

# Tra-visare. Autoritratto come rappresentazione intenzionale

Giovanna Ramaccini

## Abstract

*Il contributo proposto indaga il tema dell'autoritratto, circoscrivendo l'analisi ai casi in cui il soggetto sia rappresentato all'interno di una superficie riflettente. Il consecutivo legame logico, specchio-vista-conoscenza, risulta essere sottoposto a variazioni laddove il soggetto rilevatore coincide con l'oggetto rilevato e lo specchio, al contempo strumento di conoscenza e di comunicazione, viene rappresentato introducendo specifiche caratterizzazioni alla superficie in relazione all'effetto prefigurato distorto, falsato, travisato. Sebbene lo studio venga affrontato attraverso chiavi interpretative proprie del rilievo e della rappresentazione, si propone al contempo un approccio di tipo orizzontale, ovvero aperto a contaminazioni derivanti dal mondo dell'arte e dal mondo delle scienze umane. In particolare, a partire da una riflessione introduttiva volta a inquadrare anche da un punto di vista storico il legame profondo tra la riflessione e l'autorappresentazione, l'analisi si concentra su alcuni casi studio selezionati dalla storia della rappresentazione. Infine, il contributo si apre a letture sul rapporto tra la conoscenza di sé e la comunicazione della propria immagine nell'epoca contemporanea, con specifico riferimento alla diffusione dell'intelligenza artificiale.*

*Parole chiave: rappresentazione, interiorità, conoscenza, riflessione, arte.*

## Introduzione

È di recente diffusione la notizia del toccante incontro virtuale avvenuto tra una madre e l'accurata ricostruzione olografica della figlia scomparsa, trasmesso dalla compagnia televisiva sudcoreana MBC nell'ambito del documentario *I met you*. Al di là delle comprensibili considerazioni di tipo etico, la vicenda apre una riflessione rispetto al ruolo della rappresentazione come supporto mnemonico, laddove essa, nelle sue differenti declinazioni tecniche, attraverso l'introduzione di un'immagine sostitutiva diviene lo strumento per affrontare la perdita (o la paura della perdita) di una persona amata. In questi termini la vicenda contemporanea si pone in analogia al noto racconto leggendario sulle origini del disegno narrato da Plinio il Vecchio durante l'epoca imperiale romana (fig. 1).

«Di nient'altro servendosi che della terra stessa, Butades, vasaio di Sicione, inventò per primo a far ritratti in argilla, per opera della figlia, la quale, presa d'amore per un giovane e dovendo questi partire, alla luce d'una lucerna delineò a contorno l'ombra della faccia di lui sulla parete e su queste linee il padre di lei, avendo impresso dell'argilla, fece un modello che lasciò seccare insieme con altri oggetti di terracotta e poi cosse al forno» [Ferri 2000, pp. 252-253]. La figura ritratta di cui parla Plinio il Vecchio, ottenuta circoscrivendo l'ombra proiettata, è caratterizzata da un aspetto fondamentale ai fini del presente contributo, ovvero il rapporto di somiglianza con il soggetto rappresentato. Il modello, infatti, al fine di assicurare la riconoscibilità e di preservare la memoria dell'individuo, deve essere



Fig. 1. A sinistra, *I met you*, 2019, fotogramma. A destra, Jean-Baptiste Regnault, *L'origine de la peinture ou Dibatade dessinant*, 1785, particolare.

il più possibile riconducibile a una data fisionomia [Magli 2016, pp. 129-130].

Un obiettivo più difficilmente perseguibile attraverso l'uso della parola [Derrida 2015, pp. 67-70]. A tale proposito, nell'enunciare la voce "Encyclopédie", Denis Diderot introduce l'aneddoto di un uomo che, spinto dal desiderio di possedere il ritratto della propria amante, fece una descrizione di quest'ultima il più possibile minuziosa, scomponendone l'aspetto in una pluralità di frammenti. Riportò quindi i rapporti proporzionali della testa, la dimensione della fronte, degli occhi, del naso e della bocca e inviò la medesima descrizione a cento pittori, chiedendo loro di tradurla in immagine su tela. Al committente giunsero infine le cento opere in cui i singoli particolari, sebbene fossero perfettamente fedeli alla descrizione, erano però ricomposti all'interno di cento ritratti tutti differenti tra loro e tutti dissimili dal volto della donna amata [Diderot 1778, pp. 377-378].

