



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Facolt. di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Storia dell'Arte e dello Spettacolo

Dottorato di Ricerca in Storia dell'Arte XXXII Ciclo
Museologia e Critica Artistica e del Restauro L-ART/04

Accumulare, manipolare e comporre: Arcimboldo e gli artisti-collezionisti dal 1970 a oggi.

Candidato:

EUGENIA TERE CAB SALINAS

n° matricola: 1740643

Tutor: Dr. Marco Ruffini

Co-tutor: Dr.ssa. Antonella Sbrilli

Coordinatore del Dottorato: Dr.ssa Manuela Gianandrea

Anno Accademico 2018-2019

Introduzione

Arcimboldo è stato un artista milanese attivo durante il XVI secolo, che ha passato gran parte della sua vita al servizio della casata degli Asburgo, dove ha lavorato come ritrattista, disegnatore di costumi e di modelli per feste e dei tornei di corte¹. Già nel corso della sua esistenza il pittore acquisì grande fama soprattutto per le sue teste composte, composizioni dove vengono combinate l'imitazione icastica con quella fantastica, ciò attraverso l'impiego di una materia grezza di carattere eterogeneo, che proveniva dall'ambiente circostante, nella quale gli elementi sono stati selezionati e sistemati per nascondere la loro funzione primaria e acquisirne una nuova all'interno dell'insieme, con l'obiettivo di trasmettere un determinato messaggio.

Sono pochi gli studi che hanno trattato, se non in maniera occasionale, il principio creativo che soggiace alla realizzazione delle opere di Arcimboldo, denominato dalla critica "arcimboldismo". Un campo d'indagine ancor meno battuto è stato quello inerente l'applicazione di questa maniera di creare da parte di alcuni artisti contemporanei. Per tale motivo si è ritenuto necessario prendere come oggetto d'indagine l'arcimboldismo inteso come un *medium* plastico di carattere mitopoietico, attraverso il quale sarebbe stata raggiunta una conoscenza e dato un ordinatamente al reale. Questa maniera di creare sarebbe stata portata avanti empiricamente mediante la composizione e la scomposizione degli elementi coinvolti, una visione frammentaria condotta con la finalità di potere indagare totalmente il dato concreto. Per tale motivo il *modus operandi* di Arcimboldo può essere concordato a livello procedurale con quello del *bricoleur*, perciò si è giudicato opportuno utilizzare come principale chiave di lettura le teorie di Claude Lévi-Strauss. Inoltre, il progetto ha inteso mettere in risalto come la corrente arcimboldesca sia perdurata nel tempo, così da essere impiegata efficacemente sia a livello teorico che pratico da parte di alcuni autori attivi tra il 1970 fino al giorno d'oggi, nella loro

¹ BEYER, A. *La scena dei principi. I costumi e i modelli di Arcimboldo per tornei di corte*, in FERINO-PAGDEN, S. (a cura di) (2008) *Arcimboldo 1526-1593* Catalogo della mostra (Paris, Musée Luxembourg, 15 settembre 2007-13 gennaio 2008; Vienna, Kunsthistorisches Museum Wien, 12 febbraio - 01 giugno 2008). Milano: Skira.

creazione artistica. Con tale obiettivo sono stati selezionate tre importanti figure dell'arte contemporanea occidentale: il regista ceco Jan Švankmajer, lo scultore americano Dustin Yellin e il pittore italiano Enrico Baj.

La serie di sostituzioni e trasposizioni eseguite da Arcimboldo sono state esaltate e apprezzate da alcuni suoi contemporanei come il poeta e storico Gregorio Comanini o l'umanista Giovanni Battista Fonteo. Nonostante ciò, questi sapienti *assemblage* dove si intrecciano il naturale e l'artificiale, non sempre sono stati riconosciuti per il loro contenuto ricco di metafore, venendo al contrario considerati come dei ghiribizzi, dei capricci e persino delle bizzarrie.

Dopo la morte di Arcimboldo le sue opere, sono state gradualmente dimenticate, fino ad un importante punto di svolta avvenuto nel 1936, quando Alfred H. Barr Jr. direttore del Museum of Modern Art di New York (MoMA), decise di includere l'artista milanese nella storica mostra *Fantastic Art, Dada, Surrealism*². Nell'esposizione, lo storico ha messo in luce alcuni dei capolavori di Arcimboldo, riconoscendone l'importanza per alcune avanguardie del Novecento, come nel caso di Marcel Duchamp e del suo ritratto antropomorfo intitolato *Sculpture-morte* (1959) (fig. 1), o nel dipinto *Cocktail drinker* (1945) (fig. 2) di Max Ernst nel suo dipinto. Nel 1987, ossia cinquant'anni dopo la sua inclusione nella mostra newyorkese, Arcimboldo è stato nuovamente messo oggetto dell'attenzione nella mostra veneziana di Palazzo Grassi dal titolo *Effetto Arcimboldo: Trasformazioni del volto nel sedicesimo e nel ventesimo secolo*. In questa occasione, le opere del pittore cinquecentesco sono state messe a confronto con quelle realizzate da artisti del Novecento, sebbene sia necessario sottolineare come non tutti i lavori presentati all'esposizione e nel catalogo fossero concepiti con l'applicazione della maniera arcimboldesca.

A partire dalla sua riscoperta, Arcimboldo ha risvegliato l'interesse di numerosi studiosi come Roland Barthes, Jurgis Baltrušaitis, Sven Alfons, Giancarlo Maiorino, Francesco Porzio, Thomas Dacosta Kaufmann, i quali con

² BARR, A. *Fantastic art: 15th and 16th centuries*, in *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (1937) Catalogo della mostra a cura di A. Barr (New York, Museum of Modern Art di New York 1936-1937) New York: Moma, p. 246.

le loro ricerche hanno sottolineato alcune caratteristiche con cui sono state concepite le teste composte del pittore, riaffermando con ciò il loro carattere allegorico. D'altro canto, alla fine del secolo scorso, altri specialisti si sono interessati alla grande abilità di rappresentazione naturalistica che risulta evidente in ciascuno dei dipinti di Arcimboldo. Le ricerche personali e collettive portate avanti da Thea Vignau-Wilberg e Manfred Staudinger, hanno individuato un legame diretto tra le teste arcimboldesche ed alcuni studi di animali presenti in due codici dell'epoca attualmente a Vienna. Queste e altre ricerche hanno messo in evidenza l'interesse naturalistico manifestato da Arcimboldo, inaugurando una nuova e ricca stagione di esposizioni internazionali dedicate al pittore cinquecentesco: *Arcimboldo 1526-1593* (2007-2008); *Arcimboldo 1526-1593: Nature and fantasy* (2010-2011); *Arcimboldo artista milanese tra Leonardo e Caravaggio* (2011); *Giuseppe Arcimboldo: Dos pinturas de Flora* (2014); *Arcimboldo: Nature into art* (2017); *Arcimboldo* (2017); *Arcimboldo: Las Floras y la Primavera* (2017-2018). In ciascuna di queste mostre sono state sottolineate e individuate alcune delle diverse particolarità del *modus operandi* di Arcimboldo. Tra queste nuove conoscenze spiccano: l'attenzione del pittore alla disamina del dato naturale, così come la sua intenzione di riprodurlo; il suo attivo coinvolgimento a livello documentario nello studio dal vivo della flora e della fauna endemiche ed esogene del continente europeo. Inoltre, dalle indagini degli studiosi sono emerse alcune delle possibili relazioni e collaborazioni dirette che Arcimboldo ha mantenuto con i vari scienziati e umanisti contemporanei; è stato perfino evidenziato come la cultura lombarda e certi lavori di Leonardo da Vinci abbiano influito sulle opere eseguite dal pittore cinquecentesco; oppure è stato sottolineato come sia plausibile che le sue teste composte fossero note a Caravaggio.

L'esibizione tenutasi al Musée du Luxembourg di Parigi, agli inizi del Duemila, *Arcimboldo 1526-1593*, è stata l'unica, tra le mostre più recenti dedicate completamente al pittore, dove si siano paragonati alcuni suoi *assemblage* con i lavori di un artista contemporaneo, che opera con l'uso della corrente arcimboldesca, il francese Bernard Pras (fig. 3); questo, nonostante esistano attualmente altri autori che impieghino tale *modus operandi*. Infatti, questo

può essere ugualmente rintracciato nel percorso di Stefan Sagmeister in alcuni dei giochi tipografici presenti nel suo libro *The things have learned in my life so far* (2006) (fig. 4) come nel suo lungometraggio *The happy film* (2016) (fig. 5); nella pittura digitale in omaggio a H.R Giger *Salad* (2006) (fig. 6) eseguita da Till Nowak; nell'installazione *Obama* (2012) (fig. 7) di Vik Muniz e persino nel regno costruito completamente con vegetali, concepito da Tim Burton e James Bobin nel loro *Alice through the looking glass* (2016) (fig. 8).

Dal punto di vista metodologico, la tesi è strutturata in quattro capitoli, e la ricerca si è basata su un attento spoglio bibliografico, affiancato dallo studio e dalla visione diretta di alcune delle opere prese in esame, nonché da un'intervista con uno degli artisti studiati.

I) Uno sguardo sull'artista-collezionista: la maniera arcimboldesca

In questi primo capitolo si analizza il *modus operandi* di Arcimboldo, segnato da un approccio alla conoscenza completa del mondo reale attraverso la frammentazione e la riorganizzazione degli elementi che ne fanno parte. Questo procedimento potrebbe collegarlo quasi intrinsecamente alla tradizione dello strutturalismo e durante le nostre ricerche sui caratteri peculiari della corrente arcimboldesca è stato possibile approfondirne la natura, affrontandola attraverso il pensiero strutturalista formulato da Lévi-Strauss.

II) Arcimboldo *bricoleur*

Nel secondo capitolo, è proposta una nuova chiave di lettura con la quale si intende spiegare la possibile origine della maniera arcimboldesca, come una delle tante conseguenze dovute all'incontro forzato tra il nuovo e il vecchio continente. La produzione artistica di Arcimboldo e il suo metodo si pongono in una fase storica nuova, segnata da scoperte geografiche che comportarono un profondo cambiamento a livello politico e culturale. In questa parte dello studio ci si sofferma sul mutamento operato sul mondo reale all'interno delle

opere-insiemi realizzate dalla corrente arcimboldesca, una trasmutazione, che per questa tesi è stata paragonata a quella raggiunta dal *bricoleur*, un cambiamento che potrebbe accadere soltanto con l'intreccio del pensiero selvaggio e di quello scientifico, poiché tali modelli di pensiero, secondo le teorie di Lévi-Strauss, convergono intrinsecamente nella psiche dell'artista.

III) La logica nella costruzione: logica dualistica

In questo capitolo si vuole proporre l'idea che il lavoro di Arcimboldo sarebbe stato possibile soltanto attraverso una meticolosa selezione e catalogazione degli elementi presenti in natura, l'una e l'altra basata su una serie di opposizioni differenziali. Le teste composte di Arcimboldo sono pertanto il risultato di una trasformazione operata sulla realtà concreta tramutata in prodotto culturale. Per questa ragione, il pensiero del pittore è stato paragonato e messo in relazione al collezionismo, alla *Wunderkammer* e soprattutto al concetto di *objet projeté*. A tale scopo, si è proseguito nella raccolta e nella consultazione di vari studi e della bibliografia inerente ai concetti prima elencati (Jean Baudrillard, Bruno Munari, Ernst Gombrich, Adalgisa Lugli, Stefania Zuliani, Walter Benjamin, George Didi-Huberman, Elio Grazioli, Maurice Rheims, Lamberto Maffei, Lorraine Daston).

IV) What you see is not what you see: gli artisti contemporanei e il loro confronto con la maniera arcimboldesca

Infine, nell'ultimo capitolo della ricerca, si è messo in risalto come Švankmajer, Yellin e Baj siano riusciti, attraverso la creazione delle loro opere polimateriche, a non seguire l'apparente tendenza al minimalismo presente nell'arte contemporanea. Per questo motivo si è compiuto un imprescindibile e accurato esame di alcuni loro progetti — *Švank-meyers Bilderlexikon*, *Possibilità di dialogo*, *Flora*, *Psychogeographies*, *Il Triptych*, *Le Dame*, *Le Maschere* — attraverso il quale sono state dimostrate tutte le analogie esistenti tra i loro pensieri e fra i modi di procedere adottati da questi tre artisti, con

quelli utilizzati e portati avanti da Arcimboldo col suo *modus operandi*. Inoltre, nel caso specifico delle serie *Švank-meyers Bilderlexikon* di Švankmajer e *Psychogeografies* di Yellin, si è ritenuto necessario raccogliere tutti gli *assemblage* che le costituiscono, poiché questi non sono stati mai pubblicati congiuntamente. Tutto questo attraverso l'analisi della letteratura critica e di alcuni materiali prodotti dagli stessi artisti (libri, siti web, video).

Indice

<u>Introduzione</u>	3
<u>Indice</u>	9
<u>1. Uno sguardo all'artista-collezionista: la maniera arcimboldesca</u>	11
1.1 Le origini della maniera arcimboldesca.....	13
1.2 Lo Strutturalismo di Lévi-Strauss.....	15
<u>2. Arcimboldo <i>bricoleur</i></u>	31
2.1 Il vecchio mondo.....	33
2.2 Il nuovo mondo.....	34
2.3 Il pensiero selvaggio.....	39
2.4 Arcimboldo <i>bricoleur</i>	42
2.5 L'arcimboldismo come "semi-linguaggio".....	45
<u>3. La logica nella costruzione: logica dualistica</u>	55
3.1 L'artista-collezionista: la <i>Wunderkammer</i> e il collezionismo.....	57
3.2 L'esigenza (naturale) di un ordine.....	66
3.3 L'assemblaggio: collezionare ed accumulare.....	67
3.2 Manipolare e comporre.....	68
<u>4. What you see is not what you see: gli artisti contemporanei e il loro confronto con la maniera arcimboldesca</u>	75
4.1 Gli artisti contemporanei e la maniera arcimboldesca in Occidente.....	77
4.2 Enrico Baj.....	81
4.3 Jan Švankmajer.....	103
4.4 Dustin Yellin.....	131

<u>Conclusioni</u>	161
<u>Appendice I</u>	167
<u>Appendice II</u>	171
<u>Bibliografia</u>	303

Capitolo 1

**Uno sguardo all'artista-collezionista:
la maniera arcimboldesca**

La maniera arcimboldesca è caratterizzata dall'accumulazione, manipolazione e composizione di diversi soggetti/oggetti, il cui insieme compone un soggetto/oggetto altro; il suo utilizzo implica una visione frammentaria del mondo con l'obiettivo di raggiungere una conoscenza completa degli oggetti. Questo ragionamento prevede l'impiego di una serie di esigenze logiche proprie dell'organizzazione dualistica, un ordinamento nel quale due parti sono tra loro dipendenti e mantengono complessi rapporti e, di conseguenza, vengono spesso associate ad un principio di reciprocità¹. Queste argomentazioni deduttive sembrerebbero richiamare quelle teorizzate dallo Strutturalismo. Tale scuola di pensiero analizza diversi oggetti/soggetti nella loro sistematizzazione oggettiva allo scopo di integrare una nuova sistematizzazione soggettiva. Le opere eseguite mediante l'arcimboldismo, si possono intendere come una sorta di "montaggio"², nel quale i diversi elementi comuni costituiscono un gruppo divisibile, come se si trattasse di un'installazione o "struttura"³ composta da parti separabili dall'intero, dotate ognuna di una propria autonomia e non legate tra loro in modo assoluto.

Le origini della maniera arcimboldesca

L'intenzione di evocare un'immagine mediante l'impiego di una serie di elementi fusi o meno tra loro era già stata utilizzata da alcune culture orientali e occidentali⁴. Perciò, la possibile provenienza della corrente arcimboldesca è

¹ Cfr. LÉVI-STRAUSS, C. *Le strutture elementari della parentela*. Milano: Feltrinelli Editore, pp. 120, 138.

² Da allora in poi si utilizzerà "montaggio", che è un termine che sintetizza i concetti di scomposizione e ricomposizione, sui quali è basato lo strutturalismo. Vedi CARUSO, P. (a cura di) (1969) *Conversazioni con Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault, Jacques Lacan*. Milano: U. Mursia & C, p. 17. Vedi anche p. 56 di questa disamina.

³ S/A, *Struttura*, <http://www.treccani.it/vocabolario/struttura>. In questa tesi si utilizzerà questo termine facendo riferimento a questa definizione: «In senso ampio, la costituzione e la distribuzione degli elementi che, in rapporto di correlazione e d'interdipendenza funzionale, formano un complesso organico o una sua parte».

⁴ Cfr. LEGRAND, F., SLUYS F. (1955) *Arcimboldo et les Arcimboldesques*. Paris: La Nef, p. 69-76; HULTEN, P. *Tre diversi modelli interpretativi*, in RASPONI, S., TANZI, C. (a cura di) (1987) *Effetto Arcimboldo: trasformazioni del volto nel sedicesimo e nel ventesimo secolo*. Catalogo della mostra, (Venezia, Palazzo Grassi 1987). Milano: Bompiani, pp. 19-34; KAUFMANN, T. *Le teste composte di Arcimboldo: origini e invenzione*, in FERINO-PAGDEN, S. (a cura di)

stata ampiamente studiata e discussa nel corso del Novecento da diversi studiosi come Maurizio Calvesi o Jurgis Baltrušaitis⁵. Quest'ultimo, nel suo saggio *Prima dell'Arcimboldi: mostri e bizzarrie medievali* (1987), ha osservato la possibile connessione delle "teste composte" con l'*alfabeto animato* dei codici medievali, poiché alcune di queste raffigurazioni sono modellate utilizzando diversi soggetti assemblati tra loro per formare un carattere, come è il caso di quelli eseguiti da Giovannino de' Grassi (1350-1398) (fig. 9)⁶. Al contempo Baltrušaitis suggerisce una possibile somiglianza tra la testa composta arcimboldesca e le figure dei "grilli" (fig.10), «esseri di sembianza umana ma privi del torso» che si ottengono «per combinazione di teste»⁷, manifestandone così la natura eterogenea. Infatti, Baltrušaitis porta ancora indietro nel tempo la sua ricerca diacronica stabilendo un legame tra il modo di produrre tipico di Arcimboldo e l'antica glittica greco-romana. A proposito di quest'ultima, lo studioso si sofferma sul fatto che alcune opere di quel periodo, mostrano molteplici combinazioni tra diverse teste, volti e membra.

Non essendosi ancora trovata alcuna prova concreta della consapevolezza di Arcimboldo sulla esistenza di queste specifiche manifestazioni dell'arte antica, si è ipotizzato che fosse arrivata nelle mani del pittore cinquecentesco

(2008) *Arcimboldo 1526-1593*. Catalogo della mostra (Paris, Musée Luxembourg 15 settembre 2007-13 gennaio 2008; Vienna, Kunsthistorisches Museum Wien 12 febbraio-01 giugno 2008), Milano: Skira, pp. 97-102; Cfr. BARRY, M. *Miniatures mogholes*, in MARTIN, J. ZWINGENBERGER, J. (a cura di) (2009) *Une image peut en cacher une autre. Arcimboldo, Dali, Raetz*. Catalogo della mostra (Paris, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais 8 aprile-7 luglio 2009) Paris: Réunion des Musées Nationaux, pp. 93-112; Cfr. BEYER, A. *The Art of Multiple Configurations- The Composite Head of Giuseppe Arcimboldo and the Practice of Images with Double Meaning*, in FERINO-PAGDEN, S., WATANABE, S. (a cura di) (2017) *Arcimboldo: Nature into art*. Catalogo della mostra (Tokyo, The National Museum of Western Art 20 giugno- 24 settembre 2017) Tokyo: The National Museum of Western, pp. 224-226.

⁵ Cfr. CALVESI, M. *Le fonti dell'Arcimboldi e il verde sogno di Polifilo*, in BALTRUŠAITIS, J. (1987). *Arcimboldi e l'arte delle meraviglie*, in «Art dossier», 11, Firenze: Giunti Barbèra, pp. 38-51.

⁶ Cfr. BALTRUŠAITIS, J. *Prima dell'Arcimboldi: mostri e bizzarrie medievali*, in *idem.*, (1987) *Arcimboldi e l'arte... op. cit.*, pp. 7-22; Cfr. *idem.*, *Têtes composées*, in «Médecine de France», (1951), 19, p. 9; cfr. BERRA, G. *La tradizione degli alfabeti figurati e le teste composte e ghiribizzosse di Giuseppe Arcimboldo*, in «Valori Tattili. Rivista di Storia delle arti», (2013), 2, pp. 44-87.

⁷ *Ibid.*, p. 7.

qualche scultura della tradizione figurativa orientale (fig. 11), poiché queste furono diffuse all'epoca anche in Europa⁸. Tuttavia, le due teorie maggiormente accettate sulle possibili origini della maniera arcimboldesca, sono quelle proposte da Francesco Porzio e da Thomas DaCosta Kaufmann. Porzio ritiene importante l'influenza dell'ambiente popolare, culturale e artistico milanese sulla progettazione delle teste composte, notando come l'esecuzione di una delle prime serie di *Stagioni* (1555-1560 ca.) fu realizzata a Milano, prima dell'arrivo di Arcimboldo a Vienna⁹. Kaufmann sostiene invece che la concezione e la realizzazione di questi insiemi siano avvenute quando il pittore era già entrato in relazione con la cerchia intellettuale della corte asburgica e sotto l'influenza degli interessi culturali di questa¹⁰. Sebbene le origini di questo *modus operandi* non sono state ancora chiarite, questa particolare maniera di produrre assemblaggi si lega soprattutto ai ritratti articolati del pittore.

Lo Strutturalismo di Lévi-Strauss.

Nel pensiero di Lévi-Strauss, lo strutturalismo è già presente nello sviluppo delle scienze umane all'epoca di Arcimboldo, implicito nelle nuove tipologie di indagine costitutive della cultura europea coeva¹¹. Secondo l'antropologo francese, lo strutturalismo può essere rintracciato a partire dal Rinascimento fino ai nostri giorni¹². Esso fa riferimento a ciò che Lévi-Strauss definisce come la "logica del concreto", la quale consiste nel mettere a confronto diversi immagini o simboli attraverso l'impiego dei dati empirici, con l'obiettivo di rinvenire una nuova sistemazione, non presente in precedenza (che per

⁸ PORZIO, F. *L'idea compositiva: bizzarria, artificio e concetto*, in PORZIO, F. (1987). *L'universo illusorio di Arcimboldo*. Milano: Fabbri Editori, p. 14.

⁹ Cfr. PORZIO, F. (1987) *L'universo illusorio... op. cit.*; Cfr. *Idem. Arcimboldo: le Stagioni "milanesi" e l'origine dell'invenzione*, in FERINO-PAGDEN, S. (a cura di) (2011) *Arcimboldo: Artista Milanese tra Leonardo e Caravaggio*. Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale 10 febbraio-22 maggio 2011), Milano: Skira, pp 221-253.

¹⁰ Cfr. KAUFMANN, T. (2009) *Arcimboldo: visual jokes, natural history, and Still-life painting*. Chicago: University of Chicago Press, University of Chicago Press London.

¹¹ LÉVI-STRAUSS, C. (2016) *Mito e significato*. Milano: Il Saggiatore: Nascafina, p. 65.

¹² *Ibid.*, p. 65.

l'antropologo risponde ad un bisogno fondamentale della mente umana)¹³. La "logica del concreto" proposta da Lévi-Strauss potrebbe ritenersi omologa al ragionamento che si impiega nelle scienze esatte, poiché quando l'ambito scientifico affronta i fenomeni in maniera strutturalista prova a comprendere di che genere di "sistema originale" si tratti, per potere essere in grado di studiarli¹⁴. Quest'analisi bidirezionale risponde dunque la concettualizzazione di una selezione che, anche se condotta incoscientemente, corrisponde e si sottopone a certi schemi specifici. Tali configurazioni sono costituite da opposizioni binarie astratte dell'osservazione sensibile, che mettono a confronto e attestano valori costanti tra fenomeni che a occhio nudo potrebbero sembrare simili tra loro e/o che potrebbero condividere caratteristiche in apparenza "nascoste". Nelle teorie di Lévi-Strauss, la ricerca di queste somiglianze o particolarità occulte è denominata *droit de suite*¹⁵, tale tipo d'indagine è una particolarità propria dello strutturalismo il quale, secondo Paolo Caruso, sarebbe un costante tentativo del pensiero, della cultura occidentale, di scoprire tutto ciò che non è percepibile immediatamente tramite i sensi¹⁶.

Ora, quanto teorizzato da Lévi-Strauss è strettamente connesso allo strutturalismo linguistico, in particolare alle ricerche dell'antropologo, folclorista e filologo russo Vladímir Propp¹⁷ e alla teoria linguistica di Ferdinand Saussure¹⁸. Il primo, nel suo libro *Morfologia della fiaba*, una minuziosa disamina degli elementi fondamentali delle fiabe russe, ha

¹³ *Ibid.*, p. 75.

¹⁴ *Ibid.*, p. 66.

¹⁵ LÉVI-STRAUSS, C. (2015) *Il pensiero selvaggio*. Milano, 30.

¹⁶ CARUSO, P. (a cura di) (1969) *Conversazioni con... op. cit.*, p.15.

¹⁷ LÉVI-STRAUSS, C., CARUSO, P. *Tre conversazioni con Lévi-Strauss*, in *ibid.* p. 41.

¹⁸ LÉVI-STRAUSS, C. (2015) *Il pensiero selvaggio... op. cit.*, p. 255-278, cap. *Storia e dialettica*: Lévi-Strauss ha paragonato le sue idee sulla maniera di studiare agli omini con quelle teorizzate da Jean-Paul Sartre (1905-1980) e Jean-Jacques Rousseau (1712-1778); DURKHEIM, E., cit. in LÉVI-STRAUSS, C. (1966) *Il crudo e il cotto*. Milano: Il Saggiatore, p.18: Nel caso di Émile Durkheim, Lévi-Strauss ha richiamato agli studi previ sui miti eseguiti da questo studioso, per giustificare il proprio pensiero mitico. Secondo l'antropologo francese, Durkheim intendeva che l'analisi dei miti «è un problema difficile che richiede d'essere trattati in se stesso, per se stesso, e in base a un metodo specifico». e inoltre «che certamente [i miti] non spiegano nulla e si limitano a spostare la difficoltà, ma che, con il far ciò, sembrano per lo meno attenuarne lo scandalo logico».

descritto, identificato e puntualizzato i diversi componenti del patrimonio fiabesco in uno schema, noto come “sequenza di Propp”. Conducendo il suo studio in modo rigidamente deduttivo, vagliando i vari dati per arrivare alle congetture, Propp ha individuato una struttura costante per tutti i racconti, composta da 31 funzioni inalterabili¹⁹. L’antropologo russo evidenzia e mette a confronto il carattere duplice degli elementi costitutivi della fiaba; nella sua sequenza l’autore paragona dualisticamente le funzioni che svolgono i personaggi con l’elenco dei personaggi che partecipano alla favola, perchè in questi racconti una medesima azione può essere esercitata con frequenza da diversi soggetti²⁰. Il metodo di Propp, basato su un sistema deduttivo di opposizioni binarie, è stato ripreso da Lévi-Strauss per lo studio dei miti delle popolazioni ritenute primitive. Tale modo di approfondimento è un’esposizione sintetica, che riproduce nel mondo concreto le strutture nel modo più aderente possibile. Il lavoro analitico sul mito, che ha dimostrato che è possibile diventare consapevole di un insieme di articolazioni astratte del reale e di norme inconsce, ha avuto un ruolo fondamentale nella teorizzazione dello strutturalismo²¹.

La ricerca delle relazioni di interdipendenza tra due termini collegabili a uno stesso fenomeno può essere rintracciata anche nella teoria linguistica di Saussure, incentrata sugli aspetti strutturali della lingua e sul principio dell’arbitrarietà del “segno”, poiché secondo lo studioso svizzero, quest’ultimo non possiede nessun collegamento connaturato con il significato, perciò, dipendendo dal caso, il segno può acquisire diverse connotazioni. Su questa base, nella teoria saussureiana il carattere duplice che esiste tra i termini “significato” e “significante” passa ad essere equivalente a quello di “concetto” ed “immagine acustica”²². Tuttavia, Lévi-Strauss riprende alcune idee del linguista come il valore convenzionale del segno, la sua qualità referenziale, nonostante l’antropologo francese sottolinei, il suo carattere limitato rispetto

¹⁹ PROPP, V. (2003) *Morfologia della fiaba. Le radici storiche dei racconti di magia*. Roma: Edizioni Integrali, p. 29.

²⁰ *Ibid.*, p.27.

²¹ Vedi CARUSO, P. (a cura di) (1969) *Conversazioni con... op.cit.*, p.15

²² Vedi SAUSSURE, F. (1945) *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada, p. 93.

a quello illimitato del “concetto”, giacché il primo termine, come nel caso dell'immagine, viene limitato dalle sue proprie particolarità concrete²³. D'altro canto, Saussure aveva definito il linguaggio o *langage* come «multiforme e eteroclito» e il quale dipendente dai vari fattori che possono essere sia psichici, che fisiologici o fisici²⁴. Questo, può essere diviso dualisticamente in *parole* e *langue*: la prima, *parole* corrisponde all'impiego particolare che un individuo dà al sistema; la seconda, *langue*, invece determina l'insieme strutturato delle locuzioni prestabilite che vengono utilizzate all'interno di una certa società, un ordinamento acquisito che conosce solamente la sua peculiare disposizione²⁵. Ciononostante, per Saussure il sistema gode di un principio immutabile che gli permette di modificare certi elementi senza alterare l'armonia che li lega all'insieme: poiché, come nota il linguista, la trasfigurazione non incide proprio sul sistema, al contrario lo fa su quegli elementi che sono stati sostituiti²⁶. L'alterazione degli oggetti implicherebbe difatti un irreversibile cambiamento nel significato globale dell'*assemblage*. Il linguaggio, come stabilisce Saussure, è costituito da una sequenza discorsiva, il “sintagma”, composta di una o due parole (unità), il cui valore è collegato al rapporto che ha con un altro termine, il quale lo precede o lo segue²⁷. Al contempo, una parola è divisibile in suoni (fonemi), i quali altro non sono che una sommatoria di impressioni acustiche²⁸. Queste due articolazioni si differenziano tra loro, in quanto la prima produce unità dotate di senso, mentre la seconda ne è priva²⁹. Tuttavia, quella priva di significato serve alla seconda come mezzo e finisce col condizionarne il valore. Roland Barthes è stato il primo ad esaminare la corrente arcimboldesca prendendo spunto dal carattere dualistico della linguistica saussureiana, e, in senso più lato, dalla prospettiva del ragionamento strutturalista. Nel suo libro dedicato ad Arcimboldo, egli ha riconosciuto il *modus operandi* del pittore

²³ LÉVI-STRAUSS, C. (2015) *Il pensiero selvaggio...op. cit.*, p. 32.

²⁴ SAUSSURE, F. (1945) *Curso de lingüística... op. cit.*, p. 37.

²⁵ ALONSO, A. *Prólogo*, in Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística... op. cit.*, p. 7.

²⁶ SAUSSURE, F. (1945) *Curso de lingüística... op. cit.*, p. 110.

²⁷ *Ibid.*, p. 147.

²⁸ *Ibid.*, p. 119.

²⁹ LÉVI-STRAUSS, C. (1994) *Guardare, ascoltare, leggere*. Milano: Saggiatore, p. 79.

cinquecentesco come un linguaggio, in cui l'artista ha trasmutato le parole in oggetti:

Arcimboldo fa della pittura una vera e propria lingua, attribuendole una doppia articolazione: la testa di Calvino [*Il Giurista* (1566)] si compone una prima volta forme che sono già oggetti nominabili (parole): una carcassa e una coscia di pollo, una coda di pesce, degli scartafacci; questi oggetti a loro volta si scompongono in forme che da sole non significano nulla: ritroviamo il doppio grado di parole e suoni³⁰.

Questo passo è stato ripreso alcuni anni dopo da Massimo Cacciari nel suo saggio per il catalogo della mostra *L'Effetto Arcimboldo: Trasformazioni del volto nel sedicesimo e nel ventesimo secolo* del 1987. Lo studioso italiano ha ribadito la "doppia articolazione" costitutiva dei dipinti arcimboldeschi e allo stesso tempo ha aggiunto che i suoi dipinti sono assimilabili alle "unità lessicografiche" che appaiono nei dizionari di immagini³¹. Barthes ha interpretato i ritratti composti di Arcimboldo come un sistema di sostituzioni costituito da diverse figure retoriche: metafora, metonimia, allegoria, allusione, antanaclasi, annominazione³². Lo studioso considera, che la doppia articolazione della corrente arcimboldesca ha un grande potere di trasferimento di senso, in cui tra i due termini della trasmutazione permane un carattere comune, che li unisce come "ponte" per potere raggiungere una certa analogia tra loro³³. In altre parole, questi diversi elementi hanno un'apparenza isoforma, che permette loro di essere collegati in modo istintivo, tanto da Arcimboldo quanto da qualsiasi altro individuo: nell'*Inverno* (1573) (fig. 12) i funghi danno forma alle labbra, invece le ciliegie polpose le modellano al dio *Vertunno* (1590) (fig. 13); mentre il cetriolo e la pesca prendono rispettivamente il posto del naso e della guancia sul viso dell'*Estate* (1573) (fig. 14). A causa di questi collegamenti, si potrebbe intuire che l'arcimboldismo abbia un certo "carattere universale". Perché gli elementi

³⁰ BARTHES, R. (1978) *Arcimboldo*. Milano: Parma Ricci, p. 28; vedi anche *Ibid.*, p. 24.

³¹ CACCIARI, M. *Animarum venator*, in RASPONI, S., TANZI, C. (a cura di) (1987) *Effetto Arcimboldo... op. cit.*, P. 275.

³² BARTHES, R. (1978) *Arcimboldo...op. cit.*, p. 30.

³³ *Ibid.*, pp. 29-30, 36.

all'interno di questi *assemblage* hanno una morfologia connaturata, che intrinsecamente costruisce un legame "naturale" con gli oggetti. In altre parole, questi schemi sono il risultato di una dialettica fra sapienti opposizioni e correlazioni di fatti esterni, che richiedono di essere identificati e studiati mediante un metodo di analisi specifico, per così poter intravedere la "costruzione dall'interno"³⁴. Inoltre, tali strutture bipolari sono riconosciute e sostituite dalla mente umana quasi automaticamente.

Lo studio empirico condiziona l'accesso alla struttura: ove avvenga che elementi identici siano stati ritenuti da due culture distinte, l'esperienza prova che ciò può essere avvenuto per ragioni differenti, che inversamente elementi diversi adempiono talora alla stessa funzione³⁵.

Nel suo libro *l'Antropologia strutturale* (1958), Lévi-Strauss sostiene che la struttura fonologica sia applicabile alle scienze sociali, come la fisica nucleare lo è alle "hard sciences"³⁶. Di conseguenza, questo metodo procede dal conscio verso l'inconscio, dove l'impiego dell'induzione cede il passo a una serie di relazioni di carattere generale tra i termini, che finiranno per formare una struttura. Il lavoro dell'antropologo francese si è concentrato sull'applicazione di questo sistema linguistico nelle sue osservazioni etnografiche con l'obiettivo di dimostrarne la sua validità come strumento concettuale col quale si possano far emergere certe nozioni astratte e confrontarle, consentendo così di esprimere una logica delle qualità sensibili: alto e basso, crudo e cotto, oscuro e chiaro, rigido e morbido, freddo e caldo.

Secondo Lévi-Strauss il mondo "mitico", come quello "magico", è fondato su di opposizioni binarie ricavate dell'esperienza empirica. In questo modo, per l'antropologo, l'essere umano ha affrontato l'universo fin dall'inizio. Tale processo di razionalizzazione del mondo sensibile ha come scopo quello di acquisire un intendimento totale dell'universo impiegando un numero limitato di mezzi, ossia, utilizzando soltanto la materia grezza dell'ambiente

³⁴ Cfr. CIRESE. A. *Nota all'edizione italiana*, in LÉVI-STRAUSS, C. *Le strutture elementari...op. cit.*, pp. 638-639.

³⁵ LÉVI-STRAUSS, C. (1984) *Lo sguardo da lontano*. Torino: Giulio Einaudi, p. 125.

³⁶ *Idem.* (2015) *Antropologia strutturale*. Milano: Il Saggiatore, p. 128.

circostante³⁷. Per Lévi-Strauss la strada verso la conoscenza globale del mondo è il poter scomporre e concettualizzare ciascuno degli oggetti che ne fanno parte. La selezione degli oggetti, precisa l'antropologo, è inconscia e trova nel simbolismo il proprio principio e culmine³⁸.

Infatti, alla base del ragionamento di quei popoli definiti "primitivi" è un'esigenza di ordine dovuta che porta a elaborare soluzioni fuori dell'ordinario³⁹. Questa necessità di sistemare e collegare i diversi elementi presenti nel proprio contesto può essere individuata perfettamente nella maniera arcimboldesca, poiché per dipingere i suoi ritratti, Arcimboldo ha studiato attentamente la collocazione degli oggetti inseriti nelle sue invenzioni con l'intento di formare una nuova immagine. Di conseguenza, la selezione effettuata dal pittore ha lo scopo di evocare una cosa tramite un'altra con una forma simile. Questa nuova costruzione organizza e sistema arbitrariamente una serie di metonimie. Un microcosmo in cui ciascuno degli elementi diventa un segno, che unisce un'immagine a un concetto. Per creare questo ordine egli ha accentuato la disposizione di ogni elemento, per fargli acquisire un significato, generalmente di carattere allegorico⁴⁰.

Le fonti antiche hanno chiarito che la selezione degli elementi che costituiscono queste teste composte non è data al caso. Sia Giovanni Battista Fonteo⁴¹, nel suo poema del 1569 presentato a Massimiliano II, così come Comanini ne *Il Figino* 1591⁴² scrissero che i dipinti di Arcimboldo formano una serie di allegorie. Queste raffigurazioni possono essere considerate una sorta di "scrittura emblematica"⁴³. Ad esempio, la scelta dei primi frutti e verdure di ogni stagione per conformare il ritratto di Rodolfo II, personificato come il dio

³⁷ LÉVI-STRAUSS, C. (2016) *Mito e significato... op. cit.*, pp. 84-85.

³⁸ *Idem.* (2015) *Il pensiero selvaggio...op. cit.*, p. 323, vedi *Idem.* (1969) *Le strutture elementari... op. cit.*, p. 155.

³⁹ Cfr. *Idem.* (2015) *Il pensiero selvaggio...op. cit.*, p. 23-24.

⁴⁰ KAUFMANN, T. *Le allegorie e i loro significati*, in RASPONI, S., TANZI, C. (a cura di) (1987) *Effetto Arcimboldo... op. cit.*, pp. 89-110.

⁴¹ FONTEO, G.B. (1569) *Cod. 10206*, fol. 50v in Österreichische Nationalbibliothek; vedi anche KAUFMANN, T. (1993) *The mastery of nature: Aspects of art, science, and humanism in the Renaissance*. New Jersey: Princeton University press, p. 106.

⁴² COMANINI, G. (1591) *Il Figino, ovvero il fine della pittura*. Mantova, Ossana, p. 48.

⁴³ *Ibid.*, p. 28.

romano *Vertunno*⁴⁴, allude alla forza di dominazione dell'impero asburgico sul macrocosmo⁴⁵. D'altro canto, secondo Fonteo, ciascuno degli insiemi che appartengono alla serie degli *Elementi* (1566) (fig. 15 a, b, c, d) è formato da alcuni oggetti che alludono e rendono omaggio alla casata degli Asburgo: come nel caso dell'*Aria* il cui petto è costituito da un'aquila e da un pavone, entrambi uccelli araldici della famiglia imperiale.⁴⁶

Ora, sempre secondo Lévi-Strauss ci sono due tipi di approccio alla ricerca del mondo circostante: la prima sarebbe offerta dal "determinismo globale", caratteristica del pensiero mitico; la seconda sarebbe rappresentata dall'atteggiamento proprio del "pensiero scientifico", il quale per risolvere una certa problematica, impiega una serie di procedure così specifiche, che molto difficilmente servirebbero a risolvere una situazione d'altro tipo⁴⁷. Questo modo di pensare si svolge concentrandosi sull'analisi di un preciso fenomeno e una volta concluso, e in seguito ne passa a indagare un secondo di un altro tipo. Né il ragionamento magico né quello scientifico rappresentano l'evoluzione l'uno dell'altro, ma corrispondono a due tattiche diverse con cui poter acquisire una certa "conoscenza scientifica" sulla natura⁴⁸. L'antropologo francese si riferisce a questi intelletti rispettivamente come "scienza neolitica" e "scienza moderna". Egli teorizza, che la loro sussistenza si deve ai rapporti che costituiscono l'oggetto della propria scienza, poiché il sapere può essere raggiungibile attraverso due diverse strade, una, rispetto all'altra, più vicina al dato empirico⁴⁹. Infatti, il pensiero magico, detto anche "selvaggio", pur differendo nei risultati teorici e pratici da quello scientifico, è anch'esso un processo raziocinante di tipo analitico.

A causa della propria natura empirica e dei risultati ottenuti tramite l'impiego del pensiero mitico, si era in grado di prevedere certi fatti che la scienza moderna avrebbe spiegato solo attraverso un ragionamento più complesso

⁴⁴ COMANINI, G. (1591) *Il Figino, ovvero... op. cit.*, p. 45.

⁴⁵ KAUFMANN, T. *Arcimboldo's imperial allegories*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», (1976), 39, 4, p. 296.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 290; Cfr. FERINO-PAGDEN, S. (a cura di) (2008) *Arcimboldo 1516... op. cit.*, p. 147.

⁴⁷ LÉVI-STRAUSS, C. (2015) *Il pensiero selvaggio... op. cit.*, p. 25.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁹ *Ibid.*

molto tempo dopo. Tuttavia, le conoscenze ottenute mediante quest'ultima permettono di ottenere un controllo reale sulla natura e non soltanto un'illusione, come avviene nel caso specifico di quelle cognizioni emerse dal mito⁵⁰. Perché la precisazione scientifica non implica il passare dalla semplicità alla complessità, ma si tratta di sostituire con una procedura euristica, un'altra che non lo era⁵¹. Ciò non vuole dire che esista una vera supremazia del pensiero scientifico su quello selvaggio, anzi Lévi-Strauss intende essi corrispondano semplicemente a due maniere diverse di analizzare un fenomeno.

Una chiara applicazione del pensiero magico è il dipinto la *Terra* (1566); così intitolato in onore dell'elemento che rappresenta. Questo riferimento è reso evidente dal gruppo di animali che sono rappresentanti nella testa di profilo. Al momento di eseguirlo, Arcimboldo potrebbe aver ricercato un effetto tautologico, mettendo insieme alcuni degli animali che facevano parte delle varie raccolte reali⁵². Questi, selezionati per creare quest'allegoria, evidenziano alla perfezione una serie di caratteristiche esterne particolari, che sono condivise dalle creature terrestri. Questo standard dell'immaginario arcimboldesco è sfruttato e ripetuto alla sua massima potenza sia in questo ritratto, sia nelle altre teste composte che costituiscono le serie allegoriche dedicate agli *Elementi* (1566) e alle *Stagioni* (1563) (fig. 16 a, b, c, d).

Nonostante l'evidente legame che sussiste tra il pensiero mitico e quello scientifico, i corrispondenti livelli di conoscenza si sono allontanati tra di loro fra il XVII e il XVIII secolo, al tempo di G. Leibniz, R. Descartes e F. Bacon⁵³. In quel momento la scienza è stata sottoposta all'uso di certi caratteri matematici, e di conseguenza rifiutava la conoscenza acquisita attraverso i sensi⁵⁴. Invece, al giorno d'oggi, la scienza contemporanea cerca sempre più

⁵⁰ Vedi *Idem.* (2016) *Mito e significato...* *op. cit.*, pp. 86-87.

⁵¹ Vedi *Idem.* (2015) *Il pensiero selvaggio...* *op. cit.*, p. 258.

⁵² COMANINI, G. *Il Figino, ovvero...* *op. cit.*, p. 45.

⁵³ LÉVI-STRAUSS, C. (2016) *Mito e significato...* *op. cit.*, p. 55.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 56.

spesso di integrare nel suo processo l'uso dei dati sensoriali⁵⁵. Ciò non comporta la scomparsa del pensiero selvaggio, anzi questo favorisce una coesistenza e una cooperazione fra entrambi gli intelletti.

L'arcimboldismo si è sviluppato a metà del XVI secolo, quando l'Europa è stata caratterizzata da un incremento della curiosità verso la natura, che si manifestava attraverso l'aumento delle diverse indagini scientifiche, soprattutto quelle indirizzate sulle scienze naturali. Quel periodo fu di transizione dalla conoscenza dall'«umanesimo verso una scienza empirica tra la medicina e la storia naturale»⁵⁶. Questa ricerca del sapere si è svolta nell'ambito di un intelletto che ancora non concepiva una separazione tra la scienza e la logica del concreto. In altre parole, il rapporto fra erudizione e arte ha influenzato e permesso una stretta cooperazione tra i filosofi naturali e gli artisti, rappresentando un importante passo avanti per produrre e gestire lo studio e le nuove conoscenze. Questo ha dato un nuovo impulso all'illustrazione scientifica, ovvero alla rappresentazione dei diversi prodotti della natura con il fine di documentare le funzioni e le forme di una data specie⁵⁷. Nei circoli intellettuali europei gli scienziati guidavano il lavoro degli artisti al fine di assicurarsi modelli corrispondenti al dato naturale, e soprattutto idonei allo studio⁵⁸. Seguendo sempre il ragionamento di Battisti, la principale somiglianza tra i pensieri di quegli studiosi e di quei pittori:

⁵⁵ Cfr. LATOUR, B. (1987) *Science in action: How to follow scientists and engineers through society*. Cambridge: Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts: Nel suo libro Latour fa riferimento all'attuale stato della scienza, secondo egli, questa sta dimenando sempre più versatile: la scienza contemporanea si sta arricchendo con il coinvolgimento di altre discipline, in quello che egli nomina *science in action*. La quale spesso tende ad optare per i percorsi alternativi, a quelli stipulati dal metodo scientifico più tradizionale.

⁵⁶ KAUFMANN, T. (2009) *Arcimboldo: Visual... op. cit.*, p. 169: cit. originale «The period [...] was a time of transition between that still inspired by humanism and that of empirical science between medicine and natural history» (Traduzione in italiano per la tesi).

⁵⁷ OLMI, G., TONGIORGI, L. *Raffigurazione della natura morta e collezionismo enciclopedico nel secondo Cinquecento tra Milano e l'Europa*, in FERINO-PAGDEN, S. (a cura di) (2011) *Arcimboldo: Artista... op. cit.*, p. 114; vedi BATTISTI, E. (1989) *L'antirinascimento: con un'appendice di testi inediti (Strumenti di studio, 1)*, Milano: Garzanti, p. 288: «In quasi tutte le corti maggiori, l'illustrazione scientifica fu coltivata come un'impresa di somma responsabilità, e gli esiti questo affettuoso mecenatismo furono de un'importanza decisiva per la storia intera della civiltà [...]».

⁵⁸ vedi OLMI, G. (1992) *L'inventario del mondo: catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*. Bologna: Società editrice il Mulino, p.31.

il fatto essenziale della coincidenza fra un artista così fine ed uno scienziato così grande, che guardano, di notte, lo stesso cielo, con il medesimo interesse ed una analogamente scrupolosa necessità di documentazione⁵⁹.

Frutto di questa collaborazione sono i codici miniati imperiali 129 e 130, della Biblioteca di Vienna, noti come il *Bestiario di Rodolfo II*⁶⁰. In questi si trovano svariati studi sulla natura eseguiti dai pittori della levatura di Jacopo Ligozzi, Joris Hoefnagel, Daniel Fröschl Dirk de Quade van Ravesteyn, e di Arcimboldo⁶¹. Infatti, in riferimento a questo pittore milanese, Cacciari indica nel suo saggio *Animarum venator* (1987), che le raffigurazioni del pittore cinquecentesco assomigliano assai all'illustrazione scientifica⁶².

Già prima del suo arrivo a Vienna nel 1562, Arcimboldo aveva mostrato un interesse per la raffigurazione di animali e piante⁶³: tale abilità è stata sviluppata, perfezionata e approfondita nel corso degli anni passati alla corte asburgica, grazie alla possibilità di frequentare la grande raccolta imperiale di

⁵⁹ BATTISTI, E. (1989) *L'antirinascimento: con... op. cit.*, p. 311.

⁶⁰ Vedi BARBERO, R. (1999) *Iconografía animal: la representación animal en libros europeos de historia natural de los siglos XVI y XVII*, vol. I, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, p. 62.

⁶¹ Vedi HAUPT, H., VIGNAU-WILBERG, T., STAUDINGER, M., MARCOU, L., IRBLICH, E. (1990). *Le bestiaire de Rodolphe 2. Cod. min. 129 et 130 de la Bibliothèque Nationale d'Autriche*. Traduzione di L. Marcou. Paris: Citadelles; vedi S/A, *Bestiario 1 Teil*, 20 febbraio 2017, <http://data.onb.ac.at/rec/AC14451005>; vedi anche STAUDINGER, M. *Uccelli*, in FERINO-PAGDEN, S. (a cura di) (2008) *Arcimboldo 1526... op. cit.*, p. 165: Nei «Codici min. 129 e 130 la maggior parte dei [suoi] fogli è stata prodotta nel periodo compreso fra il 1576 e il 1611 [...] e ha visto la partecipazione di Giuseppe Arcimboldo, Hans Hoffmann, Dirck de Quade van Ravesteyn e Daniel Fröschel».

⁶² CACCIARI, M. *Animarum venator*, in RASPONI, S., TANZI, C. (a cura di) (1987) *Effetto Arcimboldo... op. cit.*, p. 275.

⁶³ OLMI, G., TONGIORGI, L. *Raffigurazione della... op. cit.*, pp. 113-15: Gli autori fanno riferimento a una certa "cultura naturalistica" acquisita da Arcimboldo a Milano; vedi anche Porzio, F. *Arcimboldo: le Stagioni "milanesi" e l'origine dell'invenzione*, in *Ibid.* pp. 221-253; vedi anche Kaufmann, T. *Grotesque parodies or serious jokes*, in «The Burlington magazine», vol. 160, (2018), 1382, pp. 368-375: Nel suo articolo, Kaufmann fa riferimento agli argomenti presentati sia da Porzio che da Ferino-Pagden: entrambi gli studiosi sostengono che le famose teste di Arcimboldo sono state concepite a Milano alcuni anni prima dell'arrivo di Arcimboldo nella corte asburgica. Asserzioni che, secondo il ragionamento di Kaufman, non sono del tutto chiare.

naturalia e *artificialia*, presenti nella *Wunderkammer*⁶⁴, nei giardini di palazzo, nelle voliere e nelle gabbie⁶⁵. Ciò si riscontra nelle riproduzioni ad acquerello di alcune *mirabilia* conservate nelle collezioni asburgiche, come la rara quaglia a tre zampe raffigurata prima viva e poi morta (Cod. min. 42, fol. 46r) (fig. 17), l'anatra (Cod. min. 42, fol. 44r, 1577) (fig. 18) con la stessa bizzarra difformità, o nello studio del mostruoso zoccolo di capra selvatica (Cod. min. 42 fol. 23r, 1563) (fig. 19). Questa attitudine emerge con maggiore evidenza nell'opera la *Terra*, considerata un inventario figurato dello zoo di Massimiliano II, come affermava Comanini ne *Il Figino*⁶⁶. Proprio a questo dipinto sono stati collegati da Thea Vignau-Wilberg e Manfred Staudinger, alcuni disegni di animali del codice 42 della Biblioteca Nazionale Austriaca (Cod. min. 42, Österreichische Nationalbibliothek) (fig. 20)⁶⁷. In questi, gli esseri viventi sono stati raffigurati in modo simile alle creature inserite nell'opera e circondati da alcuni dettagli che ricordano i loro ambienti naturali⁶⁸: nonostante le somiglianze stringenti tra i disegni e i dipinti, gli studi sono stati realizzati dal vivo e utilizzati probabilmente solo in un secondo momento per l'esecuzione del ritratto⁶⁹. Si possono prendere ad esempio il foglio con la testa di cinghiale (Cod. min. 42 fol. 6r) (fig. 21), quello con un alce, accompagnata da una testa con palchi (Cod. min. 42 fol. 8r) (fig. 22), o quello di un'antilopacpra (Cod. min.

⁶⁴ OLMI, G. (1992) *L'inventario del... op. cit.*, p. 155: «la *Kunst- und Wunderkammer* praghese di Rodolfo II [...] [ha avuto una anche] funzione di strumento di studio, di luogo in cui i numerosi artisti e artigiani di corte potevano apprendere e ricevere ispirazione».

⁶⁵ CAVALLI-BJÖRKMAN, G., *Ritratti anamorfici e teste reversibili*, in FERINO-PAGDEN, S. (a cura di) (2008) *Arcimboldo 1526... op. cit.*, p. 121; OLMI, G., TONGIORGI, L. *Giuseppe Arcimboldo tra natura, arte e artificio*, in FERINO-PAGDEN, S. (a cura di) (2017) *Arcimboldo*. Catalogo della mostra a cura di S. Ferino-Pagden. (Roma, Galleria Nazionali di Arte Antica-Palazzo Barberini, 20 ottobre 2017-11 febbraio 2018). Milano: Skira.

⁶⁶ Comanini, G. *Il Figino, ovvero... op. cit.*, p. 45.

⁶⁷ Vedi lo schema degli animali presenti nel dipinto la *Terra*, in Ferino-Pagden, S. (a cura di) (2008) *Arcimboldo 1526... op. cit.*, p. 106, 159-160; vedi anche T. Vignau-Wilberg, *Einige frühe Zeichnungen von Gerhard Horst in «Delineavit et sculpsit»*, 3, (1990), 86, pp. 40-41, 61, cit. in CONIGLIELLO, L. *L'altra faccia di Arcimboldo*, in «Paragone. Rivista mensile di arte figurativa e letteratura», n. s. XLIII, (1992), 34/35, p. 47: «la studiosa [Vignau-Wilberg] ha notato che il ghepardo, il leopardo, l'antilope raffigurati sulle carte 13 [...] e 21 del volume austriaco [Cod. min. 42] risultano molto simili ai corrispondenti animali della *Terra*».

⁶⁸ Come nel caso del codice con la coppia dei fagiani (Cod. min. 42 fol. 40r), quelli con gli Alci (Cod. min. 42 fol. 8r e 9r) o quello con la *Lepre* (Cod. min. 42 fol. 16r): Cfr. KAUFMANN, T. (2009) *Arcimboldo: Visual... op. cit.*, p. 125: Alcuni degli «studi [di Arcimboldo] sono disegnati sopra i piccoli porzioni di terreno grillo-verde»; cit. originale. Some of «the [Arcimboldo's] animal studies [...] were standing on small pieces of grey-green terrain». (Traduzione in italiano per la tesi).

⁶⁹ Cfr. KAUFMANN, T. (2009) *Arcimboldo: Visual... op. cit.*, pp. 193; 156.

42 fol. 21 r) (fig. 23), l'unico datato (1570)⁷⁰. Arcimboldo ha rappresentato dettagliatamente, su commissione di Massimiliano II e successivamente di Rodolfo II, la serie di piante e animali presenti nei codici custoditi a Vienna. In tal modo, il pittore avrebbe potuto mettere a frutto queste esperienze nei personali disegni «al fine di presentarli alle varie personalità interessate, soprattutto agli scienziati»⁷¹. Questo è il caso delle ripetizioni di alcune raffigurazioni di animali presenti in diversi codici: capriolo d'Africa (cefalofini) (Vienna, Cod. min. 42, fol. 19r; *Idem*, Cod. min. 129, fol. 25r; Bologna, Fondo Ulisse Aldrovandi, Tavole di animali VI, fol. 87r; Dresda, *Kupferstich-Kabinett*, CA 213, 35r) (fig. 24 a, b, c, d) e dell'asino d'Africa (Vienna, Cod. min. 129, fol. 24r; *Tavole di animali* V, fol. 20r; Dresda, CA 213, fol. 27r) (fig. 25 a, b, c)⁷².

Nei codici miniati 129 e 130, anche noti come il *Museo di Rodolfo II*, si trovano svariati studi sulla natura eseguiti ad acquerello e tempera, alcuni forse disegnati proprio da Arcimboldo⁷³. Questi, insieme ad alcuni del Cod. min. 42, oltre a quelli conservati a Dresda (CA 213) e a Bologna (*Tavole di animali* vol. V, fol. 20r, e vol. VI, fol. 86r, fol. 87r), completano la raccolta di disegni analizzata finora. In quasi tutti i casi non si tratta di disegni preparatori, in quanto non connessi ad un'opera finita, ma di prove dell'interesse di Arcimboldo per la storia naturale. Tale collezione è piuttosto ampia e si compone delle raffigurazioni di vari mammiferi, uccelli e piante, che provengono

⁷⁰ FERINO-PAGDEN, S. *Arcimboldo ritrattista della natura*, in *Idem*. (a cura di), *Arcimboldo 1526... op. cit.*, p. 108: «gli studi degli animali che ricorrono con precisione nel dipinto della *Terra* [...] Solo l'antilopacra reca nel codice la data 1570, avvalorando così il sospetto – già avanzato a fronte delle differenze di formato – che la *Terra* appartenga a una serie successiva al Fuoco e all'Acqua a Vienna».

⁷¹ STAUDINGER, M. cit. da *Ibid*, p. 110; vedi anche Vedi *Idem.*, HAUPT, H., VIGNAU-WILBERG, T., MARCOU, L., IRBLICH, E. (1990). *Le bestiaire de... op. cit.*, p. 41: Questa idea è stata introdotta per la studiosa, specificamente in confronto al dipinto la *Terra*.

⁷² Cfr. *Appendix 3*, in KAUFMANN, T. (2009) *Arcimboldo: Visual... op. cit.*, pp. 126-13; HAUPT, H., VIGNAU-WILBERG, T., STAUDINGER, M., MARCOU, L., IRBLICH, E. (1990). *Le be... cit.*; *Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 42*, 3 marzo 2017, <http://data.onb.ac.at/rec/AC14451685>; *STAATLICHE KUNSTSAMMLUNGEN, Kupferstich-Kabinett CA 213*, 10 marzo 2017, <https://skd-online-collection.skd.museum/Home/Index?page=2&q=arcimboldo>

⁷³ Vedi KAUFMANN, T. (2009) *Arcimboldo: Visual... op. cit.*, p. 138: «i disegni di alcune delle creature del cosiddetto 'Museo', che non sono state connessi ad alcuni degli studi sopravvissuti, però che richiamano in quanto stile agli studi di animali e di uccelli eseguiti da Arcimboldo, forse indicherebbero l'esistenza di altri prototipi ugualmente inseriti dall'artista»; cit. originale «the illustrations of some creatures in the so called 'Museum' that are not known from versions in surviving drawings, yet which stylistically resemble Arcimboldo's animal and bird studies, probably point to the existence of other lost prototypes by the artist» (Traduzione in italiano per la tesi).

da paesi europei o extra-europei. Questa include anche delle immagini di animali da compagnia come il cane selvaggio (*canis lupus*, Cod. min. 42 fol. 14r) (fig. 26), o il gatto d'angora (CA 213, fol. 82r, 1578) (fig. 27) anche una composizione formata di cavalli e cani (Cod. min. 42, fol. 115r) (fig. 28). È importante sottolineare che le date segnate su alcuni studi naturalistici di Arcimboldo e alla ricorrenza dei vari soggetti lì presenti, sono due fatti che confermerebbero la tesi che il pittore possedesse e impiegasse una raccolta personale di immagini⁷⁴. Diverse indagini sono state condotte per individuare ciascuno degli animali e piante raffigurati nelle teste composte come nei casi delle allegorie dell'*Acqua* (1566)⁷⁵, della *Primavera* (1563)⁷⁶ o della *Flora Meretrix* (1590 ca.) (fig. 29)⁷⁷. Tutte queste identificazioni potrebbero permettere in futuro di collegare altri disegni preparatori dell'artista con i dipinti finiti⁷⁸.

In questo modo, ogni foglio è la prova della sua indiscussa capacità di adesione al dato naturale, facoltà già elogiata da diversi naturalisti dell'epoca, come Ulisse Aldrovandi e da altri presenti alla corte imperiale come Franciscus Paduanus⁷⁹. Il contatto con quell'atmosfera erudita ha permesso ad Arcimboldo di conoscere diversi studiosi quali Pietro Andrea Mattioli, Paulus Fabritius, Johannes Crato, Johannes Kepler, Tycho Brahe, oppure Oswald Croll⁸⁰. Pertanto, egli ha avuto l'occasione di integrare le sue conoscenze empiriche con lo studio di alcuni testi botanici e zoologici del tempo, come la *Historia Animalium* (1551) di Gessner⁸¹ o più antichi, come la *Naturalis historia* (77 d.C.) di Plinio il Vecchio⁸². In effetti, il pittore fa qualche

⁷⁴ Cfr. *Ibid.*, pp. 141 e ss.

⁷⁵ Vedi NOËL, P., DEPECHE, J. *Tassonomia stabilita col concorso del Laboratorio di Ittiologia del Museo di Storia naturale di Parigi* in RASPONI, S. E TANZI, C. (a cura di) (1987) *Effe... cit.*, pp. 96-97; Cfr. A. Weid, *Giuseppe Arcimboldo. L'Acqua*, S. Ferino-Pagden (a cura di), *Arcimboldo 15... cit.*, pp. 151-156.; Cfr. P. Tongiorgi, *Appendice*, in G. Olmi, L. Tongiorgi, *Raffi... cit.*, p. 150.

⁷⁶ Vedi FERINO-PAGDEN, S. *Arcimboldo ritrattista... op. cit.*, p. 124-126.

⁷⁷ Vedi BLANCO, E., VIEJO, J. MERINO, J. *Estudio botánico y zoológico de la "Flora Meretrix"*, in FALOMIR, M. (2017) *Arcimboldo: las Floras y la Primavera*. (2017) Catalogo della mostra (Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao 8 novembre 2017-5 febbraio 2019). Palma de Mallorca: Banca March; Bilbao: Museo de Bellas Artes, pp. 80-83.

⁷⁸ Cfr. KAUFMANN, T. (2009) *Arcimboldo: Visual... op. cit.*, p. 146.

⁷⁹ Vedi Staudinger, M. *Fonti su Arcimboldo alla corte degli Asburgo, Doc. 29*, in FERINO-PAGDEN, S. (a cura di) (2008) *Arcimboldo 1526... op. cit.*, p. 307.

⁸⁰ KAUFMANN, T. (2009) *Arcimboldo: Visual... op. cit.*, p. 119; vedi anche OLMÍ, G., TONGIORGI, T. *Giuseppe Arcimboldo. Mingling Nature, Art and Artifice*, in FERINO-PAGDEN, S., WATANABE, S. (a cura di) (2017) *Arcimboldo: Nature... op. cit.*, p. 216.

⁸¹ OLMÍ, G., TONGIORGI, L. *Raffigurazione della... op. cit.*, pp. 127-128.

⁸² COMANINI, G. (1591) *Il Figino, ovvero... op. cit.*, p.46.

riferimento al primo scritto nella sistemazione degli elementi fisionomici del suo dipinto la *Terra*⁸³. D'altro canto alcune delle tavole di Gessner hanno ispirato sia questo *assemblage* sia quello dell'*Acqua*.

⁸³ ALFONS, S. *Giuseppe Arcimboldo*, in «Tidskrift för konstvetenskap», (1957), 31, p. 143.

Capitolo 2

Arcimboldo *bricoleur*

Il vecchio mondo

L'intreccio del pensiero mitico e di quello scientifico che traspare dalle creazioni di Arcimboldo è un livello strategico che sembrerebbe richiamare alcune pratiche quattrocentesche nelle quali gli artisti, attraverso l'osservazione diretta degli elementi, presenti intorno a loro, si davano il compito di collegarli per creare sapienti invenzioni. Celebre è il caso di quella portata avanti da Leonardo da Vinci, il quale ha dipinto su una rotella «un animalaccio molto orribile e spaventoso», il quale è stato concepito prendendo spunto dai corpi di altri esseri reali quali «lucertole, ramarri, grilli, serpi»¹. Questa abilità è anche percepibile in un foglio contenente vari studi di gatti, che man mano si trasformano in «un animale ibrido al quale non può essere dato un nome»². Alcuni anni dopo, fu Michelangelo a fare una cosa non dissimile, quando, secondo Vasari, per dipingere le *Tentazioni di sant'Antonio* (fig. 30), tratte dall'incisione di Martin Schongauer (fig. 31), il pittore comprò alcuni pesci al mercato per poi contraffare le loro scelte e così raffigurare i demoni presenti nell'opera³. L'abitudine di "spezzare" e legare i diversi esseri tra di loro è stata ripetuta dallo stesso scultore nel *David* (1501-1504 ca.), dove egli ha «scelto le più perfette membra per collegarle e formare il corpo perfetto»⁴.

¹ VASARI, G. (1965) *The lives of the artist*. Traduzione di G. Bull. Harmondsworth/Middlesex: Penguin, p. 259.

² DA VINCI, L. *Drawings of Leonardo Da Vinci*. London: George Newnes Limited Southampton Street Strand W.C.; New York: Charles Scribner's Sons, p. 13: cit. originale «a hybrid animal to which no name can be given» (Traduzione in italiano per la tesi).

³ VASARI, G. (1965) *The lives of...op. cit.*, p. 329.

⁴ RUFFINI, M. (2004) *Art without author. The Death of Michelangelo and Vasari's Lives*. Tesi di dottorato di ricerca in Filosofia in Studi Italiani, University of California. a.a. 2004, p.37: Qui lo studioso spiega che «Vasari claimed that the artist knew how to select the most perfect members and form them into a perfect body» (Traduzione in italiano per la tesi); vedi VASARI, G. (1965) *The lives of... op. cit.*, p. 339.

Il nuovo mondo

Il XVI secolo è stato segnato dalla dominazione spagnola su gran parte dell'Europa e sui territori recentemente scoperti del continente americano. Questi sono stati governati dalla casata degli Asburgo di Spagna, la quale con Carlo V e il suo successore Filippo II raggiunse l'apogeo nello scacchiere politico mondiale. Arcimboldo, suddito degli Asburgo, in quanto milanese, lavorò sia per l'imperatore Massimiliano II d'Asburgo e che per lo stesso Filippo II⁵.

Così, l'espansione oltre i confini del mondo fino ad allora conosciuto ha comportato un cambiamento a livello politico e culturale. Tale intreccio tra le nuove conoscenze geografiche e il confronto fra le diverse culture ha consentito un sincretismo che avrebbe determinato la storia della civiltà; un cambiamento che si è esteso anche ai campi della scultura, della pittura e più in generale dell'arte dell'epoca, permettendo un mutamento sia visivo sia concettuale⁶. In questo modo, presso le corti europee erano giunti d'oltreoceano numerosi manufatti e vari esemplari botanici e zoologici appartenenti al Nuovo Mondo, i quali sono stati donati, saccheggiati o comprati dai conquistatori. Tra questi artefatti di manifattura amerindia erano presenti diversi idoli di provenienza peruviana e messicana, di quest'ultimi il collezionista Pietro da Verona scrisse, «ho esaminato un migliaio di figure che sono impossibile descrivere. Secondo me, non ho mai visto nulla che per la bellezza potesse piacere più l'occhio umano»⁷. Alcune di queste sculture così come quelle peruviane, trovarono posto nelle maggiori collezioni di quei tempi, come le raccolte appartenute a Filippo II, al duca di Baviera o a Rodolfo

⁵ LEYDI, S. *Cronologia arcimboldesca*, in FERINO-PAGDEN, S. (a cura di) (2011) *Arcimboldo: Artista Milanese tra Leonardo e Caravaggio*. Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale 10 febbraio-22 maggio 2011), Milano: Skira, p. 361.

⁶ COLE, M. *Toward an art history of Spanish Italy*, in «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», (2013), 16, 1/2. Villa I Tatti: University of Chicago Press, p. 45.

⁷ DA VERONA, P. citato da SHELTON, A. *Cabinets of Transgression: Renaissance Collections and the Incorporation of the New World*, in CARDINAL, R. (a cura di) (1994) *The cultures of collecting*. London: Reaktion Books, p. 195: «I have examined a thousand figures which it is impossible to describe. In my opinion, I have never seen anything which for beauty could more delight the human eye» (Traduzione in italiano per la tesi).

Il⁸. La *Wunderkammer* di quest'ultimo fu utilizzata come una strategia diplomatica della corte asburgica, a causa del suo simbolismo e per l'ordinamento degli elementi che la componevano, poiché intendevano rappresentare il mondo conosciuto fino allora. Perciò il suo carattere eterogeneo la rendeva il luogo perfetto per manifestare la grandezza e il potere del Sacro Impero Romano, ai suoi diversi invitati e ai dignitari di stato, quali l'arciduca Massimiliano III, il cardinale Alessandro d'Este o il duca Massimiliano I di Baviera⁹. La famosa collezione di Rodolfo II differiva da quella costituita precedentemente da suo padre Massimiliano II e da quella di suo nonno Ferdinando I, a causa del suo speciale interesse verso gli oggetti non cristiani come quelli di origine ebraica o musulmana e anche perché includeva alcune divinità di culture extraeuropee, come l'egiziana o la messicana¹⁰. Nonostante questo, le meraviglie del Nuovo Mondo erano già presenti nel Sacro Impero Romano a inizio del XVI secolo, quando Carlo V aveva inviato dei regali originari delle Indie¹¹, quali «corone di piume e cose cerimoniali dell'impero azteco», a suo fratello Ferdinando I nel 1523¹². Inoltre, durante il regno di Massimiliano II sono presenti alcuni riferimenti all'arte e al collezionismo nella corrispondenza intercorsa tra gli ambasciatori delle corti di Vienna e quelli della corte spagnola di Filippo II¹³. Queste relazioni si

⁸ Vedi JOHNSON, C. (2011) *Cultural hierarchy in sixteenth-century Europe. The Ottomans and Mexicas*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 243; 250-25.

⁹ Cfr. KAUFMANN, T. *Remarks on the Collections of Rudolf II: The Kunstkammer as a Form of Representatio*, in «Art Journal», vol. 38, 1, (1978), pp. 22-28.

¹⁰ JOHNSON, C. (2011) *Cultural hierarchy... op. cit.*, p. 255; vedi anche COLE, M. *Toward an... cit.* p. 45.

¹¹ Vedi SCHEICHER, E. (1979) *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger*. Vienna: Molden Edition, p. 21: All'epoca era molto comune fare confusione tra gli origini dei diversi oggetti, soprattutto quelle provenienti di culture lontane, perciò spesso negli inventari sono state scambiate i posti di provenienza di questi. Così che gli elementi nominati con «Le Indie» potevano venire di Asia, America o alcun luogo della propria Europa, quali la Sicilia; vedi anche JOHNSON, C. (2011) *Cultural hierarchy... op. cit.*, p. 258.

¹² Cfr. JOHNSON, C. (2011) *Cultural hierarchy... op. cit.*, pp. 120, 232-233, 122: «feathered crowns and ceremonial religious robes of the Aztec Empire; vedi SHELTON, A. *Cabinets of Transgression... op. cit.*, pp. 193, 191: La prima spedizione di oggetti dall'America alla Spagna fatta da Hernando Cortez è stato il tesoro di Montezuma II nel 1519. Una seconda spedizione contenente parte del tesoro, nel quale erano incluse anche alcune figure giunse in Spagna tra il 1523 e il 1528.

¹³ JIMÉNEZ, P. (2001) *El coleccionismo manierista de los Austrias entre Felipe II y Rodolfo II*. Madrid: Soc. Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, p. 45.

intensificarono nel corso degli otto anni in cui i figli di Massimiliano II soggiornarono presso gli Asburgo di Spagna. A quel periodo risalgono anche diverse richieste fatte dall'imperatore ad Adam Dietrichstein e ad altri agenti imperiali nel paese iberico, nelle quali si ordinava di inviargli opere d'arte ed altri oggetti di manifattura india, oltre a piante ed a animali esotici¹⁴.

Nel 1976 gli studiosi Rotraud Bauer e Herbert Haupt hanno pubblicato l'inventario ad oggi più completo tra quelli ritrovati della collezione rudolfina, concepita tra il 1607 e il 1611, qualche anno prima della morte del monarca. Grazie a questo documento è possibile dimostrare come alcuni pezzi della raccolta imperiale appartenevano probabilmente alla cultura messicana precolombiana, come è il caso di una maschera indiana, elencata al n. 114 dell'inventario¹⁵. Pertanto, dopo la conquista dell'America, in Europa hanno iniziato a diffondersi diverse ricchezze di tale luogo, compreso il suo vasto repertorio artistico. Tra questi oggetti potevano figurare alcune sculture o raffigurazioni composte azteche, la popolazione predominante all'arrivo degli spagnoli nel Centro America e le cui opere Arcimboldo poté conoscere¹⁶. Infatti, in accordo a quanto riferito dal missionario Bernardino de Sahagún, uno dei primi doni che Montezuma II fece a Hernando Cortes furono alcuni

¹⁴ *Ibid.* p. 51: cit. originale «La correspondencia del emperador con Adam Dietrichstein y otros agentes imperiales... nos esclarece los intereses de Maximiliano respecto a la corte de Felipe II... [por que] el emperador insiste en adquirir objetos exóticos de América, desde oro, plata y todo tipo de piedras preciosas, pasando por manufacturas y artes de los indios, hasta animales, plantas...» (Traduzione in italiano per la tesi); Cfr. SCHEICHER, E. (1979) *Die Kunst- und... op. cit.*, p. 27, 30: La studiosa ha approfondito la relazione tra la *Wunderkammer* degli Asburgo con l'Asia e con l'America del sud, a causa della conquista europea. Perciò, Scheicher ha sottolineato tale collezione si stata curata da questi nobili, chi l'hanno conservata e porta avanti, oltre ad arricchirla attraverso le varie generazioni. Questa famiglia di governanti è stata collegata con Monaco e Firenze, per parte di Ferdinando I e per Carlo V. Infatti, quest'ultimo ha ricevuto «il tesoro di Montezuma», proveniente della Nuova Spagna.

¹⁵ BAUER, R., HAUPT, H. (1976) *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607 - 1611*. Vienna: Schroll, p. 9; cfr. JOHNSON, C. (2011) *Cultural hierarchy... op. cit.*, p. 256.

¹⁶ Vedi FEEST, C. *Mexico and South America in the European Wunderkammer*, in IMPEY, O., MACGREGOR, A. (a cura di) (1985) *The origins of museums. The Cabinet of curiosities in sixteenth and seventeenth century Europe*. Oxford: Clarendon Press, p. 239: Lo studioso parla di un lotto proveniente d'America e arrivato in Europa in 1553 (ca.), che conteneva alcuni prodotti olmechi e aztechi, e tre pezzi di questo sono arrivate fino a Firenze.

regali preziosi delle divinità *Quetzalcóatl* e *Tláloc*, entrambe legate agli imperatori aztechi¹⁷.

