

pagnate dagli eventuali riferimenti ai repertori bibliografici (ma sarebbe stato utile, ad esempio, includere anche l'identificativo SBN, per velocizzare eventuali ricerche).

Il volume si chiude felicemente con un apparato di indici di ottima fattura: *Indice degli autori e delle opere* (p. 307-327), *Indice degli editori* (p. 329-335), *Indice dei luoghi di stampa* (p. 337-339), *Indice cronologico* (p. 341-343).

Enrico Pio Ardolino



Luna TODARO, *Arte Metafisica e Wunderkammer*, Roma, Palombi, 2011, 95 p., ISBN 978-88-6060-355-5, € 12,00.

Il saggio si propone di coniugare due fenomeni apparentemente lontani tra loro quali le Wunderkammer rinascimentali e l'arte metafisica del ventesimo secolo, che ha in Giorgio de Chirico il suo maestro. T. definisce nell'introduzione l'obiettivo della sua indagine, sintetizzandolo con chiarezza: «ho voluto porre in relazione i processi da cui si svilupparono i proto musei come prime embrionali forme di organizzazione del sapere ed il mondo eidologico dell'arte metafisica, nonché di molta arte contemporanea» (p. 5). Muovendo da questa premessa, T. conduce un'indagine articolata in sette capitoli durante la quale vengono messi a fuoco i principali aspetti estetico-artistici alla base del fenomeno delle Wunderkammer, ritrovandoli – attualizzati e rielaborati – nella poetica di alcuni dei più significativi alferi dell'arte metafisica, quali de

Chirico, Mark Dion, Max Ernst, Enrico Prampolini ed altri ancora. Nei primi due capitoli vengono brevemente ricordate alcune delle più famose raccolte di mirabilia del '500 e del '600: la collezione di Jean de Berry, il museo di Athanasius Kircher, la casa di 'stramberie' di Manfredo Settala, il museo di Paolo Giovio e quello presso il Castello di Ambras ad Innsbruck sono le Wunderkammer che T. prende in esame per enucleare gli aspetti comuni che caratterizzavano questi proto musei. Il gusto per il singolare e il grottesco, la caoticità con cui venivano ammassati i mirabilia del mondo animale assieme agli artificialia creati dall'uomo e ai naturalia, in una volontà di rappresentazione universale del mondo, sono le caratteristiche iniziali da cui evolverà l'idea stessa di museo. Nel prosieguo del suo ragionamento, T. si sofferma su alcuni dei tratti più peculiari dell'arte di de Chirico, individuandoli nella lettura multi-livello e nella sovrapposizione di infiniti significati di cui l'opera d'arte è continuamente oggetto. La poetica del maestro prevede infatti, a fronte di una rigorosa riproduzione della realtà materiale, uno straniamento continuo, frutto di un perpetuo slittamento di significato ed interpretazione del manufatto artistico. È questo il primo legame che T. individua tra l'arte metafisica e la fenomenologia delle Wunderkammer, giacché anche in queste, come nelle opere di de Chirico, si palesa la volontà di una rappresentazione plastica del mondo reale, e tuttavia la singolarità delle collezioni associata all'asistematicità organizzativa con cui queste venivano esposte ingenerano una costante variazione della percezione, e stimolano la fantasia dei fruitori suscitando in loro infiniti collegamenti e rimandi in-

teriori. Il capovolgimento della realtà fenomenica sottoposta a costante reinterpretazione, tipico dell'arte metafisica, è dunque una delle chiavi di lettura che T. propone per comprendere anche la fenomenologia estetica delle Wunderkammer. Queste non nascono per dare un'esposizione scientifica e classificatoria delle proprie raccolte, ma per suscitare stupore e meraviglia nei propri visitatori, provocando in loro disorientamento e spingendoli a dare un senso a ciò che osservano mediante la propria fantasia, sensibilità e capacità interpretativa, esattamente come nel caso di de Chirico, che fa della suggestione e della reinvenzione della realtà la cifra più profonda della sua arte. Di seguito, ricorrendo a 'Ebdomero' – il romanzo che de Chirico pubblicò nel 1929 – T. propone un ulteriore parallelo tra il gusto del viaggio e dell'esotico che caratterizza il personaggio – manifesto alter ego dell'artista – e i criteri che regolano l'ingresso dei singoli cimeli all'interno delle Wunderkammer, sottolineando come la matrice sia identica e rimandi alle medesime esigenze intellettuali e artistiche. L'ispezione della poetica de chirichiana porta poi T. ad analizzare il rapporto che lega il maestro con gli spazi preposti all'accoglimento della sua arte e anche in questo caso l'autrice ravvisa notevoli punti di contatto con i proto musei rinascimentali. Per de Chirico, infatti, lo spazio chiuso e privato in cui lavorare e creare è un microcosmo in cui riplasmare, reinterpretandolo a proprio uso e consumo, il macrocosmo circostante, così come le Wunderkammer propongono ai frequentatori una rivisitazione del mondo reale attuata dai propri creatori secondo criteri personali assai più attinenti alla sfera emozionale e della

