

***Wunderkammern* and dissemination for children: Knowing and imagining through wonder**

Alessandra Sala
alessandra.sala@edu.unito.it

Wunderkammern represent a truly interesting phenomenon not only because of their peculiar feature of collecting amazing, even monstrous, items from all over the planet, but especially for the importance given to feelings such as curiosity, wonder and astonishment in the process of discovering the world, as a medium to get to knowledge. *Wunderkammern*, also known as *Cabinets of Curiosities*, keep being represented in art and entertainment, with particular relevance to their most grotesque aspects; here, the focus is on two depictions coming from non-fiction children's literature, which has gone through a recent wave of innovation regarding specifically the picturebooks form. The non-fiction picturebooks edited in the last decade appear to have in common a significant illustration and design apparatus, resulting in a strongly creative and aesthetic approach to knowledge: engaging the senses – and therefore inspiring awe and wonder – together with data and information, these non-fiction picturebooks contribute to restore value to art and beauty in the learning process, revealing a sort of relationship with the *Wunderkammer* paradigm.

Keywords: Wunderkammer, Children's Literature, Non-fiction Picturebooks, Wonder

***Wunderkammern* e divulgazione per l'infanzia: conoscere e immaginare attraverso la meraviglia**

Alessandra Sala
alessandra.sala@edu.unito.it

1. Introduzione

Il concetto di *Wunderkammer* è estremamente interessante poiché, oltre a richiamare l'idea di un collezionismo tanto peculiare quanto spettacolare, si lega ad istanze di conoscenza del mondo che non possono – né intendono – esulare da un coinvolgimento sensuale, oltre che intellettuale: curiosità, meraviglia e stupore erano infatti i sentimenti che tali ambienti dovevano suscitare e che venivano coltivati con la raccolta di esemplari strabilianti, anche mostruosi, rappresentanti la molteplicità del mondo. L'intento conoscitivo veniva perseguito attraverso una serrata attività di catalogazione degli oggetti prodigiosi, inseriti in un sistema di relazioni che doveva idealmente mostrare l'unità sottesa alla pluralità delle forme esistenti. Mostri e *mirabilia* di ogni genere furono inoltre l'oggetto privilegiato di un più generale culto dei prodigi che caratterizzò l'Europa tra il tardo Medioevo e la prima epoca moderna, e che si condensò proprio attorno all'emozione della meraviglia, sconfinando da un lato verso il piacere e dall'altro verso la paura e la ripugnanza.

Le *Wunderkammern*, riconoscibili anche con i nomi di “Gabinetti delle Curiosità” o “Stanze delle meraviglie”, non hanno perso la loro capacità attrattiva, e continuano ad essere raccontate in modi diversi: in questa sede, ci si concentrerà su due esempi particolari che ne danno rappresentazione, appartenenti al genere divulgativo per l'infanzia, investito nell'ultimo decennio da forti spinte di innovazione editoriale soprattutto nella forma dell'albo illustrato.

I nuovi *non-fiction picturebook* si caratterizzano infatti per una sontuosa qualità grafico-pittorica e per un utilizzo inventivo dei codici verbali e visivi, che denota una libertà interpretativa degli illustratori e degli autori nel veicolare creativamente una conoscenza sul mondo: ne conseguono volumi contraddistinti da una forte ibridazione di

discipline, di stili illustrativi e di formati, quasi a suggerire la possibilità di poter esplorare e conoscere il mondo non solo attraverso gli strumenti logico-razionali tipici della scienza, ma anche e soprattutto attraverso il coinvolgimento dei sensi e la sollecitazione di sentimenti di meraviglia e bellezza propri dell'arte e, a ben vedere, del paradigma delle *Wunderkammern*.

2. Collezionare il mondo: le *Wunderkammern* nella storia

Il termine *Wunderkammer* identifica un fenomeno collezionistico eclettico tipico dei secoli XVI e XVII, che significa letteralmente “stanza delle meraviglie”: lo spazio designato attraverso tale nome è quello di una camera privata che conteneva una raccolta di oggetti curiosi di varia natura, selezionati per la loro capacità di generare stupore tanto nel collezionista quanto negli spettatori formalmente invitati ad entrare.

Luoghi di studio e di approfondimento, le *Wunderkammern* potevano assumere nomi diversi a seconda delle nazioni – come *Cabinet d'art e de la curiosit *, *Cabinet of Curiosities*, *Gabinetti di curiosit * o *Stanze d'arte e delle meraviglie* – ma avevano in comune la poliedricit  degli oggetti collezionati, il sistema di organizzazione degli stessi e la peculiare personalit  che le contraddistingueva, influenzata dagli interessi del collezionista¹. La provenienza degli articoli era varia e definiva la classificazione all'interno della stanza: *naturalia* per gli oggetti provenienti dal mondo naturale, ordinati secondo i tre regni (minerale, vegetale e animale); *artificialia* per quelli creati o modificati dall'uomo, che costituivano rarit  per le tecniche impiegate o per l'esecuzione raffinata; *scientifica* per i prodotti dell'ingegno umano, ovvero le tecnologie; ed infine gli *exotica*, cio  i reperti provenienti dal Nuovo Mondo e dall'Oriente. Dando dunque rappresentanza ai vari regni naturali e artificiali, si coltivava la volont  di ricreare l'universo in una stanza, cos  da poter essere indagato e compreso: si mostrava dunque un teatro del mondo, che offriva alla vista i prodigi del creato inseriti in un complesso sistema di relazioni, messe in evidenza dalla specifica conformazione della stanza. L'ambiente aveva infatti altrettanta importanza nell'assolvere l'istanza di “comprendere” il mondo, intesa sia come necessit  di tenere insieme il tutto in modo coerente, sia come conoscenza dello stesso: lo spazio della camera, declinato nelle sue molte forme – mobili, pannelli espositori,

¹ P. Mauriès, *Le stanze delle meraviglie*, tr. it. di A. Agneletti, Rizzoli, Milano 2002, p. 51.

contenitori, cassetti, armadietti – costituiva una rete di significati stratificati nel quale si inseriva l'oggetto strabiliante, che acquisiva così nuovo valore, non più intrinseco ma contestualizzato. Alla base, vi era la credenza che vi fosse un principio unificante supremo che poteva essere intravisto dall'uomo, e che dentro alle stanze delle meraviglie trovava valorizzazione grazie alle prospettive inedite attraverso cui la realtà veniva indagata: simmetrie nella disposizione, quadri o pannelli che raffiguravano una copia degli oggetti esposti e intarsi *trompe-l'œil* sono alcune delle strategie con cui si rimandava ai legami nascosti che si supposeva esistessero «tra le pieghe del reale»².