Il concetto di ibridazione tra umano e l'elemento naturale è presente nell'arte precolombiana come parte dalla loro concezione magica del mondo. Attraverso questa pratica, i nativi riuscivano a concretare la relazione fantastica, che secondo loro, l'individuo ha con i diversi esseri, che appartengono soprattutto ai regni vegetale e animale¹⁸. Tale rapporto comportava che l'uomo poteva impossessarsi delle caratteristiche intrinseche proprie del mondo naturale. Un rapporto che era dimostrato con l'impiego di questi elementi a mo' di emblemi, con cui riaffermavano la loro corrispondenza simbolica con questi. In altre parole, si trattava di un vero scambio dove venivano coinvolte «[le] similitudini con [le] differenze» degli esseri umani con quelle appartenenti agli altri organismi. Ottenendo come risultato un prodotto culturale astratto e omologo a quelle parti reali di questi organismi, quali il becco, i denti o le unghie, ovvero un prodotto che fosse sufficientemente riconoscibile per richiamare la sua materialità originale¹⁹. Tale manifestazione veniva concretizzata sia in forma di miti e che nelle raffigurazioni dei loro dei. Un esempio sarebbe il monolite (datato tra il 1250-1521 d.C.) della dea e madre delle altre divinità *Coatlicue* — che nella lingua *nahuatl* significa “colei che ha la gonna di serpenti” — (fig. 32) divinità femminile della vita e morte sulla terra. Questo personaggio è rappresentato decapitato e i due serpenti che fuoriescono come fiotti di sangue sono appaiati a formarne il volto; altrettanti serpenti sono rappresentati al posto delle mani anch'esse mutilate. Nella parte sottostante della scultura si può ravvisare come entrambe le gambe siano state sostituite dagli artigli di un'aquila. Questa donna scolpita indossa una gonna composta da serpi e ha una collana costituita da un teschio accompagnato da alcune mani e da cuori di varie

¹⁷ DE SAHAGÚN, B. citato da SHELTON, A. *Cabinets of Transgression...* op. cit., p. 193.

¹⁸ Vedi MOCTEZUMA, E. *Figuras Híbridas en Mesoamérica*, in *Híbridos. El cuerpo como imaginario*. (2018) Catalogo della mostra a cura di M. Fernández (Città di Messico, Instituto Nacional de Bellas Artes / Museo del Palacio de Bellas Artes 9 marzo-27 maggio 2018). Città di Messico: Secretaría de Cultura, p. 99-109;

¹⁹ LÉVI-STRAUSS, C. (2015) *Il pensiero selvaggio*. Milano: Il Saggiatore, p.118.

divinità antropomorfe precedentemente sacrificate²⁰. Un altro legame tra la figura femminile e il rettile squamato corrisponde alla dea *Cihuacoatl* (fig. 33), in lingua *nahuatl* la donna serpente e raffigurata come tale e recante in una mano un altro serpente e nell'altra una pannocchia di mais²¹. Un'altra divinità composta è *Itzpapalotl* — in *nahuatl* farfalla di ossidiana — (fig. 34) una dea raffigurata con un teschio al posto della testa, con le ali di farfalla e le membra di un giaguaro, i quali finiscono in artigli d'aquila. Queste zampe spuntano del suo *huipil*, tunica tradizionale, che a sua volta è adornato con una serie di coltelli insanguinati²².

Tra le divinità maschili è invece *Tláloc* (fig. 35) il dio dell'acqua e della fertilità — in *nahuatl* nettare della Terra — che viene raffigurato la maggioranza delle volte soltanto con la sua faccia, la quale si presenta in forma di un vassoio con gli occhi e il naso fatti con corpi di serpenti oppure come una maschera composta dalle stesse creature; in entrambi casi dalla sua bocca spuntano due grandi canini e una lingua bifida²³. Questa indagine empirica sulla combinazione tra i corpi si avverte anche in un diverso personaggio della stessa cultura ancestrale: *Quetzalcóatl* — il serpente con le piume di quetzal — (fig. 36) che, come lo stesso nome fa intuire, era effigiato come questo uccello ricoperto da penne²⁴. Ancora oggi, nello stato di Oaxaca, nel sud del Messico, si è stabilito il popolo zapoteco che, come nel caso degli aztechi,

²⁰ MOCTEZUMA, E. *Figuras Híbridas... op. cit.*, p. 10; vedi SIMONI-ABBAT, M. *Die Azteken*, in BERNAL, I, SIMONI-ABBAT, M. (1987) *Mexiko. Von den frühen Kulturen bis zu den Azteken*. München: Beck, p. 293; vedi S/A. *Coatlicue*, 19 dicembre 2018, <http://www.mesoweb.com/es/recursos/MNA/85.html>

²¹ MOCTEZUMA, E. *Figuras Híbridas... op. cit.* p. 103; cfr. POHL, J, LYONS, C. (a cura di) *Altera Roma. Art and empire from Mérida to Mexico*. California: UCLA Cotsen Institute of Archeology Press.

²² LIBURA, K. (2005) *Los días y los dioses del Códice Borgia*. Città di Messico: Ediciones Tecolote, p.42.

²³ MOCTEZUMA, E. *Arqueologías de la imagen híbrida*. Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Coloquio Internacional sobre híbridos en el arte "Híbridos. El cuerpo como imaginario" (Ciudad de México, Auditorio Jaime Torres Bodet del Museo Nacional de Antropología febbraio 5-6 2016), 3 novembre 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=JfudWBVkudw>; vedi SOLÍS, F. (a cura di) *I tesori degli aztechi* (2004) Catalogo della mostra (Roma, Fondazione Memmo 20 marzo-18 luglio 2004). Milano: Electa, p. 286, n. cat. 129.

²⁴ MOCTEZUMA, E. *Figuras Híbridas... op. cit.*, p. 104.

hanno mostrato un interesse e uno sviluppo della ricerca dell'umanizzazione degli animali e delle piante; così come una preferenza particolare per individuare il collegamento tra l'uomo e i diversi esseri a loro noti. Perciò, gli stessi artigiani zapotечи hanno riconosciuto un legame tra loro e il pipistrello; un intreccio che si è visto concretizzato nella creazione di un "dio pipistrello", che *in stricto sensu* è un uomo con la testa e altre parti di suddetto animale.²⁵.

Il pensiero selvaggio.

Questa capacità di sintesi, insieme al desiderio di articolare i vari elementi concreti, potrebbe congiungersi direttamente al ragionamento di Arcimboldo e di conseguenza al suo metodo di creazione. La sua maniera consiste nello scegliere, raccogliere, collegare, modificare e riprodurre minuziosamente gli oggetti circostanti con lo scopo di dare un senso diverso alle strutture già esistenti attraverso un ordine eterogeneo e arbitrario. Per questo è possibile associare al pittore cinquecentesco la metafora dell'artista *bricoleur*, coniata da Lévi-Strauss ne *La pensée sauvage* (1962). Questo termine viene applicato a chi lavora direttamente sulla realtà concreta mediante l'impiego di una serie di processi che differiscono da quelli standard. Per operare, il *bricoleur* si serve dei materiali grezzi che l'ambiente naturale offre all'osservazione e alla riflessione: egli riesce a creare le sue nuove sistemazioni, prendendo le proprietà distintive degli elementi²⁶. Tale studio empirico è condizionato

²⁵ *Ibid.*: Tale scultura potrebbe rappresentare, secondo l'archeologo Eduardo Moctezuma, uno dei gemelli mistici, che è stato prima decapitato dallo stesso mammifero.

²⁶ DUBUFFET, J., in *idem* (1961) *The Dubuffet retrospective exhibition* (Paris, Musée des Arts Décoratifs), p. 48, cit. in SEITZ, W. (a cura di) (1961) *The art of assemblage*. Catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art 2 ottobre-12 novembre 1961; Dallas, The Dallas Museum for Contemporary Arts 9 gennaio-11 febbraio 1962; San Francisco, San Francisco Museum of Art 5 marzo-15 aprile 1962). New York: Doubleday Company, p. 94: «Sempre ho amato — è un tipo di vizio — impiegare nel mio lavoro soltanto i materiali più comuni, quelli che non si sognano all'inizio perché sono molto grezzi e così vicini che sembrano inadatti a qualsiasi cosa. Mi piace dichiarare che la mia arte è un'impresa per recuperare i valori screditati»; cit. originale «I have always loved — it is a sort of vice — to employ only the most common materials in my work, those that one does not dream of at the first because they too crude and close at hand and seem unsuitable for anything whatsoever. I like to proclaim that my art is an enterprise to rehabilitate discredited values». Partendo dalla traduzione fatta per tale catalogo, si potrebbe paragonare il modo di produrre di Dubuffet, che è stato descritto dallo stesso artista, con quello spiegato da Lévi-

dall'esperienza e dalla cultura propria del soggetto, poiché tutto quello che lo circonda è così ricco e svariato che «di tutte queste possibilità, la mente non può captarne che una frazione»²⁷. Egli va scoprendo man mano che avanza nella sua ricerca empirica una serie di postulati, i quali sono predisposti non solo da alcuni vincoli esterni, ma anche da altri insiti. Infatti, il *bricoleur* è cosciente in ogni momento, che dentro un determinato contesto ci sono diversi elementi che possono adempiere alla medesima funzione. In questo modo, egli è costretto a collegare gli elementi secondo un determinato ordine: un *bricolage* che ne contiene un'infinità di altri, tutti ugualmente validi. Questi insiemi coerenti sono la perfetta manifestazione di una "scienza primaria"²⁸, detta anche "primitiva", sul piano tecnico, poiché queste raccolte permettono di mettere in evidenza i dati sensibili sul piano speculativo.

Le serie di lavori che si producono con l'utilizzo del ragionamento mitopoietico del *bricoleur*, possono essere considerate opere d'arte. Secondo l'antropologo Lévi-Strauss, l'artista da una parte inventa il mondo come lo scienziato e dall'altra opera sugli oggetti e sulla realtà concreta come avviene quando si utilizza il pensiero mitico-magico²⁹. Allo stesso modo del *bricoleur*, l'artista, tramite l'impiego della sua empiricità immediata, deve conoscere prima gli elementi (oggetto + evento) e solo *a posteriori*, attraverso la sua creazione estetica, potrà trovare una nuova struttura nella quale tutti gli oggetti, all'interno della sua raccolta, avranno un senso comune, ossia un determinato ordinamento³⁰.

Strauss con riferimento al termine *bricoleur*, l'anno seguente dell'uscita del catalogo della mostra.

²⁷ LÉVI-STRAUSS, C. (1984). *Lo sguardo da lontano*. Torino: Giulio Einaudi editore, p. 125.

²⁸ *Idem.* (2015). *Il pensiero selvaggio... op. cit.*, p. 30.

²⁹ *Ibid.*, p. 36: «l'arte [...], si inserisca a metà strada tra la conoscenza scientifica e il pensiero mitico o magico; è noto infatti che l'artista ha contemporaneamente qualcosa dello scienziato e è in pari tempo oggetto di conoscenza»; Vedi COLLINGWOOD, R. (1960) *The principles of art*. Oxford: Clarendon Press, pp. 57-58, 65; Nell'anno 1938, R. G. Collingwood ha messo a confronto alcune somiglianze tra il "pensiero dei scienziati" e la "magia" dei popoli extra-europei, che erano state riconosciute nel campo dell'antropologia, già alla fine del XIX secolo. Al contempo, lo studioso riconosce la somiglianza tra la "magia" e l'arte.

³⁰ LÉVI-STRAUSS, C. (2015). *Il pensiero selvaggio... op. cit.*, p. 40: «L'arte procede quindi cominciando da un insieme (oggetto + evento) e va alla scoperta della sua struttura».

Lévi-Strauss considera decisiva la funzione che la scrittura ha svolto nella società, in particolare, nell'«evoluzione dell'arte verso una forma figurativa», come nel caso di alcune culture appartenenti al Messico precolombiano³¹. Sebbene questa sistemazione di segni non abbia avuto un rapporto propriamente sensibile con gli elementi che rappresenta, tali segni hanno mostrato «agli uomini che era possibile, attraverso [il loro utilizzo], non soltanto significare il mondo esteriore, ma [avere] la possibilità di conoscerlo e prenderne possesso»³². A partire dall'impiego di questa nuova conoscenza, l'artista ha intrapreso il compito di produrre un'opera, ossia, di creare un elemento omologo che abbia un rapporto significativo con un altro che si trova nella realtà concreta, in modo tale da garantire che nell'elemento risultante rimangano i rapporti sensibili tra il segno e l'oggetto. Dato che il suo pensiero magico accetta la natura con l'obiettivo di poterla ripetere, perciò egli salvaguarda soltanto quelle caratteristiche che gli permettono di significarla e così di produrre la propria opera³³. In questo modo, la creazione artistica figurativa rappresenta «un linguaggio diverso dal linguaggio articolato propriamente detto»³⁴, poiché questa ha «una profonda omologia fra la struttura del significato e quella del significante»³⁵.

Il collegamento stretto tra la struttura, il significato e il significante è fondamentale e dipenderà non soltanto dell'inventiva dall'artista, ma anche dall'abilità e dai mezzi tecnici che è costretto ad utilizzare, vale a dire la resistenza propria delle caratteristiche fisiche dei materiali. Questa combinazione tra varianti interne ed esterne è imprescindibile, affinché l'artista ottenga il suo modello analogo all'oggetto; in caso contrario egli sarà in grado soltanto di significarlo. Pertanto la capacità di progettare il facsimile, lo aiuta a definirsi come “artista”, perché se fosse capace di riprodurre la natura *in strictu sensu*, la sua opera perderebbe il carattere artigianale e di conseguenza questa non sarebbe più un prodotto culturale³⁶.

³¹ *Idem.* (1970) *Primitivi e civilizzati.... op. cit.*, p. 47.

³² *Ibid.*

³³ *Idem.* (1966) *Il crudo e il cotto*. Milano: Il Saggiatore, p. 447.

³⁴ *Idem.* (1970) *Primitivi e civilizzati.... op. cit.*, p. 80.

³⁵ *Ibid.*, p. 63.

³⁶ *Ibid.*, p. 77.

Persino questo modello può soffrire quello che Lévi-Strauss definisce un “eccesso d’oggetto”³⁷. Ciò avviene quando è rappresentato un fatto che non esiste fisicamente, ovvero, un fenomeno che supera il corso ordinario della natura, trascendendo i limiti dell’esperienza e della conoscenza umana. In tale caso, la sapiente imitazione riesce a superare «sempre la sua immagine, e parallelamente le esigenze dell’arte superano i mezzi dell’artista»³⁸. Un esempio *ad hoc* di questo “eccesso d’oggetto” sono le teste composte progettate da Arcimboldo, che sono state ideate sulla base delle «esperienze più tradizionali nell’ambito del disegno naturalistico»³⁹. Queste raffigurazioni contengono certi elementi della realtà concreta, i quali vengono impiegati e trasformati in invenzioni fantastiche, ovvero cifrati, affinché quegli oggetti riescano a convivere armoniosamente all’interno dei microcosmi allegorici⁴⁰.

Arcimboldo *bricoleur*

Partendo da questa premessa Arcimboldo, che all’interno di una storia dell’arte fondata sui valori “classici” può essere considerato un personaggio eccentrico, diventa l’incarnazione più evidente della figura dell’“artista” così come l’ha concepita Lévi-Strauss. Questo suo spirito innovativo si esprime nel momento in cui decide di impiegare il suo *modus operandi* per realizzare l’opera. Arcimboldo sviluppa un ragionamento strutturato composto da una ibridazione tra scienza e natura: tale rapporto ha come risultato la vera metafora dell’arte, come teorizzato dal francese⁴¹. Tale ipotesi è sostenuta, sia dal costante coinvolgimento del pittore con i membri dell’ambiente

³⁷ LÉVI-STRAUSS, C. (1994) *Guardare, ascoltare, leggere*. Milano: Saggiatore, p. 137.

³⁸ *Idem.* (1970) *Primitivi e civilizzati... op. cit.*, p. 60.

³⁹ OLMI, G., TONGIORGI, G., *Giuseppe Arcimboldo tra natura, arte e artificio*, in FERINO-PAGDEN, S. (a cura di) (2017) *Arcimboldo*. Catalogo della mostra a cura di S. Ferino-Pagden. (Roma, Galleria Nazionali di Arte Antica-Palazzo Barberini, 20 ottobre 2017-11 febbraio 2018). Milano: Skira. p. 85.

⁴⁰ Cfr. LOMAZZO, G. (1785) *Idea del tempio della Pittura*. Nell’istituto delle Scienze, p. 137; Cfr. *Idem.* (1844) *Trattato dell’arte della pittura, scultura ed architettura*. vol. II. Roma: Saverio Del-Monte Editore, p.355.

⁴¹ Cfr. LÉVI-STRAUSS, C. (2015) *Il pensiero selvaggio... op. cit.*, p. 36.

intellettuale asburgico, sia dalle «continue citazioni di reperti vegetali e zoologici che egli volle inserire nei suoi dipinti»⁴².

Ciò è chiaramente visibile nelle allegorie *Flora* (1589) (fig. 38) o *nel Giurista* (1566) (fig. 39), le quali rifletterebero la mediazione fra il pensiero scientifico e quello mitico, nelle quali ha la sua origine la figura dall'artista-collezionista descritta da Lévi-Strauss. Da questa maniera, risulta evidente come l'arcimboldismo si basi su un ragionamento che consenta di collegarlo alla pratica cinquecentesca del collezionismo scientifico e di quello enciclopedico⁴³. Infatti, quest'ultimo consiste nella raccolta sia dei prodotti creati dalla mano dell'uomo (*artificialia*), sia di quelli presenti in natura (*naturalia*): con queste raccolte si intendeva dunque inventariare e catalogare il mondo conosciuto all'interno di una stanza, nota come "camera delle meraviglie" o *Wunderkammer*. Dall'altro canto, la raccolta di questi particolari elementi, secondo quanto proposto da Krzysztof Pomian, sarebbe una pratica che risale alle antiche abitudini di decorare e lasciare offerti funebri all'interno dei templi⁴⁴. Un altro luogo all'epoca dedicato al collezionismo privato è nominato la "camera dell'arte" o *Kunstkammer (Kunstkamera)*, un ambiente della residenza principesca nel quale «si conservano statue, lavori artistici di ogni tipo [...] [e che] ha un carattere meno superstizioso e medievale» che la precedente⁴⁵. Le *Wunderkammern* sono state concepite da principi o studiosi come luoghi di culto, dove venivano riunite «le meraviglie di arte e natura [...] un microcosmo racchiuso in una stanza che allude al macrocosmo»⁴⁶. Questo

⁴² OLMI, G., TONGIORGI, G., *Giuseppe Arcimboldo... op. cit.*, p. 85.

⁴³ Vedi anche Olmi, G. (1992) *L'inventario del mondo: catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*. Bologna: Società editrice il Mulino, pp. 256-257: «fra la fine del secolo XV e l'inizio del XVI che se registra da parte dei collezionisti una maggior attenzione per gli oggetti naturalistici [...]. Ricercati infatti solo se effettivamente rari e insoliti e neppur minimamente fatti oggetto di un discorso scientifico, essi fungono da bizzarro contorno ai pezzi antichi e artistici».

⁴⁴ POMIAN, K. citato da AGO, R. in *Idem*. (2013) *Gusto for things: A history of objects in Seventeenth-century Rome*. Chicago: University of Chicago Press, p. 127.

⁴⁵ TODARO, L. (2011) *Arte metafisica e Wunderkammer*. Roma: Palombi, p. 20.

⁴⁶ LUGLI, A. *Arte e meraviglia, antico, Novecento, contemporaneo*, in *Arte e Scienza XLII Esposizione Internazionale d'Arte*, in GERVASONI, M. (1986) *Catalogo della mostra* (Venezia 1986), Venezia: Ente autonomo La Biennale di Venezia, pp. 119.

rapporto con il mondo circostante viene bene accolto dal pittore milanese. Porzio scrive al riguardo:

nei grovigli antropomorfi dell'Arcimboldi [...] c'è una tensione razionale, scientifica, un orgoglio didascalico che congela le parti, le assomma senza fonderle. Un'ansia descrittiva che nel caso dell'Arcimboldi discende da una *curiositas* pseudo-scientifica, un gusto per la collezione del meraviglioso destinato a sopravvivere a lungo [...]⁴⁷

Questi ritratti di tipo *artificialia*, eseguiti da Arcimboldo, sono *bricolage* di tipo olistico che esprimono «la scomposizione delle immagini, l'infinito 'collage' del mondo che si può fare attraverso la collezione enciclopedica»⁴⁸. Queste opere sono formate dagli elementi che provengono direttamente dall'immaginario quotidiano del pittore. All'interno di queste raccolte, ciascuno degli oggetti è stato sistemato e puntigliosamente dipinto e ciò consente loro di conservare la propria obiettività nonostante il nuovo posto rispetto all'ordinamento originario. Gli insiemi progettati alla maniera arcimboldesca sono codificati per comporre un discorso soggettivo, formato da una raccolta dialettica di opposizioni e di relazioni fra gli oggetti. Dentro questi microcosmi i motivi naturali sono trasfigurati per diventare culturali e viceversa. Come nel caso delle teste reversibili *L'Ortolano* (1590-1593 ca.) — detto anche *Priapo* — (fig. 40) e *il Cuoco* (1570) (fig. 41), le quali sono raffigurazioni apparentemente ordinarie di nature morte «che poi rivoltato, quello di sotto, di sopra, ci appaiono avanti agli occhi altre figure, molto sconformi, dalle prime già vedute»⁴⁹; lasciando intravedere la sua sapiente struttura.

⁴⁷ PORZIO, F. (1987) *L'universo illusorio di Arcimboldi*. Prima edizione: 1979. Milano: Fabbri Editori, p. 11.

⁴⁸ LUGLI, A. (1983) *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*. Milano: Gabriele Mazzotta editore, p. 111.

⁴⁹ LOMAZZO, G. (1844) *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*. vol. II. Roma: Saverio Del-Monte Editore; ed. orig. *Trattato dell'arte de la pittura*. (1584). Milano, p. 200.

L'arcimboldismo come "semi-linguaggio"

La corrente arcimboldesca può essere ritenuta come un linguaggio, seguendo sempre i canoni imposti dal pensiero di Lévi-Strauss, con riguardo alla creazione artistica figurativa. Questa maniera è una realtà di ordine semantico, che si svolge senza trascurare l'emozione propriamente estetica. Tali fatti sono due aspetti intrinseci ampiamente considerati nella concezione dell'arte teorizzata dall'antropologo francese⁵⁰. Sebbene nella sua opera *Il crudo e il cotto* (1964) le affermazioni sul linguaggio vengano considerate e applicate nei contesti generali della musica e la pittura, è possibile precisare e estenderli anche all'arcimboldismo⁵¹, poiché tale forma di produzione è all'altezza di quelle asserzioni. Questo *modus operandi* è riuscito a concepire e codificare meticolosamente un'articolazione, la quale è basata sulla sistemazione e la selezione delle unità omologhe al mondo concreto, che sono a sua volta condizionate da un secondo ordinamento. Entrambe le articolazioni sono collegate secondo gli standard di una dialettica fondata su una serie limitata e particolare di opposizioni e di correlazioni, un sistema «che riprende il valore significante del primo codice per integrarlo al secondo»⁵². Così, gli ordinamenti risultanti sono percepiti *in primis* dall'intuizione estetica e in un secondo momento da quella intellettuale⁵³. In questo modo le teste composte sono percepite ad occhio nudo come un profilo (sintagma). Successivamente, avvicinandosi al dipinto, emerge la struttura del *bricolage* di oggetti, i quali mantengono nascosto il messaggio tra le loro relazioni e la propria natura individuale (parole); questi elementi, a loro volta, si scompongono in colori e forme (fonemi/lettere). Seguendo questa logica si potrebbe intendere la corrente arcimboldesca come un sistema significativo, che a causa del suo carattere figurativo e della sua forte base empirica si posiziona perfettamente

⁵⁰ LÉVI-STRAUSS, C. (1970) *Primitivi e civilizzati... op. cit.*, p. 92, 87.

⁵¹ Cfr. BARTHES, R. (1978) *Arcimboldo*. Milano: Parma Ricci, p. 24: Qui, Barthes riconosce il collegamento "naturale" che esiste tra l'arcimboldismo, la pittura e il linguaggio, ma con una prospettiva diversa a quella che si intende nella presente tesi.

⁵² LÉVI-STRAUSS, C. (1966) *Il crudo e il... op. cit.*, p. 38.

⁵³ *Ibid.*

tra il linguaggio e l'oggetto, ovvero, nel punto esatto che il pensiero di Lévi-Strauss concede all'arte⁵⁴.

Inoltre, l'arcimboldismo romperebbe con alcune delle problematiche "moderne"⁵⁵, che secondo l'antropologo francese tendono a rinchiudere l'arte in sé stessa. Queste sono tre: l'«individualismo, la volontà di rappresentare, e quel che si potrebbe chiamare [l']accademismo»⁵⁶. Il *modus operandi* caratteristico della testa composta arcimboldesca potrebbe essere considerato di tipo collettivo, per l'utilizzo dei materiali grezzi propri del mondo circostante, che continuano fedeli alla loro funzione originale. In altri termini, l'impiego e la scelta di elementi appartenenti alle tipologie *naturalia* e *artificialia* conferiscono alla maniera arcimboldesca il suo già ricordato "carattere universale", in quanto il suo *modus operandi* parte da un'analisi empirica sulla morfologia — le forme e i colori — dei soggetti, i quali sono marcati da e per la significazione, per in seguito essere selezionati per la loro applicazione come metafore visive negli *assemblage*, ovvero collocarli in un ordinamento conforme a certi imperativi. Tale livello strategico corrisponde alla seconda articolazione sviluppata dall'arcimboldismo, che è isomorfa a quella del linguaggio. Quest'ultimo, secondo le teorie di Lévi Strauss, «ingloba talune proprietà di un sistema naturale, che, per gli esseri di natura simile, istituisce le condizioni *a priori* della comunicazione»⁵⁷. In questo modo, le specificità inconsce sono individuate dall'ibridazione dei pensieri mitico e scientifico, ciò porta Arcimboldo e altri artisti che sfruttano la corrente arcimboldesca a sottomettersi inconsciamente agli stessi imperativi. Vale dire, produrre "discorsi" usando le "stesse parole" apprese dal loro quotidiano, per poi ricomporle. Perciò, alcuni oggetti sono spesso impiegati, ripetuti e condivisi sia dal pittore cinquecentesco, che dagli altri creatori contemporanei, i quali attraverso la proiezione delle loro opere, alla fine, ribadiscono l'effettività di tale codice come un fenomeno di gruppo, oltre a far notare il

⁵⁴ Cfr. *Idem.* (1970) *Primitivi e civilizzati... op. cit.*, p. 77.

⁵⁵ Vedi. *Ibid.*, p. 43: Secondo Lévi-Strauss queste problematiche, a cui egli stesso definisce come "moderne", sono affrontate nel campo dell'arte dal Quattrocento in poi.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 50.

⁵⁷ *Idem.* (1966) *Il crudo... op. cit.*, p. 44.

suo potere comunicativo nella società. Perché i simboli, come i caratteri, guadagnano un valore soggettivo dipendendo degli elementi che li circondano nell'insieme⁵⁸. Insomma, nell'atteggiamento filosofico di Lévi Strauss ha luogo l'idea dell'inevitabile condivisione della creatività fra gli artisti «passati, presenti, attuali o virtuali» in modo consapevolmente o meno, ed è un fatto che li definisce come tali⁵⁹. Questo accade grazie all'impiego di quello che l'antropologo francese definisce “mente collettiva”, l'insieme autonomo di “molteplici spiriti individuali”, ciascuno dei quali ha le proprie strutture —idee, simboli, miti—, che vengono astratte attraverso vari processi empirici⁶⁰.

Quando Arcimboldo ha scelto di esprimersi mediante l'uso della sua peculiare maniera, ha cercato rifuggire da certi canoni estetici che imperavano all'epoca. Così, l'artista cinquecentesco ha scelto di impiegare una serie di diversi elementi, con cui poter formare una figura antropomorfa, invece di adoperare alcuni dei modelli classici del corpo umano. Dunque, questo pittore, forse, ha potuto progettare le sue ingegnose strutture con l'idea di raffigurare un modello che nonostante fosse fuori dagli standard accademici⁶¹, rappresentasse una versione omologa dell'oggetto stesso.

D'altra parte, per quel che riguarda la “volontà di rappresentare”, la corrente arcimboldesca si caratterizza per il desiderio di significare e non unicamente di raffigurare i diversi esseri e elementi. Le opere ottenute attraverso l'utilizzo di questo metodo sono un sistema di immagini connesse tra loro, in cui ciascuno degli oggetti raffigurati è spostato su un altro piano concettuale, dove acquisisce una nuova significazione e oltre un posto determinato nell'insieme⁶². Il risultato è una struttura di significazione che mantiene una corrispondenza con quella propria dell'elemento concreto, ciò comporta che l'ordinamento sia un modello iconografico, così preciso da evitare qualche confusione al momento di trasmettere un determinato messaggio. Ovvero, che

⁵⁸ GOMBRICH, E. (1965) *Arte e illusione: studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*. Torino: Einaudi, p. 283.

⁵⁹ Cfr. LÉVI-STRAUSS, C. (1985) *La via delle maschere*. Torino: Einaudi, p. 103.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 107.

⁶¹ Cfr. KAUFMANN, T. *Le allegorie e i loro significati*, in RASPONI, S., TANZI C. (a cura di) (1987) *Effetto Arcimboldo... op. cit.*, p. 93.

⁶² Cfr. LÉVI-STRAUSS, C. (1966) *Il crudo e il... op. cit.*, p. 19.

ogni simbolo derivante dall'astrazione eseguita mediante la corrente arcimboldesca, in certo modo, supererebbe il suo equivalente nel mondo reale, poiché questo deve rappresentare, nella maniera più definita possibile, il significato. Quanto detto ha permesso ad Arcimboldo di conseguire, mediante la progettazione dei suoi studi naturali, quello che Lévi-Strauss definisce la «possessività di fronte all'oggetto»⁶³, ossia l'impadronirsi di questo trasformandolo in un prodotto di tipo culturale.

Nei suoi *assemblage*, questo pittore cinquecentesco si è appropriato degli elementi che ritrovava nella sua esperienza quotidiana del mondo. Attraverso l'utilizzo dell'arcimboldismo, l'artista ha astratto sia i colori, sia le forme dei prodotti ricavati dalla natura, e ha potuto sfruttarli e cifrarli per costruire i suoi *bricolage*. In tal modo, il pittore ha trasposto graficamente, con grande abilità, gli oggetti scelti e così è riuscito a ottenere i cosiddetti "modelli ridotti", «poiché la trasposizione grafica o plastica implica sempre la rinuncia a talune dimensioni dell'oggetto»⁶⁴. In tal modo le raffigurazioni, soprattutto quelle di carattere dimensionale, corrispondano anche ad "un'incompletezza inevitabile", ciò accade quando l'artista naturalistico «è sempre costretto a sacrificare qualcuno degli elementi naturalistici utili per l'informazione di chi guarda»⁶⁵.

Per raggiungere questo obiettivo, ogni elemento ha perso alcune proprietà intrinseche, come la tridimensionalità o il peso, guadagnando un rapporto intelligibile quale risultato di alcune sapienti alterazioni fatte dalla mano dell'uomo, ossia *man made*. Infatti, per realizzare i suoi "modelli ridotti", l'artista milanese da un lato ha alterato la grandezza naturale degli elementi e dall'altro ha cambiato la posizione reale di alcune porzioni fisiche, rimodulando i singoli oggetti o esseri nelle sue teste composte. Tali modifiche sono state eseguite per rendere le sue opere pittoriche rappresentazioni umane anatomicamente corrette⁶⁶ o per sottolinearne alcune caratteristiche.

⁶³ *Idem.* (1970) *Primitivi e civilizzati... op. cit.*, p. 47.

⁶⁴ *Idem.* (2015) *Il pensiero selvaggio... op. cit.*, p. 37.

⁶⁵ GOMBRICH, E. (1965) *Arte e illusione... op. cit.*, p. 253.

⁶⁶ Cfr. BERRA, G. *Arcimboldi: le teste 'caricate' leonardesche e le 'grillerie' dell'Accademia della Val di Blenio*, in KAHN-ROSSI, M., PORZIO, F. (a cura di) (1998) *Il grottesco nell'arte del Cinquecento* (1998) (Lugano, Museo Cantonale d'Arte 28 marzo-21 giugno 1998). Milano:

Nonostante queste concettualizzazioni, le raffigurazioni di Arcimboldo sono sapienti riproduzioni di estrema precisione naturalistica e di carattere mitopoietico. Dove il pittore ha evidenziato la sua conoscenza empirica sui soggetti con l'obiettivo di evidenziarli e senza la quale non avrebbe potuto astrarli all'interno dei suoi studi epistemologici. Un'abilità fondamentale per produrre l'illustrazione scientifica portata avanti a partire dalla seconda metà del XVI secolo⁶⁷. Questi aspetti sono sottolineati nelle sessantadue forme di vita marina presenti nel dipinto con l'*Acqua*. Qui il pittore ha dovuto acquistare la maggiore conoscenza possibile su questi esseri, sia dagli studi degli scienziati e naturalisti presenti a corte, per potere rendere diverse le proprie raffigurazioni⁶⁸. Nel dipinto allegorico è possibile vedere una foca monaca di dimensioni improbabili nella realtà, gli occhi del pesce luna e qualche altro esemplare che sembra avere fattezze umane. Altre alterazioni emergono dal confronto tra le misure dei mammiferi che costruiscono il viso della *Terra* e le pellicce che ne modellano il petto.

Tutte queste raffigurazioni potrebbero anche connettersi al concetto di "micro-perequazione" teorizzato da Lévi-Strauss e rintracciabile nell'opera di Arcimboldo. Secondo il ragionamento dello studioso è importante «non lasciarsi sfuggire nessun essere, oggetto o aspetto, per potergli assegnare un posto in seno a una classe»⁶⁹. Pertanto, attraverso i suoi studi Arcimboldo ha espresso il proprio pensiero primitivo, con il quale ha scelto e ha messo a confronto istintivamente diversi oggetti che aveva presumibilmente potuto studiare dal vivo, sulla base delle loro peculiarità con il fine di rivalorizzarli⁷⁰.

Skira, p. 61; Cfr. OLMI, G., TONGIORGI, L. *Raffigurazione della natura morta e collezionismo enciclopedico nel secondo Cinquecento tra Milano e l'Europa*, in FERINO-PAGDEN, S. (a cura di) (2011) *Arcimboldo: Artista... op. cit.*, p. 137.

⁶⁷ Vedi DASTON, L. *Epistemic Images*, in PAYNE, A. (a cura di) (2015) *Vision and its instruments: art, science, and technology in early modern Europe*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, p.18.

⁶⁸ HULTEN, P. *Tre diversi modelli interpretativi*, in RASPONI, S., TANZI, C. (a cura di) (1987) *Effetto Arcimboldo... op. cit.*, p. 25: Qui Hulten ipotizza che «[Nel caso del dipinto L'*Acqua*] è evidente che Arcimboldo preparò il pannello con l'aiuto di uno scienziato, tentando di raffigurare il maggior numero possibile di animali marini».

⁶⁹ LÉVI-STRAUSS, C. (2015) *Il pensiero selvaggio... op. cit.*, p. 23.

⁷⁰ Cfr. KAUFMANN, T. (2009) *Arcimboldo: Visual... op. cit.*, p. 159: Nei disegni di Arcimboldo ha «fatto a partire da animali ripieni o creature morte, quali uccelli del paradiso [...] [nonché] i suoi [altri] disegni sono stati eseguiti sulla base di osservazioni sugli esemplari vivi, anche

In altre parole, il pittore ha adoperato una serie di opposizioni binarie e contrasti fra gli elementi, circoscrivendo un certo numero di qualità sensibili e proprietà comuni per classificarli. È possibile rintracciare questo intento classificatorio in una serie di disegni realizzati dall'artista: il primo mostra tre diversi tipi di fiori selvatici (Cod. min. 42, fol. 146r) (fig. 42) riuniti per le loro caratteristiche comuni⁷¹; il secondo raggruppa invece una lucertola, un camaleonte e una salamandra sulla base delle loro somiglianze fisiche. La data riportata su quest'ultimo disegno, il "1.5.5.3"⁷² (Cod. min. 42, fol. 128r) (fig. 43), testimonierebbe come l'interesse di Arcimboldo nell'osservazione della realtà, nonché la sua predisposizione verso lo studio di esemplari esotici⁷³, siano un fatto precedente l'arrivo del pittore alla corte asburgica. Come lo dimostrerebbe anche la tempera di una giovane renna (CA 213, fol. 48r) (fig. 44) datata al 1562, ovvero, durante il primo anno trascorso dal pittore a Vienna⁷⁴.

Tali studi «personali nel senso più vero della parola» sono stati eseguiti con limitati mezzi tecnici su fogli sciolti, per essere successivamente tagliati e messi a confronto tra di loro su una pergamena⁷⁵. Arcimboldo ha usato le peculiarità degli oggetti — becchi, palchi, piume — come punti affidabili su

questi possono essere riferiti come '*miniare ad vivum*', cit. originale: Arcimboldo' studies, that he have «made from stuffed or dead creatures, like birds of paradise [...] [as well] as his [others] drawings were done for observations of actual specimens, they too might be said have been done 'from the life'». (Traduzione in italiano per la tesi).

⁷¹ *Ibid.*, p. 151.

⁷² FERINO-PAGDEN, S. *Arcimboldo ritrattista della natura*, in *Idem.* (a cura di), *Arcimboldo 1526-1593*. Catalogo della mostra (Paris, Musée Luxembourg 15 settembre 2007-13 gennaio 2008; Vienna, Kunsthistorisches Museum Wien 12 febbraio-01 giugno 2008), Milano: Skira, p. 108; vedi KAUFMANN, T. (2009) *Arcimboldo: Vis... cit.*, p. 34, 143 n.78; vedi anche *Idem. Grote... cit.*, pp. 368-375: nei primi due testi gli studiosi Ferino-Pagden e Kaufmann sono d'accordo con la possibilità che gli animali del Cod. min. fol. 128r della Biblioteca di Vienna siano stati eseguiti dallo stesso Arcimboldo nel 1553, prima del suo trasferimento a Vienna. L'articolo più recente, invece, pubblicato dallo stesso Kauffman, rimette in discussione la datazione: lo studioso dichiara che non sia possibile datare il fol. 128r prima del 1562, sulla base dell'iscrizione presente sul foglio; Cfr. OLMÍ, G., TONGIORGI, T. *Giuseppe Arcimboldo... op. cit.*, p. 218: Nel suo saggio OLMÍ e TONGIORGI affermano che la data riportata su questo codice sia effettivamente l'anno della sua esecuzione.

⁷³ KAUFMANN, T. (2009) *Arcimboldo: Visual... op. cit.*, p. 35.

⁷⁴ OLMÍ, G., TONGIORGI, T. *Giuseppe Arcimboldo... op. cit.*, p. 218.

⁷⁵ FERINO-PAGDEN, S. *Arcimboldo ritrattista... op. cit.*, p. 108.

cui basare la suddivisione degli elementi scelti e, di conseguenza, la loro catalogazione. Benché queste particolarità spesso non corrispondano a quelle correttamente individuate dalla scienza moderna, sono però valide per la prima scienza-neolitica che si basa sulla conoscenza empirica. Nel suo saggio *Osservazione della natura e raffigurazione in Ulisse Aldrovandi (1522-1605)*, Giuseppe Olmi descrive e sottolinea l'interesse del pittore cinquecentesco per l'individuazione e la raccolta di tali elementi:

di Giuseppe Arcimboldi, si dovrà riflettere, al di là della loro struttura e del loro significato complessivi, sul realismo minuzioso da scrupoloso catalogatore, delle singole parti. Non si dovranno trascurare, [...] il gusto dell'artista per una osservazione lenticolare della natura, le sue aspirazioni scientifiche e infine la grande perizia, la tecnica da vero e proprio illustratore scientifico usata nel rendere, con dovizia particolari, animali e piante⁷⁶

Arcimboldo ha potuto trarre quello di cui aveva bisogno per articolare le sue invenzioni solo dopo aver conosciuto analiticamente tutti gli oggetti. Questa serie di disegni è eseguita «per acquisire conoscenze attraverso 'Abconterfeien' ('descrizione') dei diversi contesti e delle consistenze fisiche delle materie»⁷⁷. Partendo da un'analisi esauriente e sistematica degli elementi, l'artista è giunto all'acquisizione dei materiali più appropriati per i suoi ritratti. Procedendo in questo modo, l'artista ha approfondito sempre più la classificazione, portandola al limite del dettaglio per ottenere gli insiemi desiderati. Ad esempio, il foglio 11r del codice min. 42 (fig. 45) mette a confronto una serie di palchi di daino e di cervo; mentre la carta 20r fig. 46) dello stesso codice mostra le teste di profilo di un cervo nobile e di un camoscio.

Nel suo libro *La via delle maschere* (1979), Lévi-Strauss ha fatto un riferimento diretto ad alcune opere della Colombia Britannica, a causa della loro "unità primitiva", ossia, la capacità di sintetizzare certe manifestazioni artistiche quali «le statue di Chartres, le tombe egizie, e i trucchi di Carnevale»⁷⁸. Tale

⁷⁶ OLMI, G. *Osservazione della natura e raffigurazione in Ulisse Aldrovandi (1522-1605)*, in «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento», (1997), 3, pp. 167.

⁷⁷ FERINO-PAGDEN, S. *Arcimboldo ritrattista... op. cit.*, p. 108.

⁷⁸ LÉVI-STRAUSS, C. (1985) *La via delle ... op. cit.*, p. 7.

cultura ha dimostrato una straordinaria capacità «di percepire come simile ciò che agli altri appare diverso»⁷⁹. Perciò, lo studioso si è concentrato specialmente in descrivere una delle scatole scolpite in bassorilievo, poiché questa le sembra essere stata disegnata da un “chirurgo disegnatore”:

[l’animale effigiato è stato] «spogliato e disarticolato, addirittura sviscerato, per ricostruire una creatura nuova, che per tutti i punti della sua anatomia coincide con le facce del parallelepipedo, dando così origine a un oggetto che è ad un tempo una scatola e un animale, e, sempre ad un tempo, uno o più animali e un uomo»⁸⁰.

Le competenze elencate da Lévi Strauss per lo studio di quel popolo nordamericano sono chiaramente rintracciabili nelle teste composte di Arcimboldo: l’“unità primitiva” al momento di trovare empiricamente i vari collegamenti determinanti tra gli elementi, per mutarli in seguito e farli incontrare nelle sue strutture; l’evidente astrazione di tipo “chirurgica” ogni volta che l’artista ha scomposto e studiato individualmente, con molta attenzione, le diverse membra che formano i suoi soggetti di indagine. Per concludere, la sua capacità di simbolizzare e nel contempo rappresentare con i suoi ritratti sia una figura antropomorfa che un gruppo di oggetti eterogenei, che nonostante siano connessi in modo olistico e intelligibile, conservano il loro carattere individuale.

Quando il pittore ha formato i suoi *assemblage*, raffigurando i diversi elementi, era consapevole che il contesto di questi oggetti fosse limitato rispetto alla loro funzione originale. Tuttavia, Arcimboldo è riuscito a ricontestualizzarli, costruendo un nuovo ordinamento. Ossia, l’artista, come un buon *bricoleur*, ha selezionato accuratamente gli oggetti e li ha resi unici, all’interno delle sue collezioni rese visibili nei ritratti. Per esempio, nel caso della *Primavera*, Alexander Wied e Sam Segal ritengono che la composizione di tale dipinto sia stata progettata con l’utilizzo di vari studi naturalistici, intrapresi in precedenza, perché i fiori all’interno di questo *bricolage*

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.* p. 8.

fioriscono in diversi momenti dell'anno⁸¹. In tal modo, Arcimboldo ha potuto riunire insieme questa flora, soltanto dopo averla eseguita dal vivo caso per caso. Questa teoria rafforzerebbe l'ipotesi secondo la quale il pittore ha impiegato la stessa pratica per ciascuno degli altri *bricolage*⁸², ovvero, strutturando i suoi ritratti attraverso l'utilizzo di uno *stock* personale di disegni ricavati in natura. Perciò, ognuna di queste rappresentazioni naturalistiche potrebbe essere considerata come un disegno preparatorio, nonostante gran parte di questi studi grafici non siano stati ancora collegati ad un'opera finita. In questo modo si intravede la tendenza da *bricoleur* di Arcimboldo sia per il collezionismo empirico dell'ambiente circostante, sia per la sua tendenza alla catalogazione degli elementi selezionati, seguendo una logica interna basata sui collegamenti bidirezionali. Infatti, ognuno dei suoi *bricolage* ha un senso globale proprio, come emerge dalle teste composte, che appartengono alle serie degli *Elementi* e delle *Stagioni*. In entrambe i casi, l'artista è consapevole che la decisione di aggiungere un oggetto alla raccolta può modificare la sinergia dell'insieme: il senso della collezione può forse cambiare o essere completamente perso se alcuni degli elementi che la costituiscono scomparissero o fossero cambiati. Nel pensiero mitico imperano una serie di esigenze logiche intrinseche all'organizzazione dualistica, in ciascuna delle quali rimane la consapevolezza che nonostante ci sia una certa "precisione" al momento di collegare determinati elementi, ciò non porta affatto all'esistenza di una "struttura elementare" definitiva — salvo qualche rara eccezione —, poiché di solito parecchi elementi sono altrettanto adatti per adempiere ad una particolare funzione⁸³. Tuttavia, questi ordinamenti "elementari" sono necessari per concepire le classi e determinare le interrelazioni tra i vari soggetti che costituiscono l'*assemblage*, perciò ne rimane il suo carattere soggettivo, il quale sarà sempre sottomesso alle scelte del *bricoleur*⁸⁴. Nella testa dell'*Autunno* (1563), per richiamare la forma semicircolare dell'orecchio

⁸¹ WEID, A., SEGAL, S. *Primavera*, in FERINO-PAGDEN, S. (a cura di), *Arcimboldo 1526... op. cit.* p. 126.

⁸² KAUFMANN, T. (2009) *Arcimboldo: Visual... op. cit.*, p. 146.

⁸³ LÉVI-STRAUSS, C. (1969) *Le strutture elementari... op. cit.*, pp. 11-12.

⁸⁴ *ibid.* p. 12.

il pittore cinquecentesco ha ritenuto ottimo adoperare un fungo; per l'*Inverno* ne ha modellato un altro con la corteccia di un albero, che gli è stata offerta dalla carnagione del soggetto dipinto; nel caso della *Primavera* ha sostituito l'orecchio con un grande fiore e infine nel ritratto dell'*Estate*, l'artista ha scelto di illustrarlo attraverso una pannocchia. Dunque, ciascuno degli elementi prima elencati serve perfettamente, nella loro individualità, come una metafora del padiglione auricolare umano, ma se questi fossero isolati dalla sua raccolta originale, per essere in seguito scambiati tra loro e inseriti in un altro contesto, il significato di ciascuna collezione, che riceve questi "nuovi" oggetti, cambierebbe inevitabilmente.

La lettura dualistica della corrente arcimboldesca proposta nella tesi, permette di collegarla anche ai *material culture studies*, studi che si basano sull'utilizzo degli artefatti, principale fonte di informazione⁸⁵. In particolare, l'arcimboldismo potrebbe ricordare al pensiero di Jules David Prown, che basa la sua metodologia dei *material culture studies* su due principali livelli di valutazioni: l'aspetto semantico degli elementi e l'analisi delle loro proprietà fisiche⁸⁶. Queste caratteristiche sono ugualmente fondamentali nel procedimento guidato dall'arcimboldismo, con la differenza che i parametri stabiliti nel *modus operandi* proposto da Prown, tendono a imitare quelli propri del metodo scientifico. Mentre l'impiego della maniera arcimboldesca privilegia l'uso dell'esperienza sensoriale da un punto di vista empirico, corrispondendo così a quei parametri stabiliti dalla scienza neolitica.

⁸⁵ PROWN, J. *Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method*, in «Winterthur Portfolio», vol.17, (1982), 1, p. 1.

⁸⁶ *Idem.* pp. 3-19.

Capitolo 3

La logica nella costruzione: logica dualistica

L'artista-collezionista: la Wunderkammer e il collezionismo

Le strutture sintetiche offerte dalla maniera arcimboldesca, partendo dal punto di vista del *bricoleur*, corrispondono ai criteri imposti dalla scienza neolitica, perché per ottenere le sue opere egli ricorre meno alle giustificazioni teoriche e maggiormente a quelle pratiche, dove egli utilizza l'astrazione visivamente per creare i suoi insiemi. Attraverso questo modo di procedere, l'artista è capace di ordinare con audacia gli elementi a lui contemporanei, formando così altre nuove sistematizzazioni omologhe di tipo culturale. Ciò con l'obiettivo di offrire una spiegazione cognitiva e poter mostrare nel modo più chiaro possibile il legame intrinseco tra gli elementi eteroclitici. Giacché in accordo al suo pensiero selvaggio, questi collegamenti tra i vari oggetti sono un fatto troppo evidente. L'artista intende sistemare sul piano della percezione estetica ciò che lo circonda, questo, seguendo il pensiero di Lévi-Strauss, è un istinto che sempre sarà «superiore al caos è una tappa verso un ordine razionale»¹. Questo accade in parte, grazie alla dimostrazione più fondamentale della fantasia, che viene alla luce con l'impiego di elementi contrari, dei complementari e degli opposti: caldo e freddo, alto e basso, notte e giorno². Si potrebbe dunque affermare che sebbene i criteri utilizzati per questi *assemblage* corrispondano inizialmente soltanto alla mente di un individuo, questi possono ugualmente essere interpretati in maniera collettiva, giacché la loro sola esistenza comporta che la sistemazione abbia un'intelligibilità, prima assente.

Tale raggruppamento visivo è realizzato con l'impiego dei diversi sensi, dell'intuizione e anche della propria esperienza, perciò la discriminazione estetica che presenta la maniera arcimboldesca potrebbe collegarsi al pensiero di Ernst Gombrich, che rifiuta il concetto di "occhio vergine". Lo studioso afferma nel suo libro *Arte e Illusione* che non esiste l'"innocenza" al momento di scegliere gli elementi sulla base della loro apparenza esteriore; perché la mente umana è consapevole del loro significato e di conseguenza, la scelta

¹ LÉVI-STRAUSS, C. (2015) *Il pensiero selvaggio*. Milano, p. 29.

² MUNARI, B. (2017) *Fantasia. Invenzione, creatività e immaginazione nelle comunicazioni visive*. Roma: Editori Laterza, p. 37.

finale viene sempre compromessa dalla propria conoscenza empirica preliminare³. Tale idea è ripresa, alcuni anni più tardi, da Nelson Goodman, il quale aggiunge che questa inclinazione è un comportamento naturale dell'organismo, dove principalmente si tratta di selezionare, respingere, analizzare e classificare⁴. Su questo tema, Jean Baudrillard aggiunge che l'interesse sulla padronanza del quotidiano «è [un] fatto di confusione di sensi (della mano, dell'occhio), di intimità con un oggetto privilegiato, ma anche di ricerca, ordine, gioco e riunione»⁵. Perciò le teorie di Goodman e quelle di Baudrillard si coniugherebbero direttamente con la procedura pragmatica, che caratterizza la primera scienza, che, secondo le teorie di Lévi-Strauss, è un'indagine nella quale vengono impiegati dei codici sensoriali e che si manifesta da quando esiste l'uomo. Tale ricerca è una parte vitale del pensiero del *bricoleur*, data la sua tendenza a creare un ordinamento del mondo a lui circostante. Un *modus operandi* che durante lo sviluppo della tesi è stato impiegato come la principale chiave di lettura dell'arcimboldismo.

La raccolta che si ottiene con l'utilizzo della maniera arcimboldesca, sfrutta questa caratteristica segregativa della psiche umana, che si fonda sulla base della natura della materia grezza coinvolta nel processo. Pertanto, confrontando la procedura di Arcimboldo con l'interpretazione sulla rappresentazione della realtà di Goodman, si potrebbe asserire che nel caso specifico della concezione degli *assemblage* arcimboldeschi, l'artista milanese non si è soltanto limitato a raffigurare dettagliatamente gli oggetti di suo interesse per arricchire il suo "tesoro" eterogeneo, bensì il pittore li ha scelti, sintetizzati, aggiustati, collegati e codificati in modo particolare all'interno delle sue opere. Con questo l'artista-collezionista si sarebbe servito della rappresentazione grafica come un sapiente strumento di trasposizione, con cui poter salvaguardare e classificare gli elementi presenti nel concreto, per poi poterli inserire coerentemente nella sua collezione, piuttosto che riprodurli

³ Vedi GOMBRICH, E. (1965) *Arte e illusione: studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*. Torino: Einaudi, pp. 361.

⁴ Cfr. GOODMAN, N. *Reality remade a denotation of representation*, in ALPERSON, P. (a cura di) (1992) *The Philosophy of the Visual Arts*. New York, Oxford: Oxford University Press, p. 89.

⁵ BAUDRILLARD, J. (1972) *Il sistema degli oggetti*. Milano: Valentino Bompiani, p. 115.

soltanto in maniera passiva⁶. Nonostante la versione dell'*Aria*, arrivata fino a oggi, sia ritenuta una copia di quella dipinta da Arcimboldo nel Cinquecento, molti degli uccelli che sono stati raffigurati all'interno della raccolta, si trovano riprodotti anche negli studi naturalistici eseguiti dall'artista⁷.

Questo gesto, seguendo ancora le idee di Goodman, comporterebbe che la figurazione abbia in sé l'imposizione di una tematica comune o "label" diversa, che con frequenza colpirebbe sia questa che l'insieme dove andrebbe inserita *a posteriori*, poiché l'ordinamento dipende dai dati sensoriali e dalla propria esperienza⁸. Una descrizione che andrebbe facilmente adattata a qualsiasi *assemblage* di Arcimboldo, dove gli elementi che lo compongono sviluppano una tensione tra loro e il tutto, con cui riescono ad estendere il significato globale dell'insieme offrendo più informazione, attraverso una serie di tracce che affondano nel loro valore oggettivo. Così la raccolta diventa una catena di significazioni che si potrebbe riunire sotto il senso etimologico, che Baudrillard ha definito nel suo libro *Il sistema degli oggetti* come "simbolein"⁹. Tale ragionamento richiamerebbe ugualmente le idee di Lévi-Strauss e il suo concetto di *bricoleur*. Pertanto, ciascuna delle allegorie delle stagioni concepite da Arcimboldo, classificano e collegano i diversi frutti e i vegetali, che provengono da vari posti del mondo, secondo il periodo dell'anno in cui crescono. Al contempo, questi *assemblage* mantengono dei rapporti significativi tra di loro come un gruppo e così alludono sia al potere di dominazione dell'imperatore Massimiliano II sia alle quattro età della vita dell'uomo: la *Primavera* all'infanzia, l'*Estate* all'adolescenza, l'*Autunno* alla maturità e l'*Inverno* alla vecchiaia¹⁰.

In questo modo, grazie alla sua attenzione al dettaglio, Arcimboldo è riuscito ad arrivare a una frammentazione dell'oggetto, con la quale l'ha mimetizzato facendolo quasi sparire nel proprio *assemblage*, senza scioglierlo mai in un

⁶ Vedi *Ibid.* pp. 95, 98.

⁷ KAUFMANN, T. *Aria*, in FERINO-PAGDEN, S. (a cura di) (2008) *Arcimboldo 1526-1593* Catalogo della mostra (Paris, Musée Luxembourg, 15 settembre 2007-13 gennaio 2008; Vienna, Kunsthistorisches Museum Wien, 12 febbraio - 01 giugno 2008). Milano: Skira, p. 147.

⁸ BAUDRILLARD, J. (1972) *Il sistema degli... op. cit.*, p. 95.

⁹ *Ibid.* pp. 119-120.

¹⁰ PORZIO, F. (1987) *L'universo illusorio di Arcimboldi*. Prima edizione: 1979. Milano: Fabbri Editori, p. 34.

tutto omogeneo. Nonostante ciò, certi studiosi quali Baudrillard attribuiscono il gusto per l'astrazione degli oggetti più allo stile della pittura moderna¹¹, in realtà questo sarebbe perfettamente individuabile alcuni secoli prima nelle raccolte che sono state formate impiegando la corrente arcimboldesca, com'è il caso dei dipinti dell'*Acqua* e della *Terra*, dove l'artista ha smembrato i diversi esseri eterogenei con lo scopo di simbolizzarli e disporli in modo di formare un profilo umanoide.

Così gli insiemi di immagini concepiti con questo *modus operandi*, sono scrupolosamente posizionati per mettere in evidenza che ciascun oggetto ha il suo posto "sacro", che gli è stato assegnato dall'uomo nel suo sapiente modello artificiale¹². Un rapporto con lo spazio che è valido sia per l'oggetto individuale che per il *bricolage* — come "contenitore" — perché i legami di entrambi con il proprio contesto e con il posto specifico che occupano, alla fine condiziona il loro significato come simboli¹³. Per raggiungere tale padronanza sulla realtà concreta, l'artista-collezionista che agisce secondo la maniera arcimboldesca studia meticolosamente ciò che lo circonda, e lo riassegna prendendo soltanto quello di cui ha bisogno. Partendo dal dipinto dell'*Aria*, l'insieme dove Arcimboldo ha composto quello che sembrerebbe essere un cappellino usando quasi unicamente le teste di diversi tipi di uccelli tagliate fino al loro collo, le quali sono state raffigurate di profilo, a tre quarti e di fronte. Invece per ritrarre quello che restava del contorno antropomorfo, che si trova all'interno del dipinto, l'artista ha selezionato delle parti più ampie dei corpi di altri esseri alati. Di conseguenza, la sintesi degli oggetti che comporta l'uso della maniera arcimboldesca incide sia su questi, che sul proprio profilo risultante.

D'altro canto, Lamberto Maffei e Adriana Fiorentini nel loro libro *Arte e Cervello. Nuovi classici della scienza* hanno evidenziato le loro idee sul modo in cui le opere d'arte vengono percepite ed analizzate dall'intelletto umano. Una parte di queste teorie si è soffermata sull'efficacia del profilo come un

¹¹ BAUDRILLARD, J. (1999) *Illusione, disillusione estetiche*. Milano: Pagine d'Arte, p. 18.

¹² Pensatore indigeno cit. da LÉVI-STRAUSS, C., in *idem*. (2015) *Il pensiero selvaggio... op. cit.*, p. 24.

¹³ Cfr. LUGLI, A. (1996) *Dalla meraviglia all'arte della meraviglia*. Verona: Valdonega, p. 13.

elemento della percezione visiva, dato che questo viene ridisegnato e ridotto a concetti visivi attraverso diversi processi neuronali che accadono nella corteccia cerebrale¹⁴. Partendo da questo, si potrebbe affermare che con tale astrazione il perimetro arcimboldesco derivato dal *modus operandi* viene garantito un ruolo essenziale nella trasmissione del messaggio globale, grazie al suo carattere sintetico, che colpisce direttamente sulla percezione visiva dell'osservatore.

Per tale ragione Arcimboldo dovrebbe essere ritenuto un vero «fisionomista del mondo degli oggetti», una caratteristica che secondo Walter Benjamin, distingue il collezionista, giacché egli «pare guardare ispirato attraverso di loro [gli elementi], nelle loro lontananze», per ottenerne una «vera dialettica tra i poli di ordine e del disordine»¹⁵. Pertanto, è possibile comprendere che le collezioni fantastiche del *bricoleur* hanno come chiave di lettura l'analisi dell'oggetto attraverso l'impiego delle strutture bipolari — per esempio opposti o complementari — le quali rendono possibile trovare una affinità visiva con una certa logica, tra i vari elementi coinvolti e inducono a guardarli da una prospettiva diversa da quella a loro abituale.

In questo modo, l'insieme degli studi personali dei diversi esseri, che sono stati accuratamente disegnati da Arcimboldo, verrebbe compreso come il suo personale tentativo di registro figurativo, con cui conservare e portare avanti la sua ricerca euristica sul campo empirico. Pratica che sarebbe in gran parte culminata in ciascuna delle sue teste composte, dove il pittore avrebbe imposto un ordine su una parte delle immagini presenti nella sua raccolta. Un gruppo che si distingue per contenere degli elementi eterogenei, che mantengono dei rapporti tra loro, ma senza presentare dei legami assoluti. Pertanto, le collezioni conseguite con la maniera arcimboldesca sono direttamente collegabile al termine “montaggio”, che secondo George Didi-Huberman, corrisponderebbe «a una delle prime forme di conoscenza» e si

¹⁴ Cfr. MAFFEI, L., FIORENTINI, A. (1995) *Arte e Cervello. Nuovi classici della scienza*. Bologna: Zanichelli, pp. 46-47.

¹⁵ BENJAMIN, W. *Tolgo la mia biblioteca dalle casse*, in *idem.*, TIEDEMANN, R., SCHWEPPEHÄUSER, H., GANNI, E. (a cura di) (2002) *Scritti 1930-1931*. «Opere complete di Walter Benjamin». Vol. 4. Torino: Giulio Einaudi editore, p. 457; vedi anche *idem.*, TIEDEMANN, R. (a cura di) (1986) *Il collezionista*, in *Parigi, capitale del XIX secolo. I 'passage' di Parigi*. Torino: Giulio Einaudi editore, p. 272.

manifesta attraverso una serie di correlazioni tra «due ordini di realtà», che genera una cognizione che altrimenti sarebbe impossibile cogliere¹⁶.

L'esistenza di questi legami all'interno della raccolta comporterebbe un mutamento delle significazioni degli elementi che ne fanno parte. Ciò, secondo Elio Grazioli, accade perché il carattere individuale di questi elementi viene trasformato, una volta che è stato scelto dal collezionista¹⁷. Tale cambiamento a livello connotativo può essere individuato altrettanto nell'arcimboldismo. Una procedura dove gli oggetti coinvolti smettono di "essere semplici" una volta che sono stati "catturati" dall'artista-collezionista, perché sono stati sottratti del loro valore oggettivo per diventare in seguito dei simboli, quando vengono inseriti in nuovo contesto; un luogo dove possono evidenziare la ragione per cui sono stati conservati e protetti nella sua raccolta. Con questo si esalta il fatto che le allegorie di Arcimboldo sono progettate con alcuni oggetti importanti che evocano direttamente il Sacro Impero Romano, perciò i suoi bricolage potrebbero essere considerate rappresentative della sua epoca. Come sarebbe il caso del dipinto il *Fuoco* (1566) qui Arcimboldo ha collocato la collana del *Toson d'Oro*, sotto la quale si può osservare la doppia aquila imperiale, con cui il pittore richiama direttamente la casata degli Asburgo; al contempo l'insieme composto da diverse armi quali le canne di mortai, i cannoni o la paletta per la polvere da sparo, riguarda non soltanto l'elemento da cui prendi il nome il ritratto, ma anche l'importante dominio dell'imperatore Massimiliano II aveva su questi strumenti di offesa e difesa¹⁸.

Nel contesto proprio dei collezionisti, lo sviluppo della serie strumentale dell'artista-collezionista che agisce con la maniera arcimboldesca, implica che egli riesce ad avere una padronanza sulla realtà concreta, ma anche sul tempo.

¹⁶ DIDI-HUBERMAN G., REBECCHI, M. [interviewer] (2010, novembre) [Interview transcript]. *Cosa significa 'Conoscere attraverso Il Montaggio' Intervista a Georges Didi-Huberman*. «Giornale di filosofia», 1luglio 2019, http://www.giornaledifilosofia.net/public/pdf/ConoscereAttraversoIlMontaggio_Huberman_2010.pdf, p.3: Nell'intervista lo studioso anche indica che Aby Warburg, con il suo *Atlante Mnemosyne*, è un referente fondamentali per la questione del montaggio, grazie ai suoi apporti nel campo della storia dell'arte.

¹⁷ Cfr. GRAZIOLI, E. (2012) *La collezione come forma d'arte*. Milano: Johan & Levi, p. 10.

¹⁸ Vedi WIED, A. *Fuoco*, in FERINO-PAGDEN, S. (a cura di) (2008) *Arcimboldo 1526... op. cit.*, p. 148.

Ciò perché secondo quanto detto da Baudrillard, il collezionista lo rende «discontinuo [...] sottomettendolo ai limiti di associazione che regolano l'assestamento nello spazio»¹⁹. D'altro canto, la lingua fantastica di Arcimboldo ricorda quella geroglifica per il suo utilizzo degli oggetti — artificiali, animali, minerali, vegetali — a modo di metafora. Precisamente la provenienza originale di questi, è la ragione per cui si potrebbe collegare direttamente il pensiero del pittore con l'indagine del legame “arte-scienza” e al collezionismo enciclopedico della seconda metà del Cinquecento²⁰, quell'ultimo, infatti, ha costituito la base dell'ordinamento dei materiali e dei dati, perché:

Il fervore di ricerca di un sistema delle arti e delle scienze è generale e coinvolge i campi più disparati, anzi tutti i campi possibili di organizzazione e di controllo, dal microcosmo umano al macrocosmos della natura²¹.

Un'attività che in Europa si è vista concentrata nella *Wunderkammer*, dove gli elementi erano conservati, classificati ed esposti a seconda della loro stranezza e della loro esoticità — i *curiosi*, i *mirabilia*, i *naturalia* e gli *artificialia*. Queste due qualità erano determinanti per decidere se un certo elemento sarebbe stato parte di una raccolta o meno, oltre che entrambi i fatti erano considerati molto attraenti sia per chi collezionava, che per chi visitava queste stanze. Così, in questi sapienti ambienti si intrecciavano le macro e micro simmetrie raggiungendo una sistemazione e un senso di continuità, che contrastava con il caos del mondo esterno²². Tuttavia, tali sapienti ordinamenti possedevano un carattere poco oggettivo, a causa del quale l'organizzazione

¹⁹ Cfr. BAUDRILLARD, J. (1972) *Il sistema degli...* op. cit., p. 122.

²⁰ Vedi DE LAS CASAS, B., PINCHERLE, A. (a cura di) *La leggenda nera. Storia proibita degli spagnoli nel Nuovo Mondo*. Milano: Feltrinelli Economica, p. 75-77; vedi anche COLOMBO, C., CADDEO, R. (1939) *Giornale di bordo di Cristoforo Colombo (1492-1493)*. Milano: Bompiani, p. 180; cfr. LUGLI, A. (1983) *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*. Milano: Gabriele Mazzotta editore, p. 101: L'intento di riunire «tutta la conoscenza del mondo» in un solo luogo, non è un'idea esclusiva del vecchio continente, giacché una manifestazione simile alla *Wunderkammer* è stata fatta da Moctezuma con il suo museo-zoo. D'altro canto, alcuni dei conquistatori hanno detto di aver trovato una stanza simile al *cabinet de curiosités* durante il loro percorso di riconoscimento del Nuovo Mondo.

²¹ LUGLI, A. (1983) *Naturalia et Mirabilia...* op. cit., p. 75.

²² MAURIÈS, P. (2002) *Cabinets of curiosities*. London: Thames & Hudson, p. 237.

degli elementi al loro interno dipendeva dei criteri stabiliti del collezionista che li riuniva²³. Pertanto, è evidente l'importanza che comportava l'origine degli oggetti per l'esistenza dei *cabinets de curiosités*. Tale interesse per le cose poco comuni è rintracciabile ugualmente negli *assemblaggi* arcimboldeschi, giacché questi conservano al loro interno una gran quantità di trasfigurazioni di vari elementi e di creature del vecchio continente e di quello nuovo. Come è il caso della pannocchia di mais (*Zea mays L.*) che fa da orecchio all'*Estate* e anche al *Vertunno*, un prodotto vegetale che ha le sue origini in Messico²⁴. Un'altra rarità botanica del tempo inserita nell'opera è la melanzana bianca, che Arcimboldo ha posizionato sul collo del personaggio, questa è una pianta proveniente dall'Africa tropicale, dall'Arabia e dall'India nord-occidentale²⁵. Seguendo ancora questa chiave di lettura, sarebbe possibile collegare il pensiero di Arcimboldo direttamente con quello del suo mecenate, Rodolfo II, sia per la sua *Wunderkammer* che per il suo interesse nei confronti delle rarità, negli elementi artificiali e nei *lusus Naturae*. Infatti, l'imperatore era così tanto fiducioso del criterio collezionistico mostrato dal suo suddito, che l'ha lasciato scegliere personalmente alcuni dei pezzi della sua raccolta²⁶.

Dunque, il particolare immaginario riunito da Arcimboldo, permette di trovargli un posto nella classifica che Maurice Rheims ha elaborato per i collezionisti, la quale è contenuta nella sua opera *L'affascinante storia del collezionismo* (1959), dove lo studioso li divide in "collezionisti", "amatori" e "curiosi". L'artista di metà Cinquecento apparterebbe a quest'ultimo gruppo, descritto come «specie ibrida e aberrante, dedita alla ricerca di oggetti più insoliti che belli, essi giungono a una scelta tanto più raffinata in quanto fatta con una sorta perversità»²⁷. Tale attrazione, innata o meno, ha spinto a Arcimboldo ad eseguire questi elementi ignoti, per studiarli e dopo collocarli

²³ Cfr. HOOPER-GREENHILL, E. (2003) *Museums and the shaping of Knowledge*. Londra, New York: Routledge, p. 82.

²⁴ WEID, A., SEGAL, S. *Estate*, in FERINO-PAGDEN, S. (a cura di) (2008) *Arcimboldo 1526...* cit., p. 127.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Vedi RIPELLINO, A. (1973) *Praga Magica*. Torino: Einaudi, p. 101.

²⁷ RHEIMS, M. (1964) *L'affascinante storia del collezionismo*. Torino: Giulio Bolaffi editore, p. 16.

nella sua raccolta; poiché «Il collezionista vuole comprendere ciò che colleziona [...] non solo riempire una casella di uno schema»²⁸. Così il pittore, ritenuto un “curioso” applicando le idee di Rheims, è stato capace di formare delle allegorie molto precise con un sapiente impiego della plasticità. Tutto ciò senza sacrificare la precisione e l'estetica naturalistica, che caratterizza i suoi studi originali, disegnati a tempera e acquerello. Come lo attestano gli accurati disegni di Arcimboldo presenti nei codici di Vienna, tra i quali ce ne sono due che hanno delle teste di camoscio (Cod. min 42 fol. 20r e 22r) (fig. 47), un altro con una di stambecco (Cod. min 42 fol. 22r) (fig. 48) o quello con i palchi di cervo (Cod. min 42 fol. 11r) (fig. 45). In tal modo, gli esseri raffigurati nelle tavole sono collegabili a quelli dell'allegoria della *Terra*, sia per le loro posizioni che per la loro apparenza fisica, però con la differenza che questi ultimi sono stati eseguiti ad olio dalla mano del pittore.²⁹ Tali creature sono rappresentazioni sintetiche e omologhe di animali reali, che sono state “catturati” dall'artista nei suoi *assemblage* per allontanarli dalla loro funzione originale, e così farli acquistare un'altra di carattere soggettivo all'interno del suo *bricolage*. In tal modo, il pittore dimostrerebbe attraverso la concezione delle sue opere, la propria abilità e il proprio interesse nell'ambito del collezionismo.

Ogni oggetto ha dunque due funzioni: la prima è l'essere pratico, la seconda l'essere posseduto: Quella dipende dal campo di totalizzazione pratica del mondo attraverso il soggetto attraverso se stesso e al di fuori del mondo. Le due funzioni sono in rapporto reciprocamente inverso³⁰.

Inoltre, l'articolazione dell'immaginario di Arcimboldo potrebbe confermare la sua predisposizione naturale a scegliere quegli elementi poco comuni nella sua epoca, grazie al bagaglio culturale che l'artista-collezionista ha acquisito durante il tempo trascorso alla corte asburgica. Questa esperienza, prendendo spunto dalla cosmovisione sull'esperienza visiva di Maffei e Fiorentini, avrebbe

²⁸ GRAZIOLI, E. (2012) *La collezione come... op. cit.*, p. 38.

²⁹ Vedi lo schema degli animali presenti nel dipinto la *Terra* realizzato da Staudinger, in Ferino-Pagden, S. (a cura di) (2008) *Arcimboldo 1526... op. cit.*, pp. 106, 159-160.

³⁰ BAUDRILLARD, J. (1972) *Il sistema degli... op. cit.*, p. 112.

predisposto il modo di concepire l'analisi e l'interpretazione dell'informazione visuale del pittore, ciò sulla base di una serie di schemi precedentemente acquisiti, creando ordine nel caos della sua entrata visiva³¹.

L'esigenza (naturale) di un ordine

Dal punto di vista del collezionismo, Arcimboldo usando il suo modo di produrre è riuscito a sciogliere le funzioni originarie degli oggetti senza farle sparire mai del tutto, perché ha cambiato il loro rapporto con la realtà. Con la sua maniera, egli ha criptato ciascuna delle sue figurazioni all'interno dei nuovi contesti, legandoli tra di loro con l'aiuto di strutture bipolari, provocando, di conseguenza, un rapporto dialettico, che nel pensiero benjaminiano è caratteristico del collezionismo³². Lo stesso Benjamin sottolinea che una raccolta non può essere mai completata e per tale ragione, si potrebbe ipotizzare che questo è uno dei motivi per cui esistono un gran numero di disegni zoologici e botanici eseguiti direttamente dalla mano del pittore cinquecentesco, che solo in minima parte sono contenuti nelle sue raffigurazioni delle teste composte³³. Questo corrisponderebbe a una reazione intrinseca dell'artista-collezionista che, in accordo a quanto scritto da Grazioli, lo sprona a portare la sua raccolta all'infinito per cercare un altro «materiale, altri oggetti, non semplici varianti, ma veri e propri tasselli di una visione, di una costruzione che prosegue»³⁴. Un fatto che è rintracciabile nelle opere di Arcimboldo, per la sua ampia selezione di elementi naturali e artificiali. In altre parole, ognuna delle raffigurazioni iconografiche analitiche che formano la collezione del pittore sarebbero stati creati per corrispondere il suo bisogno da sviluppare e portare avanti alcun tipo di indagine sul proprio intorno.

³¹ Cfr. MAFFEI, L., FIORENTINI, A. (1995) *Arte e Cervello... op. cit.*, p. 8.

³² Cfr. BENJAMIN, W., TIEDEMANN, R. (a cura di) (1986) *Il collezionista... op. cit.*, p. 268.

