
RIVISTA INTERNAZIONALE
DI SEMIOTICA E TEORIA DELL'IMMAGINE
FONDATA DA OMAR CALABRESE

Un numero crescente di lavori nell'ambito della teoria dell'arte e dell'immagine si è concentrato, negli ultimi anni, sul ruolo e sullo statuto epistemologico delle relazioni anacroniche che attraversano gli oggetti artistici e, in generale, la cultura visiva. Lungi dal ridursi ad una indebita confusione di tempi storici, la "questione dell'anacronismo" tocca, piuttosto, la definizione stessa dell'opera d'arte – e dell'immagine – attivando genealogie che trascendono il modello storicistico e di sviluppo temporale lineare regolato da criteri esclusivamente filologici. È sulla base di tratti strutturali, infatti, che l'opera d'arte seleziona una serie di relazioni con altri oggetti e tempi. Relazioni che non sono frutto di una mera legittimazione "contestuale", ma che sono attivate dall'oggetto stesso ed in esso inscritte: ad essere in gioco è il modo in cui la *teoria*, luogo della modellizzazione e delle relazioni strutturali, "ritaglia" nuove serie e nuove costellazioni nella successione diacronica di oggetti e pratiche. *Carte semiotiche* ha invitato studiosi di semiotica, estetica e teoria delle immagini a misurarsi con questo tema da orizzonti disciplinari diversi ed attraverso oggetti specifici.

Con scritti di: *Michele Bertolini, Lucia Corrain, Massimiliano Coviello, Georges Didi-Huberman, Paolo Fabbri, Filippo Fimiani, Tarcisio Lancioni, Francesco Marsciani, Angela Mengoni, Andrea Pinotti, Antonio Somaini.*

€ 15,00



la casa
USHER

Carte Semiotiche 2013
Anacronie

Carte Semiotiche 2013

Anacronie

La temporalità plurale delle immagini

A cura di Angela Mengoni



la casa
USHER

Carte Semiotiche

Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine

Annali 1 - Ottobre 2013

Anacronie

La temporalità plurale delle immagini

A cura di Angela Mengoni

SCRITTI DI BERTOLINI, CORRAIN, COVIELLO,
DIDI-HUBERMAN, FABBRI, FIMIANI, LANCONI, MARSCIANI,
MENGONI, PINOTTI, SOMAINI

la casa
USHER

Carte Semiotiche
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Fondata da Omar Calabrese
Serie Annali 1 - Ottobre 2013

Direttore responsabile
Tarcisio Lancioni

Redazione

Maria Cristina Addis (Segretaria di redazione)
Luca Acquarelli
Giulia Cantelli
Massimiliano Coviello
Francesco Gori
Vincenzo Idone Cassone
Stefano Jacoviello
Valentina Manchia
Angela Mengoni
Orlando Paris
Francesca Polacci
Diletta Sereni
Giacomo Tagliani
Francesco Zucconi

Centro di Semiotica e Teoria dell'Immagine Omar Calabrese
dell'Università degli Studi di Siena
Via Roma, 56
53100 Siena

Tutti gli articoli sono *peer reviewed* a eccezione di quelli inseriti
nella sezione Effetti collaterali

Autorizzazione del Tribunale di Firenze 3575 dell'8/4/1987

ISSN: 2281-0757

© 2013 by VoLo publisher srl
via della Zecca, 55
55100 Lucca
Tel. +39/0583/494820
info@volopublisher.com

ISBN: 978-88-95065-99-1

Carte Semiotiche
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Fondata da Omar Calabrese

Comitato scientifico

Luca Acquarelli	Université de Lyon
Emmanuel Alloa	Universität St. Gallen
Michele Bacci	Université de Fribourg
Denis Bertrand	Université Paris 8
Maurizio Bettini	Università di Siena
Giovanni Careri	EHESS-CEHTA Paris
Francesco Casetti	Yale University
Lucia Corrain	Università di Bologna
Hubert Damisch	EHESS Paris
Umberto Eco	Accademia Nazionale dei Lincei Roma
Ruggero Eugeni	Università Cattolica di Milano
Paolo Fabbri	Università LUISS di Roma
Peter Louis Galison	Harvard University
Elisabetta Gigante	Università di Modena e Reggio Emilia
Stefano Jacoviello	Università di Siena
Tarcisio Lancioni	Università di Siena
Eric Landowski	CNRS - Sciences Po Paris
Massimo Leone	Università di Torino
Jorge Lozano	Universidad Complutense de Madrid
Giovanni Manetti	Università di Siena
Gianfranco Marrone	Università di Palermo
Francesco Marschiani	Università di Bologna
Angela Mengoni	Università Iuav di Venezia
W.J.T. Mitchell	University of Chicago
Pietro Montani	Università Roma Sapienza
Ana Claudia Mei Alves de Oliveira	PUC - Universidade de São Paulo
Isabella Pezzini	Università Roma Sapienza
Andrea Pinotti	Università Statale di Milano
Francesca Polacci	Università di Siena
Wolfram Pichler	Universität Wien
Bertrand Prévost	Université Michel de Montaigne Bordeaux 3
Carlo Severi	EHESS Paris
Antonio Somaini	Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Victor Stoichita	Université de Fribourg
Felix Thürlemann	Universität Konstanz
Luca Venzi	Università di Siena
Patrizia Violi	Università di Bologna
Ugo Volli	Università di Torino
Santos Zunzunegui	Universidad del País Vasco - Bilbao

Sommario

Anacronie La temporalità plurale delle immagini *a cura di Angela Mengoni*

Editoriale <i>di Tarcisio Lancioni</i>	11
Anacronismi, tra semiotica e teoria delle immagini <i>di Angela Mengoni</i>	12
Ma Grünewald era davvero espressionista? La storia degli stili fra anacronismo e retroscopia <i>di Andrea Pinotti</i>	19
Il politico di Isenheim di Matthias Grünewald Una macchina del tempo <i>di Tarcisio Lancioni</i>	29
Cinema, mummificazione, maschere mortuarie: anacronismo, archeologia del cinema e storia antropologica delle immagini in Ejzenštejn e Bazin <i>di Antonio Somaini</i>	56
Rabbia poetica Nota su Pier Paolo Pasolini <i>di Georges Didi-Huberman</i>	70
Restituzioni <i>di Filippo Fimiani</i>	80
L'arte sospesa Anacronismi e riposizionamenti in <i>All</i> di Maurizio Cattelan <i>di Lucia Corrain</i>	89
Metamorfosi dello sguardo e anacronismo delle forme nel dispositivo iconotestuale del <i>Musée imaginaire</i> di Malraux <i>di Michele Bertolini</i>	110
Le temporalità delle immagini della guerra al terrore <i>di Massimiliano Coviello</i>	125

Effetti collaterali

Tempi sospesi <i>di Francesco Marsciani</i>	139
Giustizia dell'anacronia Conversazione <i>di Paolo Fabbri e Angela Mengoni</i>	147
<i>Bibliografia</i>	161
<i>Abstracts</i>	175
<i>Biografie degli autori</i>	179

Anacronie
La temporalità plurale
delle immagini

dedicato a
Omar Calabrese

Restituzioni Filippo Fimiani

Vi sono molte forme di scrittura: ma è solo in quella letteraria che si può procedere, al di là della registrazione dei fatti e al di là della scienza, a un tentativo di restituzione.

