

L'uomo-libro

Qualche considerazione su un celebre quadro e sulla sua discendenza

Michele Santoro

Coordinamento biblioteche
dell'Area scientifico-tecnologica
Università di Bologna
michele.santoro@unibo.it

Fra simbolo e realtà

Vi sono alcune opere che appaiono indissolubilmente legate ad una istituzione, ad una categoria professionale, ad un contesto disciplinare. E ciò, con ogni evidenza, accade anche nel nostro ambiente: pensiamo, per fare un solo esempio, alla fascinazione esercitata dalla borgesiana *Biblioteca di Babele*, sulle cui pagine almeno “due generazioni ormai hanno imparato a legger di biblioteche”,¹ e che è diventata la “biblioteca più mitica di tutti i tempi, dopo quella di Alessandria”.²

Una situazione analoga si ritrova anche in campo artistico in cui – è facile riconoscerlo – l'opera che più di ogni altra ha caratterizzato l'immagine del bibliotecario è l'omonimo dipinto di Giuseppe Arcimboldo, in esposizione in questi giorni a Milano insieme ad altre celebri tele dell'artista cinquecentesco.³

La mostra milanese, in particolare, esplora alcune fonti dell'ispirazione arcimboldesca, da un lato rintracciando i legami delle famose “teste composte” con i disegni grotteschi di Leonardo e le bizzarre “fisiognomie” dei suoi seguaci; dall'altro ribadendo l'influenza esercitata sul pittore lombardo dal lungo soggiorno presso la corte degli Asburgo, dove mette la propria arte al servizio degli imperatori Massimiliano II e Rodolfo II.⁴ È infatti in questo periodo che nascono le sue composizioni più importanti, come i *Quattro*

Elementi o le diverse serie delle *Stagioni*,⁵ che gli consegnano una vasta fama in tutta Europa. Ed è in questo ambiente, condizionato da una forte attrazione per il “maraviglioso” e da un gusto estremo per il collezionismo, che prende corpo la rappresentazione pittorica del *Bibliotecario*: un'opera che appare subito di grande interesse, e non solo perché fonde due generi fra loro diversi quali il ritratto e la “natura morta di libri”,⁶ ma anche perché – come vedremo – è caratterizzata da profonde connotazioni intellettuali e simboliche.

Secondo un'interpretazione ormai consolidata, la genesi del dipinto si lega dunque all'intensa attività

collezionistica messa in campo dagli imperatori d'Asburgo e dai funzionari di corte, e che porta alla creazione di grandi raccolte di opere d'arte, monete, oggetti preziosi ed anche libri e manoscritti di ogni tipo: la raffigurazione arcimboldesca dell'*uomo-libro*, quindi, sarebbe volta a mettere alla berlina gli atteggiamenti eruditi e le smanie acquisitorie di alcuni personaggi della corte. Ed è proprio questa la chiave di lettura adottata da Angelo Maria Ripellino nella sua *Praega magica*:

Il collezionismo si avverte in particolare nel *Bibliotecario*, caricatura dello storiografo imperiale Wolfgang Lazio (1514-1565), raccoglitore di tomi e di in folio e numismatico. Tutto un commesso di libri: un libro aperto per capelli, un naso-libro, di libri la testa, nastri segnalibro per orecchi, il busto di libri rilegati e digesti voluminosi (...). Viene in mente, guardando quella “figura”, la descrizione della biblioteca nel *Labirinto* di Comenio: biblioteca-apoteca, dove si conservano medicine contro i mali del pensiero, con scatole chiamate libri, scatole-libri, apoteca con scatole e dotti che si ingozzano di libri. Il Bibliotecario arcimboldesco ha una cubicità scatolosa, che rimanda alle parvenze geometriche, ai robot cubici di altri campioni del manierismo, Luca Cambiaso, il Bracelli. Ma non dimenticheremo che, tra i personaggi incontrati da Švejk al manicomio, “il più furioso era un signore, il quale si spacciava per il sedicesimo volume dell'Enciclopedia scientifica Otto e pregava cia-