È noto come il pensiero filosofico platonico, a partire dal celebre mito della caverna in particolare, dia inizio a una cultura di tipo "oculentrico", laddove l'attività conoscitiva viene considerata strettamente legata all'attività visiva [Stoichita 2015, pp. 22-23]. In questo contesto, il passaggio dal mondo delle apparenze (illusione) al mondo del reale (conoscenza), è segnato da una profonda ambiguità rispetto al valore conoscitivo associato all'ombra e al riflesso, il cui rapporto reciproco, anche a causa della comune evanescenza e transitorietà, ha rappresentato un tema a lungo

dibattuto nella trattazione filosofica. È solo nel brano dedicato alla *mimesis* che lo stesso Platone, accomunando l'immagine dipinta al riflesso sullo specchio, introduce quest'ultimo nell'ambito delle "rappresentazioni epifenomeniche". Lo specchio, quindi, viene individuato come lo strumento mimetico per eccellenza, in grado di riprodurre ogni cosa (sebbene solo in forma di copia) e paragonabile per la sua maniera di operare alle arti imitative, con specifico riferimento alla pittura. Secondo la lettura dello storico rumeno Victor Stoichita è appunto a partire dall'interpretazione filosofica di Platone che «l'opera d'arte si piegherà alle esigenze del paradigma speculare e la proiezione dell'ombra si limiterà a svolgere un ruolo marginale. Questo non vuol dire tuttavia che l'ombra verrà eliminata completamente dall'arsenale della rappresentazione, ma che sarà per sempre il parente povero di ogni riflesso, l'origine oscura di ogni rappresentazione» [Stoichita 2015, p. 26].

Lo specchio, in quanto dispositivo di visione, ovvero di conoscenza, viene gradualmente associato all'osservazione di sé. Diogene Laerzio narra come Socrate, in accordo al motto "conosci te stesso", invitasse i giovani a una pratica educativa consistente nel mirarsi allo specchio, interpretando quest'ultimo come uno strumento veritiero di conoscenza [Gambetta 2012, pp. 88-100].

Allo stesso modo, circa cinquecento anni più tardi, Seneca si esprime nei termini seguenti. «Gli specchi furono inventati perché l'uomo conoscesse se stesso, traendone molti vantaggi per il futuro, innanzitutto la conoscenza di sé, poi

degli utili suggerimenti per affrontare le diverse situazioni: se bello per evitare azioni disonorevoli; se brutto, per sapere che bisogna riscattare con le virtù tutte le manchevolezze del corpo; se giovane, perché nel fiore dell'età fosse avvertito che è quello il tempo di imparare e di osare audaci imprese; se vecchio, per abbandonare tutto ciò che non si addice alle canizie, per pensare un po' anche alla morte. In vista di queste cose la natura ci ha dato la possibilità di rimirare noi stessi» [Vottero 1989, I, 17, 4].

Quando all'inizio del Novecento lo psicoanalista francese Jacques Lacan introduce lo stadio dello specchio, sottolinea come questo abbia a che fare in modo particolare con l'identificazione dell'"io", associando invece l'ombra all'identificazione dell'"altro" [Bazzanella 1998]. Non è un caso che nel racconto pliniano, in cui l'artigiano (soggetto rilevatore) e il modello (soggetto rilevato) sono due persone distinte, l'atto di circoscrivere l'ombra conduca a un esito figurativo che garantisce la somiglianza tra l'immagine reale e l'immagine rappresentata e che la stessa tecnica, se impiegata nell'autorappresentazione, così come immaginato da Giorgio Vasari (fig. 2), conduca a un'immagine priva di un rapporto con il soggetto rappresentato visibilmente significativo [Stoichita 2015, pp. 37-40].

Prima di addentrarsi nello specifico del tema trattato, appare opportuno sottolineare come il presente contributo, sebbene sviluppato mediante le chiavi interpretative proprie del rilievo e della rappresentazione, include necessarie contaminazioni provenienti dal mondo dell'arte e delle scienze umane. Non fosse altro per l'origine del termine stesso. La voce "autoritratto", infatti, viene coniata nel XIX secolo, ovvero contestualmente alla diffusione della psicoanalisi, in cui il rapporto tra individuo e interiorità assume un valore centrale [Gigante 2011, p. 274]. Rispetto all'uso dell'autoritratto come strumento di analisi della psiche appare opportuno ricordare le teste di carattere di Franz Xaver Messerschmidt. Si tratta di sessantanove buste che riproducono altrettante smorfie interpretate come riflessioni degli stati d'animo dell'artista (fig. 3). È noto che si tratta di una serie di variazioni di autoritratti registrate dall'artista posando di fronte a uno specchio [Sdegno 2017, Husslein-Arco 2013]. Un procedimento, quello dell'alterazione volontaria del proprio volto, solo all'apparenza ironico e che ricorda gli esercizi di Italo Calvino narrati nel racconto *Lo specchio, il bersaglio*, in cui il protagonista alleggerisce la responsabilità di essere se stesso con una serie di smorfie fatte di fronte allo specchio attraverso cui si finge altre persone [Calvino 2018].

Fig. 2. Giorgio Vasari, *L'origine della pittura*, Firenze 1573, particolare.