W.G. Sebald, *Un tentativo di restituzione*
(Sebald 2001)

Basta rifletterci un poco su per constatare che ogni nostra relazione percettiva e discorsiva con un'opera d'arte, ancor più se segnata in maniera rimarchevole dal tempo e per noi quasi naturalmente degna di attenzione, è tutt'altro che immediata. Il fatto è che, malgrado un'opera siffatta sia innanzitutto fisicamente presente, qui e ora, davanti ai nostri occhi – anche riprodotta in immagine –, e sia, in secondo luogo, portatrice di quelli che già Alois Riegl, in *Il culto moderno dei monumenti antichi* (Riegl 1903), chiamò “valori di contemporaneità”¹ (*Gegenwartsvarte*), ebbene, la nostra relazione con essa è sempre e risolutamente non-contemporanea. In altre parole, solo apparentemente opposte, prese in prestito a Daniel Arasse (Arasse 2004, 220 ss.): nel nostro presente spettatoriale, qui e ora col nostro corpo e i nostri sensi, un'opera d'arte del passato ci è sempre contemporanea, proprio perché il legame che ci unisce è intessuto con più tempi, perché il vincolo che ci stringe insieme è tramato con più durate.

Senza dover tirar in ballo chissà quali discussioni su eventuali incoerenze o contraddizioni fenomenologiche ed ermeneutiche, e senza dover neppure contrastare il realismo della cosiddetta esperienza ordinaria e del senso comune, è evidente che sia la nostra percezione di un artefatto, sia la sua produzione, sono non solo fatte nel tempo, ma fatte di tempi. E di tempi differenti, forse perfino discordanti e contraddistinti, molto probabilmente più per funzioni, circostanze e usi, che per una qualche sostanza che li renderebbe divisi e distinti; perché anche questo è un fatto che constatiamo abitualmente: non c'è alcuna presunta natura o realtà, proprietà o qualità tangibile, che possa fare sì che la nostra esperienza di un'opera d'arte sia specifica e incompatibile con quella, per esempio, che abbiamo con un oggetto d'uso o un fatto del mondo della vita ordinaria.

Proprio tale partecipazione di diverse durate e regimi temporali e storici è ciò che caratterizza non soltanto il mondo dell'arte e i suoi dispositivi istituzionali,

ma anche e soprattutto il campo in cui si realizza un'attività artistica non necessariamente circoscritta, un'artisticità molecolare che s'incarna più o meno intenzionalmente in oggetti, azioni o eventi variamente degni di attenzione, e, quindi, che attiva relazioni e abitudini non meno variegata. Ora, è indubbio che anche nei prodotti di tale artefactualità diffusa si deposita e si condensa quella storicità complessa inerente all'opera d'arte *strictu sensu*. Se si riapre per esempio la *Teoria del restauro* di Cesare Brandi (Brandi 1977, 4 ss.),² testo ancora utile per riflettere sul tempo e la storia negli artefatti in una prospettiva che coniuga diverse discipline teoriche e procedurali, “opera d'arte” è, infatti, un prodotto umano intenzionato e istanziato da una poetica artistica finalizzata a creare una certa classe di relazioni estetiche culturalmente dense; in queste relazioni, poi, tramite il successivo e specifico atto critico che è il restauro, si realizzerebbe il pieno riconoscimento dell'opera d'arte nella sua consistenza fisica e nella sua duplice natura – estetica e storica –, e si porrebbero così le giuste condizioni per la sua trasmissione al futuro. Il punto che mi sembra rilevante è che, proprio assumendo una simile “artializzazione” quotidiana, innervata da un'intenzionalità estesa e perfino anonima ed effimera, sembra necessario non solo interrogarsi sulle proprietà distintive di un oggetto amatoriale, di un reperto storico, e di un'opera d'arte, e sulle distinzioni dei loro usi come oggetti sociali, ma, soprattutto, sulle origini e sugli esiti della loro memoria.

A risponderne, oggi – tra abbandoni e dilapidazioni, vandalismi e distruzioni di patrimoni artistici e simbolici di intere culture –,³ mettendosi dolorosamente e reciprocamente alla prova, possono, anzi: devono essere teoria e pratica del restauro, storia dell'arte ed estetica, insieme a *Visual studies* e *Memory studies*.

*

Oggi più che mai, non abbiamo difficoltà a sottoscrivere quanto ha affermato Daniel Arasse (Arasse 2004, 294-295) in uno dei suoi ultimi interventi pubblici, che ho già evocato e sui cui tornerò: «non c'è nulla di più anacronistico di un restauro». Non basta però dire che l'erudito o il restauratore incasellano e mummificano il loro oggetto di studio e d'intervento in una «rappresentazione anacronistica», costruita con conoscenze specialistiche e prospettive già acquisite e scontate.⁴ Le ragioni di questo rapporto per così dire *controtempo* col tempo, anzi con i tempi dell'opera d'arte, specie da parte del restauro e della conservazione del patrimonio storico-artistico, sono, infatti, molte, difficili, il più delle volte indiscusse.

Tra queste, gioca un importante ruolo una certa filosofia della storia, che, inconsapevole o inconfessata, nutre e guida anche le pratiche e le tecniche, manifestandosi quasi a mo' di sintomo in quelli che, con ironia amara e un noto gusto per i neologismi, Genette etichetta come «anacronismi spontanei» (Genette 1994, 285). Ci potremmo aggiungere gli anacronismi irriflessi – forse non meno ricorrenti e tipici, dunque repertoriabili in un'isotopia culturale degna di uno sguardo clinico e critico. Come che sia, gli uni e gli altri sarebbero degli effetti collaterali dovuti allo «sforzo di correzione e restituzione» che sembra affliggere ogni nostra relazione con opere del passato o lontane dalla nostra tradizione, laddove, invece, questa stessa relazione è ben datata e situata in una parallaxe culturale incorreggibile e incurabile.⁵ D'altronde, in questo senso, tale patologia – forse non solo moderna – è congenita a tutte le forme di vita storiche: i loro orizzonti di pre-comprensione, dati a priori, condizionano l'intelligibilità e le relazioni con qualsiasi oggetto

culturale e artefatto che abbia già acquisito un'esistenza minima, e minimamente riconosciuta e documentata, nel corso della storia e in una tradizione condivisa e sedimentata. Per chiunque e in qualunque epoca, il passato beneficia sempre della distanza storica reale e d'una prossimità illusoria, o di una familiarità apparentemente naturale (Genette 1994, 173 n. 46; 1997, 170).

Anche per queste ragioni, da tutti noi facilmente condivisibili, non basta una classificazione meticolosa ma flessibile di regimi di esistenza e storie materiali e immateriali di opere d'arte diversissime per media e poetiche, materiali e tecniche, intenzioni e apparati, e così via. In *L'œuvre de l'art*, vera e propria *summa* della riflessione propriamente estetologica di Genette, ecco che largo spazio è dato anche, infatti, alle convenzioni culturali e alle *routines* percettive ed ermeneutiche di quello che, dopo Arthur Danto, è d'uso chiamare "il mondo dell'arte". In altre parole, sono prese in considerazione anche le variegata esperienze che, prima, accanto o dopo di essa, partecipano alla formazione dell'«identità operale» dell'opera (Genette 1994, 198; 1997, 152). Con quest'espressione, Genette intende, appunto, le differenti maniere di operare e fare opera di un'opera d'arte, le sue capacità di produrre e provocare effetti al di là della sua presenza artefattuale fisica propriamente detta, della sua aspettualità, o manifestazione sensibile, descrivibile.