Una delle premesse irrinunciabili per comprendere il fenomeno della *Wunderkammer* è proprio «il tema maggiore di un sistema universale di corrispondenze, nel quale tutte le cose erano unite in un'unica identità o cosmo i cui elementi trovavano il loro corrispondente in altri»³. Secondo questa visione, il collezionista si prefiggeva lo scopo di svelare le affinità e le analogie esistenti tra oggetti apparentemente lontani, creando armonia fra i regni, e illuminando così «i segreti insiti nelle cose: ovvero che la realtà è solo una e che al suo interno ogni cosa ha il proprio posto collegata alle altre in una catena ininterrotta»⁴. Di conseguenza, erano particolarmente apprezzati quegli oggetti che sembravano alludere alla continuità tra regni diversi: il corallo, per esempio, che è stato oggetto di dibattito per molti secoli tra i naturalisti, era considerato con estremo interesse proprio perché sembrava unire il mondo vegetale, animale e minerale⁵. I collezionisti però si spingevano oltre, commissionando ad artigiani (o in altri casi ad artisti veri e propri) prodotti che combinassero l'arte alla natura trasformando così i *naturalia* in *artificialia*, secondo un'estetica del virtuosismo⁶; si veda in tal senso la collezione presente nel castello di Ambras, in Austria, dimora dell'arciduca Ferdinando II del Tirolo, che mostra la lavorazione del corallo (soprattutto di origine trapanese) per la creazione di manufatti e sculture artistiche spesso a tema religioso⁷.

² P. Mauriès, *Le stanze delle meraviglie*, cit., p. 34

³ *Ivi*, pp. 116-119.

⁴ *Ivi*, p. 34.

⁵ *Ivi*, p. 89.

⁶ L. Daston, K. Park, *Le meraviglie del mondo. Mostri, prodigi e fatti strani dal Medioevo all'Illuminismo*, tr. it. di M. Ferraro, B. Valotti, Carocci, Roma 2017, p. 234.

⁷ S. Intorre, *Coralli trapanesi nella Wunderkammer del castello di Ambras*, in M. C. Di Natale (a cura di) *Artificia Siciliae. Arti decorative siciliane e collezionismo europeo nell'età degli Asburgo*, Skira, Milano 2016, pp. 102-123.

Così come i coralli, anche le conchiglie affascinavano per la loro natura liminale, e venivano collezionate in particolare dai Granduchi di Firenze: anche in questo caso, oltre ad essere conservate nella loro forma originale, le conchiglie potevano essere usate per creare qualcosa di nuovo, con innesti d'oro o d'argento per restituire forme animalesche, o combinate tra loro per dare vita a statue antropomorfe, sull'impronta lasciata da Giuseppe Arcimboldo⁸: ne sono un esempio i busti in conchiglie del XVII secolo conservati a Palazzo Pitti e appartenenti al Tesoro dei Granduchi.



Busto in conchiglie, Botteghe granducali (?), XVII secolo,
conchiglie e legno dorato, Collezione Tesoro dei Granduchi, Palazzo Pitti⁹.

Come si è avuto modo di notare dagli esempi sopracitati, spesso i collezionisti furono re o signori al potere, ma anche studiosi, accademici, aristocratici e borghesi (in particolare farmacisti e fisici)¹⁰; mentre i primi raccoglievano oggetti curiosi e straordinari per celebrare il proprio potere, vi era più che altro un interesse scientifico che spingeva i secondi a selezionare articoli degni di approfondimento e studio: il lascito di queste collezioni spesso costituì la base attorno cui si formarono le odierne raccolte museali di scienze naturali¹¹.

In Italia, tra i più famosi Gabinetti Scientifici si trovano quelli di Ulisse Aldrovandi (1522-1605) a Bologna e quello di Ferrante Imperato (1523-1620) a Napoli, di cui è possibile ammirare il museo, allestito nella sua dimora di Palazzo Gravina, grazie alla

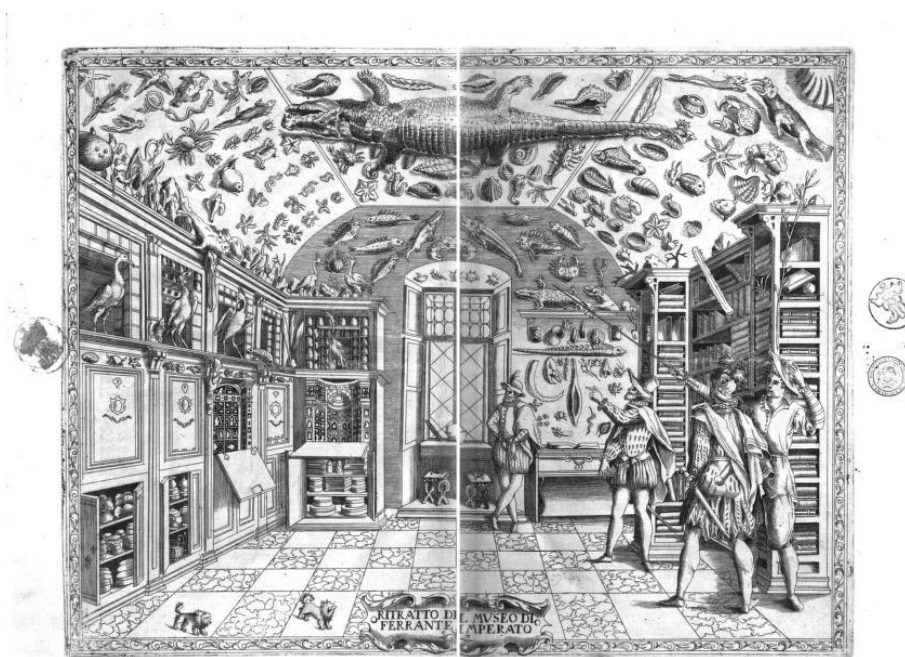
⁸ P. Mauriès, *Le stanze delle meraviglie*, cit., p. 82.

⁹ <https://www.uffizi.it/opere/busto-conchiglie> (consultato il 29/07/2023).

¹⁰ P. Mauriès, *Le stanze delle meraviglie*, cit., p. 24.

¹¹ U. Eco, *Vertigine della lista*, Bompiani, Milano 2009, p. 203.

xilografia presente nella sua opera *Dell'istoria Naturale libri XXVIII* (1599)¹², che è anche la raffigurazione più antica di una stanza delle meraviglie¹³.