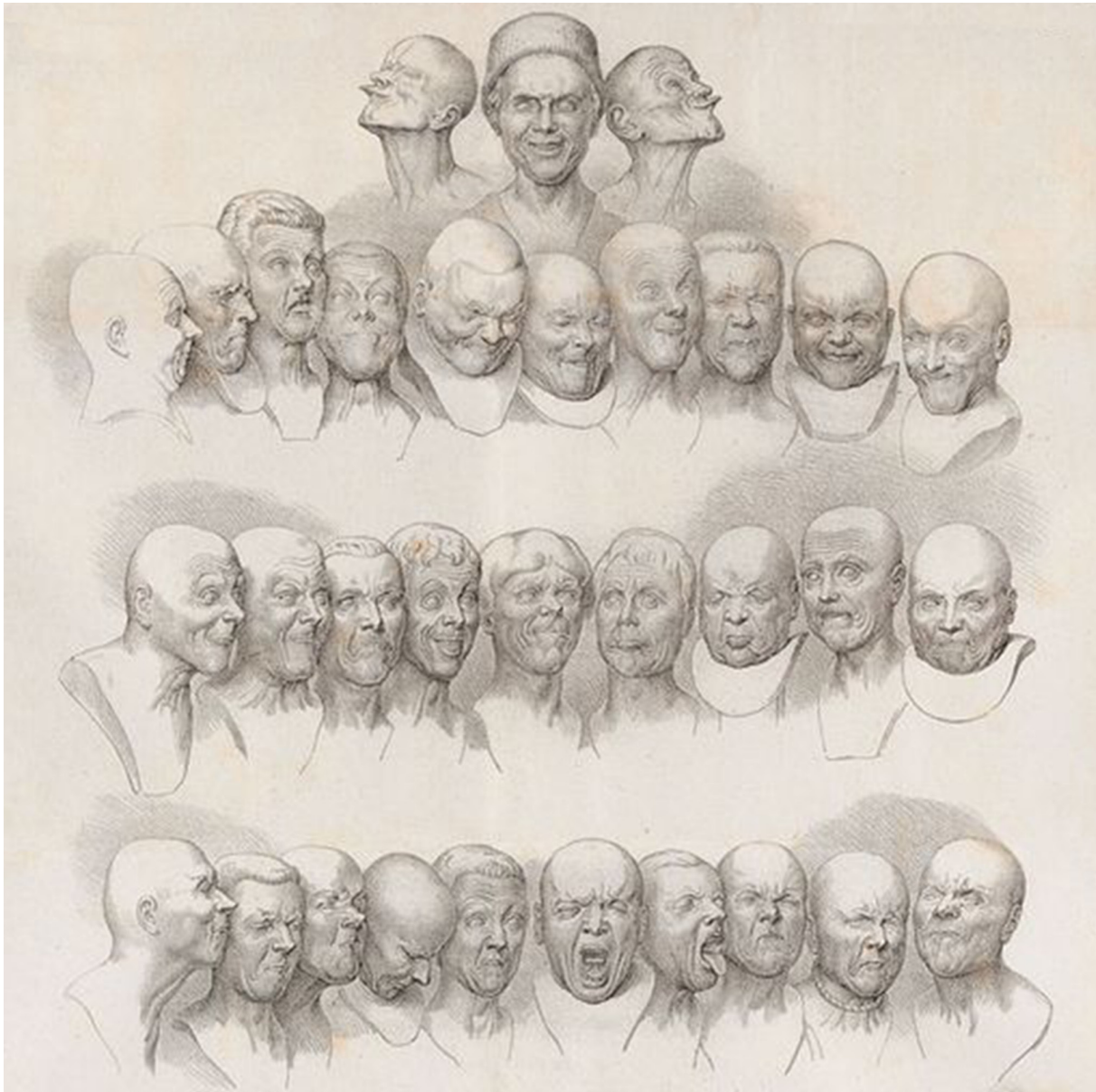


Fig. 3. Matthias Rudolph Toma, Franz Xaver Messerschmidt: busti fisiognomici, 1839, particolare.

### Dall'autoritratto all'auto-ritratto

Secondo la giornalista inglese Elisabeth Day, la prima immagine pubblicata con l'hashtag #selfie sarebbe apparsa sul sito Flickr nel 2004 [Day 2013; Brooke 2014]. A partire da quel momento, ogni anno i canali social sono invasi da centinaia di milioni di immagini digitali che registrano il volto dell'autore all'interno dello schermo di uno smartphone. Una pratica estremamente diffusa che consente di catturare, modificare e condividere immagini in pochi secondi, sottoponendole a un'incontrollata sovraesposizione mediatica. A causa del rapporto di equivalenza con il volto dell'autore, il selfie viene spesso

associato al più tradizionale autoritratto. Significativa in tal senso l'esperienza nota come *Museum of Selfies*, nata nel 2014 da un'idea dell'art director danese Olivia Muus, in cui la mano e la fotocamera di uno smartphone vengono rivolte di fronte a una serie di ritratti simulando che il soggetto del dipinto sia l'autore di un selfie [Borzello 2018, p. 231-232] (fig. 4). Tuttavia la storia ci dimostra che non sempre l'autoritratto consiste esattamente nella rappresentazione fedele del volto dell'autore. Infatti, se il selfie, in quanto incentrato sul concetto di condivisione, è perlopiù volto a registrare il proprio aspetto esteriore poiché facilmente riconoscibile da un osservatore esterno, nel caso dell'autoritratto, in virtù

Fig. 4. Olivia Muus, *Museum of Selfies*, 2014-2020.