Ora, di queste molte vite dell'opera – o, se si preferisce un altro termine all'incrocio di estetica, antropologia e semiotica: della sua *Agency*, o agentività –,⁶ bisogna dire innanzitutto che non sono strettamente e necessariamente successive nel tempo, ma che possono, anzi: che sono per lo più contemporanee all'opera, come lo è un'ombra a un corpo. Il caso degli "artisti senza opera" e dell'"arte allo stato gassoso" e immateriale, nell'accezione post-minimalista e post-moderna contemporanea, è solo un caso-limite: le sopravvivenze dell'opera al di là della sua sussistenza materiale sono, infatti, innanzitutto quelle che ineriscono ciò che, con il lessico un po' tecnicistico di Genette, potremmo chiamare oggetti d'immanenza materiali unici – inclusi, ovviamente, i multipli e le installazioni multimediali –, ovvero, in altri termini, opere in carne e ossa, in tutto e per tutto realizzate e fabbricate. Lo si può dire in vari modi e con varie sfumature: "fortuna", "sopravvivenza", o "riattivazione", di un'opera d'arte, sono, allora, non solo il diversificato spazio discorsivo – condizione di possibilità a-priori, pur se fattuale e storica –⁷ e il variegato apparato visivo – trascendente, pur se, di fatto, contemporaneo – che l'accompagnano, ma tutto quello che contribuisce a far sì che l'opera funzioni. Incluso il restauro; e anche se questo presuppone, ovviamente, che sia accaduto qualcosa all'integrità dell'opera in questione e che sia percepibile un suo parziale degrado e disfacimento, o una sua massiccia distruzione. Genette ha ragione a riprendere su questo punto Goodman, e ci offre così molti spunti per una riflessione sulle vite postume dell'opera: conservazione e restauro fanno parte a pieno titolo dell'"arte in azione".⁸

Secondo l'ancora valida posizione di Brandi, l'opera d'arte restaurata deve, almeno in principio, ritrovare e rinnovare la sua identità nella relazione estetica che comunque instaura con i suoi destinatari in un certo momento storico, relazione, dunque, condizionata e mutevole, plurale e pubblica, per natura e funzione. Gli interventi conservativi fanno parte dei molti mezzi indiretti utili all'efficacia della ricezione dell'opera, mezzi detti para-testuali e para-operali – come le riproduzioni fotografiche e le copie, i commenti critici, i verbali, le schede di catalogazione per le Soprintendenze disseminate nel territorio, le relazioni di restauro, i pannel-

li didattici o illustrativi per le mostre, e così via. Quando non mira alla sola conservazione materiale dell'oggetto in quanto tale, né – come accadeva nel restauro ottocentesco cosiddetto di fantasia – ricorre a integrazioni e sostituzioni di lacune o aspetti rovinati, rendendo così irrimediabilmente illeggibili i diversi tempi intervenuti, anche il restauro può fungere da attivatore supplementare indiretto e consentire una nuova, o rinnovata, fruizione dell'opera. Una sua rinascita o, come diceva Brandi, un suo "reingresso nel mondo", un suo ritorno sulla scena pubblica di una cultura condivisa.

*

Questo dialogo tra estetica analitica, in particolare tra ontologia dell'arte – e un certo pragmatismo –, e teorie e pratiche del restauro, non è facile o scontato, e perciò merita attenzione; può forse offrirci un'opportunità inedita per riconsiderare una politica della memoria culturale.

D'altronde, nell'annotazione sull'anacronismo ricordata sopra, Arasse aveva certo ben presente quanto ha scritto Cesare Brandi proprio sul tempo nell'opera d'arte, nell'operazione di restauro, e nell'esperienza estetica, critica e storica che essa permette. Sono pagine note e importanti, in cui si afferma senza mezzi termini l'impossibilità d'una regressione – psicologica o formale – a una qualche presunta origine storica e fuori dal tempo. Al contrario, con e dopo il fondatore dell'Istituto superiore per la Conservazione e il Restauro, è davvero difficile contestare l'irreversibilità del tempo, più precisamente dei tre tempi (Brandi 1977, 21-22) che l'opera d'arte restaurata racchiude e condensa in sé: il tempo della formulazione dell'opera e della sua espressione ed esecuzione materiale originaria; quello dell'intervallo trascorso tra la conclusione del processo creativo effettivo, la durata nel tempo del suo prodotto concreto, e il momento in cui ne facciamo esperienza sensibile; il presente storico e vissuto in cui si realizza la nostra coscienza estetica dell'opera così com'è divenuta, nel suo aspetto attuale segnato dal tempo. Questi i tempi dell'esistenza dell'opera, essi stessi misti e stratificati, fatti di diverse velocità e durate, di diversi ritmi e contratempi, ritardi e riflussi; tempi tutti insieme manifesti, ma né olisticamente afferrabili in una sintesi, né esauribili in un'intuizione psicologica o iconologica. Se sono leggibili, i tempi dell'opera lo sono, infatti, perché eterogenei, tra loro anacronistici.

Certo, ci sono diversi tipi di leggibilità, e sarebbe un grave errore ipotizzarne una idealmente univoca e a vocazione universale, trans-culturale e trans-storica; fosse anche quella tecnica prevista per esempio dalla Confédération Européenne des Organisations de Conservation-Restauration (E.C.C.O.). Differenti sono le leggibilità messe in opera dall'artista e dal filosofo: entrambe, argomenta Arasse (pensando forse a Benjamin?), possono e devono far uscire l'oggetto del passato dal proprio tempo per farlo rivivere a partire dalle questioni brucianti del loro presente. Così facendo, il loro colpo d'occhio consuma la distanza in cui la coscienza estetica ha relegato l'opera d'arte, isolandola dal mondo della vita conflittuale degli uomini. Lo sguardo dello storico dell'arte risponde a tutt'altre esigenze. Non è però meno impegnato in prima persona nel e dal proprio tempo, dal presente complesso e contraddittorio in cui vive. Anzi, è proprio per questo costretto a voler a tutti i costi evitare quello che è costitutivo della sua relazione all'oggetto – appunto l'anacronismo. Perché? Per almeno due motivi. Innanzitutto, perché l'oggetto con cui ha a che fare è esso stesso anacronistico, «mischia i tempi» di cui è fatto, fa per così dire

palinsesto con i diversi strati temporali che lo costituiscono. Formazione di un coacervo genetico in cui si annodano intenzionalità e azione, ideazione e corporeità, l'oggetto dello storico dell'arte si offre al suo sguardo per così dire aspettuivamente riconoscibile ma temporalmente instabile. Per questo, per la sua stessa esistenza fattuale e attuale, per la sua "instaurazione",⁹ gli resiste, eludendo sia un'intuizione eidetica o un'identificazione ontologica, sia una proiezione empatica o un'interpretazione esistenziale.

Ma, ed è la seconda ragione, la relazione con il proprio oggetto – con l'opera d'arte, che ha sempre una sua genesi (Genette 1994, 217; 1997, 171-185) – è necessariamente anacronistica anche perché lo stesso soggetto del sapere, lo storico dell'arte appunto, è a sua volta abitato e attraversato da molteplici tempi. Forse è per quest'altro fatto, non meno inemendabile della realtà temporale dell'oggetto, che egli è votato, o costretto, a una forma di restituzione discorsiva impura delle immagini del tempo fuori e dentro di lui, a un meticcio stilistico tra critica, filosofia e letteratura, e, finalmente, autobiografia.¹⁰

*

Lo ha detto meglio di altri un autore non per nulla amato da Benjamin e Deleuze, Charles Péguy (Péguy 1987a, 1116):

«...La tâche de l'historien ici n'est plus de refaire ingénieusement – artificiellement, vainement – toute une civilisation abolie avec deux ou trois fragments plus ou moins frauduleux de ruines incertaines [...] est au contraire de tâcher de se reconnaître un peu lui-même au milieu de ces informes amoncellements; il est inévitablement conduit à classer, à déclasser les hommes et les événements, à reclasser; lui-même il est conduit à faire des ruines, à laisser tomber, à faire tomber; il faut de ruines pour l'historien, et quand il n'y a pas, il faut qu'il en fasse; lui-même est conduit à bousculer cet énorme amoncellement de matériaux, pour n'en être toujours écrasé; question de vie ou de mort pour lui; question d'existence même; il faut que les matériaux l'écrasent, ou qu'il fasse ou laisse tomber les matériaux; c'est-à-dire qu'à lui tout seul [...] il faut qu'il remplace, comme il peut, l'indispensable temps».

