

Ri-orientare il sensibile Percorsi dello sguardo e direzionalità dell'immagine in Picasso

Francesca Polacci

Un elaborato lavoro sugli assi di visione e sul verso delle immagini è svolto da Picasso nel corso della sua prolifica produzione. In questo contributo non ci soffermeremo tuttavia sulle ben note scomposizioni e ricomposizioni figurative che non rispettano l'orientamento degli oggetti del mondo, ma su talune realizzazioni in cui a essere messi in causa sono gli assi di visione, verticale vs orizzontale, copresenti e posti in tensione all'interno di singole opere.

È nel quadro di un più articolato dialogo con la tradizione classica, e nello specifico con il genere della natura morta, che l'artista spagnolo inizia, nel 1912, un «discorso» sulla rappresentazione i cui esiti investono, come noto, l'intera storia della pittura. Proponendoci un campo di indagine necessariamente circoscritto proveremo a mettere in luce *come* Picasso intervenga sulle due dimensioni in gioco. Peraltro queste sono pertinenti già nel primo *collage*, *Nature morte à la chaise cannée* (primavera 1912) (Fig. 1), per poi essere elaborate ulteriormente nella successiva produzione di *papiers journal*.

L'ipotesi che cercheremo di argomentare, avvalendoci anche di uno sguardo analitico rivolto alle singole opere, è che il lavoro di Picasso sia funzionale a «presentare»¹ taluni

¹ Si vedano in particolare le formulazioni di Marin (1994) a proposito delle due dimensioni che contraddistinguono la rappresentazione: una transitiva (rappresentare nell'accezione di sostituire qualcosa di assente con qualcosa di presente), in cui l'effetto ottenuto è quello di una *trasparenza* mimetica, e una intransitiva o «presentativa» (in cui è magnificata l'etimologia latina del termine, *re-præsentatio*, ed è quindi valorizzata l'operazione di mostrare, presentare qualcosa) e l'effetto è quello di un'*opacità* della rappresentazione. All'interno di questa seconda accezione Marin include tutti quei dispositivi in cui la pittura torna auto-riflessivamente su se stessa. Per una rassegna critica circa le differenti accezioni che la «rappresentazione» assume in seno al panorama filosofico, cfr. Chiodo (2008).

dispositivi di visione prima ancora che a rappresentare un oggetto del mondo, il lavoro sui percorsi dello sguardo è dunque funzionale ad articolare una riflessione sullo statuto della rappresentazione.

Ma non solo, la natura morta, retro delle immagini che diviene dritto, sembra essere indagata dall'artista in tutta la sua portata. Tanto è vero che nel 1930 compone una serie di *assemblages* in cui gira materialmente il telaio/cornice e iscrive le proprie composizioni sul rovescio dell'immagine. Operazione carica di una consistente dose di ambiguità, volta a mettere in forma taluni dispositivi sottesi alla rappresentazione classica: è attraverso l'inversione tra davanti e dietro che è rivisitato il «verso» delle immagini, recuperandone altresì la genesi diacronica.



Si tratta di costruzioni, in tre dimensioni, in cui Picasso sembra riflettere sulla «forma quadro», e che chiedono, dunque, di interrogarsi circa le continuità tra pittura e scultura, a prescindere anche dalla cesura relativa al passaggio dalle due alle tre dimensioni. A questo proposito sono significative le tangenze – anche cronologiche – tra quanto teorizzato in seno al puro-visibilismo, in cui la riflessione si sviluppa intorno a qualità che prescindono la condizione del *medium* (per cui pittura e scultura possono essere accomunate da analoghe qualità formali), e la ricerca svolta in ambito artistico, in cui sono trasgredite le frontiere tra le due arti². Inoltre, a testimonianza della salienza del problema, negli anni immediatamente successivi alle prime costruzioni di Picasso, la riflessione circa l'«essenza» della scultura, nella sua relazione con la pittura, corre parallela alla pratica artistica (cfr. Kahnweiler [1963]: 94).

1. *Nature morte*

Se la scelta degli oggetti rappresentati nelle nature morte è «strettamente personale e non intercambiabile» (cfr. Schapiro [1968]), tale da permettere addirittura di distinguere

² Si pensi ad esempio alla possibilità di attribuire la qualificazione di «pittorico» a scultura e pittura indifferentemente. Per un'approfondita ricognizione critica sul puro-visibilismo cfr. Pinotti (1998a) per le tangenze con l'estetica, e cfr. Lancioni (2001) per le continuità con la teoria semiotica.

differenti artisti (anche di una medesima scuola) e dunque configurarsi come una sorta di «firma» dell'artefice stesso, può essere interessante portare l'attenzione su alcuni tratti – che almeno nella lettura di taluni critici – contraddistinguono il genere. A tal proposito ripercorreremo esclusivamente quelle riflessioni che si concentrano sulla costruzione del punto di vista e, nella seconda parte del saggio, sulla forma «para-testuale», di «fuori immagine» o *marginalia*, che lo *still life* assume prima ancora di divenire un genere autonomo.

Attraverso la ricognizione critica proposta da Sterling (1985) emerge come la natura morta, sin dalle sue origini ellenistiche, preveda una doppia modalità di iscrizione del punto di vista: zenitale e frontale. L'autore mostra come negli *xenia*, «doni di ospitalità» greci, gli oggetti di uso quotidiano, le cibarie, siano rappresentate a partire da un doppio percorso dello sguardo. I doni per gli ospiti, sono sia disposti in spazi aperti, come nel caso di mosaici pavimentali quale la celebre *Stanza non spazzata (Asarotos aecos)* dove gli avanzi di un pasto sembrano casualmente distribuiti al suolo e impostano (anche attraverso le ombre portate) una visione zenitale, sia in nicchie dove gli oggetti sono rappresentati in *trompe-l'œil*. E a proposito di questi ultimi ne evidenzia la dimensione tattile: «C'était un réalisme essentiellement limité à des joies otiques ou tactiles. Le peintre et le mosaïste insistent sur l'épiderme des objets» (Sterling [1985]: 13).

Queste due modalità di visione e di coinvolgimento dello spettatore coesistono pertanto fin dalle origini della natura morta e, sebbene inizialmente non siano copresenti all'interno di una medesima opera, tuttavia pongono, *in nuce*, una doppia strategia di installazione del soggetto osservatore che ne attraverserà il genere (cfr. Corrain e Frabbi [2004]: 162).