Fig. 5. Cameron Jamie, *Untitled*, Venezia 2019.

dello stretto legame con la propria autocoscienza, viene dedicata particolare attenzione alla rappresentazione dei caratteri identitari, e quindi non necessariamente fisiognomici, adottando uno sguardo rivolto verso l'interno. Un concetto veicolato in maniera suggestiva dall'installazione presentata dallo statunitense Cameron Jamie in occasione della 58. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia in cui l'artista, rivolgendosi al pubblico gli interni di una serie maschere in ceramica fissate al muro, propone allo spettatore modi alternativi di rappresentare la propria autenticità (fig. 5).

Volendo quindi offrire una definizione di autoritratto, si potrebbe sostenere che esso consiste in una rappresentazione intenzionale di uno specifico individuo, basata sul criterio dell'identificazione piuttosto che su quello di somiglianza e che per tale ragione non può prescindere dalla conoscenza di sé [Gigante 2011]. Come premesso, l'operazione del ritrarsi compiuta dall'artista è un atto di proiezione della propria interiorità e quindi non necessariamente legato a una rappresentazione realistica. In virtù di quanto detto si delineano tre aspetti fondamentali nell'interpretazione dell'autoritratto: la rappresentazione, l'identità e la conoscenza. In questo contesto, come anticipato nel paragrafo introduttivo, lo specchio assume un ruolo centrale. Non è un caso che la vicenda mitica di Narciso, allusione della conoscenza di sé, nasca proprio dal rapporto con la propria immagine riflessa dalla superficie dell'acqua. Ed è la stessa figura di Narciso a essere collocata da Leon Battista Alberti alle origini della pittura, proprio in virtù dell'atto di rispecchiamento. La pittura, infatti, permette di "abbracciare pigliare con l'arte quella superficie della fonte" [Alberti 1804, p. 39] e di fissare quindi un'apparizione effimera. Sono numerosi gli artisti che menzionano lo specchio riconoscendone l'utilità di ausilio tecnico. Tra questi, Cesare Ripa che nell'*Iconologia* lo include tra alcuni degli strumenti di misurazione più tradizionali, quali il compasso, la riga e la squadra [Gambetta 2012, pp. 145-155]. Ma se da un lato l'artista considera lo specchio un ausilio di tipo tecnico, funzionale alla rappresentazione realistica e al controllo dell'esattezza del soggetto rappresentato, dall'altro viene evidenziata la necessità di sintetizzare le informazioni ottenute. Lo specchio, infatti, produce immagini virtuali (e non segni) registrando in maniera temporanea ciò che lo colpisce ed esattamente come lo colpisce [Eco 2018, pp. 27-31]. A questo proposito, nell'ambito dell'ottica antica,

era noto l'espedito di marcare punti sulla superficie dello specchio in corrispondenza dell'immagine riflessa affinché questa potesse essere determinata in termini grafici. Così come evidenziato da Decio Gioseffi. «Del resto il taglio del cono (o della piramide visiva), che è il fondamento della prospettiva, è espedito largamente usato nelle dimostrazioni egli ottici antichi (a partire da Euclide) e regolarmente praticato della catoptrica, dove la costruzione geometrica dell'immagine speculare ("virtuale", "invertita" e "dietro lo specchio") impone il taglio della piramide virtuale mediante la superficie dello specchio. Che tale "intercissione" non passasse inosservata è, ad abundantiam, dimostrato dall'espedito di marcare punti sulla superficie dello specchio in corrispondenza dell'immagine, praticata da Tolomeo, Erone e – per testimonianza di Erone – dallo stesso Archimede» [Gioseffi 1963, p. 279].

Una vera e propria operazione di discretizzazione della realtà, in cui la complessità dell'immagine riflessa viene ridotta attraverso la definizione di punti significativi [Ippoliti 2000]. D'altronde la radice *trahere* del verbo ritrarre, con il significato di "tirare linee" [Alberti di Villanuova 1825], ha avuto differenti derivazioni semantiche individuate dai prefissi re- (come nel caso dell'italiano "ritratto") e pro- (come nel caso dell'inglese *portrait*) che evidenziano interpretazioni culturali opposte legate rispettivamente a un senso ripetitivo (*rētrāhēre*) e a un senso sostitutivo (*prōtrāhēre*) dell'azione [Migliore 2014, p. 120]. Tale lettura, quindi, introduce un duplice significato dell'azione del ritrarre. Da un lato il ritratto è inteso in senso iconico (ovvero come ripetizione dell'immagine osservata) dall'altro in senso simbolico (ovvero come disegno di qualcosa in sostituzione di qualcos'altro).