Rimpiazzare il tempo, indispensabile e irreversibile, non vuol dire sostituirlo con una registrazione di fatti – questo è, per Péguy, quanto farebbe esemplarmente la scrittura storiografica positivista e scienziata, agli antipodi di quella registrazione di *rêveries* e *fantasies*, di fantasmi individuali e collettivi, che, già da Montaigne (II, XVIII), è un'autentica incorporazione –, né fissarlo o ricomporlo in un'immagine fittizia o finzionale, analitica o figurata, descrittiva o narrativa. Vuol dire incarnare le contrarietà e le contraddizioni. Il gesto che deve compiere lo storico, compreso lo storico dell'arte – e anche il curatore e il restauratore, alle prese anche loro con esigenze di attivazione antagoniste e decisive per la vita o la morte delle opere prescelte –,¹¹ è più elementare, più essenziale, è esso stesso indispensabile e interminabile. È necessario alla sopravvivenza della storia e alla sua propria, in prima persona, alla possibilità che la sua presa di parola duri, che faccia la sua parte attiva, perfino polemica, per la memoria. Lo storico, anche dell'arte, non è mai senza città, non può essere senza *polis*, impolitico. Soggetto lui stesso al tempo trascorso, ai tempi che attraversano e dividono il suo oggetto e cui partecipa sperimentando il suo sapere appassionatamente intempestivo e in ritardo, chi scrive di storia dell'arte e delle immagini deve potersi riconoscere tra materiali

informi segnati impercettibilmente da usi e abitudini immateriali, tra oggetti i cui aspetti sono marcati da affetti invisibili, tra immagini reali e mentali.

Impastato col tempo materiale e rovinoso dell'opera d'arte una volta realizzata, c'è dunque il «tempo mentale» (Arasse 2004, 220), non meno crudele: il tempo delle immagini individuali e collettive dell'opera, la durata delle mentalità in cui essa sopravvive, polimorfa e contesa. Anche di questo tempo si dirà *Tempus additus operibus*; o lo si chiamerà *time-stain*, secondo la riformulazione dell'adagio antico coniata da John Ruskin. Ma si tratta di qualcosa come una patina incorporata e tuttavia incarnata, non meno ostinata di quella che macchia o smangia la pelle dell'opera, e, così facendo o, se potessi dire, così disfacendo, la rende perfino più attraente, aggiungendo – se ne accorse con angoscia Roger Fry – un'avventizia e avvenente *beauty literally skin-deep*.¹²

Come quella visibile e tangibile, presenza attuale e reale dell'opera del tempo nell'opera d'arte e «manifestazione d'una memoria collettiva degli oggetti inscritta nella loro materia» (Fontanille 2004, 245 ss.; 2001) – e in quanto tale unico oggetto di pulitura e restauro –, tale patina immateriale e invisibile è superficie d'iscrizione di usi, abitudini e abiti soggettivi e impersonali, è supporto mnestico di forme di vita culturali – e come tale richiede un trattamento e una restituzione non meno attenti e prudenti. Come quella concreta, anche questa patina immateriale incorpora due temporalità diverse: il tempo che passa – che modifica e usura parzialmente le proprietà fisiche di quella che Genette chiama l'identità numerica dell'opera –, e quello che dura – che ne conserva invece l'identità singolare astratta o ideale, intensamente affettiva o concettuale, malgrado tutto riconoscibile e, soprattutto, rivivibile nei suoi contenuti emotivi o mentali.

Se la teoria del restauro si occupa solo dell'aspetto attuale dell'opera,¹³ ben distinto, a monte, dalla materia intenzionata dall'artista e, a valle, dall'immagine prodotta e dalle sue successive ricezioni e fruizioni, sembra tocchi a una psicologia storica della cultura prendersi cura di queste successive relazioni estetiche – amoroze, o feroci – che il corpo storico dell'opera può attivare e attirare.

*

Nel lessico un po' datato ma puntuale di Brandi, si dirà allora che l'opera "sussiste" in quanto *subjectum* materiale e oggetto dato, in quanto aspetto degradato e rovinato dal tempo, ed "esiste" in quanto immagine mai data una volta per sempre ma sempre fuori-di-sé, che *ek-siste* ed è "estatica" o, insomma, trascendente rispetto a una sua presunta natura o sostanza predeterminata. Questa distinzione, di palese derivazione fenomenologica¹⁴ e testata anche alla luce di *Art as experience* di Dewey, ricompare a sua volta in Genette, questa volta, però, in chiave più apertamente pragmatista ed emancipata da ogni ipotesi intellettualistica e idealistica di totalità potenziale e unità organica dell'opera (Genette 1994, 261):

«Les objets physiques "uniques" en quoi consistent ces œuvres ne le sont [...] pas que du point de vue de l'identité numérique; qualitativement, ils ne le sont que dans l'immuabilité purement théorique de l'instant; dans la durée de leur persistance, ils sont temporellement pluriels, par l'effet d'incessantes mutations plus ou moins perceptibles. Cela s'appelle vieillir [ou] le fait universel qu'une identité (spécifique) ne cesse de se modifier, spontanément ou par intervention, et que la vie des œuvres n'est de tout repos».

No, davvero «l'œuvre d'art n'est jamais liée au repos» (Blanchot 1955, 271). La vita delle opere non è una, e neanche solo bina, ma molteplice, plurale, spettrale. Le opere d'arte invecchiano, in altre parole sussistono nei loro aspetti materiali, ed esistono, cioè sopravvivono come immagine nei loro effetti e affetti immateriali, immaginari, operali insomma, per reimpiegare il felice neologismo di Genette. Si potrebbero sintetizzare così i regimi di esistenza – appunto nel senso già detto di *ek-sistenza*, di andar-fuori-di-sé – dell'opera: innanzitutto, la materia di un artefatto è lavorata e trasfigurata da un'intenzionalità artistica che la trascende; è in seguito trasformata da vari elementi endogeni e allogeni, dal tempo che passa e produce effetti – quali, per esempio, la patina –, prodotti misti di natura e tecnica, non necessariamente previsti e governabili dall'artista – come incuria o saccheggio, deturpazione o distruzione –; tali effetti, poi, eccedono l'identità specifica dell'opera, trasfigurandola in un'identità operale plurale, riattivando il carattere inesauribile della sua appartenenza alla totalità virtuale del mondo delle immagini, passate, presenti e future. Dell'opera, finalmente, sono rimessi in circolazione usi ancora possibili e sono rilanciati esiti virtualmente inestinguibili, siano essi positivi o negativi, come la trasmissione di una memoria culturale profonda, la moda di un gusto passeggero, o un oblio senz'appello.¹⁵