memoria che alla logica consequenziale e ammaestratrice. Il saggio prosegue individuando un ulteriore punto di raccordo tra i due soggetti trattati nel tema del 'gioco' inteso come mimesi e finzione. Prendendo a spunto il tema dell'archeologo, particolarmente caro e frequentato dall'artista metafisico, T. sottolinea come de Chirico affidasse a questa figura il compito di simboleggiare la raccolta dei personali tesori e trofei che tutti assieme compongono l'esistenza dell'individuo e che, come tali, rappresentano la memoria di chi tali cimeli ha riunito, seguendo criteri selettivi e dispositivi del tutto personali. Il valore di questi oggetti è dunque da ritrovarsi nei ricordi e nelle esperienze di cui essi sono simboli, esattamente come accade nelle Wunderkammer, che accolgono memorie e trofei di viaggi in mondi lontani il cui valore è comprensibile soltanto da chi tali panoplie ha accumulato, lasciando a chi le ammira il compito di trovare loro un senso. La conclusione offre una rassegna di artisti contemporanei che, come de Chirico, trovano alcune delle motivazioni della loro produzione artistica in istanze che possono essere accomunate a quelle delle 'camere'. T. richiama dunque l'attenzione sulle opere di Mark Dion, l'artista statunitense che trae dichiaratamente ispirazione dalle Wunderkammer, riprendendone i tratti di scientificità dilettesca che si traduce in una visione stupita e meravigliata di ciò che l'artista vede, e con lui il suo fruitore. Vengono rapidamente analizzate, poi, le produzioni artistiche di Max Ernst, Prampolini, Nitsch fino ad arrivare ad Andy Warhol e per ognuno di questi autori sono evidenziate le caratteristiche che ne legano la produzione ad alcuni degli aspetti più peculiari dei

proto musei. Il saggio di T., dunque, propone una visione per molti versi inedita delle Wunderkammer cinquecentesche, sicuramente meritevole di attenzione. Concentrandosi sugli aspetti estetico-filosofici che ne hanno regolato lo sviluppo e cogliendo i sorprendenti paralleli che essi trovano in alcuni dei più famosi artisti metafisici contemporanei, l'autrice riesce a gettare un ponte tra due fenomeni apparentemente lontanissimi. La lettura dei proto musei in quest'ottica permette di coglierne alcune caratteristiche atemporali e come tali conoscibili anche grazie allo studio della contemporaneità artistica. Tale punto di vista regala agli studiosi di Wunderkammer inediti spunti di riflessione e conoscenza, sottraendoli al tradizionale approccio storico-erudito e costringendoli a una meditazione di più ampio raggio, che tenga conto delle istanze estetico-psicologiche sottese alla nascita di queste strutture. Da rilevare come l'apparato iconografico, purtroppo in bianco e nero, supporti efficacemente lo svolgimento del saggio, permettendo al lettore una verifica concreta dei concetti espressi. Alcune osservazioni vanno mosse: per la sua densità lo scritto di T. avrebbe meritato un indice dei nomi di cui si sente la mancanza. La bibliografia, non mostrando criteri citazionali univoci, tradisce l'inesperienza dell'autrice – comprensibile, trattandosi della sua prima opera. I primi due capitoli, infine, pur mostrandosi ben informati, rivelano una schematicità che non permette la piena comprensione del fenomeno delle Wunderkammer a chi non ne sia già esperto, rendendo il saggio in alcuni punti criptico.

Diego Baldi



Giovanni RITA, *La Biblioteca Alessandrina di Roma (1658-1988)*. Contributo alla storia della "Sapienza", Bologna, CLUEB, 2012, 209 p.: ill. (Centro interuniversitario per la storia delle università italiane. Studi, 15) ISBN 978-88-491-3612-8, € 22,00.

Come ben spiega R. nella sua prefazione, questa storia della Biblioteca Alessandrina viene a colmare un vuoto tra i vari parziali e inefficaci tentativi di illustrare la secolare, complessa e, a tratti travagliata, vicenda della biblioteca dell'ateneo romano. R., già bibliotecario e autore di diversi studi sulla storia dell'Università e della Biblioteca, attinge direttamente alle fonti storiche, letterarie, ma soprattutto archivistiche, per ripercorrere gli avvenimenti dalla fondazione della biblioteca fino ai giorni nostri. La fondazione ebbe luogo nel 1658 ad opera di Carlo Cartari, decano degli Avvocati Concistoriali che governavano la Sapienza, sotto gli auspici di Alessandro VII Chigi, studioso e amante dei libri, la cui brama di bibliofilo era di pubblico dominio in tutta Roma. La costituzione dei fondi librari avvenne inizialmente attraverso le donazioni, soprattutto degli Avvocati Concistoriali, i duplicati della biblioteca di Flavio Chigi e della Vaticana, per mezzo di spogli e confische, come ad esempio, quella dei libri dei fratelli Utrilusci, condannati a morte. Momenti costitutivi fondamentali sono, però, le acquisizioni della Biblioteca Aniciana del benedettino Costantino Gaetano (6 mila libri) e della libreria dell'ultimo duca di Urbino Francesco Maria II della Rovere, ricca di 13 mila volumi a stampa, da cui, dieci anni prima, l'entourage del papa aveva già