Peraltro Braque è perfettamente consapevole della dimensione tattile e di prossimità con lo spettatore implicata dalla natura morta, quest'ultima è infatti, nelle riflessioni che l'artista consegna a D. Vallier, un genere di pittura definita dalla relazione prossemica con lo spettatore, è una pittura «a portata di mano»:

Ce qui m'a beaucoup attiré – et qui fut la direction maîtresse du cubisme – c'était la matérialisation de cet espace nouveau que je sentais. Alors je commençai à faire surtout de natures mortes, parce que dans la nature morte il y a un espace tactile, je dirais presque manuel. Quand une nature morte cesse d'être à la portée de la main, elle cesse d'être une nature morte. (Vallier [1954]: 15)

Di seguito cercheremo di mostrare come in alcune opere della produzione cubista di Picasso la scomposizione dei piani e la concomitante presenza di un tracciato alfabetico non determini semplicemente una moltiplicazione di punti di visione che pone in tensio-

ne lo sguardo dell'osservatore (obbligato a un lavoro cooperativo, di continua ricomposizione di una molteplicità) ma, sotteso a questo primo livello, si ipotizza sia riconoscibile una tensione tra due assi di visione: frontale e dall'alto. Di centrale importanza, a questo proposito, è la presenza di caratteri alfabetici (prima dipinti sul supporto e poi inseriti attraverso ritagli di giornale), scrittura frammentaria che interviene attivamente nella riformulazione dei punti di vista inscritti all'interno dell'opera e che Picasso rilavora anche in relazione all'orientamento culturalmente previsto di scrittura e immagine, aspetto sul quale si rende necessario spendere qualche parola.

2. Percorsi dello sguardo tra scrittura e immagine

In uno scritto dal titolo *Malerei und Graphik* (1910-1918) W. Benjamin porta l'attenzione sulla presenza di due diversi assi che contraddistinguono rispettivamente pittura e disegno/scrittura³, ossia l'asse longitudinale e quello trasversale (*alias* verticale e orizzontale):

Si potrebbe dire che la sostanza del mondo è attraversata da due sezioni: la sezione longitudinale della pittura e la sezione trasversale del disegno. Pare che la sezione longitudinale abbia una funzione rappresentativa, contenga in qualche modo le cose; la sezione trasversale è simbolica: contiene i segni. O forse è la *nostra* modalità di lettura che implica che noi possiamo la pagina orizzontalmente davanti a noi? (Benjamin [1972]: 202)

Il saggio si apre inoltre con un riferimento alla relazione tra orientamento dell'asse pittorico e orientamento della postura umana: «Un dipinto deve essere pensato verticalmente davanti lo spettatore» (Benjamin [1972]: 202).

Si tratta di un'opposizione che traccia due grandi ordini di continuità, i quali sembrano strettamente connessi con pratiche culturali che impostano relazioni prossemiche: «è la *nostra* modalità di lettura che vuole che possiamo la pagina orizzontalmente davanti a noi» e immediatamente a seguito di tale affermazione W. Benjamin ne fa seguire una seconda: «Forse c'è, nella disposizione originaria della scrittura, una disposizione verticale, in quanto tagliata nella pietra?» (Benjamin [1972]: 202).

³ Benjamin scrive *Malerei und Graphik* in risposta a una lettera di E. Scholem sul Cubismo di Picasso (andata perduta). A proposito delle circostanze di scrittura di tale testo, cfr. la lettera scritta da Benjamin a Ernst Schoen in data 22 ottobre 1917, raccolta in Benjamin (1966). Per un'approfondita premessa a *Malerei und Graphik*, cfr. Bois (1990).

Dunque l'asse orizzontale non caratterizza intrinsecamente la scrittura, ma ne definisce una qualità in rapporto alla sua apprensione/fruizione da parte di un soggetto cosciente.

A distanza di più di cinquant'anni questa stessa opposizione è isolata anche da Leo Steinberg (1972a), il quale indica un piano verticale proprio alla pittura al quale si oppone l'orizzontalità della scrittura. Anche il critico statunitense pone in stretta relazione la verticalità della pittura alla postura umana, paragonando il piano di iscrizione dei segni grafici ai «flatbed», ossia ai ripiani dove i tipografi ponevano i caratteri di piombo. Si tratta di un'orizzontalità, marcata soprattutto dall'introduzione della stampa, che indica la posizione della pagina rispetto al lettore. Per L. Steinberg l'opposizione tra verticalità della pittura e orizzontalità della scrittura è funzionale a individuare un momento di cesura, coincidente con il modernismo, in cui anche la pittura si appropria dell'asse orizzontale per produrre composizioni che si contraddistinguono per la loro orizzontalità, opere che l'autore propone chiamare «flatbed picture plane».

Più recentemente, negli anni '90, in occasione dell'esposizione *L'Informe* tenuta al Centre George Pompidou di Parigi (22 maggio – 26 agosto 1996), Y. A. Bois e R. Krauss rielaborano tale categoria ponendola in stretta continuità con l'informe di G. Bataille. I due critici portano l'attenzione sulla necessità cognitiva/gestaltica di una verticalità dell'immagine in relazione alla postura eretta umana. La disposizione verticale deriverebbe da una necessità scopica dell'uomo che sancisce la sua diversità rispetto alla visione e alla postura orizzontale animale.

Ciò detto è forse necessario introdurre una precisazione, in quanto si presenta il rischio di uno scivolamento tra una modalità di apprensione umana e una proprietà inscritta in seno alle opere d'arte, quali esse siano. A questo proposito un breve passaggio di L. Steinberg è dirimente, ossia la «verticalità» delle opere (motivata dalla verticalità umana) è del tutto indipendente dalla posizione fisica che l'opera può contestualmente assumere: «Non è la reale condizione fisica dell'immagine che conta. Non c'è una legge che impedisca di appendere un tappeto a un muro o di riprodurre un'immagine narrativa su un pavimento a mosaico» (Steinberg [1972a]: 131).

Tale considerazione sposta l'asse dell'attenzione: ciò che definisce la verticalità della pittura è una qualità intrinseca alle singole opere, è un dispositivo interno a esse e non meramente la posizione che queste assumono. Ora però, quale sia questo dispositivo, favorito dalla postura umana eretta, resta implicito sia nel lavoro di L. Steinberg sia in quello di Y. A. Bois e R. Krauss, a entrambi i contributi sembra sottesa l'idea che si tratti di una qualità che caratterizza il campo pittorico indipendentemente dalle epoche stori-

che, questo almeno là dove è presentata una formulazione globale della dinamica oppositiva tra verticalità e orizzontalità.

Tuttavia, nel momento in cui sono indicati gli autori (o le correnti artistiche) che interrompono la dinamica della verticalità, l'attenzione è rivolta a pittori e/o movimenti che attuano una cesura rispetto al dispositivo prospettico: Cézanne, Cubismo, Monet, Mondrian.

Tali esemplificazioni sono significative in quanto rendono patente un dato non così esplicito nell'argomentazione teorica e restituiscono alla verticalità una dimensione storica fondamentale, strettamente connessa con la realizzazione della prospettiva geometrica.