In altri termini, tutti gli sguardi e tutti i discorsi, una volta «depositati sull'opera d'arte, dopo due, tre, quattro secoli, contribuiscono a formare il [nostro proprio] sguardo» (Arasse 2004, 220) e la nostra maniera di viverla e parlarne, oggi. Si sbaglierebbe a intendere, in questa frase apparentemente semplice di Arasse, la falsa rassicurazione di uno storicismo indebolito o di una diluita ermeneutica della cultura. Al contrario, si tratta davvero di coglierci tutte le maniere di vedere, vivere e parlare dell'opera, reali e possibili: quelle dell'artista mentre la fa, e quelle successive, specialistiche e superficiali, amatoriali e amorevoli, distratte e disperate, pubbliche e individuali. Gli sguardi e le parole *sull'*opera, sono, insomma, subito *all'*opera, e non meno di quanto il tempo che fisicamente ne muta e corrompe la natura e l'aspetto; spesso al di là delle loro intenzioni e previsioni, sono comunque e a volte loro malgrado *operosi*, condizionano, annunciano o inibiscono, la nostra «tolleranza operale» (Genette 1994, 232), ovvero la nostra capacità, o incapacità, di ricezione dell'opera nel tempo, la nostra disponibilità, o costrizione, a percepirne e comprenderne i mutamenti, a riviverne e interpretarne le trasformazioni. “Formazione” dello sguardo significa qui, in Arasse, non una trasmissione d'informazioni neutrali o un apprendimento di un saper-vedere specifico se non specialistico, ma una storia degli effetti che è anche e innanzitutto una storia degli affetti. Anche questa storia partecipa alla storia della formazione dell'opera, mai conclusa e mai risolta in una fenomenologia degli stili. “Formazione”, come “formatività” e “figuratività”, vanno dunque prese in un'accezione morfologica ampia, largamente recuperata già nella riflessione di Luigi Pareyson, anti-crociana e attenta alla fenomenologia e anche per questo non lontana da quella di Brandi. Meno organica e fisiologica che psichica – dunque nell'accezione freudiana di “figurabilità”, capitale anche per Arasse –, finalmente “formazione” dice bene la temporalità e la storicità della percezione e dell'atto estetico in cui, in eco all'attività artistica e all'artializzazione della vita ordinaria, si coagulano plasticamente vedere, sentire e sapere. “Formazione” è dunque un termine scelto con cura dall'autore di *Le Sujet dans le tableau*, in cui riecheggia un modo d'intendere la vita delle forme e la storia dell'occhio, mai innocente e disincarnato; un modo condiviso per esempio, certo con notevoli differenze, con Gombrich e Goodman. Ma è forse in Proust che ri-

troviamo delle indicazioni più utili e preziose. Lo storico dell'arte di cui parlava Arasse è, infatti, tra «certains esprits qui aiment le mystère [e] veulent croire que les objets conservent quelque chose des yeux qui les regardèrent, que les monuments et les tableaux ne nous apparaissent que sous le voile sensible que leur ont tissé l'amour et la contemplation de tant d'adorateurs pendant des siècles» (Proust 1989, 463). Si potrebbe soltanto aggiungere, se osassi parafrasare le parole di *Le Temps retrouvé* tanto ammirate anche da Benjamin, che sia le opere d'arte, sia le cose della vita quotidiana, appena e comunque sono percepite, diventano «qualche cosa d'immateriale», proprio come accade alle sensazioni e ai sentimenti, alle conoscenze e alle credenze, alle preoccupazioni e alle illusioni, insomma a tutte le relazioni estetiche – sempre miste e complesse – che si sono create al tempo in cui quegli oggetti furono prodotti e fecero la loro comparsa nel mondo.

*

Lo sappiamo, lo sentiamo: i segni materiali e sensibili degli usi e delle vicissitudini fattuali, e quelli immateriali e impercettibili delle relazioni estetiche, sono entrambe tracce viventi e, intrecciate e confuse in maniera indissolubile, formano un nodo d'influenze che agisce su di noi, nel nostro presente, sul nostro modo di rivedere il passato e di orientarci nel futuro.

Tale grumo di *Agency* è da parte a parte temporale. È fatto dal tempo trascorso dall'instaurazione dell'opera fino alla sua relazione percettiva attuale con lo spettatore, quale che sia e nei modi che gli competono e convengono. Contro ogni idealismo o essenzialismo dell'opera d'arte, tale tempo intercalare, sebbene possa anche non incarnarsi in una modifica fisica o in un cambiamento pur repentino di aspetto, non è mai «le dehors inessentiel de l'œuvre» (Blanchot 1971, 48);¹⁶ al contrario, insieme materiale e immateriale, forma l'identità operale dell'opera, il suo costante esser-fuori-di-sé – non la sua essenza, dunque, ma, ripeto, la sua esistenza –, la fa essere ogni volta diversa proprio perché agisce in maniera diretta e indiretta sullo spettatore e, beninteso, sulle altre opere e immagini.

«Aumento intercalare»: mi piace riprendere un'espressione di Péguy¹⁷ – commentata già da Spitzer e originariamente impiegata in botanica e geologia, anatomia e zoologia, e *tricotage* –, per dire questo tempo molteplice dell'esistenza dell'opera, che eccede ogni direzione e progressione lineare, formandosi per incremento e interruzioni, innesti e arresti, intrecci e intralci. D'altronde, già il fondatore dei *Cahiers de la Quinzaine*, collerico difensore di Dreyfus e accorto rilevatore di anacronismi e dimenticanze nella vita moderna, l'aveva usata per trapiantare la durata bergsoniana dalla fluidità e dal continuismo vegetale della vita psichica individuale nella durezza e nella complessità delle maglie strette e stratificate della storia collettiva, fatta di coercizioni e rimozioni coatte. Sfigurate e mutilate, degradate o ridotte in rovina e macerie, le opere d'arte lo diventano, infatti, per la rabbia degli uomini, oltre a quella del tempo.

Ho già richiamato Genette, laddove afferma che un artefatto – un libro, un dipinto, una statua, una chiesa... – può cambiare parzialmente la sua identità specifica, il suo aspetto, senza perdere né la sua identità profonda, ideale o astratta, la sua immagine (per dirla un'ultima volta col lessico sartriano di Brandi), né, soprattutto, l'identità operale, la sua capacità di attivare o riattivare relazioni con gli spettatori – per esempio, di suscitare commozione, rabbia, impegno o presa di posizione politica contro la guerra, l'iconoclastia o il vandalismo. Diacronicamente



plurale (Genette 1994, 28-29, 40), ma tuttavia unico, un artefatto può invecchiare naturalmente o essere oggetto di atti di devastazione da parte degli uomini, può cioè trasformarsi e restare malgrado tutto identico a quanto sarà così divenuto, a quell'ammasso informe di cenere o di pietre, a quanto comunque sussiste di *quel* volume, *quella* tela, o *quell'*edificio, e non di un altro.

Finalmente, teoria del restauro, storia dell'arte ed estetica, fanno i conti con una medesima inquietudine, con una sola necessità: proprio la consapevolezza metodologica, critica, teorica ed etica, di quanto può fare l'opera al di là di se stessa – prima, accanto e dopo di essa e di quanto ne resta –, esige una forma di rammemorazione che si faccia carico delle barbarie di cui è fatta la storia della cultura. Forse, allora, non è sufficiente riconoscere «le rotture simboliche» (Genette 1994, 260) che marchiano a sangue le vicende storiche. Assumere anche il restauro tra le forme di attivazione e agentività dell'arte e tra le maniere in cui la vita offesa dell'opera esiste e resiste in quanto immagine e idea, restituendoci così altri esiti possibili, alternativi e perfino antagonisti alle umiliazioni subite, può però essere indispensabile. Può essere un modo, oggi, per non dismettere e rinnovare una storia critica della violenza.¹⁸

Returns

Filippo Fimiani (Università di Salerno)

Keywords: activating art; ontology of art; restoration; phenomenology; cultural heritage

Abstract:

For Nelson Goodman, “restoration” is a form of actuation of the aesthetic experience, a manifestation of the so-called activating art. Also G  rarde Genette takes account of the practice of restoration into his ontology of the work of art as an unexampled regime of temporality and temporal transcendence. Restoration is related to the identity of the work itself and its material and pragmatic, mental and imaginary existence and it is thus envisaged as a vital anachronism, essential - as Daniel Arasse said - for art history and, more generally, for the politics of memory and cultural heritage.

