoni, 1983.

A. Lugli, *Dalla meraviglia all'arte della meraviglia*, Modena, 1996.

A. Lugli, *Naturalia et mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa* (cur. M. Mazzotta), Milano, Mazzotta, 2005.

A. Lugli, *Wunderkammer* (intr. di K. Pomian), Torino, U. Allemandi, 1997.

I. Teobaldelli (cur.), *Wunderkammer. I sette vizi capitali*,

Città di Castello, Petrucci ed., 2007.

*Visioni del Fantastico e del Meraviglioso. Prima dei
Surrealisti* (cur. G. Mazzotta), Milano, Mazzotta, 2004.

Bibliomanie.it