L'indagine sulle modalità in cui la categoria orizzontalità vs verticalità è rielaborata nei *papiers journaux* sottende un'ipotesi più generale, ossia che un intervento su tali dimensioni rimetta in causa una rigida separazione tra scrittura e pittura, o se si vuole, tra arti del tempo e arti dello spazio, andando a intaccare una distinzione culturalmente marcata.

Quanto sopra ripercorso ci permette di riconoscere che si tratta di una verticalità doppiamente definita: è contemporaneamente la direzione assunta dalla pittura da cavalletto rispetto a un soggetto osservatore, ma anche il dispositivo che presiede al superamento della bidimensionalità della tela, *alias* la prospettiva. A uno sguardo più attento questa doppia accezione rivela un nucleo comune, ossia in entrambi i casi è previsto un punto di vista frontale tra opera e soggetto osservatore. A tale punto di vista la scrittura ne oppone un secondo, ossia uno dall'alto verso il basso veicolato dall'orizzontalità della pagina stampata (che si dispone in orizzontale rispetto alla postura umana).

La complessità di *Nature morte à la chaise cannée* (1912) è motivata anche della co-presenza delle due dimensioni che specificano rispettivamente pittura e scrittura, come mette ben in luce l'analisi di R. Krauss: «[l'opera] can be alternatively interpreted as a literal tabletop down onto which one looks at objects in plan, or as an upright frame which fans the content of the visual field across its enclosed surface» (Krauss [1971]: 33). Il *collage* di Picasso prevede un doppio percorso dello sguardo che può essere ricondotto alle due modalità di realizzazione dell'opera: la parte in alto, in virtù delle sfaccettature-piano e della pipa in *trompe-l'œil*, iscrive una profondità, suggerisce una verticalità («an upright frame»), *versus* la tela cerata posta nella parte bassa fa ruotare l'opera in orizzontale, impostando una visione dall'alto verso il basso («a literal tabletop down onto which one looks at objects in plan»). *Nature morte à la chaise cannée* acco-

glie dunque al proprio interno le due dimensioni della pittura e della scrittura insieme e le pone in tensione.

Questa stessa opposizione subisce un trattamento differente in seno agli stessi *papiers journaux*. *Bouteille, verre et journal sur une table (Un coup de Thé)* (Fig. 2) costituisce un caso interessante. Peraltro il ritaglio di giornale è tale da impostare un gioco dia-



logico con Mallarmé: Picasso lascia evidente una porzione del titolo: «Un coup de thé», che rima, con ogni evidenza, con «Un coup de dés», poesia pubblicata per la prima volta su *Cosmopolis* nel 1887. La costruzione in carboncino è rilevante non solo in quanto simula una profondità (si veda la parte destra e quella in primo piano in cui sono in-

scritte linee oblique) ma anche perché crea un effetto di ribaltamento del piano più distante sul primo piano (si veda il tratto trapezoidale posto dietro la bottiglia). All'interno di tale tensione tra primo e secondo piano, ribaltato in superficie, la forma della bottiglia si pone a cavallo dei due: ha la base che poggia sul primo piano, in cui è riconoscibile il profilo di un tavolo che descrive una profondità, e contemporaneamente la parte centrale del corpo della bottiglia (collo incluso) è in continuità con il secondo piano. Il frammento di giornale, che simula l'etichetta della bottiglia, e contemporaneamente ne supera i contorni, è ribaltato in primo piano, subisce un processo di verticalizzazione. Diversamente da quanto accade in *Verre et bouteille de Suze* (Fig. 3), in cui i ritagli di giornale, disposti "caoticamente" sul tavolo ovale, inscrivono una dimensione orizzontale, un punto di vista dall'alto verso il basso, in *Bouteille, verre et journal sur une table (Un coup de Thé)* il frammento occupa uno spazio parallelo a quello della tela, prescrive un punto di vista per-



fettamente frontale. E un dispositivo analogo è presente in *Bouteille, tasse, journal*, autunno-inverno 1912 (Fig. 4), e in *Bouteille et verre sur une table*, fine 1912 (Fig. 5).



Se figurativamente il ritaglio mima l'etichetta della bottiglia sulla quale è collocata, contemporaneamente ne supera i contorni per andare a occupare una porzione di tavolo. In tutti e tre i casi il frammento dà forma a un gioco ambiguo: simula contemporaneamente la posizione di un giornale su di un tavolo e quella di un'etichetta. L'ambiguità è tanto più interessante se posta in relazione con la tensione tra orizzontalità e verticalità: la porzione di quotidiano include contemporaneamente la verticalità dell'etichetta e l'orizzontalità del giornale disteso su di un tavolo, riassumendo al proprio interno, senza mai risolverla, la tensione tra le due dimensioni di pittura e scrittura.

Picasso, pertanto, inserisce ritagli di giornale non per attribuire loro la posizione convenzionalmente assegnata alla scrittura, ma per inscrivere all'interno della composizione una riflessione sugli assi di visione culturalmente previsti. La tensione irrisolta tra i due orientamenti dello sguardo rende pertinente la dimensione intransitiva della rappresentazione, in quanto sono «mostrati», senza rispettarne la polarizzazione culturale, gli assi che reggono la distinzione tra il dominio della pittura e quello della scrittura. Cesura che Picasso mette discorso e riscrive attraverso le proprie opere.

L'operazione diviene ancora più complessa là dove l'artista altera l'orientamento degli oggetti che rappresenta, dislocando ad esempio in orizzontale ciò che prevede una disposizione verticale, a questo proposito sono significative le riflessioni di Hildebrand (1893) sulla «buona visione» (che Picasso fa completamente saltare):

Sta nella nostra posizione verticale rispetto alla terra e nella posizione orizzontale dei nostri occhi il motivo per cui la direzione verticale e orizzontale ci sono congenite e fondamentali rispetto a tutte le altre, che comprendiamo, giudichiamo e misuriamo in relazione a esse. Se l'immagine della natura contiene queste due direzioni principali, come ad esempio un albero verticale, uno specchio d'acqua orizzontale, si ha subito il sentimento tranquillizzante di un chiaro rapporto spaziale con l'apparenza figurativa. [...] Allo stesso modo tutto ciò che appare nell'opera d'arte dà solidità alla costruzione complessiva di ciò che appare. (Hildebrand [1893] : 64)

Il lavoro di Picasso è complesso in quanto agisce contemporaneamente su due dimensioni, una prima concernente la disposizione culturalmente prevista di scrittura e pittura, una seconda concernente la disposizione degli oggetti che rappresenta e l'esito è quello di rompere la «solidità» della composizione per far oscillare e porre in tensione i differenti tipi di direzionalità che iscrive nell'opera.