Xilografia che ritrae il Museo di Ferrante Imperato,
tratto dal frontespizio della sua opera *Dell'istoria Naturale libri XXVIII* (1599)¹⁴.

Aldrovandi e Imperato rappresentano bene l'orientamento scientifico del collezionismo qui in esame, che si discosta in parte dall'altra tendenza, ovvero quella che «concerneva l'ambizione magico teologica di rispecchiare il creato in tutta la sua varietà e molteplicità. Questa estetica dell'ibrido, espressa come desiderio di combinare arte e natura e cercarne la progenie nel bizzarro e nel grottesco, vide accrescere la sua influenza nella seconda metà del XVI secolo, incoraggiata, come abbiamo visto, dall'apertura verso il Nuovo Mondo e la sua inesauribile riserva di stravaganze»¹⁵.

Le categorie del “prodigioso” e del “mostruoso”, dunque, non si esauriscono nel peculiare interesse strettamente religioso tipico del Medioevo, che aveva fornito una chiara distinzione tra i due fenomeni: mentre i portentosi erano eventi considerati tanto

¹² F. Imperato, *Dell'istoria naturale libri XXVIII. Nella quale ordinatamente si tratta della diversa condition di miniere, e pietre. Con alcune historie di piante, et animali sin hora non date in luce*, Costantino Vitale, Napoli 1599.

¹³ P. Mauriès, *Le stanze delle meraviglie*, cit., pp. 10-11.

¹⁴ <https://openmlol.it/media/ferrante-imperato/historia-naturale-di-ferrante-imperato-napolitano-nella-quale-ordinatamente-si-tratta-della-di-versa-condition-di-minere-pietre-pretiose-altre-curiosit%C3%A0-con-varie-historie-di-piante-animale-sin-hora-non-date-in-luce/238771> (consultato il 29/07/2023)

¹⁵ P. Mauriès, *Le stanze delle meraviglie*, cit., p. 94.

prodigiosi quanto conformi alla natura, come le nascite di bambini ermafroditi, i mostri erano creature non umane volute da Dio come segni di un suo linguaggio allegorico¹⁶.

Dal Rinascimento in poi, con le esplorazioni oltreoceano e verso Oriente, il termine “mostro” indicava più generalmente individui “portentosi”, frutto di nascite anomale o esemplari di animali inconsueti incontrati dagli esploratori: «l’atteggiamento verso queste creature non è più né di spavento né di decifrazione del loro significato mistico, bensì di *curiosità scientifica*, o almeno pre-scientifica [...]»¹⁷. Da qui, l’attribuzione di *monstrum* inizia a coincidere con quella di *prodigium*, cioè qualunque cosa che si allontani dalle regole della natura¹⁸.

Sebbene le collezioni dei naturalisti, dei medici e degli speciali servissero come luogo di ricerca, allo stesso tempo esse rappresentavano modalità con cui accrescere la propria reputazione professionale: così come per i principi e gli aristocratici, lo scopo comune delle collezioni rimaneva quello di generare stupore nei frequentatori, e di fare in modo che tale sentimento si trasferisse dagli oggetti al loro possessore¹⁹.

Ecco dunque che tra le *mirabilia* delle *Wunderkammern* entrano a far parte i resti (reali o supposti tali) di creature incredibili, come le zanne di elefante o le orme di giganti, ma anche corni di unicorno, *bezoar*, piante di mandragola, così come testimonianze del mostruoso e del deforme, attorno cui s’innesta un vero e proprio gusto²⁰: ne è un esempio la conservazione di feti umani deformi²¹ appartenenti alla *Kunstkamera*²² di Pietro il Grande a San Pietroburgo.

L’interesse scientifico investe quindi anche la categoria del mostruoso: nel XVI secolo, grazie all’affermarsi del metodo scientifico negli studi di tipo naturalistico, nasce la teratologia, cioè lo studio dei mostri, siano essi individui straordinari avvistati nelle nuove esplorazioni, oppure persone con «anomalie fisiche estreme»²³.

¹⁶ U. Eco (a cura di), *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano 2007, p. 241.

¹⁷ *Ivi*, pp. 241-242.

¹⁸ U. Aldrovandi, *Monstrorum historia* (1642), a cura di L. Peka, Moscabanca, Roma 2021, p. 6.

¹⁹ L. Daston, K. Park, *Le meraviglie del mondo. Mostri, prodigi e fatti strani dal Medioevo all’Illuminismo*, cit., p. 134.

²⁰ P. Mauriès, *Le stanze delle meraviglie*, cit., p. 114.

²¹ U. Eco (a cura di), *Storia della bruttezza*, cit., p. 243.

²² Letteralmente significa “stanza dell’arte”: termine che appare inizialmente in Germania, intorno al 1550, per identificare la stanza degli oggetti d’arte; viene quasi subito collegata alla *Wunderkammer* per poi fondersi in un’unica definizione *Kunst-und Wunderkammer* (P. Mauriès, *Le stanze delle meraviglie*, cit., p. 50).

²³ U. Aldrovandi, *Monstrorum historia*, cit., p. 6.

In questo ambito, è opportuno menzionare l'opera postuma di Ulisse Aldrovandi *Monstrorum historia* (1642), che si offre come esempio pertinente di catalogazione e di studio delle cause e delle origini dei mostri; l'opera è di stampo enciclopedico, ed è corredata da un ricco apparato iconografico che rappresenta l'aspetto delle creature mostruose²⁴. Lorenzo Peka, che ha curato la riedizione del 2021, chiarisce nell'introduzione l'intento principale della *Monstrorum historia*, che non è quello di «stabilire a ogni costo una verità scientifica dimostrabile, ma piuttosto raccogliere, ordinare ed esporre tutto il materiale disponibile in materia di mostri e prodigi. [...] Una storia naturale dei mostri, dunque [...]»²⁵.