³³ *Ibid.* p. 277

³⁴ GRAZIOLI, E. (2012) *La collezione come... op. cit.*, p. 9

L'assemblaggio: collezionare ed accumulare

I dipinti di Arcimboldo sono già stati riconosciuti da Angelo Maria Ripellino nel suo libro *Praga Magica* (1973) come delle collezioni, per via del suo selezionato contenuto di flora e fauna³⁵. In ciascuno di questi *assemblage* arcimboldeschi può essere precipita la sua volontà di sistemare e consacrare il mondo che lo circondava come anche quella che l'ha portato a formare e simbolizzare i suoi micromondi. Perciò, l'opera del pittore contiene vari elementi, i quali sono stati condizionati e riqualificati, a modo di metafora secondo una logica soggettiva, e così poter formare parte di un tutto sinergico, ossia, un organismo non omogeneo che non tollera mutilazioni. Con questo la corrente arcimboldesca soddisferebbe sia i criteri della procedura del *bricoleur*, ma anche quelli propri del collezionista. Quest'ultimo, secondo le idee di Grazioli, si caratterizza per concepire la sua raccolta «come un tutto, un intero, un organismo che non tollera mutilazioni o ferite», un segno che può essere rintracciabile nei lavori olistici del pittore³⁶. Questi *bricolage* manifestano una dinamica esterna lasciando intravedere un'altra nascosta che è interna; tutto ciò permette un intreccio dei concetti di collezione e di opera. Tale ragionamento suggerisce che Arcimboldo potrebbe avere scelto i diversi esemplari con l'intento di agire facendo uso di un tentativo di "documentazione", questo prima di effigiare alcune creature e artefatti artificiali nei suoi dipinti. Così, il suo *modus operandi* si potrebbe paragonare a quello portato avanti dal collezionista, il quale sceglie gli oggetti da inserire nella propria raccolta, dove li mantiene uniti attraverso dei legami non assoluti, che rimangono reperibili al suo desiderio. Fino a questo punto, è importante sottolineare che l'azione di collezionare differisce intrinsecamente di quella di accumulare, perché quest'ultima è uno stadio inferiore dove si accatastano gli elementi tra di loro. Invece tanto riferito da Baudrillard, la prima azione, per la sua natura selettiva, prende spunto da un ragionamento che tende alla cultura, una complessità che le fa rivolgere la sua attenzione

³⁵ RIPELLINO, A. (1973) *Praga... op. cit.*, p. 101.

³⁶ *ibid.* p. 11.

verso quegli oggetti che hanno un certo valore, di scambio, di conservazione, di traffico, di esibizione, per poter differenziarli attraverso determinati criteri³⁷.

Per esempio, nel dipinto *Primavera* sono state identificate il maggior numero di specie. Qui l'artista ha camuffato ottanta diversi esemplari floreali, provenienti dall'Europa, dall'America, dall'Asia. In altre parole, si tratta di una sapiente struttura che illustra una strategia politica visiva e non una semplice accumulazione di elementi vegetali messi insieme per caso³⁸. Questo suo desiderio di collezionista viene rilevato, ugualmente, in una delle sue ultime allegorie la *Flora Meretrix*, una raccolta sinergica che intreccia magistralmente i regni animali e vegetali, con un totale di quattordici insetti — una coccinella, le farfalle (*argynis* e *inachis io*), una larva di *papilio machaon*, la lumachina — , una lucertola e quarantaquattro fiorellini³⁹. Tutti questi elementi sono stati modificati da Arcimboldo per apparire come l'immagine della dea romana e per simbolizzare tracce di questa raffigurazione. Vale a dire, il significato individuale che ognuno di tali elementi aveva in rinascimentale potrebbe completare e confermare l'identità del personaggio quali la lumachina che simboleggiava sia la pazienza che l'eresia, la farfalla che rappresentava sia l'anima cristiana che l'uomo lussurioso ed infine il grillo che poteva rappresentare sia la piaga d'Egitto che a Dio⁴⁰.

Manipolare e comporre

Vedere è il risultato di una trasformazione del mondo esterno, fisicamente esistente, in un nostro mondo percettivo, in cui giocano un ruolo importante la nostra precedente conoscenza, la nostra cultura e persino il nostro stato d'animo⁴¹.

³⁷ BAUDRILLARD, J. (1972) *Il sistema degli...* op. cit., p. 134.

³⁸ WEID, A., SEGAL, S. *Primavera*, in FERINO-PAGDEN, S. (a cura di) (2008) *Arcimboldo 1526...* op. cit., pp. 125-126.

³⁹ BLANCO, E., VIEJO, J., MERINO, J. *Estudio botánico y zoológico de la "Flora Meretrix"*, in FALOMIR, M. (2017) *Arcimboldo: las Floras y la Primavera*. (2017) Catalogo della mostra (Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao 8 novembre 2017-5 febbraio 2019). Palma de Mallorca: Banca March; Bilbao: Museo de Bellas Artes, pp. 80-83.

⁴⁰ Vedi FALOMIR, M., *Arcimboldo y Flora*, in *Idem.*, ROBERTS, L., MITCHELL, P. (a cura di) (2014) *Giuseppe Arcimboldo: dos pinturas de Flora* Catalogo della mostra, (Madrid, Fundación Juan March 31 gennaio-22 marzo 2014). Madrid: Fundación Juan March, pp. 22-23.

⁴¹ MAFFEI, L., FIORENTINI, A. (1995) *Arte e Cervello...* op. cit., p. 1.

La corrente arcimboldesca è caratterizzata dall'utilizzo degli oggetti che nel processo vengono manipolati ed astratti deduttivamente, senza fonderli, per formare delle metonimie e diventare sapienti "modelli ridotti". Una trasmutazione mitopoietica che prende spunto dagli oggetti che si trovano nella realtà concreta e che hanno un'apparenza isoforma con alcuni dei simboli che il *bricoleur* cerca di rappresentare all'interno dei suoi insiemi. Già tanti secoli addietro, lo hanno fatto alcuni artisti paleolitici, quando hanno disegnato con gran abilità alcune pitture rupestri a partire dalle *texture* che erano caratteristiche delle pareti delle grotte, in cui apparivano naturalmente quelli che Graham Collier ha definito come *ready-made animal forms*, ossia i contorni dei corpi di animali⁴². Una pratica che potrebbe essere paragonata alla visione di una macchia che pare essere un drago, una patata che assomiglia ad un personaggio importante, una pianta e una radice che hanno dei tratti umani, una pietra che sembra la testa di un gatto. Queste congetture sono soltanto alcune delle somiglianze tra le diverse morfologie presenti in natura. Tali ritrovamenti, nel XVI secolo, erano percepiti come il segno di un'apparente giustizia divina, che è stato preso quasi sempre come un cattivo presagio che annuncia l'arrivo di un evento imminente⁴³. Nonostante ciò, prima di Arcimboldo, è stato Leonardo Da Vinci a impiegare tale tecnica fantasiosa, con lo scopo di trovare ispirazione direttamente dalle nuvole o da qualche macchia sul muro, per poter produrre un'opera⁴⁴.

Infatti, ancora prima di lui, Plinio il Vecchio ha descritto l'utilità che ha per l'artista impiegare una spugna immersa nella pittura per ottenere dei segni sulla tela, con cui poter contraffare per esempio la schiuma sulla bocca di un cane⁴⁵. Tale autore ha specificato nella *Naturalis Historia* come l'organo della vista sia la mente e non l'occhio⁴⁶. Alcuni secoli più tardi, Leon Battista Alberti,

⁴² Vedi COLLIER, G. (1972) *Art and the creative consciousness*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, pp. 66; 168.

⁴³ Vedi DASTON, L. *Marvelous facts and miraculous evidence in early modern Europe*, in «Critical Inquiry», vol. 18, (1991), 1, 2008, pp. 102-103.

⁴⁴ DA VINCI, L., RICHTER, I. (a cura di) (1977) *Selections from the notebooks of Leonardo Da Vinci*. Oxford: Oxford University Press, p. 162.

⁴⁵ GOMBRICH, E. (1965) *Arte e illusione... op. cit.*, p. 230.

⁴⁶ Cfr. MAFFEI, L., FIORENTINI, A. (1995) *Arte e Cervello... op. cit.*, p. 1.

ha sottolineato che l'origine di questa proiezione viene dall'intelletto di coloro che intendono astrarre le forme naturali con lo scopo di ritrarle⁴⁷. Perché questi individui soffrono di un fenomeno dove le loro menti tendono a trasmutare delle particolarità sugli oggetti a loro circondati, quali i tronchi o la terra, con queste li rendono analoghi ai tratti del volto umano. Pertanto, gli artisti che vogliono appropriarsi di tale virtù del pensiero, cominciarono «a sforzarsi di vedere quel che eglino vi potessero o aggiugnere, o levare, o quel che vi si aspettasse, per far sì, et in tal modo che ei non paresse che vi mancasse cosa alcuna da far apparir quasi vera»⁴⁸. Alcuni secoli più tardi, Collier sottolinea che tale indagine è consapevolmente azzardata, e porta a vedere quello che si cerca, ossia che le immagini risultanti dal processo sono soltanto le proiezioni dei nostri desideri, delle nostre speranze e delle nostre ossessioni⁴⁹. Questa associazione visiva si sviluppa in maniera libera e corrisponderebbe ad una «caratteristica della mente primitiva»⁵⁰.

D'altro canto, l'azione di studiare la morfologia della natura, in accordo col pensiero di Bruno Munari, corrisponderebbe alle «manifestazioni causali che possono tutt'al più stimolare la fantasia, ma non sono fantasia per il fatto che esistono già»⁵¹. Questa omologazione per affinità visiva, che secondo le idee di Munari non è esclusiva dell'arte, dimostra che ogni cosa può essere percepita come se fosse un'altra, quando questa assume una funzione diversa da quella sua originale. Tale alterazione può avvenire sull'apparenza fisica, un cambiamento di posto nello spazio o soltanto dell'angolazione, visto che un oggetto può sembrare molto diverso, soltanto in base al punto di vista da cui viene osservato. Questo tema è stato trattato anche da Gombrich, che si è riferito a tale trasmutazione deduttiva con il termine *objet trouvé*, detto anche *ready-made*⁵². Descrivendolo come l'atto di rintracciare le immagini in natura, ossia, delle "forme accidentali", come è il caso di quelle figure che appaiono quando si osservano le nubi. Inoltre, lo studioso ritiene che questo sia, di per

⁴⁷ ALBERTI, L.B. (1804) *Della pittura e della statua*. Milano: Società tipografica de' Classici italiani, p. 107.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Vedi COLLIER, G. (1972) *Art and the creative... op. cit.*, p. 168.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ MUNARI, B. (2017) *Fantasia. Invenzione... op. cit.*, p. 37.

⁵² GOMBRICH, E. (1965) *Arte e illusione... op. cit.*, p. 231.

sé, un modo di classificare e collegare le impressioni visive, che porta l'artista a mettere alla prova la sua scoperta producendo la propria opera⁵³. Tuttavia Gombrich aggiunge che la possibilità di scoprire un'immagine del genere sarà determinata dalla predisposizione personale di ciascuna persona, ovvero, ciò dipenderà solo dalla sua capacità «di riconoscere in essi cose o immagini» che si sono già conservati nella propria mente⁵⁴. Questa informazione corrisponde alle esperienze del soggetto ed è denominata dallo studioso come “sistema di proiezioni”, il quale funziona come un vero «supporto per le immagini della memoria»⁵⁵. In altre parole, questo è un ordinamento visivo che funziona sulla base della dialettica ottenuta dall'intreccio dei dati raccolti dai sensi è dal proprio *background* figurativo contenuto nella memoria dell'individuo. Tale sapiente manifestazione dell'unione tra l'arte e naturalezza, fra l'uomo e la materia, è definita da André Malraux come *ready-mades naturels*⁵⁶.

Così nel dipinto del *Giurista*, Arcimboldo ha riposizionato i diversi elementi eterogenei per conformare parte del torso e della testa del soggetto raffigurato. Quest'ultima è assemblata con un pollo arrosto che compone la parte superiore del cranio, ugualmente un altro pollo dà forma a quella centrale, dove il *bricoleur* ha proiettato una tautologia scambiando uno degli occhi dell'uccello per quello sinistro del soggetto ritratto, così ha approfittato della posizione delle zampe per farle diventare i baffi. D'altro canto, il pittore milanese fa una seconda tautologia quando sostituisce la bocca della raffigurazione umanoide con quella di un pesce e al contempo la coda e il dorso appartenenti ad un secondo pesce per farne la barba.

La corrente arcimboldesca produce l'opera sfruttando questo “sistema di proiezioni”, applicandolo al momento di scegliere e utilizzare i vari elementi tangibili da inserire nei suoi insiemi. Questa azione risponde ad una serie di predisposizioni empiriche, le quali sono state acquisite seguendo le idee prestabilite dal pensiero primitivo di Arcimboldo. In modo tal, quando il

⁵³ *Ibid.* 128.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *bid.*, p. 229.

⁵⁶ MALRAUX, A. citato da MARTIN, J. *Du calembour visuel à la double image*, in *Idem.* (a cura di) (2009) *Une image peut en cacher une autre. Arcimboldo, Dali, Raetz* (2009) Catalogo della mostra (Paris, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais 8 aprile-7 luglio 2009) Paris: Réunion des Musées Nationaux, p. X.

pittore guarda i vari oggetti, finirà per ritrovare in loro quelle forme di cui ha bisogno per creare il suo *bricolage*. In seguito, l'artista-collezionista procederà a ridurli con l'obiettivo di materializzare la sua visione, ciò senza andare oltre il limite della omologazione degli elementi concreti, poiché il *bricoleur* non intende riprodurre al cento per cento il soggetto raffigurato, se non per farlo diventare un prodotto culturale. Perciò, egli muta e codifica gli oggetti desiderati a mo' di metafore giustapposte tra loro, le quali sono all'interno del suo insieme, nel quale soggiace una caratteristica comune. L'artista è cosciente che un eccesso di verosimiglianza nel modello finirebbe per indebolire la corretta trasmissione del suo messaggio.

È importante mettere a fuoco come il *modus operandi* di Arcimboldo si attenga maggiormente alle teorie di Lorraine Daston e Katharine Park. Entrambe le studiose sottolineano l'esistenza di un'importante differenza tra il vedere una determinata immagine su un oggetto che possiede una superficie dura e stabile, rispetto a scorgere questa su un altro elemento, che presenta una massa di carattere instabile e a volte effimera. Per esempio quando si cerca qualche forma sulle diverse *texture* o venature di un alabastro, sarebbe possibile individuare in questo un'immagine precisa e durevole, che non sparirà a prima vista, ma, al contrario, se si intende intravedere un contorno sulla nebbia o sul fumo, questo apparirà soltanto in modo fugace. Questa specificità è descritta nel libro *Wonders and the order of nature 1150-1750*:

[Queste forme sono] autoconsapevolmente imposte sulle materie grezza più improbabile — nuvole o ceneri, frutti o fiori — queste creazioni si sono ridisegnate alla gloria della creatività dell'artista. Si trattava di *objets projetés*, piuttosto che *objets trouvés*. Al contrario, le forme individuate in alabastro o in un altro minerale, sebbene ingegnosamente disposte e integrate, erano leggibili sia dallo spettatore che dall'artigiano. L'arte le ha elaborato ma non ha inventato queste forme. La meraviglia non fluiva dalla fantasia insondabile dell'artista, ma piuttosto dall'anticipazione della natura⁵⁷.

⁵⁷ DASTON, L., PARK, K. (1998) *Wonders and the order of nature 1150-1750*. New York: Zone Books, p. 280: cit. originali «Self-consciously imposed upon the most unlikely raw materials — clouds or ashes, fruits or flowers — these creations redounded to the glory of the artist's creativity. These were *objets projetés*, rather than *objets trouvés*. In contrast, the shapes discerned in alabaster or ore, alabaster or ore, albeit ingeniously arranged and supplemented, were legible to the onlooker as well as to the artisan. Art elaborated but did

Tale manifestazione dell'*objet projeté* è rintracciabile sia nella *Wunderkammer* che negli *assemblaggi* di Arcimboldo, dove convergono in un modo ingegnoso le diverse analogie, che si trovano tra la scienza e la natura. Qui gli elementi coinvolti vengono astratti deduttivamente per conoscerne la loro struttura base e così per poterli mutare seguendo una sapiente forma che la mente dell'artista ha progettato per ciascuno di essi, la quale non era lì prima che lui la vedesse. Di conseguenza, questi *objets projetés*, da quell'istante, possiedono un'altra simbolizzazione e un nuovo aspetto fisico più o meno ingannevole, che è visibile per chiunque li osservi. Il cambiamento sarebbe stato condotto con l'obiettivo di mimetizzarli e poter raggiungere una nuova significazione soggettiva e di carattere congruente nel montaggio. Pertanto, sarebbe importante sottolineare, seguendo ancora la logica supportata da Daston e Park, che il pittore cinquecentesco non sarebbe stato capace di riprodurre e modellare con tanta accuratezza i vari facsimili degli esseri che si trovano all'interno dei suoi *bricolage*, senza averli visti personalmente. Ossia, Arcimboldo ha dovuto conoscerli anteriormente usando una serie di meccanismi logici propri alla scienza "primaria", con cui il pittore avrebbe scoperto i loro rapporti concreti. Soltanto dopo ciò, l'artista sarebbe stato in grado di progettarli come nuove strutture, nelle quali avrebbe potuto conservare dei significati soggiacenti.

Le teste composte di Arcimboldo sono la prova della sua ampia conoscenza al momento di riprodurre i diversi elementi naturali e artificiali, così come della sua competenza nel momento di costruire dei montaggi che ricordassero il corpo umano. Questa abilità è evidente nella "raccolta" di elementi botanici riunita nel dipinto *l'Estate*, soprattutto nella versione del 1563 (fig. 49). Questa composizione pone in luce come i vegetali contenuti al suo interno siano stati messi in modo da riprodurre i muscoli «del collo e la testa quali lo sternocleidomastoideo, il gastrico, lo stilo-ioideo, il temporale e il massetere»⁵⁸. Tale proiezione delle figure sulla realtà concreta è già in sé un

not invent these forms. Wonder flowed not from the artist's unfathomable fantasia, but rather from nature's anticipation» (Traduzione in italiano per la tesi).

⁵⁸ PETRINI, J. citato da OLMI, G., TONGIORGI, L. *Raffigurazione della natura morta e collezionismo enciclopedico nel secondo Cinquecento tra Milano e l'Europa*, in FERINO-

atto di classificazione percettiva. Questa pratica verrebbe rintracciata nell'arcimboldismo, nel momento in cui viene portato avanti uno studio pragmatico molto attento che cerca le possibili correlazioni e opposizioni tra gli elementi con l'obiettivo di ordinarli e, in un secondo momento, astrattizzarli e trasfigurarli, per poterli inserire nell'insieme. Ciò avviene seguendo sempre il pensiero del *bricoleur*, che gli permette di mantenere ancora le omologie con ciò che li circonda, ossia i collegamenti sensibili tra il segno e l'oggetto, giacché questi sono stati la ragione principale per introdurli nell'*assemblage*. In altre parole, l'artista che utilizza la corrente arcimboldesca modifica gradualmente gli elementi fino a che questi corrispondano a ciò che si vuole esprimere.

PAGDEN, S. (a cura di) (2011) *Arcimboldo Artista Milanese tra Leonardo e Caravaggio* (2011) Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale 10 febbraio- 22 maggio 2011). Milano: Skira, p. 137.

Capitolo 4

**What you see is not what you see:
gli artisti contemporanei e il loro
confronto con la maniera
arcimboldesca**

Gli artisti contemporanei e la maniera arcimboldesca in Occidente

La maniera arcimboldesca è stata uno stile molto apprezzato da diversi artisti attraverso i secoli, compresi alcuni rappresentanti del panorama contemporaneo. Il procedimento artistico che ha reso celebre Arcimboldo consente loro di produrre insiemi fantastici mediante l'impiego di diversi oggetti, usati a mo' di metafore e con un'attenzione speciale al dettaglio. Tale metodo artistico si esprime mediante l'applicazione del pensiero mitopoietico, con cui gli artisti hanno deciso di affrontare il reale. Questa parte dello studio si occupa degli assemblaggi mitopoietici eseguiti da Jan Švankmajer, Dustin Yellin e Enrico Baj, i quali mostrano un carattere polimaterico e una attenta cura nel momento di creazione dell'opera che possono essere paragonati alle teste composte ideate da Arcimboldo alcuni secoli fa. Ciascuno di questi artisti-collezionisti produce opere di grande potenziale visivo e comunicativo, che abbracciano una vasta gamma di discipline, come la scultura, l'animazione, il video, il disegno e la pittura sia tradizionale sia digitale. Questi autori sono stati scelti ai fini della presente ricerca, per la loro particolare metodologia, e perché in alcuni casi hanno condiviso i principali luoghi di azione del pittore cinquecentesco, ossia, Milano nel caso di Baj e Praga Švankmajer. Questi ultimi rappresentano il continente europeo, mentre Yellin quello Americano, ciò con l'obiettivo di coinvolgere nello studio due zone dell'emisfero occidentale, il vecchio e il nuovo mondo.

Questi autori hanno sviluppato un percorso molto diverso tra loro, ma, nonostante ciò, è ancora possibile ravvisarne fattori comuni, come l'interesse per il collezionismo, il loro modo di produrre le opere, eseguite soltanto usando elementi provenienti dall'ambiente circostante, le affinità visive tra i loro insiemi e la loro logica dualistica. Quest'ultima, secondo le idee di Lévi-Strauss, è un denominatore comune già presente nel pensiero degli uomini primitivi; ciò comporta che senza conoscersi tra loro in alcun modo, Švankmajer, Yellin e Baj abbiano ripetuto l'esperienza della corrente arcimboldesca. D'altro canto è vero che questi artisti hanno avuto dei punti di riferimento comuni che li hanno indotti ad impiegare tale *modus operandi*, oltre alla loro ammirazione per il pittore cinquecentesco, la loro curiosità per

la *Wunderkammer* e per le scoperte della scienza moderna e l'influenza di alcuni grandi artisti attivi nel secolo scorso come André Breton. Infatti, quest'ultimo apparteneva ad un'avanguardia con cui Švankmajer, Yellin e Baj si sono identificati in un momento del loro percorso artistico: il Surrealismo, un movimento per cui i capolavori di Arcimboldo hanno significato tanto.

Infatti, nei vari *assemblage* di Švankmajer, Yellin e Baj spicca quel desiderio attuale di recupero sia della meraviglia che del proprio collezionismo enciclopedico, come viene rintracciato ugualmente sui lavori creati da altri autori attivi al giorno d'oggi¹. Questo si potrebbe confermare prendendo spunto dal saggio *Nuove stanze della meraviglia. Musei e mostre che incantano*, scritto da Stefania Zuliani, nel quale la studiosa ha evidenziato la nuova accezione che da qualche anno è stata data al termine *Wonder* o meraviglia, il quale è riconosciuto per il suo «carattere sovversivo e innovativo»². Queste due particolarità possono essere ugualmente attribuite sia alla produzione dei tre artisti esaminati che alle loro collezioni, che si potrebbero ritenere delle “meraviglie” contemporanee.

I tre autori scelti per la tesi perseguono un collezionismo tipico dell'artista *bricoleur*, ossia, ciascuno di loro mostra l'intrecciarsi del pensiero primitivo con quello scientifico, al momento di scegliere, raccogliere, collegare, modificare e riprodurre minuziosamente la materia degli oggetti, per poter creare i loro insiemi. Perciò, attraverso i loro lavori, questi artisti sono riusciti a non seguire l'apparente tendenza al minimalismo presente nell'arte contemporanea. Quest'ultima pratica è stata descritta da Frank Stella, in un'intervista del 1964, con la sua celebre frase *What you see is what you see*³, con attraverso la quale ha sottolineato come i suoi dipinti non nascondessero niente e al contrario mostrassero le sue idee senza margine di errore o confusione. Questo tema è stato ripreso nei primi anni Duemila da Didi-

¹ Cfr. ZULIANI, S. “Oltre l'inafferrabile presente”. *La fortuna in Italia degli studi sulle raccolte d'arte e degli studi sulle raccolte d'arte e di meraviglia di Julius von Schlosser*, in LORIZZO, L. (2018) *L'Italia di Julius Von Schlosser*. Roma: De Luca Editori d'Arte, p. 132.

² *Idem*. *Nuove stanze della meraviglia. Musei e mostre che incantano*, in «Storia della critica d'arte. Annuario della S.I.S.C.A.». (2018) Milano: Scalpendi editore, pp. 533-545.

³ STELLA, F., GLASER, B. [interviewer], LIPPARD, L. (a cura di) *Questions to Stella and Judd*, in «Art News», (1966), pp. 58-59, in BATTCKOCK, G. (1995) *Minimal Art: A critical Anthology*. California: University of California Press, pp. 148-164.

Huberman nel libro *Il Gioco delle evidenze: la dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea*. Qui lo studioso ha confermato l'attuale disposizione tautologica di alcuni artisti, che intendono rappresentare i vari elementi che formano parte delle loro opere con un'identità raddoppiata: «l'oggetto non dà niente altro da vedere che se stesso». Nonostante questo, lo stesso Didi-Huberman ha lasciato intendere, in una parte del suo saggio, che la frase di Stella sia in parte contraddittoria⁴.

Anche a metà degli anni Sessanta del secolo scorso, Edoardo Sanguineti ha usato come chiave di lettura il concetto del *bricoleur* di Lévi-Strauss, per poter individuare e sottolineare un'altra tendenza, che, secondo lo studioso, imperava sull'arte contemporanea: quella del "ritorno all'oggetto". Tale pratica impiega come base l'empirismo, ovvero «l'essenza di quella classicità, ormai da definirsi mitica», con cui si giunge ad una neutralizzata «museificazione del vissuto»⁵. Questo è precisamente il ragionamento seguito dagli artisti che impiegano l'arcimboldismo, poiché questi sono riusciti a scomporre e ad astrarre i vari oggetti dalla loro funzione utilitaria, con lo scopo di capirli e progettarli in facsimili che evidenziano determinati concetti, e di conseguenza questi divengono al contempo prodotti artigianali che intellettuali. Ciò accade approfittando degli elementi presenti nella composizione arcimboldesca, oltre a completare una sinergia, hanno una grande forza visiva che spesso cela altri significati.

Da questa maniera, la conoscenza di Švankmajer, Yellin e Baj è emersa a mo' di composizioni di carattere culturale, dove ognuno degli elementi acquista una grande forza visiva, attraverso un procedimento operativo con cui mostrano più di quanto è visibile. Così questi capolavori costituiti da vari oggetti, attraverso una sperimentazione mitica finiscono per formare una nuova immagine, senza che nessuno degli elementi inseriti all'interno del profilo perda le sue specificità individuali. In conclusione, il modo di distinguere e determinare messo in pratica nelle creazioni di Švankmajer,

⁴ DIDI-HUBERMAN, G. (2008) *Il Gioco delle evidenze: la dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea*, Roma: Fazi, p.82; Cfr. *idem*. p.76.

⁵ SANGUINETI E. *Carol, o del bricolage*, in VALLORA, M. (a cura di) (2008) *Carol Rama: L'occhio degli occhi. Opere dal 1937-2005*. (2008). Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Ducale 22 giugno-28 settembre 2008), Milano: Skira, pp. 127-128.

Yellin e Baj si collega non solo al pittore cinquecentesco, ma anche alle teorie di Lévi-Strauss.

Enrico Baj

Enrico Baj (1924-2003) è stato un pittore, uno scultore e un intellettuale italiano, che nell'arco della sua carriera si è identificato con alcune avanguardie quali il Surrealismo e il Dadaismo, ma anche con l'ideologia scherzosa della Patafisica. L'artista è stato uno dei fondatori del movimento *Pittura Nucleare* (1951), e nel 1954 fu coinvolto insieme a Asger Jorn nell'istituzione del *Movimento Internazionale per una Bauhaus immaginaria*. Baj iniziò a dipingere dall'età di 14 anni, continuando per tutta la sua vita, salvo un'interruzione di circa cinque anni tra 1942-1946. Tuttavia, il pittore considerava che il suo percorso nel mondo dell'arte fosse realmente cominciato negli anni Cinquanta del Novecento, con il suo periodo "nucleare"¹, quando, in seguito ai bombardamenti atomici di Hiroshima e Nagasaki, eventi catastrofici che segnarono fortemente il pittore, il suo lavoro fu caratterizzato da un maggiore impegno civile e da un ideale antimilitarista, riconoscendo come «in fondo la tragedia è una condizione esistenziale intima e collettiva»². Baj era molto interessato alla tematica della "testa", e in effetti, una gran parte dei suoi lavori sono incentrati sul concetto di questa o sul tema del ritratto, una scelta elogiata da studiosi come Umberto Eco³. D'altro canto, gli argomenti ricorrenti nel suo lavoro rivolgono una serie di critiche principalmente contro l'epoca contemporanea, concentrandosi sulla scomparsa dell'individualità a causa della sottomissione sociale, sull'uso eccessivo della tecnologia, del consumismo e inoltre deplorando la banalizzazione dell'arte e della cultura. In alcuni altri dei suoi lavori Baj ha reso omaggio ai dipinti di Pablo Picasso e alla poesia pseudo-scientifica di Lucrezio⁴. Durante il suo percorso artistico ha avuto dei rapporti stretti e l'opportunità di lavorare accanto ad alcune grandi figure del XX secolo quali Max Ernst, Marcel Duchamp, Yves Klein, E.L.T. Mesens, Piero Manzoni, Lucio

¹ CRISPOLTI, E., ROBERTA, C. (a cura di) (1973) *Catalogo generale Bolaffi dell'opere di Enrico Baj*. Torino: Bolaffi, p. VI.

² FORIN, E. *Piccolo viaggio nel mondo della materia e dell'oggetto di Enrico Baj*, in MUNARI, L., MUNARI, M (a cura di) (2007) *Enrico Baj. Oggettosoggetto* Catalogo della mostra (Padova, Anfiteatro Arte 25 ottobre 2007-6 gennaio 2008). Padova: Anfiteatro Arte, p. 21.

³ Vedi, ECO, U., BAJ, E. (1981) *Testa a testa*. Padova: Mastrogiacomo.

⁴ Cfr. *Ibid.* XI; cfr. HUBER, G., WOLBERT, K. (1995) *Enrico Baj. «Das Begräbnis des Anarchisten Pinelli» und andere Werke aus vier Jahrzehnten* (1995) Catalogo della mostra a cura (Darmstadt, Institut Mathildenhöhe 10 ottobre 1995-5 gennaio 1996) Darmstadt, p. 292.

Fontana, Asger Jorn e altri membri del gruppo CoBra. Inoltre, Baj ha scritto vari libri e articoli tra i quali i più importanti sono *Patafisica* (Bompiani, 1982), *Cose, fatti, persone* (Eleuthera, 1988), *Che cos'è la patafisica* (L'Affranchi, 1994)⁵.

Dato tutto il suo *background*, l'opera di Baj è assai vasta e può essere divisa in diversi cicli tematici, come gli *Specchi*, i *Mobili*, le *Plastiche*, le *Montagne*, le *Dame* o ancora i *Generali*, pur conservando sempre un'ironia dissacratoria, un carattere ludico e talvolta anche un certo interesse mitopoietico. Nel corso di questi lavori, l'artista si è cimentato sia con l'arte figurativa che non figurativa, non disdegnando le rappresentazioni grottesche. In generale, la produzione di Baj è caratterizzata dalla realizzazione di semplici composizioni frontali, delle quali emergono facilmente i protagonisti grazie all'assenza della prospettiva. Inoltre, in questi lavori è evidente il rifiuto e la contrapposizione del pittore tanto nei confronti dell'applicazione di uno "stile" quanto verso l'astrazione geometrizzante e razionalizzazione.

Durante il 1957 Baj ha eseguito diversi dipinti sulla tematica del "montage", impiegando principalmente la tecnica dell'"acqua pesante", un'emulsione di colore grasso sbattuto con l'acqua, così chiamata dal nome del liquido usato dai «fisici per la disintegrazione dell'atomo»⁶. Grazie alla sua applicazione, il pittore ha ottenuto delle rocce e delle montagne dalle fattezze antropomorfe, e in altri casi con profili di animali, quali la *Montagne sur tapisserie* (1958) (fig. 50) e l'opera dal titolo *E tu sparsa in questi luoghi cosa fai?* (1959) (fig. 51). In accordo con le idee presentate da Enrico Crispolti nel suo *Catalogo generale Bolaffi dell'opere di Enrico Baj* (1973), tale trasmutazione della materia si potrebbe collegare direttamente ai tentativi fantasiosi condotti da Leonardo Da Vinci, nell'individuazione di motivi figurativi nelle crepe dei muri e nella forma delle nuvole⁷. Una pratica, che è riconoscibile anche nei lavori di

⁵ MENEGUZZO, M. (a cura di) (2003) *Enrico Baj: Pictura Ut Poesis. Incrocio tra arte e letteratura* (2003) Catalogo della Mostra (Varese, Museo Civico d'Arte Moderna Castello di Masnago 1 novembre 2003-15 gennaio 2004). Varese: Bandecchi & Vivaldi Editori, p. 220.

⁶ SCHWARZ, A. (1962) *Arte Nucleare: Galleria Schwarz, Milano*. Milano: Grafiche Gaiani, p.277.

⁷ CRISPOLTI, E., ROBERTA, C. (a cura di) (1973) *Catalogo generale... op. cit.*, p. XVIII.

Arcimboldo, come è stato evidenziato nel capitolo terzo di questa dissertazione.

In seguito, Baj è tornato a incorporare nelle sue composizioni diversi elementi eterogenei propri della tappezzeria quali i tessuti per materassi oppure l'ovatta e altre cose che trovava spesso per terra. La sua sperimentazione polimaterica lo ha portato infine a sviluppare i suoi lavori da lui denominati "ultracorpi", figure antropomorfe schematiche e sintetiche, che derivano da altre eseguite da Baj nella primavera 1955, le quali, a loro volta, prendono la loro forma da quella del famoso "fungo atomico"⁸. Col passare del tempo, nel lavoro dell'artista, tali creature umanoidi hanno smesso di essere usate come elementi compositivi del paesaggio, per cominciare ad acquisire un ruolo da protagonista e delle fattezze icastiche⁹. Pertanto, secondo il pensiero di Crispolti, questi *bricolage* sarebbero passati a personificare una "antropologia farsesca", formata da militari, da capi dei servizi segreti, da commendatori, da casalinghi o da figure aristocratiche. Questi esseri umanoidi costituiscono due delle serie più celebri di Baj, ossia, le *Dame* (1959-1975) e i *Generali* (1959-2003). Infatti, il quadro fondamentale per la creazione di quest'ultima serie è stato la *Monna Lisa* (1958) (fig. 52), un dipinto appartenente alle serie delle *Montagne* che, data la forma del suo profilo, è passato a raffigurare il corpo di quel "primo" capitano del buffo esercito del pittore, il *Generalissimo* (1960) (fig.)¹⁰.

La serie di somiglianze compositive tra alcuni degli *assemblaggi* icastici di Baj e quelli eseguiti da Arcimboldo è un fatto estremamente chiaro. Non si tratta di un avvenimento isolato, poiché il pittore contemporaneo era un ammiratore dichiarato dell'artista milanese. Per questo motivo egli ha apertamente affermato di aver studiato attentamente il lavoro del suo predecessore e anche di avergli reso omaggio in gran parte della propria produzione artistica, come evidenzia l'insieme *Princess Catherina Romanovna Vorontsova Dashkova* (1974) (fig. 54), che potrebbe richiamare il *Bibliotecario* (fig. 55) di

⁸ *Ibid.* pp. XVIII e XIX.

⁹ *Ibid.* XXI.

¹⁰ *Ibid.* XXV.

Arcimboldo¹¹. Questa somiglianza risiede nell'impiego della composizione centralizzata e nella forma con la quale viene presentata la figura umanoide in primo piano, oltre che nella vicinanza di qualche elemento presente in entrambe le opere: ovvero, le differenti tipologie di segnalibri rappresentate nel dipinto di Arcimboldo per raffigurare la barba o pendenti dal libro aperto come copricapo del bibliotecario. Tutti questi diversi elementi potrebbero ricordare la passamaneria che dà forma al corpo della principessa in stile arcimboldesco, effigiata da Baj.

Collezionismo

Baj ha sempre lavorato insieme alla materia, al gesto e ai materiali¹². I suoi primi lavori sono caratterizzati dall'utilizzo di colori ad olio, che pian piano cedono il posto agli oggetti concreti, i quali forniscono all'artista molteplici varianti e possibilità al momento di concepire le sue opere. Per tale ragione, il procedimento artistico del pittore si delinea principalmente come una sperimentazione costante sui diversi media artistici e con l'impiego di ogni sorta di materiali grezzi provenienti dall'ambiente circostante, tale tentativo di combinare i mezzi è detto anche "pittura polimaterica".

Il pittore è stato un collezionista attratto dal legno, dal mosaico, dai pezzi del *meccano*, dai bottoni, dai tessuti, dalle medaglie, dagli specchi, da tantissimi modelli di passamaneria, dai quadranti di orologio, dalle trine, dai fiori finti e dall'ovatta ma anche da altri elementi caratteristici della tappezzeria. Con tali oggetti tangibili, l'artista ha conformato la sua raccolta, dalla quale sono usciti gran parte degli oggetti con cui ha costituito buona parte dei suoi *assemblage* arcimboldeschi. Come è stato ben sottolineato dallo stesso Baj, nella sua *Automitobiografia* (1983), il suo interesse per la pittura polimaterica è nato

¹¹ SCHWARZ, A. (1962) *Arte Nucleare... op. cit.*, p. 101; Cfr. BAJ, E. (1983) *Automitobiografia*. Milano: Rizzoli, p. 147: Qui lo studio afferma che chiama *Monna Lisa* a tutti quelli quadri, che secondo lui, «che restarono in quello stato, a mezza via tra la montagna e il generale, per la loro ambiguità».

¹² BOCHICCHIO, L. *Figure dell'immaginario di Baj*, in *Idem.*, CERINI, R. (a cura di) (2015) *Baj: figure dell'immaginario 1951-2003* Catalogo della mostra (Savona, Museo d'Arte di Palazzo Gavotti 26 settembre-13 dicembre 2015). Savona: Vanilla Edizioni, p. 6

nel 1954, in un periodo in cui, l'artista andava spesso in un negozio di tappezzerie e materassi a Porta Ticinese, a Milano, dove dal primo momento rimase assai stupito per la varietà dei materiali e di altri elementi che si vendevano in quel luogo e che gli ricordavano la sua fanciullezza. Un giorno il commesso del negozio si rese conto dell'attrazione quasi "sessuale" di Baj per i suoi manufatti, perciò gli regalò alcuni materiali di tappezzeria, che, qualche tempo dopo, l'artista pensò di unire insieme a dei pezzi di vetro raccolti in precedenza nello studio di Fontana¹³. Grazie a questo, Baj ha raggiunto una serie di opposizioni e correlazioni attraverso un processo di "micro-perequazione", che gli ha consentito di trovare un ordinamento nel mondo che lo circondava.

Alcuni dei risultati della sperimentazione empirica dell'artista, si possono rintracciare nelle sue opere oggettuali del periodo definito degli *Specchi*, poiché alcune di queste sono state costituite impiegando dei veri specchi con cornici ottocentesche¹⁴. Così, dal 1955 in poi, l'*assemblage* in stile arcimboldesco è stato la tecnica prediletta di Baj per produrre le sue creazioni. Effettivamente, queste sono state concepite ed eseguite dal pittore in modo assai semplice, ma con degli ottimi risultati. Per applicare la corrente arcimboldesca, Baj ha interpretato in chiave pittorica e plastica i vari oggetti per poter poi collegarli fisicamente, soprattutto grazie all'impiego della colla vinilica, altre volte con quella epoxidica (a due componenti), o al silicone. Invece tutti gli altri elementi in metallo, la maggiore delle volte pezzi di *meccano*, sono stati avvitati o inchiodati tra loro. In misura minore in queste opere è sono presenti interventi con la pittura acrilica o ad olio¹⁵.

L'interesse per l'impiego dei diversi manufatti, che vengono sviati dalla loro pratica abituale e in seguito ricomposti, è rintracciabile anche nei lavori di Arcimboldo, come esemplificano il *Bibliotecario* e la *Cantina* (1574) (fig. 56), creati con degli elementi di tipo *man made*, che corrispondono, da quel momento in poi, a nuovo ordine semantico. Tuttavia, Baj, a differenza del suo predecessore, non si è dimostrato attratto verso le curiosità e le rarità naturali,

¹³ BAJ, E. (1983) *Automitobiografia...op. cit.*, p. 171.

¹⁴ CRISPOLTI, E., ROBERTA, C. (a cura di) (1973) *Catalogo generale... op. cit.*, XXII.

¹⁵ BAJ, E. (1983) *Automitobiografia...op. cit.*, p. 56.

ma ha manifestato interesse solo nei confronti degli oggetti artificiali, che essendo un prodotto umano, rappresentavano meglio, secondo il suo pensiero, la società. A tal proposito, il pittore ha scritto una lettera dove esaltava la sua preferenza per quegli elementi che hanno una forma preconstituita, ciò a causa di quello che riteneva «il loro mutevole atteggiarsi nel quadro e per i loro valori antropomorfici». Nei suoi lavori, l'artista cercava spesso di accrescere l'uso sia delle materie che delle forme preconfezionate. Inoltre nello stesso scritto, Baj ha indicato che disponeva di una "tavolozza" in cui collocava tutti quegli elementi che formavano la sua collezione personale, in modo tale, che gli risultasse «sempre meno necessario ricorrere al colore tradizionale (olio)» per produrre la sua opera (fig. 57)¹⁶. L'artista non si è riferito al suo *atelier* definendolo una *Wunderkammer*, sebbene questo luogo sia stato scelto dal pittore per salvaguardare la sua collezione, rendendolo in qualche modo speciale come la materia grezza e le opere al suo interno, perciò l'*atelier* di Baj, a un livello concettuale, non è così diverso da una "camera delle meraviglie". A tal proposito, la studiosa Marilena Pasquali ha descritto alcuni degli assemblage dell'artista riconoscendovi "il gusto da wunderkammer barocca di stoffe e passamanerie [che] impreziosisce il gesto sperimentale, tutto contemporaneo"¹⁷.

D'altra parte, Arturo Schwarz si è concentrato sul rapporto intessuto da Baj con il *ready-made*. Lo studioso ha evidenziato come quest'ultimo sia stato «trasposto in termini, "nucleari"» dall'artista:

Così vediamo a Baj servirsi di decorazioni, medaglie, cordoni, galloni, trine, pizzi, fiocchi, fiori finti: simboli, se vogliamo, della vanità umana, qui ridimensionati dell'ambito della sua Commedia dell'Arte e della satira. Non "pezzi di natura", insomma, ma "pezzi di società"¹⁸.

Continuando ancora sulle teorie di Schwarz, egli ha riconosciuto che tale trasmutazione dell'oggetto, non è stata sfruttata dal pittore per il suo carattere

¹⁶ BAJ, E. citato da CRISPOLTI, E., in *Idem.*, ROBERTA, C. (a cura di) (1973) *Catalogo generale... op. cit.*, p. XXVII.

¹⁷ PASQUALI, M. (a cura di) (1999) *Enrico Baj. Maschere tribali, feltri e mosaici dal 1993 al 1999* Catalogo della mostra (Ravenna, Galleria Patrizia Poggi 25 giugno-32 luglio 1999). Ravenna, p. 17.

¹⁸ SCHWARZ, A. (1962) *Arte Nucleare... op. cit.*, p. 98.

estetico, bensì per la sua qualità e per il suo ruolo “storico” negli avvenimenti umani, poiché con tale scelta l’artista intendeva simboleggiare alcune delle “glorie passate”¹⁹. Nonostante l’artista abbia manifestato una forte e costante predilezione per quegli elementi *vintage*, specialmente quelli datati tra la fine dell'Ottocento e il 1930, è vero che ad un certo punto del suo percorso artistico, Baj ha provato ad inserire nei suoi lavori altri oggetti, ritenuti più “contemporanei”, come ad esempio dei pezzi di *lego* e del *meccano*²⁰.

Dunque, tutti questi oggetti sono stati scelti e impiegati da Baj come dei riferimenti alla società, e pertanto seguendo questo ragionamento, si potrebbe confermare che l’artista abbia codificato delle metafore all’interno dei suoi insiemi, facendo uso della corrente arcimboldesca, un metodo che era ben noto al pittore. Perciò, attraverso la creazione dei suoi insiemi, Baj ha mostrato una chiara intenzione di raggiungere una certa possessività di fronte all’oggetto, la quale sapeva di poter ottenere con l’uso della maniera arcimboldesca, caratteristica intrinseca ad un simile *modus operandi*, il quale si sviluppa con l’associazione dei concetti e col confronto empirico tra i vari elementi che sono contenuti nei montaggi. Inoltre, come è stato in precedenza sottolineato, l’arcimboldismo è una procedura omologa a quella sviluppata dal *bricoleur*, teorizzato da Lévi-Strauss.

Il pensiero di Claude Lévi-Strauss non era sconosciuto a Baj, il quale nella sua autobiografia fa un riferimento diretto allo studioso, accenno che va ad aggiungersi a quello in merito al pensiero di Jean Baudrillard, entrambi messi a confronto da Baj per descrivere e giustificare l'esistenza di un «dualismo essenziale, ineliminabile e inobliviabile»²¹. Tuttavia, il pittore ha messo in evidenza il suo disaccordo con il carattere esclusivamente “moderno” dato da Baudrillard alla logica binaria, secondo il quale, si trattava solo di uno strumento per legittimare i cosiddetti “selvaggi” sia ad un livello culturale che antropologico, ma che in realtà serviva soltanto a confondere i modelli di comportamento umano attuali con quelli eseguiti anticamente²².

¹⁹ *Ibid.* pp. 100-101.

²⁰ Cfr. BAJ, E. (1983) *Automitobiografia*. Milano: Rizzoli, p. 61.

²¹ BAJ, E. (1983) *Automitobiografia... op. cit.*, pp. 62-63.

²² Vedi BAUDRILLARD, J. (1980) *El intercambio simbólico y la muerte*. Venezuela: Monte Avila Editores, p. 104.

Contrariamente a ciò, per Baj l'organizzazione dualistica poteva essere utilizzata per spiegare tanto una problematica propria ai "selvaggi" quanto per illustrarne una moderna. Per tale motivo, l'artista ha sottolineato la concordanza che esisteva tra le sue idee e quelle di Lévi-Strauss, in particolare con quelle che si riferiscono al concetto della logica binaria che segue un principio di reciprocità, ancora in uso ai nostri giorni, come già evidenziato dall'antropologo francese.

Baj *Bricoleur*

Baj e Sergio Dangelo sono i membri fondatori del movimento *Pittura Nucleare* (1951), ufficialmente inaugurato il primo febbraio 1952 nella *Galleria Apollo* a Bruxelles, con la pubblicazione del suo *Manifeste de la peinture nucléaire*²³. Tale movimento si caratterizza per impiegare la fluidità intrinseca di alcuni materiali pittorici liquidi, sfruttandola attraverso la loro applicazione, con l'obiettivo di creare delle macchie, delle gocciolature e delle velature molteplici; una sperimentazione plastica che secondo Crispolti, sarebbe paragonabile alla tecnica del *tachisme*²⁴. I membri del movimento guidato da Baj e Dangelo si sono denominati "nucleari", criticando apertamente il classicismo accademico e l'astrazione²⁵.

Le forme si disintegrano: le nuove forme dell'uomo sono quelle dell'universo atomico. Le forze sono le cariche elettroniche. La bellezza ideale non appartiene più a una casta di stupidi eroi; né al robot. Tuttavia, coincide con la rappresentazione dell'uomo nucleare e del suo spazio²⁶.

In questa citazione tratta dal loro manifesto, gli artisti insistono nel mettere a fuoco l'importanza di avere una coscienza sociale postatomica, questo

²³ BAJ. E., DANGELO, S. *Manifeste de la peinture nucléaire*, in LANZA, F. ROMANO, L. *La pittura spaziale e nucleare a Milano 1950-1995*. Milano: Porro. p. 67.

²⁴ CRISPOLTI, E., ROBERTA, C. (a cura di) (1973) *Catalogo generale... op. cit.*, p. 67.

²⁵ *Ibid.*; Cfr. *Manifesti nucleari*, in *Idem.*, p. 70.

²⁶ BAJ. E., DANGELO, S. *Manifeste de la peinture... op. cit.*, p. 67: «Les formes se désintègrent: les nouvelles formes de l'homme sont celles de l'univers atomique. Les forces sont les charges électroniques. La beauté idéale n'appartient plus à une caste de héros stupides; ni au robot. Mais elle coïncide avec la représentation de l'homme nucléaire et de son espace».

mediante la realizzazione di una concezione del mondo costituita con i dati presi dalla realtà concreta, i quali sono stati adattati e sovvertiti da un pensiero, che potrebbe essere riconosciuto come selvaggio, con l'intento, nel loro scritto, di fingere una prospettiva imparziale e una certa credibilità argomentativa. Le informazioni e i dati sensibili presi dal mondo reale sono successivamente scomposti dai nucleari con lo scopo di trattenere soltanto quegli elementi utili al loro discorso, mostrando una logica tipica del *bricoleur* che permette di collegarli al pensiero mitico e a quello scientifico, descritti da Lévi-Strauss. Una dualità di pensiero che governava anche la mente di Baj, come puntualizzato da Martina Corgnati nel suo saggio *Baj di ieri a domani*, ma senza associarla con le idee dell'antropologo francese. Qui la studiosa ha specificato che «in [Baj] sempre ha vissuto anche un'anima "altra", razionale», la quale lo ha portato inevitabilmente a creare e controllare le sue invenzioni²⁷. Questa logica omologa a quella del *bricoleur* si ravvisa ugualmente nella mente dell'artista, ad esempio quando volle progettare una macchina del tempo che, nonostante funzionasse solo a livello simbolico gli consentisse "controllare" il tempo e lo spazio, giacché Baj li considerava dei fattori determinanti per la vita degli esseri umani²⁸. D'altra parte, una manifestazione dell'intrecciarsi di questi pensieri nella mente del pittore, si può intravedere nell'ironia con la quale Baj ha motivato il rifiuto di diventare un ingegnere, seguendo i desideri dei suoi genitori, dichiarando che ciò fu dovuto ad un inaspettato cambiamento del suo DNA, il quale si è rifiutato di portare in sé l'informazione del mestiere della sua famiglia²⁹.

Schwarz nel 1962 ha paragonato l'atmosfera scientifica vissuta da Baj, nella quale egli ha sviluppato il suo immaginario, con quella della corte in cui Arcimboldo aveva lavorato. Secondo lo studioso, l'influsso di tali ambienti ha costretto questi artisti a reagire in modo fantasioso alla razionalità che imperava nelle loro rispettive epoche, tutto ciò attraverso un altro tipo di

²⁷ CORGNATI, M. *Baj di ieri a domani*, in *Idem* (2004) *Enrico Baj: Opere 1951-2003* Catalogo della mostra (Milano, Spazio Oberdan 17 dicembre 2003-15 febbraio 2004; Milano, Accademia di Belle Arti di Brera 17 dicembre 2003-15 febbraio 2004; Milano, Galleria Giò Marconi 17 dicembre 2003-2 febbraio 2004; Milano, Fondazione Mudima 17 dicembre 2003-16 gennaio 2004). Milano: Skira, p. 39.

²⁸ BAJ, E. (1983) *Automitobiografia... op. cit.*, p. 11.

²⁹ *Ibid.*, p. 185.

“razionalismo”³⁰. Quest’ultimo nel ragionamento di questi artisti potrebbe essere interpretato come una dialettica propria di quella scienza neolitica, poiché in entrambi casi, essi hanno creato delle collezioni all’interno dei loro dipinti usando una logica empirica, con cui hanno collegato i diversi oggetti a loro circostanti, tutto ciò per nascondere e trasmettere il loro messaggio. Tale intenzione comunicativa è stata confermata da Baj quando ha affermato nella sua autobiografia che l’*assemblage* deve dare luogo «a una comunicazione visiva che non è la somma delle cose usate»³¹. Per questa ragione, egli ha messo a confronto gli elementi analoghi, raggiungendo così una prospettiva e una logica documentale nei confronti della propria società, un intento che potrebbe essere ritenuto quasi uno studio antropologico. Il pittore ha concepito un sistema significativo basato su uno studio delle “condizioni umane”, il quale è stato condotto principalmente dal suo pensiero mitopoietico, paragonabile a quello selvaggio, definito nelle teorie di Lévi-Strauss.

Baj ha scelto di avvalersi della maniera arcimboldesca, perché questa gli ha permesso di avere un uso e un controllo sulla ripetizione costante dei vari simboli e anche sulla molteplicità della propria materia fatta di oggetti, riunita nella sua collezione personale, che, sebbene ridotta rispetto a quella di Arcimboldo, era sufficientemente fornita da permettergli di produrre la sua vasta quantità di opere. Per menzionare un celebre esempio del cambiamento nella significazione degli elementi, le medaglie e la cintura che sono appese sul corpo del *Generale* (1961) (fig. 58), non hanno la stessa connotazione degli analoghi di questi accessori che si trovano nel ritratto intitolato *Isabelle van Tuyil, Madame de Charrière* (1985) (fig. 59), perché sulla prima opera queste sono state messe per evidenziare il suo grado e la divisa militare, al contrario nell’altra, la cintura dà forma ad entrambe le braccia della nobildonna e la medaglia le serve da collo; con questi oggetti la donna manifesta un aspetto raffinato, ma certamente buffo.

Il nome di Baj viene di solito associato al concetto di *ready-made*, avendo egli impiegato elementi concreti per produrre le proprie opere. Tuttavia, nel 1964

³⁰ SCHWARZ, A. (1962) *Arte Nucleare... op. cit.*, pp. 102, 104.

³¹ BAJ, E. (1983) *Automitobiografia... op. cit.*, p. 58.

Gillo Dorfles ha messo in discussione quest'assunto, perché secondo lui, proprio quel carattere particolare di quegli oggetti raccolti da Baj non gli permette di essere qualificati come dei ready-made:

[La Pop Art] si vale di "oggetti trovati" che sono i simboli della nostra vita di tutti i giorni, Baj ha seguito, sin dai suoi primi "Generali" un criterio del tutto opposto. L'ampio uso che egli ha fatto di materiali ormai invecchiati e "fuori uso": di vecchie passamanerie ottocentesche, di antiche medaglie ormai scadute, di fronzoli [...] ci dice come l'artista abbia avvertito l'importanza di dare vita ad un universo che è al contempo superato e ricordato, un regno della memoria, della nostra comune memoria [...] un'epoca che sembra già lontana da noi ma nella quale tutti noi riconosciamo le nostre origini prime³².

Partendo dal discorso di Dorfles sarebbe possibile ravvisare in Baj due delle particolarità fondamentali del *bricoleur*: in primo luogo, l'intento di sviluppare nei suoi insiemi dei concetti propri alla "mente collettiva", in secondo luogo, la selezione di oggetti tangibili come principale materia grezza, che il pittore impiega nei suoi lavori prendendoli dall'ambiente circostante e a volte selezionati tra quelli scartati o ritenuti poco utili. Ciò è esemplificato notoriamente da alcune delle sue figure di legno appartenenti al periodo dei *Mobili*, ad esempio il *Personaggio* del 1962 (fig. 60), visto che questi lavori sono «nati dagli anfratti di armadi polverosi», i quali provenivano della casa dell'artista³³.

Alcuni anni dopo, Giovanni Maria Accame ha sostenuto l'idea di Dorfles sull'esistenza di certa discrepanza nell'associare il modo di produrre di Baj con il termine di *objet trouvé*. Per tale motivo lo studioso ha precisato che l'oggetto nei lavori di Baj «non è mai "trovato" ma ritrovato», attraverso un'uso diverso da quello che gli era stato originariamente destinato³⁴. Infatti, continua Accame, tale fatto comporta e conferma che gli *assemblage* del pittore siano

³² DORFLES, G. *Baj* in ALLOWAY, L. (a cura di) (1964) *Pittura a Milano dal 1945 al 1964* Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reali giugno-luglio 1964) Milano: Edizioni dell'Ente Manifestazioni Milanesi, p. 106.

³³ BOCHICCHIO, L. *Figure dell'immaginario di Baj*, in *Idem.*, CERINI, R. (a cura di) (2015) *Baj: figure dell'immaginario 1951-2003* Catalogo della mostra (Savona, Museo d'Arte di Palazzo Gavotti 26 settembre-13 dicembre 2015). Savona: Vanilla Edizioni, p. 6.

³⁴ ACCAME, G. in *Baj* (1967) Galleria San Luca. Bologna. citato da CRISPOLTI, E., ROBERTA, C. (a cura di) (1973) *Catalogo generale... op. cit.*, p. XXVII.

stati concepiti prima nella sua mente e soltanto dopo in modo fisico³⁵. Questo potrebbe essere preso come un'altra coincidenza tra il pensiero di Baj e quello del *bricoleur*, poiché quest'ultimo come nel caso del pittore contemporaneo, impiega una empiricità immediata per conoscere gli oggetti e in seguito procede a mutarli, per così passare a utilizzarli nelle sue nuove strutture.

Seguendo il suo criterio pragmatico, Baj ha frequentato diversi negozi e i grandi magazzini alla ricerca dei materiali oggettuali e anche di ispirazione per produrre un'opera³⁶. Su questo si potrebbe aggiungere che il pittore non si limita soltanto ad utilizzare in maniera diretta nei suoi montaggi quegli elementi provenienti dal mondo reale così come li trova, bensì ha dovuto proiettare prima nella sua mente quelle forme che desiderava applicare e intervenendo in seguito visivamente, facendoli diventare ciò che aveva immaginato per loro. Per questa ragione la trasmutazione degli elementi che è stata raggiunta da Baj, potrebbe essere meglio adatta al concetto di *objet projeté*. Infatti, sarebbe opportuno puntualizzare che per raggiungere un sistema di proiezione sui diversi oggetti, il pittore avrebbe dovuto, in primo luogo conoscerli. D'altro canto, nel 1973 Crispolti ha specificato che quello che importava a Baj «non [era] tanto la scomposizione della figura in oggetti, quanto proprio, al contrario la sua costruzione attraverso oggetti diversi»³⁷, come avviene nel caso del *bricoleur*, che parte degli elementi conosciuti, usandoli per comporre una nuova struttura. Inoltre, per lo studioso la prospettiva mitopoietica degli *assemblage* di Baj non è passata inosservata, poiché egli lascia intendere che questi mostrano l'intento del pittore di realizzare uno studio "etnologico":

[Baj utilizza] gli oggetti in quanto esponenti visivo-oggettuali di codici di comportamento umano, sia di prestabilire al proprio intervento inventivo di definitiva utilizzazione un lavoro di indagine, acquisizione e classificazione, che del resto è subito palese per chi frequenti il suo studio³⁸.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. XXIX

³⁷ *Ibid.*, p. XXVII.

³⁸ *Ibid.*

Partendo da questo, si potrebbe pensare che Baj abbia sviluppato una maniera di creare guidata dal suo pensiero selvaggio, con cui ha portato avanti sia una classificazione e che una ricerca empirica precedente sugli elementi coinvolti, i quali diventano la principale materia grezza per la creazione di suoi *assemblage*. Con questo si confermerebbe l'utilizzo da parte del pittore della maniera arcimboldesca come uno strumento per codificare e trasmettere i suoi messaggi. Pertanto, quegli aspetti caratteristici delle opere e della metodologia di Baj, che sono stati individuati e descritti, servono per fare emergere la serie di somiglianze che esistono tra il suo *modus operandi* e quello di Arcimboldo, ciò non soltanto a un livello strutturale, bensì anche per la sua maniera di processare e di elaborare l'informazione, ossia con il suo pensiero; e di conseguenza con quello del *bricoleur*; come si è specificato precedentemente in questa tesi.

Dame

Un ottimo esempio della sperimentazione polimaterica di Baj è la serie le *Dame* (1959-1975), nata alla fine degli anni Cinquanta con l'intenzione di accompagnare la serie dei *Generali*³⁹. Tuttavia entrambe differiscono metodologicamente una dall'altra, poiché i primi *assemblage* sono costituiti in prevalenza da oggetti e talvolta, ma in proporzione minima, dalla pittura ad olio, mentre nei secondi, il pittore è intervenuto sul profilo dei loro corpi completamente con l'impiego della pittura all'olio e della sua "acqua pesante", per decorarli in seguito soltanto con qualche elemento concreto. Il processo di produzione di quelle figure, note come *le dame di Casa Baj*, non finiva del tutto una volta che veniva assemblato il montaggio arcimboldesco, poiché in seguito il pittore procedeva mettendolo su un cavalletto per poi ritrarlo a mo' di modello, ossia, facendo dei bozzetti, degli schizzi e dei disegni preparatori di quell'opera, una vera "operazione *à rebours*" (fig. 61)⁴⁰.

³⁹ SCHWARZ, A. (1962) *Arte Nucleare... op. cit.*, p. 111.

⁴⁰ BAJ, E. (1983) *Automitobiografia... op. cit.*, p. 61.

Inoltre, la creazione delle *Dame* è evoluta nel corso degli anni in cui è stato sviluppato questo lavoro. Qui, Baj è passato dall'impiegare alcuni pochi elementi per raggiungere quell'"eccesso di oggetto" che occorre ai suoi *bricolage*, fino ad arrivare all'assemblaggio di esseri umanoidi arcimbolideschi con un'apparenza esterna più complessa. Tale cambiamento si può ravvisare mettendo a confronto *Lady Sensitive to the weather* del 1960 (fig. 62), con *Femme habillée* (fig. 63), eseguita da Baj l'anno dopo. Ma questo è ancora più evidente comparando quest'ultima opera con *Antoinette du Ligier de la Garde Deshoulières* (fig. 64) del 1973.

Una delle ragioni principali della creazione di questa serie e di quella dei *Generali* è stata quella di presentare la dualità maschile/femminile⁴¹. Effettivamente, Baj sottolinea che le sue superbe dame rappresentano delle allegorie alle varie "questioni di femminismo". Con queste figure l'artista intendeva omaggiare alcune donne, che in accordo col suo pensiero erano meritevoli di tal omaggio, e volendo anche offrire loro un valido supporto «non solo morfologico, ma anche psicologico, filogenetico, erotico, storico e anche antropologico»⁴². Di conseguenza, queste dame portano diversi accessori scelti appositamente dal pittore per evidenziare il concetto di "femminilità" seguendo idee già radicate nella "mente collettiva". Perciò Baj ha impiegato nelle sue opere alcuni degli oggetti che sono tipicamente associati a questa caratteristica, socialmente collegata alle donne come i ricami, le collane, le spille e le borse. Infatti, l'artista ha sottolineato ancora di più questa proprietà, presentando sempre i vari personaggi della serie in contrasto con un fondo di tessuto damascato a diversi *patterns*, i quali sono stati ritenuti dall'artista seducenti e "femminili". Infatti, nella maggior parte di queste tele si possono individuare dei motivi ai fiori oppure a *ramages*.

Qui Baj ha creato personaggi antropomorfizzati, che sono stati strutturati con diversi materiali, come passamaneria, decorazioni, fiocchi, oggetti, stoffa e pittura su tavola, tuttavia è importante sottolineare che durante la fase che è

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.* p. 62; BAJ, E. (1980) *Baj*. Parigi: Editions Filipacchi, in *Baj: Dame e Generali* (2018) Catalogo della mostra (Milano, Fondazione Marconi 31 gennaio-15 marzo 2008). Milano: Skira, Fondazione Marconi, p. 64.

stata sviluppata nei primi anni Settanta, egli ha deciso di non impiegare i colori ad olio né quelli acrilici su questi montaggi. L'artista ha affermato di avere scelto specifici elementi per costituire queste donne, poiché fisicamente possedevano un «loro senso di caduta che si imparentava a altre storiche e tragiche cadute simili», oltre perché questi elementi gli sembravano strutturalmente vicini ai decori propri dei teatri e dei bordelli. Inoltre, Baj ha sottolineato di essere sempre stato attratto da questi oggetti così come da alcuni eventi naturali, come i sismi e gli incendi, che secondo lui possiedono intrinsecamente un'aria di decadenza di una cultura⁴³.

D'altra parte, il pittore ha rovesciato la loro connotazione simbolica al momento di assemblare tali elementi tattili, impiegando sapientemente le caratteristiche fisiche di questi materiali grezzi, per poter incidere direttamente sul significato globale dei suoi insiemi arcimboldeschi e, come conseguenza, le sue donne borghesi finiscono per acquistare un'apparenza piuttosto buffa e soave, invece di quella raffinata richiesta da loro *status sociale*. Tale contrasto è stato rafforzato dalla scelta dei loro nomi e dei titoli altisonanti, i quali sono stati presi dalla *Grand Larousse* e da altre enciclopedie, e in seguito ugualmente modificati dal pittore⁴⁴. Tra queste celebri figure ci sono: Gabrielle d'Estrées duchessa de Beaufort; Barbara Villiers-Palmer duchessa di Cleveland, Geneviève Premoy, detta Cavaliere Balthazar; Claudine Alexandrine Guérin de Tencin, o Claudia de' Medici, duchessa di Urbino.

Alla fine degli anni Sessanta del Novecento, la serie è stata interrotta e in seguito ripresa a partire dal 1973, per essere conclusa nel 1975⁴⁵. Prendendo spunto da questi personaggi umanoidi, un anno prima della sua morte, avvenuta nel 2003, Baj ha concepito e realizzato una nuova serie di *bricolage* arcimboldeschi chiamata "Idrauliche", come esemplifica maestosamente *Madame Geronne* (2003) (fig. 65). Queste "donne-fiume" sono state realizzate usando degli elementi di metallo propri del campo dell'idraulica, quali

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.* p. 61.

⁴⁵ RAVASI, L., DURATE, L. (a cura di) (2000) *Enrico Baj: gli anni del collage*. Catalogo della mostra (Cortina d'Ampezzo, Galleria Civica 27 dicembre 2000-5 marzo 2001) Milano: Mazzotta, p. 20.

rubinetti e tubi di diverse misure, sebbene l'artista abbia deciso di inserire alcuni elementi classici della sua produzione, come le passamanerie e i diversi scarti di tessuto.

Ermengarda (1974)

Ermengarda è una delle *dame di Casa Baj*, che ha preso il nome della figlia di Desiderio, re dei Longobardi, nota anche col nome di Desiderata (fig. 66). Questa principessa è stata anche la moglie di Carlo Magno, dal quale fu ripudiata⁴⁶. Nell'*assemblage* arcimboldesco, la figura della donna è presentata con diverse tonalità calde, tra le quali predominano il giallo e l'arancione, mentre il profilo femminile risalta sul fondo di damasco nero a ramage grigi. Il corpo del personaggio è stato raffigurato soltanto fino al busto, privo di mani, e interamente costituito da diversi tipi di passamanerie, la materia oggettuale con cui il pittore ha formato anche le due trecce lunghe di colore bianco, che sono state coronate da un grande fiocco sulla testa. D'altra parte gli occhi e la bocca della dama sono stati scambiati con due bottoni verdi e grigio-blu, mentre un triangolo di legno ha preso il posto del naso.

Marina Ivanovna Cvetaeva, femme de lettres russe (1975)

Si tratta di una figura antropomorfa che omaggia Marina Ivanovna Cvetaeva una delle più grandi poetesse russe del XX secolo, che visse una breve vita tra il suo paese natale e Parigi e fu riconosciuta per l'originalità dei suoi scritti, i quali non possono essere collegati a nessuna scuola. La scrittrice è stata ritenuta una persona solitaria, una caratteristica della sua personalità che lei ha saputo sfruttare e per la quale è stata capace di pubblicare diverse opere come *L'album serale* (*Večernij al'bom*, 1910-11) e *La lanterna magica* (*Volšėbnyj fonar'*, 1912-13)⁴⁷.

⁴⁶ S/A. *Emerganda*, 1 ottobre 2019, <http://www.treccani.it/enciclopedia/ermengarda/>

⁴⁷ S/A. Marina Ivanovna Cvetaeva, 1 ottobre del 2019, http://www.treccani.it/enciclopedia/marina-ivanovna-cvetaeva_%28Enciclopedia-Italiana%29/

Il corpo della donna raffigurata (fig. 67) nel montaggio non presenta le mani, ed è stato strutturato, come nel caso delle altre *dame di Casa Baj*, con l'uso di diversi elementi eterogenei propri della tappezzeria: il torso è rappresentato da vari tipi di frange di colore bordeaux, grigio, oro e marrone, sovrapposti uno sull'altro; invece il collo e la testa sono stati assemblati impiegando una passamaneria bicolore verde e rosso; il naso della figura è l'unico tratto riconoscibile del viso umano, ed è stato scambiato da una bobina di cordone. Infine, tale profilo femminile è stato coronato da un pennacchio formato con tante nappe in toni bordeaux e marrone, le quali hanno perso la loro intensità, forse per essere state esposte al sole, prima di formare parte dell'insieme.

Le Maschere

Nel 1993 Baj ha creato il ciclo delle "maschere tribali", che lo impegneranno per i due anni successivi. Luciano Caprile ha sottolineato che l'idea di eseguire tale serie è venuta a Baj nel 1992, quando il pittore si è messo a riflettere sull'apparenza di quelle persone che frequentando le discoteche ricoperti di piercing e di tatuaggi sul corpo rappresentavano, secondo l'artista, l'incarnazione della dualità tecnologia/primitivismo⁴⁸. Le *Maschere* di Baj non sono state pensate per essere utilizzate come vere maschere poiché il pittore ha rovesciato la loro funzione originale per ottenere delle allegorie che, rappresentassero gli atteggiamenti moderni della società: il consumismo sfrenato, lo spreco, la devastazione e l'appropriazione culturale, tutto ciò attraverso un "travestimento simbolico", il quale viene potenziato dalle nuove tecnologie⁴⁹.

L'interesse di Baj per il carattere primigenio è aumentato dal contatto che ha avuto con certi manufatti che al tempo di Arcimboldo sarebbero stati ritenuti vere meraviglie, meritevoli di essere messi all'interno di una *Wunderkammer*, ossia con delle «coloratissime maschere "skimo" dell'Alaska e con le bambole

⁴⁸ Vedi CAPRILE, L. *Baj: una storia infinita*, in MUNARI, L, MUNARI, M (2007) *Enrico Baj. Oggettosoggetto... op. cit.*, p. 21.

⁴⁹ HUBER, G., WOLBERT, K. (1995) *Enrico Baj... op. cit.*, p. 307

“kachina” degli indiani Hopi e con reperti di matrice africana»⁵⁰. Dunque, con la creazione di questa serie di sculture, Baj ha tentato di evidenziare la tendenza “intrinseca” che si manifesta nella società attuale, la quale, in accordo con il suo pensiero, cerca di acquisire ed emulare una certa apparenza “primitiva”, ma in una versione piuttosto moderna. Perciò l’artista ha impiegato degli oggetti del suo quotidiano a mo’ di simboli nelle sue “maschere tribali”, come accade quando viene impiegata la maniera arcimboldesca.

Per ottenere ciascuno di questi 2790 *bricolage*, l'artista ha utilizzato sia la pittura ad olio che quella acrilica, ma anche altri differenti materiali grezzi, i quali erano stati precedentemente raccolti nella sua vita quotidiana come ovatta, pezzi di legno, fiocchi, bottoni o nappe. Tutti questi elementi sono stati disposti in modo olistico e non assoluto nei suoi *bricolage* arcimboldeschi, per cui questi sono diventati in un certo modo unici. Baj ha proceduto ad impiegarli per sostituire le fattezze fondamentali con cui può essere riconosciuto il viso umano, ovvero gli occhi, la bocca e il naso. Tuttavia, la creatività che ha manifestato il pittore al momento di costituire alcune di queste sculture “primitive”, l’ha portato al punto tale di essere capace di raggiungere diverse espressioni facciali, aggiungendo altri diversi elementi per fare le sopracciglia, i capelli oppure la barba dei suoi personaggi. La maggior parte di queste maschere sono state assemblate per essere guardate frontalmente, con l'obiettivo di renderli più riconoscibili come “visi” antropomorfi. Nonostante questo, per alcuni di questi *assemblage*, Baj è andato oltre, rappresentandoli di profilo oppure fino al collo, e in altri casi è arrivato a rappresentarli fino al busto, il quale, a volte, finisce per fare da supporto all’opera. Questo si può ravvisare nelle sculture *Asava* (1993) (fig. 68), *Wagoma-Bubuye* (1994) (fig. 69) e *Bamenda-Chopi* (fig. 70) (1995). Le *Maschere* (1993-1995) di Baj hanno trovato una loro continuazione nella serie *Totem* (1997-2000), che è stata eseguita qualche anno dopo, e della quale è parte *Palotino, guardia di Ubu* (2000).

⁵⁰ Cfr. *Ibid.*

La sposa messa a nudo (1995)

Il titolo della scultura è un riferimento diretto all'opera *La mariée mise à nu par ses célibataires, même [Grande vetro]* (1915-1923) (fig 71.), di Marcel Duchamp, con la quale l'artista surrealista ha fatto una allusione alla pietra filosofale⁵¹. Quest'opera è costituita da due grandi pannelli di vetro messi insieme con una cornice in metallo, tra cui sono state disegnate diverse strutture bidimensionali attraverso il collegamento di fogli di argento e altri di piombo e l'uso del colore ad olio.

Invece, il lavoro di Baj è stato realizzato con l'uso di due diverse scatole di legno di forma rettangolare; quella con le dimensioni inferiori serve da testa al personaggio mentre l'altra più alta e stretta le fa sia da busto che da collo nonché da supporto. In questo ultimo prisma, il pittore ha inserito un vecchio telefono bianco senza fili, insieme ad un pezzo di metallo conico di colore grigio. Invece, all'interno di quello piccolo, Baj ha messo un martello di colore nero, che è stato appeso sulla faccia che fa da fondo. Questo oggetto funziona sia come bocca che come naso della donna, il quale è stato completato da due minuscoli cerchi di plastica di colore giallo, che sono stati bucati al loro centro e che servono da occhi. Questi oggetti sono stati messi accanto ad una macchina di metallo, e a quattro piccoli triangoli di legno di vari colori — uno rosso, uno giallo e due verdi — anche lì si trovano un piccolo cilindro e tre pezzi di legno scolpiti, che sono stati posati agli angoli della scatola. D'altro canto, sul capo di questo personaggio di stile arcimbodesco spunta un altro oggetto di legno scolpito che gli fa di corno e un attrezzo, il quale gli serve a mo' d'antenna; qui si trovano inoltre i capelli della maschera, che sono stato eseguiti con l'impiego di diverse passamanerie e nappe di colore bianco.

Baulé Senufo Po (1994)

Si tratta di una maschera costituita da un supporto ligneo e che presenta diversi difetti superficiali come macchie e crepe. Sul supporto sono stati

⁵¹ CALVESI, M. (2016) *Duchamp invisibile. Un'estetica del simbolo tra arte e alchimia*. Imola: Maretti editore, p. 93.

disposti i tratti fondamentali del viso del personaggio arcimboldesco: due pezzi tondi di plastica bianca e di colore nero nella parte centrale, sono stati appesi al legno a formare gli occhi; per le sopracciglia Baj ha impiegato una passamaneria verde che termina all'estremità con delle frange e occupa gran parte della faccia; un martello sostituisce il naso, mentre la bocca è costituita da un pezzo di metallo piegato a formare il simbolo dell'infinito. D'altro canto sia la barba che i capelli sono stati conseguiti con l'applicazione di due diverse frange di colore nero, una nella parte superiore e un'altra in quella inferiore della maschera; infine il personaggio arcimboldesco viene coronato da un coltello inchiodato che possiede un manico in legno, che guarda verso la destra.