Giuseppe Arcimboldo, *Il bibliotecario*

scuno di aprirlo e di trovarvi la voce 'Cucitoio di quinterni', altrimenti sarebbe andato in rovina. Si calmava soltanto quando gli mettevano la camicia di forza. E allora era tutto contento di esser finito in un torchio da rilegatore e pregava che gli facessero una rifilatura moderna".⁷

Siamo di fronte a una descrizione brillante e ricca di fascino, ma che non sembra tener conto di una serie di elementi che consentono di inserire l'opera di Arcimboldo in una prospettiva inedita e avvincente, in cui gli aspetti di natura figurativa s'intrecciano con altri squisitamente istituzionali e "bibliotecari".

La più recente critica d'arte infatti non guarda alle sue composizioni come a semplici bizzarrie nate dall'estro capriccioso del pittore, ma vi riconosce precise valenze simboliche e culturali.⁸ Robert Klein, ad esempio, descrive le immagini arcimboldesche – ed in particolare quella di cui ci occupiamo – come una sorta di "calembour plastico" volto a rappresentare, "per così dire, il rapporto degli oggetti con la loro apparenza". Difatti, prosegue lo studioso,

come nel *calembour* il suono di una parola si stacca dal suo significato, subisce una trasformazione autonoma e ricade così su un significato nuovo che "come per caso" illumina o commenta quello primitivo, così in Arcimboldo le forme e i colori dei libri e degli arnesi per scrivere, "astruendo" dalla realtà degli oggetti a cui appartengono, si raggruppano per costituire un insieme che, "come per caso", ha l'aspetto del *Bibliotecario*.⁹

A sua volta Sven Alfons parla delle creazioni di Arcimboldo come di veri e propri "simboli ideologici" volti a fornire una "descrizione teorica del mondo",¹⁰ o meglio di quel mondo fatto di curiosità antiquarie, numismatiche, artistiche e bibliografiche che vanno a costi-

tuire la *Kunstkammer* imperiale,¹¹ ossia l'insieme delle collezioni degli Asburgo. In base a questa ipotesi si spiega anche la chiamata a corte di Arcimboldo, la cui presenza è richiesta non solo, come scrive un trattatista dell'epoca, per "dare maggior lustro" al Museo della Cesarea Maestà voluto da Massimiliano II, ma per arricchirlo di una serie di "segnali simbolici" che "dovevano servire da introduzione alla collezione".¹²

L'opera di Arcimboldo s'inscrive dunque in un complesso sistema culturale, in cui l'enciclopedismo medievale e rinascimentale¹³ viene a convivere con la nuova "scienza" dell'emblematica, ossia quella combinazione di elementi figurativi e massime moraleggianti che porta a considerare la pittura come una "forma muta" di poesia.¹⁴

La diffusione in tutta Europa di questo genere artistico-letterario tocca anche la corte di Vienna, condizionando di conseguenza lo stesso Arcimboldo.¹⁵ E una traccia di tale influenza si ritrova proprio nel *Bibliotecario* in cui – nota ancora Alfons – la raffigurazione dei libri sta "a simboleggiare qualcosa di molto antico", se è vero che "la contaminazione simbolica di libri e raccolte di antichità non è solo un'operazione emblematica, ma corrisponde a un tipo di progetto espositivo":¹⁶ un progetto che non a caso sarà realizzato proprio in una biblioteca, cioè quella fortemente voluta da Massimiliano II per la capitale dell'impero, dove infatti verrà collocata "un'importante collezione di lapidi della tarda antichità".¹⁷ È quindi la stessa presenza dei libri che sposta il discorso da un ambito culturale e simbolico ad uno propriamente bibliotecario. Secondo Alfons infatti il quadro arcimboldesco è un'evidente metafora dell'aspirazione degli Asburgo – ed in particolare di Massimiliano II – a costituire un'importante raccolta libraria, se è vero che a Vienna

non esiste ancora una biblioteca che possa stare alla pari con quelle delle maggiori città europee.¹⁸ e quando questa biblioteca vedrà la luce,¹⁹ potrà dunque apparire come una sorta di sintesi delle diverse istanze – intellettuali e operative – di cui il dipinto è una singolare rappresentazione.