Da un punto di vista metodologico, i riferimenti artistici citati nel presente contributo sono stati selezionati per l'evidente uso tendenzioso della superficie riflettente e quindi in quanto significativi nell'interpretazione dell'autoritratto come pratica di "rilievo inventivo" [Belardi 2001], laddove le informazioni registrate dalla superficie dello specchio vengono interpretate dall'autore, allo stesso tempo soggetto rilevatore e oggetto rilevato, rendendo l'autoritratto prima di tutto un prodotto della memoria e dell'immaginazione dell'ideatore.

In questo senso, appare significativo riportare la personale interpretazione del funzionamento di uno specchio piano elaborata da Michelangelo Pistoletto che

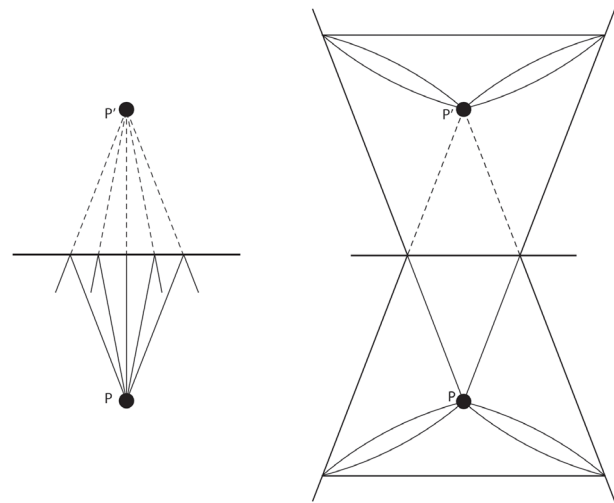


Fig. 6. A sinistra, schema di riflessione di una superficie speculare piana. A destra, rappresentazione del principio dello specchio secondo Michelangelo Pistoletto (elaborazione grafica dell'autore).

esemplifica il principio alla base delle sue opere. L'osservatore, riflesso dalla superficie dello specchio, definisce una struttura interpretata come massima estensione della figura umana: l'emozione che si riflette nella ragione e la razionalità che si riflette nell'emozionalità (fig. 6). Una continua specularità nell'ambito della quale lo specchio assume il ruolo di "bilancia delle parti opposte". D'altronde, come sostenuto dall'architetto e accademico statunitense Georges Teyssot, lo specchio è «un dispositivo speculare che moltiplica e interiorizza. [...] Nella misura in cui lo specchio è replica o doppio del quadro, rovescio di esso o immagine vista da dietro, l'effetto "in abisso" determinato dalla riflessione non si basa su un mero principio di ripetizione. In primo luogo, nulla si ripete mai tale e quale, poiché lo specchio, e in particolare quello convesso, tende a deformare; in secondo luogo [...] la ripetizione (e la duplicazione) operate dallo specchio sono la celebrazione di ciò che si verifica una volta sola, nel tempo e nello spazio, *hic et nunc*. In entrambi i casi, l'atto di rappresentazione è registrato in modo chiaro dal ruolo della pittura come immagine, in riferimento alla capacità di riflessione dello specchio, al ricordo di uno specifico evento – e funge

al tempo stesso da documento e da ricordo» [Teyssot 2000, pp. 30-31].

In questo quadro, fermo restando lo strumento impiegato, risulta centrale la finalità dell'operazione. Infatti, se l'avanzare degli sviluppi tecnici nel tempo ha consentito di ottenere specchi con superfici perfettamente levigate e trasparenti che hanno notevolmente ridotto l'errore dell'immagine riflessa [Melchior-Bonnet 2002], contestualmente la pratica dell'autoritratto si è gradualmente allontanata dalla ripetizione fedele dell'immagine riflessa e la rappresentazione simbolica, segno

dello stile, dell'idea e della teoria del suo firmatario, è subentrata alla rappresentazione fisiognomica, imitativa dei caratteri somatici. A punteggiare questo *climax* ascendente di negazione dell'immagine di sé connesso all'uso tendenzioso della superficie riflettente, l'autoritratto di Parmigianino (fig. 7) in cui l'introduzione dello specchio convesso è volto a rendere evidenza della propria abilità tecnica e della raffinatezza della rappresentazione, a differenza di quanto accade quattrocento anni dopo con la celeberrima serie degli autoritratti con sfera riflettente di Maurits Cornelis Escher (fig. 8)



Fig. 7. Girolamo Francesco Maria Mazzola (Parmigianino), *Autoritratto entro uno specchio convesso*, 1524.

Fig. 8. Maurits Cornelis Escher, *Hand with reflecting sphere. Self-portrait in a spherical mirror*, 1935.