¹ Accanto a tanti altri; cfr. Genette 1997, 176-183.

² Cfr. Philippot 1995.

³ Tra i tanti, mi limito qui ad alcuni lavori di riferimento: Besançon 1994; Freedberg 1985; Gamboni 1997; Latour-Weibel 2002.

⁴ Verbeek 2007.

⁵ Cfr. Cambi 1999; la citazione    ancora tratta da Genette 1994, 285.

⁶ Penso ovviamente a Gell, su cui si veda: Heinrich 2012; per una revisione dell'indessicalit   pragmatico-semantica di Goodman (Goodman 1992; 1984a) e quella fisico-fenomenologica di Peirce: Fabbri 2010, XIX-XX.

⁷ Ancora nella recente proposta, d'ispirazione foucaultiana, della Krauss 2011, 18 ss.

⁸ Genette 1994, 287, ma cfr. *ivi*, 250, 262; per un approfondimento: Cometti 2000; Fimiani 2011; e, sui dispositivi para-operali, Gouthier 1996; 2012.

⁹ Rimando qui a Etienne Souriau (e Bruno Latour) e alla voce «Création », redatta da Roger Pouivet, in Morizot-Pouivet 2007, 122-124.

¹⁰ Su storia dell'arte istanza autobiografica e anacronismo Fimiani 2009

¹ Accanto a tanti altri; cfr. Genette 1997, 176-183.

² Cfr. Philippot 1995.

³ Tra i tanti, mi limito qui ad alcuni lavori di riferimento: Besançon 1994; Freedberg 1985; Gamboni 1997; Latour-Weibel 2002.

⁴ Verbeek 2007.

⁵ Cfr. Cambi 1999; la citazione    ancora tratta da Genette 1994, 285.

⁶ Penso ovviamente a Gell, su cui si veda: Heinrich 2012; per una revisione dell'indessicalit   pragmatico-semantica di Goodman (Goodman 1992; 1984a) e quella fisico-fenomenologica di Peirce: Fabbri 2010, XIX-XX.

⁷ Ancora nella recente proposta, d'ispirazione foucaultiana, della Krauss 2011, 18 ss.

⁸ Genette 1994, 287, ma cfr. *ivi*, 250, 262; per un approfondimento: Cometti 2000; Fimiani 2011; e, sui dispositivi para-operali, Gouthier 1996; 2012.

⁹ Rimando qui a Etienne Souriau (e Bruno Latour) e alla voce «Création », redatta da Roger Pouivet, in Morizot-Pouivet 2007, 122-124.

¹⁰ Su storia dell'arte istanza autobiografica e anacronismo Fimiani 2009

¹ Accanto a tanti altri; cfr. Genette 1997, 176-183.

² Cfr. Philippot 1995.

³ Tra i tanti, mi limito qui ad alcuni lavori di riferimento: Besançon 1994; Freedberg 1985; Gamboni 1997; Latour-Weibel 2002.

⁴ Verbeek 2007.

⁵ Cfr. Cambi 1999; la citazione    ancora tratta da Genette 1994, 285.

Bibliografia

-
- Addis, Maria Cristina
2012 “Pensare il reale: lo sguardo semiotico di Marco Dinoi”, in *Sguardi incrociati. Cinema, testimonianza, memoria nel lavoro teorico di Marco Dinoi*, a cura di D. Chimenti, M. Coviello e F. Zucconi, Fondazione dello Spettacolo, Roma, pp. 43-60.
- Agamben, Giorgio
1995 *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi.
1996 *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri.
2003 *Stato di eccezione. Homo sacer*, II, 1, Torino, Bollati Boringhieri.
- Andrew, Dudley
1976 *The Major Film Theories*, London-Oxford-New York, Oxford University Press.
- Arasse, Daniel
1984 “Annonciation/Enonciation. Remarques sur un énoncé pictural au Quattrocento”, in «VS. Quaderni di studi semiotici», 37, pp. 3-17.
1996 *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion (tr. it. *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, Milano, il Saggiatore, 2007).
1997 *Le sujet dans le tableau*, Paris, Flammarion.
1999 *L'Annonciation italienne*. Paris, Hazan (tr. it. *L'Annunciazione italiana. Una storia della prospettiva*, Firenze, La casa Usher, 1999).
2004 *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard.
2006 *Anachroniques*, Paris, Gallimard.
- Bachelard, Gaston
1957 *La poétique de l'espace*, Paris, PUF (tr. it. *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975).
- Barthes, Roland
1980 *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris, Seuil (tr. it. *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980).
- Bazin, André
1958 *Qu'est-ce que le cinéma? I. Ontologie et langage*, Paris, Les Éditions du Cerf (tr. it. *Che cosa è il cinema? Il film come opera d'arte e come mito nella riflessione di un maestro della critica*, Milano, Garzanti, 1999).
- Béguerie Pantxika, Bischoff Georges
1996 *Grünewald, le maître d'Issenheim*, Paris, Casterman.
- Bellini, Andrea
2005 “Un'intervista con Maurizio Cattelan. An Interview with Maurizio Cattelan”, in «Sculpture», september, 24, 7. http://www.sculpture.org/documents/scmag05/sept_05/webspecs/cattelan.shtml
- Bellori, Giovan Battista
1976 *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino, Einaudi.
- Belting, Hans
1992 *Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe*, München, Beck (tr. it. *I tedeschi e la loro arte. Un'eredità difficile*, Milano, il Castoro, 2005).
1999 *Identität im Zweifel. Ansichten der deutschen Kunst*, Köln, Dumont.
-