Sono allora questi i fattori che stanno all'origine del *Bibliotecario*, del quale rimane evidente l'intento sarcastico verso la borsa erudizione e lo sfrenato collezionismo propri dell'epoca, ma che risulta arricchito da una fitta trama di elementi culturali e allegorici,²⁰ mentre esibisce peculiarità squisitamente istituzionali e politiche. Ed è proprio da ciò – conclude Alfons – che "deriva il duplice significato, reale e simbolico, della composizione di Arcimboldo".²¹

Gli epigoni dell'uomo-libro

La descrizione di Ripellino, per quanto non riesca a esprimere la carica simbolica²² né gli aspetti squisitamente bibliotecari presenti nel quadro, ha tuttavia il merito di inserirlo in una brillante cornice cultura-



Luca Cambiaso, *Figure in combattimento*

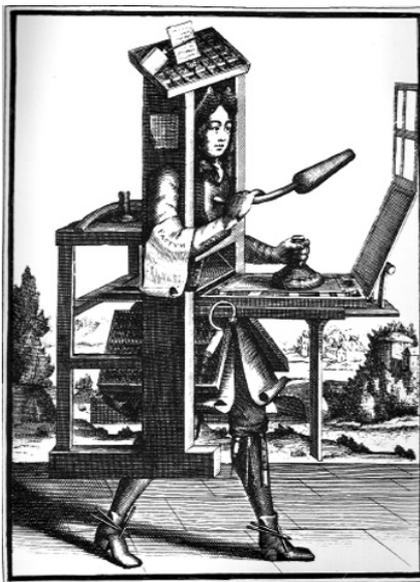


Nicolas de Larmessin, *Habit de Medecin*

le, sottolineando i legami che esso intrattiene con altri protagonisti dell'arte cinquecentesca e ipotizzando un'inedita e originale discendenza.

E uno dei riferimenti più immediati è senz'altro con quel Luca Cambiaso che, in alcune opere, si distacca dalla maniera michelangiolesca per dar vita a linee geometrizzanti e volumi ben definiti, in cui la figura umana assume una dimensione di fatto cubica e "scatolosa",²³ che probabilmente è conosciuta e utilizzata da Arcimboldo nella realizzazione del *Bibliotecario*.

Ma l'autore ci offre un'altra e assai potente suggestione nel momento in cui riporta la descrizione dell'uomo che s'immedesima in un libro, o che crede di finire in un torchio identificandosi con esso. E infatti vien subito da pensare alle rappresentazioni dell'uomo-libro e dell'uomo-torchio che costituiscono alcune delle incisioni dei Larmessin,²⁴ ossia quella famiglia di stampatori parigini che, verso la fine del Seicento, mettono in scena "un'incredibile carrellata di costumi grotteschi applicati ai vari mestieri",²⁵ in cui ogni persona è in-



Nicolas de Larmessin, *Habit d'Imprimeur en Lettres*

teramente costituita dai propri strumenti di lavoro.²⁶

Se dunque si riconosce la relazione fra queste immagini e le raffigurazioni di Arcimboldo,²⁷ risulta anche evidente il legame fra i tomi che compongono il *Bibliotecario* e quelli che danno forma al *Medico* dei Larmessin, interamente avvolto da libri di medicina piuttosto che da arnesi professionali o strumenti chirurgici, quasi a rivendicare il primato della tradizione sulla quotidiana pratica operativa. E le intuizioni di Ripellino vengono ulteriormente confermate se si guarda alla singolare figura del *Tipografo*, che sembra muoversi inchiostrando, torchiando e stampando se stesso. La fortuna di Arcimboldo però non si esaurisce con le estrose caratterizzazioni dei Larmessin, ma prosegue con le caricature popolari del Sette e dell'Ottocento, per arrivare alla satira graffiante e corrosiva di quel geniale incisore che è William Hogarth.²⁸ Altrettanto noto poi è l'ascendente che egli esercita sui surrealisti – i quali apprezzano "soprattutto l'ambiguo e incessante trasmutare delle forme e il *calembour* plastico"²⁹ – ed in particolare su Dalí, di cui è stata

