



# images

Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi

**FABIANA CAZZOLA-SENKPIEL**  
L'ATTO DEL DIVENIRE DELL'IMMAGINE.  
MEDIALITÀ E TEMPORALITÀ  
NELL'AUTORITRATTO POIETICO  
DI ALESSANDRO ALLORI (1555)  
in "Images", 3, 2020, pp. 144-155

Gli **Uffizi**  
Corridoio **Vasariano**  
Palazzo **Pitti**  
Giardino di **Boboli**

**3**  
marzo 2020



**Fabiana Cazzola-Senkpiel**

## L'ATTO DEL DIVENIRE DELL'IMMAGINE. MEDIALITÀ E TEMPORALITÀ NELL'AUTORITRATTO *POIETICO* DI ALESSANDRO ALLORI (1555)

Il presente contributo desidera fornire una lettura dell'autoritratto di Alessandro Allori (1555, fig. 1) alla luce della più recente letteratura scientifica relativa alla processualità del lavorare/operare artistico, con particolare riferimento al tema della *poiesis*<sup>1</sup>. Quali tra le conclusioni che emergono da questi studi permettono di parlare del quadro dell'Allori come di un'immagine poietica?

Di seguito si tratta in primo luogo di esporre le caratteristiche della specificità dell'opera sia a livello di produzione che a livello di ricezione, e di delineare le qualità riguardanti l'esperienza estetica dell'immagine in questione, per poi in secondo luogo mettere in evidenza i punti d'incontro dell'immagine con le proprietà inerenti alla *poiesis*. Ipotesi di partenza è che la comprensione delle qualità poietiche dell'autoritratto dell'Allori possano chiarire la costituzione del suo significato iconico.

### **In atto di dipingere**

L'opera dell'Allori fa parte di una serie di autoritratti dipinti a partire dalla metà del Cinquecento fino alla fine del Seicento, i quali mostrano in maniera ostentativa l'atto di dipingere. Di questa cernita di immagini del "fare artistico" fanno parte ad esempio gli autoritratti di Luca Cambiaso (fig. 2, 1570 ca., Gallerie degli Uffizi), Bernardino Licinio (1530 ca., Martin von Wagner Museum, Würzburg), Nicolò Musso (1615-1620, Collezione Mossi, Museo Civico, Casale Monferrato) e Annibale Carracci (1588-1590, Pinacoteca di Brera, Milano) e ancora di Carlo Dolci (fig. 3, 1675, Gallerie degli Uffizi).

Gli strumenti tradizionali del lavoro del pittore, quali ad esempio pennello, tavolozza e tela, sono riprodotti in questa selezione di opere durante il loro impiego attivo e non semplicemente come attributo statico del mestiere. L'atto di dipingere e il divenire del quadro sono quindi il tema peculiare della rappresentazione<sup>2</sup>. Questi due processi sono caratterizzati da aspetti di temporalità inerenti sia



1

Alessandro Allori,  
Autoritratto, 1555,  
olio su tavola, 60 x 46,5 cm,  
Gallerie degli Uffizi,  
inv. 1890, n. 1689

## images



2

Luca Cambiaso, Autoritratto, 1570,  
olio su tela, 86,5 x 71 cm, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890, n. 1811



3

Carlo Dolci, Autoritratto doppio, 1674,  
olio su tela, 74,5 x 60,5 cm, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890, n. 1676

al livello di produzione che di ricezione delle opere stesse: partendo dalla messa in questione del rapporto fra immagine e tempo si possono individuare notoriamente il tempo *dell'*immagine – che verrà esposto più dettagliatamente a seguire – e la rappresentazione del tempo *nell'*immagine (ad esempio l'avanzare dell'età negli autoritratti di Luca Cambiaso e Carlo Dolci): aspetti di temporalità che a loro volta si lasciano declinare per ogni esempio in maniera peculiare.

### L'atto del divenire dell'autoritratto – Alessandro Allori

Uno degli esempi di spicco tra i dipinti sopra citati, e cioè l'autoritratto di Alessandro Allori, datato attorno al 1555 (fig. 1), tematizza con una radicalità senza pari il tema della processualità del lavorare/operare artistico, sia a livello di produzione che di ricezione estetica.