3. Davanti vs dietro: ri-orientare l'immagine

Una serie di opere composte nell'estate del 1930, e attualmente conservate al Musée Picasso, tematizzano il problema della cornice in rapporto alla forma quadro e convocano al contempo le origini della natura morta, rovescio delle immagini poi divenuto dritto, *marginalia* che inizialmente occupano il retro delle tavole di altare e che progressivamente acquisiscono lo statuto di opere autonome. Si tratta infatti di composizioni in cui Picasso gira materialmente il telaio e inserisce oggetti prelevati dal «reale» sul retro della tela, trasformando il telaio in cornice. Opere che in parte restituiscono lo stretto intreccio tra Picasso e il Surrealismo, tanto è vero che una di esse è posta in apertura al saggio di A. Breton, *Picasso dans son élément* pubblicato nel 1933 sul primo numero di *Minotaure* (cfr. Breton [1933]). Inoltre tale produzione si colloca nel 1930, anno in cui non solo c'è un'esposizione tematica dedicata al *collage* presso la Galleria Goemans di Parigi (cfr. Aragon [1930]), ma in cui l'opera dell'artista spagnolo – in relazione a quella dei surrealisti – occupa il dibattito contemporaneo nelle principali riviste di arte⁴.

Nell'opera selezionata per l'analisi, ossia *Composition au gant*, 1930, (Fig. 6) sembra dominare un effetto di ingrandimento di motivi vegetali che fa pensare ai frottages di Marx Ernst dell'album *Histoire*



⁴ In particolare pensiamo agli scambi, talora anche con toni accesi, tra *La révolution surréaliste* e i *Cahiers d'Art* (cfr. a questo proposito Chénieux-Gendrom [2005]). Ed è nel 1930 che Bataille dedica a Picasso la rubrica *Soleil pourri* in *Documents*, n° 3. Dunque i rapporti tra la produzione di Picasso e la poetica surrealista, che contribuisce egli stesso a fondare, è restituita da un coro di voci eterogenee che forniscono letture anche profondamente divergenti. A proposito delle differenti interpretazioni elaborate rispettivamente da Bataille e Breton in relazione a Picasso surrealista, cfr. Bois e Krauss (1996).

naturelle del 1926 (cfr. Spies [1975; 1986]) come anche a quanto realizzato in ambito fotografico, in particolare ai primi piani del mondo vegetale realizzati da Blossfeldt (cfr. Benjamin [1931]) o ai primissimi piani, *Gros orteil*, di Jacques-André Boiffard, pubblicati su *Documents* n° 6 (1929) all'interno del saggio omonimo di Bataille⁵.

Tuttavia, a uno sguardo più attento, quanto presente in *Composition au gant*, non subisce un processo di ingrandimento analogo a quello che contraddistingue *Gros orteil*, dove la pulsione scopica è appagata dalla percezione della più piccola porosità dell'epidermide, ma si tratta di elementi che sembrano non essere in scala rispetto al supporto che dovrebbe contenerli, che non sono dominati dal dispositivo che li mette in scena. Una simile considerazione, se ritenuta pertinente, reca *in nuce* non poche conseguenze a livello analitico. Sostenere infatti che quanto realizzato non è in scala implica un lavoro di inversione del dispositivo che per eccellenza permette una restituzione scalare degli elementi, ossia la prospettiva geometrica. Rovesciamento che in questo caso si sublima nella matericità del guanto che oltrepassa la cornice dell'opera per invadere con prepotenza lo spazio dello spettatore.

Se una rappresentazione mimetica – che si incardina sul dispositivo prospettico – prevede un dominio sugli oggetti rappresentati, ossia questi sono controllati dallo sguardo teorico che li produce e li domina, nel *trompe-l'œil* – ci dice Marin (1994) – l'apparizione «viene incontro allo sguardo» secondo un movimento speculare e inverso rispetto alla prospettiva: ecco allora che un effetto di «presenza» si sostituisce a un effetto di «realtà» costruito attraverso la mimesi. Il guanto di *Composition au gant* sembra reificare una «presenza» altrimenti simulacrale⁶.

Inoltre, il guanto/mano è perfettamente riconoscibile all'interno di un'opera il cui livello figurativo è carico di ambiguità e denso di possibili rimandi alla tradizione classica, come a breve cercheremo di argomentare. Procedendo intanto al riconoscimento di figure del mondo, dunque privilegiando tratti di continuità all'interno di elementi indubbiamente polisemici, può essere riconoscibile una bocca, con la ricorrente forma dei denti e della lingua che torna in molte opere di Picasso. Si veda a questo proposito l'opera composta l'anno precedente, *Buste de femme et autoportrait* (1929) (Fig. 7), o ancora, opere successive quali la serie studi di teste composte per *Guernica: Tête de fem-*

⁵ Analoghi procedimenti fotografici aprono a interpretazioni anche molto differenti, come nel caso della lettura fornita da Bataille delle foto di J.-A. Boiffard, funzionali a sviluppare la riflessione dell'autore intorno al «basso materialismo», interpretazioni che tuttavia qui non ripercorreremo.

⁶ Il motivo del guanto/mano ripropone un tema caro ai surrealisti: si pensi alla serie *LopLop* di Ernst oltre che i *rayogrammes* di Man Ray, cfr. a questo proposito Spies (1997).

me, Paris 20 maggio 1937 (Fig. 8); *Tête de femme en pleurs*, Paris 28 maggio 1937 (Fig. 9); *Tête de femme en pleurs*, Paris 28 maggio 1937 (Fig. 10).



Tuttavia, uno sguardo strettamente iconografico non sembra essere capace di risolvere la complessità della figura di *Composition au gant*. Se infatti apre un possibile percorso di riconoscimento contemporaneamente ne inibisce i tratti di singolarità, riducendone po-



tenzialmente la densità. Ad esempio, gli elementi appuntiti che nell'identificazione di una bocca sono riconoscibili come denti, questi stessi, a causa del tratto di estroflessione si caricano di ambiguità e inducono possibili ulteriori interpretazioni: ciglia di un possibile occhio? La figuratività di quest'opera, come di molte altre di Picasso, è luogo denso di percorsi interpretativi che non approfondiremo in questa sede, ma che induce a interrogarsi circa le ulteriori relazioni tra la figura individuata e gli altri elementi dell'opera.

Proseguendo con un riconoscimento che privilegia i tratti di continuità, dunque assecondando l'identificazione di una bocca, le due fessure verticali (o quelle orizzontali) si prestano a essere lette come occhi e il motivo vegetale che ne contorna tutta una metà come possibile capigliatura, sembra così tratteggiarsi il profilo di un volto, «chiuso» da una mano in primo piano.