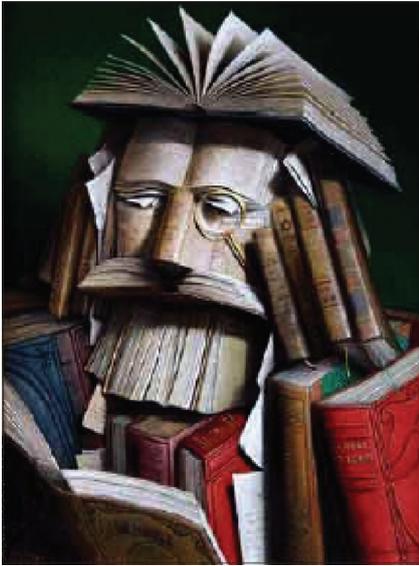
rilevata "l'insistenza con la quale ricorre a certe soluzioni compositive di gusto anamorfico-paesaggistico e ad espedienti vicinissimi al pittore milanese".³⁰

Assai meno indagata invece è l'influenza che le creazioni arcimboldesche – e in primo luogo quella di cui ci interessiamo – sembra aver avuto su un artista così distante da questo genere figurativo qual è Picasso. E invece, scrive Pontus Hulten, "sembra probabile che una fotografia del *Bibliotecario* di Arcimboldo abbia ispirato Picasso per il suo ritratto di Henry Kahnweiler eseguito a Cadaquès nell'agosto del 1910. Non solo lo schema compositivo generale è lo stesso, ma anche i dettagli dei capelli e della mano destra corrispondono"³¹.

E ciò – prosegue lo studioso – non avviene a caso: difatti l'utilizzo del *Bibliotecario* come modello per questo quadro costituirebbe una sorta di arguto segnale da parte di Picasso, in quanto "nel 1910 Kahnweiler iniziava la sua seconda professione, diventando editore oltre che mercante d'arte con la pubblicazione dei primi testi di Apollinaire".³² E a rafforzare questo le-



Pablo Picasso, *Ritratto di Henry Kahnweiler*



André Martin de Barros, *Le philosophe*

game vi sarebbe anche la singolare monocromia dell'opera picassiana, se è vero che l'artista avrebbe avuto di fronte una fotografia in bianco e nero o color seppia dell'originale cinquecentesco, per cui la scelta coloristica appare quanto mai appropriata. Infine, "particolare ancora più sorprendente, tra le dimensioni dei due dipinti vi è uno scarto di pochi millimetri".³³ D'altra parte, è indubbio che la fortuna del genere inaugurato dal pittore lombardo arrivi fino all'epoca odierna: basti pensare alle realizzazioni dell'artista spagnolo André Martin de Barros, per le quali è stato riconosciuto l'influsso non solo di Rembrandt, Brueghel e Bosch, ma anche e soprattutto di Arcimboldo. Siamo infatti di fronte a una ripresa pressoché testuale delle celebri teste composte che, analogamente al suo predecessore, Martin de Barros riveste di un fitto strato di simboli, dando vita a molteplici e complesse possibilità di lettura.³⁴ Altrettanto filologica poi è la riproposizione del modello dell'uomo-libro, che per l'artista sembra avere un'importanza tale da dedicarvi un'intera serie di immagini:³⁵ e a queste ultime in realtà non pare estranea neanche l'influenza dei

Larmessin, se è vero che i tomi di cui sono costituite rimandano a diverse professioni o attività intellettuali (il professore, il libraio, il filologo...), in palese affinità con i loro antenati seicenteschi. Ma è una di queste figure, e cioè *Il filosofo*, che si presenta come una vera e propria riscrittura dell'archetipo cinquecentesco: difatti, per l'impostazione complessiva del soggetto e il recupero quasi calligrafico dei dettagli, questo dipinto sembra reinventare l'originale di Arcimboldo, costringendoci a guardare ad esso con occhi assai diversi.³⁶

E a confermare la vitalità di questo *topos* non vi è soltanto la sua continua rivisitazione in chiave intellettuale e artistica, ma anche una sua riattualizzazione, per dir così, finalizzata a veicolare inediti messaggi culturali. È quanto accade con la raffigurazione dell'uomo-libro presente nelle vetrine del *mega-store* di abbigliamento londinese Harvey Nichols,³⁷ di cui sono evidenti le finalità tese a suggerire un'idea di curiosità e di vivacità intellettuale.