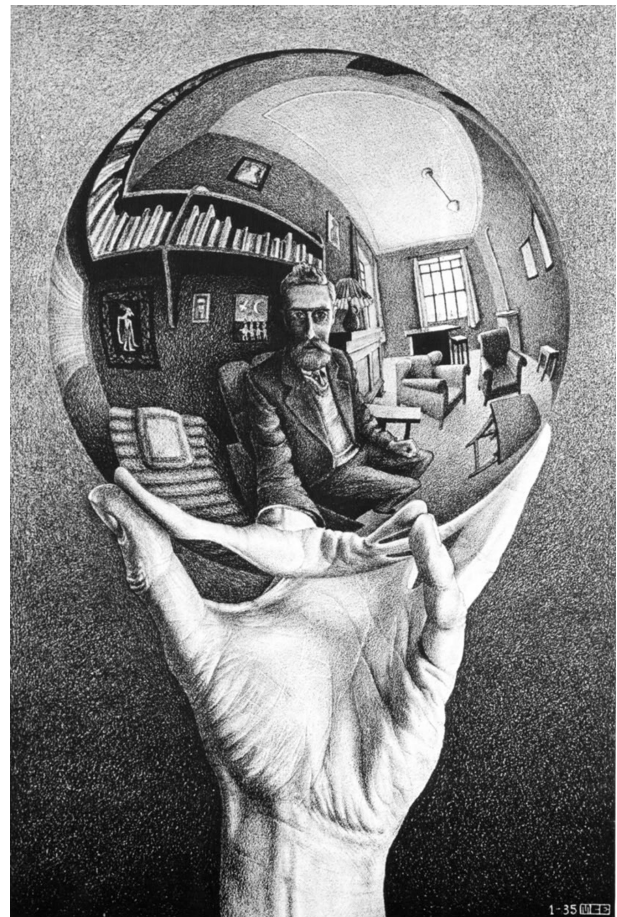






Fig. 9. Mario Cresci, *Autoritratto*, 2015.

laddove la scelta della superficie convessa è volta ad accentuare il senso di ambiguità e di paradossale che caratterizzano le opere dell'artista; nei suoi autoritratti fotografici Mario Cresci (fig. 9) sostituisce il proprio volto con uno specchio convesso che riflette la macchina fotografica, protagonista degli spazi privati al centro dei quali è di volta in volta collocata (il proprio studio, una camera da letto ecc.); infine, per la finalità del presente contributo risulta illuminante l'autoritratto concepito da Roy Lichtenstein nel 1978 [Waldman 1999] (fig. 10). Anche in questo caso, l'artista sostituisce al suo volto uno specchio piano che risulta tuttavia privo di immagini riflesse. Un occultamento totale che ribadisce il privilegio dello spazio interiore. Un volto assente, sottratto, "ritratto".

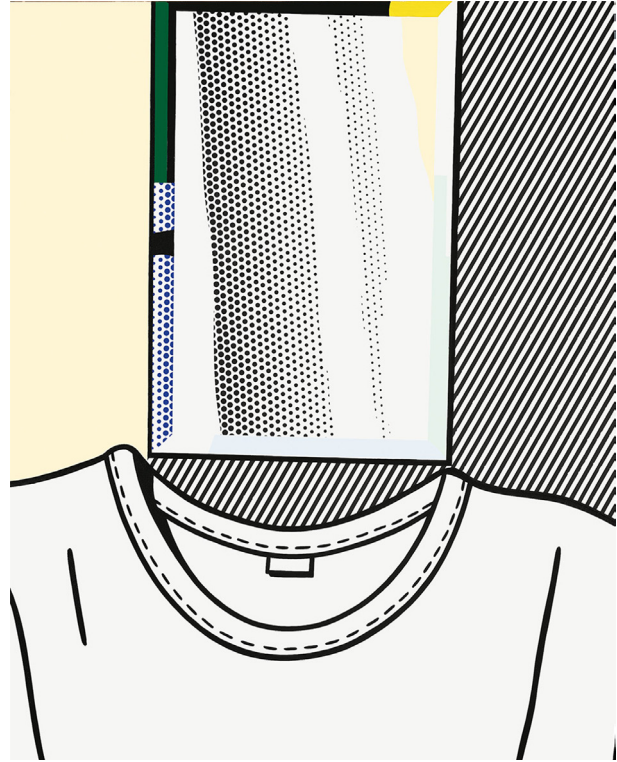


Fig. 10. Roy Lichtenstein, *Self-portrait*, 1978.

## Conclusioni

Percorrendo il Corridoio Vasariano presso la Galleria degli Uffizi ci si imbatte nella Collezione degli autoritratti che riunisce volti celebri, come quelli di Raffaello, Canova, o Guido Reni, ma anche l'autoritratto concettuale di Emilio Isgrò o ancora la smorfia di Oliviero Toscani. Che sia iconico, paradossale o provocatorio, l'autoritratto è senza dubbio una forma di interpretazione e di raffigurazione critica della propria identità individuale. Un processo durante il quale le informazioni accumulate e registrate nel tempo vengono analizzate facendo emergere elementi significativi che vengono ricomposti, relazionati e quindi formati [Augé 2011, pp. 8-9]. Lo specchio, come dispositivo di riflessione «fungo da inter-mediaro tra due mondi, dando accesso