Jan Švankmajer

Jan Švankmajer (1934), regista, sceneggiatore, burattinaio, poeta, pittore e saggista, è un artista ceco multimediale che attualmente fa parte del gruppo surrealista di Praga, la sua città natale. Quest'ultima ha esercitato una forte influenza sul cineasta e sulla sua opera, a causa della sua storia legata all'arte e alla scienza. Una tradizione che ha avuto inizio quando l'imperatore Rodolfo II decise di spostare la capitale del suo regno da Vienna nella cittadina boema. Infatti, il regista ultraottantenne ha sempre saputo fare un ottimo utilizzo della sua eredità culturale. In gioventù ha studiato nella scuola delle arti applicate praghese conosciuta come *DAMU* (1954-1958), dove si è specializzato in set design e regia, mentre contemporaneamente prendeva le lezioni alla facoltà di marionettistica¹.

Per eseguire il suo lavoro, Švankmajer impiega come principale materia grezza gli oggetti del proprio quotidiano, con cui riesce a produrre opere assai variegata da un punto di vista stilistico e formale: poesie, collages, assemblages, diversi ritratti tattili, vasi e recipienti antropomorfici, così come feticci e alcuni pupazzi. Inoltre, nei suoi film utilizza spesso le tecniche dello *stop motion*, della *claymotion* e quella delle "marionette grandi"². Quest'ultima comporta la partecipazione di attori che indossano i burattini come dei costumi, invece la prima consiste in una forma di ripresa cinematografica, dove gli elementi vengono animati *frame by frame*, mentre la seconda si differenzia da quest'ultima solamente per l'utilizzo di elementi di plastilina. Tuttavia, il regista è molto conosciuto per il suo impiego della *pixilation*, con cui riesce ad ottenere l'illusione di continuità, passando tra una ripresa e l'altra in maniera diretta dagli ai loro modelli iperrealistici. Tali facsimili antropomorfici sono fatti con un materiale flessibile, che concede all'artista una certa disinvoltura al momento di animarli.

Nell'immaginario contenuto nei micromondi di Švankmajer si intrecciano la natura e l'artificio, la magia e la trasformazione, perciò impiega diverse

¹ DIERNA, G. *Geocentrismo dei sogni, eliocentrismo della coscienza! Jan Švankmajer ed Eva Švankmajer nel contesto del secondo surrealismo*, in DIERNA, G. (a cura di) (2003) *Eva Švankmajer: Jan Švankmajer; Memoria dell'animazione animazione della memoria*. Catalogo della mostra a (Parma, Palazzo Pigorini e Galleria San Ludovico 19 ottobre 2003-4 gennaio 2004). Milano: Mazzotta, p. 16.

² *Ibid.* p. 131.

tematiche: le emozioni, l'incoscienza, il mondo onirico, la distruzione, il mangiare, la trasmutazione, l'alchimia e l'umorismo nero. Il concetto delle sue opere abbraccia anche il mondo letterario, poiché ha preso spunto da grandi scrittori quali Edgar Allan Poe, Lewis Carroll, Charles Baudelaire, E.T.A Hoffmann, il Marquis de Sade e anche da artisti quali Hieronymus Bosch, o da altri registi come Dziga Vertov, Georges Méliès o Luis Buñuel³. Tuttavia, l'artista sottolinea che i suoi film seguono la logica propria dei sogni, dove non esiste proprio una frontiera che divide il tempo dallo spazio⁴. Tutto ciò gli ha permesso di creare una tensione visiva, che si apprezza maggiormente nel suo lungo percorso cinematografico, ossia in ciascuno dei suoi 26 cortometraggi e 7 lungometraggi; compreso il suo ultimo grande film *Insects (Hmyz, 2018)*⁵. Questi, secondo il regista, descrivono la società attuale, attraverso l'applicazione della commedia grottesca e dell'orrore⁶.

Alla fine degli anni Cinquanta del secolo scorso, Švankmajer ha iniziato il suo percorso professionale nel teatro, dove ha lavorato ad alcuni spettacoli di marionette e nel contempo ha prodotto e adattando qualche storia classica della cultura ceca. Il regista si è attivamente impegnato nel mondo dell'animazione a partire dal 1964 con il suo primo film *The Last Trick (Poslední trik pana Schwarcewaldea a pana Edgara)*. Sebbene, Švankmajer si ritenga più un poeta che un regista, egli è considerato una delle più grandi figure del cinema d'animazione a livello globale. L'artista ritiene l'animazione al pari di qualsiasi altro *medium* artistico, attraverso il quale comunicare il proprio pensiero, ritenendo che il potere e il senso dell'animazione consista nell'interpretare le diverse narrazioni possedute intrinsecamente dagli elementi⁷. Il regista la considera un tipo di operazione "magica", in cui si

³ Cfr. ŠVANKMAJER, J. *Patterns*, in *idem.*, SOLAŘIK, B. (a cura di) (2018) *Jan Švanmajer*. Praga: CPress, p. 41; cfr. HAMES, P. *Interview con Jan Svankmajer*, in *Idem.* (2008) *The cinema of Jan Svankmajer: dark alchemy*. London: Wallflower, p. 107.

⁴ Cfr. MATT, G. *I'm Gespräch mit gerald A. Matt*, in ŠVANKMAJER, J., DORNBIRN, K., HÄUSLE, T. (2015) *Das universum des Jan Švankmajer*. Vienna: Verlag für Moderne Kunst, p. 114.

⁵ ATHANOR. *The last film by Jan Švankmajer, 30 maggio 2018*, <https://www.indiegogo.com/projects/the-last-film-by-jan-svankmajer-insects--4#/>

⁶ ŠVANKMAJER, J. cit da LORENZO, M. *Entrevista a Jan Svankmajer*, in GUILLEM, M. (a cura di) (2012) *Jan Švankmajer. La otra escena*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia, p. 42.

⁷ ŠVANKMAJER, J. *Bringing Matter to Life: Horribilia*, in *idem.*, SOLAŘIK, B. (a cura di) (2018) *Jan Švanmajer... op. cit.*, p. 60.

devono ascoltare gli oggetti per infondergli vita e così potere raccontare la loro storia⁸. Seguendo questa logica, si potrebbe dire che Švankmajer impiega l'animazione filmica come una strategia con cui opporsi alla crisi della civiltà attuale, dato che questa funziona come una fonte di un'energia inesauribile, che proviene dal suo immaginario primitivo.

L'artista ceco afferma che per raggiungere tale "trasmutazione della vita" è necessario l'impiego della sua "acqua pesante", ovvero tutto il suo *background* personale: le sue esperienze d'infanzia, le sue ossessioni, le sue idiosincrasie, come è avvenuto prima di lui con gli antichi alchimisti⁹. Applicando questa sua "acqua pesante", egli riesce ad eseguire un cambiamento, che non implica una perdita totale della materialità da parte degli elementi scelti, perché questi possono mutare soltanto alcune delle loro caratteristiche esterne e in conseguenza preservano la loro tridimensionalità. Dall'altro canto, questi possono acquisire un'altra materialità, ma sul piano dimensionale, attraverso una astrazione dell'oggetto verso una forma grafica — con le corrispondenti rinunce delle dimensioni che comporta, tale scelta implicherebbe che le proprie caratteristiche corporee intrinseche alla materia grezza dei suoi *assemblage*, rendano le creature in sé concrete sul piano materiale.

Seguendo questa chiave di lettura, il *modus operandi* e la selezione dei concetti eseguita dal regista ceco si potrebbe collegare a quello di Arcimboldo. Soprattutto, poiché una gran parte dei lavori eseguiti da Švankmajer consiste nella creazione di montaggi in cui convergono l'arte e la scienza e che si caratterizzano per non presentare dei legami assoluti tra gli elementi che formano le sinergie. Questo dà come risultato un insieme dove gli oggetti sembrerebbero trovare il loro senso soltanto quando si trovano uniti gli uni con gli altri, riuscendo al contempo a mantenere il loro significato individuale senza sacrificare quello globale. Infatti, lo studioso Michel O'Pray nel suo saggio *Jan Švankmajer: A Mannerist Surrealist* ha sottolineato che il modo di produrre opere raggiunta dal regista ceco sarebbe paragonabile a quella del pittore cinquecentesco non solo sul piano estetico e materiale, bensì su quello

⁸ *Idem. Cinema*, in DIERNA, G. (a cura di) (2003) *Eva Švankmajer... op. cit.*, p. 55.

⁹ *Idem.*, ŠVANKMAJEROVÁ, E. *Alchimia*, in *Ibid.*, p. 111.

comunicativo¹⁰. Švankmajer, come il pittore milanese, svolge una selezione sul quello che lo circonda, con l'obiettivo di trasmutare gli elementi nei simboli, e così poter trasmettere un determinato messaggio. L'utilizzo di questa procedura comporta il poter condurre una selezione e una proiezione diretta sugli elementi, che avrà delle ripercussioni su ciascuno dei diversi livelli che fanno parte della composizione.

Tale *modus operandi*, secondo Švankmajer, deriva da una ossessione che, a causa del suo carattere assillante, gli permette di ripetere i diversi motivi nei suoi lavori, come ad esempio alcuni degli oggetti che formano i suoi insiemi, come gli attrezzi di scena e gli ambienti¹¹. Questa caratteristica è anche rintracciabile nell'arcimboldismo, che permette di reiterare, quando l'artista lo ritiene necessario, gli elementi contenuti negli insiemi e anche l'applicazione dei diversi significati a seconda del caso. Tutto ciò si può ravvisare nell'assemblaggio di verdure e frutta compiuto nel cortometraggio *Possibilità di dialogo* (*Možnosti dialogu*, 1982) (fig. 74) con il quale il regista ha voluto rappresentare la personalità permeabile di un individuo esposto alla società contemporanea, invece nel cortometraggio *Flora* (1989) (fig. 75), i reperti botanici sono stati messi a formare un insieme dai tratti antropomorfici per mostrare la devastazione della carne sofferta dalla protagonista durante la sua lotta per la sopravvivenza. D'altro canto, nel breve film *Historia naturae* (*suita*) (1967) (fig. 76) espone durante la prima scena numerose conchiglie raffigurate in vecchie tavole naturalistiche, e mentre qualche secondo dopo appaiono nell'inquadratura delle conchiglie reali che assemblandosi tra di loro danno forma ad una creatura umanoide nello stile arcimboldesco. Le stesse conchiglie successivamente sono ricollocate all'interno di cassette, che si muovono ritmicamente, dove vengono, classificate, esposte e custodite.

¹⁰ Vedi O'PRAY, M. *Jan Švankmajer: A Mannerist Surrealist*, in HAMES, P. (2008) *The cinema of Jan Svankmajer: dark alchemy*. London: Wallflower, p. 44.

¹¹ ŠVANKMAJER, J. *Možnosti dialogu*, in FORNARA, B., PITASSIO, F., SIGNORELLI, A. (a cura di). (1997). *Jan Švankmajer*. Bergamo: Stefanoni, p. 108.

Collezionismo

Alla fine degli anni Sessanta del Novecento Švankmajer ha trovato il lavoro di Arcimboldo e da quel momento il regista si è scoperto un grande ammiratore del pittore cinquecentesco e del suo mecenate, l'imperatore Rodolfo II¹². Questa scoperta ha inciso fortemente sul lavoro del regista, perché sebbene molti secoli separino l'uno dagli altri, Praga rimane anche per Švankmajer il principale luogo di azione. Il regista è interessato all'estetica, alla teoria e alla filosofia del "manierismo rudolfino" e in particolare è rimasto affascinato dalla più spettacolare creazione di questo clima culturale, ovvero il gabinetto di curiosità¹³. Il regista per produrre la sua *œuvre* ha scelto intenzionalmente un'estetica e un *modus operandi* che rivela nel suo insieme la stessa coerenza di idee e una ricchezza semantica che richiamano sia Arcimboldo che imperatore Rodolfo II, una scelta ben evidente sin dai suoi primi film, quali *Pièce con pietre* (*Spiel mit Steinen*, 1965) (fig. 77) e *Historia naturae* (suite), quest'ultimo espressamente dedicato all'imperatore Rodolfo II. In un'intervista concessa a Peter Hames, Švankmajer ha dichiarato la sua ossessione per la corrente arcimboldesca, un metodo che ha cercato di impiegare in modo cosciente al momento di eseguire i diversi suoi lavori. Tuttavia secondo lo stesso regista, questa applicazione del *modus operandi* di Arcimboldo non è stata molto efficace in nessuno dei suoi tentativi creativi¹⁴.

Il suo film *Pièce con pietre* è un racconto diviso in cinque parti, che vede come protagonisti una serie di sassi di diversi colori, *texture* e dimensioni, che acquistano vita. Nella terza parte questi si spostano ritmicamente fino ad assemblare un essere antropomorfo dallo stile arcimboldesco e, in seguito, si disperdono per poi formare un altro e un altro ancora fino alla fine di questa

¹² Cfr. ŠVANKMAJER, J. *Gabinetto di scienze naturali*, in DIERNA, G. (a cura di) (2003) *Eva Švankmajer... op. cit.*, p. 107; vedi *Idem. Alchimie surrealiste*, in FORNARA, B., PITASSIO, F., SIGNORELLI, A. (a cura di). (1997). *Jan Švankmajer... op. cit.*, p. 65.

¹³ Cfr. KRÁL, P. *Questions to Jan Švankmajer*. Traduzione J. McGreal, «Afterimage», (1987), 13, pp. 22-32.

¹⁴ Vedi HAMES, P. *Interview con Jan Svankmajer*, in *Idem. (2008) The cinema of ... op. cit.*, p. 116; vedi anche ŠVANKMAJER, J. *Možnosti dialogu*, in FORNARA, B., PITASSIO, F., SIGNORELLI, A. (a cura di). (1997). *Jan Švankmajer... op. cit.*, p. 108.

sezione del film. Nella quarta parte del cortometraggio appaiono altri due umanoidi che interagiscono tra loro e sembrano dialogare, questi sono stati realizzati con centinaia di piccole pietre, e strutturalmente assomigliano ai più tardi profili, protagonisti della sua opera visiva *Possibilità di dialogo* 1982.

D'altro canto, un riferimento diretto ad Arcimboldo è rintracciabile nella selezione delle immagini di fondo per l'*opening* di *Historia naturae (suite)* (fig. 78), dove l'artista ceco la sua opera e quella del pittore milanese condividano un flusso di pensiero simile. A questo scopo, Švankmajer ha deciso di impiegare nell'edizione finale del cortometraggio alcune delle teste composte di Arcimboldo, ma in formato bianco e nero. Una gran parte di questi *assemblage* sono stati eseguiti dal pittore milanese: sono presenti tre delle sue allegorie agli elementi — la *Terra*, l'*Acqua* e l'*Aria* —, e appare persino il ritratto di Rodolfo II, personificato dal dio *Vertumno*. Nel cortometraggio è presente infine anche una quinta opera, questa non di mano del pittore cinquecentesco ma realizzata seguendo la sua maniera e dal punto di vista compositivo ispirata al dipinto dell'*Acqua*. Tenendo conto di tutti i lavori di Švankmajer, quelli che riescono a dichiarare meglio il loro fascino per la corrente arcimboldesca e per il collezionismo di “stile rudolfiano” sono quelli appartenenti alla serie denominata *Švank-meyers Bilderlexikon* (1972- 2016) (fig. 79) come anche due dei suoi brevi *film*: *Possibilità di dialogo* e *Flora*.

Per concepire le sue opere, Švankmajer preferisce enfatizzare il senso del tatto rispetto a quello della vista, perché secondo il poeta, l'esperienza del primo è molto più importante di quella del secondo¹⁵. Pertanto rifiuta di utilizzare nei suoi film le nuove tecnologie qualora non fossero necessarie¹⁶. L'artista pensa che la corretta strada per raggiungere un'azione fantastica, sia fare attenzione al dettaglio degli elementi che sono coinvolti, sebbene, per questa ragione, cerchi di impiegare nei suoi lavori oggetti reali, presi dal mondo che lo circonda: l'argilla, le ossa, alcune macchinette, la carta, le bambole o la carne. Ciò non significa che Švankmajer sia interessato a qualunque oggetto, poiché egli si identifica con il ragionamento proprio del collezionismo da quando era

¹⁵ ŠVANKMAJER, J. *Soy una cámara*. Centro de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), 8 marzo 2017, <https://vimeo.com/109231345>

¹⁶ *Idem.*, *Bringing Matter... op. cit.*, p. 67.

un bambino¹⁷. Questo lo ha portato ad una ricerca quasi compulsiva di quegli elementi che gli sembrano rispecchiare i suoi sentimenti, quelli che ha conosciuto per primi e che pertanto gli appartengono. In altre parole, il regista li seleziona senza interessarsi al loro valore economico né alla loro funzione originale. In realtà, per lui non è importante se si tratti di un'opera d'arte, di un prodotto della natura oppure di qualcosa di uso quotidiano, in quanto è interessato alle storie di cui sono stati testimoni e alle emozioni che nascondono, ciò che egli definisce la loro "dignità magica"¹⁸. Poiché per Švankmajer gli oggetti sono maggiormente espressivi e possiedono intrinsecamente più vita degli esseri umani, oltre ad avere una memoria migliore di loro, la quale viene attivata con il tatto¹⁹. Questa loro caratteristica è definita dal regista come "memoria tattile", dove si intrecciano l'immaginazione con le sensazioni generate dal senso del tatto²⁰.

Il regista sceglie per i suoi lavori sia le cose presi dal quotidiano, sia quelle che vengono ritenute non più utili. Tutte queste non vengono valorizzate dall'artista, secondo la studiosa Carolina López nel suo saggio *Un refugio para el mundo mágico*, per le loro funzioni originarie, bensì per un'altra nuova funzione conferitagli dalla sua mente che serve agli oggetti come un *medium* con il quale è possibile ristabilire la loro sensibilità verso il magico, nelle giuste circostanze²¹.

Pertanto, la logica di Švankmajer potrebbe essere originata dalla manifestazione del suo pensiero selvaggio, così definito dalla cosmovisione di Lévi-Strauss, con cui il regista ceco avrebbe cercato di svelare una logica interna tra gli elementi della sua raccolta. Tutto ciò attraverso l'associazione delle tracce tattili offerte dalla loro apparenza esterna e che sono state analizzate e individualizzate in maniera pragmatica dal regista. Tuttavia, è vero che Švankmajer, come artista-collezionista ha una certa preferenza per

¹⁷ MATT, G. *I'm gespräch... op. cit.*, p. 98.

¹⁸ Cfr. HAMES, P. (2008) *The cinema of ... op. cit.*, p. 116

¹⁹ *Ibid.*; cfr. ŠVANKMAJER, J. *Arcimboldo*, in *idem.*, SOLAŘIK, B. (a cura di) (2018) *Jan Švankmajer... op. cit.*, pp. 58, 83.

²⁰ ŠVANKMAJER, J., VASSELEU, C. (a cura di) (2014) *Touching and imagining: An introduction to tactile art*. Dalby, London: Tauris, p. XXii.

²¹ Vedi LÓPEZ, C. *Un refugio para el mundo mágico*, in *Idem.*, HISPANO, A. (a cura di) (2014) *Metamorfosis. Visiones...op. cit.*, pp. 28-29.

quegli elementi che hanno un particolare fascino e che sono poco comuni: i feticci congolesi, i pupazzi e la scenografia folk, bersagli meccanici delle fiere e la letteratura gotica²². Per la precisione, questa natura di collezionista lo spinge a credere che l'inestimabile valore di una raccolta risieda proprio nella sua integrità, ossia nella sua forza sinergica come insieme²³. Tale ragione l'artista ceco, come nel caso di Arcimboldo e dell'imperatore Rodolfo II, potrebbe essere identificato come un collezionista appartenente alla categoria dei "curiosi", sulla base della classifica di Rheims.

La tradizione praghese e il particolare interesse di Švankmajer per il collezionismo enciclopedico hanno portato il regista ceco a riprendere anche il modo di custodire ed esibire la sua raccolta, la quale è accuratamente selezionata nel suo gabinetto di curiosità. Il regista ceco si definisce ossessionato dal concetto di *Wunderkammer* e la considera una collezione di artefatti che possiedono uno spirito fantastico e hanno dei legami costruiti per mezzo del principio dell'analogia²⁴. L'artista ceco ritiene che questo luogo sia un tipo di mappa che conserva le tracce dell'esistenza di un mondo magico, quello proprio della pre-civiltà e dei popoli indigeni²⁵. Infatti, Švankmajer si sente così attratto da questo tipo di sistemazioni che ha fondato la sua *Kunstkamera*²⁶ (fig. 80), che dal 1981 si trova in un castello a Horní Staňkov. Si tratta di una grande raccolta personale messa insieme alla pittrice Eva Švankmajerová sua moglie e collaboratrice, morta nel 2005²⁷. Nella *Kunstkamera* sono conservati i suoi lavori, quelli eseguiti dalla moglie e da alcuni amici surrealisti, accanto ad alcune opere d'arte primitiva provenienti in

²² ŠVANKMAJER, J. *Arcimboldo...op. cit.*, p. 84.

²³ *Idem. Cabinet of curiosities*, in LÓPEZ, C., HISPANO, A. (a cura di) (2014) *Metamorfosis. Visiones fantásticas de Starewitch, Švankmajer y los hermanos Quay* (2014) Catalogo della mostra (Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona [CCCB] 25 marzo-7 settembre 2014; Madrid, La Casa Encendida 2 ottobre 2014-11 gennaio 2015). Barcelona: CCCB - Gabinet de Premsa i Comunicació de la Diputació de Barcelona, p. 186.

²⁴ *Ibid.* p. 185; Cfr. MATT. G. *I'm gespräch... op. cit.*, p. 98.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ DIERNA, G. (a cura di) (2003) *Eva Švankmajer... op. cit.*, p. 131; Cfr. MATT. G. *I'm gespräch... op. cit.*, p. 107: Qui, il regista si riferisce al luogo dove salvaguarda la sua collezione come *Wunderkabinett*.

²⁷ LÓPEZ, C. *Jan Švankmajer: una visión mágica de la vida y del mundo*, in *Idem., C., HISPANO, A. (a cura di) (2014) Metamorfosis. Visiones...op. cit.*, p. 150.

particolar modo dall'Africa e dall'Oceania²⁸. Ma soprattutto, in questo luogo sono custoditi “i resti del mondo magico”, ovvero quegli oggetti che appaiono nei suoi film o in qualsiasi altra delle sue opere. L'artista è cosciente che il gabinetto di curiosità, per il suo carattere intrinseco, non può certo contenere una sistematizzazione rigorosa, nonostante egli abbia deciso di dividere la propria collezione in *naturalia, exotica, esoterica (mirabilia e misticismo), artificialia, scientifica, gaudia, funeralia e horribilia*, e infine *vetustissima*²⁹. L'attività di collezionista è così importante per l'artista che nel suo famoso *Decalogo* del 1999 afferma che la maggior parte de suoi film provengono dalla sua passione per il collezionismo³⁰. Infatti, in questo testo ha scritto di come egli sia riuscito a collegare la sua passione per il collezionismo con il suo modo di produrre un'opera:

Prima di infondere la vita in qualche oggetto del film prova a comprenderlo. A comprendere non la sua funzione utilitaristica ma la sua vita interiore [...] Se vuoi rendere visibili attraverso la cinepresa questi loro contenuti nascosti, devi stare ad ascoltarli. Talvolta anche per diversi anni. Devi prima diventare un collezionista, e solo più tardi un cineasta. Il processo di infondere la vita con l'animazione deve avvenire in modo del tutto naturale³¹.

Con questo, Švankmajer sottolinea l'importanza di avere una conoscenza totale sugli oggetti, la quale è raggiungibile soltanto quando questi vengono da lui posseduti come collezionista. Secondo la cosmovisione del regista, questo sarebbe l'unico modo per poter trasmettere un messaggio che vada oltre la loro funzione denotativa. Un carattere dal quale Švankmajer prende spunto per tradurre le sue storie in immagini animate, le quali provocano una dialettica tra gli elementi inanimati e le persone. Dunque, il regista ceco, come nel caso di Arcimboldo, sente un'attrazione verso gli oggetti che lo porta a collezionarli. Perciò, il suo *modus operandi*, come quello del pittore cinquecentesco, non si limita soltanto a possederli, bensì a mutarli, a

²⁸ SCHMITT, B. *Detailed biography with commentary (II)*, in ŠVANKMAJER, J. DRYJE, F., SCHMITT, B. (a cura di) (2012) *Jan Švankmajer. Dimensions of dialogue/between film and fine art*. Řevnice: Arbor vitae, p. 171.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ ŠVANKMAJER, J. *Alchimie surrealiste*, in FORNARA, B., PITASSIO, F., SIGNORELLI, A. (a cura di). (1997). *Jan Švankmajer... op. cit.*, p. 64.

³¹ ŠVANKMAJER, J. *Cinema*, in DIERNA, G. (a cura di) (2003) *Eva Švankmajer... op. cit.*, p. 55.

sovertirli e a riposizionarli nei suoi *assemblage*, in modo tale che chi osserva gli elementi sia capace di vedere ciò che egli ha scoperto prima in loro. Dunque, la procedura di Švankmajer, come quella arcimboldesca, sarebbe più vicina al concetto di *objet projeté*, che a quello di *ready-made*. Quest'ultimo è stato collegato ai lavori del regista ceco da Norbert M. Schmitz nel suo saggio del 2011 *The resistance of the object or the subversion of the intimate Jan Švankmajer*. Tuttavia, la definizione di *objet projeté* sarebbe più corretta per descrivere il rapporto che tale artista dimostra nei confronti degli oggetti, poiché non li trova soltanto attorno a lui, usandoli così come sono, bensì gli fa acquisire, quella che la mente dell'artista reputa la loro giusta forma³². Inoltre, Schmitz nella sua tesi paragona l'interesse di Švankmajer nel cercare un'analogia tra elementi concreti, con il pensiero dello strutturalista Michel Foucault. Quest'ultimo afferma, nel suo libro *The order of the things* (1966), che la cultura occidentale, solo a partire dalla fine del XVI secolo, ha impiegato la somiglianza tra le parvenze degli elementi concreti come una tattica per produrre e impadronirsi della conoscenza dei fatti visibili e di quelli che non lo sono, così da poterli sistemare a mo' di simboli³³. Ma è necessario mettere a fuoco, che le idee di Švankmajer sarebbero più vicine a quelle formulate da un altro strutturalista, Claude Lévi-Strauss. Entrambi sono concordi nel riconoscere l'importanza che ha l'analogia per portare avanti l'indagine sul mondo reale, e anche per produrre un'opera, perciò sia l'uno che l'altro danno nelle loro cosmovisioni un ruolo vitale alla magia, sottolineando che questa è stata utilizzata come mezzo per raggiungere conoscenza, già, dai primi uomini.

³² Cfr. SCHMITZ, N. *The resistance of the object or the subversion of the intimate Jan Švankmajer*, in BLICKLE, U., MATT, G. (a cura di) (2011) *Das kabinett des Jan Švankmajer: das Pendel, die Grube und andere Absonderlichkeiten, eine Ausstellung; The cabinet of Jan Švankmajer: the pendulum, the pit, and other peculiarities*. Catalogo della mostra (Kraichtal, Ursula Blickle Stiftung 4 settembre-16 ottobre 2011; Vienna, Kunsthalle 7 settembre-02 ottobre 2011). Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst), p. 97.

³³ FOUCAULT, M. (2005) *The order of the things. An archeology of human sciences*. New York; Londra: Routledge, p. 19

Jan Švankmajer *Bricoleur*

L'irrazionalità del dialogo (l'incontro) dei miei oggetti animati è soltanto apparente, contiene sempre un nucleo razionale (persino se è la razionalità di un paranoico). L'irrazionalità del dialogo degli oggetti nei miei film è, tuttavia, una ribellione contro l'utilitarismo.³⁴

Nonostante il regista ceco si ritenga un seguace del Surrealismo, egli lo considera una maniera di raggiungere una "vista magica" del mondo, dove si intrecciano l'amore, la libertà e la poesia, ma non lo considera uno stile e nemmeno un movimento artistico³⁵. Nelle sue opere, Švankmajer svolge una ricerca per trovare i diversi legami di ordine razionale tra gli elementi che formano i suoi microcosmi, perciò si potrebbe concludere che questi permettono all'artista di arrivare oltre il collage surrealista, avvicinandolo invece agli obiettivi strutturali e metodici che il *bricoleur* impiega per concepire i suoi insiemi. Soprattutto perché i surrealisti cercano di creare i loro insiemi basandosi, secondo lo stesso Švankmajer, soltanto su una bellezza convulsiva, ragione per cui il regista ceco preferisce la ricerca empirica, soprattutto quella che si ottiene con l'uso del tatto³⁶. Il regista preferisce l'utilizzo dell'animazione, poiché questa gli fornisce il potere inserire nella sua opera una gran varietà di materiali, che vanno dall'argilla, alle fotografie, ai sassi, dai modellini, fino i ritagli di carta, con cui può sperimentare e soddisfare la sua attrazione per la superficie degli elementi concreti³⁷.

Il senso con cui il regista intende sistemare gli oggetti attraverso il paragone di una serie di caratteri che corrispondono a loro aspetto esteriore, quali le loro *texture* e le dimensioni, e con cui forma degli insiemi che evidenziano un carattere nascosto, corrisponde a un *modus operandi* che potrebbe

³⁴ HAMES, P. (2008) *The cinema of ... op. cit.*, p. 118: cit. originale «the irrationality of the dialogue (meeting) of my animated objects is only apparent, it always contains a rational nucleus (even if is the rationality of a paranoiac) [...] The irrationality of the dialogue of objects in my films is, however, a rebellion against utilitarianism». (Traduzione in italiano per la tesi).

³⁵ MATT. G. *I'm Gespräch... op. cit.*, p. 96; Cfr. ŠVANKMAJER, J. *El cine alucinante de Jan Švankmajer. Clase Magistral* (Cineteca Nacional, Città di Messico, 15 novembre 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=UfKTVov2LIU>

³⁶ Cfr. HAMES, P. (2008) *The cinema of ... op. cit.*, p. 118.

³⁷ PALACIOS, J. *La linterna mágica de Jan Švankmajer. Švankmajer y el cine de animación checo*, in «Con a de animación», (2013), 3, p. 102.

paragonarsi a quello portato avanti dal *bricoleur*. Švankmajer, inoltre, afferma che durante la creazione dei suoi film, questi rimangono “aperti” all’improvvisazione, senza seguire rigidamente uno *screenplay*, infatti egli definisce ciascuno dei suoi prodotti visivi come un “gioco della verità (nascosta)”³⁸. Questo procedimento è coerente con la maniera in che il *bricoleur* progetta le sue strutture, senza una pianificazione antecedente, poiché egli va alla scoperta di queste utilizzando soltanto quegli oggetti che ha nella sua raccolta.

Per tale ragione le idee di Švankmajer si accorderebbero con quelle portate avanti da Lévi-Strauss, entrambi danno un ruolo significativo nelle loro teorie al concetto di magia e al suo impiego fin dai primi uomini. Il regista ceco ritiene che l’arte e la magia erano una stessa cosa, delle quali si è servito “l’uomo primitivo” fin tempi immemorabili con lo obiettivo di «conquistare il favore della natura (degli elementi, degli spiriti, degli avi, dei demoni)» e per riuscire ad avere una apparente padronanza su questa³⁹. Una pratica con cui questo ha potuto raggiungere una certa conoscenza sugli elementi concreti del suo mondo. Tale legame è stato spezzato nel momento in cui «l’arte [ha] comincia[to] ad allontanarsi dalla magia e [assunto] funzioni diverse»⁴⁰.

Dunque, il concetto di magia secondo Švankmajer, senza il quale egli non riesce ad immaginare la creazione artistica, potrebbe essere paragonato al pensiero mitico-magico descritto nelle teorie dell’antropologo francese, ossia, a quella scienza-neolitica portata avanti già dai popoli ritenuti “primitivi”. Tale conoscenza empirica è ugualmente considerata fondamentale per la creazione artistica da parte di Lévi-Strauss, sebbene egli sottolinei che questa debba lavorare insieme al pensiero scientifico per potere produrre l’opera. D’altro canto, in un’intervista condotta da Carolina López nel 2013, Švankmajer ha giustamente evidenziato che la logica “primitiva”, ossia la magia, è

³⁸ vedi ŠVANKMAJER, J. citato da SCHMITZ, N. *The resistance of the object or the subversion of the intimate Jan Švankmajer*, in BLICKLE, U., MATT, G. (a cura di) (2011) *Das kabinett des...* op. cit., p. 97: “game of (inner) truth”; vedi ŠVANKMAJER, J. citato da MATT, G. in *Idem. I’m gespräch...* op. cit., p. 104.

³⁹ ŠVANKMAJER, J., ŠVANKMAJEROVÁ, E. *Alchimia...* op. cit., p. 111; cfr. *Idem.* (1994) *Transmutace smyslů. Transmutation of the senses*. Praga: Středoevropská galerie a nakladatelství, p. 81.

⁴⁰ *Idem.* (1994) *Transmutace smyslů...* op. cit., p. 81.

perfettamente rintracciabile nella società attuale⁴¹. Questo sarebbe un'altra coincidenza tra i pensieri del regista ceco e quelli dell'antropologo francese, poiché quest'ultimo riconosce e insiste sull'esistenza delle manifestazioni pragmatiche che ancora si basano sulla scienza neolitica.

Švankmajer come *bricoleur* progetta i suoi insiemi con l'utilizzo del materiale grezzo che trova nel proprio mondo. Uno dei luoghi privilegiato per le sue ricerche sono i mercatini delle pulci, dove cerca singoli oggetti, in particolare quelli che nessuno mai comprerebbe sia per la loro apparente semplicità sia per il poco valore monetario, come ad esempio scampoli di cuoio o di tessuto, vetri e piume. Una volta acquistati questi nuovi oggetti entreranno nella sua raccolta conservata nella sua casa di Praga, nel suo studio di Knovíz e nella sua proprietà a Horní Staňkov⁴². Qui formeranno parte di quella serie di elementi che Švankmajer impiega di tanto in tanto per realizzare alcuni dei suoi *bricolage* in stile arcimboldesco, come è il caso di *Shell Head (Hlava z mušlí, 1998)*, dove egli ha impiegato una gran varietà di conchiglie per assemblare un ritratto antropomorfo.

Il regista crede che «l'idea trov[i] il suo giusto posto nella creazione artistica solo nel momento in cui il tema che [si vuole] esprimere è stato vissuto» pienamente dal creatore⁴³. Švankmajer riesce a progettare le sue diverse opere, grazie a ciò che ha precedentemente studiato e personalmente sperimentato con tutti gli elementi contenuti nella sua raccolta, in seguito è capace di scoprire la migliore struttura propria a ciascuno di questi. Dal punto di vista funzionale questa procedura potrebbe essere ritenuta analoga a quella della maniera arcimboldesca, dove ciascuno degli elementi viene coinvolto in un *bricolage* rispondendo ad una tematica comune, nascondendo così il suo utilitarismo e lasciandolo in secondo piano. Tutto ciò è fatto per poter legare tra loro gli oggetti eterogenei e formare un insieme sinergico, che gli conferisca un nuovo significato soggettivo. Švankmajer, nel suo ultimo libro,

⁴¹ Vedi *Idem. Cabinet of curiosities*, in LÓPEZ, C., HISPANO, A. (a cura di) (2014) *Metamorfosis. Visiones...op. cit.*, p. 185.

⁴² VIMENET, P. *Starewitch, Švankmajer, Quay: un diálogo entre obras irreducibles*, in LÓPEZ, C., HISPANO, A. (a cura di) (2014) *Metamorfosis. Visiones...op. cit.*, p. 49.

⁴³ ŠVANKMAJER, J. *Cinema*, in DIERNA, G. (a cura di) (2003) *Eva Švankmajer... op. cit.*, p. 56.

sottolinea la concordanza che ha il suo pensiero del mondo con quella di Lévi-Strauss citandolo:

[P]er me, l'esotico non è sempre in superficie ma nel fondo: è ciò che si può conseguire a condizione che mettiamo abbastanza cuore e volontà nel trovarlo proprio qui nel punto giusto, a condizione che lo notiamo [...] A volte è nelle attività umane più economiche, più assurde, più sciocche e modeste che si trova una serratura che consente l'accesso alle verità più profonde e più generali⁴⁴.

Così, l'aspetto tattile è una qualità culminante per tutti i lavori di Švankmajer, persino nei *bricolage* protagonisti dei suoi film. Nonostante gran parte di questi sia stata pensata per essere proiettata su uno schermo, il senso del tatto non viene mai trascurato per le limitazioni del proprio supporto, per il quale gli elementi impiegati sono costretti a convivere in uno spazio bidimensionale. Infatti, nei suoi prodotti visivi il regista si occupa di portare avanti un certo ritmo visivo tra le diverse scene, intercalando tra di loro le varie inquadrature, quali gli estremi *close up*, le panoramiche o il *travelling*, tutto ciò attraverso un sapiente gioco di montaggio cinematografico, che alla fine permetterà agli osservatori di apprezzare dettagliatamente sia i vari oggetti che le loro *texture* e in alcuni casi anche il loro interno.

L'artista ceco riesce a rendere concreti sia le sue invenzioni, sia gli elementi che formano la propria opera. Infatti, egli pensa che mostrare i vari particolari di un oggetto sia una cosa cruciale per poter sovvertire la sua concretezza, e in conseguenza conseguire che il suo immaginario abbia una certa credibilità. In tal senso, il regista ha scritto «quanto più t'inoltri in un'azione fantastica, tanto più devi essere realista nel dettagli»⁴⁵. Partendo di questo, se potrebbe affermare che il regista riproduce con tanta cura i diversi particolare degli elementi contenuti nelle sue invenzioni artificiali, che appaiono nei suoi film,

⁴⁴ LÉVI-STRAUSS, C. in COURTOT, C. *Voix off. Entretien de Claude Lévi-Strauss avec Claude Courtot*. «L'Archibras», (1968), 3, p. 27, citato da ŠVANKMAJER, J., in *Idem. Bringing Matter...cit.*, p. 63: «for me, the exotic is increasingly not on the surface but deep down: it is what we can achieve provided we put enough heart and will into finding it right here in the spot, provided we notice [...] Sometimes it is in the seemingly cheapest and most absurd, silliest and the most modest human activities in which a lock is found that enables access to the deepest and most general truths» (Traduzione in italiano per la tesi).

⁴⁵ ŠVANKMAJER, J. *Cinema*, in DIERNA, G. (a cura di) (2003) *Eva Švankmajer... op. cit.*, p. 56.

che potrebbe paragonarsi con quell'attenzione ai dettagli che ha eseguito Arcimboldo per eseguire sia i suoi vari studi naturalistici, che suoi dipinti. Questo suo gusto per il dettaglio può essere rintracciato nella narrativa visiva del suo film *Historia naturae (suite)*. Secondo le idee di Alena Nádvorníková nel suo saggio *Oggetti da sottosuolo* (1997), il regista avrebbe tentato rappresentare la sua «grottesca teoria dell'evoluzione delle specie»⁴⁶. Alcuni anni dopo, Bertrand Schmitt aggiungerà a proposito di questa opera che Švankmajer «colleziona, assembla, cerca di capire e proteggere gli esemplari», i quali sono nel mezzo di una lotta per la sopravvivenza, degna di quella descritta da Charles Darwin⁴⁷. Partendo da questo, si potrebbe dire che tale lavoro rappresenta un intento da parte del regista per trovare un ordinamento adeguato al suo mondo concreto. Perciò, tale cortometraggio di carattere mitopoietico potrebbe essere considerato un'esposizione del pensiero primitivo che guida le opere dell'artista ceco. Un lavoro durante il quale per quasi nove minuti, egli riesce ad evidenziare tutti quei legami, che secondo la sua logica, esistono tra i vari elementi e i diversi soggetti protagonisti di tale prodotto audiovisivo, ciò grazie all'utilizzo di una serie di movimenti ripetitivi, con cui il regista riesce ad ottenere una serialità e a conseguire l'unità narrativa del suo cortometraggio.

Qui, Švankmajer intende emulare un tipo di ordinamento logico e una gerarchia, con cui distingue otto categorie scientifiche, come aveva fatto prima di lui Basilius Besler nei suoi scritti di storia naturale⁴⁸. Così, il regista ha abbinato queste parti con alcuni generi musicali dal punto di vista pragmatico e sulla base di un principio di reciprocità tra gli elementi coinvolti: *Aquatilia* (foxtrot), *Hexapoda* (bolero), *Pisces* (blues), *Reptilia* (tarantella), *Aves* (tango), *Mammalia* (minuetto), *Simiae* (polka) e *Homo* (valzer). Tra ciascuna delle diverse sezioni in cui è suddiviso il cortometraggio appare una sequenza, dove

⁴⁶ NÁDVORNÍKOVÁ, A. *Oggetti da sottosuolo*, in FORNARA, B., PITASSIO, F., SIGNORELLI, A. (a cura di). (1997). *Jan Švankmajer... op. cit.*, p. 28.

⁴⁷ SCHMITT, B. *Detailed biography with commentary (I) 1934-1970*, in ŠVANKMAJER, J. DRYJE, F., SCHMITT, B. (a cura di) (2012) *Jan Švankmajer. op. cit.*, p. 84: cit. originale «collects, assembles, seeks to understand and protect the specimens» (Traduzione in italiano per la tesi).

⁴⁸ DILLON, B. *Sobre la curiosidad y las curiosidades*, in LÓPEZ, C., HISPANO, A. (a cura di) (2014) *Metamorfosis. Visiones...op. cit.*, p. 33.

si vede la bocca di un uomo che inghiotte un pezzo di carne, un'allegoria con la quale l'artista ricorda che la natura è stata sottomessa al volere dell'uomo. Il film è un autentico tributo al collezionismo enciclopedico cinquecentesco, dove Švankmajer ha evidenziato ritmicamente sul piano empirico alcuni dei legami nascosti e la diversità tra questi esseri, seguendo una logica propria del *bricoleur*. In questo modo, l'artista ha impiegato indistintamente antichi studi anatomici del corpo umano, disegni naturalistici di antichi trattati enciclopedici, così come anche alcuni esemplari di animali vivi e altri imbalsamati ed infine scheletri e fossili (fig. 81).

L'interesse dell'artista ceco per sviluppare la ricerca attraverso della conoscenza empirica, focalizzata sul senso tattile, è aumentato durante la seconda metà degli anni Settanta del secolo scorso, giusto, quando nel suo paese, i film d'animazione hanno iniziato ad essere soggetti alla censura del regime del *Partito Comunista di Cecoslovacchia (Komunistická Strana Československa, KSČ)*, che aveva colpito sia i lungometraggi che i documentari. Questo clima politico ha comportato la messa al bando della sua opera intitolata *L'Ossario (Konstnice, 1970)*⁴⁹. In tal modo è iniziato un periodo che ha segnato fortemente il lavoro audiovisivo di Švankmajer, poiché la sua produzione è stata bloccata a causa di un divieto politico, durato ben sette anni (1973-1979)⁵⁰. In questo momento la sua attenzione si è riversata totalmente verso la sperimentazione e la produzione tattile, nella quale venivano impiegati i vari mezzi, così come alcune diverse *texture*, superfici, e forme che provenivano della realtà concreta⁵¹. Per esempio, in quel periodo, l'artista ha raccolto alcuni artefatti inusuali e dei particolari tipi di sensori con i quali successivamente ha costituito un archivio che utilizzato diverse volte nella produzione dei suoi film⁵². La ricerca in questo specifico campo tattile, come strumento d'interpretazione del mondo circostante è iniziata come parte di un esperimento collettivo portato avanti dal regista e dal suo gruppo, solo successivamente Švankmajer si è appassionato a tal punto a questo progetto

⁴⁹ HAMES, P. *Interview con... op. cit.*, pp. 107-108.

⁵⁰ LÓPEZ, C. *Jan Švankmajer... op. cit.*, p. 149.

⁵¹ HAMES, P. (2008) *The cinema of... op. cit.*, p. 117.

⁵² BLICKLE, U., MATT, G. (a cura di) (2011) *Das kabinett... op. cit.*, p. 97.

da continuare la sperimentazione per proprio conto, per tornare poi a collaborare con alcuni esperimenti tattili presso l'ospedale psichiatrico infantile di Praga *Motol Hospital*⁵³. I risultati di questa collaborazione sono stati presentati e analizzati nel libro *Touching and imagining: An introduction to tactile art* (1994).

Il 1980 è l'anno in cui Švankmajer è potuto tornare a lavorare nuovamente con i mezzi di comunicazione audiovisivi e in conseguenza con l'animazione. Il regista si è impegnato a trovare un modo di applicare nei suoi nuovi progetti, tutto ciò che aveva imparato durante il suo esilio dal mondo cinematografico, compresa la sua scoperta personale: l'esistenza di un tipo di "memoria tattile"⁵⁴. Così la nuova fase di evocazione dei "sentimenti tattili" emanati dagli oggetti è cominciata con diversi cortometraggi: *La caduta della casa Usher* (*Zánik domu Usherú*, 1980), *Il pozzo, il pendolo e la speranza* (*Kyvadlo jáma a naděje*, 1983), e *Possibilità di dialogo*, i primi due ispirati ai racconti di Edgar Allan Poe, il terzo basato su un copione originale del regista⁵⁵. Nonostante gli ultimi due cortometraggi menzionati siano stati prodotti dopo la fine del periodo della censura, *Possibilità di dialogo* fu ugualmente additato dal partito comunista come un esempio di quello che non doveva prodursi mentre *Il pozzo, il pendolo e la speranza* rimase nella lista nera del regime ancora per diversi anni⁵⁶.

Flora

Si tratta di un brevissimo film della durata di appena 20 secondi prodotto dal canale di musica americano MTV (fig. 82)⁵⁷. Quest'opera, partendo già dal suo nome, si potrebbe collegare ai dipinti di Arcimboldo rappresentanti la dea: *Flora Meretrix* (collezione privata, 1590 ca.) e *Flora* (collezione privata, 1589)⁵⁸. Nonostante che la donna raffigurata nei due dipinti e protagonista del

⁵³ ŠVANKMAJER, J., VASSELEU, C. (a cura di) (2014) *Touching and imagining... op. cit.*, p. 6

⁵⁴ *Ibid.* p. 118.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Cfr. HAMES, P. *Interview con... op. cit.*, pp. 108, 125.

⁵⁷ SCHMITT, B. *Detailed biography with commentary (II) 1971-1989*, in ŠVANKMAJER, J. DRYJE, F., SCHMITT, B. (a cura di) (2012) *Jan Švankmajer. Dimensions... op. cit.*, p. 190

⁵⁸ Vedi tabelle in Appendice II p. 209 di questa tesi.

cortometraggio sia la medesima divinità, esistono differenze importanti tra le versioni di questi due artisti. Da un lato, gli *assemblage* del pittore cinquecentesco raffigurano dei busti femminili, composti da diversi animali e fiori, questi ultimi rappresentanti nella loro massima fioritura e in tale stato come bloccati nel tempo dell'arte di Arcimboldo. Dall'altro lato, nel suo film Švankmajer ha assemblato un *bricolage* che assomiglia ad una donna dai tratti minimalisti, che possiede un corpo formato da varie verdure e frutti. Per la sua materia grezza, questo golem potrebbe essere collegato anche ai dipinti del pittore milanese, dedicate all'autunno, al dio Vertumno o alla primavera. Inoltre, nella versione del regista si apprezza una Flora in corpo intero, che si trova ammanettata e sdraiata su un letto, mentre soffre per non potersi slegare. Per questa ragione, non le è possibile arrivare al bicchiere d'acqua che le è accanto su un comodino, per tale ragione la donna si disidrata e inizia a marcire velocemente.

Possibilità di dialogo (Možnosti dialogu, Dimensions of Dialogue)

Anche nel cortometraggio *Possibilità di dialogo* (fig. 83) del 1982 i protagonisti sono creati principalmente con degli *assemblage* arcimboldeschi e con l'uso dell'argilla⁵⁹. Secondo Švankmajer grazie all'impiego di quest'ultima è possibile raggiungere l'"arte tattile pura", perché le strutture analogiche che emergono dal procedimento sono un riflesso delle emozioni di chi le concepisce⁶⁰. Questo lavoro è diviso in tre parti e intende essere un'allegoria con la quale il regista avanza una critica verso il mondo moderno e i suoi problemi di comunicazione, attraverso la manipolazione e la trasfigurazione del mondo circostante. Il regista lo descrive come un'opera «compromessa con uno spirito di anti-civiltà, sovversivo e ribelle»⁶¹.

La prima parte, intitolata *Dialogo esaustivo (Dialog věčný)*, è concentrata su tre teste composte di stile arcimboldesco: una costituita da diversi vegetali e

⁵⁹ Vedi tabelle in Appendice II p. 211 di questa tesi.

⁶⁰ Cfr. STADEROLI, S. *Lezione Švankmajer*, in DIERNA, G. (a cura di) (2003) *Eva Švankmajer...* *op. cit.*, p. 44.

⁶¹ MATT. G. *I'm Gespräch...* *op. cit.*, p. 107.

frutti (una mela, una lattuga, un limone), un'altra da utensili da cucina (i coperchi, i cucchiari, i piatti) e una terza da oggetti da ufficio e da materiali artistici (i righelli, le forbici, i pennelli). Inoltre, l'insieme che contiene i diversi elementi botanici rende un omaggio diretto a due delle opere eseguite da Arcimboldo: *Vertumno* e *l'Estate*. Durante il cortometraggio, Švankmajer ha animato singolarmente i diversi elementi naturali e artificiali contenuti in ogni *assemblage*, ciò gli ha permesso di comporre e scomporre i vari personaggi, sottolineando e affermando il carattere non assoluto dei *bricolage* eseguiti alla maniera arcimboldesca. Nel film queste figure artificiose si avventano l'una sull'altra, per distruggersi e fagocitarsi, e di conseguenza queste diventano ognuna una serie di sassi diversa. In seguito, queste teste mutano di nuovo fino ad essere un unico busto umanoide di argilla di colore grigio caldo, come un golem autoreplicante. Con quest'allegoria, Švankmajer intende parlare della perdita dell'identità sofferta dall'individuo nella società capitalista. Partendo da questo, si potrebbe anche affermare che il regista ha sfruttato il carattere eterogeneo dei suoi tre *assemblage* arcimboldeschi con l'obiettivo di evidenziare l'esistenza di una propria personalità in ciascun dei personaggi. Nella seconda parte del cortometraggio, dal titolo *Dialogo appassionato* (*Dialog vášnivý*), la tematica passa ad indagare il piano del rapporto personale. La storia ha come protagonisti una coppia antropomorfa fatta di argilla colta nella fase di corteggiamento. Man mano che procede il cortometraggio, queste figure si avvicinano tra loro e attraverso appassionati baci e carezze arrivano al culmine dell'atto amoroso, diventando un solo essere, per poi separarsi nuovamente. Tuttavia, tale unione dà come conseguenza un piccolo mucchio d'argilla che cerca di entrare in rapporto con loro, ma viene respinto ed aggredito senza pietà da entrambi i personaggi. Così, all'improvviso, tutto l'amore che la coppia aveva all'inizio di questa sezione del cortometraggio, si trasforma in odio viscerale, che porta la coppia ad attaccarsi fino a ridursi in un cumulo informe di terracotta.

Nell'ultima parte, *Dialogo fattuale* (*Dialog vycěrpávající*), è tratto il problema dell'incomunicabilità. Si comincia con due busti fatti di argilla che sono nel bel mezzo di un dialogo stile "sasso, carta, forbice". Qui, i due protagonisti instaurano una facile conversazione tramite lo scambio di differenti paia di

oggetti, i quali si abbinano perfettamente tra loro: lo spazzolino da denti e il dentifricio, il pane e un coltello che si accompagna al burro, la scarpa e il laccio, la matita e il temperino. Dopo poco tempo, il discorso si complica e le diverse coppie si mischiano e non corrispondono più, ostacolando la conversazione, e che alla fine viene persa. Il cortometraggio finisce quando le due teste hanno perso quasi tutte le loro fattezze umane, dopo essersi quasi distrutte tra di loro, senza alcuna pietà. Entrambi i personaggi sembrano essere sul punto di sgretolarsi ed appaiono stremati a causa di questa incomunicabilità. Dunque, ciascuna delle tre situazioni presentate qui da Švankmajer mostra la sua visione personale sulla degenerazione che soffre la comunicazione umana al giorno d'oggi. Per tale ragione la costante presente alle tre storie, in cui è composto il cortometraggio, è l'usura esiste nei rapporti che presentano tra loro i diversi soggetti. Nonostante le tre storie e i loro personaggi siano diversi, tutti intendono evidenziare il deterioramento che soffrono i rapporti personali tra i vari protagonisti, e in conseguenza, la loro inevitabile distruzione.

Švank-meyers Bilderlexikon ed altri assemblaggi.

Volevo creare l'enciclopedia di una sorta di mondo alternativo, gli *Švank-meyers Bilderlexikon*. E così cominciai a disegnare i contorni di una fauna e flora alternative, m'inventai la forma della tecnica e dell'architettura, un'etnografia e una cartografia [...] Dopo due anni di lavoro il progetto rimase incompiuto, perché col tempo avevo compreso che era un compito che avrebbe occupato un'intera vita⁶².

*Švank-meyers Bilderlexikon*⁶³ è una serie di assemblaggi arcimboldeschi cominciata da Švankmajer all'inizio degli anni Settanta del Novecento, sebbene l'idea gli fosse venuta già durante l'esecuzione del film *Historia naturae (suite)* del 1967⁶⁴. Attraverso la creazione di quest'opera e nello specifico degli "animali oggetti" (fig. 158-159) di cui parleremo poco oltre, Švankmajer ha cercato d'imitare gli studi naturalistici del passato, però con un

⁶² ŠVANKMAJER, J. cit. da DIERNA, G., in *idem. Geocentrismo dei... op. cit.*, p. 16.

⁶³ Vedi Appendice II pp. 212-250 di questa tesi.

⁶⁴ Vedi *Ibid.* p. 107; cfr. COSTA, J. *Teoría y práctica de la subversión. Una iniciación táctil de Jan ŠVANKMAJER*, in LÓPEZ, C., HISPANO, A. (a cura di) (2014) *Metamorfosis. Visiones...op. cit.*, p. 9.

intento mistificatorio. In altre parole, per progettare questo lavoro l'autore si è lasciato guidare dal suo pensiero di *bricoleur*, fino ad immaginare che davvero quegli esseri all'interno dall'opera rappresentassero delle specie di esseri viventi "reali", non ancora conosciute ufficialmente prima della sua scoperta, ma in attesa di essere documentate. Il regista si è quindi incaricato di questo compito, ma intrapreso con una cert'aria di assurdit . Nella rappresentazione di questo mondo parallelo a quello conosciuto, l'artista ceco ha creato «una storia naturale che nega due forme di razionalit : quella della storia naturale stessa e quella dell'arte moderna»⁶⁵. Tali creature fantasiose nascono come se fossero dei "sostituti" di esseri reali, che purtroppo sono spariti a causa delle catastrofi ambientali⁶⁶.

In questo modo, il microcosmo di immagini riunite all'interno di queste tavole mitopoietiche   stato letteralmente ritagliato da vari fogli provenienti da cataloghi di vendita, da vecchi dizionari, dal *Brehm's Animal Life (Brehms Tierleben)* di Alfred Edmund Brehm, da atlanti geografici o direttamente dai volumi della famosa *Meyers Bilderlexikon (Das Grosse Conversations-Lexicon für die gebildeten St nde or Meyers Konversations-Lexikon, 1839-1855)*, dalla quale il progetto prende il nome⁶⁷. Quest'ultima   un'enciclopedia illustrata tedesca, edita da Josef Meyer durante la prima met  dell'Ottocento e formata in un totale da 52 tomi, ristampati diverse volte nel tempo⁶⁸. In questa serie di *bricolage* svankmajeriani convergono l'arte e la scienza e perci  queste creazioni vengono divise in gruppi che, come riferito dall'artista-collezionista, corrispondono agli ambiti della conoscenza umana: zoologia, botanica, geografia, tecnologia, architettura e scienze naturali⁶⁹.

⁶⁵ EFFENBERGER, V. *The natural history cabinet of Jan*, in BLICKLE, U., MATT, G. (a cura di) (2011) *Das Kabinett des...* op. cit., p.147: cit. originale «there emerges a natural history which negates two forms of rationality – that of natural history itself, and that of modern art» (Traduzione in italiano per la tesi).

⁶⁶ ŐVANKMAJER, J. citato da MARTIN, G. *Jan Ővanmajer: las ra ces de una imaginaci n sin límites*, in *Idem.* (a cura di) (2010) *Jan Ővanmajer: la magia de la subversión*. Madrid: T&B Editores, p. 21.

⁶⁷ Cfr. ŐVANKMAJER, J. *Ővank-meyers Bilderlexikon*, in DIERNA, G. (a cura di) (2003) *Eva Ővankmajer...* op. cit., p. 109; Cfr. ŐVANKMAJER, J., CASTRO, E., LACALLE, J. (a cura di) (2012) *Para ver cierra los ojos*. La Rioja: Pepitas de Calabaza ed, p. 157.

⁶⁸ SCHMITT, B. *Detailed biography with commentary (II)*, in ŐVANKMAJER, J. DRYJE, F., SCHMITT, B. (a cura di) (2012) *Jan Ővankmajer. Dimensions of dialogue...* op. cit., p. 133

⁶⁹ Cfr. *Ibid.*; cfr. STADEROLI, S. *Lezione Ővankmajer...* op. cit., p. 48.

Con le sue invenzioni, Švankmajer intende formare una realtà fantasiosa e alternativa che occupa il proprio spazio geografico, la sua cartografia, la sua etnografia e il suo folklore, così come i suoi propri esseri viventi: fauna, flora, ed alcune macchine. Alcuni esempi della cartografia onirica del regista ceco sono dati dalla mappa di Dresda che assume forma vaginale, da quella del Caucaso che diventa un giovane dallo sguardo misterioso (fig. 89); invece quella dell'America del Sud personifica un pachiderma con un intestino a mo' di proboscide (fig. 88)⁷⁰.

Dopo appena due anni dall'inizio di questo lavoro documentario, la strategia viene cambiata, poiché l'artista si è reso conto della complessità di portare avanti e a lungo termine un progetto così complesso. Inoltre, Švankmajer ha compreso alcuni dei problemi tecnici che aveva avuto all'epoca della riproduzione delle tavole. Tale cambiamento ha inciso anche sulla successiva divisione dell'opera, perché questa si è concentrata soltanto sulla tecnologia e sulle scienze naturali. Così, il regista ha deciso di riprendere la sua enciclopedia scegliendo soltanto dieci dei suoi *assemblage* originali, i quali sono stati riprodotti all'acquatinta e chiamati il *Ciclo delle Scienze Naturali (Přírodopis, 1972-1973)* (fig. 128-139)⁷¹. Queste, a differenza delle sue tavole più antiche, sottolineano ancora di più il suo carattere di "eccesso di oggetto", perché presentano degli elementi raffigurati con colori discordanti a quelli che possiedono in natura, dato che l'applicazione delle tonalità non è pensata con un'intenzione naturalistica. Fanno parte invece della sezione consacrata alla tecnologia sia le diverse raffigurazioni delle cosiddette *Macchine Masturbatorie* (1972-1973) (fig. 91-96) sia il montaggio di *Una Macchina per imbastire le pigne* (1972) (fig. 93). Quest'ultimo è stato assemblato con delle immagini di ruote, di cinghie di trasmissione e di una macchina da cucire. Invece, la serie di marchingegni erotici, quali la *Macchina masturbatoria "Roman"* (fig. 92), sono costituite da orologi, diverse ruote, da un timone, da motori, ventilatori, lampadine, caldaie e anche da qualche martello, saranno

⁷⁰ COSTA, J. *Teoría y práctica... op. cit.*, p. 90.

⁷¹ Cfr. MATT. G. *l'm gespräch... op. cit.*, p. 106; Cfr. ŠVANKMAJER, J. *Švank-meyers... op. cit.* p. 109: Nel primo libro si specifica che le tavole sono state fatte all'acquatinta, ma invece in quelli secondo indica che queste sono state eseguite all'acquaforte.

utilizzate alcuni anni più tardi per lo sviluppo e la realizzazione del film *I cospiratori del piacere* (1996).

Per eseguire questa serie, il pensiero magico di Švankmajer ha prediletto la scelta di quei ritagli di carta che rappresentavano elementi di tecnica e studi anatomici. Ad esempio la tavola *Macchina masturbatoria "Roman"*, la è accompagnata da uno scritto in un linguaggio apparentemente scientifico, dove si segnalano i vantaggi e gli svantaggi sociali della sua applicazione, e anche il suo modo d'uso⁷². Anche, due dei suoi montaggi appartenenti alla sezione dedicata agli animali fantastici vengono accompagnati da un testo esplicativo, si tratta della tavola del *Fellaceus Oedipus (Félanka oidioská, 1973)* (fig. 136) e quell'altra del *Caudator Pudicus (Ohoník cudný, 1973)* (fig. 137). In entrambi gli scritti sono forniti i fittizi dettagli sui due esemplari ibridi — la loro modalità di riproduzione, la loro ubicazione geografica e il loro comportamento, questo attraverso l'inserimento di varie citazioni provenienti da alcuni testi scritti da altri "specialisti", e con l'utilizzo di un linguaggio tecnico, di tipo etologico e documentario, con cui Švankmajer intende simulare un carattere euristico per tali *bricolage*⁷³. Sebbene il lessico impiegato nelle descrizioni di questi esseri fantastici si finga specialistico, queste creature sono state concepite con un ragionamento che potrebbe assomigliare a quello sviluppato dalla prima scienza, quella neolitica descritta nei lavori di Lévi-Strauss. Infatti, con l'esecuzione di questi *assemblage*, Švankmajer ha provato a fingere un tentativo documentario, il quale ha come obiettivo quello di preservare il suo mondo immaginario, così come la conservazione degli esseri che lo abitano. Perciò, questi insiemi si potrebbero collegare direttamente agli studi di animali contenuti nei codici che formano il *Bestiario di Rodolfo II* (Cod. min. 129, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek) (fig. 24b, 25a), perché anche questi sono stati eseguiti, oltre che per il piacere dell'imperatore e della sua corte, per salvaguardare diverse specie zoologiche e botaniche.

Proseguendo con l'argomento della serie, nell'ambito della zoologia fantastica, l'artista ha progettato altri *bricolage* arcimboldeschi usando come

⁷² STADEROLI, S. *Lezione Švankmajer... op. cit.*, p. 48.

⁷³ *Ibid.*, p. 49.

principale materia grezza alcuni resti tassidermici di animali, quali teste di aquila, corpi delle galline e dorsi di pesci e anche scheletri, definendo la serie *Gabinetto delle Scienze Naturali (Přírodopisný kabinet, 1972-1973)*⁷⁴. Alcuni di questi reperti hanno preso vita nella versione ispirata al racconto di Lewis Carroll *Alice* (1987, *Něco z Alenky*) (fig. 160). Il fascino del regista nei confronti di questi “oggetti animali” di carattere mitopoietico è proseguito fino a pochi anni fa, come attestano le sue sculture *One More Step (Ještě jeden krok, 2010)* (fig. 158) o *Animal with Lids (Zvířes s pokličkami, 2009)* (fig. 159). Questi esseri sono conservati nella sezione *Scientika* della *Kunstkammer* del regista⁷⁵. Durante il suo lungo percorso artistico, Švankmajer ha finito per riprendere diverse volte in mano il progetto *Švank-meyers Bilderlexikon*. Per esempio nel 1975 con *Flower-eye (Kvetina-oko)* (fig. 141) o negli anni Novanta con la concezione di un nuovo ciclo *l'Unsystematische Anatomy (Nesoustavná anatomie, 1990)* (fig. 142-153). Successivamente nel 2016 l'artista ceco ha ritrovato nel suo *atelier* di Staňkov alcune cartine geografiche strappate anni addietro dalla *Meyers Bilderlexikon* e dall'enciclopedia *Brockhaus*, con l'originaria intenzione, in seguito non attuata, di utilizzarle nella serie di *bricolage* negli anni Settanta⁷⁶. Questa scoperta ha riportato in vita l'ossessione del regista per l'ideazione di una geografia fantastica e di conseguenza ha iniziato a ricercare le immagini contenute nella sua raccolta personale. Questa sua fissazione lo ha portato ad indagare nuovamente i testi e i dizionari con lo scopo di trovare altri elementi da inserire nei suoi *assemblage*, cercando di utilizzare una coerenza temporale tra le immagini e le mappe dell'epoca. In seguito, Švankmajer ha messo insieme queste due realtà ponendo sulle carte geografiche di alcuni luoghi o di alcune Nazioni, come San Pietroburgo (fig. 156), l'Italia (fig. 155) e l'Australia (fig. 154), i ritagli precedentemente selezionati, scegliendo in particolar modo immagini che manifestano i sintomi di alcune malattie come la sifilide e il morbillo, chiamando queste nuove realizzazioni *Sick Maps (2016)*⁷⁷.

⁷⁴ DIERNA, G. (a cura di) (2003) *Eva Švankmajer... op. cit.*, p. 137.

⁷⁵ SCHMITT, B. *Detailed biography with commentary (II)... op. cit.*, p. 133.

⁷⁶ ŠVANKMAJER, J. *Sick Maps*, in SOLAŘIK, B. (a cura di) (2018) *Jan Švanmajer... op. cit.*, p. 160.

⁷⁷ *Ibid.*

Attraverso questa opera Švankmajer è stato capace di creare diversi *assemblage* di “insetti” di stile arcimboldesco, di cui alcuni hanno fatto parte del *concept art* del suo ultimo film *Insects* (fig. 157)⁷⁸. Perciò alcune delle tavole originali sono state riprese dal regista ceco per eseguirne personalmente una versione litografica, successivamente messa in vendita, con l’obiettivo di contribuire alla realizzazione di questo lungometraggio⁷⁹. È importante mettere a fuoco che questo film, la cui produzione era iniziata alla fine del 2016 grazie ad un *crowdfunding*, si basa su un copione scritto dal regista già nel 1970, ossia la medesima epoca dove egli ha iniziata a sviluppare la serie *Švank-meyers Bilderlexikon*⁸⁰.

⁷⁸ Vedi ŠVANKMAJER, J. *Nature*, in *Ibid.*, pp. 226-229

⁷⁹ Cfr. ATHANOR. *The last film by Jan Švankmajer*, 30 maggio 2018, <https://www.indiegogo.com/projects/the-last-film-by-jan-svankmajer-insects--4#/>.

⁸⁰ STAFFORD, Mark and Virginie SELAVY, Interview with Jan Švankmajer, 20 aprile 2019, <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/2011/06/14/interview-with-jan-352vankmajer/>

Dustin Yellin

Dustin Yellin è uno scultore statunitense conosciuto principalmente per i suoi collage 3D. Nato a Los Angeles in California nel 1975, l'artista è cresciuto a Aspen (Colorado) e attualmente vive nel quartiere newyorkese di Brooklyn. Fin da bambino Yellin ha manifestato il suo pensiero selvaggio, quando all'età di otto anni creò la sua prima scatola: una sorta di capsula del tempo¹. L'artista racchiuse all'interno di questo contenitore di legno una forchetta, un dollaro americano e una penna. In seguito, questa scatola venne sepolta con l'obiettivo di lasciare alle "future creature umanoidi o aliene" una traccia di come era la civiltà, secondo il giovanissimo Yellin².

Col passare degli anni, l'autore ha iniziato a interessarsi ad esplorare l'ambiente naturale, sentendosi soprattutto attratto dalla trama compositiva offerta dalle rocce, al punto di definirsi, come un "cacciatore di sassi"³. Tale fatto l'ha portato a lavorare per un breve tempo in un negozio chiamato *Crystal Kingdom*, dove venivano venduti alcuni meteoriti e reperti geologici quali cristalli, fossili, legno pietrificato e diversi minerali⁴. Egli veniva pagato con rocce, che in seguito aggiungeva alla sua collezione⁵. In quello stesso periodo, Yellin lasciò il liceo con lo scopo di intraprendere un viaggio

¹ Yellin, D., *Why I think inside the box*, in «Technology, Entertainment, Design» [TED] (New York 2015), 3 gennaio 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=C4JGP44jAZk&t=703s>

² *Idem.*, *A journey through the mind of an artist*, «Technology, Entertainment, Design» [TED] (New York ottobre 2014), 3 gennaio 2017, https://www.youtube.com/watch?v=LN820hIQ17Q&list=PL-08AX2i_2kZKZ7hr72AIXSf4bejBCpav&index=11&t=65s

³ S/A, *Dustin Yellin: on ancient near Eastern cylinder seals*, «The artist project», 4 gennaio 2017, https://www.youtube.com/watch?v=GGwHSz9towk&list=PL-08AX2i_2kaur_nMMJTdQBzMX7x-b9Gu&t=16s&index=25 ; Cfr. VANKIN, D. *Dustin Yellin adds his mark in L.A: with art that's "missile for social change"*, 17 marzo 2017, <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-dustin-yellin-columbia-square-20151031-story.html>: Nell'articolo dal 2015, l'artista racconta un aneddoto su il sovrappeso che ha avuto il suo bagaglio, al tornare dall'Africa, a causa dei sassi raccolti durante questo viaggio.

⁴ Vedi AMY. M. *Art as a disappearing act: A conversation with Dustin Yellin*, in «Sculpture», (2010), 29,5, pp. 40-47, (versione online), 3 marzo 2019, https://www.academia.edu/8474835/_Art_as_a_Disappearing_Act_A_Conversation_with_Dustin_Yellin_in_Sculpture_29_5_June_2010_pp.40-47; vedi anche GOLDSMITH, K. *Nose pressed up against the glass: Dustin Yellin metaphors of opacity and transparency*, in DURBIN, A., HEISS, A., GOLDSMITH, K. (2015). *Dustin Yellin: Heavy water*. New York: Rizzoli, p. 14.

⁵ AMY. M. *Art as a disappearing act: A conversation with Dustin Yellin*, in «Sculpture», (2010), 29,5, pp. 40-47, (versione online), 3 marzo 2019,

attraverso differenti culture e ideologie, che lo condusse in posti lontani quali la Nuova Zelanda e diverse parti dell'Asia⁶.

Dopo quel soggiorno, l'artista diciottenne rientrò in Colorado dove conobbe il fisico Adam Trombly, il quale affermava di essere capace di estrarre l'energia dallo spazio⁷. Sotto la guida di questo scienziato, il giovane Yellin prese parte ad alcuni esperimenti, dove si espose volontariamente, a diverse droghe psicotrope, cristalli e soluzioni saline⁸. Inoltre, Trombly introdusse il suo allievo alla poesia, alla religione, alla scienza, oltre che al pensiero di intellettuali o scienziati quali Aldous Huxley, Pablo Neruda, Richard Buckminster Fuller o Nikola Tesla⁹. Questo primo approccio al mondo scientifico portò a Yellin a scoprire la strada giusta per sviluppare la sua arte, con l'obiettivo di garantire un vero cambiamento sociale al mondo:

Realmente penso che molto del mio lavoro provenga da quei giorni [con Trombly]. Facevo arte sotto l'effetto di tutte queste droghe e non avevo cultura, e io pensai, se diventassi l'artista più famoso al mondo potrei convincere i miliardari e quelle star del cinema a darmi dei soldi, affinché gli scienziati facciano energia gratuita.

D.Yellin, *bricoleur*

Nella seconda metà degli anni novanta del Novecento Yellin partì alla volta di New York per cominciare il suo percorso come artista, approfittando dell'ambiente culturale della città e facendo diverse conoscenze importanti per la sua formazione quali il critico dell'arte Rene Ricard, l'attrice Liv Tyler, il

⁶ Yellin, D. *Why I think inside the box*, in «Technology, Entertainment, Design» [TED] (New York 2015), 3 gennaio 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=C4JGP44jAZk&t=703s>

⁷ TROMBLY, A. *We are connected to infinite energy*, 15 gennaio 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=OONfDf9kmzU>

⁸ BROOKS, D. *Dustin Yellin's Modern Community-Building*, The opinion pages, New York Times 21 luglio 2015, 20 ottobre 2016, <https://www.nytimes.com/2015/07/21/opinion/david-brooks-modern-community-building.html>

⁹ Yellin, D. *Why I think inside the box*, in «Technology, Entertainment, Design» [TED] (New York 2015), 3 gennaio 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=C4JGP44jAZk&t=703s>

designer Zac Posen o il genetista dello sviluppo Andrew Kern¹⁰. L'artista ventenne decise inoltre di prendere qualche lezione alla New York University e anche alla New School¹¹.

In questa fase della sua vita, l'autore ha cominciato a sperimentare vari materiali, stili e tecniche. Tale studio sui mezzi artistici ha indirizzato l'opera di Yellin gradualmente dall'Espressionismo Astratto all'*assemblage*¹². In una delle sue conferenze svolte per il *Technology, Entertainment, Design* (TED), l'artista ha raccontato che un giorno quando lavorava ad un *collage*, ebbe luogo un "incidente": un'ape rimase intrappolata nella resina, un materiale con cui lavora dal 2001¹³. Quando l'artista ha provato a nascondere, attraverso l'impiego di altri strati di questa miscela, invece di occultare l'insetto riuscì a ingrandirlo¹⁴.

Tale avvenimento ha portato Yellin a costruire, nuovamente delle scatole di legno¹⁵. Così l'autore ha colto l'occasione di stabilire una dialettica fra il suo forte interesse per la ricerca artistica e il suo desiderio di trovare e collezionare

¹⁰ Vedi BOLTA, E. *One on one with Dustin Yellin*, 12 dicembre 2018, <http://www.ilikenewthings.com/allthetime/2012/08/17/one-on-one-with-dustin-yellin/>; vedi anche FINE, A. *Inside artist Dustin Yellin's Brooklyn factory of delights*, 13 aprile 2017, <https://www.vanityfair.com/culture/2015/08/dustin-yellin-art-brooklyn-utopia>

¹¹ GOLDSMITH, K. *Nose pressed... op. cit.*, p. 16.

¹² *Ibid.*; Cfr. AMY, M. *Art as a disappearing act: A conversation with Dustin Yellin*, in «Sculpture», (2010), 29,5, pp. 40-47, (versione online), 3 marzo 2019, https://www.academia.edu/8474835/_Art_as_a_Disappearing_Act_A_Conversation_with_Dustin_Yellin_in_Sculpture_29_5_June_2010_pp.40-47; Cfr. FINE, A. *Inside artist Dustin Yellin's Brooklyn factory of delights*, 13 aprile 2017, <https://www.vanityfair.com/culture/2015/08/dustin-yellin-art-brooklyn-utopia>: Egli ha iniziato a lavorare con la tecnica del *collage* e il come preservarlo con l'aiuto dell'interior designer Tony Durazzo.

¹³ vedi Yellin, D. *Why I think inside the box*, in «Technology, Entertainment, Design» [TED] (New York 2015), 3 gennaio 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=C4JGP44jAZk&t=703s>; vedi anche LASTER, P. *Dustin Yellin: A Pioneer of Different Realms*, 20 febbraio 2019, <http://flattmag.com/features/dustin-yellin/>

¹⁴ AMY, M. *Art as a disappearing act: A conversation with Dustin Yellin*, in «Sculpture», (2010), 29,5, pp. 40-47, (versione online), 3 marzo 2019, https://www.academia.edu/8474835/_Art_as_a_Disappearing_Act_A_Conversation_with_Dustin_Yellin_in_Sculpture_29_5_June_2010_pp.40-47.