E ci piace concludere queste note segnalando la funzione propriamente monumentale – ma in una prospettiva che diremmo postmoderna – che il nostro *topos* sembra assumere nella scultura *The man made of books*,³⁸ in cui l'uomo-libro sembra essere inserito in una



Harvey Nichols, *The man of book*, London

dimensione squisitamente ingegneristica e tecnologica e venir così proiettato nel futuro.

Note

¹ PIERO INNOCENTI, *Biblioteca/Biblioteche (Italia). La possibile voce di un possibile glossario di discipline del libro*, "Biblioteche oggi", 7 (1989), 3, p. 326.

² RICCARDO RIDI, *Borges, o della biblioteca. Percorsi e contesti di biblioteconomia letteraria*, a cura di Rossana Morriello e Michele Santoro, Milano, Editrice Bibliografica, 2004, p. 15. Lo stesso autore peraltro scrive che Jorge Luis Borges è "il primo e il principale autore che viene in mente a chiunque si occupi, per qualunque motivo, di quella che si è stabilito di chiamare 'biblioteconomia letteraria'. Dalla biografia alle opere non mancano certo argomenti per suf-



Harvey Nichols, *The man of book*, London



The man made of books

fragare tale tesi, tanto che si potrebbe azzardare che, se si è bibliotecari, non si possa non leggere Borges" (ibid.).

³ "Arcimboldo. Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio", a cura di Sylvia Ferino, Milano, Palazzo Reale, 10 febbraio - 22 maggio 2011, <<http://www.bitculturali.it/online/?p=20309>>. Occorre precisare che esistono almeno quattro versioni del *Bibliotecario*; quella esposta a Milano, datata intorno al 1566, è conservata nel Castello di Skoklosters, nei pressi di Stoccolma. Al riguardo cfr. *Effetto Arcimboldo. Trasformazioni del volto nel sedicesimo e nel ventesimo secolo*, Milano, Bompiani, 1987, p. 86.

⁴ La permanenza di Arcimboldo presso la corte asburgica va dal 1562 al 1587, anno in cui ritorna nella natia Milano dove morirà nel 1593. Per una rapida descrizione della vita e dell'opera si veda la voce di Wikipedia all'indirizzo <http://it.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Arcimboldo>.

⁵ Anch'esse presenti in buon numero nella mostra di Milano.

⁶ FRANCESCO PORZIO, *L'universo illusorio di Arcimboldi*, Milano, Fabbri Editori, 1979, p. 30. La natura morta di libri – precisa l'autore – è un genere che nasce alla fine del Quattrocento e che, nel dipinto in esame, sembra prevalere sulla costruzione antropomorfa tipica del ritratto.

⁷ ANGELO MARIA RIPELLINO, *Praga magica*, Torino, Einaudi, 1991, p. 101-102. Difatti Wolfgang Lazius, storiografo di corte e curatore delle raccolte imperiali, ma anche "erudito di numismatica e cartografia, studioso d'antichità greche e romane, raccogliatore di epigrafi (...), amava illustrare i frontespizi delle proprie opere con grossi tomi che alludevano ai suoi numerosissimi scritti (...); Arcimboldi, con un'ironia altrettanto sottile, quasi erasmiana, sembra voler punire l'orgoglio del letterato mummificandolo in un fantoccio di carta stampata" (FRANCESCO PORZIO, *L'universo illusorio di Arcimboldi*, cit., p. 30). In riferimento a Comenio (nome latinizzato di Jan Amos Komensky, teologo, filosofo e pedagogista ceco vissuto a cavallo fra Cinque e Seicento e considerato uno dei padri della pedagogia moderna), si veda fra l'altro PETER BURKE, *Storia sociale della conoscenza. Da Gutenberg a Diderot*,