L'esigenza di classificare e catalogare per trovare un ordine nascosto tra le forme caotiche del mondo spingeva però anche nella direzione, apparentemente contraria, di scovare tutto ciò che sembrava sfuggire alle regole della natura, tra cui quella di morire. La dialettica tra vita e morte appare fondamentale nel concetto di *Wunderkammer* e nella genesi del collezionista, il quale coltivava più o meno consapevolmente l'illusione di poter intervenire sulla realtà, fissando l'oggetto in uno spazio in apparenza immutabile:

[...] lo scopo di ogni collezione è fermare lo scorrere del tempo, congelare l'ineluttabile progresso della vita e della storia e sostituirlo con un tempo la cui durata, frammentata, controllabile, circolare, è formata da una serie di oggetti che possono essere collezionati completamente. [...] Mentre tutte le collezioni sono interessate alla dialettica "estinzione" e "sopravvivenza", le stanze delle meraviglie hanno spinto questa ossessione ai massimi livelli. Non solo univano oggetti che erano sfuggiti alla prova del tempo [...] ma accostavano ibridi, oggetti liminali (in bilico fra arte e natura, vita e morte) caricandoli di nuova valenza, nuovo potere e nuovo significato²⁶.

Ritratti di cera, animali imbalsamati, campioni vegetali essiccati e automi sono alcuni degli oggetti tipicamente rintracciabili nelle stanze delle meraviglie, che dimostrano la passione per l'ibrido, in particolare per gli artifici in grado di simulare la vita in ciò che era inanimato, quasi ad indicare la vittoria della vita sulla morte e la speranza di un'esistenza immortale, perpetrati attraverso lo stupore, il disorientamento e la meraviglia che tali oggetti suscitavano²⁷.

²⁴ *Ivi*, p. 7.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ P. Mauriès, *Le stanze delle meraviglie*, cit., p. 119.

²⁷ *Ivi*, p. 116.



Lo schiavo in catene,
appartenente alla collezione di Manfredo Settala (1600-1680),
scienziato e collezionista italiano.²⁸

Tuttavia, tale visione non poteva che essere una pia illusione, sintomo di un'attitudine infantile tipica della personalità del collezionista, soprannominato per questo *senex puerilis*, «anziano fanciullo»²⁹; Patrick Mauriès, che ha dedicato un intero volume alle stanze delle meraviglie, riprende l'espressione di Walter Benjamin di un "approccio fanciullesco" riferendosi alla categoria del bibliofilo – di cui Benjamin stesso faceva parte³⁰ – per descrivere questa inclinazione generale dei collezionisti:

Per il bibliofilo – continua Benjamin – i libri-oggetto non esistono in quanto tali, ma sono dei meri *esemplari*, e la realtà di ciascun esemplare può essere sperimentata maneggiandolo, accarezzandolo, sistemandolo in un particolare posto in una particolare stanza. Similmente la rarità di un oggetto, nel caso del culto delle meraviglie, è inizialmente solo abbozzata [...] per poi assumere il suo vero significato [...] solo una volta che l'oggetto sia stato collocato in questo o quel tiretto, su quello scaffale o in quel nascosto recesso della stanza delle meraviglie. [...] il collezionista di meraviglie [...] fa uso dell'intera gamma delle modalità infantili dell'acquisizione, dal tenere in mano l'oggetto fino all'apice finale: l'assegnazione di un nome³¹.

²⁸ *Ivi*, pp. 116-117.

²⁹ *Ivi*, p. 129.

³⁰ Walter Benjamin (1892-1940) fu filosofo, scrittore, critico letterario e traduttore, ma fu anche un appassionato collezionista, in particolare di libri: l'opera a cui Mauriès si riferisce è infatti *Aprondo le casse della mia biblioteca. Discorso sul collezionismo*, nella quale Benjamin riflette sulla sua natura di bibliofilo (W. Benjamin, *Aprondo le casse della mia biblioteca. Discorso sul collezionismo* (1931), tr. it. di E. Dell'Anna Ciancia, Henry Beyle, Milano 2012).

³¹ P. Mauriès, *Le stanze delle meraviglie*, cit., p. 134.

Secondo questa prospettiva, il collezionista appare schiavo delle sue illusioni, sia di eternità, sia di dominio sulla realtà, rinvigorite nondimeno dalle attività indefesse di classificazione, sintomo del «desiderio di penetrare ogni aspetto del mondo e contenerlo in uno spazio finito [...]»³².

Tuttavia, questo spazio finito non potrà che rivelarsi inefficace; per riassumere, in conclusione, l'essenza del culto delle meraviglie:

La storia delle stanze delle meraviglie inizia con la nozione di corrispondenza, più o meno arcaica o magica, fra uomo e natura, microcosmo e macrocosmo, e comincia a disintegrarsi quando tale corrispondenza si rivela impossibile, quando lo spazio ordinato della stanza rinuncia a rivendicare il diritto di riflettere la molteplicità del mondo reale, ma può solo pretendere di contenerne alcune tracce³³.

3. Il “mostro” tra il tardo Medioevo e la prima epoca moderna: paura, diletto e ripugnanza

Come dimostrato sin qui, la cultura del meraviglioso della prima età moderna trova la sua massima espressione nelle *Wunderkammern* e nella loro capacità di esaltare l'eterogeneità attraverso l'esposizione di oggetti eccezionali, anomali e bizzarri; in virtù di questa caratteristica, l'attenzione dei collezionisti era direzionata verso ciò che sembrava contravvenire alle leggi della natura, tra cui gli oggetti e gli individui mostruosi. Tuttavia, tale interesse non fu una prerogativa esclusiva delle *Wunderkammern*, ma una proprietà più generale della cultura europea tardo medievale e della prima epoca moderna, che vide un ampliamento sempre maggiore del pubblico attratto dalle meraviglie e dai mostri³⁴.

Nel XIII secolo, le enciclopedie di storia naturale più influenti scritte da religiosi, in particolare da Tommaso di Cantimpré, da Vincenzo di Beauvais e da Bartolomeo Anglico, distinguono tra specie esotiche e individui mostruosi³⁵. Le specie esotiche erano viste come una caratteristica stabile e regolare del mondo fisico, derivanti da cause naturali, e individuabili perlopiù nel lontano Oriente (considerato un luogo privilegiato di novità); la risposta cristiana era di ammirazione nei confronti della varietà del creato, riflettendo «la concezione della meraviglia come emozione religiosa elaborata da

³² *Ivi*, p. 43.

³³ *Ibid.*

³⁴ L. Daston, K. Park, *Le meraviglie del mondo. Mostri, prodigi e fatti strani dal Medioevo all'Illuminismo*, cit., p. 28.

³⁵ *Ivi*, p. 45. Le opere sono rispettivamente il *De rerum naturis*, lo *Speculum naturale* e il *De proprietatibus rerum*.