La pertinenza percettiva e figurativa della mano, unica componente riconoscibile senza incertezze, induce a considerarla come elemento chiave nella lettura dell'*assem-*

blage. Un percorso in seno alla produzione di Picasso suggerisce di intendere il guanto in questione come la calcificazione tridimensionale di un processo iniziato molti anni prima e che ha per oggetto proprio la mano, questa sembra divenire fulcro figurativo, e in alcuni casi anche sintattico, della ricerca pittorica dell'artista, che arriva a sostanzarsi per la prima volta in *Composition au gant*⁷.

Tuttavia, per mettere in luce le relazioni significanti tra la mano e gli altri elementi della composizione, può essere produttivo rivolgere lo sguardo all'indietro, per ipotizzare che l'opera in questione ne convochi una appartenente alla tradizione pittorica, ossia il celebre *Autoritratto* (c. 1523) del Parmigianino (Fig. 11) (cfr. Calabrese [2006]). Una simile possibilità deve necessariamente restare aperta, ma percorrerla può a nostro avviso restituire esiti di un certo interesse.

Se si accetta di passare attraverso il dipinto del Parmigianino⁸ la ricaduta più immediata è quella di poter suggerire che l'opera di Picasso sia anch'essa un autoritratto (cfr. Varnedoe [1996]), secondariamente – esito forse ancora più rilevante – è possibile ipotizzare che nella mano di *Composition au gant* sia riconoscibile un processo di *intensificazione* di una *formula figurativa* attinta



dalla tradizione. Quanto vorremmo provare ad argomentare muove, pertanto, dalle formulazioni warburghiane e in particolare dal riconoscimento di «superlativi figurativi»⁹, in cui una «formula» del passato è sottoposta a un processo di intensificazione.

⁷ Non svilupperemo in questa sede un simile percorso, ci limitiamo a ricordare che le trasformazioni di un simile elemento iniziano nel 1916 per proseguire sino agli anni '50 attraversando differenti generi: disegno, pittura, scultura. Inoltre, già nelle sculture degli anni '30 la mano acquista piena autonomia e diverrà esplicitamente mano dell'artista.

⁸ Sul Parmigianino cfr. Fagiolo dell'Arco (1970) e più recentemente Vaccaro (2002). Sebbene la fortuna critica del manierismo dati oltre la metà del XX secolo, tuttavia a inizio '900 Mazzola è oggetto di attenzione da parte di alcuni studiosi, cfr. in particolare gli scritti di Froehlich-Bum (1921; 1925; 1930).

⁹ Aby Warburg attinge alla teoria linguistica di Osthoff, secondo la quale le lingue indoeuropee talvolta non utilizzano un'inflessione meramente logica della radice del nome per formarne il superlativo e il comparativo ma ne trasformano la radice (come avviene con *optimus* e *melior* che non declinano *bonus*) e il linguista motiva tale irregolarità con un surplus di emotività che si anniderebbe nel linguaggio. Warburg ripercorre tale ipotesi e la estende in ambito figurativo a proposito della costruzione delle «formule patetiche» o *Pathosformel*; si veda in merito Gombrich

Possiamo ricordare, molto in generale, come una delle principali linee di meditazione di A. Warburg sia consistita nell'indagare la vita postuma di taluni motivi figurativi (non necessariamente convenzionalizzati in termini di motivi iconografici) e nell'isolare nel momento della loro riemersione un processo di intensificazione, processo che permette di focalizzare la posizione degli individui, nella fattispecie degli artisti rinascimentali, rispetto alla civiltà pagana¹⁰.

Con le dovute cautele, necessarie là dove si tenta di trasporre il metodo warburghiano a un singolo artista e non alla produzione culturale di un'epoca, se si legge la mano di *Composition au gant* in relazione al dipinto del Parmigianino, questa stessa mano sembra assumere una funzione di *commento* rispetto al sistema estetico convocato.

L'intensificazione della «radice» su cui tale processo si incardina determina un'*uscita fuori di sé* del dispositivo stesso: l'iperbole visiva costituita dalla mano dipinta dal Parmigianino – già potenziata attraverso la sua iscrizione su di un legno convesso – è reificata dal guanto in oggetto dell'opera di Picasso. Più in particolare, nell'autoritratto cinquecentesco, come argomenta Stoichita (1993), la mano in primo piano costituisce l'iperbole di un *topos*, ossia quello della *docta manus* o della *manus ingeniosa*, e dunque è un modo per porre in evidenza – grazie all'intensificazione di questo stesso motivo – lo strumento del *fare* dell'artista (da intendersi come la *mise en abîme* dell'atto di produzione dell'opera). O ancora, la singolare focalizzazione della mano fa sì che il *fare* del pittore sia tematizzato a livello simbolico.

Qual è l'intervento realizzato da Picasso? L'artista spagnolo reifica ciò che nel dipinto del Parmigianino era stato trasformato in iperbole, ci troviamo dunque di fronte a un'iperbole al quadrato, intensificazione di un motivo che a propria volta ha subito un processo di accentuazione. Il risultato è il superamento – nei termini di un rovesciamento speculare – del dispositivo che regola l'autoritratto cinquecentesco.

Rovesciamento speculare e inverso che sembra generarsi dal principale motore del dipinto rinascimentale, il quale fornisce l'illusione che il quadro sia esso stesso uno specchio. A questo proposito torna a essere centrale la riflessione proposta da Stoichita: «La sua "difficoltà" (ma non esiste autoritratto che non sia "difficile") può essere riassunta in

(1986). Cfr. anche Warburg (1932) e il suo progetto di *Atlante Mnemosyne*. La bibliografia su Warburg è molto vasta, per una rassegna piuttosto estesa cfr. Forster e Mazzucco (2002).

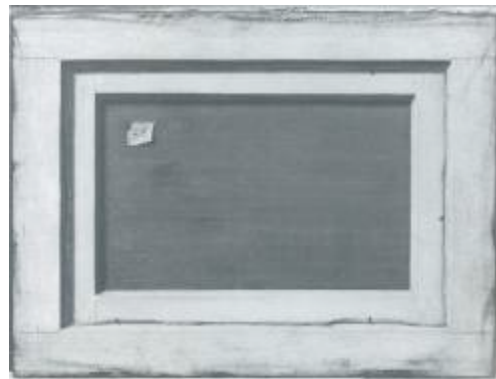
¹⁰ A proposito della centralità di una dimensione etica nel metodo warburghiano cfr. Agamben (1984), il quale argomenta, inoltre, come la scoperta di A. Warburg che gli artisti del '400 si appoggiano a una *Pathosformel* classica permette di rivelare una polarità dionisiaca anche nell'arte classica, componente che sino ad allora, in seno a una storia dell'arte dominata ancora dal modello di Winkelmann, non era stata posta in luce.

questi termini: Parmigianino realizza un "autoritratto" indipendente calando l'opera finita (il quadro) in quello che generalmente ne è solitamente lo *strumento* (lo specchio)» (Stoichita [1993]: 218). Dunque lo strumento che permette la realizzazione dell'autoritratto ne diviene idealmente il fondo, subisce un processo di completa *mise en abîme* tale da coincidere con i limiti del supporto stesso, ossia il telaio (in questo caso un legno convesso).