¹⁵ LASTER, P. *Dustin Yellin: A Pioneer of Different Realms*, 20 febbraio 2019, <http://flattmag.com/features/dustin-yellin/>

diversi elementi¹⁶. Questa abitudine ha indotto l'autore verso l'indagine dell'essenza degli oggetti e di ciò che questi possono raccontare¹⁷. Tale curiosità è una caratteristica intrinseca al *bricoleur*. Così, a decorrere dal 2003, egli ha iniziato a includere all'interno di questi contenitori tutto quello che rinveniva nel suo quotidiano: diversi componenti elettronici, parti di macchine, animali morti o bottiglie con forme particolari¹⁸. Dopo aver selezionato il gruppo di oggetti che intendeva inserire nella scatola, l'artista procedeva a coprirli sotto vari livelli di resina e a disegnare su alcuni strati. Dopo un periodo variabile dai tre ai quattro mesi di arduo lavoro, l'opera risultante da questo procedimento era una scultura che poteva essere percepita sia nella sua tridimensionalità sia come un insieme di disegni a due dimensioni collegati ad alcuni oggetti concreti¹⁹. Questo procedimento sembrerebbe alludere a quello eseguito, nel secolo scorso, da Joseph Cornell²⁰. Tuttavia, ad

¹⁶ S/A. *There's no place like here: Dustin Yellin*, 14 marzo 2016, https://www.youtube.com/watch?v=v-lrh17DqtE&index=5&list=PL-08AX2i_2kZKZ7hr72AIXSf4bejBCpav&t=7s; vedi anche FINE, A. *Inside artist Dustin Yellin's Brooklyn factory of delights*, 13 aprile 2017, <https://www.vanityfair.com/culture/2015/08/dustin-yellin-art-brooklyn-utopia>

¹⁷ Yellin, D. *A journey through the mind of an artist*, «Technology, Entertainment, Design» [TED] (New York ottobre 2014), 3 gennaio 2017, https://www.youtube.com/watch?v=LN820hIQ17Q&list=PL-08AX2i_2kZKZ7hr72AIXSf4bejBCpav&index=11&t=65s; Cfr. S/A. *There's no place like here: Dustin Yellin*, 14 marzo 2016, https://www.youtube.com/watch?v=v-lrh17DqtE&index=5&list=PL-08AX2i_2kZKZ7hr72AIXSf4bejBCpav&t=7s; Cfr. MILLMAN, *Dustin Yellin*, *Design Matters*, 29 marzo 2019, <https://www.designmattersmedia.com/podcasts/Dustin-Yellin>

¹⁸ AMY. M. *Art as a disappearing act: A conversation with Dustin Yellin*, in «Sculpture», (2010), 29,5, pp. 40-47, (versione online), 3 marzo 2019, https://www.academia.edu/8474835/_Art_as_a_Disappearing_Act_A_Conversation_with_Dustin_Yellin_in_Sculpture_29_5_June_2010_pp.40-47; FINE, A. *Inside artist Dustin Yellin's Brooklyn factory of delights*, 13 aprile 2017, <https://www.vanityfair.com/culture/2015/08/dustin-yellin-art-brooklyn-utopia>: Questa fase del processo è stata sviluppata da Yellin e l'interior designer Tony Durazzo.

¹⁹ AMY. M. *Art as a disappearing act: A conversation with Dustin Yellin*, in «Sculpture», (2010), 29,5, pp. 40-47, (versione online), 3 marzo 2019, https://www.academia.edu/8474835/_Art_as_a_Disappearing_Act_A_Conversation_with_Dustin_Yellin_in_Sculpture_29_5_June_2010_pp.40-47.

²⁰ Vedi SBRILLI, A. *Rêveries germaniques. Il Romanticismo nordico nell'opera di Joseph Cornell*, in SCHIAFFINI, I. ZAMBIANCHI, C. (a cura di) (2013) *Contemporanea: Scritti di storia dell'arte per Jolanda Nigro Covre*. Roma: Campisano Editore, p. 213: «Joseph Cornell (1903-1972) è un artista statunitense noto soprattutto per la sua produzione di scatole di legno chiuse da un vetro, in cui sono assemblati di oggetti d'affezione (pipe d'argilla, piume,

un certo punto i lavori di Yellin hanno cominciato a divergere da questa procedura, poiché l'artista decise di sostituire la scatola di legno con una di vetro, fino ad eliminarla nella presentazione finale dell'opera, impiegandola solo nella fase del processo creativo. Tale modifica del *modus operandi* ha provocato un cambio nella morfologia dei prismi, poiché questi hanno iniziato ad avvicinarsi, in apparenza, ai fossili intrappolati all'interno di resine vegetali, come l'ambra.

L'analogia tra la morfologia delle sue sculture e quella propria dell'ambra non è fortuita, poiché l'artista, come in precedenza ricordato, ha un profondo interesse per la storia naturale²¹. Tale curiosità ha spinto a Yellin a creare i suoi esemplari. Queste creature sono messe insieme in base all'astrazione dei corpi di quelle già esistenti e, con il tempo, tali creazioni gli hanno permesso di concepire una propria tassonomia, che l'autore definisce "la sua storia naturale"²². L'artista ha cominciato progettando organismi di aspetto più semplice, quasi molecolare, che ricordano i procarioti, i primi esseri a popolare la terra²³. Pian piano le sue creazioni sono diventate più complesse passando a raffigurare alcune piante e insetti, fino ad arrivare ad emulare alcune parti concrete dell'organismo umano a grandezza naturale, attraverso la riproduzione di diversi studi anatomici, sculture definite "risonanze volumetriche"²⁴ (fig.161). Dunque, soltanto dopo che l'autore fu in grado di progettare questi modelli omologhi del corpo umano, continuò con

conchiglie, quadranti, spirali) che compongono delle partiture plastiche affascinanti e dense di significati».

²¹ S/A. *There's no place like here: Dustin Yellin*, 14 marzo 2016, https://www.youtube.com/watch?v=v-lrh17DqtE&index=5&list=PL-08AX2i_2kZKZ7hr72AIXSf4bejBCpav&t=7s

²² AMY. M. *Art as a disappearing act: A conversation with Dustin Yellin*, in «Sculpture», (2010), 29,5, pp. 40-47, (versione online), 3 marzo 2019, https://www.academia.edu/8474835/_Art_as_a_Disappearing_Act_A_Conversation_with_Dustin_Yellin_in_Sculpture_29_5_June_2010_pp.40-47.

²³ MILLER, S. *Dustin Yellin: Artist interview*, 4 aprile 2018, https://www.youtube.com/watch?v=VVyGu6cgSP0&list=PL-08AX2i_2kZKZ7hr72AIXSf4bejBCpav&index=2&t=0s: Qui è possibile ammirare alcuni dei primi prismi eseguiti dall'artista.

²⁴ S/A. *There's no place like here: Dustin Yellin*, 14 marzo 2016, https://www.youtube.com/watch?v=v-lrh17DqtE&index=5&list=PL-08AX2i_2kZKZ7hr72AIXSf4bejBCpav&t=7s

l'astrazione di questi elementi concreti fino ad eseguire principalmente profili antropomorfizzati²⁵.

In questo modo, i *bricolage* di Yellin sono la prova concreta di come l'autore è stato in grado di fondere la natura e la cultura con il suo forte ragionamento mitopoietico nel momento della creazione. Partendo da questo, l'artista ha concepito differenti prismi con l'obiettivo di conoscere e riprodurre al meglio il corpo umano, il quale è diventato il suo principale tema di studio. In qualche modo, l'autore intendeva raggiungere quella "possessività di fronte all'oggetto" teorizzata Lévi-Strauss. Purtroppo, l'uso intensificato della resina ha compromesso lo stato di salute dell'artista, a causa del suo elevato grado di tossicità²⁶. Pertanto, tra gli anni 2009 e 2010²⁷, Yellin è stato costretto a cercare un nuovo materiale che gli permettesse di continuare a "disegnare nell'aria". La soluzione a questo problema è stato l'impiego degli strati di vetro, al posto di quelli costituiti dalla resina; questi gli hanno permesso di superare alcuni svantaggi connessi all'uso della miscela chimica. Da un lato, l'impiego di un nuovo sfondo di vetro ha permesso al *bricoleur* un maggiore controllo sulla codificazione e sulla proiezione della figura da intrappolare tra i cristalli²⁸. Dall'altro, questo supporto semitrasparente gli ha consentito un dominio sulla collocazione degli elementi che costituiscono le sue strutture. Grazie a questo cambiamento, Yellin riesce a dare un nuovo senso alla tradizione della pittura *Hinterglas*²⁹ nelle sue sculture tridimensionali,

²⁵ Yellin, D. *Why I think inside the box*, in «Technology, Entertainment, Design» [TED] (New York 2015), 3 gennaio 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=C4JGP44jAZk&t=703s>; vedi anche LASTER, P. *Dustin Yellin: A Pioneer of Different Realms*, 20 febbraio 2019, <http://flattmag.com/features/dustin-yellin/>

²⁶ Yellin, D. *A journey through the mind of an artist*, «Technology, Entertainment, Design» [TED] (New York ottobre 2014), 3 gennaio 2017, https://www.youtube.com/watch?v=LN820hIQ17Q&list=PL-08AX2i_2kZKZ7hr72AIXSf4bejBCpav&index=11&t=65s

²⁷ Vedi AMY. M. *Art as a disappearing act: A conversation with Dustin Yellin*, in «Sculpture», (2010), 29,5, pp. 40-47, (versione online), 3 marzo 2019, https://www.academia.edu/8474835/_Art_as_a_Disappearing_Act_A_Conversation_with_Dustin_Yellin_in_Sculpture_29_5_June_2010_pp.40-4; Cfr. S/A, *Glasstress: Dustin Yellin*, 16 febbraio, <http://glasstress.org/my-product/dustin-yellin/#1482314626436-0d1da5c7-e28ac6e7-55d03374-003c>

²⁸ LASTER, P. *Dustin Yellin: A Pioneer of Different Realms*, 20 febbraio 2019, <http://flattmag.com/features/dustin-yellin/>

²⁹ S/A. *About*, 8 marzo 2019, <https://dustinyellin.com/about/>

collegandola alla tecnica del *collage*. Queste composizioni arcimboldesche di carattere polimaterico raffigurano una serie di allegorie usando elementi di natura pittografica (fig. 221). Tali figure sono progettate su una superficie quasi traslucida sulla quale sembrano galleggiare nello spazio. L'immaginario ideato dall'artista consiste in una varietà di prodotti stampati: le enciclopedie, i manuali di scienza, le riviste come *Life*, i vecchi dizionari, i libri di storia³⁰. Tutto questo materiale è raccolto dall'autore sia dalla strada, sia nei suoi viaggi, come anche dai rigattieri e nei mercatini delle pulci³¹.

Yellin ha dimostrato un interesse per il collezionismo fin da bambino, quando insieme al padre raccoglieva diversi oggetti³² e per tale ragione l'artista si descrive come «ossessionato dai *found objects, found imagery*»³³. Nelle sue collezioni fotografiche possono essere rintracciate una varietà di elementi: mongolfiere, uccelli, monumenti greci, tigri, funghi, aerei, mostri marini, schermi, maschere o piume. Queste raccolte sono conservate nel suo *atelier*, precisamente in un posto nominato "cutting room"³⁴. In questo luogo, Yellin conserva e organizza i suoi ritagli all'interno di cassetti o altri vari recipienti, dove li classifica cercando l'omologia fra le diverse strutture, secondo i propri criteri di "micro-perequazione" sotto un ordinamento flessibile, vale a dire senza seguire limiti severi. Queste raccolte sono divise sia per temi, sia per

³⁰ MILLMAN, *Dustin Yellin*, Design Matters, 29 marzo 2019, <https://www.designmattersmedia.com/podcasts/Dustin-Yellin>

³¹ AMY. M. *Art as a disappearing act: A conversation with Dustin Yellin*, in «Sculpture», (2010), 29,5, pp. 40-47, (versione online), 3 marzo 2019, https://www.academia.edu/8474835/_Art_as_a_Disappearing_Act_A_Conversation_with_Dustin_Yellin_in_Sculpture_29_5_June_2010_pp.40-47

³² MILLMAN, *Dustin Yellin*, Design Matters, 29 marzo 2019, <https://www.designmattersmedia.com/podcasts/Dustin-Yellin>

³³ YELLIN, D. Citato da VANKIN, D. *Dustin Yellin adds his mark in L.A: with art that's "missile for social change"*, 17 marzo 2017, <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-dustin-yellin-columbia-square-20151031-story.html>: "This is all pretty natural, thought" he says "I'm still obsessed with found objects, found imagery"

³⁴ FINE, A. *Inside artist Dustin Yellin's Brooklyn factory of delights*, 13 aprile 2017, <https://www.vanityfair.com/culture/2015/08/dustin-yellin-art-brooklyn-utopia>; Cfr. LASTER, P. *Dustin Yellin: A Pioneer of Different Realms*, 20 febbraio 2019, <http://flattmag.com/features/dustin-yellin/>

cronologia che per luoghi geografici, ad esempio “arte precolombiana”, “macchinari”, “simmetria” o “gemmologia”³⁵.

Le figure contenute all’interno di questi prismi nascono per rappresentare un momento “congelato nel tempo”, secondo il ragionamento dell’autore (fig. 177)³⁶. Queste collezioni hanno un nesso evidente tra arte-natura e arte-scienza, come nel caso delle teste composte ideate da Arcimboldo. Gli *assemblage* di Yellin sono formati dal collegamento tra i diversi elementi di natura eteroclita, i quali occupano un posto determinato. Tale unione lavora in modo olistico e trasmette un messaggio preciso. La gran quantità di immagini necessaria per costituire ciascuno di questi microcosmi è così immensa, che l’artista è costretto a ripetere certi simboli in più di una scultura, per raggiungere il suo obiettivo comunicativo.

Non ci sono privilegi conferiti a un’immagine nei confronti di un’altra. Piuttosto, sono posizionate in un determinato luogo da una logica interna, la quale impone che tutte le immagini siano in qualche modo connesse, producendo (ancora) una «varietà ridondante» all’interno delle sue frammentate, figure liquide³⁷.

Il percorso creativo di questo artista è guidato da quelli che lui stesso definisce come “incidenti”³⁸. Vale a dire, il suo intero processo è basato sulla sperimentazione empirica, la trasgressione dei materiali e l’uso dei sensi, sia

³⁵ Vedi YELLIN, D., CAB, T. [interviewer] (2019, marzo 25) [Interview transcript]. *The interview with Dustin Yellin*, (personal communication by phone), in Appendice I, p. 155 di questa tesi; vedi GREENBERGER, A. *I always feel like I’m making future artifacts: Dustin Yellin on his new installation in Los Angeles*, 4 aprile 2018, <http://www.artnews.com/2015/10/15/i-always-feel-like-im-making-future-artifacts-dustin-yellin-on-his-new-installation-in-los-angeles/>; vedi anche FINE, A. *Inside artist Dustin Yellin’s Brooklyn factory of delights*, 13 aprile 2017, <https://www.vanityfair.com/culture/2015/08/dustin-yellin-art-brooklyn-utopia>

³⁶ S/A. *There’s no place like here: Dustin Yellin*, 14 marzo 2016, https://www.youtube.com/watch?v=v-lrh17DqtE&index=5&list=PL-08AX2i_2kZKZ7hr72AIXSf4bejBCpav&t=7s

³⁷ DURBIN, A. *Archive fever*, in DURBIN, A., HEISS, A., GOLDSMITH, K. (2015). *Dustin Yellin... op. cit.*, p. 27: cit. originale «There is no privilege conferred on one image over another. Rather, they are rigged in place by an internal logic that dictates that all images are somehow related, producing (again) a ‘redundant variety’ within his fragmentary, distended figures» (Traduzione in italiano per la tesi).

³⁸ Yellin, D. *Dustin Yellin: Q+A*, «Creative Mornings» (New York 2014), 10 gennaio 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=1NikelJ2hB8>

nel momento dell'impiego di diversi materiali e strumenti, sia nei collegamenti soggettivi che formano le nuove strutture. Questa ricerca del concreto, basata sul successo e lo sbaglio, è paragonata da Yellin alla prassi di «catturare farfalle o identificare uccelli»³⁹.

Nei *bricolage* dell'autore, gli argomenti ricorrenti oscillano tra il concetto di "utopia", la storia e il destino della conoscenza umana⁴⁰ nel contesto dell'"Antropocene"⁴¹. Tuttavia, l'artista afferma che la sua più importante fonte di ispirazione proviene soprattutto dalla natura e dalla scienza, così come dal risultato del loro intrecciarsi⁴². Questo ragionamento mitopoietico ha portato l'autore a varie coprire tematiche, quali i viaggi nello spazio, l'esplorazione sotterranea o la moda⁴³.

Con il passare del tempo, il pensiero selvaggio di Yellin si è arricchito di un'accurata indagine personale. In seguito, il suo modo di produrre le opere è stato influenzato dai lavori di Max Ernst, Jean Dubuffet, Joseph Cornell, Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Hieronymus Bosch, Robert Rauschenberg,

³⁹ BOLTA, E. *One on one with Dustin Yellin*, 12 dicembre 2018, <http://www.ilikenewthings.com/allthetime/2012/08/17/one-on-one-with-dustin-yellin/>: «I'm always experimenting and it's sort of like catching butterflies or identifying birds»; vedi YELLIN, D., CAB, T. [interviewer] (2019, marzo 25) [Interview transcript]. *The interview... op. cit.*

⁴⁰ Cfr. S/A. *About*, 8 marzo 2019, <https://dustinyellin.com/about/>; Cfr. GOLDSMITH, K. *Nose pressed... op. cit.*, p. 22.

⁴¹ S/A. *Antropocene*, 10 marzo 2019, http://www.treccani.it/enciclopedia/antropocene_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/: «Termine divulgato da [...] Paul Crutzen, per definire l'epoca geologica in cui l'ambiente terrestre [...] è fortemente condizionato a scala sia locale sia globale dagli effetti dell'azione umana».

⁴² AMY, M. Art as a disappearing act: A conversation with Dustin Yellin, in «Sculpture», (2010), 29,5, pp. 40-47, (versione online), 3 marzo 2019, https://www.academia.edu/8474835/_Art_as_a_Disappearing_Act_A_Conversation_with_Dustin_Yellin_in_Sculpture_29_5_June_2010_pp.40-47 Cfr. BOLTA, E. *One on one with Dustin Yellin*, 12 dicembre 2018, <http://www.ilikenewthings.com/allthetime/2012/08/17/one-on-one-with-dustin-yellin/>; Cfr. WALLACE, C. *Dustin Yellin*, 20 giugno 2018, https://www.interviewmagazine.com/art/dustin-yellin#slideshow_45255.2

⁴³ S/A. *Art for Trees Dustin Yellin*, 22 marzo 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=MmsRD3CTNJ0>: In questa intervista è stato usato il termine inglese «sculptura painter» per fare descrivere l'attività artistica svolta da Dustin Yellin; vedi COWLES, C. *Dustin Yellin: Out of the box*, 20 agosto, 2017, <https://www.harpersbazaar.com/culture/features/a10030/dustin-yellin-0315/>

Henry Danger⁴⁴ e anche da quelle di Giuseppe Arcimboldo⁴⁵. Inoltre, le sue complesse strutture prendono spunto dalle tracce e dalle rovine lasciate da civiltà antichissime e lontane tra di loro, come quelle di Machu Picchu, Petra e Angkor Wat⁴⁶. Alcuni di questi luoghi sono stati visitati personalmente da Yellin⁴⁷.

Nel suo studio a Red Hook a New York, si possono trovare alcune ossa di animali, diversi busti e quadri (fig. 162)⁴⁸. Secondo il giornalista del *New York Times* David Brooks, l'*atelier* di Yellin rispecchia il suo stato mentale, poiché al suo interno «ci sono letteralmente migliaia di piccolissime immagini di ogni cosa esistente sotto il sole»⁴⁹. In effetti, l'artista ha sviluppato una ricerca induttiva sulle proprietà comuni degli elementi, per i quali è riuscito a trovare un posto dentro un determinato ordine. Ciò avviene sotto la guida del suo pensiero mitico-magico, come dà ad intendere lo stesso Brooks, «[Yellin] ha messo tutto un po' in coesione»⁵⁰.

Questo intento di sistemare il proprio ambiente si verifica anche nella casa dell'artista, perché tale edificio contiene i diversi tesori di Yellin. Alcuni di questi oggetti sono stati collezionati sin dall'infanzia dall'autore: uno scintillante geode, una roccia *modalavite*, un macabro crocifisso ottocentesco,

⁴⁴ AMY. M. *Art as a... op. cit.*; Cfr. Yellin, D. *Dustin Yellin: Q+A*, «Creative Mornings» (New York 2014), 10 gennaio 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=1NikelJ2hB8>; Cfr. GOLDSMITH, K. *Nose pres... op. cit.*, pp. 14; 21-22; Cfr. Yellin, D. *Why I think inside the box*, in «Technology, Entertainment, Design» [TED] (New York 2015), 3 gennaio 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=C4JGP44jAZk&t=703s>

⁴⁵ VEDI YELLIN, D., CAB, T. [interviewer] (2019, marzo 25) [Interview transcript]. *The interview... op. cit.*

⁴⁶ VANKIN, D. *Dustin Yellin adds his mark in L.A: with art that's «missile for social change»*, 17 marzo 2017, <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-dustin-yellin-columbia-square-20151031-story.html>

⁴⁷ AMY. M. *Art as a disappearing act: A conversation with Dustin Yellin*, in «Sculpture», (2010), 29,5, pp. 40-47, (versione online), 3 marzo 2019, https://www.academia.edu/8474835/_Art_as_a_Disappearing_Act_A_Conversation_with_Dustin_Yellin_in_Sculpture_29_5_June_2010_pp.40-47

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ BROOKS, D. *Dustin Yellin's Modern Community-Building*, The opinion pages, 20 ottobre 2016, <https://www.nytimes.com/2015/07/21/opinion/david-brooks-modern-community-building.html>: cit. originale «there are literally thousands of little images of everything under the sun» (Traduzione in italiano per la tesi).

⁵⁰ *Ibid.*: cit. originale «he [Yellin] has brought everything into some of cohesion» (Traduzione in italiano per la tesi).

un sigillo cilindrico mesopotamico e una testa rinsecchita (probabilmente finta)⁵¹. Questi sono accompagnati da diversi mobili, da una serie di dipinti e disegni di artisti come Marcel Dzama o Rene Ricard⁵². Nell'appartamento si trova anche una antica vetrina che conserva una raccolta di prime edizioni cartacee di diversi autori quali S. Fitzgerald, Hemingway, V. Nabokov, C. Isherwood, W. Burroughs, R. Frost, H. Miller e Nostradamus⁵³. Accanto a tutte queste opere letterarie trova posto un album di fotografie, che serve a Yellin come diario visivo per raccontare il proprio quotidiano⁵⁴. In questa narrazione per immagini sono inclusi alcuni ritratti fotografici dei suoi amici⁵⁵.

L'artista sintetizza intuitivamente la conoscenza astratta del suo quotidiano attraverso un gioco sottile di sistematizzazione della sua raccolta personale. Quest'ultima è formata da oggetti appartenenti sia alla tipologia dei *naturalia* e dei *mineralia* sia a quella degli *artificialia*; tali elementi sono resi speciali, anzi unici, dalla mano dell'autore dal momento in cui entrano a far parte delle sue collezioni (fig. 243). Infatti, il modo in cui Yellin ordina il suo spazio conferma che l'artista non solo è guidato dal proprio pensiero magico, ma anche da un interesse e da una sorta di venerazione per il collezionismo istintivo tipico della *Wunderkammer*⁵⁶. Nel 2010 Michaël Amy, nel suo articolo *Conversation with Dustin Yellin*, ha affermato che l'artista aveva un gabinetto di curiosità:

Yellin si circonda di oggetti disegnati a partire dal mondo della fauna, della flora e dei minerali, così come dalle cose, provenienti da luoghi ordinari fino ad altri sublimi, fatti dalla mano

⁵¹ FINE, A. *Inside artist Dustin Yellin's Brooklyn factory of delights*, 13 aprile 2017, <https://www.vanityfair.com/culture/2015/08/dustin-yellin-art-brooklyn-utopia>

⁵² *Ibid.*

⁵³ Vedi DURAY, D. *Dustin Yellin: Portrait of the Artist as a Young Bookworm*, 6 giugno 2016, <http://www.artnews.com/2015/03/04/dustin-yellin-heavy-water-monograph/>; vedi anche FINE, A. *Inside artist Dustin Yellin's Brooklyn factory of delights*, 13 aprile 2017, <https://www.vanityfair.com/culture/2015/08/dustin-yellin-art-brooklyn-utopia>.

⁵⁴ FINE, A. *Inside artist Dustin Yellin's Brooklyn factory of delights*, 13 aprile 2017, <https://www.vanityfair.com/culture/2015/08/dustin-yellin-art-brooklyn-utopia>

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Vedi GOLDSMITH, K. (2015). *Dustin Yellin... op. cit.*, p. 22: cit. originale «The tradition of the *Wunderkammer* and its museological manifestations, such as the dioramas at New York's American Museum of Natural History and Los Angeles's Museum of Jurassic Technology [...] resonate with Yellin's sensibility». (Traduzione in italiano per la tesi).

dell'uomo, purché queste siano insolite. Una delle sue passioni è collezionare, e la sua estetica eclettica è proprietaria di un gabinetto di curiosità dell'antico⁵⁷.

Pioneer Works

Gran parte dell'artista a New è trascorsa nel quartiere di Red Hook, dove l'artista si è trasferito nel 2004 in seguito all'acquisto di un *garage*, che con il tempo si sarebbe trasformato nel suo studio⁵⁸. L'artista si definisce un autodidatta, sebbene non sia rimasto mai del tutto isolato dal mondo accademico. L'autore ha cercato spesso di intessere un dialogo con altri giovani artisti, con scienziati e altri studiosi. Yellin crede fortemente che la cooperazione interdisciplinare sia una chiave fondamentale per la creatività, pertanto ha deciso di condividere il suo *atelier*. L'autore ha anche lavorato in alcuni progetti congiunti, come ad esempio il tentativo di costruire una macchina che producesse immagini voltmetriche usando solo i *pixel*⁵⁹.

In seguito, Yellin si è reso conto che la sua idea di cooperazione tra le diverse specialità aveva funzionato, così l'autore ha deciso acquistare nel 2011 un vecchio edificio della fine dell'Ottocento a Red Hook⁶⁰. Dopo essere stato ristrutturato, il luogo ha aperto le sue porte nel 2012 con il nome di *Pioneer*

⁵⁷ AMY, M. *Art as a disappearing act: A conversation with Dustin Yellin*, in «Sculpture», (2010), 29,5, pp. 40-47, (versione online), 3 marzo 2019, https://www.academia.edu/8474835/_Art_as_a_Disappearing_Act_A_Conversation_with_Dustin_Yellin_in_Sculpture_29_5_June_2010_pp.40-47: cit. originale «Yellin surrounds himself with objects drawn from the worlds of fauna, flora and minerals, as well as by things, ranging from the once commonplaces to the sublime, that are made by man, provided that these things are unusual. One of his passions is collecting, and his eclectic aesthetic is that owner of a cabinet of curiosities of old». (Traduzione in italiano per la tesi).

⁵⁸ FINE, A. *Inside artist Dustin Yellin's Brooklyn factory of delights*, 13 aprile 2017, <https://www.vanityfair.com/culture/2015/08/dustin-yellin-art-brooklyn-utopia>

⁵⁹ AMY, M. *Art as a disappearing act: A conversation with Dustin Yellin*, in «Sculpture», (2010), 29,5, pp. 40-47, (versione online), 3 marzo 2019, https://www.academia.edu/8474835/_Art_as_a_Disappearing_Act_A_Conversation_with_Dustin_Yellin_in_Sculpture_29_5_June_2010_pp.40-47; Cfr. MILLER, S. *Dustin Yellin: Artist interview*, 4 aprile 2018, https://www.youtube.com/watch?v=VVyGu6cgSP0&list=PL-08AX2i_2kZKZ7hr72AIXSf4bejBCpav&index=2&t=0s: Qui è possibile ammirare alcuni dei primi prismi eseguiti dall'artista, che alla volta fa un riferimento alla sua intenzione di costruire, con cui poter disegnare. In base alla data potrebbe esserne la stessa.

⁶⁰ COWLES, C. *Dustin Yellin: Out of the box*, 20 agosto, 2017, <https://www.harpersbazaar.com/culture/features/a10030/dustin-yellin-0315/>

Works: Center for art and innovation. Tale progetto è inteso dall'autore come un "museo del processo"⁶¹, dove l'arte e la scienza convergono con l'obiettivo di generare un vero cambiamento sociale. Il sito web di tale organizzazione specifica come i suoi principali punti di riferimento siano l'architetto Buckminster Fuller e l'istituzione americana di inizio Novecento *Black Mountain College*⁶². Tuttavia, il fondatore di *Pioneers* ha anche dichiarato l'influenza diretta del *Cooper Union* e della *MoMA PS1*⁶³.

Questo centro d'arte è considerato da Yellin come la sua più grande opera, da lui definita una "scatola di mattoni"⁶⁴ costituita da "elementi vivi" anziché dai suoi ritagli di carta⁶⁵. Secondo il pensiero di Yellin, che è al contempo sia fondatore che direttore del centro, questo museo a libero accesso è «un esempio di come può essere uno spazio culturale pubblico»⁶⁶. Qui, ci sono diversi laboratori scientifici, uno dedicato alla ceramica e un altro provvisto di stampanti tridimensionali; si possono trovare alcune gallerie, una stazione radiofonica, un dipartimento di cinema e una biblioteca⁶⁷. Tali strutture servono per riunire sotto lo stesso tetto sia gli scienziati Janna Levi o Matthew Putman, sia agli artisti residenti come Robyn Hasty o Brennan Gerard⁶⁸, che le grandi aziende come Google (2016-presente). Con questa multinazionale,

⁶¹ Yellin, D. *Why I think inside the box*, in «Technology, Entertainment, Design» [TED] (New York 2015), 3 gennaio 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=C4JGP44jAZk&t=703s>

⁶² S/A. *Il sito del progetto*, 25 novembre 2016, <https://pioneerworks.org/about/>

⁶³ WALLACE, C. *Dustin Yellin*, 20 giugno 2018, https://www.interviewmagazine.com/art/dustin-yellin#slideshow_45255.2

⁶⁴ *Idem.*, *A journey through the mind of an artist*, «Technology, Entertainment, Design» [TED] (New York ottobre 2014), traduzione di A. TADIOTTO, e M. PANTALONE, 19 febbraio, 2019, https://www.ted.com/talks/dustin_yellin_a_journey_through_the_mind_of_an_artist/transcript?language=

⁶⁵ *Idem.*, *Why I think inside the box*, in «Technology, Entertainment, Design» [TED] (New York 2015), 3 gennaio 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=C4JGP44jAZk&t=703s>

⁶⁶ *Idem.*, *Artist Dustin Yellin's new virtual reality tool is changing art*, 22 luglio 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=-5Un5r6gJo>

⁶⁷ S/A. *Il sito del progetto*, 25 novembre 2016, <https://pioneerworks.org/about/>

⁶⁸ FINE, A. *Inside artist Dustin Yellin's Brooklyn factory of delights*, 13 aprile 2017, <https://www.vanityfair.com/culture/2015/08/dustin-yellin-art-brooklyn-utopia>

Yellin ha sviluppato il sistema aperto *Tilt brush*, un *user-directed virtual reality technology* con cui è possibile “disegnare nell’aria”⁶⁹.

Pioneer Works è un progetto sviluppato attraverso l’innesto del pensiero selvaggio e di quello scientifico di Yellin. Questo museo è un posto dove si cerca di incoraggiare i diversi specialisti e gli artisti autodidatti a lavorare e produrre opere insieme. L’artista riconosce che esiste un’analogia tra la forma di processare la conoscenza da parte dei partecipanti del suo centro multidisciplinare con quel ragionamento mitico espresso da parte dei membri di una cultura “tribale” all’interno di una “capanna comunitaria”:

Nella cultura tribale, c’era una “capanna comunitaria” molto simile a questo [*Pioneer Works*]. Questo era un posto dove la gente veniva a porre le proprie domande, a risolvere i loro problemi, a cercare cameratismo, a formare una comunità; magari a fare qualcosa insieme. *Pioneer Works* è una “capanna” del ventunesimo secolo⁷⁰.

Psychogeographies

Lavori su certe idee ed esperimenti per un periodo di tempo lungo [...] che inizi a mettere insieme le cose tra loro, quindi potrebbe sembrare che ci sia un gruppo di opere, però [in realtà] questi si accordano e informano a vicenda⁷¹.

⁶⁹ YELLIN, D., *Artist Dustin Yellin’s new virtual reality tool is changing art*, 22 luglio 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=-5Un5r6gJo>; S/A *Dustin Yellin*, 20 gennaio 2019, <https://artsandculture.google.com/entity/m03cnkrq>

⁷⁰ *Idem.*, *Why I think inside the box*, in «Technology, Entertainment, Design» [TED] (New York 2015), 3 gennaio 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=C4JGP44jAZk&t=703s>: «In tribal culture, there was a community ‘Hut’ much like this one [*Pioneer Works*]. it was a place where people came together to ask their questions, to resolve their problems, to seek camaraderie, [to] form [a] community; maybe even make something together. *Pioneer Works* is a twenty first century ‘Hut’».

⁷¹ Cfr. BOLTA, E. *One on one with Dustin Yellin*, 12 dicembre 2018, <http://www.ilikenewthings.com/allthetime/2012/08/17/one-on-one-with-dustin-yellin/>: cit. originale «You work through certain ideas and experiments over a long period of time [...] [that] you start to knit things together, so there might appear to be a group of works but [actually] they all sort of lend to and inform each other» (Traduzione in Italiano per la tesi).

*Psychogeographies*⁷² è un lavoro, non ancora concluso, costituito finora da un centinaio di prismi ad ognuno dei quali è attribuito un numero casuale, per dare l'impressione che la serie presenti un certo disordine intrinseco (fig. 168-247)⁷³. Tale opera sarà la più grande eseguita da Yellin, per riuscire questo scopo l'artista ha lavorato su questo progetto da più di 10 anni, in modo da formare il suo "archivio della cultura"⁷⁴. Il concetto si basa sull'idea dell'artista che tra duecento o trecento anni questi *assemblage* potrebbero servire a qualcuno come "fossili artificiali" con cui poter capire quello che era la "società del XXI secolo"⁷⁵, la sua "sostanza". In teoria, l'idea originale era presentare tale installazione di "esseri umani" in gruppi di 20, 12 o 4 sculture per volta⁷⁶. Il motivo principale di tale auspicata scelta di presentazione risiede nel poter rendere omaggio alle sculture funerarie dei guerrieri cinesi di terracotta, sepolti nel mausoleo dell'imperatore Qin Shi Huang (260-210 a. C.)⁷⁷, al cui schieramento vorrebbe alludere l'esposizione in gruppo. Queste scatole di vetro servono come lenti che racchiudono diversi "paesaggi" antropomorfizzati. Tali figure astratte sono *man made* e conservano al loro

⁷² Vedi la tabella nell'Appendice II p. 252 di questa tesi.

⁷³ DURBIN, A. *Archive fever*, in DURBIN, A., HEISS, A., GOLDSMITH, K. (2015). *Dustin Yellin... op. cit.*, p. 25.

⁷⁴ Cfr. YELLIN, D. *A journey through the mind of an artist*, «Technology, Entertainment, Design» [TED] (New York ottobre 2014), traduzione di A. TADIOTTO, e M. PANTALONE, 19 febbraio, 2019, https://www.ted.com/talks/dustin_yellin_a_journey_through_the_mind_of_an_artist/transcript?language=it;

Yellin, D. *Why I think inside the box*, in «Technology, Entertainment, Design» [TED] (New York 2015), 3 gennaio 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=C4JGP44jAZk&t=703s>; Cfr. DURAY, D. *Dustin Yellin: Portrait of the Artist as a Young Bookworm*, 6 giugno 2016, <http://www.artnews.com/2015/03/04/dustin-yellin-heavy-water-monograph/>: Nel suo discorso, lo scrittore specifica nel 2015, che *Psychogeographies* è un progetto in cui Yellin ha lavorato durante già sette anni; Cfr. S/A. *Psychogeographies*, 26 marzo 2019, <https://dustinyellin.com/psychogeographies/>: I tempi del progetto si sono allungati da 6 a 10 anni nel 2015, fino ad arrivare alcuni prismi prodotti nel 2019.

⁷⁵ S/A. *Dustin Yellin at Volta NY 2015, 28 luglio 2018*, <https://www.youtube.com/watch?v=dBDQrA-3g9Y>

⁷⁶ *Idem.*, *A journey through the mind of an artist*, «Technology, Entertainment, Design» [TED] (New York ottobre 2014), traduzione di A. TADIOTTO, e M. PANTALONE, 19 febbraio, 2019, https://www.ted.com/talks/dustin_yellin_a_journey_through_the_mind_of_an_artist/transcript?language=it

⁷⁷ GOLDSMITH, K. *Nose pressed... op. cit.*, p. 19.

interno una serie di oggetti *sui generis* connessi in modo olistico e che, secondo l'artista, forse non sopravviverebbero altrimenti⁷⁸. Questi elementi non sono stati scelti per rappresentare un individuo in particolare né in maniera autobiografica, nonostante alcuni dei profili della serie siano corrispondenti alle dimensioni reali del corpo di Yellin⁷⁹. L'artista ha cercato accuratamente di raffigurare, ma soprattutto di esprimere quello che ritiene la "coscienza collettiva"⁸⁰, che sembra richiamare il concetto di "mente collettiva" coniato da Lévi-Strauss. Attraverso un sistema di segni all'interno delle sue «Polaroids analogiche di realtà virtuale (VR)»⁸¹, l'artista ha significato, determinato e sottolineato, in base alla propria logica, certe "caratteristiche universali" della società contemporanea; in tal modo ha voluto che il suo "catalogo" servisse da riferimento in base al quale le persone riuscissero a identificarsi, sia al giorno d'oggi che tra migliaia di anni⁸².

L'autore ha decontestualizzato i vari pittogrammi all'interno della sua raccolta e successivamente li ha cifrati per comunicare nelle sue strutture un nuovo messaggio, in precedenza nascosto. Un tipo di simulacro intelligibile della «materia cerebrale letta come un catalogo»⁸³. In tal modo, Yellin ha impiegato il suo pensiero selvaggio ed è riuscito a creare una serie di descrizioni poetiche di tipo utopistico utilizzando un sistema di espressioni convenzionali, che

⁷⁸ S/A. *Dustin Yellin at Volta NY 2015*, 28 luglio 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=dBDQrA-3g9Y>; vedi YELLIN, D., CAB, T. [interviewer] (2019, marzo 25) [Interview transcript]. *The interview... op. cit.*

⁷⁹ LASANCE, N. *Dustin Yellin: Osiris On the Table*, 26 dicembre 2019, <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/9824/1/dustin-yellin-osiris-on-the-table>

⁸⁰ Vedi *Ibid.*; vedi S/A. *Dustin Yellin at Volta NY 2015*, 28 luglio 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=dBDQrA-3g9Y>; vedi anche GREENBERGER, A. *I always feel like I'm making future artifacts: Dustin Yellin on his new installation in Los Angeles*, 4 aprile 2018, <http://www.artnews.com/2015/10/15/i-always-feel-like-im-making-future-artifacts-dustin-yellin-on-his-new-installation-in-los-angeles/>

⁸¹ SYMONDS, A. *One Celebrated Brooklyn Artist's Futuristic New Practice*, 30 agosto 2017, https://www.nytimes.com/2016/04/29/t-magazine/art/dustin-yellin-vr-google-tilt-brush-art.html?_r=0/: In questa intervista Yellin si riferisce alle sue sculture come delle «analog Polaroids of VR» VR è l'acronimo per la voce inglese «Virtual Reality», in italiano Realtà Virtuale.

⁸² S/A. *Dustin Yellin at Volta NY 2015*, 28 luglio 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=dBDQrA-3g9Y>; Cfr. LASTER, P. *Dustin Yellin: A Pioneer of Different Realms*, 20 febbraio 2019, <http://flattmag.com/features/dustin-yellin/>

⁸³ DURBIN, A., HEISS, A., GOLDSMITH, K. (2015). *Dustin Yellin... op. cit.*, p.96.

intrappolano e al contempo bloccano quello che l'artista considera il "DNA culturale"⁸⁴. La curiosità di Yellin per lo studio dei geni si potrebbe spiegare in virtù della sua stretta amicizia con un professore di genetica della Dartmouth College, nonché per le sue credenze personali sul potere di influenza che le montagne e altri ambienti svolgono sugli esseri umani⁸⁵. L'artista ha persino presentato queste idee in un articolo pubblicato sul sito web dell'organizzazione *Edge*, nel quale fa riferimento al tempo e alla genetica⁸⁶. Questa organizzazione si occupa della diffusione della "Third culture", con cui intende mettere in relazione tra loro le discipline umanistiche e le scienze naturali, attraverso la promozione di un lavoro congiunto tra i scienziati e «altri pensatori del mondo empirico»⁸⁷. Tale termine è stato coniato nel 1995 da John Brockman, un imprenditore culturale e fondatore di *Edge*⁸⁸. Ognuno dei *bricolage* dell'esercito in vetro di Yellin può essere interpretato come una concretizzazione visuale dell'epigenetica, lo studio a livello diacronico degli effetti provocati da alcune variabili fisiche presenti in un ambiente particolare, quali la geografia o il clima, sui geni appartenenti agli individui di una popolazione specifica⁸⁹. Alla fine degli anni cinquanta del

⁸⁴ Yellin, D., *Why I think inside the box*, in «Technology, Entertainment, Design» [TED] (New York 2015), 3 gennaio 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=C4JGP44jAZk&t=703s>; YELLIN, D., CAB, T. [interviewer] (2019, marzo 25) [Interview transcript]. *The interview ...* op. cit.

⁸⁵ AMY, M. Art as a disappearing act: A conversation with Dustin Yellin, in «Sculpture», (2010), 29,5, pp. 40-47, (versione online), 3 marzo 2019, https://www.academia.edu/8474835/_Art_as_a_Disappearing_Act_A_Conversation_with_Dustin_Yellin_in_Sculpture_29_5_June_2010_pp.40-47; vedi S/A. *Art for Trees Dustin Yellin*, 22 marzo 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=MmsRD3CTNJ0>

⁸⁶ DUSTIN, Y, *It's about Time*, 15 gennaio 2019, <https://www.edge.org/response-detail/27224/>

⁸⁷ HOLSTEIN, P. Curator of the Future, 20 gennaio 2019, <https://www.brockmanmedia.com/saarbruckerzeitung-8-22-18-curator>; BROCKMAN, J. *The third culture*, 20 gennaio 2019, https://www.edge.org/conversation/john_brockman-the-third-culture.

⁸⁸ S/A, *HOME*, 20 gennaio, <https://www.brockmanmedia.com/>

⁸⁹ Vedi S/A, *Epigenetica*, 1 aprile 2019, <http://www.treccani.it/vocabolario/epigenetico>: Definizione del termine epigenetica «relativo all'epigenesi, come dottrina embriologica: *teoria epigenetica*.; Cfr. S/A *Epigenesi*, 1 aprile 2019, http://www.treccani.it/enciclopedia/l-eta-dei-lumi-le-scienze-della-vita-l-evoluzione-delle-scienze-biomediche-nel-settecento_%28Storia-della-Scienza%29/: Definizione del termine epigenesi «si definisce secondo le sue caratteristiche integrali sviluppate entro un ambiente fisico particolare e variabile, e secondo la sequenza degli individui che la rappresentano attraverso la linea di riproduzioni

Novecento, questo fenomeno ha attirato l'attenzione di Guy Debord e di alcuni membri del gruppo politico artistico conosciuto come l'*Internazionale Situazionista* (I.S, 1957-1972), collettivo nato dall'unione delle *Internationale Lettriste* (1952-1957) e del *Movimento Internazionale per una Bauhaus immaginaria* (MIBI, 1954-1957)⁹⁰. La sezione francese dell'I.S. era guidata da Debord, il quale, a partire dal 1953, ha iniziato le sue osservazioni sull'opportunità e sulla prevedibilità che agiscono nelle strutture urbane⁹¹. Nel suo saggio del 1955 *Introduction à une critique de la géographie urbaine* Debord ha definito il termine *psychogeography* come «lo studio delle leggi particolari e degli effetti specifici dell'ambiente geografico, conscientemente organizzato o no, sulle emozioni e sui comportamenti degli individui»⁹². Questa pratica è associata alla deriva (*dérive*): «modo di comportamento sperimentale legato alle condizioni della società urbana: tecnica di passaggio improvviso attraverso atmosfere ambientali diverse»⁹³.

In questo modo Debord e gli altri artisti del gruppo cercavano di progettare e definire spazialmente le qualità immateriali della città, in cui vivevano. Quanto detto è percepibile nell'opera *The Naked City* (1957), in cui Debord mostra una cartina di Parigi tracciata e reinventata secondo l'ipotetico itinerario del filosofo francese⁹⁴. Per portare avanti le loro ricerche sulle riorganizzazioni urbane sia sul piano fisico, sia su quello emotivo e ideologico, ciascuno dei vari componenti dell'I.S. cercava l'incorporazione «dei prodotti artistici attuali

successive. Questo approccio, in seguito, si estende fino a considerare i generi e le famiglie, che sono interpretati come insiemi di specie legate da un'origine storica comune e risultanti da processi degenerativi indotti da variazioni geografiche e climatiche».

⁹⁰ 1957a *Two small vanguard groups, the Lettrist International and the Imaginist Bauhaus, merge to form the Situationist International, the most politically engaged of all postwar movements*, in KRAUSS, R., FOSTER, H., BOIS, Y., BUCHLOH, B., JOSELIT, D. (2004) *Art since 1900: Modernism, antimodernism, postmodernism*. London: Thames & Hudson Ltd, p. 429.

⁹¹ Debord, G. *Introduction a une critique de la géographie urbaine*, (1955), in «Les Lèvres Nues», 5, in BERRÉBY, G. *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste 1948-1957*. Paris: Allia, p. 288.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *L'Internazionale Situazionista, Da Définitions*, in «Internationale Situationniste», (1958), 1, in BANDI, M. (1977) *L'estetico il politico da Cobra all'Internazionale Situazionista 1948 - 1957*, Roma: Officina Edizioni, pp. 376-377.

⁹⁴ DEBORD, G. *NAKED CITY* (1957), cit. in 1957a *Two small van...* cit., p. 432.

o passati in una costruzione superiore dell'ambiente»⁹⁵. Questa applicazione è riconosciuta come *détournement* termine «usato come abbreviazione dell'espressione: spiazzamento di elementi estetici prefabbricati. Integrazione di prodotti artistici attuali o passati in una costruzione superiore dell'ambiente»⁹⁶.

Tale indagine per impossessarsi del reale e per riuscire a comprendere lo spazio, è condivisa sia dal pensiero dell'*Internazionale Situazionista* che dalla mentalità da *bricoleur* di Yellin. Inoltre, nonostante l'autore abbia scelto per la serie il nome *Psychogeographies* mettendo in evidenza il riferimento al termine greco *psyche*⁹⁷, egli ha ugualmente dichiarato che questo lavoro ha un legame diretto con il pensiero di Debord⁹⁸. Infatti, il sito web ufficiale dell'artista evidenzia tale analogia paragonando il tipo di messaggio cifrato nelle sue opere con quello presente nei lavori sulla "psychogeography" dell'*Internazionale Situazionista*⁹⁹. Gli artisti situazionisti svolgono il loro lavoro utilizzando elementi presi dalla realtà proprio come Yellin, ma in modo diverso: loro si servono degli oggetti soltanto per giustificare le loro conoscenze e il loro senso di rifiuto della società capitalista (evento + oggetto). Ciò significa che i rappresentanti della *I.S.* non partono da un insieme precedentemente determinato da un'analisi bidirezionale allo scopo di scoprire una nuova struttura, perché intendono appropriarsi *in primis* della conoscenza dell'ambiente e soltanto dopo procedere ad una sua modificazione; un *modus operandi* che si distanzia da quello concepito da

⁹⁵ L'*Internazionale Situazionista*, Da *Définitions...* cit. pp. 376-377.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 377.

⁹⁷ GREENBERGER, A. *I always feel like I'm making future artifacts: Dustin Yellin on his new installation in Los Angeles*, 4 aprile 2018, <http://www.artnews.com/2015/10/15/i-always-feel-like-im-making-future-artifacts-dustin-yellin-on-his-new-installation-in-los-angeles/>: Nonostante che Yellin che abbia scelto il nome *Psychogeographies*, egli ha rifiutato qualche riferimento al gruppo guidato da Guy Debord; l'artista ha argomentato invece che ha designato la serie per il termine greco «psyche»; Cfr. CRISELL, L. *Meet Dustin Yellin. NYCB's 2015 Arts Series Collaborator*, 18 novembre 2017 <https://www.nycballet.com/Editorial-Content/Meet-Dustin-Yellin.aspx>

⁹⁸ LASTER, P. *Dustin Yellin: A Pioneer of Different Realms*, 20 febbraio 2019, <http://flattmag.com/features/dustin-yellin/>

⁹⁹ S/A. *Psychogeographies*, 26 marzo 2019, <https://dustinyellin.com/psychogeographies/>

Lévi-Strauss¹⁰⁰. Una prova di questa distanza sono le parole di Debord «l'attuale abbondanza di macchine private è una dei più sorprendenti successi della costante propaganda con cui la produzione capitalista persuade le masse»¹⁰¹. Malgrado questo studioso si sia servito della propria esperienza quotidiana per illustrare il suo discorso, non sono state solo le autovetture, le macchine a fare scattare il suo pensiero, ma anche altri prodotti del consumismo (Coca-Cola), intesi come dei «privilegi mediocri [...] collegati a un'idea generale di felicità prevalente tra la borghesia e mantenuta dal sistema pubblicitario»¹⁰². Inoltre, nelle sue mappature “psicogeografiche”, Debord ha introdotto alcune variabili sia in modo cosciente che inconsciamente. Tale fatto, così come i costanti riferimenti al lavoro di Karl Marx¹⁰³, finiscono per distinguere il processo creativo dell'*I.S.*, da quello strutturalista¹⁰⁴. In particolar modo la *praxis*, teorizzata da Lévi-Strauss e rappresentata meticolosamente da Yellin, si differenzia per la convinzione del *bricoleur* di scomporre il mondo e di metterlo in evidenza come una struttura omologa intelligibile¹⁰⁵. Inoltre la scelta di Yellin di *détourner* certi elementi urbani per produrre la propria opera non avviene con l'obiettivo di rappresentare una negazione del sistema capitalista, al contrario, i suoi *bricolage* agiscono più come testimoni di quella società e rappresentano un simulacro con cui s'intende esaltare le storie contenute negli oggetti, cercando di creare una consapevolezza del cambiamento climatico, sebbene, allo stesso tempo, questi prismi celebrino lo sviluppo tecnologico, colpevole della tragedia ambientale.

La serie *Psychogeographies* è la spiegazione visiva che dà l'autore californiano all'"epigenetica", che si manifesta e rafforza attraverso uno "schiacciamento"

¹⁰⁰ LÉVI-STRAUSS, C. (2015). *Il pensiero selvaggio... op. cit.*, p. 40.

¹⁰¹ Debord, G. *Introduction a une... op. cit.*, p. 289: cit. originale «Aussi bien l'actuelle abondance des voitures particulières n'est rien d'autre que le résultat de la propagande permanente par laquelle la production capitaliste persuade les foules».

¹⁰² *Ibid.*: cit. originale «médiocres avantages [...] force est constater que tous ces détails maintenue par un système de publicité» (Traduzione in italiano per la tesi).

¹⁰³ Vedi DEBORD, G. (1995) *La società dello spettacolo*. «Settebelli», Viterbo: La stampa alternativa; ed. orig. *La Société du Spectacle* (1967).

¹⁰⁴ Debord, G. *Introduction a une... op. cit.*, p. 291.

¹⁰⁵ Cfr. CARUSO, P. (a cura di) (1969) *Conversazioni con Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault, Jacques Lacan*. Milano: U. Mursia & C., p.16.

letterale dei suoi esseri, i quali sembrano essere omologhi ai campioni da laboratorio posti sui vetrini e osservati con l'aiuto di un microscopio¹⁰⁶. All'interno di questi *bricolage* "biologici" la morfologia dei corpi viene trasformata, compressa e distrutta, questa è minuziosamente rivista, per essere successivamente progettata, sintetizzata, codificata e permeata da ciascuno degli elementi selezionati, appartenenti al mondo delle tipologie *naturalia* e *artificialia*. Così ciascuno dei prismi dimostra un'organizzazione labirintica di carattere simbiotico, che intrinsecamente lotta e conferisce un certo equilibrio nel caos e al contempo mette in risalto i caratteri intrinseci della società. Queste opere rappresentano un esempio di creazione artistica guidata dalla combinazione di uno spirito *bricoleur* e di quello scientifico. Gran parte di questi prismi eseguiti alla maniera arcimboldesca sono stati venduti, ma Yellin vorrebbe riunire almeno 48 sue creazioni per esporle in un'installazione¹⁰⁷.

Mostre *Psychogeographies*

Hollywood Redevelopment Project

Durante la realizzazione della serie, alcuni dei prismi che compongono l'opera sono stati presentati in diverse sedi espositive¹⁰⁸. In ciascuna di queste occasioni, Yellin ha cercato di incorporare all'interno degli *assemblage* scelti alcuni elementi che alludevano il luogo dove la mostra si sarebbe tenuta. La prima installazione è avvenuta al Columbia Square, al 6121 di Sunset Boulevard iconico viale di Los Angeles, nel quadro dell'*Hollywood Redevelopment Project* (fig. 163-164). Questo luogo è conosciuto per essere stato la sede centrale sulla costa occidentale della *Columbia Broadcasting* (CBS) radio e televisione. Qui a partire dal 2015 si trovano, in modo

¹⁰⁶ Cfr. BOLTA, E. *One on one with Dustin Yellin*, 12 dicembre 2018, <http://www.ilikenewthings.com/allthetime/2012/08/17/one-on-one-with-dustin-yellin/>

¹⁰⁷ CRISELL, L. *Meet Dustin Yellin. NYCB's 2015 Arts Series Collaborator*, 18 novembre 2017 <https://www.nycballet.com/Editorial-Content/Meet-Dustin-Yellin.aspx>

¹⁰⁸ Vedi la tabella nell'Appendice II pp. 255-256 di questa tesi.

permanente, sei *insiemi* di questa serie, i quali sono stati sponsorizzati dalla *Kilroy Realty Corp*¹⁰⁹. Questo gruppo di *bricolage* tridimensionali è la prima installazione di Yellin esposta in un ambiente esterno.

In questa occasione, l'artista ha utilizzato gli elementi presenti nella sua collezione e allo stesso tempo vi ha inserito alcuni elementi caratteristici del luogo: «[Columbia Square] è stato il primo studio cinematografico e ho ottenuto da loro un mucchio di merda storica, che ho in parte copiato e in parte distrutto»¹¹⁰. In effetti, gli strati di vetro di queste opere nascondono all'interno alcune figure "classiche di Hollywood" quali Orson Welles, Bob Dylan, Johnny Cash, James Dean o Lucie Ball. Ciascuno di questi personaggi è stato scelto poiché ha lavorato proprio in questi storici studi. In queste opere, accanto a queste celebri figure, si possono vedere tra le pennellate migliaia di ritagli di carta con immagini dei più noti edifici della città o ritagli che fanno riferimento allo stile di vita stressante e caotico che la caratterizza, come macchine da corsa intrappolate nel traffico¹¹¹.

Art Series Presents: Dustin Yellin

Il *New York City Ballet* (NYCB) è una delle più importanti compagnie di danza al mondo, fondata nel 1948 da George Balanchine e Lincoln Kirstein, nella città da cui prende il nome, tra i cui obiettivi vi è la missione di promuovere il balletto e avvicinare questa arte ad un più ampio possibile pubblico¹¹². Per tale ragione dal 2013, tra le stagioni invernale e primaverile, è stata creata l'*Art*

¹⁰⁹ Cfr. VANKIN, D. *Dustin Yellin's «Psychogeographies» at Columbia Square in Hollywood, California*, 18 marzo 2017, <https://www.kilroyrealty.com/news/dustin-yellin-adds-his-mark-la-columbia-square>

¹¹⁰ YELLIN, D. citato da SLENSKE, M. *New world: artist Dustin Yellin unveils his first outdoor installation in LA*, 5 febbraio 2016, <https://www.wallpaper.com/art/dustin-yellin-unveils-outdoor-installation-los-angeles>: cit. originale «It was the first movie studio and I got a bunch of historic shit from them, some I copied and some I destroyed» (Traduzione in italiano per la tesi).

¹¹¹ VANKIN, D., *Dustin Yellin adds his mark in L.A: with art that's "missile for social change"*, 17 marzo 2017, <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-dustin-yellin-columbia-square-20151031-story.html>

¹¹² S/A, NYCB, 18 gennaio 2019, <https://www.nycballet.com/About.aspx>; vedi *Ibidem.*, 18 gennaio 2019, <https://www.nycballet.com/About/Mission.aspx>

Series, una collaborazione tra i membri del gruppo con alcuni artisti plastici attivi attualmente a New York. Questo progetto è iniziato con il duo *FAILE* (2013) composto da Patrick McNeil e Patrick Miller. Da quel momento, questa esperienza è stata ripetuta con altri esponenti della scena contemporanea: JR (2014); Dustin Yellin (2015); Marcel Dzama (2016); Santtu Mustonen (2017), Jihan Zencirli soprannominata *Geronimo* (2018); fino ad arrivare a Shantell Martin (2019)¹¹³.

Per l'installazione realizzata da Yellin, l'artista ha ritenuto necessario assistere alle esibizioni della compagnia e successivamente ha preso spunto dalle loro performance¹¹⁴; colpito dalle diverse posizioni classiche dei ballerini le ha riprese e intrappolate nelle sue opere al fine di aggiungere maggiore dinamismo alle sue figure, evitando così d'impiegare i profili statici che caratterizzavano i primi *bricolage* della serie. Sebbene Yellin abbia operato questo cambiamento tra le diverse forme umanoidi, rimane fedele alla tematica originale delle sue "mappature di DNA"¹¹⁵. Il risultato sono stati 15 *assemblage* di carattere olistico, che sono stati presentati in 4 diverse performance della stagione invernale del 2015 del NYCB (fig. 165)¹¹⁶. Tali sculture sono state mostrate al pubblico al Lincoln Center Plaza di New York e, in seguito, una selezione di 12 *bricolage*, al Kennedy Center a Washington DC (fig. 166). In questa sede è stato offerto anche l'ultimo spettacolo della *New York City Ballet* per il progetto, seguito subito da un dibattito interdisciplinare, dove hanno preso parte sia Yellin, sia Ashley Bouder che Adrian Danchig-Waring, entrambi principali ballerini della compagnia.

¹¹³ *Ibidem.*, Art Series, 17 gennaio 2019, <https://www.nycballet.com/Season-Tickets/NYCB-ART-SERIES.aspx>

¹¹⁴ *Ibidem.*, Art Series Presents: Dustin Yellin, New York City Ballet (NYCB), 10 febbraio 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=5tVf2IXvsQ4>

¹¹⁵ CRISELL, L. Meet Dustin Yellin. NYCB's 2015 Arts Series Collaborator, 18 novembre 2017 <https://www.nycballet.com/Editorial-Content/Meet-Dustin-Yellin.aspx>

¹¹⁶ S/A, NYCB Art Series 2015, 17 gennaio 2019, <https://www.nycballet.com/Season-Tickets/NYCB-ART-SERIES/NYCB-Art-Series-2015.aspx>

Il Triptych

Il *Triptych* e le *Psychogeographies* [...] non appaiono come incidenti della natura, ma come prodotti di uno scienziato pazzo che cerca di esaminare il caos delle immagini disciplinandole, cercando di renderle note¹¹⁷.

Questi due progetti di Yellin sono stati concepiti all'inizio del secondo decennio degli anni Duemila, ma divergono nella loro progettazione: il *Triptych* differisce dalla serie *Psychogeographies* non soltanto nelle misure, ma anche nel senso di espansione sulla linea dell'orizzonte, poiché questa prima "opera-collezione", contrariamente alla seconda, si svolge su un piano orizzontale, consentendo all'osservatore di staccarsi dal contatto diretto offerto dai prismi verticali a grandezza umana, che compongono l'esercito vetrato. Tale cambiamento di formato fa diventare lo spettatore, che nel caso delle *Psychogeographies* ha una partecipazione attiva, uno *stalker* che guarda passivamente l'immagine apocalittica all'interno del trittico¹¹⁸.

La realizzazione del paesaggio ha assorbito un intero anno della carriera dell'autore, ciò gli ha permesso di mettere insieme tutte le conoscenze acquisite fino a quel momento¹¹⁹. Il risultato di questo processo è una rappresentazione antropomorfa lunga 10,97 metri —5.48 metri per ciascuna delle due facce maggiori del rettangolo—, che rende principalmente omaggio al pittore fiammingo Hieronymus Bosch e al suo noto trittico *Il giardino delle delizie* (1490-1505 ca.) (fig. 248), opera che colpì Yellin durante la sua prima visita al museo del *Prado*¹²⁰. D'altro canto Yellin ha dichiarato, che il suo trittico

¹¹⁷ HEISS, A. *Foreword*, in HEISS, A., GOLDSMITH, K. (2015). *Dustin Yellin... op. cit.*, p. 9: cit. originale «The Triptych and Psychogeographies [...] appear not as accidents of nature, but as the products of a mad scientist seeking to examine to chaos of images by disciplining them, by attempting to make them known» (Traduzione in italiano per la tesi).

¹¹⁸ GOLDSMITH, K. *Nose pressed... op. cit.*, p. 19

¹¹⁹ DURAY, D. *Dustin Yellin: Portrait of the Artist as a Young Bookworm*, 6 giugno 2016, <http://www.artnews.com/2015/03/04/dustin-yellin-heavy-water-monograph/>; YELLIN, D. *A journey through the mind of an artist*, «Technology, Entertainment, Design» [TED] (New York ottobre 2014), traduzione di A. TADIOTTO, e M. PANTALONE, 19 febbraio, 2019

¹²⁰ LASTER, P. *Dustin Yellin: A Pioneer of Different Realms*, 20 febbraio 2019, <http://flattmag.com/features/dustin-yellin/>

monumentale è stato influenzato sia dagli *assemblage* di R. Rauschenberg, che dalle scatole di J. Cornell, come anche dalle trasparenze concepite da M. Duchamp¹²¹.

L'opera di Bosch è un dipinto del XV secolo composto da tre pannelli, di cui i laterali dipinti su entrambe le facce in modo da mostrare due differenti configurazioni quando il trittico è chiuso o aperto. I due pannelli laterali, una volta chiusi, raffigurano *La creazione del mondo* dipinta dall'artista a monocromo, differentemente dal *Giardino delle delizie* raffigurato internamente e con una ricca policromia. Con queste scene Bosch intende reinterpretare visivamente il comportamento dell'uomo e del suo destino¹²².

La storia della creazione, iniziata con la raffigurazione del terzo giorno sulle facce esterne del trittico, prosegue con i tre pannelli al suo interno. Il pannello di sinistra con la raffigurazione del *Giardino dell'Eden*, mostra Dio Padre che presenta Eva ad Adamo, seduto sul prato. Tutt'intorno al gruppo centrale di figure il giardino è popolato da una moltitudine di piante e di animali tra i quali sono presenti alcune creature ibride e fantastiche; al centro di un lago emerge una fontana costituita da elementi fitomorfi e di vetro, la cui forma richiama una pianta, alludendo forse all'albero della conoscenza del bene e del male, che secondo la Bibbia era posto nel centro del Paradiso terrestre¹²³. Il pannello centrale del trittico corrisponde al cosiddetto "falso paradiso" o *Giardino delle delizie*, nel quale centinaia di donne e uomini nudi popolano un vasto giardino in compagnia di animali reali o fantastici, abbandonandosi sfrenatamente ai peccati capitali¹²⁴. Infine, sull'anta destra è rappresentato

¹²¹ *Ibid.*

¹²² ILSINK, M. KOLDEWEIJ, A. (a cura di) (2016) *Hieronymus Bosch: Visions of genius*. New Haven; London: Yale University Press, p. 55.

¹²³ Cfr. The Garden of Earthly Delights, in ILSINK, M., KOLDEWEIJ, J., SPRONK, R. (2016) *Catalogue Raisonné Hieronymus Bosch. Painter and Draughtsman. Bosch Research and Conservation Project*. Brussels: Mercatorfonds; New Haven: Yale University Press, p. 362.

¹²⁴ Vedi FALKENBURG, R. *In conversation with "The Garden of Earthly Delights"*, in SILVA, S. (a cura di) (2016) *Bosch. The 5th Centenary Exhibition* Catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado 31 maggio-11 settembre 2016). Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 135-155.

l'inferno, luogo in cui gli uomini vengono puniti da diversi esseri mostruosi, condannati a vivere nella dannazione eterna.¹²⁵

Yellin ha preso spunto da Bosch sia per la struttura che per la tematica, così il suo messaggio è stato diviso e assemblato meticolosamente in due parti (fig.249-250). Da un lato, l'autore ha deciso di concretizzare la sua particolare visione della creazione della Terra, optando per una prospettiva "magica" concepita dal suo pensiero mitico. Nonostante la sua posizione, l'artista ha messo a confronto all'interno del suo *bricolage* degli esponenti del sapere scientifico come Albert Einstein, con Dio e alcune figure del mondo religioso quali Billy Graham, oltre ad alcuni personaggi controversi come Osama bin Laden¹²⁶. Tale selezione potrebbe essere stata panificata dall'autore con l'obiettivo di provocare una dialettica visiva tra alcune delle diverse ideologie, innanzitutto per sfruttare il grande potere comunicativo che questi personaggi rappresentano per la "mente collettiva", quella teorizzata da Lévi-Strauss. D'altro canto, attraverso l'impiego della lingua arcimboldiana, Yellin presenta un tipo di visione profetica, dove si osserva il possibile destino della società attuale. La raccolta che forma questo *bricolage* mitopoietico riunisce vari elementi appartenenti alle diverse civiltà, i quali sono stati scelti e ordinati dall'autore usando il suo principio di "micro-perequazione" per poi venire assemblati all'interno dell'opera. Tutto ciò avviene con l'obiettivo di farli corrispondere, con la personificazione di una "nuova trinità", la quale sarebbe rappresentata «dall'umanità, dalla natura e dal mito»¹²⁷. In questo modo, tale *assemblage* mostrerebbe la volontà di mettere in evidenza il collegamento che esiste tra la natura e la cultura; un principio di reciprocità che è ricorrente sia nell'arcimboldismo, che nel pensiero di Lévi-Strauss. In un altro punto dell'opera, la linea dell'orizzonte è molto alta, come nel caso del trittico di Bosch, il quale però è caratterizzato da un vasto prato verde laddove Yellin sceglie un'ambientazione marina, con una minima parte di

¹²⁵ Cfr. The Garden of Earthly Delights, in ILSINK, M., KOLDEWEIJ, J., SPRONK, R. (2016) *Catalogue Rai... op. cit.* p. 370.

¹²⁶ Yellin, D., *Why I think inside the box*, in «Technology, Entertainment, Design» [TED] (New York 2015), 3 gennaio 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=C4JGP44jAZk&t=703s>

¹²⁷ S/A, The Triptych, 2 aprile 2019, <https://dustinyellin.com/triptych/>

costa. Questa caratteristica compositiva ha permesso ad entrambi gli artisti di avere una gran libertà spaziale al momento di posizionare gli elementi che compongono ciascuna delle "raccolte".

Una delle facce principali del prisma di Yellin è da lui definita "naturalistica" (fig. 249)¹²⁸. Qui si trovano l'ingresso di una caverna, che richiama l'era preistorica, e vari esseri di carattere ibrido, alcuni dei quali sono composti da diversi oggetti, secondo la maniera arcimboldesca (fig. 251-252). Tali figure antropomorfe si trovano in un paesaggio montagnoso, dove sono accompagnati sia da animali terrestri e acquatici, che da alcune sculture classiche e da altre creazioni dell'uomo, queste ultime rispondenti ai canoni estetici contemporanei. Inoltre, vari personaggi ballano intorno a una fontana, la quale potrebbe ricordare quella presente nel dipinto fiammingo, ma con la differenza che in questa sgorga sangue invece d'acqua. D'altro canto, l'elemento predominante della parte superiore della scena è un vulcano in piena eruzione, che con la sua lava contribuisce alla confusione dell'ambiente. Il fiume di lava indirizza lo sguardo verso il centro dell'opera, ove la natura sembra al contempo diradarsi e soccombere dinanzi la crescita della società. Il prisma centrale della scultura è definito "feticista" (fig. 253)¹²⁹. Questa sezione mediana si ricollega alla precedente grazie alla continuazione dell'area boschiva già raffigurata nella porzione sinistra della scultura. In questa parte, la popolazione è notevolmente aumentata, rispetto al pannello precedente, e di conseguenza gli esseri umanoidi si affollano in parte finendo per cadere nell'acqua. In questo punto, la scogliera cede il posto al mare, che d'ora in poi occuperà gran parte della composizione. Questa massa d'acqua si agita fortemente cercando di fare affondare qualunque cosa provi a galleggiare: varie sculture, un impianto petrolifero, diversi animali, altri organismi di carattere ibrido ed alcune imbarcazioni. Tra queste ultime spicca una portaerei dove una specie di divinità con il corpo d'uomo e la testa dalla forma di aquila è stata intrappolata con delle corde da minuscoli individui¹³⁰.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Yellin, D., *Why I think inside the box*, in «Technology, Entertainment, Design» [TED] (New York 2015), 3 gennaio 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=C4JGP44jAZk&t=703s>

Questo essere ibrido potrebbe essere interpretato come un riferimento diretto al romanzo dagli anni Venti del Settecento *I viaggi di Gulliver* di Jonathan Swift. In seguito, l'ultima parte sulla destra del trittico è dominata dalla presenza del busto di una creatura antropomorfizzata posta di tre quarti, che emerge dall'oceano vomitando una specie di olio e con un braccio che si squama per dare origine al "cosmo" (fig. 254)¹³¹. Tale profilo, in realtà, è un montaggio di oggetti alla maniera arcimboldesca, che sembrano quasi orbitare, mentre si scompongono e ricompongono per formare la struttura della creatura (fig. 255).

Sul retro del *bricolage* è possibile individuare un'altra trasposizione del profilo precedente ma con un viso diverso, il quale guarda lo spettatore mentre alcuni dei ritagli di carta che lo compongono e una sostanza biancastra fuoriescono dalla sua bocca verso l'oceano (fig. 256). Inoltre, l'acqua rivela il resto del corpo di quello che appare essere una "donna serpente" con un occhio come sonaglio alla fine della sua coda, e si unisce con la lava che proviene dalle viscere del vulcano (fig. 258). Tutto ciò è ambientato in uno scenario sopraffollato e claustrofobico di un mondo capovolto, dove ci sono tante creature ibride che interagiscono tra loro, senza sottomettersi a nessuna legge di gravità (fig. 257). Questo luogo potrebbe essere interpretato non propriamente come un "inferno", ma quasi una conseguenza o tipo di punizione contro i suoi abitanti, per la scarsa cura dimostrata per il loro piccolo universo. Perché nonostante questi possano sembrare coesistere tra loro in maniera "pacifica", alla fine, sono intrappolati sotto uno strato di schiuma bianca, che potrebbe essere tossica. Contemporaneamente queste creature fantastiche sono anche contenute e circondate da alcune costruzioni irrealistiche e da una rete geometrica di colore chiaro che rievoca la cupola geodetica ideata il secolo scorso dall'architetto Richard Buckminster Fuller e che appare ugualmente nella parte anteriore dell'opera¹³². Tale intreccio di fili non lascia a questi esseri altra scelta che quella di affrontare l'esplosione e il magma bollente con poche probabilità di sopravvivenza.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*

Conclusioni

L'arcimbolismo è un *medium* plastico di carattere mitopoietico, che viene individuato dall'accumulazione, manipolazione e composizione della materia oggettuale eterogenea presente nell'ambiente circostante, il cui insieme costituisce un soggetto/oggetto diverso con una qualità olistica intrinseca, e che nasconde tra le sue metafore un determinato messaggio. Questo procedimento artistico è diventato famoso grazie alla figura di Giuseppe Arcimboldo — dal quale prende nome — in quanto fu lui ad impiegarlo in maniera sistematica nelle sue famose teste composte, nonostante sia ben risaputo che non fu lui ad inventare questo *modus operandi*. Per tale motivo, la presente disamina ha sostenuto che per creare queste particolari composizioni, Arcimboldo prese probabilmente ispirazione direttamente da alcune delle sculture precolombiane, giunte in Europa in seguito all'esplorazione del continente Americano, giacché gli idoli aztechi e zapoteci, come nel caso dei ritratti antropomorfici concepiti dal pittore, sono delle opere-insieme con un carattere sinergico, costituite dai vari elementi presi direttamente dal mondo concreto, i quali hanno guadagnato dei significati comuni quando sono stati inseriti nei vari insiemi.

La visione frammentaria del mondo che offre la corrente arcimboldesca, le permette di essere collegata quasi automaticamente con lo strutturalismo. In quest'ottica, il presente studio ha ristretto il campo dell'indagine alle teorie e al concetto di *bricoleur* proposti da Claude Lévi-Strauss, poiché il modo di produrre del *bricoleur* può essere considerato omologo a quello di Arcimboldo, il quale si baserebbe su un'analisi della morfologia degli elementi dell'ambiente che lo circonda, al fine di poter costruire una serie di strutture tra loro bipolari, con le quali il pittore avrebbe creato a posteriori degli ordinamenti complessi, in cui le funzioni originali degli oggetti coinvolti sarebbero state sovvertite e le loro forme esterne sarebbero state altrettanto trasmutate (*objet projeté*), per ottenere alcune metafore.

Il *bricoleur* ha la capacità di applicare questa procedura grazie alla dialettica che si manifesta nella sua mente, ossia l'intreccio tra il suo pensiero mitico e quello scientifico. Per tale motivo, dopo aver eseguito un accurato esame sull'arcimboldismo, è stato possibile confermare che Arcimboldo, per portare avanti tale procedura artistica che coinvolge una serie di colte opposizioni e

correlazioni tra i vari simboli, avrebbe dovuto possedere ugualmente questa dualità di pensiero. Questa è una caratteristica tipica del *bricoleur*, puntualizzata da Lévi-Strauss nei suoi studi, argomentando che tratta di una particolarità fondamentale della psiche dell'“artista”. Pertanto, seguendo questa idea, si potrebbe riconoscere nel pittore cinquecentesco l'incarnazione più evidente di questa figura, e conseguentemente, si potrebbe perfino affrontare la corrente arcimboldesca come un sistema significativo che, a causa del suo carattere figurativo e della sua forte base empirica, si posizionerebbe perfettamente tra il linguaggio e l'oggetto, ovvero, nel punto esatto che il pensiero dell'antropologo francese ha concesso all'arte.