La figura del pittore “in atto di dipingere” combina le caratteristiche specifiche di molti autoritratti: oltre ai già menzionati attributi del mestiere, si evidenziano le mani in movimento e lo sguardo, diretto verso l'esterno dell'immagine, nello specifico verso lo specchio. Michael Fried descrive la scena quale dispositivo speculare perpendicolare<sup>3</sup> sulla base del rapporto spaziale ad angolo retto tra i seguenti fattori: il supporto dell'immagine (qui la tavola da dipingere), lo specchio (cioè lo strumento sussidiario essenziale per il genere in questione) e la postura del pittore all'opera.

Analizzando l'autoritratto dell'Allori si possono annotare due aspetti fondamentali che costituiscono quella che nella letteratura scientifica viene definita “autoreferenzialità dell'arte”, che qui trova espressione generale quale “pittura come tema della pittura”<sup>4</sup>. Gli aspetti attinenti all'autoreferenzialità sono: la riflessione sulla medialità e la riflessione sulla temporalità dell'immagine.

### Medialità

Il termine “medialità” e l'aggettivo “mediale” vengono in questa sede usati facendo riferimento al tedesco *Medialität* e all'inglese *mediality*, e mirano a definire la relazione intrinseca tra il materiale del supporto fisico del quadro e la dimensione estetica dello stesso, nello specifico il concatenamento tra la tavola lignea in rapporto al motivo rappresentato (l'artista “in atto di dipingere”). Questa relazione è caratterizzata da un'interposizione delle due dimensioni e determina così la costituzione processuale del senso iconico dell'immagine. Qui di seguito si tenterà di delineare brevemente questi aspetti.

## images

La mano destra dell'Allori, riprodotta muscolosa e plastica, afferra, leggermente rialzata, il pennello al lavoro. Della sinistra, dipinta nell'angolo inferiore del quadro, che tiene la tavolozza, si vedono solo il pollice che esce dal foro e la punta di un altro dito. Mentre il pittore lavora ad un'opera apparentemente invisibile per lo spettatore odierno<sup>5</sup>, il manico del pennello va a intersecare il bordo sinistro della tavola quasi perpendicolarmente. Al lato sinistro del quadro ha luogo il momento di riflessione sul rapporto tra la materialità del supporto del quadro e la superficie dipinta dell'immagine. Questa parte del bordo è rilevante perché è qui che il divenire dell'autoritratto trova il suo punto di rovesciamento (*Kippmoment/Umschlagmoment*) nell'ambito di tensione tra produzione e ricezione artistica.

Questa parte cruciale del quadro – la “marginalità programmatica”, per così dire – possiede una funzione conoscitiva nel contesto della strategia rappresentativa, poiché l'attenzione dello spettatore viene catturata e diretta verso la costituzione del suo significato/senso iconico (*ikonische Sinnkonstitution*<sup>6</sup>). La porzione laterale della tavola mostra sé stessa nella sua materialità e rimanda alla propria medialità; al tempo stesso vengono mostrati il processo di produzione dell'opera e il processo del divenire dell'immagine.

Come appena delineato, il pennello al lavoro<sup>7</sup> durante l'atto di dipingere si trova *sul* e mostra il punto cruciale della rappresentazione, il bordo dell'immagine quale punto in cui il supporto fisico si interrompe nella sua materialità e dove ci si potrebbe aspettare – se lo scorcio scelto dall'artista per il quadro fosse più ampio<sup>8</sup> – la rappresentazione di un quadro (nel quadro).

Questo dovrebbe poggiare su un cavalletto, che è qui invisibile, così come la rappresentazione del pennello termina prima del punto dove si dovrebbero trovare le setole, ovvero la parte del pennello che possiede e incarna la sua facoltà di dipingere<sup>9</sup>. Questa parte esecutiva e attiva di tutto l'apparato del dipingere non viene però dipinta dall'Allori; le setole sono infatti l'elemento che sotto la guida della mano in azione trasferisce e veicola i colori sulla tela/tavola e che partecipa in maniera diretta al rendere visibile la rappresentazione. Nelle parole di Quiviger: “The painter's brush is thus associated with a zone of high sensitivity, mediating perceptions of shape, texture and temperature. The tip of the brush is the place where the three-dimensional imagination of the artist encounters and overcomes the flatness of the pictorial surface in order to create figures expressive of depth and relief”<sup>10</sup>.