- Benjamin, Walter
 1920 "Zur Kritik der Gewalt", in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Bd. II.1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999, pp. 179-204 (tr. it. *Per la critica della violenza*, in Id., *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 5-30).
 1939 "Paralipomena e materiale vario per la III stesura del saggio", in W. Benjamin, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino, Einaudi, 2012, pp. 67-73.
 1940 "Une lettre au sujet de *Le regard* de Georges Sallès", in «Gazette des Amis des Livres», ripubblicato in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino, Einaudi, 2012, pp. 109-112.
 1950 "Über den Begriff der Geschichte", *Die Neue Rundschau*, LXI, 4, pp. 560-570 (tr. it. *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997).
 1974 "Paralipomena zur zweiten Fassung von *Das Kunstwerk im Zeitalter seines technischen Reproduzierbarkeit*" (1936), Benjamin-Archiv, ms 397, ora in W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann e Herman Schweppenhäuser, vol. I, 3, Frankfurt am Main, Suhrkamp, pp. 1044-1051 (tr. it. "Appendice a L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica" in *Scritti 1934-1937*, a cura di E. Gianni, Torino, Einaudi, 2004).
 1978 *Lettere 1913-1940. Raccolte e presentate da G. G. Scholem e T. W. Adorno*, Torino, Einaudi.
 1982 *Gesammelte Schriften*, vol. V.1, *Das Passagen-Werk*, a cura di R. Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp (tr. it. *Parigi capitale del XIX secolo. I «Passages» di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, Torino, Einaudi, 1986).
 1983 *Passagenwerke*, Frankfurt am Main, Suhrkamp (tr. it. *I «passages» di Parigi*, 2 voll., Torino, Einaudi, 2000).
- Benn, Gottfried
 1933 "Expressionismus", in *Gesammelte Werke in vier Bänden*, Wiesbaden, Limes, 1959-1961, Bd. 1, pp. 240-256 (tr. it. "Espressionismo", in *Lo smalto sul nulla*, Milano, Adelphi, 1992, pp. 146-162).
- Benveniste, Emile
 1966 *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard (tr. it. *Problemi di linguistica generale*, Milano, il Saggiatore, 1971).
 2009 *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, a cura di P. Fabbri, Milano, Bruno Mondadori.
- Bergson, Henri
 1934 "Croissance de la vérité. Mouvement rétrograde du vrai", in *La pensée et le mouvant*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, pp. 6-17 (tr. it. "Sviluppo della verità. Movimento retrogrado del vero", in *Pensiero e movimento*, Milano, Bompiani, 2000, pp. 3-21).
- Bertelli, Sergio
 1997 *I corsari del tempo. Gli errori e gli orrori dei film storici*, con la collaborazione di Ileana Florescu, Firenze, Ponte alle Grazie.
- Besançon, Alain
 1994 *L'Image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Fayard.
- Blanchot, Maurice
 1950-1951 "Le Musée, l'art et le temps", in «Critique», 43-44, ora in Id., *L'amitié*, Paris, Gallimard, 1971 (tr. it. "Il Museo, l'Arte, il Tempo", in *L'amicizia*, a cura di R. Panattoni e G. Solla, Genova-Milano, Marietti, 2010, pp. 35-64).
 1955 *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard (tr. it. *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967).
 1971 *L'Amitié*, Paris, Gallimard (tr. it. *L'amicizia*, Milano, Marietti 1820, 2010).
- Bois, Yve-Alain - Damisch, Hubert - Hollier, Denis - Krauss, Rosalind
 1998 "A Conversation with Hubert Damisch", in «October», vol. 85, pp. 3-17.
- Bonami, Francesco
 2011 *Maurizio Cattelan. Autobiografia non autorizzata*, Milano, Mondadori.
- Bonami, Francesco - Spector, Nancy - Vanderlinden, Barbara
 2000 *Maurizio Cattelan*, London, Phaidon.
- Borges, Jorge Luis
 1939 "Pierre Menard, autor del Quijote", in *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1983, pp. 13-34 (tr. it. "Pierre Menard, autore del *Chisciotte*", in *Finzioni*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 36-47).
 1951 "Kafka y sus precursores", in *Obras Inquisiciones*, Madrid, Alianza, 2002, pp. 162-166 (tr. it. "Kafka e i suoi precursori", in *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1984-1985, vol. 1, pp. 1007-1009).
- Borges, Jorge Luis - Bioy Casares, Adolfo
 1964 "Homenaje a César Paladión", in «Sur», 288, pp. 1-3 (tr. it. "Omaggio a César Paladión", in *Cronache di Bustos Domecq*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 1-7).
- Borradori, Giovanna
 2003 *Filosofia del terrore. Dialoghi con Jürgen Habermas e Jacques Derrida*, Roma-Bari, Laterza.
- Bourrel, Jean-René
 1975 "Malraux et la pensée allemande de 1921 à 1949", in «La Revue des Lettres Modernes. André Malraux. Influences et affinités», 3, pp. 103-134.
- Brandi, Cesare
 1977 *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi.
- Burkhard, Arthur
 1934 "The Isenheim Altar", in «Speculum», vol. 9, n. 1, pp. 56-69.
- Bushart, Magdalena
 1990 *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925*, München, Schreiber.
- Calabrese, Omar
 1984 "La geografia di Warburg. Note su linguistica e iconologia", in «Aut Aut», 199-200, pp. 109-120.
 1985 *La macchina della pittura*, Bari, Laterza (nuova ed. Firenze-Lucca, La casa Usher, 2012).
 1987 *L'età neo-barocca*, Roma-Bari, Laterza (ripubblicato in: *Il Neo-barocco. Forma e dinamiche della cultura contemporanea*, Firenze-Lucca, La casa Usher, 2013).
 2010 *L'art du trompe-l'oeil*, Paris, Citadelles & Mazenod (tr. it. *L'arte del trompe-l'oeil*, Milano, Jaca Book, 2011).
- Cambi, Riccardo
 1999 "L'opera dell'estetica tra soggetto e storia", in *L'arte in opera. Itinerari di Gérard Genette*, a cura di F. Bollino, Bologna, Clueb, 2006, pp. 75-104.
- Carboni, Massimo
 2004 *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Milano, Jaca Book.
- Careri, Giovanni
 2010 *La fabbrica degli affetti. La Gerusalemme liberata dai Carracci a Tiepolo*, Milano, il Saggiatore.
- Carroll, Noël
 1995 "Danto, Style, and Intention", in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 53/3, pp. 251-257.
- Cavalca, Domenico
 1926 *Vite dei Santi Padri*, Torino, Utet.
- Cervi, Maristella
 2009 *Prospettive d'ekphrasis: il Polittico di Isenheim nella letteratura tedesca del Novecento*, Università di Bergamo, tesi di dottorato.
- Chéroux, Clément
 2009 *Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés: essais sur le 11 septembre 2001*, Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour (tr. it. *Diplopia. L'immagine fotografica nell'era dei media globalizzati: saggio sull'11 settembre 2011*, Torino, Einaudi, 2010).
- Cieri Via, Claudia
 2011 *Introduzione a Aby Warburg*, Bari, Laterza.
- Clay, Jean
 1977 "Pollock, Mondrian, Seurat: la profondeur plate", in Hans Namuth, *L'Atelier de Jackson Pollock*, a cura di J. Clay, Paris, Macula, 1982, pp. 15-28.
- Cometti, Jean-Pierre
 2000 "Activating Art", in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 58/3, pp. 237-243.
 2012 *Art et facteurs d'art. Ontologies friables*, Rennes, PUR.
- Conley, Tom
 1978 "Intervalle et arrachement: Malraux, Henri Focillon et les affinités de forme", in «La Revue des Lettres Modernes. Malraux et l'art», 4, pp. 7-25.
- Conte, Alessandro
 2001 *Manuale di restauro*, Torino, Einaudi.
- Corrain, Lucia
 2004 (a cura di) *Semiotiche della pittura. I classici, le ricerche*, Roma, Meltemi.
- Coviello, Massimiliano
 2011 "Testimoni della tortura: *Standard Operating Procedure* di Errol Morris", in *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*. Atti del XVIII Congresso dell'AISS, a cura di M.C. Bruccheri, D. Mangano e I. Ventura, n. 7/8, pp. 117-121.
- Croce, Benedetto
 1938 "Teorie e fantasie moderne sul barocco", in «La Critica», 36, pp. 226-229.
 1941 "La 'loica' nei tarocchi detti del Mantegna. Considerazioni e divagazioni", in «La Critica», 39, pp. 265-271.