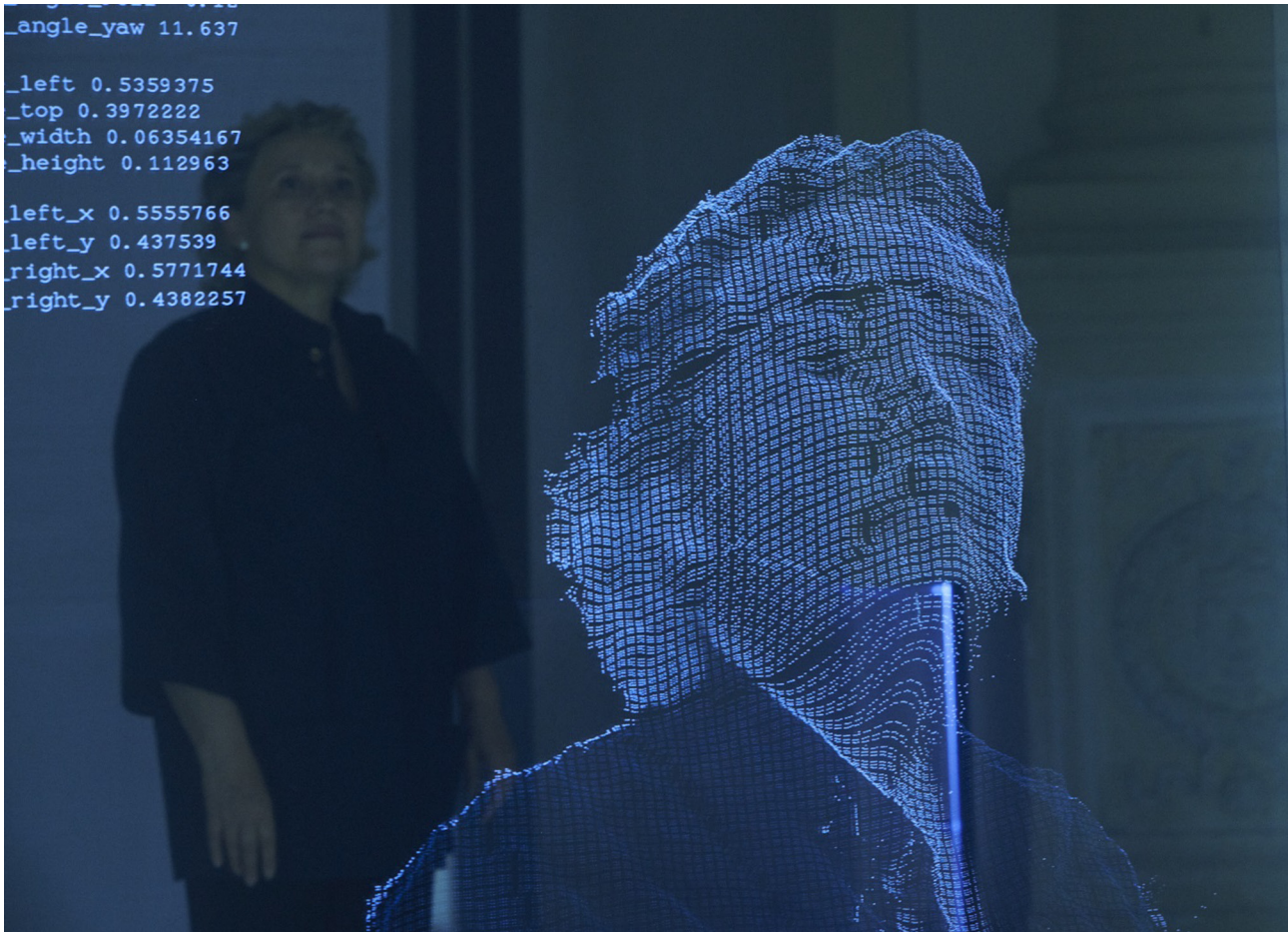


Fig. 11. Neural Mirror, Spoleto 2019.

all'immaginario e all'illusione [...]. Nonché medium tra spirito e materia, tra ideale e reale, esso è anche per tradizione un tramite fra l'eternità e la finitezza, l'infinito e il finito, o tra interno ed esterno» [Teyssot 2000, p. 29].

La scienza però ci parla di un futuro piuttosto differente. Lo statunitense Kevin Kelly [Kelly 2019], scrittore e studioso di cultura digitale, parla dell'inizio del *mirror world*, il mondo specchio, in cui ogni luogo e cosa nella realtà avranno un gemello digitale e grandezza naturale. In questa nuova piattaforma interageremo con la dimensione virtuale muovendoci in quella fisica. È il concetto alla base di *Neural Mirror*, l'installazione curata da Ultravioletto, il collettivo romano di *interaction design*, che è stata presen-

tata nell'ambito del 62. Festival dei Due Mondi di Spoleto (fig. 11). La figura umana viene scansionata e tradotta in una nuvola di punti tramite un algoritmo di *Face Recognition*, divenendo un flusso di informazioni (dal proprio stato fisico al proprio stato emozionale) decodificate dall'intelligenza artificiale che ne rielabora l'immagine in tempo reale. Ciò che appare nell'interfaccia specchiante è l'interpretazione del soggetto da parte della macchina, un corpo e una mente reinventati, da esseri biologici ad alter ego digitali.