Questi due elementi assenti – il quadro nel quadro, le setole del pennello – danno adito alle seguenti riflessioni: da una parte la non-rappresentazione della punta del pennello indica simbolicamente la difficoltà del cogliere visivamente e di rappresentare il gesto del dipingere “in atto”, mentre cioè sta avendo luogo, e più in generale rimanda alla frammentarietà (*Bruchstückhaftigkeit*) che caratterizza il

processo artistico di produzione di ogni autoritratto, difficoltà che confina con una quasi intrinseca irrepresentabilità, un punto cieco come luogo comune dei dibattiti sul genere autoritratto<sup>11</sup>; dall'altra il quadro in atto di divenire è allo stesso tempo *assente* e *presente*<sup>12</sup>: *assente* quale quadro-nel-quadro nel supporto fisico-materiale della tavola lignea, *presente* nella sua qualità estetica di superficie dipinta di autoritratto “in atto di dipingere”. Il termine di latenza, considerato come categoria estetica, permette a questo proposito di caratterizzare e descrivere l'essere (già) presente di una cosa che non si è ancora manifestata.

### Temporalità dell'immagine

A questo punto traspare l'altro aspetto inerente all'autoreferenzialità, e cioè quello della temporalità. Come appena visto, l'immagine dell'Allori permette di fare esperienza, e così, di venire a conoscenza delle condizioni mediali di costituzione del dipinto e, di conseguenza, del senso iconico dell'immagine. La scelta dell'artista di questa inquadratura/scorcio per la rappresentazione esorta gli spettatori ad immaginare un prima, un durante e un dopo e a sviluppare così una cornice narrativa. La tensione tra *assenza* e *presenza* dell'immagine si rivela essenziale ed è determinata da uno spazio di tempo nel corso del quale ha luogo l'atto del divenire dell'immagine; il punto di partenza delle presenti riflessioni è che durante l'osservazione dell'immagine da parte di uno spettatore contemporaneo accade un 'accavallamento', cioè una sostituzione tra l'immagine assente che si trova in divenire e la stessa immagine (“divenuta”) che in senso proprio si trova già davanti agli spettatori.

Questo processo spazio-temporale attraverso il margine materiale/fisico e dimensione estetica dell'immagine si ripete e attua ogni volta che il quadro viene osservato sulla base della struttura aperta della modalità “in atto di dipingere”. La temporalità così descritta è una qualità dell'autoritratto dell'Allori di cui il quadro permette di fare esperienza. La figura di una “differenza temporale” descrive questa concezione teorica dell'immagine<sup>13</sup>: con ciò si fa riferimento anche al rapporto tra valenza storica del quadro come supporto materiale e l'esperienza estetica che di volta in volta i rispettivi spettatori attuano.



### Riflessioni sui metodi di studio e ricezione adatti per il genere autoritratto - Specificità dell'opera e esperienza dell'immagine

Scegliendo il tema del rapporto fra immagine e tempo come filo conduttore dell'analisi della serie di autoritratti citata all'inizio del presente contributo, e in questa sede in particolare sull'esempio dell'autoritratto dell'Allori, viene fatto un tentativo – per l'investigazione storico-artistica tradizionale sicuramente poco ortodosso – di estrapolare il genere autoritratto dal contesto corrente di ricerca, e cioè ad esempio come sottogenere nell'ambito della discussione dello sviluppo del genere del ritratto e delle teorie sulle tendenze della rappresentazione di individualità così come della costruzione visiva del ruolo sociale degli artisti<sup>14</sup>, per impiegarlo come strumento di analisi delle componenti temporali dell'immagine nel più ampio contesto delle teorie dell'immagine<sup>15</sup>. Di pari passo le caratteristiche di produzione e ricezione del genere autoritratto si trovano al centro dell'analisi che conduce alle modalità di sviluppo del senso iconico dell'immagine. L'approccio appena descritto per tentare un accesso al genere autoritratto nel modo “in atto di dipingere” potrebbe essere generalizzato con le parole chiave *specificità dell'opera e esperienza estetica dell'immagine*.

Punto di partenza delle riflessioni sulla *specificità dell'opera* è stata la questione essenziale, che è poi anche una sfida: è possibile ad occhio nudo, senza quindi documenti scritti, iscrizioni e firme apposte all'opera o altri strumenti iconici sussidiari, distinguere tra un autoritratto e un ritratto d'artista dipinto da un altro artista<sup>16</sup>? Quali elementi intervengono a favore dell'una, quali dell'altra possibilità? Che cosa determina l'identificazione/attribuzione di un'opera quale autoritratto? Che cosa invece può negare tale attribuzione? Nello specifico, riguardo agli autoritratti “in atto di dipingere”, ci si domanda se sia possibile (di)mostrare unicamente sulla base di ciò che si vede sulla tavola o tela che gli artisti stiano davvero dipingendo se stessi e, nella fattispecie, questa stessa opera che lo spettatore contemporaneo ha davanti agli occhi in questo preciso momento e non un altro quadro rappresentante un soggetto diverso, come ad esempio un paesaggio<sup>17</sup>.