Anche *Composition au gant* realizza un lavoro estremamente raffinato sul proprio supporto che prende la forma di un'inversione di 180°: come anticipato sopra, Picasso gira materialmente una tela e utilizza il telaio come struttura che circonda i margini dell'opera.

Una simile operazione ha almeno un precedente illustre nella storia della pittura che sembra essere rivisitato da Picasso, pensiamo ai celebri «quadri girati» di Norbertus Gijsbrechts. A distanza di circa tre quarti di secolo dalla nascita della natura morta, *marginalia* inizialmente rovescio delle immagini poi divenute opere a tutti gli effetti, Gijsbrechts ne riprende il tema fondante attraverso composizioni che riproducono il retro di un quadro. Si tratta di tele che non sono in attesa di essere dipinte, ma il cui oggetto è il quadro stesso, nella sua materialità: il pittore dipinge sul dritto del quadro il suo rovescio, tale da provocare una vertigine nello spettatore.

Quadro girato, c. 1670-75 (Fig. 12), di Gijsbrechts è un'opera che reca inscritto un paradosso: è «nulla», in quanto induce la domanda: «dov'è l'immagine?» e «tutto» poiché si autocontiene completamente, è un dipinto che rappresenta una tela e un telaio.



Pertanto in Gijsbrechts il tema del quadro voltato è imbricato con una meditazione sulla vanità delle cose, riflessione che ha origini lontane e sfocerà nel Cinquecento e Seicento in un «elogio del nulla». V. Stoichita ne ripercorre alcuni passaggi per sciogliere il paradosso del «quadro voltato» attraverso la distinzione tra *nihil negativum* e *nihil privativum* proposta da Martinus Schoockius nel *Tractatus philosophicus de nihilo* del 1661. Discorrere del nulla è un paradosso: dicendo che il «Nulla è qualcosa» introduciamo la nozione dell'essere nel campo del non essere, se viceversa il nulla è definito per opposizione, diviene «nulla di qualcosa»: «Il *nihil negativum* della vita è la rappresentazione della morte, il *nihil negativum* del discorso è il silenzio. E si potrebbe aggiungere il *nihil negativum*

dell'immagine è l'immagine dell'assenza di immagine. Parlare "del nulla" o dipingerlo è un'arte» (Stoichita [1993]: 276).

Se l'opera di Picasso non può non far pensare alla «vertigine» convocata dai quadri di Gijbrecchts, rovescio del quadro che diviene dritto, tuttavia in *Composition au gant* l'operazione è ancora più radicale: non è dipinto il rovescio sul dritto, ma Picasso gira il telaio e così facendo trasforma il rovescio in dritto. Operazione accompagnata da una serie di accorgimenti e «correzioni» che restituiscono un'articolata riflessione sulla cornice¹¹.

Composition au gant non scioglie le tensioni che mette in discorso, ma le lascia lavorare in modo concomitante, dando esito a un sistema di spinte e contro-spinte che non permette di isolare una modalità univoca. Il *sablage* è significativo a questo proposito in quanto non solo annulla l'eterogeneità materica del *collage*, rendendo uniformi, da un punto di vista cromatico e tattile, materiali disparati, ma insinua una spinta che tende a trasformare, secondo un movimento speculare e inverso al primo, ciò che è divenuto davanti in dietro: è l'uniformità cromatica del retro di una tela che sembra essere riprodotta. È così iscritta una tensione che tende a invertire quanto realizzato attraverso il «quadro girato», che lo gira di nuovo in direzione opposta, raddrizzandolo. Attraverso il *sablage* sembra che Picasso ci dica: «Ciò che vi mostro è semplicemente il retro di una tela, dalla quale sgorga tutto ciò che il suo dritto non è riuscita a contenere».

Dunque se stiamo contemplando il retro di un quadro il gioco che Picasso insinua è indubbiamente sottile e convoca la concezione classica di rappresentazione come finestra aperta sul mondo, che non riesce – in questo caso – a contenere quanto rappresenta, ma dal cui retro il mondo stesso sgorga, mostrando la guaina interna e uniforme degli oggetti. L'inversione tra davanti e dietro dell'immagine apre dunque una riflessione sulla rappresentazione mimetica, compreso il portato ideologico che le è stesso. Il tutto ci sembra che rimi con la reificazione dell'iperbole visiva costituita dalla mano: se la serie di inversioni provoca una vertigine, questa non è determinata da un *non poter non vedere*, ma da un eccesso di visione.

Questo gioco di rovesciamenti, trasformazioni e correzioni, che sembra non risolversi a favore di un'interpretazione univoca, è fissato da Picasso con un intervento ulteriore,

¹¹ Per questioni di spazio non approfondiremo il trattamento della cornice in quest'opera, ci limitiamo a segnalare, più in generale, le strette continuità, messe in luce da Marin (1994), tra telaio e cornice, di cui rende conto il campo semantico ricoperto dalla parola inglese «frame». Picasso sembra scindere il dispositivo del telaio/cornice: espone il telaio rendendolo autonomo dalla cornice, tuttavia ne mostra il rovescio, esplicitando la funzione di cornice di questo stesso.

testimoniato dalle foto eseguite da Brassai nel suo atelier e raccolte nel primo libro dedicato alla scultura dell'artista, *Les sculptures de Picasso* (1949), a cura di Kanhweiler.

La foto di Brassai (Fig. 14) testimonia come in origine *Composition au gant* fosse accompagnata da una struttura in legno, che costituisce un'ulteriore incorniciatura. Struttura particolarmente interessante in quanto si iscrive nel gioco di rovesciamenti e inversioni di cui sopra e che tuttavia non ha attirato l'attenzione della critica. Peraltro si tratta dell'unica testimonianza fotografica di una simile ulteriore inquadratura, che attualmente non accompagna più l'opera né figura nelle pubblicazioni che riproducono *Composition au gant*¹². Siamo di fronte a un'armatura in legno che probabilmente è andata perduta, è tuttavia rilevante e non casuale la sua presenza all'interno del libro



Les sculptures de Picasso in quanto l'artista predispone le proprie opere affinché siano fotografate (è pertanto da escludere che si tratti di un supporto utilizzato da Picasso in corso d'opera e poi eliminato). Viceversa è significativo che nel momento in cui l'artista deve esporre l'opera all'obiettivo fotografico inserisca un'ulteriore cornice che presenta l'opera e ridefinisce l'articolazione dello spazio rappresentato in relazione a quello dello spettatore.