Bologna, Il Mulino, 2002, p. 114-117. Giovanni Battista d'Antonio Bracelli, attivo tra il 1616 e il 1649, è stato un pittore e incisore fiorentino la cui opera, riscoperta solo di recente, rappresenta un "raro spettacolo di stranezze visive" che "si compone di divertenti quanto sorprendenti variazioni sulla forma umana, costruita e trasfigurata in un'un'incredibile varietà di oggetti, materiali ed elementi animati ed inanimati", facendo dell'artista un "ragguardevole precursore dei movimenti artistici del XX secolo, dal Surrealismo al Dadaismo" (*Bracelli, incisore bizzarro, surrealista ante litteram*, "Artelibro News", 2010, <<http://www.artelibro.it/2010/09/25/bracelli-incisore-bizzarro-surrealista-ante-litteram/>>). La citazione presente nel brano, infine, è tratta dal romanzo *Il buon soldato Švejk* dello scrittore praghese Jaroslav Hašek, di cui è disponibile una nuova traduzione in lingua italiana a cura di Giuseppe Dierna, uscita nei Millenni Einaudi nel 2010.

⁸ Le teste composte – scrive ad esempio Irene Pratesi – "denotano uno stretto contatto con la filosofia cinquecentesca, quella che affronta il rapporto fra macrocosmo e microcosmo: l'universo, il macrocosmo, è una ordinata realtà superiore composta dall'uomo e dagli 'accidenti' concreti presenti in natura (microcosmo), entità complete legate le une alle altre per partecipare assieme al macrocosmo. Le teste composte danno una rappresentazione visiva di questo: l'uomo fa parte di un ordine superiore, con gli altri elementi della natura, con i quali è in stretto rapporto" (IRENE PRATESI, *Ritratti o nature morte?*, "451. Via della letteratura della scienza e dell'arte", 4, marzo 2011, p. 48).

⁹ ROBERT KLEIN, *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, prefazione di André Chastel, traduzione di Renzo Federici, Torino, Einaudi, 1975, p. 174.

¹⁰ SVEN ALFONS, *Il Museo a immagine del mondo*, in *Effetto Arcimboldo*, cit., p. 72.

¹¹ "Termine tedesco (letteralmente 'camera dell'arte') usato per descrivere un tipo di collezione di immagini e curiosità, popolare tra gli aristocratici eruditi del XVI e XVII secolo. Tra i pezzi di queste raccolte (che non si limitavano solo alla Germania) poteva esserci di

tutto, da orologi a fossili. Nel XVI e XVII secolo il termine *Kunstkammerstück* significava un oggetto d'arte, un gioiello o un articolo devozionale particolarmente interessante o di qualità, commissionato proprio per l'esposizione in una *Kunstkammer*" (in *Sull'Arte.it-Dizionario*, <http://sul.larte.it/dizionario_arte/k/kunstkammer.php>).

¹² SVEN ALFONS, *Il Museo a immagine del mondo*, cit., p. 72-73. Questa ipotesi – scrive Alfons – assegna "ai dipinti di Arcimboldo, anzi a tutta la sua produzione, una logica e un significato interiori più consoni all'epoca e decisamente più soddisfacenti che non lo spiegare la sua opera come nata da un puro capriccio". La testimonianza sopra riportata è di Giovanni Paolo Lomazzo, pittore e trattatista italiano, ed è desunta dall'*Idea del Tempio della pittura*, edita a Milano nel 1590.

¹³ Su cui si rinvia in particolare a ALFREDO SERRAI, *Storia della Bibliografia. I. Bibliografia e cabala. Le Enciclopedie rinascimentali* (I), a cura di Maria Cochetti, Roma, Bulzoni, 1988.