Il presente tentativo di risposta a queste domande si trova appunto nell'analisi esposta delle componenti autoreferenziali, mediali e dunque temporali dell'immagine a scopo di smascherare il procedimento di costituzione del senso iconico dell'immagine. Queste componenti sono strettamente collegate all'esperienza estetica dell'immagine, per cui l'attenzione si concentra anche sul processo di percezione/ricezione dello spettatore odierno<sup>18</sup>. Concepire la modalità “in atto di dipingere” come dispiegamento ma anche condensamento di tempo significa attribuire all'opera tratti fenomenologici e conferirle una struttura di esperienza. Come visto sopra, il bordo dell'immagine, dove poggia il pennello, diventa luogo di un avvenimento (*Ereignis*), luogo di mediazione dalla soglia materiale verso la dimensione estetica dell'opera.

## Un'immagine poietica

Nel contesto della rivoluzione digitale degli ultimi anni si constata nella ricerca scientifica un aumentato interesse concernente questioni di forza produttiva dell'arte, che emerge nel contesto più ampio dei dibattiti del *material turn* e del *new materialism* riguardo al potere d'azione rispettivamente d'effetto del "materiale" (*Handlungsmacht/Wirkmacht, agency*)<sup>19</sup>. Per quanto riguarda il "fare" dell'arte si sono dimostrati di enorme portata le recenti analisi del concetto di *poiesis*<sup>20</sup>: facendo ricorso alla questione di partenza del presente contributo, e cioè quali elementi emersi dalle attuali disquisizioni riguardanti la processualità dell'operare artistico permetterebbero di parlare dell'autoritratto dell'Allori come di un'immagine poietica, ne vengono di seguito esposti in maniera cursoria gli aspetti principali.

In primo luogo, nell'enunciazione sopra riportata della specificità dell'opera, trova riscontro la definizione data da Valeska von Rosen di *poiesis* quale interesse alla processualità dell'operare artistico con focus sulla genesi dell'opera che comprende: "[...] Reflexionen der Bedingungen, Möglichkeiten und Eigenschaften des verwendeten Mediums und Material [...] und insbesondere darin auch theoriehaltig ist"<sup>21</sup>. In secondo luogo, l'opera dell'Allori tocca due ulteriori dimensioni inerenti alla *poiesis* che Andreas Beyer ha individuato, e cioè, da una parte il trattamento nella e attraverso la rappresentazione del processo di produzione artistico nel senso di "[...] Fragen des künstlerischen Vorgehens, der Technik, des Materials [...]"<sup>22</sup> e, dall'altra parte, *poiesis* quale elemento delle discussioni della costituzione del significato iconico ("[...] sinnstiftende Dimension der Poiesis im Sinne einer ikonischen Logik"<sup>23</sup>).

In terzo luogo e, in maniera più generale, attraverso il coinvolgimento del concetto di *poiesis*, si fa riferimento ad una possibile relazione con quelle "immagini potenziali/in potenza" le quali secondo Dario Gamboni "[...] die aktive Teilnahme der Betrachter verlangen, um aktuell zu werden" e che "[...] ihn oder sie [den/die Betrachter = lo spettatore/la spettatrice, NdA] den aktiven Charakter der Wahrnehmung bewusst werden lassen"<sup>24</sup>.

## Conclusione

La rappresentazione del divenire dell'immagine per mano di Alessandro Allori riconduce alla forza produttiva dell'arte; espone la transitività della costituzione del significato iconico dell'autoritratto "in atto di dipingere" e fa così riferimento al ruolo fondamentale che la temporalità gioca in questo contesto. Sullo sfondo dell'analisi della componente autoreferenziale dell'immagine, degli aspetti concernenti la medialità e la temporalità, così come della segnalazione delle componenti poietiche, si conclude mettendo in evidenza la considerazione che l'opera dell'Allori si presta come esempio di quella conoscenza non discorsiva dell'arte, che è vincolata alla materialità dell'opera stessa quale valenza teorica sulla produzione e pratica artistica stessa,<sup>25</sup> e che viene mediata attraverso la forma di percezione peculiare all'arte.