La scatola in legno sembra ristabilire le funzioni della cornice classica, è struttura che si sovrappone a opera «terminata», che iscrive un oggetto effettivo (è addirittura visibile l'ombra proiettata a sinistra) e che sancisce un limite tra spazio rappresentato e spazio dello spettatore. Continuità con la cornice quale si dà nella rappresentazione classica che sono rilavorate dall'interno. Se lo spessore in oggetto della cornice e la sua capacità di proiettare un'ombra è funzionale a marcare la profondità oltre la tela quale messa in scena in una rappresentazione classica, qui interagisce con una costruzione a propria volta in oggetto, è dunque riproposta una medesima operazione della quale sono però parzialmente alterati gli esiti. L'ombra non proietta in profondità il guanto in oggetto, tuttavia è elemento di mediazione che congiunge due spazi, che introduce la luce ester-

¹² Tra le principali pubblicazioni in cui non figura si veda il catalogo della scultura di Picasso, cfr. Spies (2000) e il catalogo del Musée Picasso (l'opera è in tale sede esposta senza la «scatola» in legno). Neppure là dove è riportata la foto di Brassai, come nel testo a cura di Baldassari (2000), l'attenzione è rivolta, a livello di apparati critici, a una simile struttura.

na all'interno dello spazio rappresentato, rimodellandone alcune qualità (ad esempio contribuisce a far emergere una porzione della mano). La scatola in legno sembra avere come esito quello di estendere ulteriormente lo spazio della rappresentazione per ricomprendere ciò che deborda oltre i margini dell'opera. Il guanto, completamente proiettato nello spazio dello spettatore, è adesso assimilato allo spazio della rappresentazione, inoltre il telaio/cornice è trasformato in finta cornice, interna allo spazio di rappresentazione.

Nella profondità costruita dalla struttura in legno sembra installarsi la forma quadro: è tradotta letteralmente la quarta parete frontale, perfettamente trasparente, del cubo scenografico. Operazione che realizza un movimento ulteriore rispetto a quelli sopra descritti: l'opera in tre dimensioni è ricompresa all'interno di un dispositivo che regola la rappresentazione in due dimensioni, tematizzando il superamento della distinzione tra pittura e scultura. La rappresentazione e i dispositivi che ne sanciscono i limiti materiali e teorici insieme sono così messi in scena, rappresentati per essere superati. Siamo di fronte a una cornice che è anche scatola prospettica, i cui contorni si dissolvono per accogliere la rappresentazione.

Didascalie

[Fig. 1] P. Picasso, *Nature morte à la chaise cannée*, Paris, primavera 1912, olio e tela cerata su tela ovale inquadrate da corda, 27 x 35 cm, D.-R. 466, Paris, Musée Picasso.

[Fig. 2] P. Picasso, *Bouteille, verre et journal sur une table*, Paris, autunno-inverno 1912, papier collé e carboncino su carta, 62 x 48 cm, D.-R. 542, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.

[Fig. 3] P. Picasso, *Verre et bouteille de Suze*, autunno 1912, papiers collés, tempera e carboncino, 64.5 x 50 cm, D.-R. 523, St. Louis, Washington University Gallery of Art.

[Fig. 4] *Bouteille, tasse, journal*, autunno-inverno 1912, papier collé, carboncino e matita su carta, D.-R.545

[Fig.5] P. Picasso, *Bouteille et verre sur une table*, Paris, inverno 1912, papier collé e carboncino su carta, 47 x 62.5 cm, D.-R. 554, Houston, The Menil Collection.

[Fig. 6] P. Picasso, *Composition au gant*, Juan-les-Pins, agosto 1930, sabbia localmente colorata su retro di tela e telaio, guanto, cartone, vegetali incollati e cuciti sulla tela, 27.5 x 35.5 x 8 cm, S. 75, Paris, Musée Picasso.

[Fig. 7] *Buste de femme et autoportrait*, Paris febbraio 1929, olio su tela 71 x 60 cm, Z. VII, 248, Collezione privata.

- [Fig. 8] *Tête de femme*, Paris 20 maggio 1937, matita e tempera su carta, 29x23,2 cm, Z. IX, 32.
- [Fig. 9] *Tête de femme en pleurs*, Paris 28 maggio 1937, matita, gesso colorato e tempera su carta, 23,2x29,3 cm, Z. IX, 35.
- [Fig. 10] *Tête de femme en pleurs*, Paris 28 maggio 1937, matita, gesso colorato e tempera su carta, 23,2x29,3 cm, Z. IX, 40.
- [Fig. 11] Francesco Mazzola detto il Parmigianino, *Autoritratto* (ca. 1523), olio su tavola (convessa), diametro 24.4 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum.
- [Fig. 12] C. N. Gijsbrechts, *Quadro Girato*, ca. 1670-1675, olio su tela, 66 x 86.5 cm, Copenhagen, National Museum.
- [Fig. 13] P. Picasso, *Composition au gant*, Juan-les-Pins, agosto 1930, sabbia localmente colorata su retro di tela e telaio, guanto, cartone, vegetali incollati e cuciti sulla tela, struttura in legno, 27.5 x 35.5 x 8 cm, foto di Brassai.

Bibliografia

- Agamben, G., 1984: *Warburg e la scienza senza nome*, "Aut Aut", 199-200, pp. 51-66.
- Aragon, L., 1930: *La peinture au défi*, in *Écrits sur l'art moderne*, Flammarion, Paris, 1981, pp. 27-47
- Baldassari, A. (a cura di), 2000: *Brassai/Picasso. Conversations avec la lumière*, Réunion des musées nationaux, Paris.
- Bataille, G., 1930: *Soleil pourri*, "Documents", II, n. 3, in *Documents*, 1968, pp. 113-118.
- Bataille, G., 1968: *Documents*, a cura di B. Noël, Gallimard, Paris.
- Baxandall, M., 1985: *Patterns of Intentions*, Yale University Press. Trad. it. *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Einaudi, Torino, 2000.
- Benjamin, W., 1966: *Briefe*, a cura di G. Scholem e Th.W. Adorno, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. Trad. fr. *Correspondence 1910-1928*, vol. I, Ed. Aubier-Montaigne, Paris, 1979.
- Benjamin, W., 1972: *Malerei und Graphik*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. Trad. it. *Pittura e grafica*, in Id., *Metafisica della Gioventù. Scritti 1910-1918*, Einaudi, Torino, 1982, pp. 202-203.
- Bois, Y.A., 1988: *La leçon de Kahnweiler*, "Cahiers du MNAM", 23, pp. 29-56.
- Bois, Y.A., 1990: "Présentation" à Walter Benjamin, "La part de l'œil", 6, pp. 10-12.
- Bois, Y.A., 1992: *Vertical/horizontal, peinture/sculpture*, "Artstudio", 24, pp. 52-71.
- Bois, Y.A., Krauss, R., 1996: *L'informe. Mode d'emploi*, Éditions du Centre Pompidou, Paris. Trad. it. *L'informe*, Mondadori, Milano, 2003.