Agostino»³⁶. Sebbene le enciclopedie dei tre autori citati riprendano la visione agostiniana della meraviglia, la distinzione operata tra specie esotiche e individui mostruosi rivela un'idea mutata della natura rispetto alle idee di Agostino: secondo quest'ultimo, infatti, tutto ciò che esisteva di sbalorditivo nel mondo era frutto della volontà diretta di Dio, così come lo erano i fenomeni comuni, e provare meraviglia indistintamente per l'una o per l'altra categoria era un modo per rendere lode allo stesso Creatore; tuttavia, cercare spiegazioni ai fenomeni inusuali nelle cause naturali era per lui vano e poco pertinente³⁷.

D'altro canto, Tommaso di Cantimpré, Vincenzo di Beauvais e Bartolomeo Anglico consideravano la natura non più come un riflesso immediato della volontà divina (secondo quanto teorizzato da Agostino), ma come un'entità che possedeva un ordine interno funzionante grazie a sequenze autonome di cause ed effetti; Dio conservava la prerogativa di intervenire su tutto, ma in circostanze ordinarie la natura operava secondo norme prevedibili³⁸.

Ciò che invece manifestava la volontà diretta di Dio secondo la concezione più diffusa all'epoca, e così anche secondo i tre autori religiosi, erano gli individui mostruosi o gli eventi anomali (comete, meteoriti, nevicate fuori stagione): tali avvenimenti erano interpretati come messaggi della collera divina per la violazione di peccati morali collettivi, e per questo anticipatori di catastrofi imminenti³⁹. Le nascite mostruose erano quindi viste come creazioni che andavano contro natura poiché frutto dell'intervento divino: la risposta cristiana ai portenti e ai prodigi non era più dunque di meraviglia, ma di paura⁴⁰.

Le reazioni di orrore di fronte ai parti anomali non scomparvero mai del tutto: infatti, le autrici Lorraine Daston e Katherine Park, che hanno ripercorso la storia dei mostri e dei prodigi dal Medioevo all'Illuminismo, documentano tre insiemi di interpretazioni ed emozioni correlate a queste categorie – orrore, piacere e ripugnanza – visti non come fasi successive, ma come credenze che convissero e si sovrapposero, a seconda delle circostanze, per gran parte della prima epoca moderna⁴¹.

³⁶ *Ivi*, p. 42.

³⁷ *Ivi*, pp. 38-39.

³⁸ *Ivi*, pp. 44-45.

³⁹ *Ivi*, p. 46.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ivi*, p. 151.

La cultura profetica dei mostri si propagò in Italia e in Germania nel tardo quattrocento, mentre si diffuse più tardi in Francia e in Inghilterra, sempre in relazione a particolari eventi politici, religiosi e militari, e perdurò secondo dinamiche altalenanti per rafforzarsi nei momenti di maggiore instabilità: invasioni straniere, conflitti religiosi o guerre civili⁴². I vettori più diffusi di questa cultura, che non ebbe mai una classe sociale di appartenenza ma fu sempre trasversale, furono gli opuscoli e i fogli a stampa, recanti un'immagine del mostro e una breve descrizione, la data e l'ora della nascita dello stesso, i nomi dei genitori e dei testimoni⁴³. Queste informazioni erano importanti dal momento che si credeva vi fosse un legame stretto tra il mostro e il luogo in cui era comparso: infatti, i cristiani europei trattarono i prodigi come «nunzi pressoché costanti di un castigo divino localmente orientato, in risposta al peccato umano»⁴⁴.



Foglio volante tedesco che rappresenta il Mostro di Ravenna,
che si credeva fosse nato a Firenze nel 1506:
ogni elemento mostruoso del suo corpo indica un particolare peccato⁴⁵.

Nei momenti di minore tensione sociale, però, il mostro non era visto come presagio funesto, ma al contrario come fonte di diletto e piacere: erano piuttosto comuni, in particolare dal XVI secolo, le esibizioni delle creature mostruose nei contesti più vari, dalle corti principesche ai mercati e alle fiere, fino alle collezioni di dottori e farmacisti, che le apprezzavano come segno dell'ingegnosità e della fecondità della natura⁴⁶.

⁴² *Ivi*, p. 158.

⁴³ *Ivi*, p. 154.

⁴⁴ *Ivi*, p. 155.

⁴⁵ *Ivi*, p. 154.

⁴⁶ *Ivi*, p. 164.

Un'altra corrente di pensiero diffusa già dalla seconda metà del XVI secolo, anche se più specifica degli autori colti del XVII secolo, era quella di considerare i mostri con ripugnanza e avversione, in quanto «violavano gli standard di regolarità e decoro non solo della natura, ma anche della società e delle arti. Una nascita mostruosa scardinava le leggi uniformi che Dio aveva imposto alla natura [...]. Questi standard erano al tempo stesso cognitivi, morali ed estetici»⁴⁷. Tale avversione poggiava su posizioni di neoaristotelismo che ritenevano degne di meraviglia le manifestazioni regolari della natura, anziché gli errori fortuiti della stessa⁴⁸. Il rifiuto dei mostri rifletteva nuovamente una concezione mutata della natura, completamente assoggettata al volere di Dio⁴⁹.

Ciò che pare evidente è dunque che le reazioni ai mostri dalla fine del Medioevo alla prima epoca moderna dipendevano in larga misura dalla concezione di natura in relazione a Dio. Per sintetizzare:

Le diverse configurazioni dei mostri nella filosofia naturale e nella teologia della prima età moderna illustrano gli intimi legami tra le risposte cognitive ed emotive a tali anomalie. In quanto portenti che annunciavano ira divina e catastrofi imminenti, i mostri suscitavano orrore: essi erano *contra naturam*, violazioni dell'ordine morale e naturale. In quanto meraviglie, esse destavano piacere: erano *praeter naturam*, rari ma non minacciosi, e riflettevano un'estetica della varietà e dell'ingegnosità nella natura e nell'arte. In quanto deformità o errori naturali, i mostri ispiravano ripugnanza: non erano né funesti né ammirevoli, bensì deplorabili [...]⁵⁰.

4. Wunderkammern nella divulgazione per l'infanzia: due esempi di *picturebook*

Il concetto di stanza delle meraviglie continua ad esercitare il suo fascino anche nella contemporaneità: infatti, nonostante non si sia conservato come forma di collezionismo, si possono trovare riferimenti recenti nella cultura *mainstream*⁵¹, a dimostrazione di come continui ad esistere nell'immaginario comune.

Non mancano, inoltre, richiami a questa specifica ambientazione nella letteratura: nell'ambito di questo approfondimento, ci si concentrerà su due esempi rappresentativi

⁴⁷ *Ivi*, p. 169.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ivi*, p. 170.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 175-176.