## NOTE

- 1 Beyer – Gamboni 2014; von Rosen *et alii* 2013.
- 2 Rinvio alla pubblicazione della mia tesi di dottorato che si concentra su questo tema: Cazzola 2013.
- 3 Fried 2010, pp. 16-37; Reynolds – Peter 2016, pp. 20-22.
- 4 Asemissen – Schweikhart 1994; Stoichita 1993.
- 5 Peter 2016, pp. 95-97.
- 6 Boehm 2007.
- 7 Sul tema del pennello: Löhr 2013; Rosand 1996.
- 8 Non ho trovato nella letteratura informazioni riguardo a modificazioni del formato del supporto.
- 9 La rappresentazione della tavolozza con i colori esclude una possibile interpretazione alternativa del pennello quale manico di matita o punta da disegno, che, a fronte degli scritti dell'Allori sul disegno come forma artistica autonoma apparsi nel 1565, potrebbe essere proiettata a posteriori (si veda Allori 1565 e Ciardi 1971).
- 10 Quiviger 2003, pp. 101-113.
- 11 A titolo esemplare si rimanda, tra le innumerevoli riflessioni sul tema, a: Preimesberger 1999, p. 31; Derrida 1997.
- 12 Calabrese 2006 (p. 163, pp. 249-256) parla a questo proposito di "tautologie".
- 13 Rimando alle riflessioni in Cazzola 2016.
- 14 Preimesberger 1999; Woods-Marsden 1998; Warncke 1998; Boehm 1985. Per la ricostruzione e analisi di questi discorsi si veda anche la sintesi in Pfisterer – von Rosen 2005, pp. 12-16.
- 15 Pichler – Ubl 2014; Boehm 2007; Bogen 2005; Bredekamp 2003.
- 16 Si veda anche Pfisterer – von Rosen 2005, p. 12.
- 17 Si vedano considerazioni simili di Derrida (1997, pp. 62-64, p. 68), a proposito di alcuni autoritratti di Fantin-Latour; Pfisterer – von Rosen 2005, p. 18.
- 18 Pfisterer – von Rosen 2005, p. 15: "[...] Es ist der fiktive Betrachter vor dem Bild, zu dem sich der Künstler ins Verhältnis setzt"; Preimesberger 1999, p. 39.
- 19 Si veda ad esempio Heibach – Rhode 2015; Witzgall – Stakemeier 2014; Bredekamp 2010; Gell 1998; Coote – Shelton 1992.
- 20 Beyer – Gamboni 2014; von Rosen *et alii* 2013.
- 21 von Rosen 2014, p. 2; von Rosen *et alii* 2013, pp. 7-8; von Rosen 2013, p. 26.
- 22 Beyer 2014, p. IX.
- 23 Ibid.
- 24 Gamboni 2006, p. 63, 73.
- 25 von Rosen 2014, p. 2; von Rosen *et alii* 2013, p. 7.