Il *Neural Mirror* concederà spazio all'autoritratto? Qualunque sia la risposta non resta che augurarci di consegnare al futuro i nostri "punti" migliori.

#### Autore

Giovanna Ramaccini, Dipartimento di Ingegneria Civile e Ambientale, Università degli Studi di Perugia, giovanna.ramaccini@gmail.com

#### Riferimenti bibliografici

Alberti L.B. (1804). *Della Pittura e della Statua di Leon Batista Alberti*, vol. 2. Milano: Società tipografica de' Classici italiani.

Alberti di Villanuova, F. (1825). Trahere. In *Dizionario universale critico enciclopedico della lingua italiana*, vol. 5, p. 375. <<https://books.google.ru/books?id=kyJAAQAAlAAJ&printsec=frontcover&dq=Dizionario+Universale+Critico+Enciclopedico,+Volume+5>> (consultato il 10 dicembre 2019).

Augé, M. (2011). *Straniero a me stesso*. Torino: Bollati Boringhieri.

Bazzanella, E. (1998). *Il luogo dell'altro. Etica e topologia in Jacques Lacan*. Milano: FrancoAngeli.

Belardi, P. (2001). *Il rilievo insolito. Irrilevabile, irrilevante, irrilevato*. Perugia: Quattroemme.

Borzello, F. (2018). *Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits*. London: Thames and Hudson.

Brooke, W. (2014). *The Allure of the Selfie. Instagram and the New Self-Portrait*. Amsterdam: Institute of Network Cultures.

Calvino, I. (2018). Lo specchio, il bersaglio. In *Prima che tu dica pronto*, pp. 186-194. Milano: Mondadori.

Day, E. (14 luglio 2013). *How selfies became a global phenomenon*. <http://www.theguardian.com/technology/2013/jul/14/how-selfies-became-a-global-phenomenon> (consultato il 15 gennaio 2020).

Derrida, J. (2015). *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*. Milano: Abscondita. [Prima ed. *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Paris 1990].

Diderot, D. (1778). Encyclopédie. In *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une société de gens de lettres*, vol. 12, pp. 361-410. Ginevra: Jean-Léonard Pellet.

Eco, U. (2018). *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, l'illusione, l'immagine*. Milano: La nave di Teseo.

Ferri, S. (a cura di). (2000). *Storia delle arti antiche. Plinio il Vecchio*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.

Gambetta, G. (2012). *Lo specchio. Dispositivo ottico, metafora e strumento di (auto)rappresentazione*. Tesi di dottorato in Storia delle arti visive e dello spettacolo, tutor prof. M. Collareta. Università degli Studi di Pisa.

Gigante, E. (2011). *Il ritratto*. Milano: Electa.

Gioeffi, D. (1963). Ottica. In *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. 10, pp. 273-286. Venezia; Roma: Istituto per la collaborazione culturale.

Husslein-Arco, A. (a cura di). (2013). *Franz Xaver Messerschmidt. Busti fisiognomici*. Vienna: Belvedere 2013.

Ippoliti, E. (2000). *Rilevare. Comprendere misurare rappresentare*. Roma: edizioni Kappa.

Kelly, K. (2019). Welcome to the mirror world. In *Wired*, n. 89, pp. 48-63.

Magli, P. (2016). *Il volto raccontato. Ritratto e autoritratto in letteratura*. Milano: Raffaello Cortina.

Melchior-Bonnet, S. (2002). *Storia dello specchio*. Bari: Dedalo.

*Michelangelo Pistoletto si racconta.* <<http://www.arte.rai.it/articoli/michelangelo-pistoletto-si-racconta/2157/default.aspx>> (consultato il 12 marzo 2019).

Migliore, T. (2014). Ritratti "portratti". Giulio Paolini e l'identikit dell'artista. In Di Monte, M.G., Di Monte, M., de Riedmatten, H. (a cura di). *L'immagine che siamo. Ritratto e soggettività nell'estetica contemporanea*, pp. 119-134. Roma: Carocci editore.

Sdegno, A. et alii. (2017). Modellare smorfie. Rilievo e rappresentazione aptica di due teste scultoree di Franz Xaver Messerschmidt. In di Luggo, A. et alii (a cura di). *Territori e frontiere della rappresentazione. Atti del 39° Convegno Internazionale dei docenti delle discipline della*

*rappresentazione*. Napoli 14-16 settembre 2017, pp. 969-976. Roma: Gangemi editore.

Stoichita, V.I. (2015). *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla Pop Art*. Milano: il Saggiatore. [Prima ed. A Short History of the Shadow. London 1997].

Teyssot, G. (2000). Soglie e pieghe. Sull'intérieur e l'interiorità. In *Casabella*, n. 681, pp. 26-35.

Vottero, D. (1989). *Lucio Anneo Seneca. Questioni naturali*. Torino: UTET.

Waldman, D. (1999). *Roy Lichtenstein: Riflessi/Reflections*. Milano: Electa.