⁵¹ Si veda a tal proposito la serie tv horror del 2022 *Cabinet of Curiosities*, creata da Guillermo del Toro, dove il Gabinetto delle Curiosità funge da cornice narrativa: ogni episodio racconta infatti una storia diversa, legata ad un oggetto bizzarro che lo stesso Del Toro estrae da un armadietto delle curiosità, nella breve introduzione di ogni puntata. La serie tv è distribuita dalla piattaforma Netflix.

rintracciabili nella letteratura per bambini e ragazzi e su una loro contestualizzazione, dal momento che i libri in questione rientrano in un nuovo fenomeno editoriale che ha investito il genere della divulgazione per l'infanzia dell'ultimo decennio.

I titoli, ambedue di provenienza francese, sono *Mostri & Meraviglie. I gabinetti delle curiosità attraverso il tempo*⁵², scritto da Alexandre Galand e illustrato da Delphine Jacquot, e *Cabinet de curiosités*⁵³, con i testi di Camille Gautier e le illustrazioni di Jeanne Detallante: il primo è stato tradotto in Italia dalla casa editrice Franco Cosimo Panini, mentre il secondo è edito da Actes Sud.

Entrambi i libri possono essere qualificati come albi illustrati: nella definizione classica, un albo illustrato, o *picturebook*, si riconosce per la collaborazione del codice verbale, di quello visivo e di quello grafico per l'attribuzione di senso alla storia⁵⁴; in questo caso, ciò che si muove tra le doppie pagine (l'unità fondamentale dell'albo illustrato) non è propriamente una narrazione, quanto più un testo informativo organizzato al fine di spiegare il caso delle *Wunderkammern*. Ciò nonostante, le immagini non hanno una funzione decorativa o di esclusivo supporto al testo, ma rivelano un'interpretazione particolare degli artisti chiamati ad illustrare i testi, la quale contribuisce a costruire i significati del libro.

Mostri & Meraviglie è un cartonato di grandi dimensioni (26x38 cm), che fornisce una prospettiva temporale del fenomeno in questione, usando come filo conduttore il desiderio umano di collezionare il mondo: il culto delle curiosità e della meraviglia viene dunque ripercorso nei suoi tratti principali attraverso i secoli, dal XVI fino a quello attuale. I testi che introducono le caratteristiche peculiari dei secoli in analisi sono organizzati su finestrelle verticali e laterali con sfondo nero, che lasciano intravedere l'interno della stanza delle meraviglie riprodotta come se fosse osservata dallo spiraglio di una porta lasciata semiaperta: aprendo le finestrelle laterali, la visione si allarga e supera le dimensioni originali della pagina, arrivando a misurare 90 cm di larghezza. La sensazione è davvero quella di fare il proprio ingresso in una *Wunderkammer*: l'abbondanza degli oggetti finemente riprodotti, affastellati in ogni spazio disponibile

⁵² A. Galand, D. Jacquot, *Mostri & Meraviglie. I gabinetti delle curiosità attraverso il tempo* (2018), tr. it. di P. Cantatore, Franco Cosimo Panini, Modena 2019.

⁵³ C. Gautier, J. Detallante, *Cabinet de curiosités*, Actes Sud, Arles 2014.

⁵⁴ I. Tondardini, *Asimmetrie. Albo illustrato, immagine e parola*, in L. Cantatore, N. Galli Laforest, G. Grilli, M. Negri, G. Piccinini, I. Tondardini, E. Varrà, *In cerca di guai. Studiare la letteratura per l'infanzia*, Junior, Bergamo 2020, p. 178.

(appoggiati a terra, riposti in vetrine, su mensole e mobiletti, appesi alle pareti e ai soffitti), porta lo sguardo del lettore a spostarsi continuamente sull'ampio spazio a disposizione, attirato ora dal rosso di un'armatura samurai, ora dal verde sgargiante di un copricapo azteco.

Nelle doppie pagine successive, vengono descritti alcuni dei particolari presenti nella stanza, suddivisi in base ai consueti criteri di classificazione (*naturalia*, *artificialia*, *exotica*), ma anche in base agli interessi precipui dei collezionisti vissuti in quel secolo, come le creature leggendarie e i mostri: «Mostrare i mostri. Anche l'uomo può finire per essere oggetto di curiosità. Quando il corpo è diverso, anomalo, deforme, ecco che attrae l'interesse di studiosi e collezionisti. Il verbo “mostrare” è collegato all'azione d'indicare [...]. Ma “mostri” sono anche le creature immaginarie che vivono lontano, tra le pieghe e gli incavi nascosti del mondo»⁵⁵. Trovano qui spazio una grande varietà di esemplari: i mostri marini della cartografia, i dipinti dell'Arcimboldo che esibiscono l'ibridazione tra mondo animale, umano e vegetale, un corno di unicorno e un dente di narvalo, i *bezoar* e altri oggetti e creature strabilianti, vere o presunte; ma anche persone in carne ossa, come Pedro Gonzales (1537-1618 ca.), soprannominato “uomo-gatto” per la rara malattia che rendeva il suo corpo interamente coperto di peli.



Una porzione del Gabinetto delle curiosità del XVI secolo, illustrazione ispirata al museo di Ferrante Imperato, Napoli (1599)⁵⁶.

⁵⁵ A. Galand, D. Jacquot, *Mostri & Meraviglie*, cit.

⁵⁶ *Ivi*; immagine reperita sul sito della casa editrice Franco Cosimo Panini, <https://shop.francopanini.it/mostri-e-meraviglie.html> (consultato il 29/07/2023).

I secoli XVII e XVIII vengono raccontati attraverso la dominanza dell'intento scientifico come guida alla raccolta e alla collezione, con la graduale separazione tra meraviglia e ragione. Il gusto del macabro, del grottesco e del mostruoso viene riportato con gli esempi noti dei recipienti contenenti feti deformati o scheletri malformati, degli scorticati (preparati di cera o cadaveri imbalsamati usati per gli studi anatomici) e delle dissezioni teatrali, mentre acquisiscono sempre più popolarità gli strumenti di misurazione del tempo e dello spazio, così come gli automi.