## BIBLIOGRAFIA

- Asemissen – Schweikhart 1994: H. U. Asemissen, G. Schweikhart, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994.
- Allori 1565: A. Allori, *I Ragionamenti delle regole del disegno. Dialogo sopra l'arte di disegnare le figure di Alessandro Allori*, in P. Barocchi (a cura di), *Scritti d'Arte del Cinquecento*, vol. II, Milano-Napoli 1971-1977, pp. 1941-1981.
- Beyer 2014: A. Beyer, *Vorwort*, in Beyer – Gamboni 2014, pp. IX-X.
- Beyer – Gamboni 2014: A. Beyer, D. Gamboni (a cura di), *Poiesis. Über das Tun in der Kunst*, Berlin-München 2014.
- Boehm 1985: G. Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985.
- Boehm 2007: G. Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007.
- Bogen 2005: S. Bogen, *Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft*, in K. Sachs Hombach (a cura di), *Bildwissenschaft*, Frankfurt am Main 2005, pp. 52-67.
- Bredenkamp 2003: H. Bredenkamp, *Bildwissenschaft*, in U. Pfisterer (a cura di), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart-Weimar 2003, pp. 56-58.
- Bredenkamp 2010: H. Bredenkamp, *Theorie des Bildaktes. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Frankfurt am Main 2010.
- Calabrese 2006: O. Calabrese, *Die Geschichte des Selbstporträts*, München 2006.
- Cazzola 2013: F. Cazzola, *Im Akt des Malens. Aspekte von Zeitlichkeit in Selbstporträts der italienischen Frühen Neuzeit*, Paderborn-München 2013.
- Cazzola 2016: F. Cazzola, *Das Malen des Malens im Selbstporträt und die Rolle der Zeit – Substitution, Transivität, "zeitliche Differenz"* in B. Kuhn (a cura di), *Selbst-Bild und Selbst-Bilder*, Paderborn-München 2016, pp. 41-56.
- Ciardi 1971: R. P. Ciardi, *Le regole del disegno di Alessandro Allori e la nascita del dilettantismo pittorico*, in *Storia dell'arte*, 12, 1971, pp. 267-284.
- Coote – Shelton 1992: J. Coote, A. Shelton (a cura di), *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford 1992.
- Derrida 1997: J. Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, München 1997.
- Fried 2010: M. Fried, *The moment of Caravaggio*, Princeton NJ 2008.
- Gamboni 2006: D. Gamboni, *Acheiropoiesis, Autopoiesis und potentielle Bilder im 19. Jahrhundert*, in F. Weltzien (a cura di), *von selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2006, pp. 63-74.
- Gell 1998: A. Gell, *Art and agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998.
- Heibach – Rohde 2015: C. Heibach, C. Rohde (a cura di), *Ästhetik der Materialität*, Paderborn 2015.
- Löhr 2013: W. Löhr, *Autorità del pennello. Der Pinsel als Werkzeug und Bedeutungsträger im Tre- und Quattrocento*, in V. von Rosen, D. Nelting, J. Steigerwald (a cura di), *Poiesis. Praktiken der Kreativität in den Künsten der Frühen Neuzeit*, Zürich 2013, pp. 111-153.
- Peter 2016: L. Peter, *The Artist at Work*, in A. Reynolds, L. Peter, M. Clayton (a cura di), *Portrait of the Artist*, London 2016, pp. 93-157.
- Pfisterer – von Rosen 2005: U. Pfisterer, V. von Rosen, *Einführung*, in U. Pfisterer e V. von Rosen (a cura di), *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2005.
- Pichler – Ubl 2014: W. Pichler, R. Ubl, *Bildtheorie zur Einführung*, Hamburg 2014.
- Preimesberger 1999: R. Preimesberger, *Einleitung*, in R. Preimesberger (a cura di), *Porträt*, Berlin 1999, pp. 13-64.
- Quiviger 2003: F. Quiviger, *The Brush in Poetry and Practice: Agnolo Bronzino's Capitolo del pennello in Context*, in T. Frangenberg (a cura di), *Poetry on Art. Renaissance to Romanticism*, Donington 2003, pp. 101-113.
- Reynolds – Peter 2016: A. Reynolds, L. Peter, *Producing and Collecting Portraits of Artists*, in A. Reynolds, L. Peter, M. Clayton (a cura di), *Portrait of the Artist*, London 2016, pp. 9-91.
- Rosand 1996: D. Rosand, *Tintoretto e gli spiriti nel pennello*, in P. Rossi, L. Puppi, *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 24-26 novembre 1994)*, Venezia 1996, pp. 133-137.
- Stoichita 1993: V. I. Stoichita, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps modernes*, Paris 1993.
- von Rosen 2013: V. von Rosen, *Poiesis. Zum heuristischen Nutzen eines Begriffes für die Künste der Frühen Neuzeit*, in von Rosen et alii 2013, pp. 9-41.
- von Rosen et alii 2013: V. von Rosen, D. Nelting, J.

Steigerwald, *Vorwort*, in V. von Rosen, D. Nelting, J. Steigerwald, *Poiesis. Praktiken der Kreativität in den Künsten der Frühen Neuzeit*, Zürich 2013.

von Rosen 2014: V. von Rosen, *Velázquez' Poiesis. Das Porträt des Bildhauers Juan Martínez Montañes*, in Beyer – Gamboni 2014, pp. 1–21.

Warnke 1998: M. Warnke, *Individualität als Argument*, in E. Rudolph (a cura di), *Die Renaissance und die Entdeckung des Individuums in der Kunst. Die Renaissance als erste Aufklärung*, II, Tübingen 1998, pp. 1–13.

Witzgall – Stakemeier 2014: S. Witzgall, K. Stake-meier (a cura di), *Macht des Materials/Politik der Materialität*, Zürich 2014.

Woods-Marsden 1998: J. Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture, The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven-London 1998.