Dunque, Arcimboldo sarebbe stato capace di coinvolgere la “scienza primaria” e quella moderna per creare le sue collezioni di *naturalia* e *artificialia*, seguendo i propri criteri — come accadeva nella *Wunderkammer* — con questi avrebbe sviluppato un ordinamento dei materiali e dei dati che ricorda il collezionismo enciclopedico. Per raggiungere tale scopo, il pittore avrebbe realizzato una sperimentazione mitica sugli elementi concreti al fine di conoscerli, e solo *a posteriori* mutarli, trovandogli un posto all'interno di un nuovo ordine nel quale ognuno di questi avrebbe acquistato un senso comune. Pertanto, nel presente studio si ha sottolineato come la corrente arcimboldesca possieda un carattere pseudo-scientifico e la validità di uno strumento di conoscenza, col quale impiega l'empiricità immediata per evidenziare i dati sensibili sul piano speculativo.

Inoltre, lo studio ha dimostrato l'utilizzo dell'arcimboldismo nel panorama artistico attuale, giacché l'intreccio del pensiero scientifico e di quello mitico-magico è ravvisabile ancora nella mente di alcuni autori, i quali producono degli insiemi di stile arcimboldeschi, che potrebbero essere considerati delle vere “meraviglie” contemporanee. Dopo una accurata disamina su un gruppo selezionato di questi *bricolage* — *Švank-meyers Bilderlexikon*, *Possibilità di dialogo*, *Flora*, *Psychogeografies*, *Il Triptych*, *Le Dame*, *Le Maschere* — è stato possibile fornire una visione d'insieme, nella quale è emerso come, nonostante i loro lavori abbraccino diverse discipline, in ogni caso, i tre autori esaminati interpretino in chiave plastica ogni sorta di materiale grezzo proveniente dall'ambiente loro circostante, per poi mutarli con lo scopo di

costituire un nuovo ordine semantico all'interno di questi *bricolage*. Infatti, partendo dalle metodologie usate da Švankmajer, Yellin e Baj e dagli aspetti che caratterizzano le loro produzioni, individuate, confrontate e descritte dettagliatamente nella presente disamina — quali l'interesse per il collezionismo, alcune affinità visive tra i loro insiemi, la loro logica dualistica, la curiosità scientifica —, si potrebbe proporre di vedere, nel *modus operandi* di questi tre autori contemporanei, una procedura artistica analoga a quella eseguita dal *bricoleur*, sia dal punto di vista procedurale che nel modo di vagliare l'informazione e, di conseguenza, un forte legame con la maniera arcimboldesca.

Appendice I

The interview with Dustin Yellin

YELLIN, D., CAB, T. [interviewer] (2019, marzo 25) [Interview transcript]. *The interview with Dustin Yellin*, (personal communication by phone).

1.- What do you think about the relationship between the «savage mind» and «the scientific thought» to produce art?

I think that art has a primitive thing. We are just creating a «cosmology», [we are] moving to through the internet «mobile of modern».

2.- Do you have any reference to Arcimboldo in your work?

Yeah, I love Arcimboldo.

3.- How do you describe your *modus operandi*?

I am a «butterfly catcher», [i mean] I am a catcher of «consistency». I trap «consistency» in my butterfly net, and they steal it in my feedback to tell stories about the things.

4.- How important is the use of the senses for the planning of your works?

Did you mean sense of touch?

+ **Yes, for example.**

Everything, I mean, yes, I use all the senses, including the seven and eight, from the specific Indian idea for the [Buddhist] philosophy.

5.-What is the importance of the collection?

Well, I think that things tell stories and I think that the paper will not be gone in a hundred years, so I am building DNA map savage BP [blood pressure] with all «raw» media.

6.-What is the importance of the science in your work?

I think [that] work has guided the civilization from the scratch. I think that everything comes from nothing and my main purpose put the «civilization» in the sculpture, [that is to say] the way we move, make energy in order to identify.

7.- Do you consider that your collection has a scientific purpose?

Yeah, I do.

8.- What do you think about nature and curiosity?

I think, it keeps understand our civilization, where are we going, nature; because we are the nature.

9.-The *Bricoleur* is the one who acts directly on the preexisting things, putting them together in a new arbitrary and heterogeneous arrangement, only using the tools and materials on its hand. Do you feel a bit like a bricoleur at times?

Yes, I do.

10- Which are your criteria of selection for the images in your collection? How do you organize them?

I have a drawer with mushrooms, I have a drawer with humans, I have a drawer with animals. I am creating a taxonomy all different topics matters.

Appendice II

Introduzione



fig. 1 Marcel Duchamp, *Sculpture-morte*, 1959, Parigi, Centre Georges Pompidou - Musée National d'Art Moderne.



fig. 2 Max Ernst, *Cocktail drinker*, 1945, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.



fig. 3 Bernard Pras, *Louis XIV*, 2003, fotografia in cibachrome.



fig. 4 Stefan Sagmeister, alcuni dei giochi tipografici presenti in *The things have learned in my life so far* (2006).



fig. 5 Stefan Sagmeister, Un fotogramma tratto di *The happy film*, 2016.



fig. 6 Till Nowak, *Salad*, 2006.



fig. 7 Vik Muniz, *Obama*, 2012.



fig. 8 Michael Kutsche, *Alice Through the Looking Glass: Nobody Concept*, 2016.

Capitolo 1



fig. 9 Bottega di Giovannino da Grassi, *Alfabeto policromo*, Taccuino di disegni, f. 30r, Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai.



fig. 10 Particolare di un grillo delle stalle lignei, 1442, Belgio, della chiesa di San Pietro a Lovaino.



fig. 11 Anonimo scuola mongola, *Les démons enfourchent et mènent la monture de l'âme, cet éléphant composite*, XVI s., Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Dipartimento di Manoscritti.



fig. 12 Giuseppe Arcimboldo, *L'Inverno*, 1573, Parigi, Musée du Louvre, Dipartimento di pittura.



fig. 13 Giuseppe Arcimboldo, *Vertunno*, 1590, Balsta, Svezia, Skokloster Slott.



fig.14 Giuseppe Arcimboldo, *L'Estate*, 1573, Parigi, Musée du Louvre, Dipartimento di
pittura

fig. 15 Gli *Elementi*, Giuseppe Arcimboldo.



a. La *Terra*, 1566 ca., Austria, Collezione privata.



b. L'*Aria*, 1566, Giuseppe Arcimboldo (?), Svizzera, Collezione privata.



c. *Il Fuoco*, 1566, Vienna, *Kunsthistorisches Museum*.



d. *La Acqua*, 1566, (66.5 x 50.5 cm), Vienna, *Kunsthistorisches Museum*.

fig.16 Le *Stagioni*, Giuseppe Arcimboldo.



a. La *Primavera*, 1563, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



b. L'*Estate*, 1563, Vienna, *Kunsthistorisches* Museum.



c. L'*Autunno*, 1572, Collezione privata (prestito al Denver Art Museum).



d. L'*Inverno*, 1563, Vienna, *Kunsthistorisches* Museum.



fig. 17 Giuseppe Arcimboldo, *La rara quaglia a tre zampe* Cod. min. 42, fol. 46r, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek.



fig. 18 Giuseppe Arcimboldo, *L'anatra* Cod. min. 42, fol. 44r (1577), Vienna, Österreichische Nationalbibliothek.



fig. 21 Giuseppe Arcimboldo, La testa di cinghiale Cod. min. 42, fol. 6r, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek.



fig. 22 Giuseppe Arcimboldo, Un alce, accompagnata da una testa con palchi, Cod. min. 42, fol. 8r, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek.



Fig. 23 Giuseppe Arcimboldo, Un'antilocapra (Cod. min 42 fol. 21r, 1570), Vienna, Österreichische Nationalbibliothek.

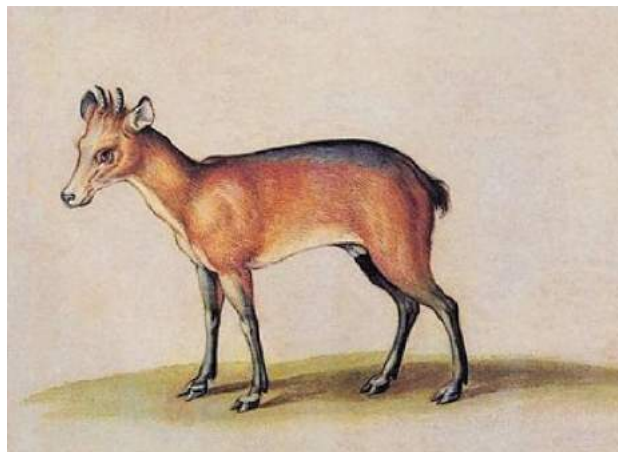
fig. 24 Giuseppe Arcimboldo, Il capriolo d'Africa (cefalofini).



a. Cod. min. 42, fol. 19r, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek.



b. Cod. min. 129, fol. 25r, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek.



c. Ms Aldrovandi, Tavole di animali VI, fol. 87r, tempere ed acquerello su carta, Bologna, Biblioteca Universitaria.



d. CA 213, 35r, tempera su carta, Dresda, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen.

fig. 25 Giuseppe Arcimboldo, L'asino d'africa.



a. Cod. min. 129, fol. 24r, tempera su carta, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek.



b. Ms Aldrovandi, Tavole di animali V, fol. 20r., tempere ed acquerello su carta, Bologna, Biblioteca Universitaria.



c. CA 213, fol. 27r, tempera su carta, Dresda, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen.



fig. 26 Giuseppe Arcimboldo, Il cane selvaggio (canis lupus) Cod. min. 42 fol. 14r, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek.



fig. 27 Giuseppe Arcimboldo, Il gatto d'angora CA 213, fol. 82r, 1578, Dresda, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen.



fig. 28 Giuseppe Arcimboldo, I cavalli e cani Cod. min. 42, fol. 115r, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek.



fig. 29 Giuseppe Arcimboldo, *Flora Meretrix*, 1590, Collezione privata.

Capitolo 2



fig. 30 Michelangelo, Le *Tentazioni di sant'Antonio*, 1487-88, Kimbell Art Museum.



fig. 31 Martin Schongauer, Le *Tentazioni di sant'Antonio*, 1470-75, Washington, D.C.,
National Gallery of Art.



fig. 32 Anonimo cultura mexicana, La dea *Coatlicue*, 1250-1521 d.C.



fig. 33 Anonimo cultura mexicana, La dea *Cihuacoatl*, 1250- 1521 d.C.



fig. 34 Anonimo cultura mexicana, La dea *Itzpapalotl*, Codice Borgia, 1250- 1521 d.C.,
Biblioteca Vaticana.



fig. 35 Anonimo cultura mexicana, Il dio *Tlaloc*, 1250- 1521 d.C.

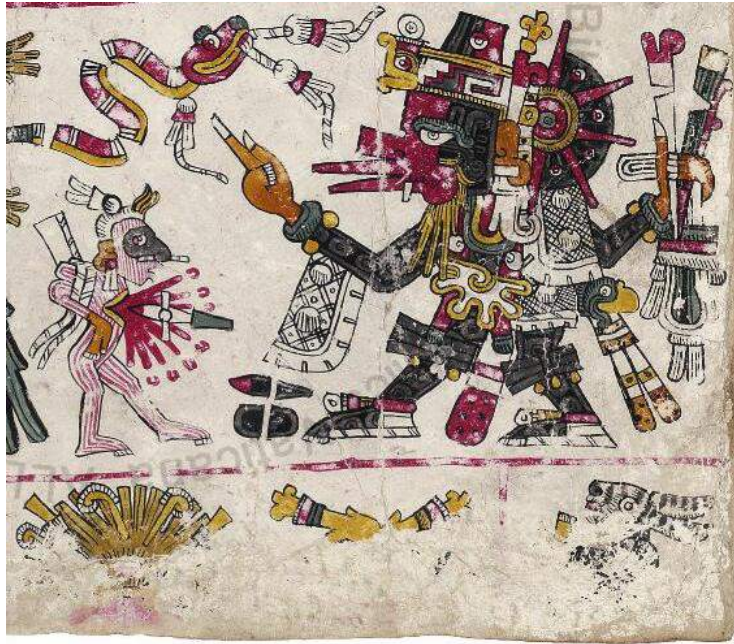


fig. 36 Anonimo cultura mexica, La dea *Quetzalcoatl*, Codice Borgia, 1250- 1521 d.C.,
Biblioteca Vaticana.



fig. 37 Anonimo cultura zapoteca, Il “dio pipistrello”, 800-900 d.C.



fig. 38 Giuseppe Arcimboldo, *Flora*, 1589, collezione privata.



Fig. 39 Giuseppe Arcimboldo, *Il Giurista*, 1566, Mariefred, Castello di Gripsholm.



fig. 40 Giuseppe Arcimboldo, *L'Ortolano*, 1590-1593 ca.), Cremona, Museo civico Ala Ponzone.



fig. 41 Giuseppe Arcimboldo, *Il Cuoco* (1570), Stoccolma, Nationalmuseum.



fig. 42 Giuseppe Arcimboldo, Tre diversi tipi di fiori selvatici Cod. min. 42, fol. 146r, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek.



fig. 43 Giuseppe Arcimboldo, Gli studi una lucertola, un camaleonte e una salamandra Cod. min. 42, fol. 128r, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek.



Fig. 44 Giuseppe Arcimboldo, Una giovane renna CA 213, fol. 48r, 1562, Dresda, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen.



fig. 45 Giuseppe Arcimboldo, Una serie di palchi di daino e di cervo Cod. min. 42, fol. 11r, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek.



fig. 46 Giuseppe Arcimboldo, Una serie di palchi di daino e di cervo Cod. min. 42, fol. 20r, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek.

Capitolo 3



fig. 47 Giuseppe Arcimboldo, Teste di camoscio Cod. min 42 fol. 20r (sinistra) e 22r (destra), Vienna, Österreichische Nationalbibliothek.



fig. 48 Giuseppe Arcimboldo, Teste di camoscio Cod. min 42 fol. 22r, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek.

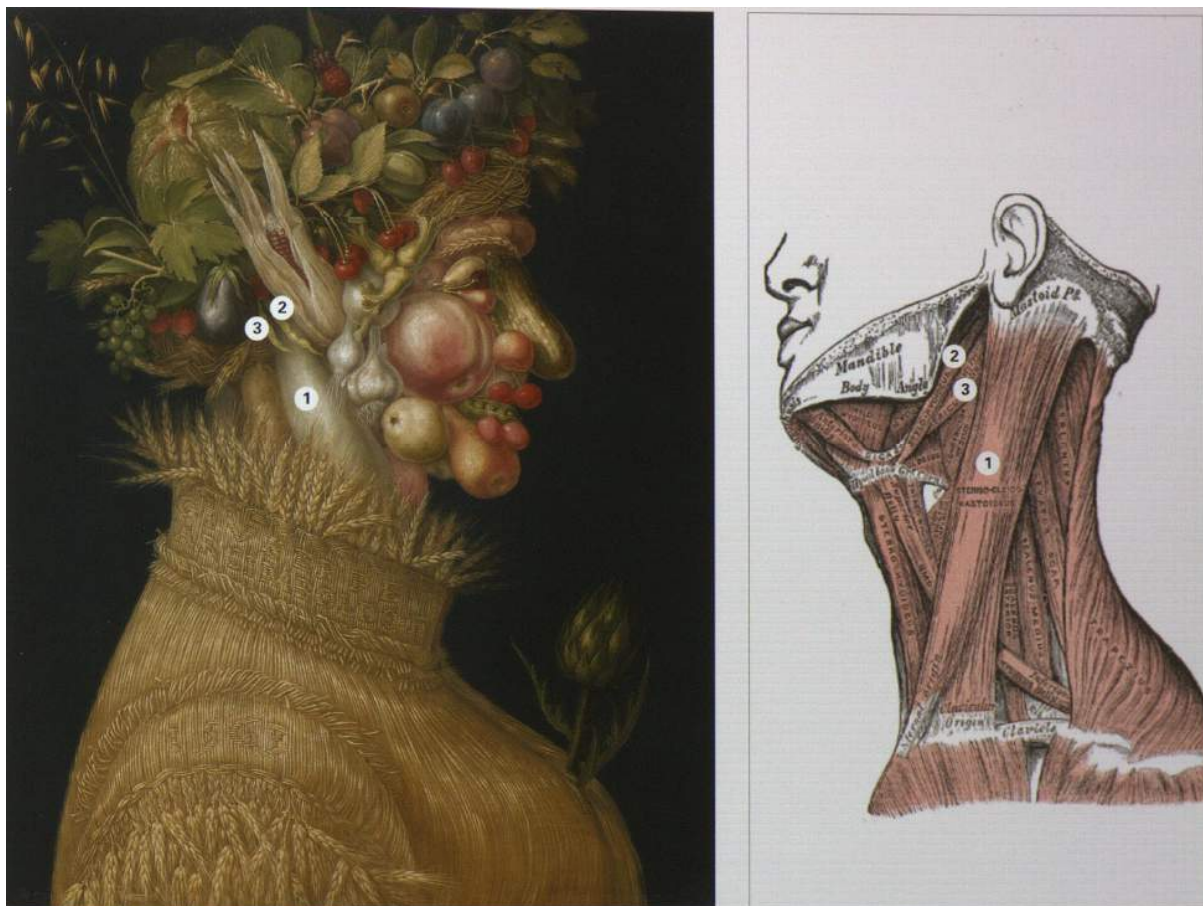


fig. 49 Confronto tra l'*Estate* (1634) di Giuseppe Arcimboldo e una tavola anatomica:
1) Muscolo sternocleidomastoideo, 2) Muscolo digastrico, 3) Muscolo stiloioideo.

Capitolo 4

Enrico Baj



fig. 50 Enrico Baj, *Montagne sur tapisserie*, 1958.



fig. 51 Enrico Baj, *E tu sparsa in questi luoghi cosa fai?*.

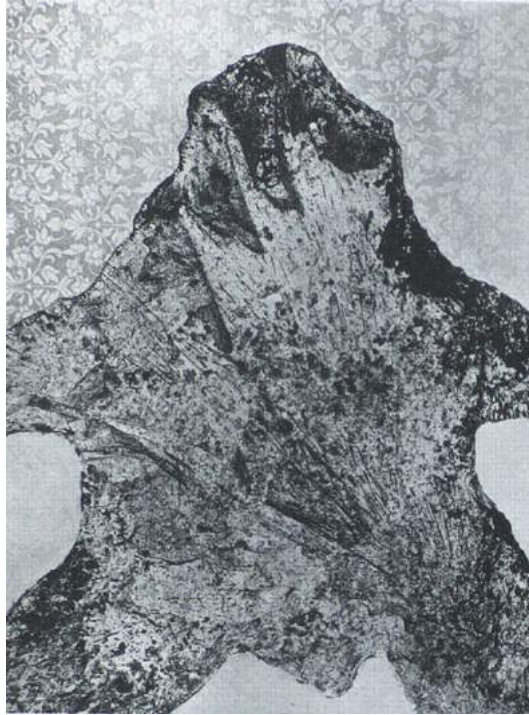


fig. 52 Enrico Baj, *Monna Lisa*, 1958.



fig. 53 Enrico Baj, *Generalissimo* (1960).



fig. 54 Enrico Baj, *Princess Catherina Romanovna Vorontsova Dashkova*, 1974.



fig. 55 Giuseppe Arcimboldo, *il Bibliotecario*, Castello di Skokloster.



fig. 56 Giuseppe Arcimboldo, *La Cantina*, 1574, Osaka, Museum of Modern Art.



fig. 57 Enrico Baj nel suo studio.



fig. 58 Enrico Baj, *Generale*, 1961.



fig. 59 Enrico Baj, *Isabelle van Tuyil, Madame de Charrière*, 1985.



fig. 60 Enrico Baj, *Personaggio*, 1962.

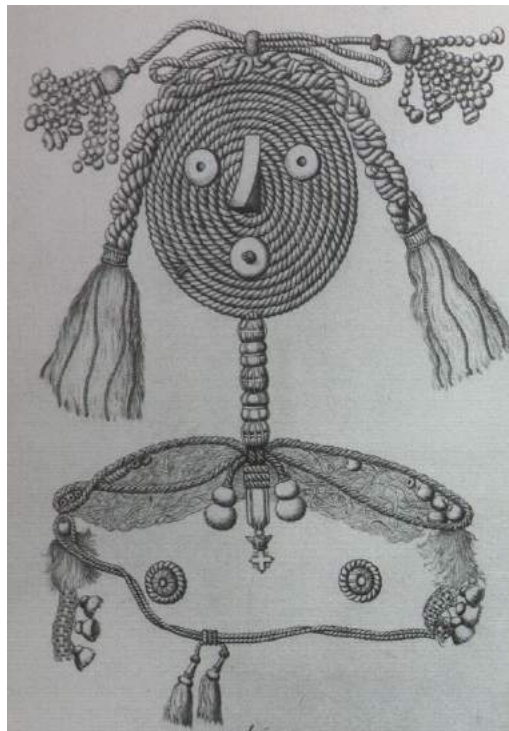


fig. 61 Enrico Baj, disegno di *Ermengarda*, 1975.



fig. 62 Enrico Baj, *Lady Sensitive to the weather*, 1960.

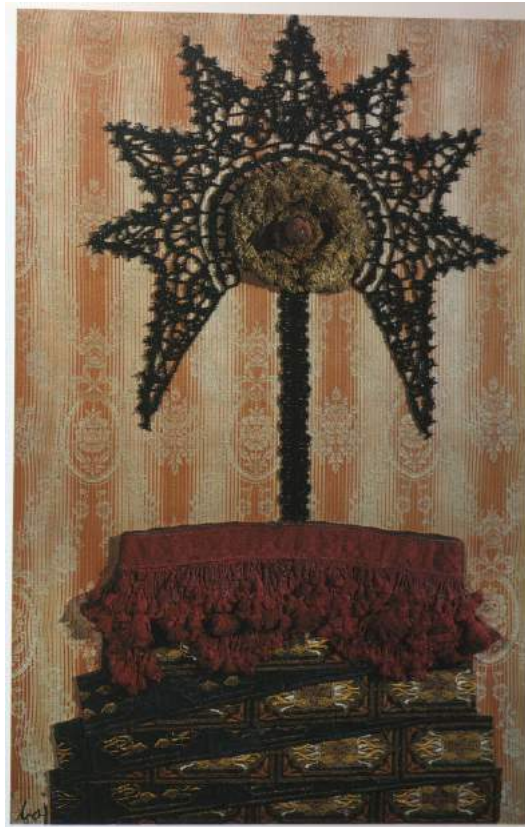


fig. 63 Enrico Baj, *Femme habillée*, 1961.



fig. 64 Enrico Baj, *Antoinette du Ligier de la Garde Deshoulières*, 1973.



fig. 65 Enrico Baj, *Madame Geronne*, 2003.



fig. 66 Enrico Baj, *Ermengarda*, 1974.

Misura	146 x 114 cm
Mostre	Palazzo Reale, Milano, 1974, il. cat. n. 44 e copertina col. part. /Palais des Beaux Arts, Bruxelles, 1974, il. cat. n. 44/ Kunsthalle, Düsseldorf, 1975, il. cat. n. 44/ Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1977, il. cat. n. 9 /Galleria Gissi, Torino, 1982, il. cat. col. / Forte di Bard, 1985 il. cat. / Casa Rusca, Locarno, 1993-1994, il. cat. vol. 2 col. p. 311 / Mathildenhöhe, Darmstadt, 1995-1996, il. cat. col. n. 32 /Galleria Civica, Cortina d'Ampezzo, 2000-2001, il. cat. col. p.72. / Palazzo delle Esposizioni, Roma, 2001-2002, il. cat. n. 52 / Fondazione Marconi, Milano, 2008, i. col. p. 61 e copertina col.

<p>Bibliografia</p>	<p>Clés pour les Arts, Bruxelles, novembre 1974/ Le Soir, Bruxelles 23.11. 1974/ Iterarte n. 3, Bologna, gennaio 1975 / Aachener Volkzeitung, Aachen 27.03.1975/ Magazin Kunst, n. 3, Mainz 1975, p. 60, col. / <i>Baj</i>, Maestri contemporanei, Milano, Vanessa 1978 col. / <i>Baj</i>. Paris, Editions Filipacchi 1980, col. / <i>Testa a testa</i>, Mastrogiacomo Ed., Padova 1981, col. part. /Gazzetta del Popolo, Torino, 19. 11. 1982 / Enrico Baj <i>Automitografia</i>, Rizzoli, 1983, p. 61 / Vita e Pensiero, Milano, febbraio 1990, col. / <i>Baj il giardino delle delizie</i>, Fabbri 1991 col. / Arte & Arte, n. 14 Napoli, dicembre 1993-gennaio 1994 / Lombardia Oggi, suppl. a la Prealpina, Varese, 30.1.1994 / L'Espress, Neuchâtel, 28.2.1994. / Enrico Baj: cat. generale delle opere dal 1972 al 1996. Marconi, Milano 1997. il. bn. n. 1809/ Baj opere 1951-2001 Milano, Skira 2001 il. col. n. 52 / Enrico Baj pictura ut poesis Varese Bandecchi & Vivaldi Editori 2003 p. 124/ <i>Enrico Baj. Monstres, figures, histoires d'Ubu</i> Nice, Éditions Régie Autonome des Comptoirs de Vente des Musées de la Ville de Nice 1998 p. 107.</p>
----------------------------	--



fig. 67 Enrico Baj, *Marina Ivanovna Cvetaeva*, 1975.

Misura	146 x 114 cm
Mostre	Studio Marconi, Milano 1975 il. cat. n. 26/Arras Gallery, New York, 1976/Arte Contacto, Caracas 1976/Minneapolis Museum of Art, 1978, cat. n. 14A / Fondazione Marconi, Milano, 2008, i. col. p. 87
Bibliografia	Enrico Baj: cat. generale delle opere dal 1972 al 1996 Milano, Marconi 1997. il. bn. n. 1839.



fig. 68 Enrico Baj, *Asava*, 1993.



fig. 69 Enrico Baj, *Wagoma-Bubuye*. 1994.



fig. 70 Enrico Baj, *Bamenda-Chopi*, 1995.



fig. 71 Enrico Baj, *Palotino, guardia di Ubu*, 2000.



fig. 72 Enrico Baj, *La sposa messa a nudo*, 1995.

Tecnica	Collage e legni
Misura	114 x 50 x 26
Bibliografia	Enrico Baj: cat. generale delle opere dal 1972 al 1996 Milano, Marconi 1997. il. bn. n. 2789/ Baj opere 1951-2001 Milano, Skira 2001 il. col. n. 168.



fig. 73 Enrico Baj, *Baulé Senufo Po*, 1994

Tecnica	Collage e legni
Misura	71 x 49 x 10
Serie	<i>Maschere</i>
Mostre	Mathildenhöhe, Darmstadt, 1995-1996. il cat. col. n. 66
Bibliografia	Arte In, n. 43, Venezia, aprile 1996, col. / Enrico Baj: cat. generale delle opere dal 1972 al 1996 Milano, Marconi 1997. il. bn. n. 2710

Jan Švankmajer



fig. 74 Jan Švankmajer, Un fotogramma del film *Possibilità di dialogo* (*Možnosti dialogu*), 1982.



fig. 75 Jan Švankmajer, Un fotogramma del film *Flora*, 1989.



fig. 76 Jan Švankmajer, Un fotogramma del film *Historia naturae (suited)*, 1967.



fig. 77 Jan Švankmajer, Un fotogramma del film *Pièce con pietre (Spiel mit Steinen)*, 1965.



fig. 78 Jan Švankmajer, Un fotogramma del film *Historia naturae (suita)*, 1967.

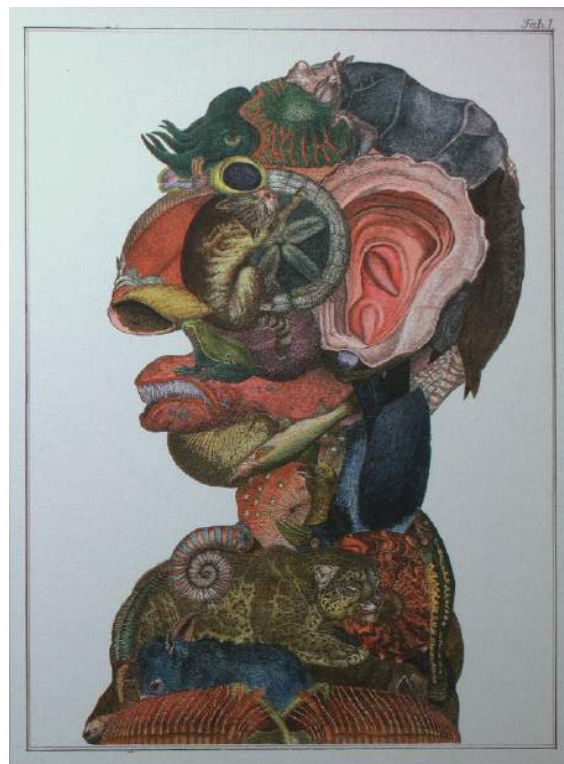


fig. 79 Jan Švankmajer, Testa arcimboldesca, *Ciclo delle Scienze Naturali*, tav. 1, 1973.



fig. 80 *Kunstkamera* di Jan Švankmajer, 2016.



fig. 81 Jan Švankmajer, Un fotogramma del film *Historia naturae (suita)*, 1967.



fig. 82 Jan Švankmajer, Un fotogramma del film *Flora*, 1989.

Regista	Jan Švankmajer
Supporto	35 mm, colore
Tecnica	Animazione (Stop motion)
Durazione	20"
Paese	Cecoslovacchia/ Stati Uniti di America
Sceneggiatura	Jan Švankmajer
Produttore	Jaromir Kallista
Produzione	MTV (USA)
Fotografia	Svatopluk Malý
Scenografia	Jan Švankmajer
Animazione	Bedřch Glaser
Montaggio	Maria Zemanová
Bibliografia	<i>Eva Švankmajer: Jan Švankmajer; Memoria dell'animazione animazione della memoria.</i> (2003), p. 145; HAMES, P. (2008) <i>The cinema of Jan Svankmajer: dark alchemy..</i> London: Wallflower, p. 102.



fig. 83 Jan Švankmajer, Alcuni fotogramme del film *Possibilità di dialogo* (*Možnosti dialogu*), 1982.

Regista	Jan Švankmajer
Supporto	35 mm, colore
Tecnica	Animazione (Stop motion)
Durazione	11:30"
Paese	Cecoslovacchia
Sceneggiatura	Jan Švankmajer
Musica	Jan Klusák
Produttore	Klára Stoklasová
Produzione	Krátký Film Praha, Studio Jiří Trnka
Fotografia	Vladimír Malík
Scenografia	Jan Švankmajer
Animazione	Vlasta Pospíšilová
Montaggio	Helena Lebdusková
Appunti	È diviso in tre parti: <ul style="list-style-type: none"> • <i>Dialog věcný</i> (<i>Dialogo esaustivo/infinito, Dialogue Factual</i>) • <i>Dialog vášnivý</i> (<i>Dialogo appassionato, Dialogue Passionate</i>) • <i>Dialog vycerpávající</i> (<i>Dialogo fattuale, Dialogue Exhausting</i>)
Bibliografia	<i>Eva Švankmajer: Jan Švankmajer; Memoria dell'animazione animazione della memoria.</i> (2003), p. 45; HAMES, P. (2008) <i>The cinema of Jan Svankmajer: dark alchemy.</i> London: Wallflower, p. 102.

Švank-meyers Bilderlexikon

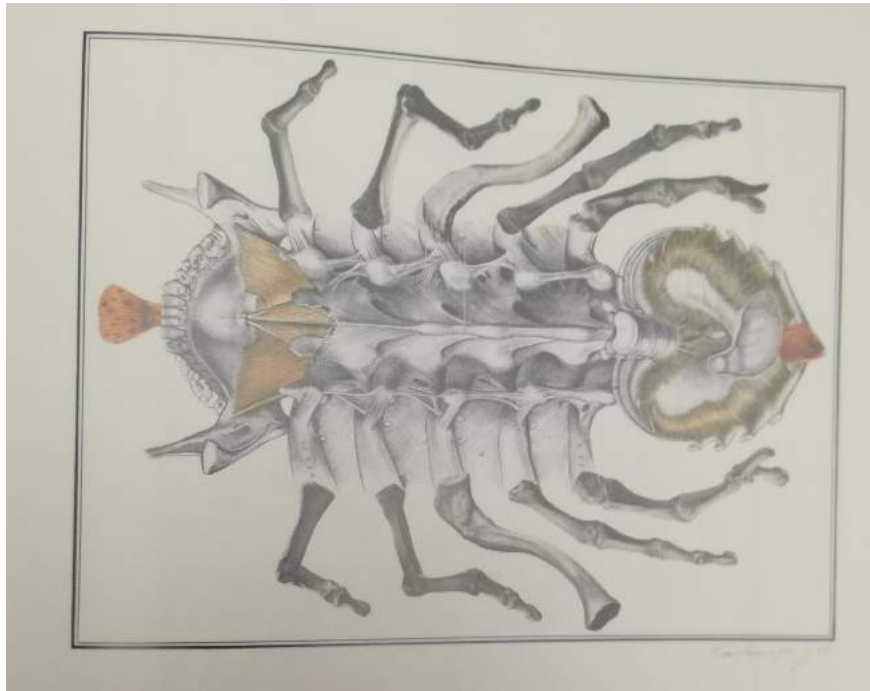


fig. 84 Jan Švankmajer, 1972.



fig. 85 Jan Švankmajer, 1973.

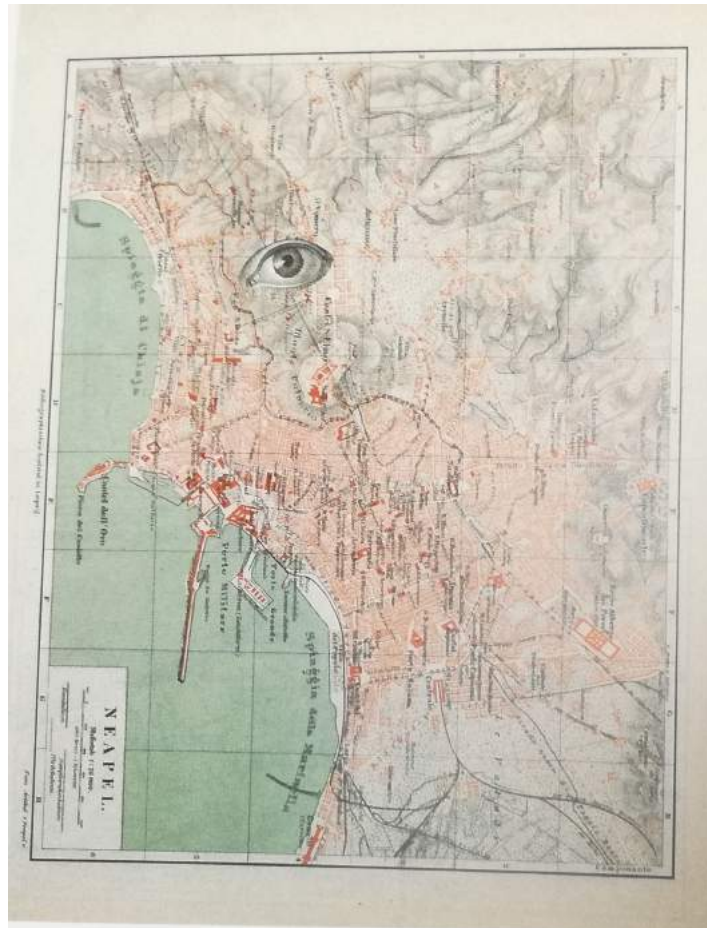


fig. 86 Jan Švankmajer, *Napoli, Geografia*, 1972

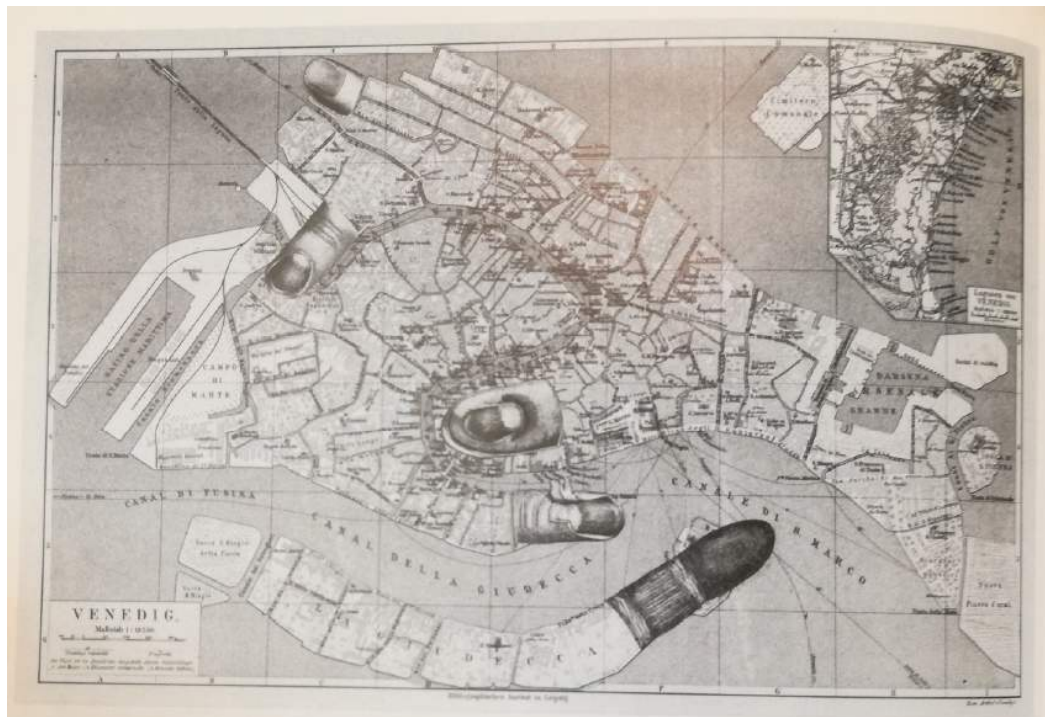


fig. 87 Jan Švankmajer, *Venezia, Geografia*, 1972.



fig. 88 Jan Švankmajer, *L'America del Sud*, *Geografia*, 1972.



fig. 89 Jan Švankmajer, *Caucaso*, *Geografia*, 1973.

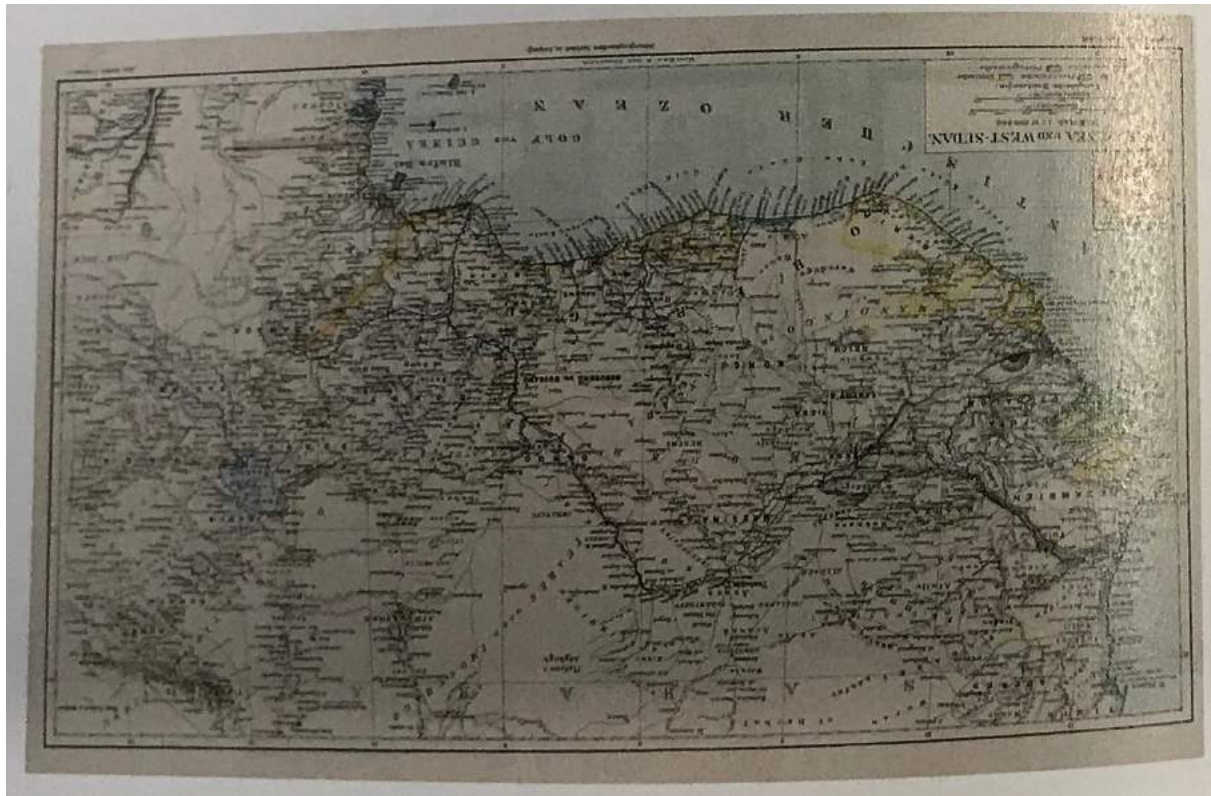


fig. 90 Jan Švankmajer, *Caucaso, Geografia*, 1973.

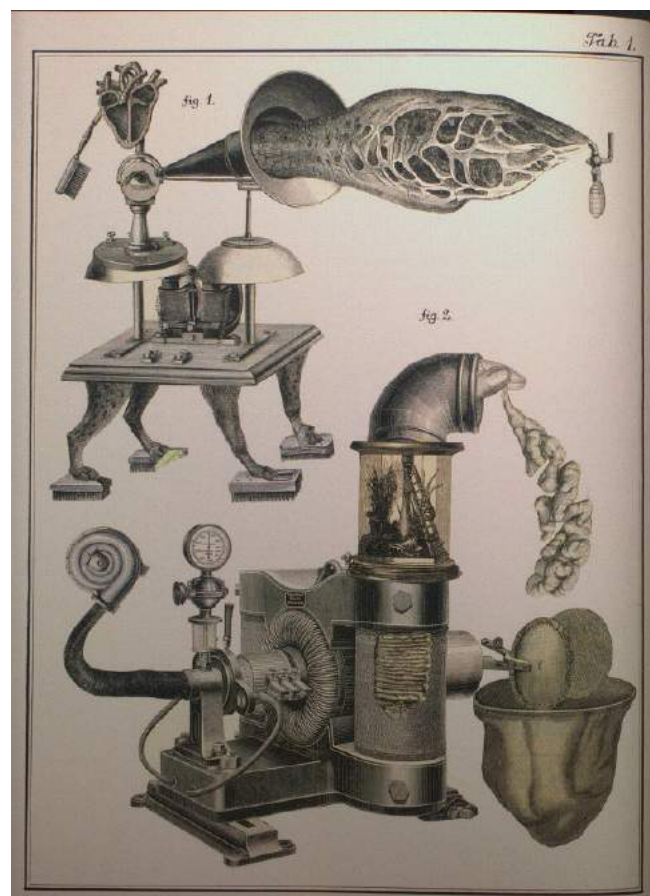


fig. 91 Jan Švankmajer, *tecnologia, tav. 1*, 1972.

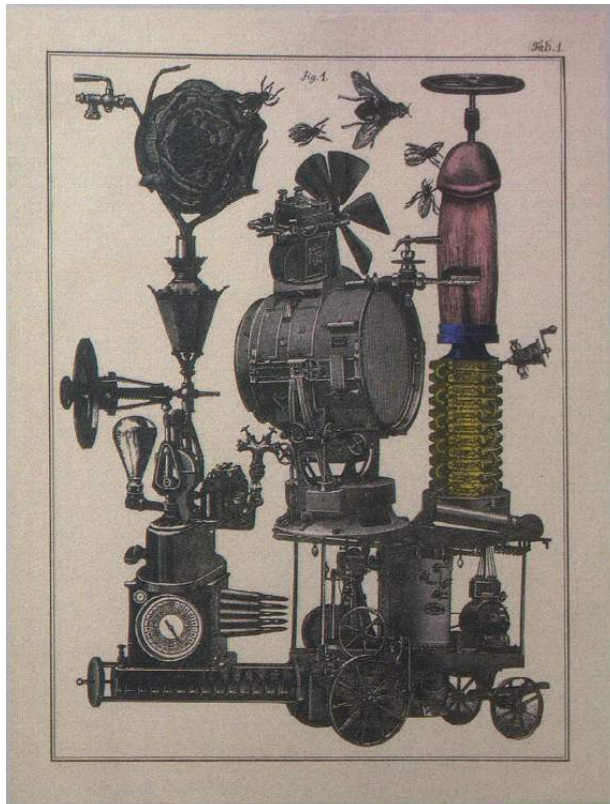


fig. 92 Jan Švankmajer, *Macchina masturbatoria "Roman"*, *tecnologia*, tav.1,1972.

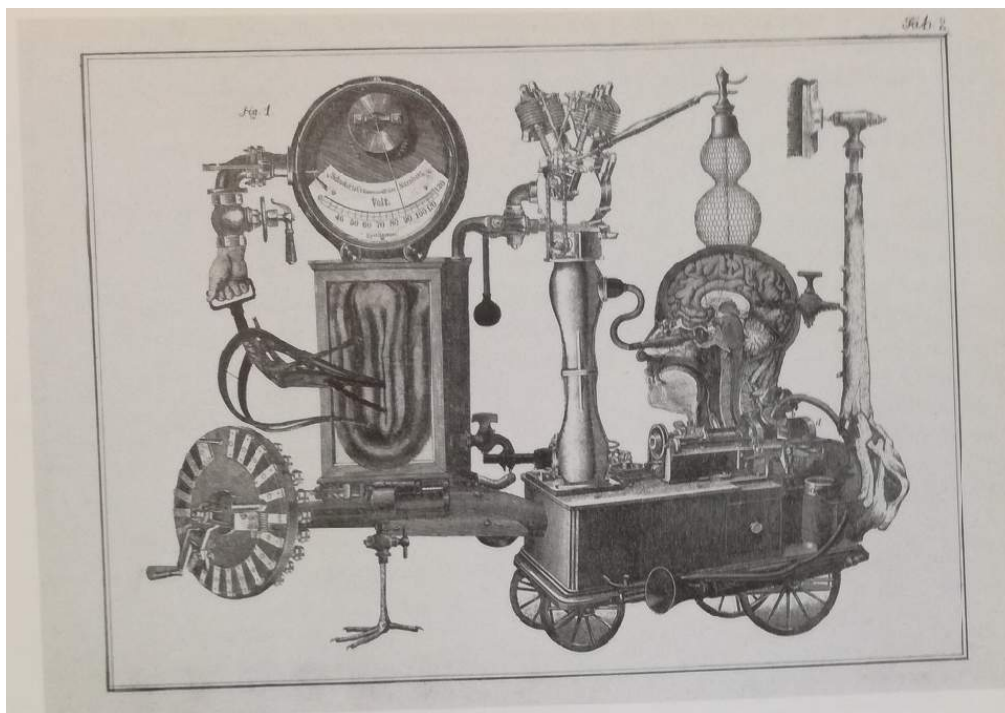


fig. 93 Jan Švankmajer, *Macchina masturbatoria*, *tecnologia*, tav.2,1972.

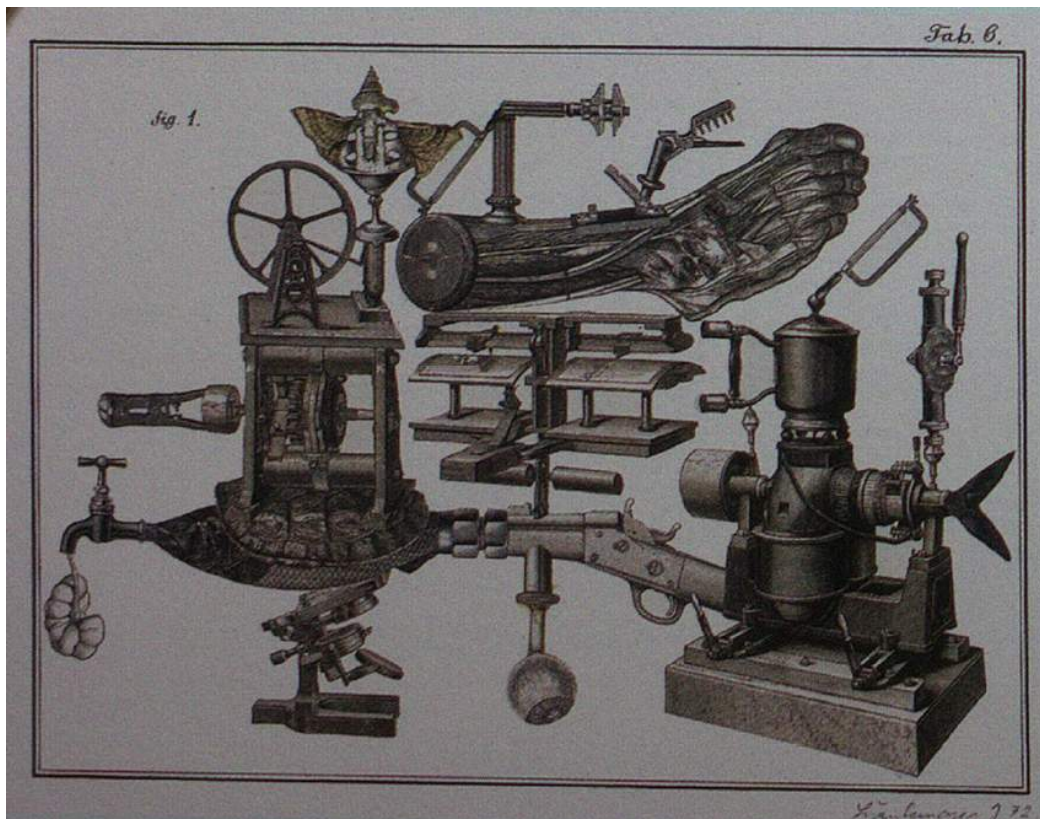


fig. 94 Jan Švankmajer, *A machine for removing the human skin*, *tecnologia*, tav. 6, 1972.

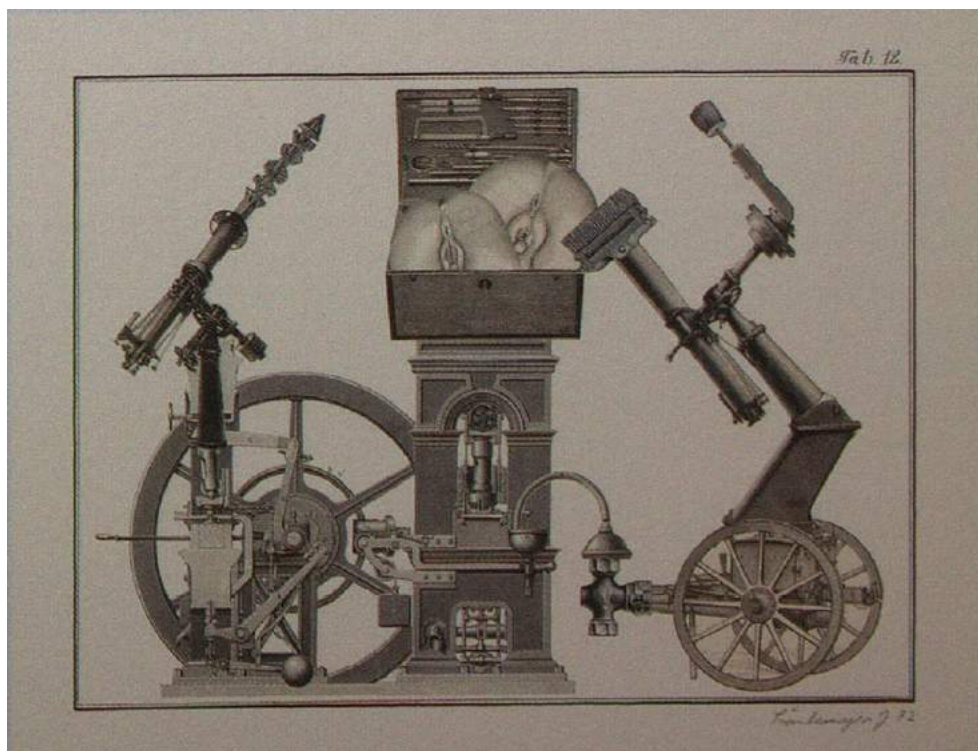


fig. 95 Jan Švankmajer, *Macchina masturbatoria*, *tecnologia*, tav. 12, 1972.

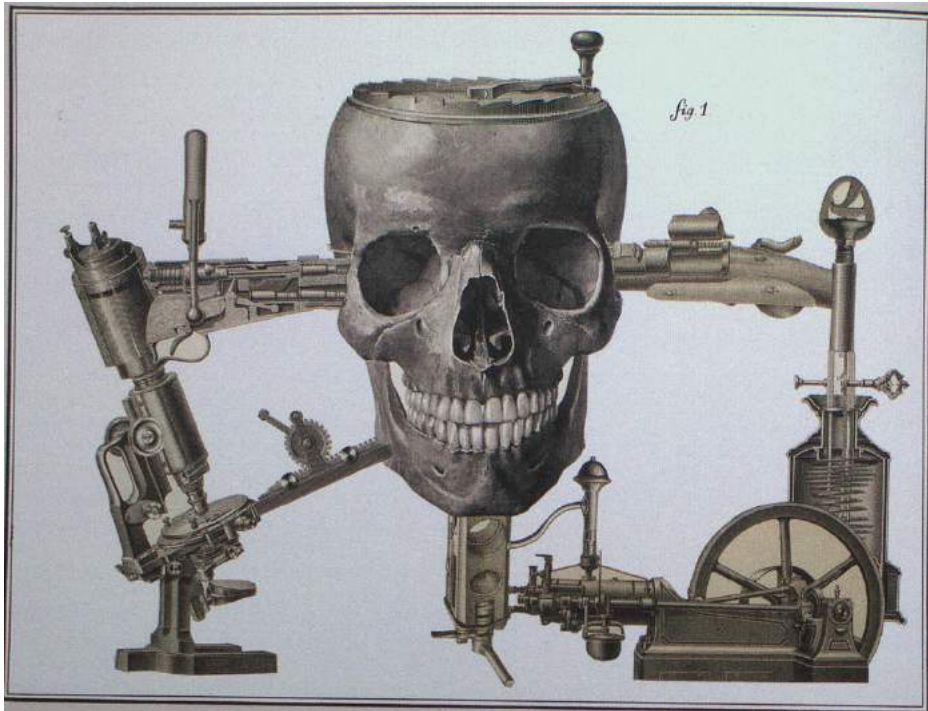


fig. 96 Jan Švankmajer, *tecnologia*, tav. 16, 1972.

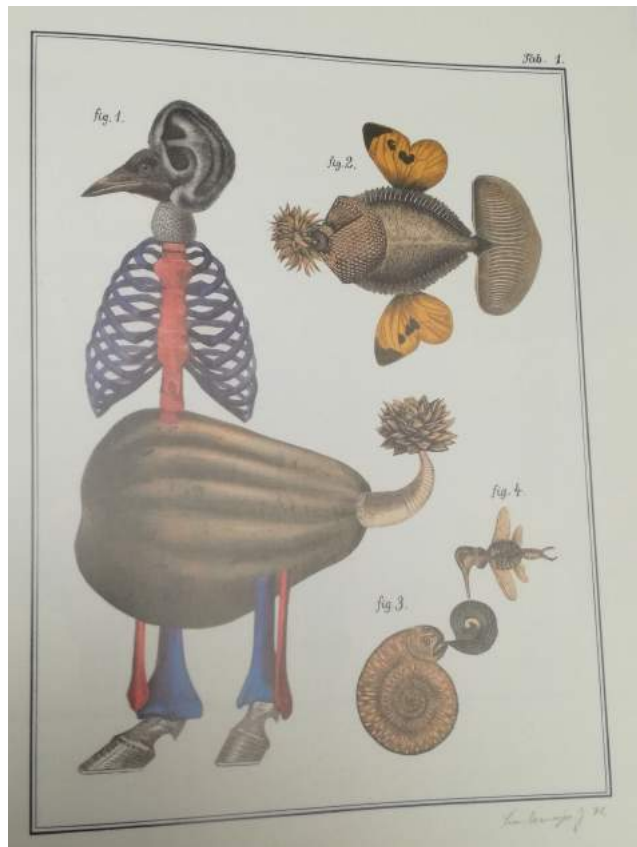


fig. 97 Jan Švankmajer, *Zoology*, tav. 1, 1972.

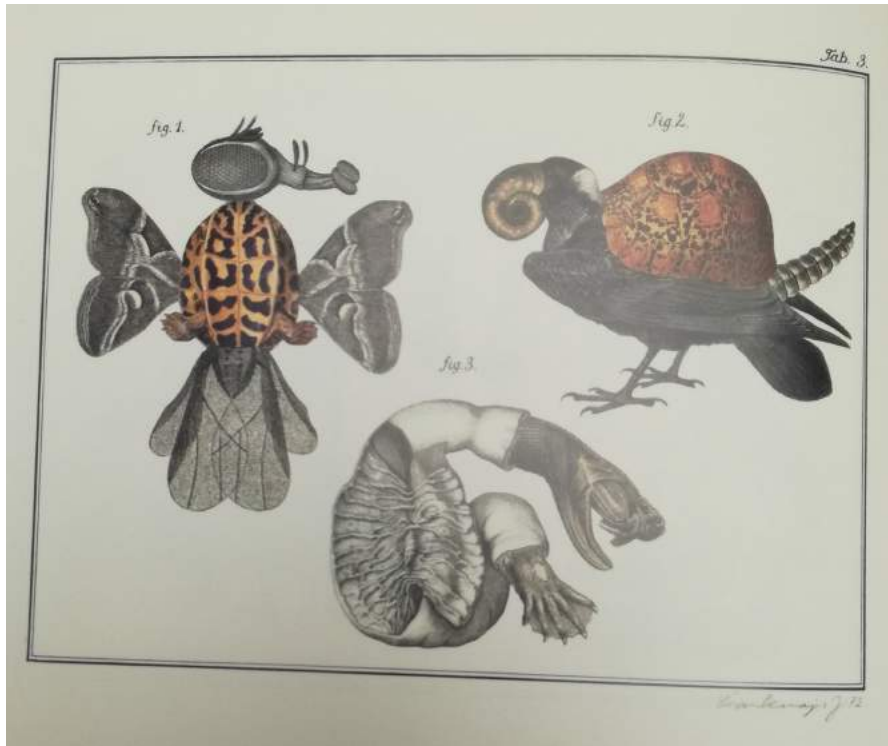


fig. 98 Jan Švankmajer, *Zoologia*, tav. 3, 1972.



fig. 99 Jan Švankmajer, *Zoologia*, tav.4, 1972.

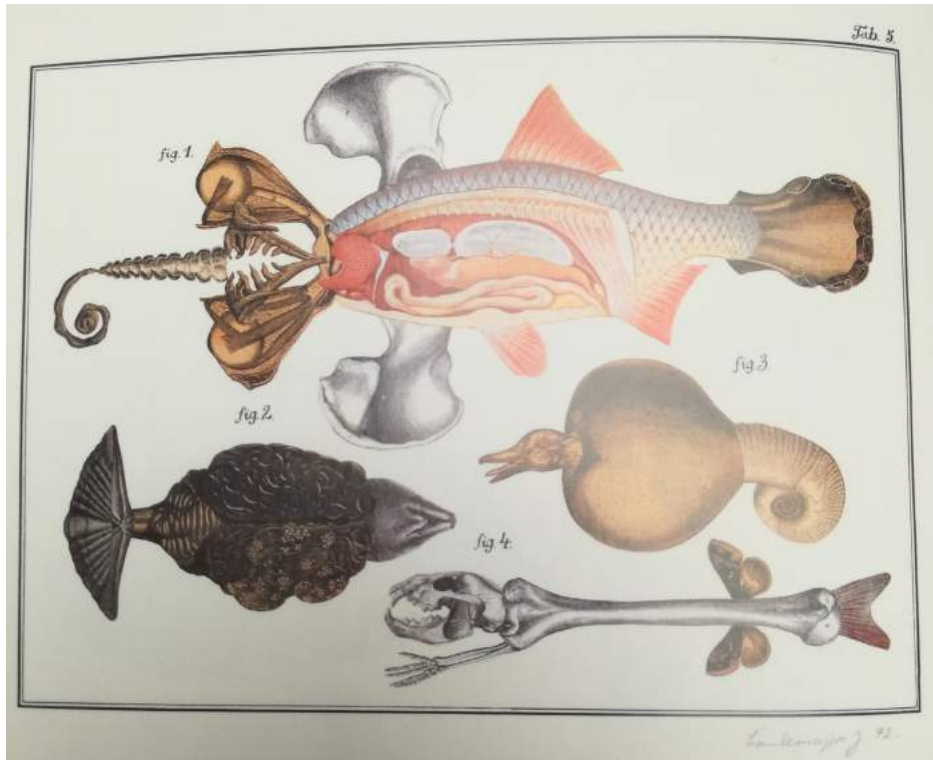


fig. 100 Jan Švankmajer, *Zoologia*, tav. 5, 1972.

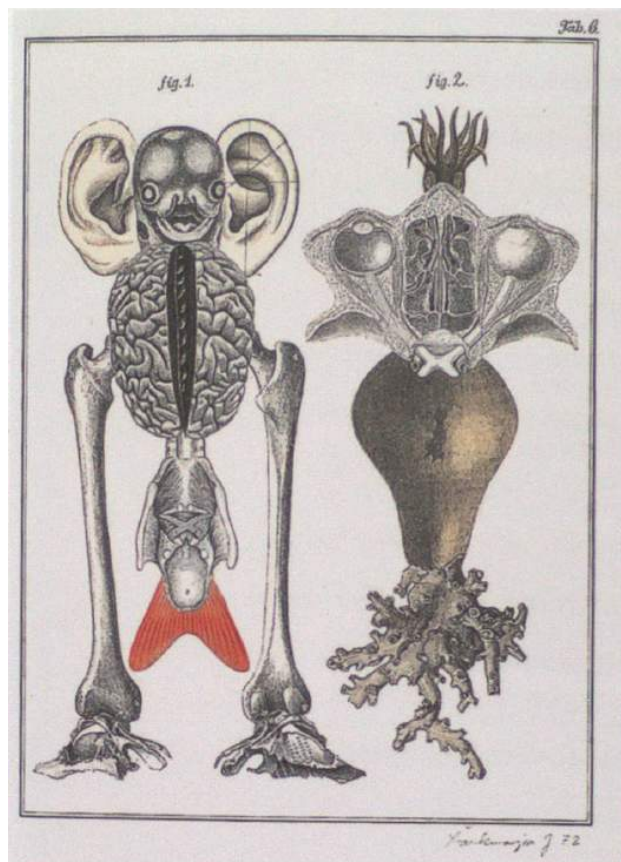


fig. 101 Jan Švankmajer, *Zoologia*, tav. 6, 1972-1973.

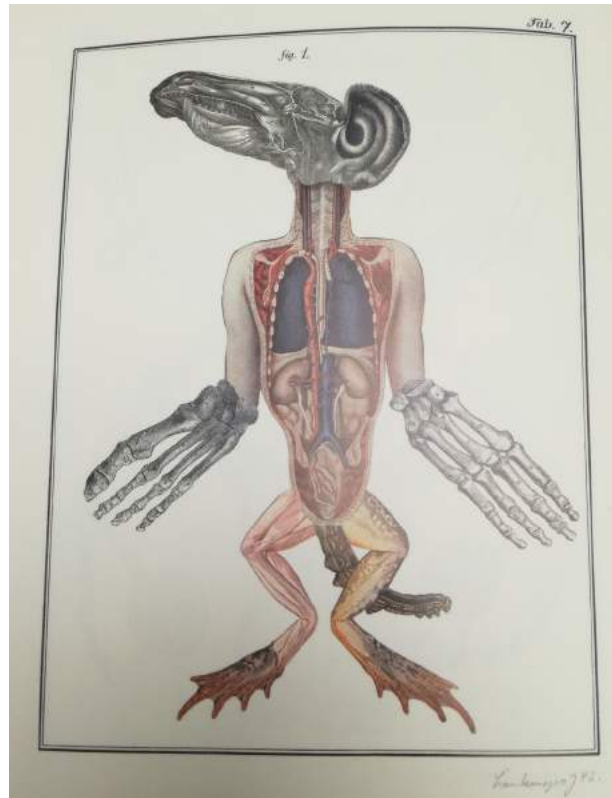


fig. 102 Jan Švankmajer, *Zoologia*, tav. 7, 1972.

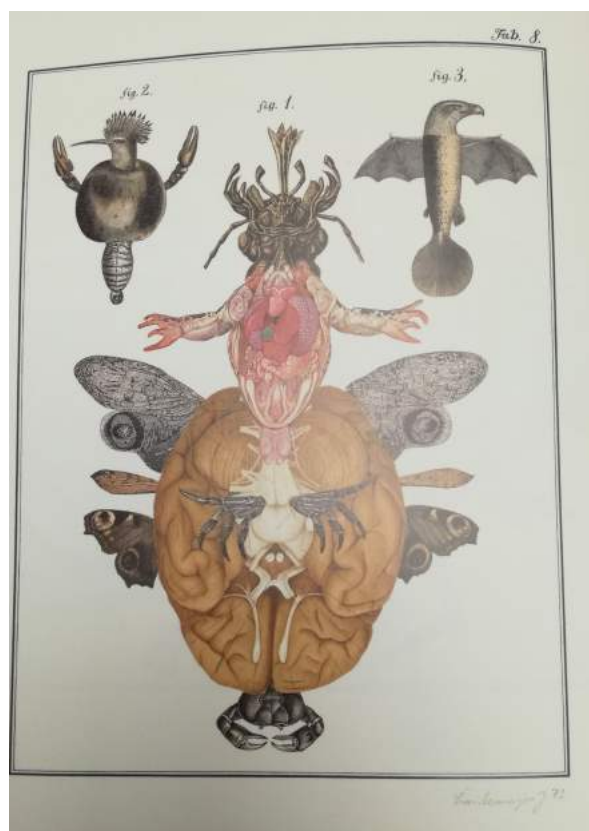


fig. 103 Jan Švankmajer, *Zoologia*, tav. 8, 1972.

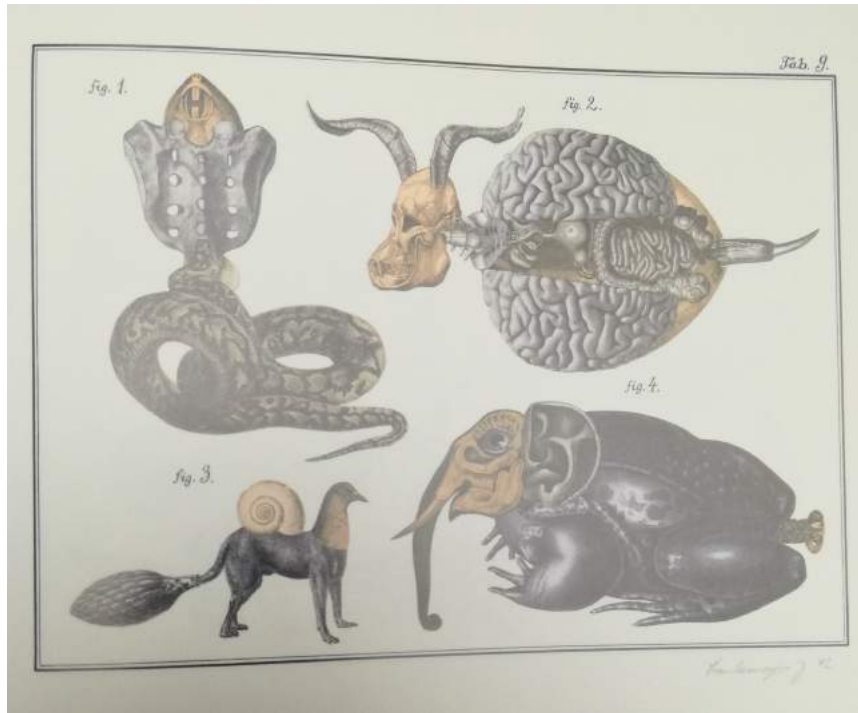


fig. 104 Jan Švankmajer, *Zoologia*, tav. 9, 1972.



fig. 105 Jan Švankmajer, *Zoologia*, tav. 10, 1972.

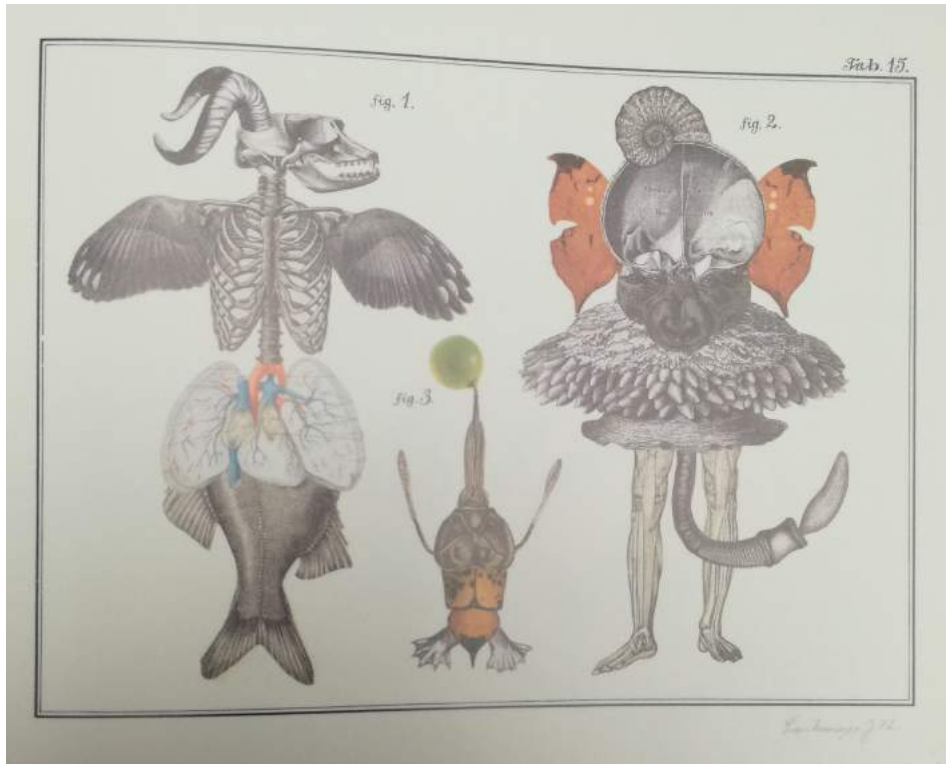


fig. 106 Jan Švankmajer, *Zoologia*, tav. 15, 1972.

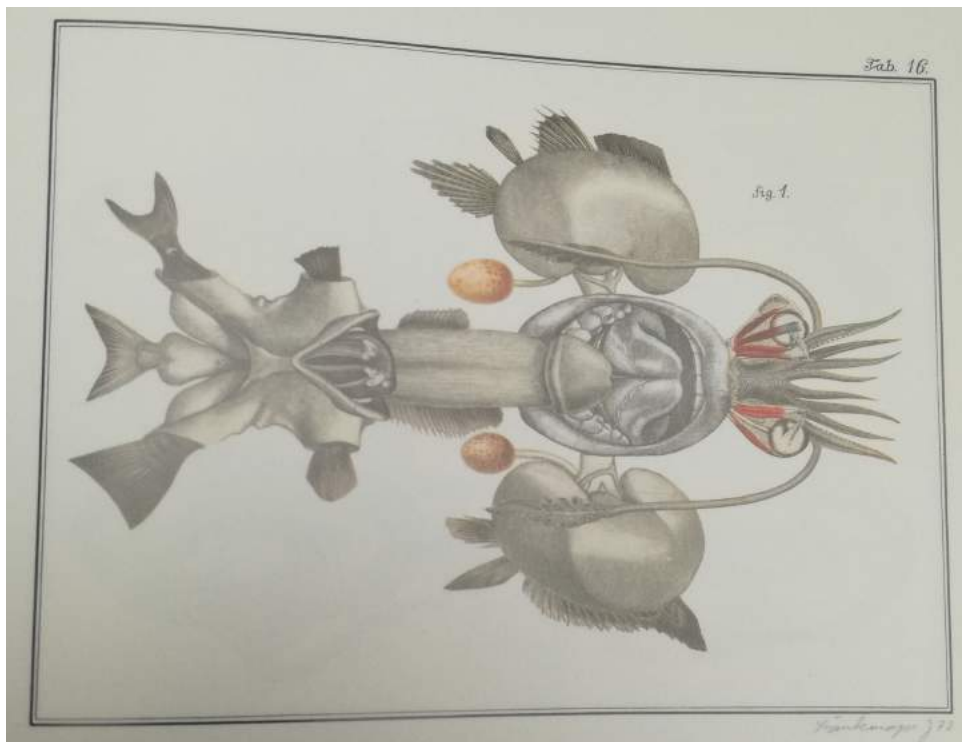


fig. 107 Jan Švankmajer, *Zoologia*, tav. 16, 1972.

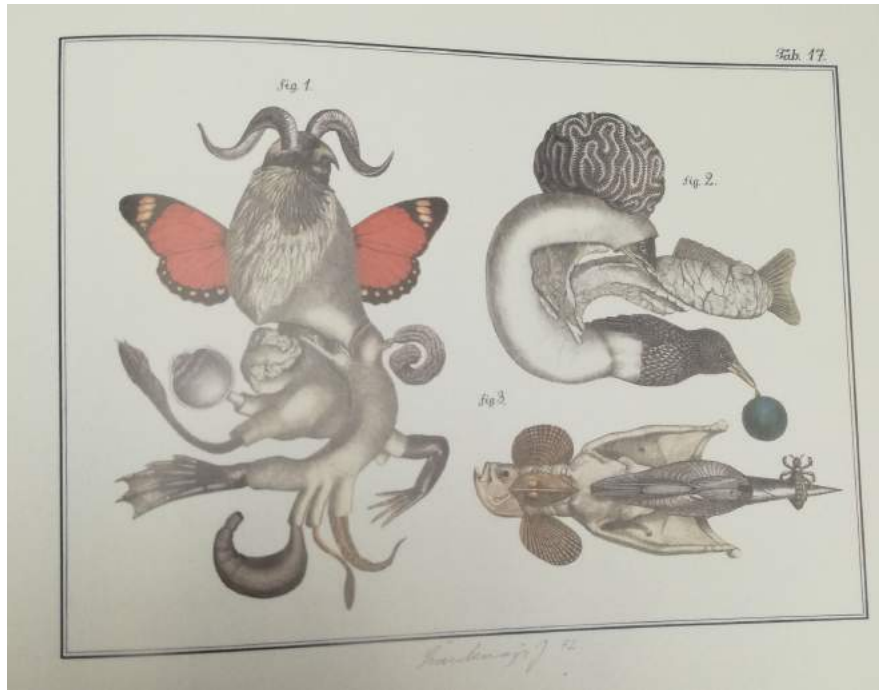


fig. 108 Jan Švankmajer, *Zoologia*, tav. 17, 1972.