Il meccanismo che muove il libro si ripete per i vari secoli in analisi: le finestrelle laterali, che caratterizzano storicamente le evoluzioni del culto della meraviglia con quattro paragrafi informativi, si aprono per mostrare immagini straripanti, con figure coloratissime e precise, alcune delle quali vengono riprese e approfondite nelle pagine successive, anche alla luce della sensibilità moderna. Accade così per l'esibizione dei "selvaggi" e dei *freak*, di cui si legge:

Il successo dell'esotismo e del razzismo spiega il modo in cui le cosiddette popolazioni "selvagge" venivano esibite durante esposizioni e spettacoli. [...] Questa visione degradante di coloro che erano "diversi" riguardava anche gli "anormali", i *freak* (mostri), spesso esibiti nei circhi e nelle fiere. [...] Dietro soprannomi e storie mirabolanti, c'erano esseri umani, con vite e sentimenti complessi, che meritano di essere ricordati: Joseph Merrick "l'uomo elefante", Charles Stratton il "Generale Pollicino", Edward Beupré il "Gigante" [...]⁵⁷.

In appendice, oltre alle referenze bibliografiche, le quattro grandi tavole del libro sono riportate in scala ridotta, con le didascalie identificative di tutti gli oggetti e le creature ritratte, per un totale di 357 elementi corredati da riferimenti storici, letterari, cinematografici o artistici.

*Cabinet de curiosités*⁵⁸ è anch'esso un cartonato dal formato importante (25x36 cm), ma in questo caso i testi e le immagini si sviluppano in verticale nelle doppie pagine; corredato da una prefazione che colloca storicamente il fenomeno dei Gabinetti delle curiosità, il libro si divide in due grandi capitoli, *Naturalia* e *Artificialia*, all'interno dei quali vengono presentati oggetti caratteristici appartenenti a tali classificazioni o a collezioni particolari, come quella di Rodolfo II d'Asburgo. Tra i *Naturalia* sfilano fossili, predatori impagliati, Uccelli del Paradiso, pesci, coralli, conchiglie, farfalle, creature bizzarre, esemplari di piante dalle proprietà reali e immaginate, pietre e oggetti fiabeschi.

⁵⁷ *Ivi*.

⁵⁸ C. Gautier, J. Detallante, *Cabinet de curiosités*, cit.



Les secrets du cabinet de Rodolphe II,
immagine tratta dal libro *Cabinet de curiosités*⁵⁹.

Il libro di Gautier e Detallante ha ricevuto la menzione speciale nella categoria *non-fiction* del *Bologna Ragazzi Award 2015*⁶⁰, la competizione inserita nell'ambito della *Bologna Children's Book Fair* che premia annualmente i libri illustrati più belli del mercato editoriale per l'infanzia a livello internazionale.

I due libri qui presentati rientrano inoltre nel catalogo dei quasi 600 volumi esposti nella mostra *Beauty and the World. The New Non-Fiction Picturebook*, tenutasi dal 6 marzo al 22 aprile 2023 presso la Biblioteca Salaborsa di Bologna. Curata da Giorgia Grilli e Ilaria Dindelli, la mostra si configura come una prima mappatura degli albi illustrati *non-fiction* più interessanti degli ultimi anni «selezionati per la loro innovatività in termini di approccio alla conoscenza e di sperimentazione estetica»⁶¹; l'esposizione è il risultato del progetto di ricerca *Dall'Orbis Pictus ai nuovissimi albi illustrati di divulgazione: comunicare il mondo attraverso la meraviglia e la bellezza*, avviato dal Centro di Ricerche in Letteratura per l'infanzia del Dipartimento di Scienze dell'Educazione dell'Università di Bologna e vincitore di un AlmaIdea Grant Senior, volto a indagare il nuovo fenomeno editoriale dei *non-fiction picturebook*.

I volumi esposti sono stati suddivisi in unità tematiche originali: alla sezione "Inventari", si trovano libri che mostrano classificazioni di oggetti o creature viventi,

⁵⁹ *Ivi*.

⁶⁰ <http://www.bolognachildrensbookfair.com/media-room/news/archivio-2015/bolognaragazzi-award-i-vincitori-della-50esima-edizione-con-una-nuova-sezione-speciale-dedicata-a-expo2015-booksseeds/3821.html> (consultato il 29/07/2023).

⁶¹ <https://centri.unibo.it/crli/it/eventi> (consultato il 29/07/2023).

raggruppate in base a caratteristiche comuni o secondo criteri insoliti: qui, tra inventari rigorosi, monografie e raccolte eterogenee, si trovano anche le collezioni delle stanze delle meraviglie e in particolare gli albi illustrati sopracitati, proprio perché entrambi sono legittimi rappresentanti di un nuovo modo di fare divulgazione scientifica per bambini e ragazzi.

Invero, la critica che si occupa di letteratura per l'infanzia ha individuato negli ultimi anni un'ondata di sperimentazione che ha investito in particolare l'albo illustrato: è infatti indicativamente dagli anni 2000, anche se più consistentemente dal 2010, che è possibile individuare secondo Giorgia Grilli un vero e proprio fenomeno editoriale dirompente rispetto alla divulgazione per l'infanzia del passato, caratterizzato dalla «[...] precisa volontà che lo sottende di comunicare i dati di fatto che riguardano vari aspetti del mondo reale [...] attraverso la sollecitazione estetica, la ricerca della bellezza, la generazione di meraviglia, perseguita grazie ad un visivo meditato, potente, e d'autore, cioè volutamente [...] soggettivo, artistico, creativo, personale»⁶².

Ad essere investito da queste nuove potenzialità è proprio l'albo illustrato, o *picturebook*, perché grazie al suo essere intrinsecamente multimodale⁶³ – in cui coesistono cioè diversi codici espressivi (verbale, iconico, grafico) che agiscono all'unisono nella produzione di senso – esso si presenta come *medium* privilegiato per proporre e organizzare la conoscenza secondo una prospettiva integrata tra l'approccio razionale, esplicito, informativo (strettamente scientifico) e quello estetico, intuitivo, artistico, a lungo considerati incompatibili⁶⁴.

Se un tempo, infatti, le immagini rappresentate nella divulgazione per l'infanzia erano didascaliche, neutre e il più aderente possibile ai testi, più o meno dagli anni '90 si è assistito ad una svolta pittorica, un cambio di direzione nel rapporto tra testo e immagine che ha portato quest'ultima ad uno *status* privilegiato nel veicolare conoscenza: tale

⁶² G. Grilli, *Bellezza e conoscenza. Riflessioni sul nuovo non-fiction picturebook per l'infanzia*, in "Hamelin", XLVII, 2020, p. 10.

⁶³ A.-S., Teigland, *Information and delight. A study of visual transmission of knowledge*, in N. Goga, S. H. Iversen, A.-S. Teigland (eds.) *Verbal and visual strategies in nonfiction picturebooks: Theoretical and analytical approaches*, Scandinavian University Press, Oslo 2021, p. 264.