¹⁴ Difatti "la pubblicazione degli *Emblemata* (1531) del giurista e umanista Andrea Alciati porta in un breve giro di anni alla formazione di un nuovo genere letterario, destinato a caratterizzare gusto, cultura e meditazione critica per circa due secoli". L'emblematica diventa così "una vera filosofia dell'espressione figurata, su cui si innestano elementi delle teorie linguistiche connesse al neoplatonismo, supportate dalla riscoperta di testi della tradizione misterica come gli *Hieroglyphica* di Orapollo, stampati da Aldo Manuzio già nel 1505 e poi tradotti in latino da Fasanini nel 1517" (*L'emblematica*, in *Dagli antichi ai moderni*, <<http://www.parodos.it/letteratura/emblematica.htm>>). Sull'argomento si veda anche ROBERT KLEIN, cit., p. 119-149; WALTER BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971, p. 162-253.

¹⁵ Al riguardo cfr. tra l'altro THOMAS DACOSTA KAUFMANN, *Astronomy, technology, humanism and art at the entry of Rudolf II into Vienna, 1577*, in Id., *The mastery of nature: aspects of art, science, and humanism in the Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 140-164.

¹⁶ SVEN ALFONS, *Il Museo a immagine*

del mondo, cit., p. 80 (citazione leggermente modificata).

¹⁷ Ibid. “Le collezioni più significative” – scrive infatti l'autore – “erano da molto tempo costituite da antichità, soprattutto monete e lapidi”, e queste “antichità erano considerate più attinenti alla biblioteca che alla *Kunstskammer*” (ibid.).

¹⁸ Cosa che, agli occhi dell'imperatore, appare tanto più frustrante in considerazione del fatto che a Monaco, fin dal 1563, è stata avviata la costruzione di una nuova biblioteca che andrà incontro a un rapido e consistente sviluppo (ibid.).

¹⁹ E cioè nel 1575, quando il giurista olandese Hugo Blotius venne nominato primo bibliotecario da Massimiliano II. Secondo alcune fonti, all'epoca la biblioteca possedeva circa 9000 volumi, derivanti fra l'altro dall'incorporazione di precedenti raccolte (cfr. *Austrian National Library*, in “Wikipedia, the free encyclopedia”, <http://en.wikipedia.org/wiki/Austrian_National_Library>).

²⁰ Su questi aspetti si veda anche THOMAS DACOSTA KAUFMAN, *Le allegorie e i loro significati*, in *Effetto Arcimboldo*, cit., p. 89-110.

²¹ SVEN ALFONS, *Il Museo a immagine del mondo*, cit., p. 81.

²² Anche se lo stesso autore mette in luce “la sostanza onirica, l'artificio, il meraviglioso” di molte composizioni arcimboldesche, che creano “una sorta di magia del fortuito, di ibridità diavolesca” (ANGELO MARIA RIPELLINO, *Praega magica*, cit., p. 103-104).

²³ In base al metodo del “cubo” e del “cubettismo”, infatti, Luca Cambiaso ed altri artisti italiani e stranieri adattavano “il corpo umano alla misura dei quadrati e dei cubi entro cui è inscrivibile, e nel disegno si partiva quindi dal cubo e dal quadrato per inserirvelo” (Luca Cambiaso, in “Wikipedia, l'enciclopedia libera”, <http://it.wikipedia.org/wiki/Luca_Cambiaso>).

²⁴ Su cui si veda in particolare *Les Costumes grotesques et les métiers de Nicolas de Larmessin, XVIIe siècle*, Paris, Veyrier, 1974.

²⁵ FRANCESCO PORZIO, *L'universo illusorio di Arcimboldi*, cit., p. 97.

²⁶ Il giardiniere, ad esempio, ha una composizione di fiori e frutti per cappello, vasi da fiori come avambracci,

frutta e fiori per le gambe, zappe e rastrelli su una spalla ed in mano un anaffiatoio; l'orologiaio invece è raffigurato con un elegante orologio al posto del petto, orologi penzolanti da braccia e gambe, e attrezzi di lavoro appesi alla cintura. Un'ampia rassegna di queste incisioni è contenuta in un volume dal titolo significativo: *L'Arcimboldo dei mestieri. Visioni fantastiche e costumi grotteschi nelle stampe di Nicolas de Larmessin*, prefazione di Stefano Benni, Milano, Mazzotta, 1979.