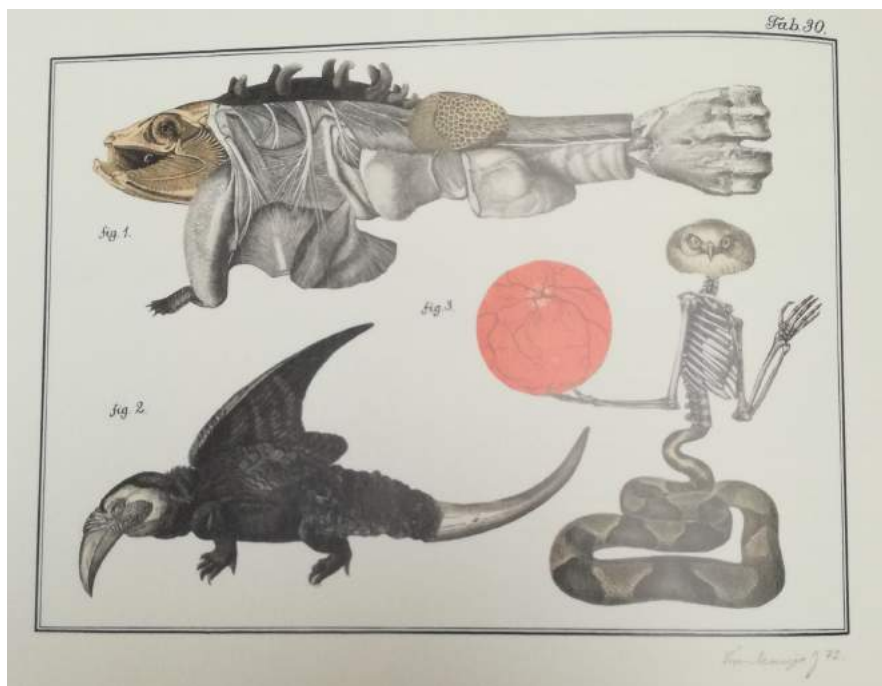


fig. 109 Jan Švankmajer, *Zoologia*, tav. 30, 1972.

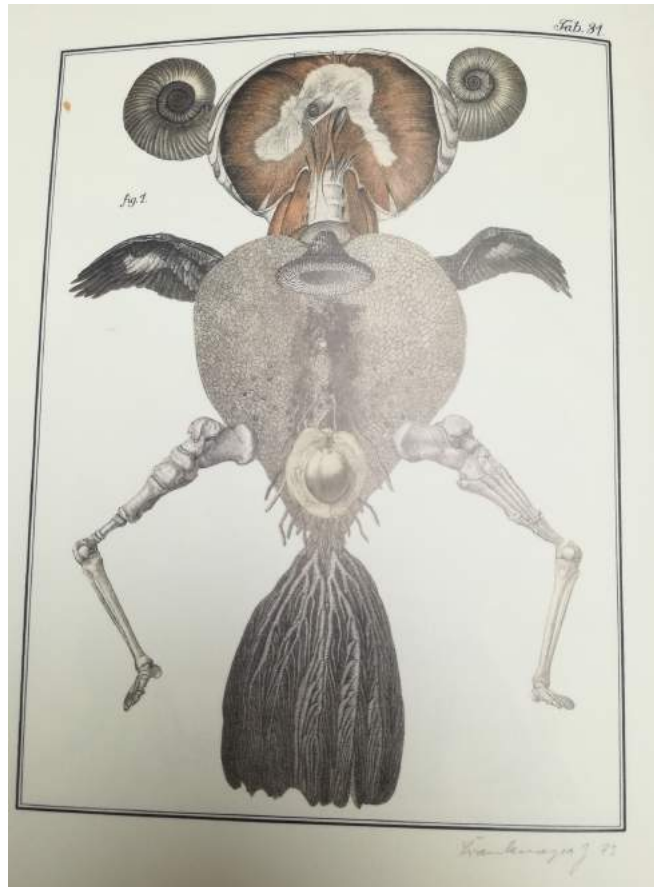


fig. 110 Jan Švankmajer, *Zoologia*, tav. 31, 1972.

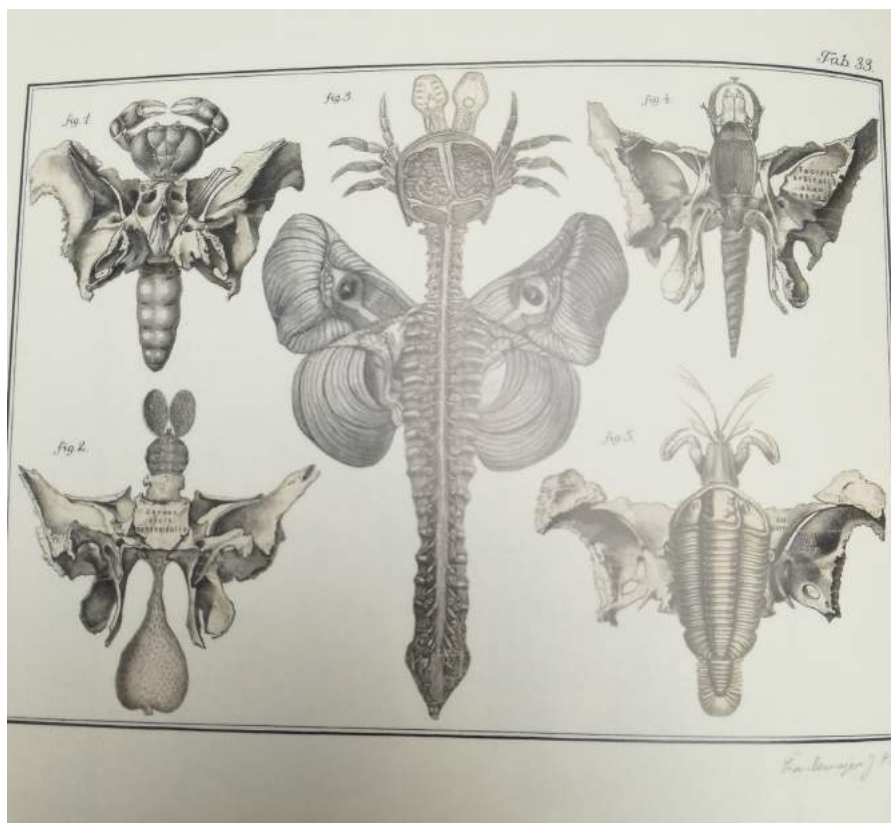


fig. 111 Jan Švankmajer, *Zoologia*, tav. 33, 1972.



fig. 112 Jan Švankmajer, *Zoologia*, tav. 34, 1972.

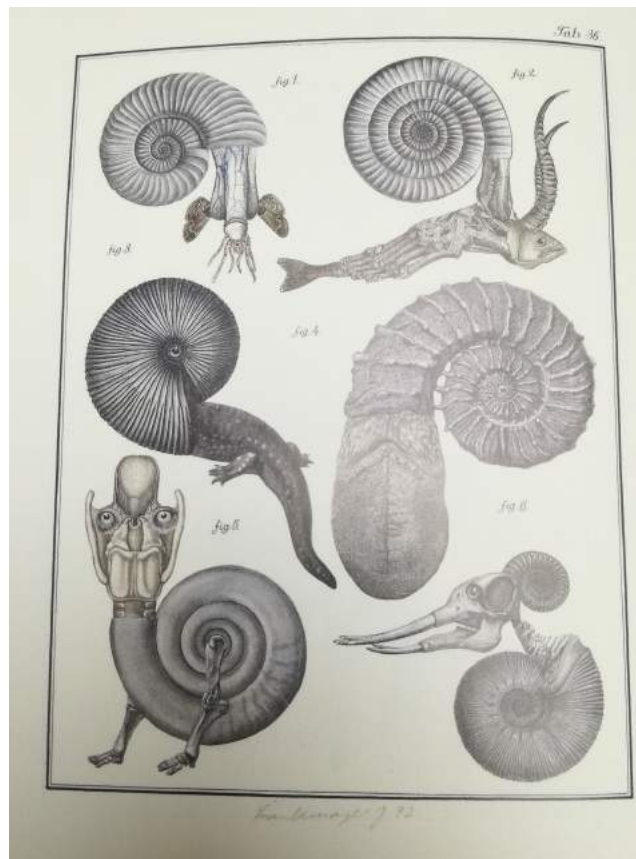


fig. 113 Jan Švankmajer, *Zoologia*, tav. 36, 1972.

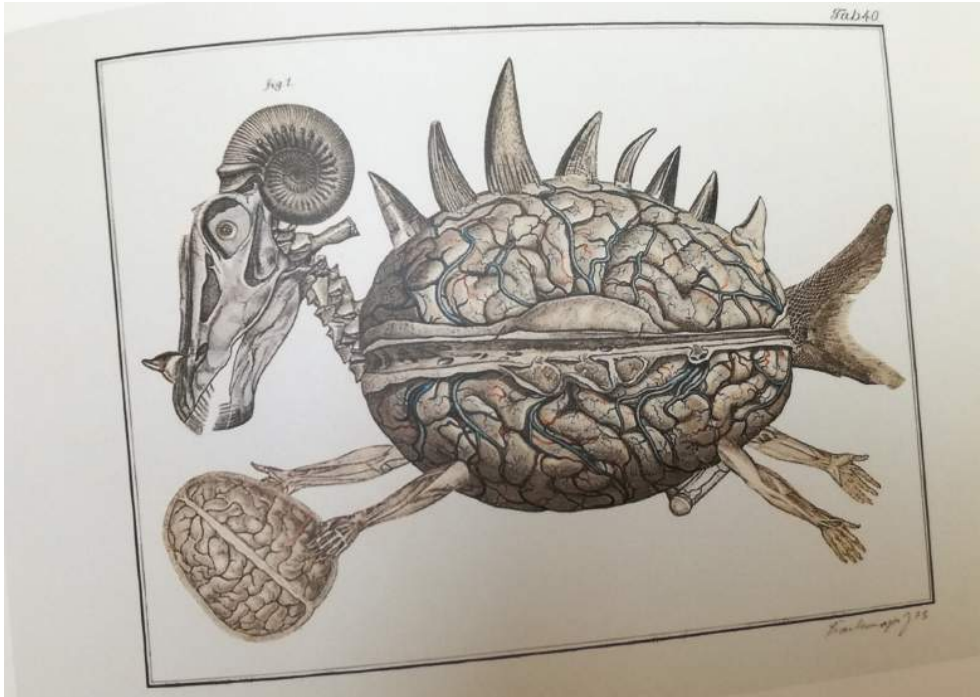


fig. 114 Jan Švankmajer, *Zoologia*, tav. 40, 1972-1973.

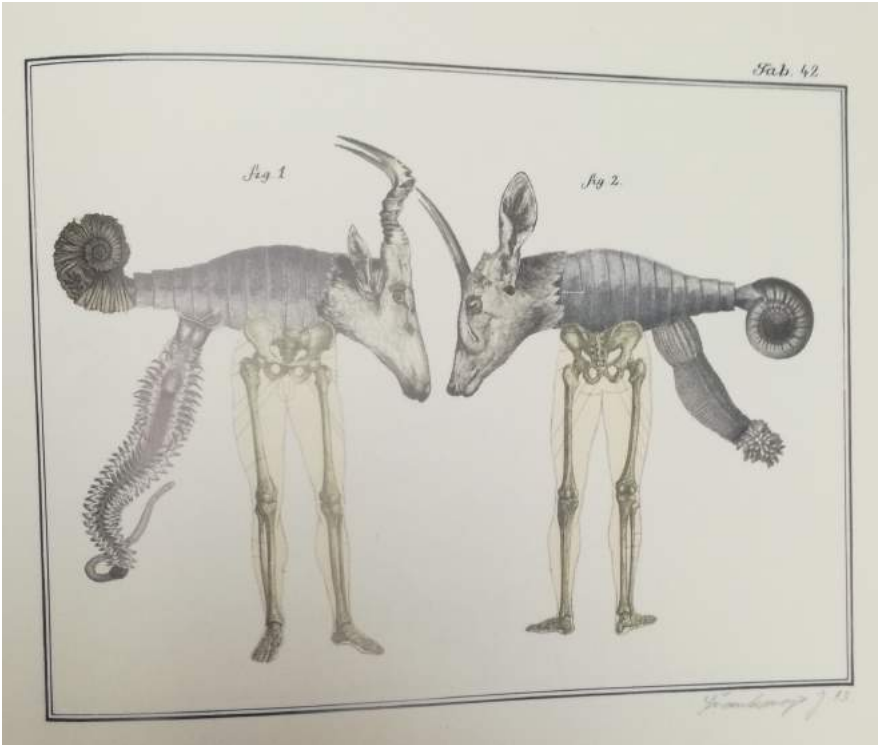


fig. 115 Jan Švankmajer, *Zoologia*, tav. 42, 1972.

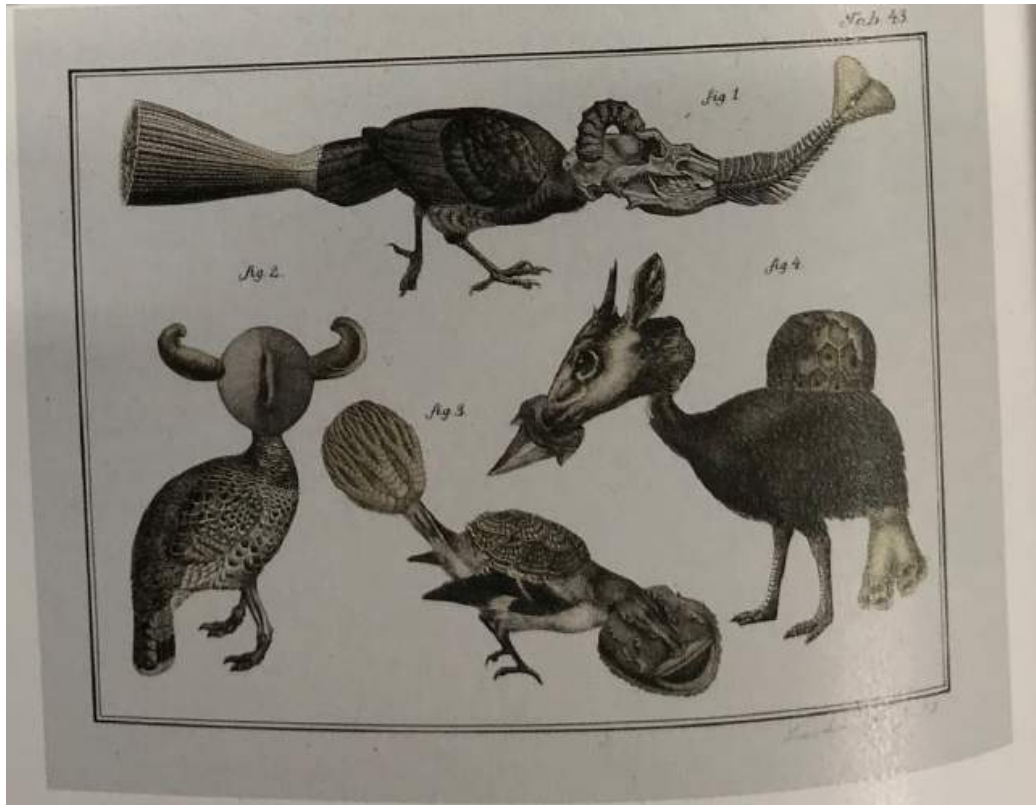


fig. 116 Jan Švankmajer, *Zoologia*, tav. 43, 1972.

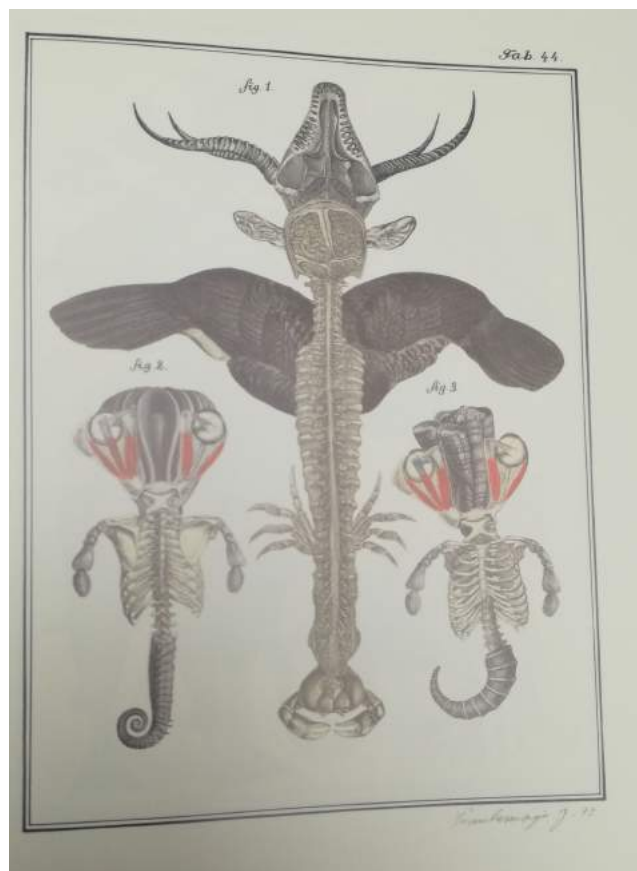


fig. 117 Jan Švankmajer, *Zoologia*, tav. 44, 1972.

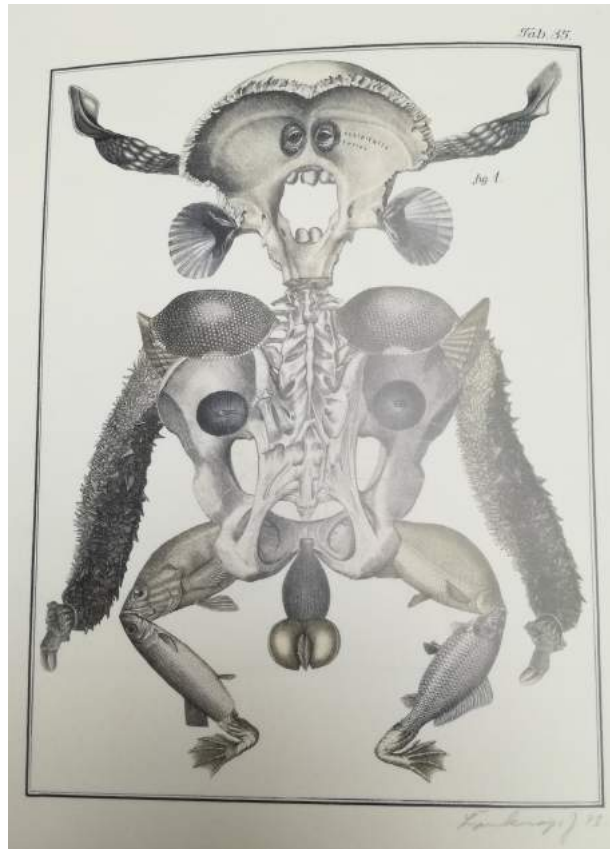


fig. 118 Jan Švankmajer, *Zoologia*, tav. 35, 1973.

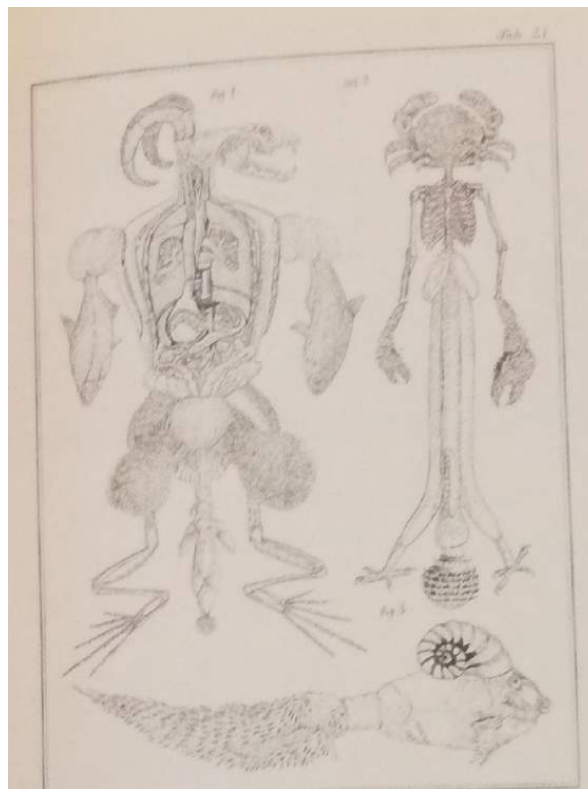


fig. 119 Jan Švankmajer, *Zoologia*, tav. 21, 1972.

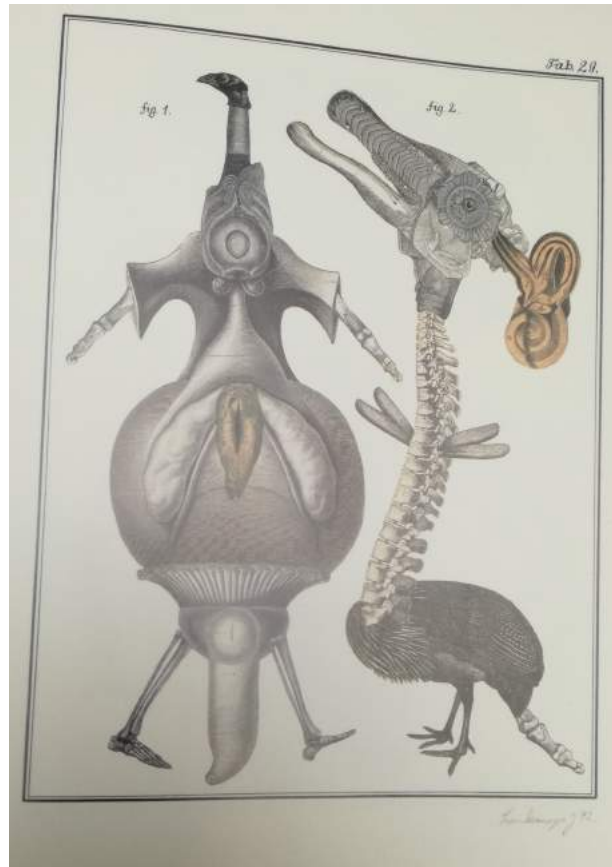


fig. 120 Jan Švankmajer, *Zoologia*, tav. 29, 1972.

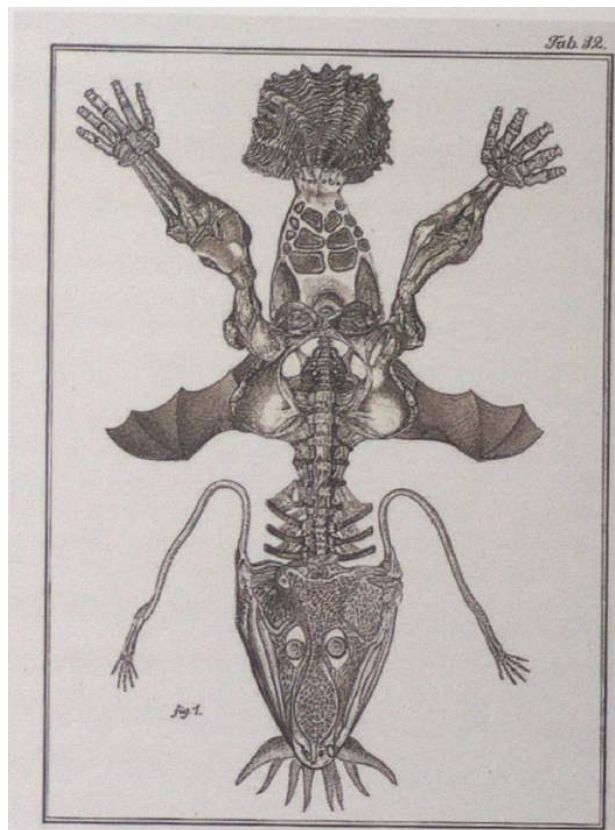


fig. 121 Jan Švankmajer, *Zoology*, tav. 32, 1972-1973.

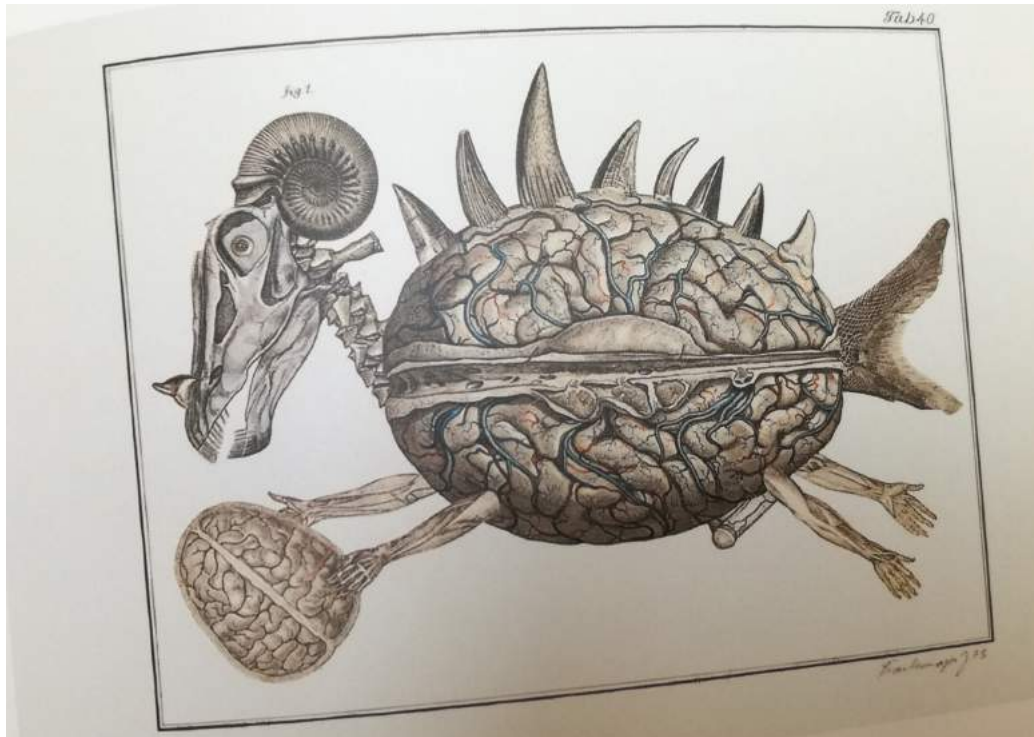


fig. 122 Jan Švankmajer, *Zoology*, tav. 32, 1972-1973.



fig. 123 Jan Švankmajer, *Birds head*, *Zoology*, tav. 2, 1973.



fig. 124 Jan Švankmajer, *Architettura*, tav. 2, 1973.

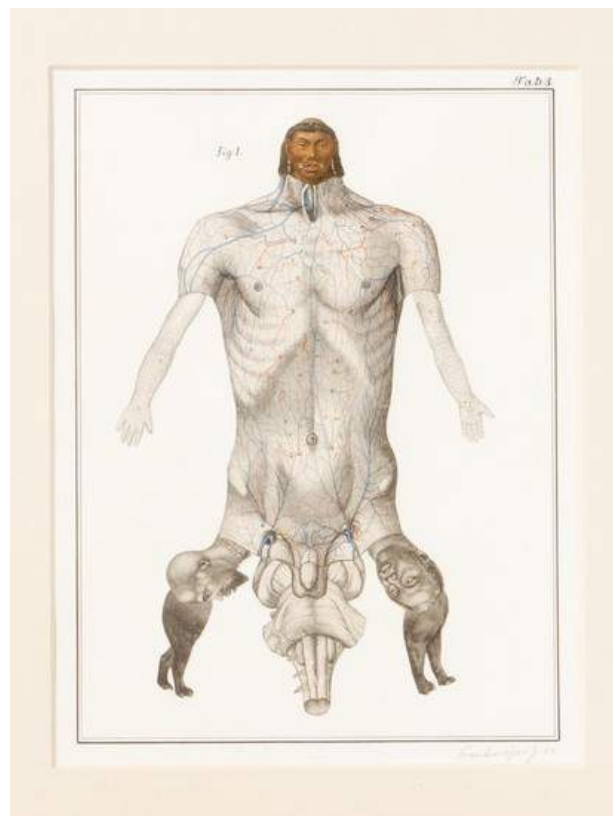


fig. 125 Jan Švankmajer, *Antropology*, tav. 3, 1973.

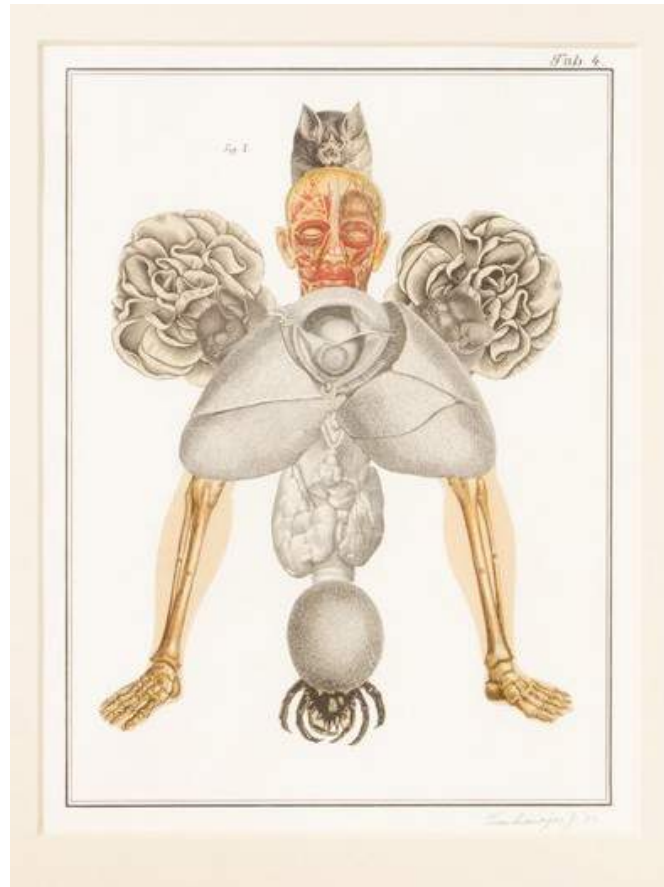


fig. 126 Jan Švankmajer, *Antropology*, tav. 4, 1973.



fig. 127 Jan Švankmajer, *Botanica*, tav. 5, 1973.



fig. 128 Jan Švankmajer, Testa arcimboldesca, *Ciclo delle Scienze Naturali*, tav. 1, 1973.

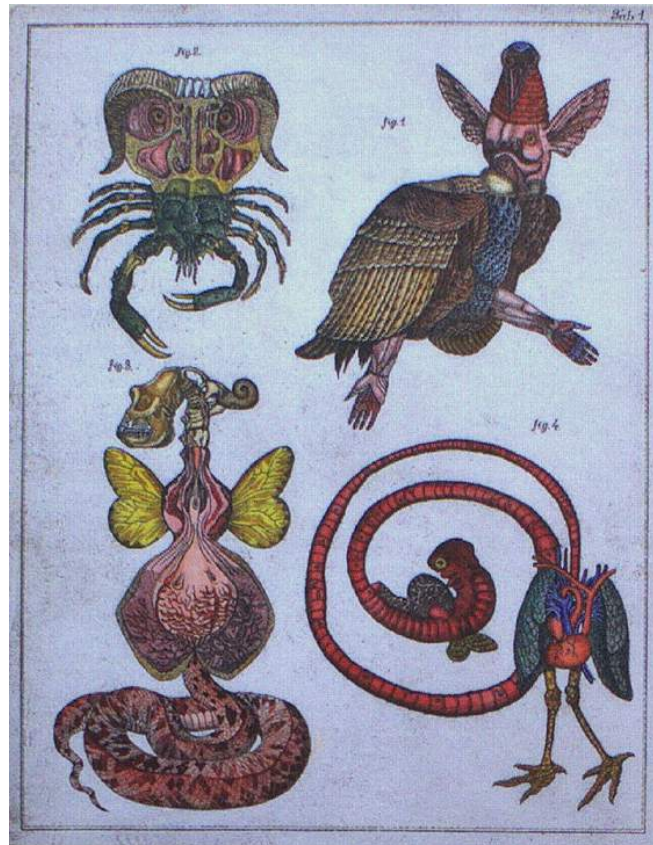


fig. 129 Jan Švankmajer, *Ciclo delle Scienze Naturali*, tav. 1, 1973.

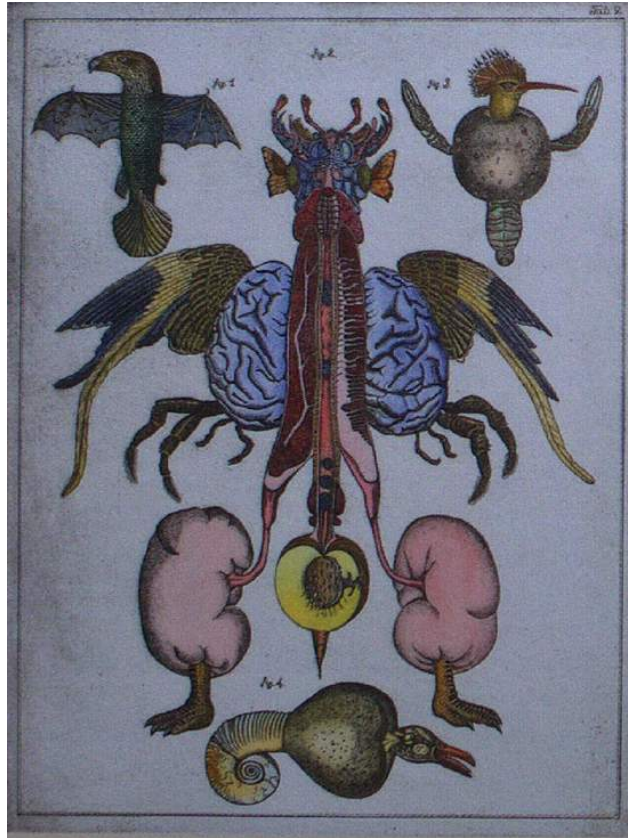


fig. 130 Jan Švankmajer, *Ciclo delle Scienze Naturali*, tav. 2, 1973.



fig. 131 Jan Švankmajer, *Ciclo delle Scienze Naturali*, tav. 3, 1973.

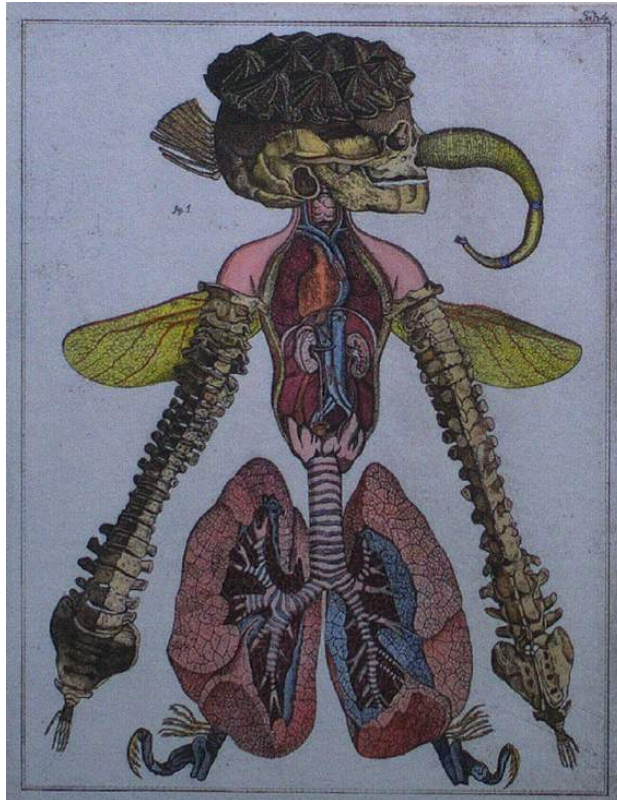


fig. 132 Jan Švankmajer, *Ciclo delle Scienze Naturali*, tav. 4, 1973.



fig. 133 Jan Švankmajer, *Ciclo delle Scienze Naturali*, tav. 5, 1973.



fig. 134 Jan Švankmajer, *Ciclo delle Scienze Naturali*, tav. 7, 1973.

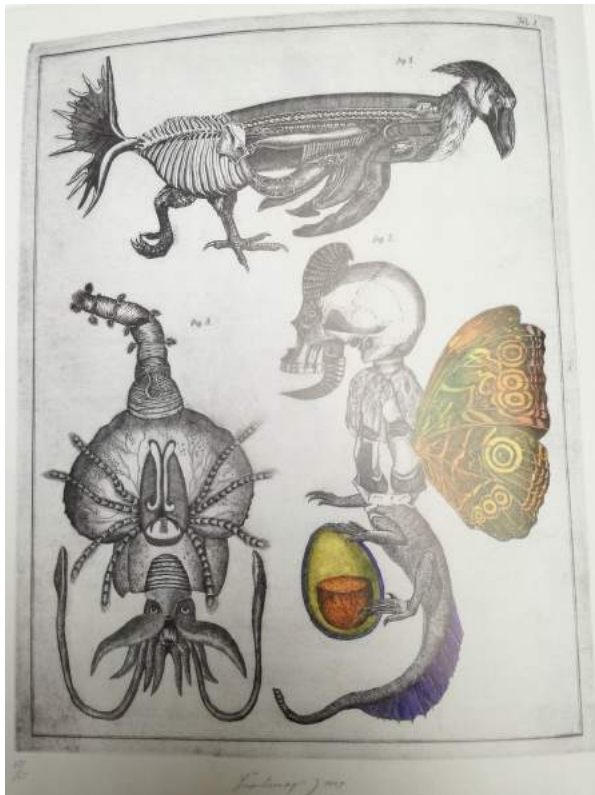


fig. 135 Jan Švankmajer, *Ciclo delle Scienze Naturali*, tav. 8, 1973.



fig. 136 Jan Švankmajer, *Fellaceus Oedipus* (*Félanka oidioská*), *Ciclo delle Scienze Naturali*, tav. 9, 1973.



fig. 137 Jan Švankmajer, *Caudator Pudicus* (*Ohoník cudný*), *Ciclo delle Scienze Naturali*, tav. 9, 1973.



fig. 138 Jan Švankmajer, *Ciclo delle Scienze Naturali*, tav. 10, 1973.

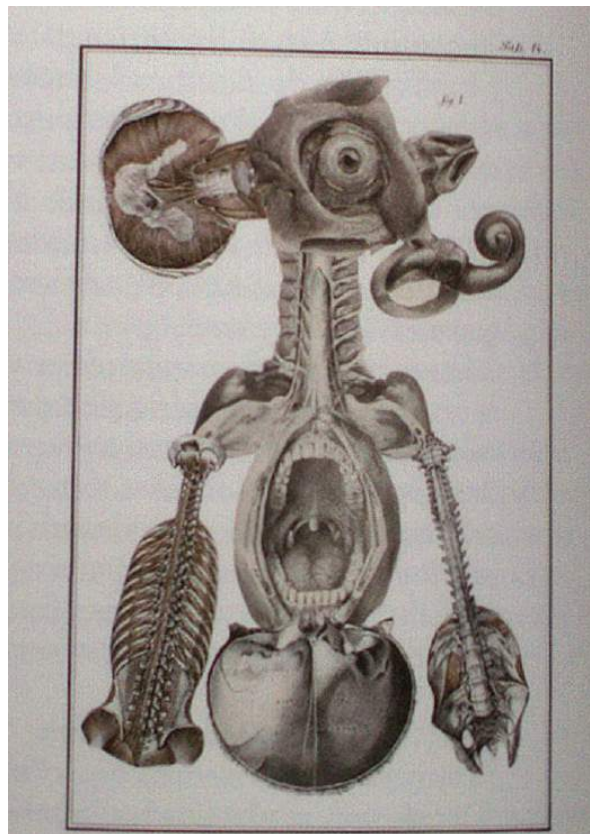


fig. 139 Jan Švankmajer, *Historia Naturae*, tav. 10, 1973.



fig. 140 Jan Švankmajer, *Cabezas di Arcimboldo, Nature*, 1973.

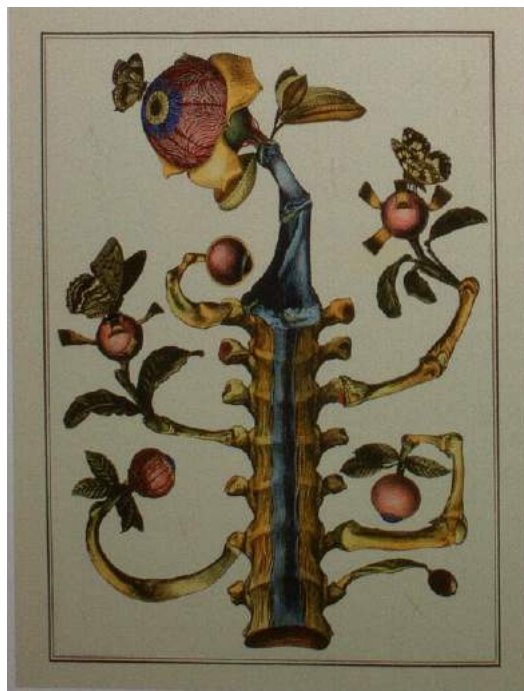


fig. 141 Jan Švankmajer, *Flower-eye (Kvetina-oko)*, 1975.



fig. 142 Jan Švankmajer, *Anatomia asistemática*, tav. 3, 1996.

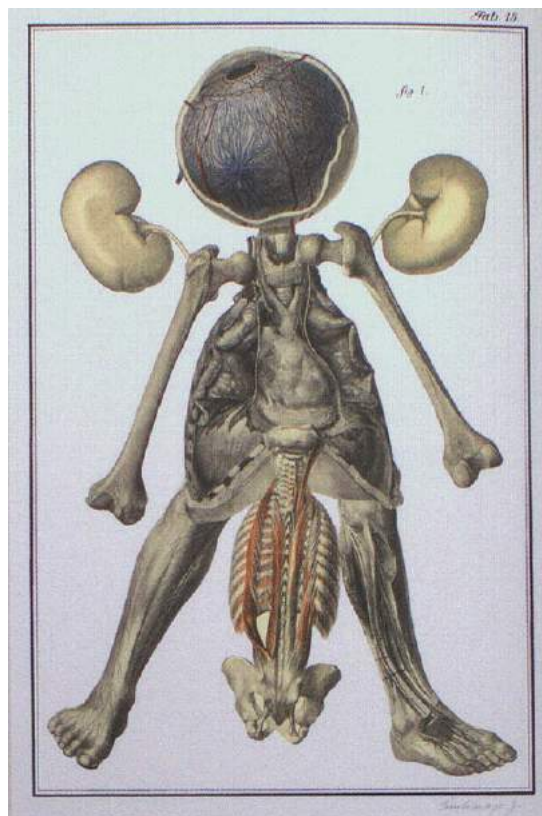


fig. 143 Jan Švankmajer, *Anatomia asistemática*, tav. 15, 1996.

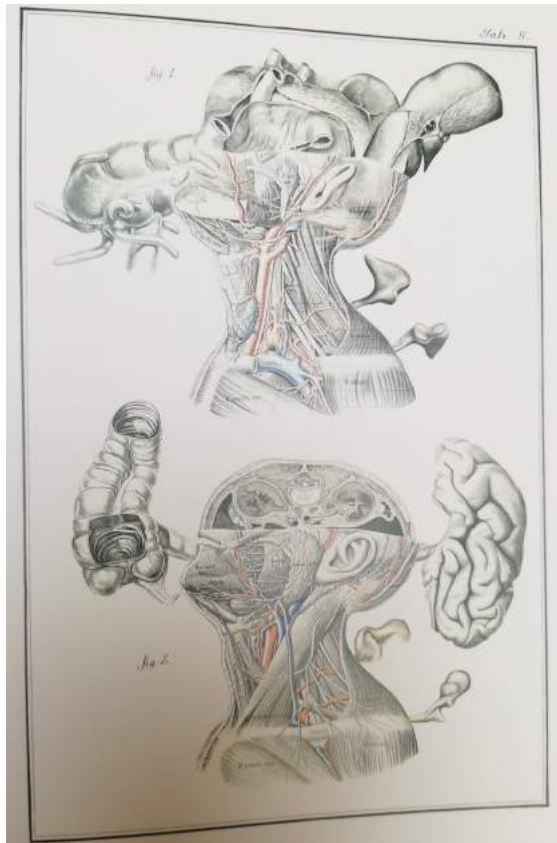


fig. 144 Jan Švankmajer, *Anatomia asistemica*, tav. 5, 1998.

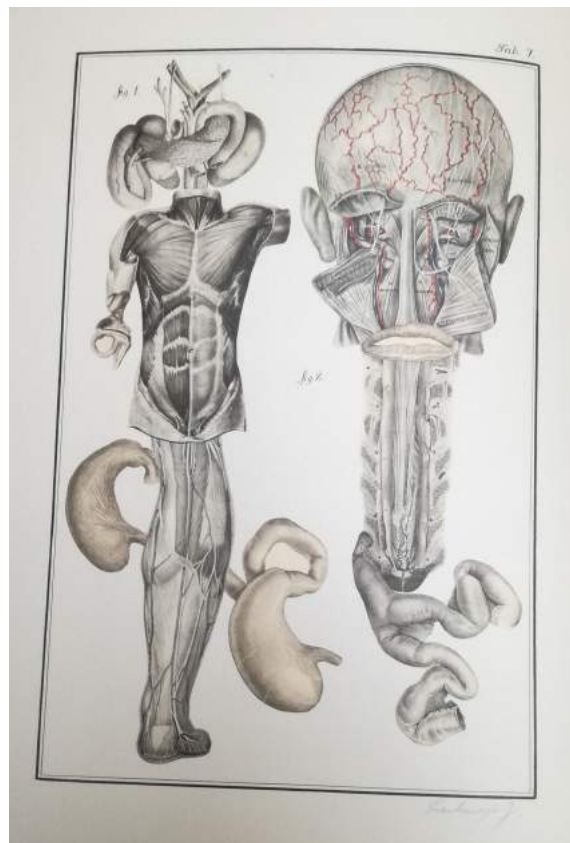


fig. 145 Jan Švankmajer, *Anatomia asistemica*, tav. 7, 1998.

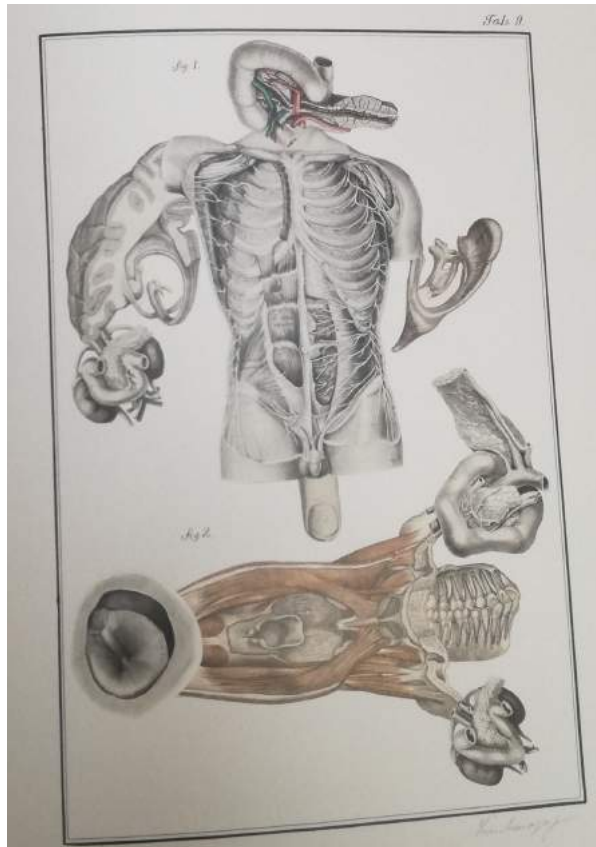


fig. 146 Jan Švankmajer, *Anatomia asistemática*, tav. 9, 1998.



fig. 147 Jan Švankmajer, *Anatomia asistemática*, tav. 17, 1998.



fig. 148 Jan Švankmajer, *Anatomia asistemática*, tav. 23, 1998.

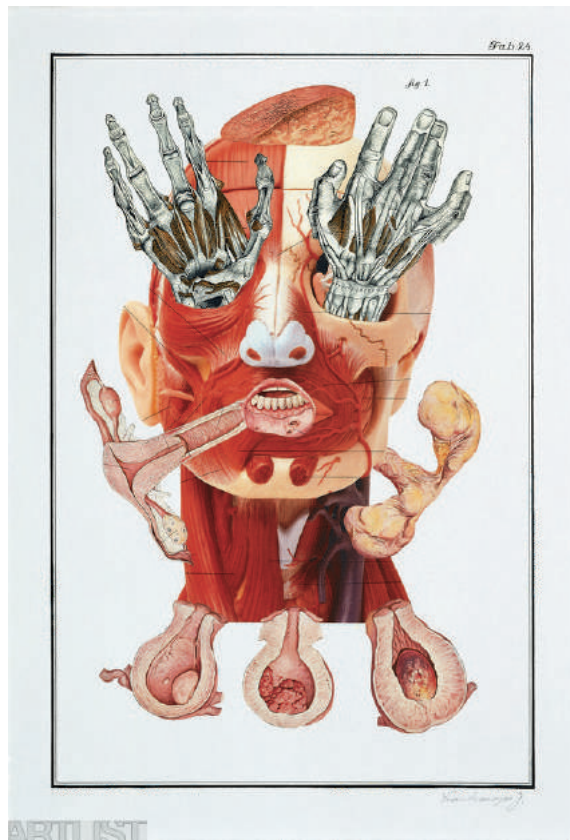


fig. 149 Jan Švankmajer, *Anatomia asistemática*, tav. 24, 1998.

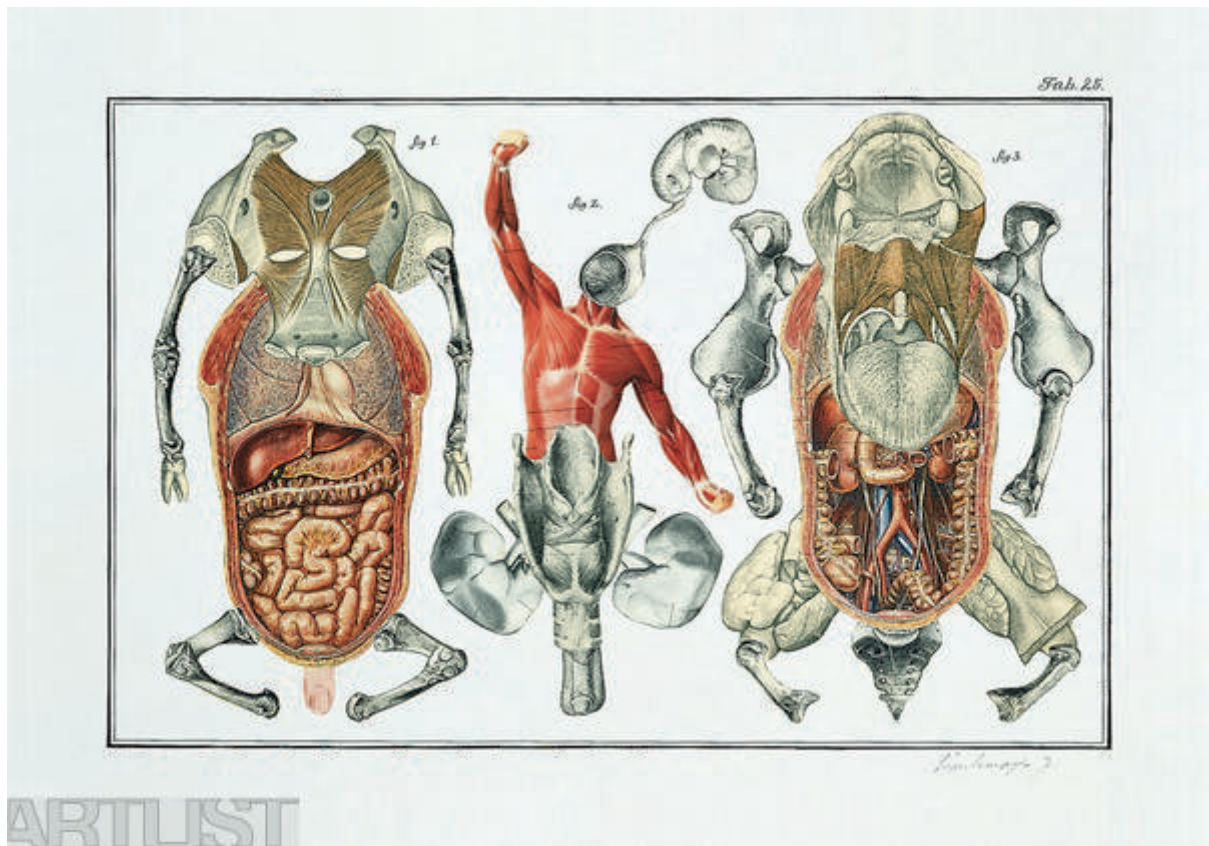


fig. 150 Jan Švankmajer, *Anatomia asistemica*, tav. 25, 1998.

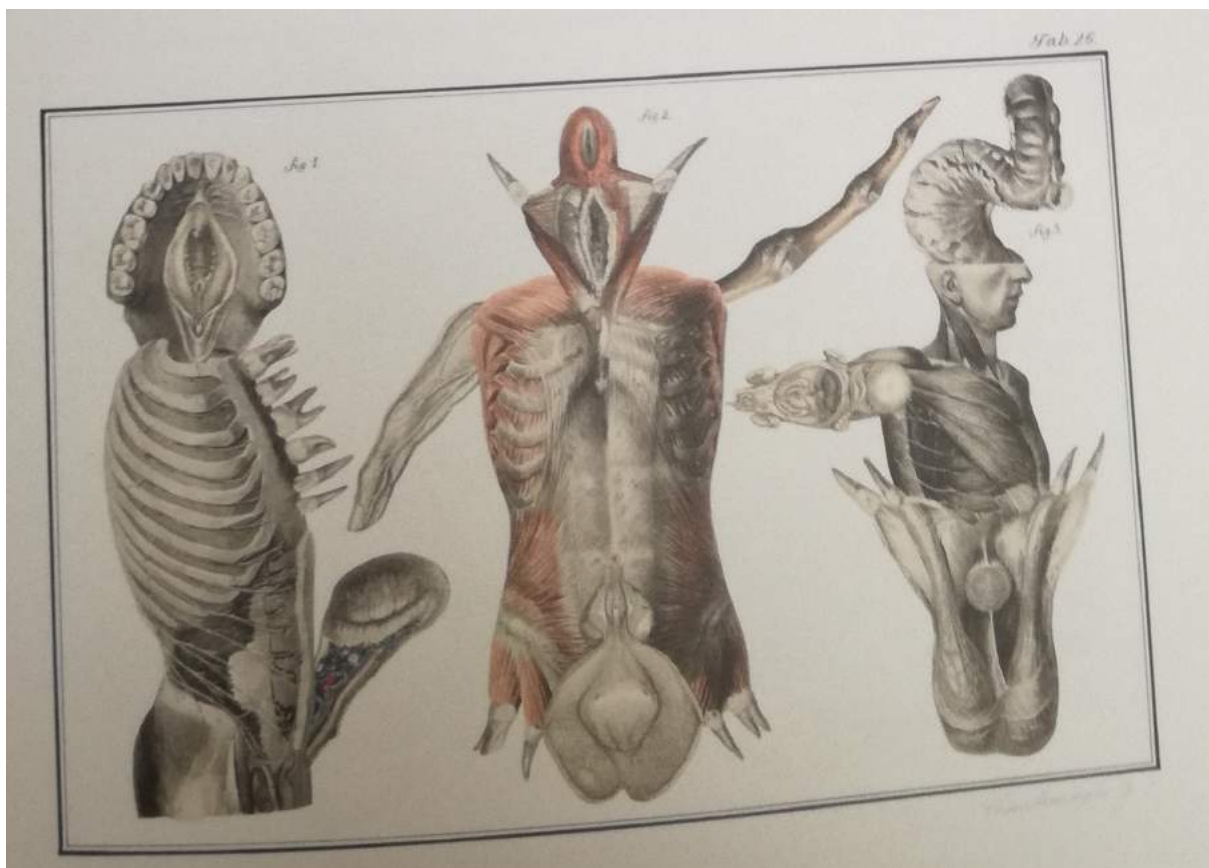


fig. 151 Jan Švankmajer, *Anatomia asistemica*, tav. 26, 1998.



fig. 152 Jan Švankmajer, *Anatomia asistemática*, tav. 33, 1998.



fig. 153 Jan Švankmajer, *Anatomia asistemática*, tav. 35, 1998.



fig. 154 Jan Švankmajer, *Australia*, *Sick Maps (Nemocné mapy)*, 2016.



fig. 155 Jan Švankmajer, *Italia*, *Sick Maps (Nemocné mapy)*, 2016.



fig. 156 Jan Švankmajer, *San Pietro Burgo*, *Sick Maps (Nemocné mapy)*, 2016.



fig. 157 Jan Švankmajer, Parte della serie di *assemblage* per il film *Insects*, 2017.



fig. 158 Jan Švankmajer, *One More Step (Ještě jeden krok)*, *Gabinetto delle Scienze Naturali*, 2010.



fig. 159 Jan Švankmajer, *Animal with Lids (Zvířes s pokličkami)*, *Gabinetto delle Scienze Naturali*, 2009.

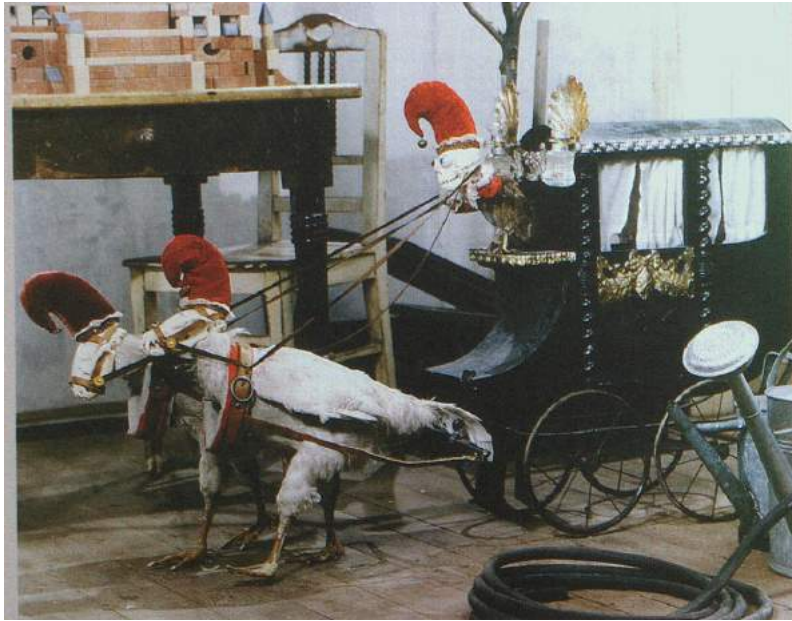


fig. 160 Jan Švankmajer, Un fotogramma del film *Alice*, 1987.

Dustin Yellin



fig. 161 Dustin Yellin, Da sinistra a destra: *If Ink Was Blood (Woman)*, 2009; *The Invisible Man*, 2019; *If Ink Was Blood (Man)*, 2009.



fig. 162 Dustin Yellin nel suo studio a Red Hook 2015, fotografia di Jonathan Becker.

Psychogeographies

Tecnica	Collage, vetro, resina e acrilico
Layers	28-30 (ciascuna)
Peso	Più da 3000 libbre (ciascuna)
Misura	180, 34 x 68,58 x 38,1cm (ciascuna)
Mostre	<i>New York City Ballet Art Series Presents: Dustin Yellin</i> (New York, Lincoln Center for the Performing Arts 2015); <i>New York City Ballet Art Series Presents: Dustin Yellin</i> (Washington DC, The Kennedy Center for the Performing Arts 2015); <i>Psychogeographies</i> . Permanent public art commission, (Los Angeles 6121 Sunset Blvd 2015); <i>10 parts</i> (Amsterdam, GRIMM Frans Halsstraat 26-25 novembre 2016- 5 gennaio 2017); <i>Híbridos. El cuerpo como imaginario</i> (Città di Messico, Museo del Palacio de Bellas Artes 2018).
Bibliografia	DURBIN, A., HEISS, A., GOLDSMITH, K. (2015). <i>Dustin Yellin: Heavy water</i> . New York: Rizzoli, pp. 22, 96-145; <i>Dustin Yellin: New York City Ballet 2015</i> (2016) Catalogo della mostra a cura di D. YELLIN, P. MARTINS (New York, Lincoln Center for the Performing Arts 12 febbraio al 1 marzo 2015; Washington DC, The Kennedy Center for the Performing Arts 2015). Brooklyn: Mandy Florence; <i>Híbridos. El cuerpo como imaginario</i> . (2018) Catalogo della Mostra a cura di M. Fernández (Città di Messico, Instituto Nacional de Bellas Artes / Museo del Palacio de Bellas Artes 9 marzo-27 maggio 2018). Città di Messico: Secretaría de Cultura, cat. n. 1975;
Sitografia	AMY. M. Art as a disappearing act: A conversation with Dustin Yellin, in «Sculpture», (2010), 29,5, pp. 40-47, (versione online), 3 marzo 2019, https://www.academia.edu/8474835/_Art_as_a_Disappearing_Act_A_Conversation_with_Dustin_Yellin_in_Sculpture_29_5_June_2010_pp.40-47 ; CRISELL, L. <i>Meet Dustin Yellin. NYCB's 2015 Arts Series Collaborator</i> , 18 novembre 2017 https://www.nycballet.com/Editorial-Content/Meet-Dustin-Yellin.aspx FINE, A. Inside artist Dustin Yellin's Brooklyn factory of delights, 13 aprile 2017, https://www.vanityfair.com/culture/2015/08/dustin-yellin-art-brooklyn-utopia ; GHRASHI, H. <i>Multi-tasking artist Dustin Yellin does the NYC ballet</i> , 12 gennaio 2019, https://i-d.vice.com/en_uk/article/j58pv4/multi-tasking-artist-dustin-yellin-does-the-nyc-ballet ; LASTER, P. <i>Dustin Yellin: A Pioneer of Different Realms</i> , 20 febbraio 2019, http://flattmag.com/features/dustin-yellin/ ; GREENBERGER, A. <i>I always feel like I'm making future artifacts: Dustin Yellin on his new installation in Los Angeles</i> , 4 aprile 2018, http://www.artnews.com/2015/10/15/i-always-feel-like-im-making-future-artifacts-dustin-yellin-on-his-new-installation-in-los-angeles/ ; MILLMAN, <i>Dustin Yellin</i> , Design Matters, 29 marzo 2019, https://www.designmattersmedia.com/podcasts/Dustin-Yellin ; LASANCE, N. <i>Dustin ; S/A, Installation by Dustin Yellin: Psychogeographies</i> , 16 ottobre 2018, http://www.kennedy-center.org/calendar/event/ZPPSY#tickets ; S/A <i>Miniature Psychogeography</i> 54, 9 ottobre 2018, https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/218284 ; S/A, <i>Seattle</i> , 13 gennaio 2019, https://seattle.winstonwachter.com/artists/dustin-yellin/ ; S/A. <i>Psychogeographies</i> , 26 marzo 2019, https://dustinyellin.com/psychogeographies ; S/A, <i>Psychogeography</i> 57, 12 maggio 2019, http://allouchegallery.com/art/psychogeography-57 ; S/A, NYCB Art Series 2015; https://www.nycballet.com/Season-Tickets/NYCB-ART-SERIES/NYCB-Art-Series-2015.aspx ; S/A. <i>Psychogeographies</i> , 27 marzo 2019, http://zkrl.dustinyellin.com/works/psychogeographies/ ; S/A, NYCB Art Series 2015; S/A, <i>Seattle</i> , 13 gennaio 2019, https://seattle.winstonwachter.com/artists/dustin-yellin/ ; VANKIN, D. <i>Dustin Yellin adds his mark in L.A: with art that's "missile for social change"</i> , 17 marzo 2017, https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-dustin-yellin-columbia-square-20151031-story.html ; Waldman, J. <i>Psychogeographies: 3D Collages Encased</i>

in Layers of Glass by Dustin Yellin, 4 gennaio 2017, <https://www.thisiscolossal.com/2014/03/psychogeographies-3d-collages-encased-in-layers-of-glass-by-dustin-yellin/>; YELLIN, D. *A journey through the mind of an artist*, «Technology, Entertainment, Design» [TED] (New York ottobre 2014), traduzione di A. TADIOTTO, e M. PANTALONE, 19 febbraio, 2019, https://www.ted.com/talks/dustin_yellin_a_journey_through_the_mind_of_an_artist/transcript?language=it; YELLIN, D. *Why I think inside the box*, «Technology, Entertainment, Design» [TED] (New York 2015), 3 gennaio 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=C4JGP44jAZk&t=703s>

Mostre *Psychogeographies*

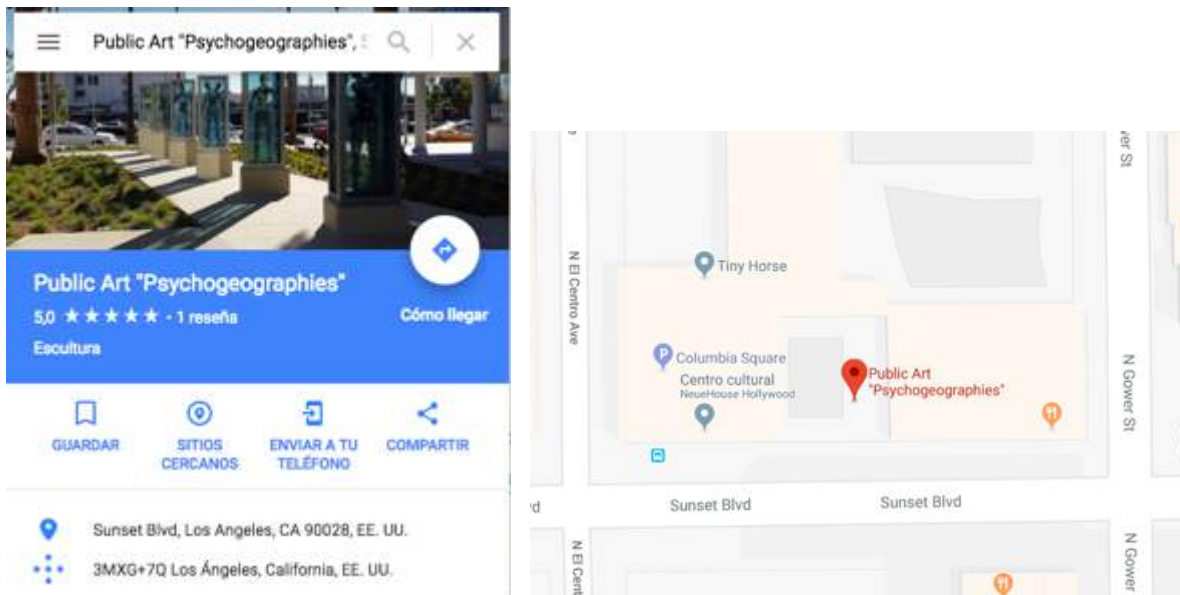


fig. 163 Una Schermata di Google Street View del Columbia Square, al 6121 di Sunset Boulevard, Los Angeles, California, USA.



fig. 164 Dustin Yellin, 6121 Sunset Boulevard, 2015, fotografia della Galleria Richard Heller.



fig.165 Dustin Yellin, *New York City Ballet Art Series Presents: Dustin Yellin*, New York, Lincoln Center for the Performing Arts, 2015, fotografia di Andy Romer.



fig.166 Dustin Yellin, *New York City Ballet Art Series Presents: Dustin Yellin*, Washington, D.C.'s Kennedy Center, 2015.



fig. 167 Dustin Yellin, *Collezione privata*, Apex Rooftop, Social Club, Palms Casino Resort, Las Vegas.

Unità	Nome	Progetto	Data	Posto	Note
1	<i>Psychogeography n. 47</i>	<i>Apma, Chapter One- From The Apma Collection at the Amorepacific</i>	19 febbraio-19 maggio 2019	Amorepacific Museum, Seoul, Corea del Sud	Permanente
1	<i>Psychogeography n. 98</i>	<i>Híbridos el cuerpo como imaginario</i>	(9 marzo-27 maggio) 2018	Museo del Palacio de Bellas Artes, Città di Messico, Messico.	
4		Collezione privata	2018	Apex Rooftop, Social Club, Palms Casino Resort, Las Vegas, Stati Uniti di America	Permanente
2	<i>Psychogeography Studio n. 79, Psychogeography 87</i>	Collección Solo	2018	Museo Colección Solo, Madrid, Spagan	Permanente
1	<i>Psychogeography n.89</i>	<i>10 parts</i>	26-25 novembre 2016- 5 gennaio 2017	GRIMM Frans Halsstraat, Amsterdam, Paesi Bassi	
1	<i>Psychogeography (small green ghost)</i>	<i>Volta 12</i>	13-18 giugno 2016	Richard Heller Gallery, Basel, Stati Uniti di America	
15	<i>Psychogeography n.57, (2014), Psychogeography n.60 (2014), Psychogeography n.61 (2014), Psychogeography n.62 (2014), Psychogeography n. 65, Psychogeography n. 67 (2014).</i>	<i>Art Series Presents: Dustin Yellin (Performing)</i>	3 febbraio - 1 marzo 2015	20 Lincoln Center Plaza, David H. Kock Theater, New York,	12,19, 27 febbraio 2015, performance (Stagioni invernali) -Vendute a 150,000 dollari ciascuna
12	<i>Psychogeography n.57, (2014), Psychogeography n.60 (2014), Psychogeography n.61 (2014), Psychogeography n.62 (2014), Psychogeography n. 65, Psychogeography n. 67 (2014).</i>	<i>Art Series Presents: Dustin Yellin</i>	1 aprile - 6 maggio 2015	D.C.'s Kennedy Center, Washington, Stati Uniti di America	4 aprile 2015, performance
6		<i>Hollywood Redevelopment Project</i>	15 ottobre 2015	Sunset Boulevard, Los Angeles, California, Stati Uniti di America	Permanente

1	<i>Miniature Psychogeography n. 54</i>	Collezione d'Arte Contemporanea	2015	Brooklyn Museum, Brooklyn, Stati Uniti di America	Permanente
1	<i>Untitled n. 66</i>	<i>Behold! The Blob</i>	13 giugno- 1 agosto 2015	Richard Heller Gallery, Basel, Stati Uniti di America	
1	<i>Osiris on the Table</i>	<i>"Osiris on the table"</i>	11 febbraio- 12 marzo 2011	20 Hoxton Square Projects, London, Gran Bretagna	

Bibliografia Mostre *Psychogeographies*

- *Híbridos. El cuerpo como imaginario*. (2018) Catalogo della Mostra a cura di M. Fernández (Città di Messico, Instituto Nacional de Bellas Artes / Museo del Palacio de Bellas Artes 9 marzo-27 maggio 2018). Città di Messico: Secretaría de Cultura.

- *Dustin Yellin: New York City Ballet 2015* (2016) Catalogo della mostra a cura di D. YELLIN, P. MARTINS (New York, Lincoln Center for the Performing Arts 12 febbraio al 1 marzo 2015; Washington DC, The Kennedy Center for the Performing Arts 2015). Brooklyn: Mandy Florence.

Sitografia Mostre *Psychogeographies*

- FINE, A. *Inside artist Dustin Yellin's Brooklyn factory of delights*, 13 aprile 2017, <https://www.vanityfair.com/culture/2015/08/dustin-yellin-art-brooklyn-utopia>
- GHRASHI, H. *Multi-tasking artist Dustin Yellin does the NYC ballet*, 12 gennaio 2019, https://i-d.vice.com/en_uk/article/j58pv4/multi-tasking-artist-dustin-yellin-does-the-nyc-ballet
- MACKINNON, C. *Dustin Yellin*, 23 ottobre 2018, <http://www.aestheticamagazine.com/dustin-yellin-20-hoxton-square/>
- S/A, *Amorepacific Museum*, 10 maggio 2019, <http://www.st-artism.com/all-exhibitions/amorepacific-museum-of-art-chapter-one/?ckattempt=1>
- S/A, *AMPA Chapter One*, 10 maggio 2019, <http://apma.com/contents/exhibition/36109/view.do>
- S/A, *Apex Rooftop Social Club*, 12 maggio 2019, <http://www.palms.com/eat-and-drink/apex-social-club>
- S/A, *Collección Solo: Dustin Yellin*, 10 maggio 2019, <https://coleccionso.com/collection/fog-of-war/>
- S/A, *Behold The Blob*, 15 novembre 2016, http://www.richardhellergallery.com/dynamic/artwork_detail.asp?ArtworkID=2427
- S/A, *Dustin Yellin New York City Ballet*, 20 febbraio 2018, <https://www.artsy.net/artwork/dustin-yellin-psychogeographies>
- S/A, *Dustin Yellin*, 19 marzo 2017, http://www.richardhellergallery.com/dynamic/artist_bio.asp?ArtistID=117
- S/A, *Installation by Dustin Yellin: Psychogeographies*, 16 ottobre 2018, <http://www.kennedy-center.org/calendar/event/ZPPSY#tickets>
- S/A, *NYCB Art Series 2015*, 17 gennaio 2019, <https://www.nycballet.com/Season-Tickets/NYCB-ART-SERIES/NYCB-Art-Series-2015.aspx>
- S/A, *Volta 2016*, 25 febbraio 2019, <http://myartguides.com/fairs/volta-12/>
- VANKIN, D. *Dustin Yellin adds his mark in L.A. with art that's "missile for social change"*, 17 marzo 2017, <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-dustin-yellin-columbia-square-20151031-story.html>

-FINE, A. *Inside artist Dustin Yellin's Brooklyn factory of delights*, 13 aprile 2017, <https://www.vanityfair.com/culture/2015/08/dustin-yellin-art-brooklyn-utopia>

Elenco di abbreviature

S/T= senza autore



fig. 168 Dustin Yellin, *Psychogeography n. 12*, 2012.



fig. 169 Dustin Yellin, *Psychogeography n. 21*, 2012.



fig. 170 Dustin Yellin, *Psychogeography n. 24*, 2012.



fig. 171 Dustin Yellin, *Psychogeography n. 28*, 2013.



fig. 172 Dustin Yellin, *Psychogeography n. 34*, 2013.



fig. 173 Dustin Yellin, *Psychogeography n. 41*, 2013.



fig. 174 Dustin Yellin, *Psychogeography n. 42*, 2014.



fig. 175 Dustin Yellin, *Psychogeography n.43*, 2015.



fig. 176 Dustin Yellin, *Psychogeography n. 45*, 2014.