- Breton, A., 1933: *Picasso dans son élément*, "Minotaure", repr. in *Œuvres complètes*, vol. II, Gallimard, Paris, pp. 361-372.
- Calabrese, O., 2006: *L'art de l'autoportrait*, Citadelles&Mazenod, Paris.
- Calabrese, O., 2010: *L'art du trompe-l'œil*, Citadelles&Mazenod, Paris.
- Chénieux-Gendrom, J., 2005: *Mises en scène surréaliste de Picasso, mise en boîte du "génie"*, in A. Baldassari (a cura di), *Picasso surréaliste*, Flammarion, Paris, pp. 215-225.
- Chiodo, S., 2008: *La rappresentazione. Una risposta filosofica sulla verità dell'esperienza sensibile*, Mondadori, Milano.
- Corrain, L., Fabbri, P., 2004: *La vita profonda delle nature morte*, in L. Corrain (a cura di), *Semiotiche della pittura*, Meltemi, Roma, 2004, pp. 153-168.
- Daix, P. e Rosselet, J., 1979: *Le cubisme de Picasso. Catalogue raisonné de l'œuvre peint 1907-1916*, Ides et Calendes, Neuchâtel.
- Forster, K.W. e Mazzucco, K., 2002: *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Milano, Mondadori.
- Froehlich-Bum, L., 1921: *Parmigianino und der Manierismus*, Vienna.
- Froehlich-Bum, L., 1925: *Some Unpublished Portraits by Parmigianino*, "Burlington Magazine", 46, pp. 87-93.
- Froehlich-Bum, L., 1930: *A Rediscovered Work by Parmigianino*, "Burlington Magazine", 56, pp. 273-275.
- Gombrich, E., 1986: *Aby Warburg: an Intellectual Biography*, Oxford, Phaidon. Trad. it. *Aby Warburg: una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano, 1983.
- Hildebrand, A., 1893: *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*, Heitz & Mündel, Strassburg. Trad. it. *Il problema della forma nelle arti figurative*, Aesthetica, Palermo, 2001.
- Kahnweiler, D.-H., 1948: *Les sculptures de Picasso*, Les Editions du Chêne, Paris.
- Kahnweiler, D.-H., 1963: *Der Weg zur Kubismus*, München. Trad. fr. *Confessions esthétiques*, Gallimard, Paris.
- Krauss, R., 1971 *The Cubist Epoch*, "Artforum", vol. IX, 6, pp. 32-38.
- Krauss, R., 1980: *Re-Presenting Picasso*, "Art in America", 19, pp. 90-96.
- Krauss, R., 1981: *In the Name of Picasso*, "October", 16, pp. 5-22.
- Krauss, R., 1992: *The Motivation of the Sign*, in W. Rubin (a cura di), *Picasso and Braque. A Symposium*, The Museum of Modern Art, New York, pp. 261-286.
- Krauss, R., 1998: *The Picasso Papers*, Thames & Hudson, London.
- Lancioni, T., 2001: *Il senso e la forma. Il linguaggio delle immagini fra teoria dell'arte e semiotica*, Esculapio, Bologna.

- Marin, L., 1982: *Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture*, "Rivista di Estetica", 12, pp. 16-35.
- Marin, L., 1989: *Opacité de la peinture*, Usher, Firenze.
- Marin, L., 1994: *De la représentation*, a cura di Daniel Arasse et alii, PUF, Paris. Trad. it. parz. a cura di L. Corrain, *Della rappresentazione*, Meltemi, Roma, 2001.
- Merleau-Ponty, M., 1948: *Le doute de Cézanne*, in *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, pp. 15-49.
- Merleau-Ponty, M., 1964: *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris. Trad. it. *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano, 1989.
- Parvu, I., 2007: *La peinture en visite. Les constructions cubistes de Picasso*, Peter Lang, Bern.
- Pinotti, A., 1998a: *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, "Aesthetica Preprint", Palermo.
- Pinotti, A., 1998b: *Il prestigio del vedere*, in A. Pinotti (a cura di), *Pittura e idea. Ricerche fenomenologiche sul cubismo*, Alinea, Firenze, pp. 7-31.
- Pinotti, A., 2001: *Memorie del neutro: morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Mimesis, Milano.
- Poggi, Ch., 1988: *Frames and Reference: Table and Tableau in Picasso's Collages and Constructions*, "Art Journal", 47, 4, pp. 311-322.
- Schapiro, M., 1968: *The Apples of Cézanne: An Essay on the meaning of Still-Life*, "Art News Annual", XXXIV, repr. *Modern Art. 19th and 20th Centuries. Selected Papers*, George Braziller, New York, 1982, pp. 1-38.
- Spies, W., 1975: *Marx Ernst, Oeuvre-Katalog*, Menil Foundation, Houston.
- Spies, W., 1986: *Marx Ernst, frottages*, Herscher, Paris.
- Spies, W., 1997: *Marx Ernst Loplop: l'artiste et son double*, Gallimard, Paris.
- Spies, W., 2000: *Picasso Sculpteur. Catalogue raisonnée des sculptures* (établi en collaboration avec Christine Piot), Paris, Centre Pompidou.
- Steinberg, L., 1972a: *Other Criteria*, in *Other Criteria*, Oxford University Press, New York.
- Steinberg, L., 1972b: *The Philosophical Brothel*, "Art News", 71, n. 5, pp. 22-29 (Part One), e n. 6, pp. 38-47 (Part Two).
- Stoichita, V.I., 1993: *L'instauration du tableau*, Klincksieck, Paris. Trad. it. *L'invenzione del quadro*, Il Saggiatore, Milano, 1998.
- Vaccaro, M., 2002: *Parmigianino. I dipinti*, Allemandi, Torino.
- Vallier, D., 1954: *Braque, la peinture et nous. Propos de l'artiste recueillis par D. Vallier*, "Cahiers d'Art", 1, pp. 13-24.

Varnedoe, K., 1996: *Les autoportraits de Picasso*, in W. Rubin (a cura di), *Picasso et le portraits*, Réunion des musées nationaux, Flammarion, Paris, pp. 110-180.

Warburg, A., 1932: *Gesammelte Schriften*, Teubner, Leipzig. Trad. it. a cura di G. Bing, *La rinascita del paganesimo antico: contributi alla storia della cultura*, La Nuova Italia, Firenze 1966.

Warburg, A., 2002: *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Warnke, Torino, Aragno.