²⁷ Una relazione generalmente accolta, anche se a volte con alcuni distinguo: per Francesco Porzio, ad esempio, le immagini degli incisori francesi esprimono senz'altro “l'idea dell'uomo fatto, o meglio invaso e incrostato dai propri arnesi; ma i personaggi dei Larmessin ricordano più un moderno uomo-sandwich che i cuccinieri o i cantinieri dell'artista cinquecentesco: il corpo umano c'è, resiste all'assalto divoratore degli attributi, affiora sempre, qua e là, sotto la corazza degli oggetti” (FRANCESCO PORZIO, *L'universo illusorio di Arcimboldi*, cit., p. 97).

²⁸ Su cui si veda almeno il profilo presente nella voce in lingua inglese di Wikipedia, <http://en.wikipedia.org/wiki/William_Hogarth>.

²⁹ FRANCESCO PORZIO, *L'universo illusorio di Arcimboldi*, cit., p. 98.

³⁰ Ibid.

³¹ PONTUS HULTEN, in *Effetto Arcimboldo*, cit., p. 242. Daniel-Heinrich Kahnweiler, gallerista, critico d'arte e scrittore tedesco naturalizzato francese, è stato un importante amico e promotore dei cubisti, tanto che nel 1912 Picasso e Braque gli concedono il diritto esclusivo di acquistare la loro intera produzione. Al riguardo cfr. *Daniel-Henry Kahnweiler*, in “Wikipedia, the free encyclopedia”, <http://en.wikipedia.org/wiki/Daniel-Henry_Kahnweiler>.

³² PONTUS HULTEN, cit.

³³ Ibid.

³⁴ “I suoi dipinti non sono mai semplici” osserva Christian Germak; essi “dicono assai di più della storia raffigurata in superficie e spesso costituiscono profonde dichiarazioni filosofiche che rivelano grandi pensieri, segreti e simboli. Possono essere poetici o pieni di humour. Ogni dipinto nasconde più di una interpretazione e in alcune immagini si ha l'impressione che l'artista stia giocando con i suoi personaggi, disponendo di loro come i bambini possono fare con i propri soldati-giocattolo. Che sia utilizzando libri, corpi, cavalli o lattine, è tutto un gioco” (CHRISTIAN GERMAK, *André Martins de Barros. Portait of the artist*, “Artabus”, <<http://www.artabus.com/martins/>>, traduzione nostra).

³⁵ ANDRÉ MARTINS DE BARROS, *The Scholar series*, <http://amdbartiste.free.fr/galerie/g_images/PIECE05/eru_3_en.htm>.

³⁶ In ambito letterario, ad esempio, la reinvenzione dei precursori è stata esplicitamente teorizzata da Jorge Luis Borges: “Nel vocabolario critico, la parola *precursore* è indispensabile, ma bisognerebbe purificarla da ogni significato di polemica o di rivalità. Il fatto è che ogni scrittore crea i propri precursori. La sua opera modificherà la nostra concezione del passato, come modificherà il futuro” (JORGE LUIS BORGES, *Kafka e i suoi precursori*, in *Altre inquisizioni*, prefazione di Francesco Tentori Montalto, Milano, Feltrinelli, 1973, p. 108).

³⁷ Cfr. *Harvey Nichols shows the tools of a good window*, <<http://thewindowdisplayblog.com/2010/09/22/harvey-nichols-shows-the-tools-of-a-good-window/>>.

³⁸ NICK PARLANTE, *Burning Man 2000 Photos*, <<http://www-cs-faculty.stanford.edu/~nick/images/burningman2000/>>.

Abstract

The famous painting *The librarian* by Giuseppe Arcimboldi is here analyzed in its symbolic and artistic meanings, strictly connected with the culture of the Renaissance. It has been seen as a metaphoric representation of the Imperial library of Vienna.

Moreover, the author shows how *The librarian* has inspired and influenced many artists in their creations, such as the engravings by the Larmessins (in the XVIIth century France), a picture by Picasso and recently, among others, some paintings by the Spanish André Martin de Barros.