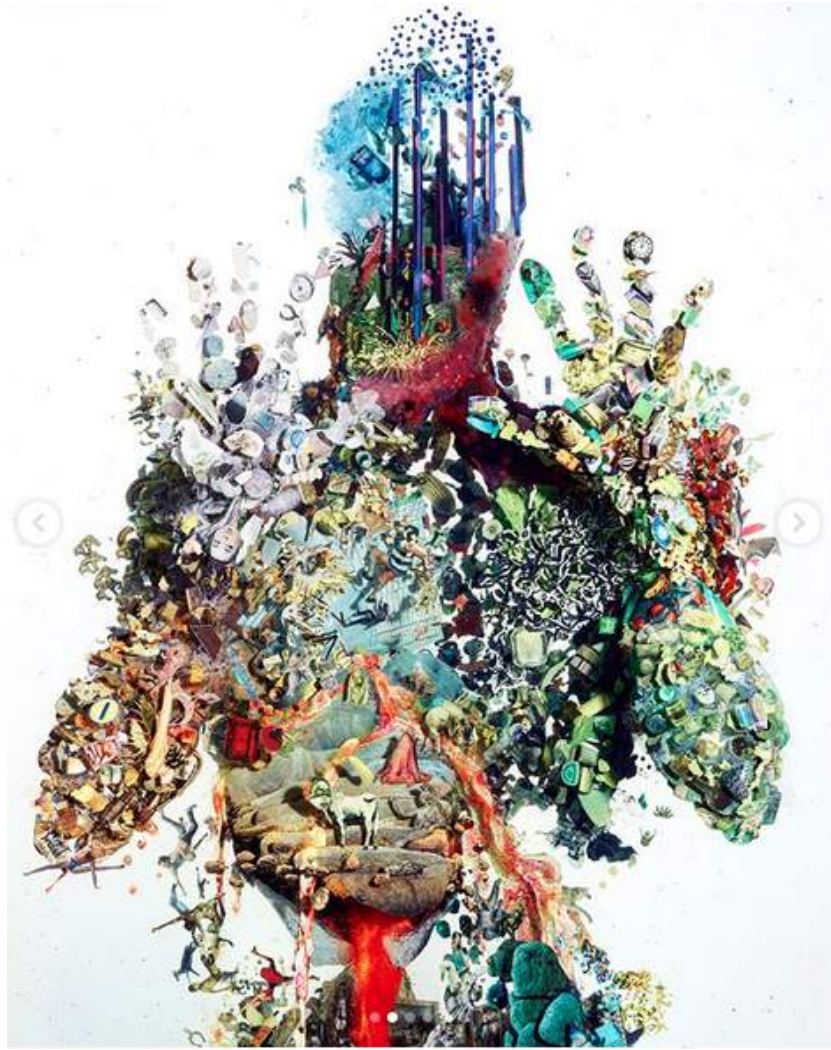


fig. 177 Dustin Yellin, *Psychogeography n. 47* (2014), particolare, 2014.



fig. 178 Dustin Yellin, *Psychogeography n. 48*, 2014.



fig. 179 Dustin Yellin, *Psychogeography inches young n. 48*, 2018 ca.



fig. 180 Dustin Yellin, *Psychogeography n. 57*, 2014.



fig. 181 Dustin Yellin, *Psychogeography n. 60*, 2014.



fig. 182 Dustin Yellin, *Psychogeography n. 61*, 2013.



fig. 183 Dustin Yellin, *Psychogeography n.6*, 2014.



fig. 184 Dustin Yellin, *Psychogeography n. 62*, 2014.



fig. 185 Dustin Yellin, *Psychogeography n. 63*, 2014.



fig. 186 Dustin Yellin, *Psychogeography n. 64*, 2014.



fig. 187 Dustin Yellin, *Psychogeography n. 65*, 2014.



fig. 188 Dustin Yellin, *Psychogeography n. 66*, 2014.

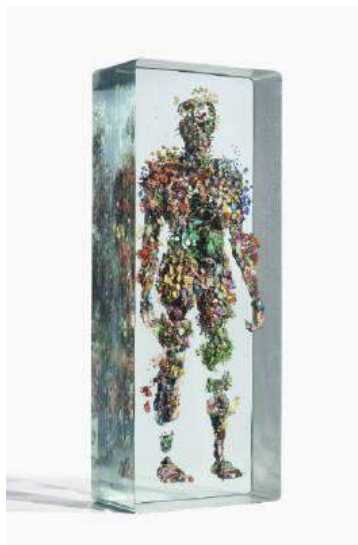


fig. 189 Dustin Yellin, *Psychogeography n. 66*, 2014.



fig. 190 Dustin Yellin, *Psychogeography n. 67*, 2014.



fig. 191 Dustin Yellin, *Psycho geography Studio n. 70*, 2015.



fig. 192 Dustin Yellin, *Psycho geography n. 72*, 2015.



fig. 193 Dustin Yellin, *Psycho geography Studio n. 77*, 2015.



fig. 194 Dustin Yellin, *Psychogeography Studio n. 79*, 2015.



fig. 195 Dustin Yellin, *Psychogeography n.87*, 2015.



fig. 196 Dustin Yellin, *Psychogeography n. 88*, 2016.



fig. 197 Dustin Yellin, *Psychogeography n. 89*, 2016.



fig. 198 Dustin Yellin, *Psychogeography n. 92*, 2016 ca.



fig. 199 Dustin Yellin, *Psychogeography n. 97*, 2017.



fig. 200 Dustin Yellin, *Psycho geography n. 98*, 2017.



fig. 201 Dustin Yellin, *Psycho geography n. 102*, 2016.



fig. 202 Dustin Yellin, *Psycho geography n. 109*, 2016.



fig. 203 Dustin Yellin, *A Ghost May Come (Wrap. Dress)*, 2013 ca.



fig. 204 Dustin Yellin, *Body of water, mars head*, 2019 ca.



fig. 205 Dustin Yellin, *Body of water with octopus in the brain*, 2018 ca.



fig. 206 Dustin Yellin, *Brain bubbles*, 2015 ca.



fig. 207 Dustin Yellin, *Collage Man. n. 3*, 2012 ca.



fig. 208 Dustin Yellin, *Figure 22*, 2013.



fig. 209 Dustin Yellin, *Figure 30*, 2013.



fig. 210 Dustin Yellin, *Figure n. 52*, 2015.

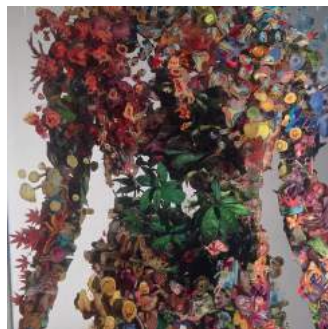


fig. 211 Dustin Yellin, *Friday chest cavity*, 2014 ca.



fig. 212 Dustin Yellin, *Fuck yeah*, 2012 ca.



fig. 213 Dustin Yellin, *Ghost Man n.2*, 2012 ca.



fig. 214 Dustin Yellin, *Human Carnival*, 2019.



fig. 215 Dustin Yellin, *Miniature Psychogeography n. 54*, 2015.



fig. 216 Dustin Yellin, *Moon Goat*, 2019 ca.



fig. 217 Dustin Yellin, *New human*, 2013 ca.



fig. 218 Dustin Yellin, *Osiris on the Table*, 2011 ca.



fig. 219 Dustin Yellin, *Pink brain*, 2015 ca.



fig. 220 Dustin Yellin, *Psychogeography (small green ghost)*, 2014.



fig. 221 Dustin Yellin, *Sea in the Stomach for The World in Seven Parts*, 2018.



fig. 222 Dustin Yellin, *Shaman animal bonfire chest cavity hallucination*, 2015 ca.



fig. 223 Dustin Yellin, *Siamesi*, 2019 ca.



fig. 224 Dustin Yellin, *Stalker*, 2013.



fig. 225 Dustin Yellin, *S/T*, 2019 ca.



fig. 226 Dustin Yellin, *S/T*, 2018 ca.



fig. 227 Dustin Yellin, *S/T (2)*, 2018 ca.



fig. 228 Dustin Yellin, *S/T (3)*, 2018 ca.



fig. 229 Dustin Yellin, *S/T*, 2016 ca.



fig. 230 Dustin Yellin, *S/T (2)*, 2016 ca.



fig. 231 Dustin Yellin, *S/T*, 2015 ca.



fig. 232 Dustin Yellin, *S/T (2)*, 2015 ca.

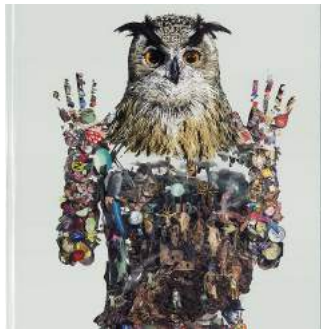


fig. 233 Dustin Yellin, *S/T (3)*, 2015 ca.



fig. 234 Dustin Yellin, *S/T (4)*, 2015 ca.

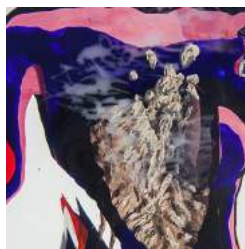


fig. 235 Dustin Yellin, *S/T (5)*, 2015 ca.



fig. 236 Dustin Yellin, *S/T (6)*, 2015 ca.



fig. 237 Dustin Yellin, *S/T (7)*, 2015 ca.



fig. 238 Dustin Yellin, *S/T (8)*, 2015 ca.



fig. 239 Dustin Yellin, *S/T (9)*, 2015 ca.



fig. 240 Dustin Yellin, *S/T*, 2013 ca.



fig. 241 Dustin Yellin, *S/T (2)*, 2013 ca.



fig. 242 Dustin Yellin, *S/T*, 2012 ca.



fig. 243 Dustin Yellin, *The Man Machine*.



fig. 244 Dustin Yellin, *Two heads are better than one*, 2014 ca.



fig. 245 Dustin Yellin, *Untitled small figure 07*, 2014.



fig. 246 Dustin Yellin, *Untitled n. 66*, 2015.



fig. 247 Dustin Yellin, *8 pounds 10 ounces*, 2016 ca.

Il Triptych

Tecnica	Collage, vetro, resina e acrilico
Peso	12 000 chilogrammi
Note	Collezione privata (Venduto per 1.7 millions of dollari)
Mostre	<i>Art Series Presents: Dustin Yellin</i> , New York City Ballet (NYCB) (New York, Lincoln Center [lobby] 2015); <i>The Triptych</i> (Georgia, Savannah College of Art and Design [Museum of Art, Experimental Gallery] 2014).
Bibliografia	DURBIN, A., HEISS, A., GOLDSMITH, K. (2015). <i>Dustin Yellin: Heavy water</i> . New York: Rizzoli, p. 146-183.
Sitografia	FINE, A. <i>Inside artist Dustin Yellin's Brooklyn factory of delights</i> , 13 aprile 2017, https://www.vanityfair.com/culture/2015/08/dustin-yellin-art-brooklyn-utopia ; MILLMAN, <i>Dustin Yellin</i> , Design Matters, 29 marzo 2019, https://www.designmattersmedia.com/podcasts/Dustin-Yellin/ ; S/A, <i>Dustin Yellin Studio Officiale: The Triptych</i> , https://www.facebook.com/246738282075177/photos/a.246744625407876/246867225395616/?type=3&theate ; S/A, <i>Il sito della galleria Richard Heller Gallery</i> , 20 marzo 2017, http://www.richardhellergallery.com/dynamic/artwork_display.asp?ArtworkID=2227 ; S/A, <i>The Triptych</i> , 2 aprile 2019, https://dustinyellin.com/triptych/ ; S/A, <i>The Triptych</i> , 26 febbraio 2019, https://http://zkrl.dustinyellin.com/works/triptych/ ; YELLIN, D. <i>A journey through the mind of an artist</i> , «Technology, Entertainment, Design» [TED] (New York ottobre 2014), 3 gennaio 2017, https://www.youtube.com/watch?v=LN820hIQ17Q&list=PL-08AX2i_2kZKZ7hr72AIXSf4bejBCpav&index=11&t=65s ; YELLIN, D. <i>Why I think inside the box</i> , «Technology, Entertainment, Design» [TED] (New York 2015), 3 gennaio 2017, https://www.youtube.com/watch?v=C4JGP44jAZk&t=703s

Mostre del Triptych

Progetto	Anno	Posto
S/T	(gennaio-marzo) 2015	New York, S2 Gallery
Art Series Presents: Dustin Yellin	12 febbraio - 1 marzo 2015	New York, Lincoln Center [Lobby]
<i>Dustin Yellin exhibition: «The Triptych»</i>	(7 febbraio -8 giugno) 2014	Georgia, Savannah College of Art and Design, Museum of Art, Experimental Gallery

Sitografia mostre The Triptych

- FINE, A. *Inside artist Dustin Yellin's Brooklyn factory of delights*, 13 aprile 2017, <https://www.vanityfair.com/culture/2015/08/dustin-yellin-art-brooklyn-utopia>
- S/A, *Dustin Yellin exhibition: «The Triptych»*, 15 aprile 2017, www.scad.edu/event/dustin-yellin-exhibition-triptych
- S/A, *Dustin Yellin*, 19 marzo 2017, http://www.richardhellergallery.com/dynamic/artist_bio.asp?ArtistID=117



fig. 248 Hieronymus Bosch, *Il giardino delle delizie* (1490-1505 ca., Madrid, Museo del Prado).



fig. 249 Dustin Yellin, *Il Triptych*, 2012, la faccia principale del prisma.



fig. 250 Dustin Yellin, *Il Triptych*, 2012, il retro del prisma.



fig. 251 Dustin Yellin, Il *Triptych*, 2012, particolare della faccia principale del prisma.



fig. 252 Dustin Yellin, Il *Triptych*, particolare della faccia principale del prisma.



fig. 253 Dustin Yellin, Il prisma centrale del *Triptych*, definito “feticista”.



fig. 254 Dustin Yellin, Il *Triptych*, particolare della faccia principale del prisma.



fig. 255 Dustin Yellin, Il *Triptych*, particolare della faccia principale del prisma.



fig. 256 Dustin Yellin, Il *Triptych*, particolare del retro del prisma.



fig. 257 Dustin Yellin, *Il Triptych*, particolare del retro del prisma.



fig. 257 Dustin Yellin, *Il Triptych*, particolare del retro del prisma.

Bibliografia

AGO, R. (2013) *Gusto for things: A history of objects in Seventeenth-century Rome*. Chicago: University of Chicago Press; ed. org. *Gusto delle cose: una storia degli oggetti nella Roma del seicento* (2006) Roma: Donzelli Editore.

ALBERTI, L.B. (1804) *Della pittura e della statua*. Milano: Società tipografica de' Classici italiani; ed. org. *Della pittura* (1436 ca.); ed. org. *Della statua* (1964 ca.).

ALPERSON, P. (a cura di) (1992) *The Philosophy of the Visual Arts*. New York, Oxford: Oxford University Press.

ALFONS, S. *Giuseppe Arcimboldo*, in «Tidskrift för konstvetenskap», (1957), 31.

AMY, M. Art as a disappearing act: *A conversation with Dustin Yellin*, in «Sculpture», (2010), 29,5, pp. 40-47, (versione online), 3 marzo 2019, https://www.academia.edu/8474835/_Art_as_a_Disappearing_Act_A_Conversation_with_Dustin_Yellin_in_Sculpture_29_5_June_2010_pp.40-47

ARMIRAGLIO, F. (2010) *Arcimboldo*, Milano: Skira.

BAJ, E. (1983) *Automitobiografia*. Milano: Rizzoli.

BALTRUŠAITIS, J., PORZIO, F., CALVESI, M. *Arcimboldi e l'arte delle meraviglie*, in «Art dossier», (1987).

BALTRUŠAITIS, J. *Têtes composées*, in «Médecine de France», (1951), 19, pp. 29-34.

BANDI, M. (1977) *L'estetico il politico da Cobra all'IntSolarernazionale Situazionista 1948 - 1957*. Roma: Officina Edizioni.

BARBERO, R. (1999) *Iconografía animal: la representación animal en libros europeos de historia natural de los siglos XVI y XVII*, vol. I, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

BARTHES, R. (1978) *Arcimboldo*. Milano: Parma Ricci.

BATTCKOCK, G. (1995) *Minimal Art: A critical Anthology*. California: University of California Press.

BATTISTI, E. (1989) *L'antirinascimento: con un'appendice di testi inediti (Strumenti di studio)*, vol.1, Milano: Garzanti.

BAUDRILLARD, J. (1980) *El intercambio simbolico y la muerte*. Traduzione C. Rada. Venezuela: Monte Avila Editores; ed. orig. *L'échange symbolique et la mort* (1976) Parigi: Gallimard.

BAUDRILLARD, J. (1999) *Illusione, disillusione estetiche*. Milano: Pagine d'Arte; ed. orig. *Illusion, désillusion esthétiques*. (1997) Parigi: Sens & Tonka éditeurs.

BAUDRILLARD, J. (1972) *Il sistema degli oggetti*. Traduzione di Saverio Esposito. Milano: Valentino Bompiani; ed. orig. *Le système des objets* (1968). Parigi: Éditions Gallimard.

BAUER, R., HAUPT, H. (1976) *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607 - 1611*. Vienna: Schroll.

BENJAMIN, W., TIEDEMANN, R., SCHWEPPENHÄUSER, H., GANNI, E. (a cura di) (2002) *Scritti 1930-1931*. «Opere complete di Walter Benjamin». Vol. 4. Torino: Giulio Einaudi editore; ed. orig. *Gesammelte Schriften* (1972-1989). Frankfurt: Suhrkamp Verlag.

BENJAMIN, W., TIEDEMANN, R. (a cura di) (1986) *Parigi, capitale del XIX secolo. I 'passage' di Parigi*. Torino: Giulio Einaudi editore; ed. orig. *Das Passagen- Werk* (1982). Frankfurt: Suhrkamp Verlag.

BERNAL, I, SIMONI-ABBAT, M. (1987) *Mexiko. Von den frühen Kulturen bis zu den Azteken*. München: Beck.

BERRA, G. *La tradizione degli alfabeti figurati e le teste composte e ghiribizzosse di Giuseppe Arcimboldo*", in «Valori Tattili. Rivista di Storia delle arti», (2013), 2, pp. 44-87.

BERRÉBY, G. *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste 1948-1957*. Parigi: Allia, 1985.

BREDEKAMP, H. (1995) *The lure of antiquity and the cult of the machine: The kunstkammer and the evolution of the nature, art, and technology*. Princeton: M Wiener Publishers.

CALVESI, M. (2016) *Duchamp invisibile. Un'estetica del simbolo tra arte e alchimia*. Imola: Maretti editore.

CARDINAL, R. (a cura di) (1994) *The cultures of collecting*. Londra: Reaktion Books.

CARTER, A. *Il maestro dell'innaturale*, in «FMR. Edizioni Italiana», (1987), 6, pp. 34-43.

CARUSO, P. (a cura di) (1969) *Conversazioni con Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault, Jacques Lacan*. Milano: U. Mursia & C.

CERINI R., CRISPOLTI E. (2004) *Enrico Baj: Catalogo generale delle opere dal 1996 al 2003*. Pontedera: Bandecchi & Vivaldi.

COLE, M. *Toward an art history of Spanish Italy*, in «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», (2013), 16, 1/2. Villa I Tatti: University of Chicago Press.

COLLIER, G. (1972) *Art and the creative consciousness*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

COLLINGWOOD, R. (1960) *The principles of art*. Oxford: Clarendon Press; ed. orig. *The principles of art* (1938) Oxford: Oxford University Press.

COLOMBO, C., CADDEO, R. (1939) *Giornale di bordo di Cristoforo Colombo (1492-1493)*. Milano: Bompiani.

COMANINI, G. (1591) *Il Figino, ovvero il fine della pittura*. Mantova, Ossana.

CONIGLIELLO, L. *L'altra faccia di Arcimboldo*, in «Paragone. Rivista mensile di arte figurativa e letteratura», (1992), 34/35, pp. 44-50.

CONNELLY, F. (2012) *The grotesque in western art and culture: the image at play*. Cambridge: Cambridge University Press.

CORGNATI, M. (a cura di) (1997) *Enrico Baj: catalogo generale delle opere dal 1972 al 1996*. Milano: Marconi.

COURTOT, C. *Voix off. Entretien de Claude Lévi-Strauss avec Claude Courtot*. «L'Archibras», (1968), 3, pp. 27-31.

CRISPOLTI, E., ROBERTA, C. (a cura di) (1973) *Catalogo generale Bolaffi dell'opere di Enrico Baj*. Torino: Bolaffi.

DASTON, L. *Marvelous facts and miraculous evidence in early modern Europe*, in «Critical Inquiry», vol. 18, (1991), 1, 2008, pp. 93-124.

DASTON, L., PARK, K. (1998) *Wonders and the order of nature 1150-1750*. New York: Zone Books.

DA VINCI, L. *Drawings of Leonardo Da Vinci*. Londra: George Newnes Limited Southampton Street Strand W.C.; New York: Charles Scribner's Sons.

DA VINCI, L., RICHTER, I. (a cura di) (1977) *Selections from the notebooks of Leonardo Da Vinci*. Oxford: Oxford University Press.

DEBORD, G. (1995) *La società dello spettacolo*. «Settebelli», Viterbo: La stampa alternativa; ed. orig. *La Société du Spectacle* (1967).

DE LAS CASAS, B., PINCHERLE, A. (a cura di) *La leggenda nera. Storia proibita degli spagnoli nel Nuovo Mondo*. Milano: Feltrinelli Economica; ed. orig. *Apologética Historia* (1500 ca.).

DIDI-HUBERMAN, G. (2008) *Il Gioco delle evidenze: la dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea*, Roma: Fazi.

DURBIN, A., HEISS, A., GOLDSMITH, K. (2015). *Dustin Yellin: Heavy water*. New York: Rizzoli.

ECO, U., BAJ, E. (1981) *Testa a testa*. Padova: Mastrogiacomo.

FLETCHER, A. (1904) *The Hako; a Pawnee Ceremony*, With James R. Murie. Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, 22nd Annual Report, Washington, D.C.

FONTEO, G. B. (1569) *Cod. 10206*, in Österreichische Nationalbibliothek.

FORNARA, B., PITASSIO, F., SIGNORELLI, A. (a cura di). (1997). *Jan Švankmajer*. Bergamo: Stefanoni.

FOUCAULT, M. (2005) *The order of the things. An archeology of human sciences*. New York; Londra: Routledge; ed. org. *Les mots et les choses* (1966) Parigi: Editions Gallimard.

GOMBRICH, E. (1965) *Arte e illusione: studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*. Torino: Einaudi.

GRASSI, G. (1961) *Taccuino di disegni. Codice della Biblioteca Civica di Bergamo*. 1 ed. integrale in facsimile, a c. di L. Cortesi. Bergamo

GRAZIOLI, E. (2012) *La collezione come forma d'arte*. Milano: Johan & Levi.

GUILLEM, M. (a cura di) (2012) *Jan Švankmajer. La otra escena*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia.

HAMES, P. (2008) *The cinema of Jan Svankmajer: dark alchemy*. Seconda edizione. Londra: Wallflower.

- HAUPT, H., VIGNAU-WILBERG, T., STAUDINGER, M., MARCOU, L., IRBLICH, E. (1990). *Le bestiaire de Rodolphe 2. Cod. min. 129 et 130 de la Bibliothèque Nationale d'Autriche*. Traduzione di L. Marcou. Parigi: Citadelles.
- HENDRIX, L., VIGNAU-WILBERG, T. (1997) *Nature illuminated: flora and fauna from the court of the emperor Rudolf II*. Londra: Thames & Hudson.
- HOOPER-GREENHILL, E. (2003) *Museums and the shaping of Knowledge*. Londra, New York: Routledge; ed. orig. *Museums and the shaping of Knowledge* (1992).
- ILSINK, M. KOLDEWEIJ, A. (a cura di) (2016) *Hieronymus Bosch: Visions of genius*. New Haven; Londra: Yale University Press.
- ILSINK, M., KOLDEWEIJ, J., SPRONK, R. (2016) *Catalogue Raisonné Hieronymus Bosch. Painter and Draughtsman. Bosch Research and Conservation Project*. Brussels: Mercatorfonds; New Haven: Yale University Press.
- JIMÉNEZ, P. (2001) *El coleccionismo manierista de los Austrias entre Felipe II y Rodolfo II*. Madrid: Soc. Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- JOHNSON, C. (2011) *Cultural hierarchy in sixteenth-century Europe. The Ottomans and Mexicas*. Cambridge: Cambridge University Press.
- IMPEY, O., MACGREGOR, A. (a cura di) (1985) *The origins of museums. The Cabinet of curiosities in sixteenth and seventeenth century Europe*. Oxford: Clarendon Press.
- KAUFMANN, T. *Arcimboldo's imperial allegories*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», (1976), 39,4, pp. 275-296.
- KAUFMANN, T. (2009) *Arcimboldo: Visual jokes, natural history, and Still-life painting*. Chicago: University of Chicago Press, University of Chicago Press London.
- KAUFMANN, T. *Grotesque parodies or serious jokes*, in «The Burlington magazine», vol. 160, (2018), 1382, pp. 368-375.
- KAUFMANN, T. *Remarks on the Collections of Rudolf II: The Kunstkammer as a Form of Representatio*, in «Art Journal», vol. 38, (1978),1, pp. 22-28.
- KAUFMANN, T. (1993) *The mastery of nature: Aspects of art, science, and humanism in the Renaissance*. New Jersey: Princeton University press.
- KRÁL, P. *Questions to Jan Švankmajer*. Traduzione J. McGreal, «Afterimage», (1987), 13, pp. 22-32; ed. org. *Questions à Jan Švankmajer*, «Positif», (1985), 297, pp. 38-43.
- KRAUSS, R., FOSTER, H., BOIS, Y., BUCHLOH, B., JOSELIT, D. (2004) *Art since 1900: Modernism, antimodernism, postmodernism*. Seconda ed. Londra: Thames & Hudson Ltd. NAKED.
- LANZA, F. ROMANO, L. *La pittura spaziale e nucleare a Milano 1950-1995*. Milano: Porro.
- LATOUR, B. (1987) *Science in action: How to follow scientists and engineers through society*. Cambridge: Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

- LEGRAND, F., SLUYS F. (1955) *Arcimboldo et les Arcimboldesques*. Parigi: La Nef.
- LÉVI-STRAUSS, C. (2015) *Antropologia strutturale*. Traduzione di Paolo Caruso. Milano: Il Saggiatore; ed. orig. *Anthropologie structurale*. (1958). Parigi: Librairie Plon.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1970) *Dal miele alle ceneri*. Traduzione di Andrea Bonomi. Milano: Il Saggiatore; ed. orig. *Du miel aux cendres* (1966) Parigi: Librairie Plon.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1966) *Il crudo e il cotto*. Traduzione di Andrea Bonomi. Milano: Il Saggiatore; ed. orig. *Il cru et le cuit*. (1964) Parigi: Librairie Plon.
- LÉVI-STRAUSS, C. (2015) *Il pensiero selvaggio*. Traduzione di Paolo Caruso, settima edizione. Milano: Il Saggiatore; ed. orig. *La pensée sauvage*. (1962) Parigi: Librairie Plon.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1994) *Guardare, ascoltare, leggere*. Traduzione di Francesco Maiello. Milano: Saggiatore; ed. orig. *Regarder, écouter, lire* (1993) Parigi: Librairie Plon.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1985) *La via delle maschere*. Traduzione di Primo Levi. Torino: Einaudi; ed. orig. *La voie des masques* (1979) Parigi: Librairie Plon.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1969) *Le strutture elementari della parentela*. Traduzione di Alberto Cirese. Milano: Feltrinelli Editore; ed. orig. *Les structures élémentaires de la parenté*. (1947). Parigi: Presses Universitaires de France.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1984) *Lo sguardo da lontano*. Traduzione di Primo Levi. Torino: Giulio Einaudi editore; ed. orig. *Le regard éloigné*. (1983) Parigi: Librairie Plon.
- LÉVI-STRAUSS, C. (2016) *Mito e significato*. Milano: Il Saggiatore: Nascifina; *Myth and meaning*. (1978). Toronto: University of Toronto Press.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1970) *Primitivi e civilizzati*. Traduzioni di Anna Rosso Cattabiani. Milano: Rusconi editori; ed. orig. *Entretiens avec Lévi-Strauss par Georges Charbonnier* (1961). Parigi: René Julliard, Librairie Plon, Union Générale d'Éditions.
- LIBURA, K. (2005) *Los días y los dioses del Códice Borgia*. Città di Messico: Ediciones Tecolote.
- LOMAZZO, G. (1785) *Idea del tempio della Pittura*. Seconda edizione Bologna: Nell'istituto delle Scienze; ed. org. *Idea del tempio della Pittura* (1590). Milano.
- LOMAZZO, G. (1844) *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*. vol. II. Roma: Saverio Del-Monte Editore; ed. orig. *Trattato dell'arte de la pittura*. (1584). Milano.
- LUGLI, A. (1996) *Dalla meraviglia all'arte della meraviglia*. Verona: Valdonega.
- LUGLI, A. (1983) *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*. Milano: Gabriele Mazzotta editore.
- LORIZZO, L. (a cura di) (2018) *L'Italia di Julis von Schlosse*. Roma: De Luca Editori d'Arte.
- MAFFEI, L. FIORENTINI, A. (1995) *Arte e Cervello. Nuovi classici della scienza*. Bologna: Zanichelli.
- MAIORINO, G. (1991) *The portrait of eccentricity: Arcimboldo and the mannerist grotesque*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- MARTIN, G. (a cura di) (2010) *Jan Švanmajer: la magia de la subversión*. Madrid: T&B Editores.

- MAURIÈS, P. (2002) *Cabinets of curiosities*. Londra: Thames & Hudson.
- MEZZALIRA, F., CAVALLO, G., MAINARDI, D. (2002) *Bestie e bestiari: la rappresentazione degli animali dalla preistoria al Rinascimento*. Torino: Umberto Allemandi & C.
- MUNARI, B. (2017) *Fantasia. Invenzione, creatività e immaginazione nelle comunicazioni visive*. Roma: Editori Laterza; ed. org. *Fantasia. Invenzione, creatività e immaginazione nelle comunicazioni visive* (1977).
- OLMI, G. (1992) *L'inventario del mondo: catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*. Bologna: Società editrice il Mulino.
- OLMI, G. *Osservazione della natura e raffigurazione in Ulisse Aldrovandi (1522-1605)*, in «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento», (1997), 3, pp. 105-182.
- PALACIOS, J. *La linterna mágica de Jan Švankmajer. Švankmajer y el cine de animación checo*, in «Con a de animación», (2013), 3, pp. 92-107.
- PAYNE, A. (a cura di) (2015) *Vision and its instruments: art, science, and technology in early modern Europe*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- POHL, J, LYONS, C. (a cura di) *Altera Roma. Art and empire from Mérida to Mexico*. California: UCLA Cotsen Institute of Archeology Press.
- PEREST, E. *Touching and Imagining. An introduction to Tactile Art. Jan Švankmajer*, in «Immediations. The Courtauld Institute of Art Journal of postgraduate research», vol. 3, (2015), 4, pp. 98-100.
- PORZIO, F. (1987) *L'universo illusorio di Arcimboldi*. Prima edizione: 1979. Milano: Fabbri Editori.
- PROPP, V. (2003) *Morfologia della fiaba. Le radici storiche dei racconti di magia*. Traduzione di Salvatore Arcella. Roma: Edizioni Integrali; ed. orig. *Morfologija skazki. (1928). Leningrad: Academia; ed. orig. Istoričeskie korni volšebnoj skazki. (1946). Leningrad.*
- PROWN, J. *Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method*, in «Winterthur Portfolio», vol.17, (1982), 1, pp. 1-19.
- RHEIMS, M. (1964) *L'affascinante storia del collezionismo*. Traduzione di Ginetta Pignolo. Torino: Giulio Bolaffi editore; ed. orig. *Le vie étrange des objets. (1959). Parigi: Librairie Plon, Parigi.*
- ROSSI, M. (1995) *Giovannino de Grassi. La corte e la catedral*. Cinisello Balsamo: Silvana Ed.
- RUFFINI, M. (2004) *Art without author. The Death of Michelangelo and Vasari's Lives*. Tesi di dottorato di ricerca in Filosofia in Studi Italiani, University of California. a.a. 2004.
- SAGMEISTER, S., NETTLE, D., SPECTOR, N., HELLER, S. (2008) *The things have learned in my life so far*. New York: Abrams; ed. org. *The things have learned in my life so far* (2006).
- SAUSSURE, F. (1945) *Curso de lingüística general*. Traduzione in spagnolo e prologo di Amado Alonso. Buenos Aires: Losada; ed. orig. *Cours De Linguistique Générale. (1916). Parigi: Payot, Lausanne.*
- SCHEICHER, E. (1979) *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger*. Vienna: Molden Edition.

SCHIAFFINI, I. ZAMBIANCHI, C. (a cura di) (2013) *Contemporanea: Scritti di storia dell'arte per Jolanda Nigro Covre*. Roma: Campisano Editore.

SCHWARZ, A. (1962) *Arte Nucleare: Galleria Schwarz, Milano*. Milano: Grafiche Gaiani.
ŠVANKMAJER, J., DORNBIRN, K., HÄUSLE, T. (2015) *Das universum des Jan Švankmajer*. Vienna: Verlag für Moderne Kunst.

ŠVANKMAJER, J. DRYJE, F., SCHMITT, B. (a cura di) (2012) *Jan Švankmajer. Dimensions of dialogue/between film and fine art*. Řevnice: Arbor vitae.

ŠVANKMAJER, J., SOLAŘIK, B. (a cura di) (2018) *Jan Švanmajer*. Praga: CPress.

ŠVANKMAJER, J., CASTELLITTO, L. (2010) *Jan Švankmajer*. Collezione Moviemment 6. Manduria: G. Lanzo.

ŠVANKMAJER, J., CASTRO, E., LACALLE, J. (a cura di) (2012) *Para ver cierra los ojos*. La Rioja: Pepitas de Calabaza ed.

ŠVANKMAJER, J. (1994) *Transmutace smyslů. Transmutation of the senses*. Praga: Středoevropská galerie a nakladatelství.

ŠVANKMAJER, J., VASSELEU, C. (a cura di) (2014) *Touching and imagining: An introduction to tactile art*. Traduzione di Stanley Dalby, Londra: Tauris; ed. orig. *Hmat a imaginace: Úvod do taktilního umění*. (1994). Praga: Kozoroh.

TODARO, L. (2011) *Arte metafisica e Wunderkammer*. Roma: Palombi.

VASARI, G. (1965) *The lives of the artist*. Traduzione di G. Bull. Harmondsworth/Middlesex: Penguin; ed. orig. *Vite dei più eccellenti architetti pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri* (1550).

WALTON, K. (1990) *Mimesis as make-believe: on the Foundations of representational arts*, Cambridge; Massachusetts; Londra: Harvard University Press.

YEE, L. (2015) *Magnificent Obsessions: The artist collector*. Londra : Prestel.

YONAN, M. *Toward a Fusion of Art History and Material Culture Studies*, in «A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture», vol. 18, (2011), 2, pp. 232-248.

ZULIANI, S. (2009) *Effetto museo. Arte, critica, educazione*, Bruno Mondadori.

ZULIANI, S. *Nuove stanze della meraviglia. Musei e mostre che incantano*, in «Storia della critica d'arte. Annuario della S.I.S.C.A.». (2018) Milano: Scalpendi editore, pp. 533-545.

ZULIANI, S. "Oltre l'inafferrabile presente". *La fortuna in Italia degli studi sulle raccolte d'arte e degli studi sulle raccolte d'arte e di meraviglia di Julius von Schlosser*, in LORIZZO, L. (2018) *L'Italia di Julius Von Schlosser*. Roma: De Luca Editori d'Arte.

Cataloghi

Arte e meraviglia, antico, Novecento, contemporaneo, in *Arte e Scienza XLII Esposizione Internazionale d'Arte* (1986) Catalogo della mostra a cura di M. Gervasoni (Venezia 1986), Venezia: Ente autonomo La Biennale di Venezia.

Arcimboldo (2017) Catalogo della mostra a cura di S. Ferino-Pagden. (Roma, Galleria Nazionali di Arte Antica-Palazzo Barberini, 20 ottobre 2017-11 febbraio 2018). Milano: Skira.

Arcimboldo Artista Milanese tra Leonardo e Caravaggio (2011) Catalogo della mostra a cura di S. Ferino-Pagden. (Milano, Palazzo Reale 10 febbraio- 22 maggio 2011). Milano: Skira.

Arcimboldo: Las Floras y la Primavera (2017) Catalogo della mostra a cura di M. Falomir (Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao 8 novembre 2017-5 febbraio 2018). Palma de Maiorca: Banca March; Bilbao: Museo de Bellas Artes.

Arcimboldo: Nature into art (2017) Catalogo della mostra cura di S. Ferino-Pagden, S. Watanabe (Tokyo, The National Museum of Western Art 20 giugno- 24 settembre 2017) Tokyo: The National Museum of Western.

Arcimboldo 1526-1593 (2008) Catalogo della mostra a cura di S. Ferino-Pagden. (Parigi, Musée Luxembourg, 15 settembre 2007-13 gennaio 2008; Vienna, Kunsthistorisches Museum Wien, 12 febbraio - 01 giugno 2008). Milano: Skira.

Baj: Dame e Generali (2018) Catalogo della mostra (Milano, Fondazione Marconi 31 gennaio-15 marzo 2008). Milano: Skira, Fondazione Marconi.

Baj: figure dell'immaginario 1951-2003 (2015) Catalogo della mostra a cura di L. Bochicchio, R. Cerini Baj. (Savona, Museo d'Arte di Palazzo Gavotti 26 settembre-13 dicembre 2015). Savona: Vanilla Edizioni.

Bosch. The 5th Centenary Exhibition (2016) Catalogo della mostra a cura di M. Silva (Madrid, Museo del Prado 31 maggio-11 settembre 2016). Madrid: Museo Nacional del Prado.

Carol Rama: L'occhio degli occhi. Opere dal 1937-2005. (2008). Catalogo della mostra a cura di M. Vallora (Milano, Palazzo Ducale 22 giugno-28 settembre 2008), Milano: Skira.

Das kabinett des Jan Švankmajer: das Pendel, die Grube und andere Absonderlichkeiten, eine Ausstellung; The cabinet of Jan Švankmajer: the pendulum, the pit, and other peculiarities (2011) Catalogo della mostra a cura di U. Blickle, G. Matt (Kraichtal, Ursula Blickle Stiftung 4 settembre-16 ottobre 2011; Vienna, Kunsthalle 7 settembre-02 ottobre 2011). Norimberga: Verlag für Moderne Kunst).

Effetto Arcimboldo: Trasformazioni del volto nel sedicesimo e nel ventesimo secolo (1987) Catalogo della mostra a cura di S. Rasponi, C. Tanzi (Venezia, Palazzo Grassi 1987) Milano: Bompiani.

Enrico Baj. «Das Begräbnis des Anarchisten Pinelli» und andere Werke aus vier Jahrzehnten (1995) Catalogo della mostra a cura di G. Huber, K. Wolbert (Darmstadt, Institut Mathildenhöhe 10 ottobre 1995-5 gennaio 1996) Darmstadt.

Enrico Baj: gli anni del collage (2000) Catalogo della mostra a cura di L. Ravasi, L. Durate (Cortina d'Ampezzo, Galleria Civica 27 dicembre 2000-5 marzo 2001) Milano: Mazzotta.

Enrico Baj: l'invasione degli ultracorpi (2016) Catalogo della mostra a cura di C. Gatti, R. Cerini (Aosta, Museo Archeologico Regionale 11 giugno-9 ottobre 2016). Milano: Silvana Editoriale.

Enrico Baj. Oggettosoggetto (2007) Catalogo della mostra a cura di L. Munari, M. Munari (Padova, Anfiteatro Arte 25 ottobre 2007-6 gennaio 2008). Padova: Anfiteatro Arte.

Enrico Baj. Maschere tribali, feltri e mosaici dal 1993 al 1999 (1999) Catalogo della mostra a cura di M. Pasquali (Ravenna, Galleria Patrizia Poggi 25 giugno-32 luglio 1999). Ravenna

Enrico Baj. Monstres, figures, histoires d'Ubu (1998) Catalogo della mostra a cura di G. Perlein, Pégliion, J. (Nice, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain 12 dicembre 1998-21 marzo 1999) Nice: Éditions Régie Autonome des Comptoirs de Vente des Musées de la Ville de Nice.

Enrico Baj: opere 1951- 2001 (2001) Catalogo della mostra a cura di M. Tolomeo, G. Gnozzi (Roma, Palazzo delle Esposizioni 31 ottobre 2001-27 gennaio 2002). Milano: Skira.

Enrico Baj: Opere 1951-2003 (2004) Catalogo della mostra a cura di M. Corgnati (Milano, Spazio Oberdan 17 dicembre 2003-15 febbraio 2004; Milano, Accademia di Belle Arti di Brera 17 dicembre 2003-15 febbraio 2004; Milano, Galleria Giò Marconi 17 dicembre 2003-2 febbraio 2004; Milano, Fondazione Mudima 17 dicembre 2003-16 gennaio 2004). Milano: Skira.

Enrico Baj: Pictura Ut Poesis. Incrocio tra arte e letteratura (2003) Catalogo della mostra a cura di M. Meneguzzo (Varese, Museo Civico d'Arte Moderna Castello di Masnago 1 novembre 2003-15 gennaio 2004). Varese: Bandecchi & Vivaldi Editori.

Eva Švankmajer: Jan Švankmajer; Memoria dell'animazione animazione della memoria. (2003). Catalogo della mostra a cura di G. Dierna (Parma, Palazzo Pigorini e Galleria San Ludovico 19 ottobre 2003-4 gennaio 2004). Milano: Mazzotta.

Fantastic Art, Dada, Surrealism (1937) Catalogo della mostra a cura di A. Barr (New York, Museum of Modern Art di New York 1936-1937) New York: Moma.

Giuseppe Arcimboldo: dos pinturas de Flora (2014) Catalogo della mostra a cura di M. FALOMIR, L. ROBERTS, P. MITCHELL (Madrid, Fundación Juan March 31 gennaio-22 marzo 2014). Madrid: Fundación Juan March.

Híbridos. El cuerpo como imaginario (2018) Catalogo della mostra a cura di M. Fernández (Città di Messico, Instituto Nacional de Bellas Artes / Museo del Palacio de Bellas Artes 9 marzo-27 maggio 2018). Città di Messico: Secretaría de Cultura.

I tesori degli aztechi (2004) Catalogo della mostra a cura di F. Solís (Roma, Fondazione Memmo 20 marzo-18 luglio 2004). Milano: Electa.

Il grottesco nell'arte del Cinquecento (1998) Catalogo della mostra a cura di M. Kahn-Rossi e F. Porzio (Lugano, Museo Cantonale d'Arte 28 marzo-21 giugno 1998). Milano: Skira.

Metamorfosis. Visiones fantásticas de Starewitch, Švankmajer y los hermanos Quay (2014) Catalogo della mostra a cura di C. López, A. Hispano. (Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona [CCCCB] 25 marzo-7 settembre 2014; Madrid, La Casa Encendida 2 ottobre 2014-11 gennaio 2015). Barcelona: CCCB - Gabinet de Premsa i Comunicació de la Diputació de Barcelona.

Pittura a Milano dal 1945 al 1964 (1964) Catalogo della mostra a cura di L. Alloway (Milano, Palazzo Reali giugno-luglio 1964) Milano: Edizioni dell'Ente Manifestazioni Milanesi.

The art of assemblage (1961) Catalogo della mostra a cura di W. Seitz (New York, The Museum of Modern Art 2 ottobre-12 novembre 1961; Dallas, The Dallas Museum for Contemporary Arts 9 gennaio-11 febbraio 1962; San Francisco, San Francisco Museum of Art 5 marzo-15 aprile 1962). New York: Doubleday Company.

Une image peut en cacher une autre. Arcimboldo, Dali, Raetz (2009) Catalogo della mostra a cura di J. Martin, J. Zwingenberger (Parigi, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais 8 aprile-7 luglio 2009) Parigi: Réunion des Musées Nationaux.

Sitografia

Elenco di abbreviature

S/A. = senza autore

S/T. = senza titolo

AMY, M., *Art as a Disappearing Act: A Conversation with Dustin Yellin*, 3 marzo 2019, https://www.sculpture.org/documents/scmag10/jun_10/yel/yel.shtml

ATHANOR, *The last film by Jan Švankmajer*, 30 maggio 2018, <https://www.indiegogo.com/projects/the-last-film-by-jan-svankmajer-insects--4#/>.

BERNSTEIN, J., *Dustin Yellin: Opening Doors, Opening Eyes*, 20 novembre 2018, <https://www.nytimes.com/2014/03/20/fashion/Brooklyn-Artist-Dustin-Yellin-Red-Hook.html>

BOLTA, E., *One on one with Dustin Yellin*, 12 dicembre 2018, <http://www.ilikenewthings.com/allthetime/2012/08/17/one-on-one-with-dustin-yellin/>

BROCKMAN, J., *The third culture*, 20 gennaio 2019, https://www.edge.org/conversation/john_brockman-the-third-culture.

BROOKS, D., *Dustin Yellin's Modern Community-Building*, The opinion pages, 20 ottobre 2016, <https://www.nytimes.com/2015/07/21/opinion/david-brooks-modern-community-building.html>

CRISELL, L., *Meet Dustin Yellin. NYCB's 2015 Arts Series Collaborator*, 18 novembre 2017 <https://www.nycballet.com/Editorial-Content/Meet-Dustin-Yellin.aspx>

Cultura Mexica, *Codice Borgia*, 17 ottobre 2019, https://digi.vatlib.it/view/MSS_Borg.mess.1

COWLES, C., *Dustin Yellin: Out of the box*, 20 agosto, 2017, <https://www.harpersbazaar.com/culture/features/a10030/dustin-yellin-0315/>

DIDI-HUBERMAN G., REBECCHI, M. [interviewer] (2010, novembre) [Interview transcript]. *Cosa significa 'Conoscere attraverso Il Montaggio' Intervista a Georges Didi-Huberman*. «Giornale di filosofia», 1 luglio 2019, http://www.giornaledifilosofia.net/public/pdf/ConoscereAttraversoIlMontaggio_Huberman_2010.pdf

DUSTIN, Y., *It's about Time*, 15 gennaio 2019, <https://www.edge.org/response-detail/27224/>

DI ADA, M., *Arcimboldo tra Leonardo e Caravaggio: a Milano, una mostra a Palazzo Reale indaga le radici culturali lombarde dell'artista, che fu anche regista di feste e tornei*, «Gionarle dell'Arte numero» (2011), 306, 28 marzo 2017, <http://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2011/2/106427.html>

DURAY, D., *Dustin Yellin: Portrait of the Artist as a Young Bookworm*, 6 giugno 2016, <http://www.artnews.com/2015/03/04/dustin-yellin-heavy-water-monograph/>

FABRICAN, A., *Yellin – On Building 12-Ton Sculptures and «Utopian Art Center» in Brooklyn*, 20 luglio 2017, https://www.huffpost.com/entry/dustin-yellin-art-space_b_1242701?guccounter=1&slideshow=true

FALOMIR, M., *Efecto Arcimboldo*, Conferenza, (Madrid, Fundación Juan March 27 febbraio 2014), 30 marzo 2017, <http://www.march.es/videos/?p0=2524&l=1>

FALOMIR, M., *Arcimboldo y Fiora*, Conferenza, (Madrid, Fundación Juan March 27 febbraio 2014), 30 marzo 2017, <http://www.march.es/videos/?p0=2525>

FALOMIR, M., *Giuseppe Arcimboldo. Dos pinturas de Flora*, 20 marzo 2016, <http://www.march.es/videos/?p0=4642&l=1>, 1 aprile 2017

FINE, A., *Inside artist Dustin Yellin's Brooklyn factory of delights*, 13 aprile 2017, <https://www.vanityfair.com/culture/2015/08/dustin-yellin-art-brooklyn-utopia>

GHRASHI, H., *Multi-tasking artist Dustin Yellin does the NYC ballet*, 12 gennaio 2019, https://i-d.vice.com/en_uk/article/j58pv4/multi-tasking-artist-dustin-yellin-does-the-nyc-ballet

GREENBERGER, A., *I always feel like I'm making future artifacts: Dustin Yellin on his new installation in Los Angeles*, 4 aprile 2018, <http://www.artnews.com/2015/10/15/i-always-feel-like-im-making-future-artifacts-dustin-yellin-on-his-new-installation-in-los-angeles/>

HOLSTEIN, P., *Curator of the Future*, 20 gennaio 2019, <https://www.brockmanmedia.com/saarbruckerzeitung-8-22-18-curator>

INAH, *Cihuacoatl*, 16 ottobre 2019, <https://twitter.com/inahmx/status/976094762620149762>

INAH, *Vasija con mascara de Tláloc*, 17 ottobre 2019, <https://www.inah.gob.mx/boletines/262-scroll/5318-presentacion-de-libro-qmultitud-y-distopia-ensayos-sobre-la-nueva-condicion-etnica-de-michoacanq-enah-chihuahua-miecoles-26-1215-hr>

KUTSCHE, M., *Alice Through the Looking Glass: Nobody Concept*, 15 ottobre 2019, <https://www.artstation.com/artwork/9RA6N>

LASANCE, N., *Dustin Yellin: Osiris On the Table*, 26 dicembre 2019, <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/9824/1/dustin-yellin-osiris-on-the-table>

LASTER, P., *Dustin Yellin: A Pioneer of Different Realms*, 20 febbraio 2019, <http://flattmag.com/features/dustin-yellin/>

LUBOW, A., *That's a Wrap*, 12 febbraio 2019, <https://www.wmagazine.com/story/diane-von-furstenberg-wrap-dress>

MACKINNON, C., *Dustin Yellin*, 23 ottobre 2018, <http://www.aestheticamagazine.com/dustin-yellin-20-hoxton-square/>

MILLMAN, *Dustin Yellin*, Design Matters, 29 marzo 2019, <https://www.designmattersmedia.com/podcasts/Dustin-Yellin>

MILLER, S., *Dustin Yellin: Artsit interview*, 4 aprile 2018, https://www.youtube.com/watch?v=VVyGu6cgSP0&list=PL-08AX2i_2kZKZ7hr72AIXSf4bejBCpav&index=2&t=0s

MOCTEZUMA, E., *Arqueologías de la imagen híbrida*. Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Coloquio Internacional sobre híbridos en el arte «Híbridos. El cuerpo como imaginario» (Ciudad de México, Auditorio Jaime Torres Bodet del Museo Nacional de Antropología febbraio 5- 6 2016), 3 novembre 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=JfudWBVkudw>

NOWAK, T., *Salad*, 20 ottobre 2018, <http://www.framebox.com/portfolio/salad/>

Österreichische Nationalbibliothek, *Cod. Min. 42*, 3 marzo 2017, <http://data.onb.ac.at/rec/AC14451685>

RIPELLINO, A., (1973) *Praga Magica*. Torino: Einaudi.

RODRÍGUEZ, R., *Arcimboldo la historia natural en 2666*, «Revista Chilena de literatura», (2016), 92, 11 aprile 2017, http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952016000100008&script=sci_arttext

SAGMEISTER, S., *The Happy film Titles* 15 ottobre 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=Mcd0E6mQvIM>

SBRILLI, A. AURELI, R., *Micromondi*, 28 ottobre 2017, <http://micromondi.tumblr.com/about>

SCHNABEL, V., *Dustin Yellin on Building 12 ton Sculptures and «utopian art center» in Brooklyn*, 17 giugno 2018, <https://www.vitoschnabel.com/news/dustin-yellin-on-building-12-ton-sculptures-and-a-utopian-art-center-in-brooklyn>

Sculpture-Morte, 17 ottobre 2019, <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c9n4L97/rAn99K7>

SLENSKE, M., *New world: artist Dustin Yellin unveils his first outdoor installation in LA*, 5 febbraio 2016, <https://www.wallpaper.com/art/dustin-yellin-unveils-outdoor-installation-los-angeles>

STAATLICHE KUNSTSAMMLUNGEN, Kupferstich-Kabinett CA 213, 10 marzo 2017, <https://skd-online-collection.skd.museum/Home/Index?page=2&q=arcimboldo>

STAFFORD, M., SELAVY, V., Interview with Jan Švankmajer, 20 aprile 2019, <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/2011/06/14/interview-with-jan-352vankmajer/>

ŠVANKMAJER, J., *Soy una cámara* (Barcelona, Centro de Cultura Contemporània de Barcelona [CCCB]), 8 marzo 2017, <https://vimeo.com/109231345>.

ŠVANKMAJER, J., *El cine alucinante de Jan Švankmajer. Clase Magistral* (Cineteca Nacional, Città di Messico, 15 novembre 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=UfKTVOv2LIU>

SYMONDS, A., *One Celebrated Brooklyn Artist's Futuristic New Practice*, 30 agosto 2017, https://www.nytimes.com/2016/04/29/t-magazine/art/dustin-yellin-vr-google-tilt-brush-art.html?_r=0/

S/A, *About*, 8 marzo 2019, <https://dustinyellin.com/about/>

S/A, *AMPA Chapter One*, 10 maggio 2019, <http://apma.com/contents/exhibition/36109/view.do>

S/A, *Amorepacific Museum*, 10 maggio 2019, <http://www.st-artism.com/all-exhibitions/amorepacific-museum-of-art-chapter-one/?ckattempt=1>

S/A, *Amorepacific Museum*, dustinyellin, 10 maggio 2019, <https://www.instagram.com/p/BmOq7EaBknb/>

S/A, *Ant Farms*, 1 aprile, <https://dustinyellin.com/ant-farms/>

S/A, *Antropocene*, 10 marzo 2019, http://www.treccani.it/enciclopedia/antropocene_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/

S/A, *Antropology, Tab. 3*, 30 aprile 2019, <https://www.artlist.cz/dila/svank-meyers-bilderlexikon-antropologie-tab-3-111898/>

S/A, *Antropology, Tab. 4*, 30 aprile 2019, <https://www.artlist.cz/en/works/svank-meyers-bilderlexikon-antropology-4-111928/>

S/A, *Apex Rooftop Social Club*, 12 maggio 2019, <http://www.palms.com/eat-and-drink/apex-social-club>

S/A, *Art for Trees Dustin Yellin*, 22 marzo 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=MmsRD3CTNJ0>

S/A, *Art Series Presents: Dustin Yellin*, New York City Ballet (NYCB), 10 febbraio 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=5tVf2IXvsQ4>

S/A, *Artfare*, 15 marzo 2019, <https://www.artfare.com/events/2019/inaugural-exhibition-and-app-launch/>

S/A, *Art future. Till Nowak, 20 settembre 2018*, https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=PWE9w4hsxp8

S/A, *Baj. Dame e Generali 1960-1975*. Il sito della Fondazione Marconi, 31 luglio 2018, <http://www.fondazionemarconi.org/mostre.php?id=46>.

S/A, *Botany, 5*, 30 aprile 2019, <https://www.artlist.cz/en/works/svank-meyers-bilderlexikon-botany-5-111929/>

S/A, *Bernard Prass. An Arcimboldo of the 21st century?*, 10 luglio 2017, <http://www.khm.at/en/visit/exhibitions/2008/bernard-pras>

S/A, *Bestiario 1 Teil*, 20 febbraio 2017, <http://data.onb.ac.at/rec/AC14451005>.

S/A, *Behold The Blop*, 15 novembre 2016, http://www.richardhellergallery.com/dynamic/artwork_detail.asp?ArtworkID=2427

S/A, *Caves*, 25 febbraio 2019, <http://zkrl.dustinyellin.com/works/caves/>

S/A, *Coatlicue*, 18 dicembre 2018, <https://inah.gob.mx/foto-del-dia/6864-foto-del-dia-coatlicue-mna>

S/A, *Collección Solo: Dustin Yellin*, 10 maggio 2019, <https://coleccionso.com/collection/fog-of-war/>

S/A, *Cities*, 25 febbraio 2019, <http://zkrl.dustinyellin.com/works/cities/>

S/A, *City Museum St Louis: Dustin Yellin*, 2 maggio 2019, <https://www.facebook.com/citymuseum/photos/a.134364979081/10153797924849082/?type=1&theater>

S/A, *City Museum St Louis*: Install of our 2nd Dustin Yellin piece, 2 maggio 2019, <https://www.facebook.com/citymuseum/videos/10154985672879082/?v=10154985672879082>

S/A, *Dustin Yellin*, 15 marzo 2019, <https://www.artfare.com/dustin-yellin>

S/A, *Dustin Yellin*, 20 gennaio 2017, <https://www.artsy.net/artist/dustin-yellin>

S/A, *Dustin Yellin*, 20 gennaio 2017, <https://www.artsy.net/artwork/dustin-yellin-figure-number-52>

S/A, *Dustin Yellin*, 20 gennaio 2017, <https://www.artsy.net/artwork/dustin-yellin-psychogeography-study-79>

S/A, *Dustin Yellin*, 20 gennaio 2017, <https://www.artsy.net/artwork/dustin-yellin-psychogeography-87>

S/A, *Dustin Yellin*, 20 gennaio 2019, <https://artsandculture.google.com/entity/m03cnkrq>

S/A, *Dustin Yellin*, 15 novembre 2018, <http://www.leilahellergallery.com/artists/dustin-yellin>

S/A, *Dustin Yellin*, 10 novembre 2019, <https://paddle8.com/work/dustin-yellin/142367-wave-of-mutilation/>
<https://paddle8.com/work/dustin-yellin/142367-wave-of-mutilation/>

S/A, *Dustin Yellin*, 10 novembre 2019, <https://paddle8.com/work/dustin-yellin/142367-wave-of-mutilation/>

S/A, *Dustin Yellin: CV*, 15 novembre 2018, <http://www.leilahellergallery.com/attachment/en/5570913907a72ca707c6918d/TextTwoColumnsWithFile/5a5798ff1ec138e558ffb5ba>

S/A, *Dustin Yellin New York City Ballet*, 20 febbraio 2018, <https://www.artsy.net/artwork/dustin-yellin-psychogeographies>

S/A, *Dustin Yellin «Osiris on the table»*, 6 marzo, 2019 <https://www.artrabbit.com/events/dustin-yellin-osiris-on-the-table>

S/A, *Dustin Yellin official web site*, 10 marzo 2019, <https://web.archive.org/web/20140919030722/http://dustinyellin.com/cv/>

S/A, *Dustin Yellin official web site*, 26 marzo 2019, <https://dustinyellin.com/>

S/A, *Dustin Yellin official web site*, 15 dicembre 2018, <https://dustinyellin.com/>

S/A, *Dustin Yellin: on ancient near Eastern cylinder seals*, «The artist project», 4 gennaio 2017, https://www.youtube.com/watch?v=GGwHSz9towk&list=PL-08AX2i_2kaur_nMMJTdQBzMX7x-b9Gu&t=16s&index=25

S/A, *Dustin Yellin Studio Ufficiale*, 20 settembre 2017, <https://www.facebook.com/246738282075177/photos/a.246767625405576/246767628738909/?type=1&theater>

S/A, *Dustin Yellin Studio Ufficiale: Collage Man n. 3*, 20 settembre 2017, <https://www.facebook.com/246738282075177/photos/a.246744625407876/246746308741041/?type=3&theater>

S/A, *Dustin Yellin Studio Ufficiale: Green Man n. 2*,
<https://www.facebook.com/246738282075177/photos/a.246744625407876/246781265404212/?type=3>

S/A, *Dustin Yellin Studio Ufficiale: The Triptych*,
<https://www.facebook.com/246738282075177/photos/a.246744625407876/246867225395616/?type=3&theater>

S/A, *Dustin Yellin 10 parts*, <https://grimmgallery.com/wp-content/uploads/2018/01/def-press-release-dustin-yellin-10-parts-2016.pdf>

S/A, *Dustin Yellin*, 19 marzo 2017,
http://www.richardhellergallery.com/dynamic/artist_bio.asp?ArtistID=117

S/A, *Dustin Yellin exhibition: «The Triptych»*, 15 aprile 2017, www.scad.edu/event/dustin-yellin-exhibition-triptych

S/A, *Catalogo «Dustin Yellin: New York City Ballet: 2015»*, 20 febbraio 2019,
google.it/books/about/Dustin_Yellin.html?id=S_X1rQEACAAJ&source=kp_cover&redir_esc=y

S/A, *Dustin Yellin. The Thriptych*. 10 febbraio 2017,
<https://www.scadmoa.org/art/exhibitions/2014/dustin-yellin-triptych>

S/A, *Dustin Yellin: 10 parts*, 17 febbraio 2017, <https://www.artsy.net/artwork/dustin-yellin-10-parts>

S/A, *Dustin Yellin*, 27 marzo 2019, <http://zkrl.dustinyellin.com/>

S/A, *Emerganda*, 1 ottobre 2019,
<https://www.bresciamusei.com/nsantagiulia.asp?nm=8&t=ermengarda>

S/A, *Emerganda*, 1 ottobre 2019, <http://www.treccani.it/enciclopedia/ermengarda/>

S/A, *Epigenetica*, 1 aprile 2019, <http://www.treccani.it/vocabolario/epigenetico>

S/A, *Epigenesi*, 1 aprile 2019, http://www.treccani.it/enciclopedia/l-eta-dei-lumi-le-scienze-della-vita-l-evoluzione-delle-scienze-biomediche-nel-settecento_%28Storia-della-Scienza%29/

S/A, *Ethnographs*, 25 febbraio 2019, <http://zkrl.dustinyellin.com/works/ethnographs/>

S/A, *Glasstress: Dustin Yellin*, 16 febbraio, <http://glasstress.org/my-product/dustin-yellin/#1482314626436-0d1da5c7-e28ac6e7-55d03374-003c>

S/A, *GRIMM*, 20 novembre 2018, <https://grimmgallery.com/exhibition/10-parts/>

S.A, *Head*, 20 aprile 2017, <https://www.mutualart.com/Artwork/Head/FE071A5F8FAC12B9>

S/A, *Home*, 20 gennaio, <https://www.brockmanmedia.com/>

S/A, *Instagram: body of water mars head*, 26 aprile 2019,
<https://www.instagram.com/p/Bwu7PCwgqF2/>

S/A, *Instagram: body of water with octopus in the brain*, 9 novembre 2018,
<https://www.instagram.com/p/Bp-bRlihA1i/>

S/A, *Instagram: brain bubbles*, 14 aprile 2018,
https://www.instagram.com/p/8B1_Ghn3TQ/

S/A, *Instagram: Friday chest cavity*, 14 aprile, <https://www.instagram.com/p/jkCuSdH3QY/>

S/A, *Instagram: Fuck yeah*, 14 aprile 2018, <https://www.instagram.com/p/QLhTepn3XK/>

S/A, *Instagram: moon goat*, 26 aprile 2019, https://www.instagram.com/p/Bv2WdFPh_Lk/

S/A, *Instagram: new human*, 14 aprile 2018, 2019, <https://www.instagram.com/p/bq5d2zH3dF/>

S/A, *Instagram: pink brain*, 16 aprile 2019, <https://www.instagram.com/p/9mTA8xn3Tr/>

S/A, *Instagram: psychogeography 48*, 22 giugno 2018, <https://www.instagram.com/p/BkV5MnhHqIH/>

S/A, *Instagram: shaman*; 14 aprile 2018, <https://www.instagram.com/p/8tHY46H3dZ/>

S/A, *Instagram: siamese*; 14 aprile 2018, https://www.instagram.com/p/_AkqoAH3Tg/

S/A, *Instagram: S/T 2019*, 8 aprile 2019, <https://www.instagram.com/p/BwAGEowBeiA/>

S/A, *Instagram: S/T 2018*, 16 aprile 2018, <https://www.instagram.com/p/BhpV7r0nLDs/>

S/A, *Instagram: S/T 2016*, 15 aprile 2018, <https://www.instagram.com/p/BEwvRw4n3VC/>

S/A, *Instagram: S/T 2016 (2)*, 14 aprile 2018, <https://www.instagram.com/p/BA0SmWln3Vd/>

S/A, *Instagram: S/T 2015*, 14 aprile 2018, https://www.instagram.com/p/_cbMuhH3Y_/

S/A, *Instagram: S/T 2015 (2)*, 14 aprile 2018, <https://www.instagram.com/p/-SHWa7H3QW/>

S/A, *Instagram: S/T 2015 (3)*, 14 aprile 2018, <https://www.instagram.com/p/7bB3R1n3VB/>

S/A, *Instagram: S/T 2015 (4)*, 14 aprile 2018, <https://www.instagram.com/p/5fl8lqH3UZ/>

S/A, *Instagram: S/T 2015 (5)*, 14 aprile 2018, <https://www.instagram.com/p/5KpBwSH3Xf/>

S/A, *Instagram: S/T 2015 (6)*, 14 aprile 2018, <https://www.instagram.com/p/34ij1Mn3dw/>

S/A, *Instagram: S/T 2015 (7)*, 14 aprile 2018, <https://www.instagram.com/p/3ulT9Pn3fh/>

S/A, *Instagram: S/T 2015 (8)*, 14 aprile 2018, <https://www.instagram.com/p/1lluZen3fl/>

S/A, *Instagram: S/T 2015 (9)*, 14 aprile 2019, https://www.instagram.com/p/08Jj_aH3XL/

S/A, *Instagram: S/T 2013*, 14 aprile 2019, <https://www.instagram.com/p/efjpdVH3WE/>

S/A, *Instagram: S/T 2013 (2)*, 14 aprile 2019, <https://www.instagram.com/p/bG4RVnn3Vx/>

S/A, *Instagram: S/T 2012*, 14 aprile 2019, <https://www.instagram.com/p/PfP30kn3dl/>

S/A, *Instagram: 8 pounds 10 ounces*, 15 aprile 2018, <https://www.instagram.com/p/BEWvN9Kn3TX/>

S/A, *Instagram: two heads are better than one*, 14 aprile 2019, <https://www.instagram.com/p/INU8WPH3ae/>

S/A, *Installation by Dustin Yellin: Psychogeographies*, 16 ottobre 2018, <http://www.kennedy-center.org/calendar/event/ZPPSY#tickets>

S/A, *Il sito ufficiale della Dallas Fair*, 15 febbraio 2019, <https://www.dallasartfair.com/exhibitors/richard-heller-gallery>

S/A, *Il sito della galleria Richard Heller Gallery*, 20 marzo, 2017, http://www.richardhellergallery.com/dynamic/artwork_display.asp?ArtworkID=2417

S/A, *Il sito della galleria Richard Heller Gallery*, 20 marzo 2017, http://www.richardhellergallery.com/dynamic/artwork_display.asp?ArtworkID=2227

S/A, *Il sito della galleria Richard Heller Gallery*, 20 marzo 2017, http://www.richardhellergallery.com/dynamic/artwork_display.asp?ArtworkID=2229

S/A, *Il sito della galleria Richard Heller Gallery*, 20 marzo, 2017, http://www.richardhellergallery.com/dynamic/artwork_display.asp?ArtworkID=2232

S/A, *Il sito della galleria Richard Heller Gallery*, 20 marzo, 2017, http://www.richardhellergallery.com/dynamic/artwork_display.asp?ArtworkID=2234

S/A, *Il sito della galleria Richard Heller Gallery*, 20 marzo, 2017, http://www.richardhellergallery.com/dynamic/artwork_display.asp?ArtworkID=2233

S/A, *Il sito della galleria Richard Heller Gallery*, 20 marzo, 2017, http://www.richardhellergallery.com/dynamic/artwork_display.asp?ArtworkID=2230

S/A, *Il sito della galleria Richard Heller Gallery*, 20 marzo, 2017, http://www.richardhellergallery.com/dynamic/artwork_display.asp?ArtworkID=2621

S/A, *Il sito della galleria Robert Miller*, 25 marzo 2019, <https://www.robertmillergallery.com/past>

S/A, *Il sito del progetto*, 25 novembre 2016, <https://pioneerworks.org/about/>

S/A, *Louis XIV*, 14 ottobre 2019, <http://bernardpras.fr/louis-xiv/>

S/A, *Marina Ivanovna Cvetaeva*, 1 ottobre del 2019, http://www.treccani.it/enciclopedia/marina-ivanovna-cvetaeva_%28Enciclopedia-Italiana%29/

S/A, *Miniature Psychogeography* 54, 9 ottobre 2018, <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/218284>

S/A, *Museo del Palacio de Bellas Artes albergará la exposición Híbridos. El cuerpo como imaginario*, 17 ottobre 2019, <https://www.inba.gob.mx/prensa/8403/el-museo-del-palacio-de-bellas-artes-albergara-la-exposicion-hibridos-el-cuerpo-como-imaginario>

S/A, *Nonsystematic Anatomy Tab. 23-24-25*, 30 aprile 2019, <https://www.artlist.cz/en/works/nonsystematic-anatomy-111932/>

S/A, *NYCB*, 18 gennaio 2019, <https://www.nycballet.com/About.aspx>

S/A, *NYCB*, 18 gennaio 2019, <https://www.nycballet.com/About/Mission.aspx>

S/A, *NYCB Art Series*, 17 gennaio 2019, <https://www.nycballet.com/Season-Tickets/NYCB-ART-SERIES.aspx>

S/A, *NYCB Art Series 2015*, 17 gennaio 2019, <https://www.nycballet.com/Season-Tickets/NYCB-ART-SERIES/NYCB-Art-Series-2015.aspx>

S/A, *New York City Ballet Art Series Presents Dustin Yellin*, 20 febbraio 2018, <https://www.artsy.net/show/new-york-city-ballet-new-york-city-ballet-art-series-presents-dustin-yellin>

S/A, *Psychogeographies*, 26 marzo 2019, <https://dustinyellin.com/psychogeographies/>

S/A, *Psychogeographies*, 27 marzo 2019, <http://zkrl.dustinyellin.com/works/psychogeographies/>

S/A, *Psychogeography 57*, 12 maggio 2019, <http://allouchegallery.com/art/psychogeography-57>

S/A, *Richard Heller Gallery*, 20 novembre 2018, <https://www.artsy.net/show/richard-heller-gallery-richard-heller-gallery-at-dallas-art-fair-2018>

S/A, *Seattle*, 13 gennaio 2019, <https://seattle.winstonwachter.com/artists/dustin-yellin/>

S/A, *Sketches*, 1 aprile, <https://dustinyellin.com/landscapes/>

S/A, *Slides*, 25 febbraio 2019, <http://zkrl.dustinyellin.com/works/slides/>

S/A, *Soy una cámara*. Centro de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), 8 marzo 2017, <https://vimeo.com/109231345>

S/A, *Struttura*, <http://www.treccani.it/vocabolario/struttura>.

S/A, *Tab 1. of the Natural History Cycle* Gallery Gwerk, 22 aprile 2017, <https://gallerygwerk.sk/en/svankmajer-jan/works/170-tab-1-of-the-natural-history-cycle>

S/A, *Tab. 6 of the Natural History Cycle*, 20 aprile 2017, <https://gallerygwerk.sk/en/svankmajer-jan/works/169-tab-6-of-the-natural-history-cycle>

S/A, *Tab 10. of the Natural History Cycle*, 20 aprile 2017, <https://gallerygwerk.sk/en/svankmajer-jan/works/168-tab-10-of-the-natural-history-cycle>

S/A, *There's no place like here: Dustin Yellin*, 14 marzo 2016, https://www.youtube.com/watch?v=v-lrh17DqtE&index=5&list=PL-08AX2i_2kZKZ7hr72AIXSf4bejBCpav&t=7s

S/A, *The Triptych*, 2 aprile 2019, <https://dustinyellin.com/triptych/>

S/A, *The Triptych*, 26 febbraio 2019, <https://zkrl.dustinyellin.com/works/triptych/>

S/A, *Vik Muniz*, 15 ottobre, <https://www.artsy.net/artwork/vik-muniz-obama-from-the-series-pictures-of-magazine-2>

S/A, *Volta 2016*, 25 febbraio 2019, <http://myartguides.com/fairs/volta-12/>

S/A, *Dustin Yellin at Volta NY 2015*, 28 luglio 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=dBDQrA-3g9Y>

S/A, *Tribeca Film Festival And Disruptor Foundation Announce 10th Anniversary Awards And Youngest Recipient In Tdia History*, 2 maggio 2019, <https://www.disruptorawards.com/press-release?rq=dustin%20yellin>

S/A, *Zoology, tab. I*, 30 aprile 2019, <https://www.artlist.cz/en/works/svank-meyers-bilderlexikon-zoology-1-111925/>

S/A, *Zoology, tab. II*, 30 aprile 2019, <https://www.artlist.cz/en/works/svank-meyers-bilderlexikon-zoology-2-111926>

TROMBLY, A., *We are connected to infinite energy*, 15 gennaio 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=OONfDf9kmzU>

VANKIN, D., *Dustin Yellin adds his mark in L.A: with art that's «missile for social change»*, 17 marzo 2017, <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-dustin-yellin-columbia-square-20151031-story.html>

VANKIN, D., *Dustin Yellin's «Psychogeographies» at Columbia Square in Hollywood, California*, 18 marzo 2017, <https://www.kilroyrealty.com/news/dustin-yellin-adds-his-mark-la-columbia-square>

WALDMAN, J., *Psychogeographies: 3D Collages Encased in Layers of Glass by Dustin Yellin*, 4 gennaio 2017, <https://www.thisiscolossal.com/2014/03/psychogeographies-3d-collages-encased-in-layers-of-glass-by-dustin-yellin/>

WALLACE, C., *Dustin Yellin*, 20 giugno 2018, https://www.interviewmagazine.com/art/dustin-yellin#slideshow_45255.2

YELLIN, D., *Artist Dustin Yellin's new virtual reality tool is changing art*, 22 luglio 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=-5Un5r6gJo>

YELLIN, D., *A journey through the mind of an artist*, «Technology, Entertainment, Design» [TED] (New York ottobre 2014), traduzione di A. TADIOTTO, e M. PANTALONE, 19 febbraio, 2019, https://www.ted.com/talks/dustin_yellin_a_journey_through_the_mind_of_an_artist/transcript?language=it

YELLIN, D., *A journey through the mind of an artist*, «Technology, Entertainment, Design» [TED] (New York ottobre 2014), 3 gennaio 2017, https://www.youtube.com/watch?v=LN820hIQ17Q&list=PL-08AX2i_2kZKZ7hr72AIXSf4bejBCpav&index=11&t=65s

YELLIN, D., *Why I think inside the box*, «Technology, Entertainment, Design» [TED] (New York 2015), 3 gennaio 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=C4JGP44jAZk&t=703s>

YELLIN, D., *Dustin Yellin: Q+A*, «Creative Mornings» (New York 2014), 10 gennaio 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=1NIkelJ2hB8>

L'intervista

YELLIN, D., CAB, T. [interviewer] (2019, marzo 25) [Interview transcript]. *The interview with Dustin Yellin*, (personal communication by phone).