⁶⁴ G. Grilli, *The Non-Fiction Picturebook: Knowing the World as an Integrated Experience*, in "Encyclopaedia. Journal of Phenomenology and Education", XXVI/64, 2022, p. 34.

orientamento ha aperto la strada ai più recenti e innovativi *non-fiction picturebook*, così inclini all'ibridazione tra media, generi ed età di riferimento⁶⁵.

In particolare, a guidare il processo di conoscenza del mondo all'interno dei nuovi albi illustrati di divulgazione sembra essere l'apparato grafico-pittorico più che quello verbale, una svolta che ribalta la tradizionale subordinazione delle immagini rispetto al testo e che permetterebbe così un apprendimento integrato, sensoriale e sinestesico prima che razionale, dove meraviglia e stupore fungono da mediatori di conoscenza⁶⁶ e dove l'arte può rivendicare il suo valore gnoseologico⁶⁷.

La specificità visuale di questi libri⁶⁸ proviene dalla libertà interpretativa che l'illustratore esprime attraverso la sua opera, che non teme di essere soggettiva e polisemica ma che all'opposto beneficia dell'immaginazione e della creatività artistica, coinvolte per rappresentare una conoscenza sul mondo situata, interpretata e non neutra⁶⁹.

Tale rivoluzione si riflette non solo nella forma, ma anche nei contenuti: sempre più gli albi illustrati di divulgazione appartenenti a questa nuova generazione sono multidisciplinari e trasversali per età, offrono classificazioni originali, usano i dati per sollecitare inferenze e per aprire a ragionamenti e negoziazioni di significati⁷⁰: diffondono dunque una concezione aperta del sapere, non lineare e complessa⁷¹, in cui il lettore è chiamato attivamente a partecipare alla sua costruzione grazie, ad esempio, ai vuoti di senso che lui stesso deve riempire, ai dettagli minimi da ricercare, alle relazioni non scontate tra testo e immagini che può cogliere.

Secondo queste premesse, i nuovi *non-fiction picturebook* possono essere considerati «una avanguardia culturale»⁷² per il loro potere di far convergere saperi apparentemente lontani:

⁶⁵ N. von Merveldt, *Informational picturebooks*, in B. Kümmerling-Meibauer (ed.), *The Routledge Companion to Picturebooks*, Routledge, New York 2018, p. 231.

⁶⁶ G. Grilli, *The Non-Fiction Picturebook: Knowing the World as an Integrated Experience*, cit., p. 39.

⁶⁷ *Ivi*, p. 38.

⁶⁸ Per mettere a fuoco la tendenza editoriale in analisi, si può confrontare la selezione bibliografica su scala internazionale effettuata per allestire la mostra *Beauty and the World*, rintracciabile nell'appendice della tesi di dottorato di Ilaria Dindelli: la mappatura e la raccolta dei titoli rappresentativi è stata infatti parte integrante della sua ricerca (I. Dindelli, *I nuovi non-fiction picturebook. Uno studio sugli albi illustrati di divulgazione per l'infanzia*, tesi di dottorato, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, 2021).

⁶⁹ *Ivi*, p. 33.

⁷⁰ G. Grilli, *The Non-Fiction Picturebook: Knowing the World as an Integrated Experience*, cit., p. 38.

⁷¹ I. Dindelli, *I nuovi non-fiction picturebook*, cit., p. 92.

⁷² G. Grilli, *Bellezza e conoscenza*, cit., p. 16.

Ciò che pare così difficile fare altrove – creare occasioni realmente interdisciplinari, incontri fecondi al di là degli schemi e dei linguaggi specifici dei diversi saperi, far dialogare tra loro, bachtinianamente, le acquisizioni delle scienze dure con quelle proprie delle discipline umanistiche, trovare punti di incrocio e di scambio tra scienza e arte, oltre che [...] tra parola e immagine intese come parti di un unico polisemico discorso – si realizza in modo veramente innovativo in questa forma di libro per l’infanzia [...]»⁷³.

In effetti, il valore estetico dei nuovi albi illustrati di divulgazione – dove per estetico s’intende «lo stretto rapporto che si genera fra un fenomeno e la sua implicazione sensibile, emozionale e affettiva, cioè appunto la dimensione dell’*aisthesis*»⁷⁴ – sfrutta per molti versi gli stessi sentimenti centrali nelle *Wunderkammern*, ovvero lo stupore e la meraviglia, considerati come generativi di conoscenza: non è un caso, infatti, che il paradigma della stanza delle meraviglie sia stato associato ai nuovi *non-fiction picturebook* in modi diversi. Da un lato, «gli albi in questione potrebbero benissimo essere riposti negli stipi di una *wunderkammer* cinquecentesca fra nautilus, bezoar, zanne di elefante e coralli: sarebbero classificati assieme agli *artificialia* [...]. Sono dei microcosmi che raccontano il mondo racchiuso nel guscio, apparentemente banale, del libro»⁷⁵; dall’altro, essi stessi «costituiscono una sorta di *Wunderkammer*, non tanto per la funzione decorativa ed espositiva delle illustrazioni, [...] quanto per il fatto di trattare essenzialmente ogni aspetto delle scienze, naturali e umane, e di farlo appunto mostrando spettacolarmente, grazie al rilievo che assume l’apparato illustrativo, figure che suscitano lo stesso stupore delle stanze delle meraviglie [...]»⁷⁶.

In conclusione, non vanno trascurate le potenziali implicazioni educative date dai migliori albi di divulgazione per l’infanzia, soprattutto se rapportati alla dimensione scolastica, che potrebbe beneficiare di una loro frequentazione sia per allargare le fonti a disposizione nel trattare argomenti specifici, sia per favorire approcci interdisciplinari e dialogici al sapere⁷⁷, valorizzando la bellezza e l’arte nel loro contributo fondamentale all’apprendimento e alla relazione con il mondo.

⁷³ Ivi, p. 20.

⁷⁴ M. Dallari, *La zattera della bellezza. Per traghettare il principio di piacere nell’avventura educativa*, Il Margine, Trento 2021, p. 47.

⁷⁵ I. Tondardini, *Occhio e lente, sentimento e fede*, in “Hamelin”, XLVIII, 2020, p. 25.

⁷⁶ I. Dindelli, *I nuovi non-fiction picturebook*, cit., p. 93.

⁷⁷ G. Grilli, *The Non-Fiction Picturebook: Knowing the World as an Integrated Experience*, cit., p. 41.