- 1957 *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, Laterza.
- D'Angelo, Paolo
- 2006 *Cesare Brandi, Critica d'arte e filosofia*, Macerata, Quodlibet.
- 2011 *Estetica*, Roma-Bari, Laterza.
- D'Ors, Eugenio
- 1933 *Lo barocco*, Madrid, Aguilar (tr. it. *Del barocco*, Milano, Rosa e Ballo, 1945).
- Damisch, Hubert
- 1972 *Théorie du nuage*, Paris, Seuil (tr. it. *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*, Genova, Costa & Nolan, 1984).
- 1992 *Le jugement de Pâris*, Paris, Flammarion.
- 1997 *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*, Paris, Seuil.
- 2003 "La mise du sujet", in *Y voir mieux, y regarder de plus près. Autour d'Hubert Damisch*, a cura di D. Cohn, Paris, Ens Editions, pp. 211-227.
- Danto, Arthur C.
- 1964 "The Artworld", in «The Journal of Philosophy», 61/19, pp. 571-584 (tr. it. "Il mondo dell'arte", in «Studi di estetica», 27, 2003, pp. 65-86).
- 1981 *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge, Harvard University Press (tr. it. *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Roma-Bari, Laterza, 2008).
- 1991 "Narrative and Style", in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 49/3, pp. 201-209 (tr. it. *Narrazione e stile*, Milano, Tema celeste, 1998).
- De Chirico, Giorgio
- 1985 *Il meccanismo del pensiero*, a cura di M. Fagiolo, Torino, Einaudi.
- Deleuze, Gilles - Guattari, Félix
- 1980 *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit (tr. it. *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*, 2 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987).
- Deri, Max
- 1922 *Naturalismus, Idealismus, Expressionismus*, Leipzig, Seemann.
- Didi-Huberman, Georges
- 1986 "La dissemblance des figures selon Fra Angelico", in *Moyen-Age, Temps modernes*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome», 98/2, pp. 709-802.
- 1990 *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion (tr. it. *Beato Angelico: figure del dissimile*, Milano, Abscondita, 2009).
- 1995 *La ressemblance informe, ou le Gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula.
- 2000 *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit (tr. it. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007).
- 2002 *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit (tr. it. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006).
- 2006 *Ex-voto, image, organe, temps*, Paris, Bayard (tr. it. *Ex voto*, Milano, Cortina, 2007).
- 2008 *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit (tr. it. *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009).
- 2011 "Viscosità e sopravvivenze. La storia dell'arte alla prova del materiale", saggio introduttivo a Schlosser 2011, pp. 7-30.
- 2011 *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3, Paris, Minuit.
- 2012 *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire*, 4, Paris, Minuit.
- Diehl, Gaston
- 1945 (a cura di) *Les Problèmes de la peinture*, Paris, Confluences.
- Dinoi, Marco
- 2008 *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Firenze, Le Lettere.
- 2011 "Lo sguardo perduto (e ritrovato) L'occhio e il mondo / L'immagine e il simulacro", in *Sguardi incrociati. Cinema, testimonianza, memoria nel lavoro teorico di Marco Dinoi*, a cura di D. Chimenti, M. Coviello e F. Zucconi, Roma, Fondazione dello Spettacolo, pp. 243-257.
- Donahue, Neil H.
- 1995 (a cura di) *Invisible Cathedrals. The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer*, University Park, Pennsylvania State University Press.
- Eckermann, Johann Peter
- 1836-1848 *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, I-II, Leipzig, Brockhaus 1836; III, Magdeburg, Heinrichshofen'sche Buchhandlung, 1848 (tr. it. *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*, Torino, Einaudi, 2008).

- Eisenman, Stephen F.
- 2007 *The Abu Ghraib Effect*, London, Reaktion Books.
- Eisenstein, Sergei M.
- 1985 *Teoria generale del montaggio (1935-1937)*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio.
- 2011 "Sergej M. Eisensteins *Allgemeine Geschichte des Kinos*. Aufzeichnungen aus dem Nachlass, eingeleitet von Antonio Somaini und Naum Klejman", in «Zeitschrift für Medienwissenschaft», 4 (1/2011).
- Ejzenštejn, Sergej M.
- 1989 *Il colore*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio.
- 1992 *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio.
- 2002 *Metod*, 2 voll., a cura di N. Klejman, Moskva, Muzej Kino.
- 2003 *La natura non indifferente*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio.
- 2004 *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, con un saggio di F. Casetti, Venezia, Marsilio.
- 2006 *Memorie. La mia arte nella vita*, a cura di O. Calvarese, Venezia, Marsilio.
- Eliot, Thomas S.
- 1934 "Tradition and the Individual Talent", in *Selected Essays*, London, Faber & Faber, pp. 13-22 (tr. it. "Tradizione e talento individuale", in *Il bosco sacro. Saggi di poesia e di critica*, Milano, Mursia, 1999, pp. 93-101).
- Epstein, Jean
- 1974 *Écrits sur le cinéma 1921-1953*, édition chronologique en deux volumes, tome 1: 1921-1947, préface d'Henri Langlois, introduction de Pierre Leprohon, Paris, Cinéma club / Seghers.
- Esposito, Roberto
- 2002 *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Torino, Einaudi.
- Fabbri, Paolo
- 1988 "Introduzione" a Algirdas Julien Greimas, *Dell'imperfezione*, trad. di G. Marrone, Palermo, Sellerio, pp. 11-21.
- 2001 *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza.
- 2004 "Cattelan, ovvero *The angel of the Odd*", in «Work Art in Progress», 8, gennaio-marzo, pp. 64-69.
- 2006 "Terrorista", in «Carte Semiotiche», 11, luglio-dicembre, pp. 9-10.
- 2007 "Transcritture di Alberto Savinio: il dicibile e il visibile", «Il Verrini», 33, "Parola/Immagine", Milano, pp. 9-24.
- 2009 "Introduzione" a Benveniste 2009, pp. VII-XXXII.
- 2010 "La riconcezione semiotica", prefazione a Goodman 1984a, pp. IX-XXXIII.
- 2011 *Fellinerie. IncurSIONI semiotiche nell'immaginario di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi.
- Febvre, Lucien
- 1968 *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*, Paris, Michel (tr. it. *Il problema dell'incredulità nel secolo XVI. La religione di Rabelais*, Torino, Einaudi, 1978).
- Fechter, Paul
- 1914 *Der Expressionismus*, München, Piper.
- Fimiani, Filippo
- 2009 "Une esthétique imperceptible", in «Figures de l'Art», 16, pp. 217-237.
- 2011 "L'art désœuvré, modes d'emploi: entre esthétique et théorie de la restauration", in *La Pensée esthétique de Gérard Genette*, a cura di J. Delaplace, P.H. Frangne e G. Mouëllic, Rennes, PUR, pp. 133-153.
- Focillon, Henri
- 1934 *Vie des formes*, Paris, Leroux (tr. it. *Vita delle forme, seguito da Elogio della mano*, prefazione di E. Castelnuovo, Torino, Einaudi, 1990).
- 1952 *L'An Mil*, Paris, Armand Colin (tr. it. *L'Anno mille*, prefazione di C. Bertelli, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1998).
- Fontanille, Jacques
- 2001 "La patine et la connivence", in «Protée», 9 (1), pp. 23-35.
- 2004 *Soma et séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- Formaggio, Dino
- 1953 *Fenomenologia della tecnica artistica*, Milano, Cisalpino (nuova ed. Parma-Lucca, Pratiche, 1978).
- Foucault, Michel
- 1966 *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard (tr. it. *Le parole e le cose*, Milano, BUR, 2001).

- Francastel, Pierre
1970 *Etudes de sociologie de l'art*, Paris, Denoël (tr. it. *Studi di sociologia dell'arte*, Milano, Rizzoli, 1980).
- Franzini, Elio
1984 *L'estetica francese del Novecento. Analisi delle teorie*, Milano, Unicopli.
- Freedberg, David
1985 *Iconoclasts and their Motives*, Maarssen, Schwartz.
- Freud, Sigmund
1895 "Entwurf einer Psychologie", in *Gesammelte Werke. Nachtragsband*, Frankfurt am Main, Fischer, 1999, pp. 375-486 (tr. it. "Progetto di una psicologia", in *Opere*, vol. II, Torino, Bollati Boringhieri, 1968, pp. 201-284).
- Gamboni, Dario
1997 *The Destruction of Art*, New Haven, Yale University Press.
- Genette, Gérard
1994 *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil (tr. it. *L'opera dell'arte 1. Immanenza e trascendenza*, Bologna, Clueb, 1999).
- 1997 *L'œuvre de l'art. La relation esthétique*, Paris, Seuil (tr. it. *L'opera dell'arte 2. La relazione estetica*, Bologna, Clueb, 1998).
- Gilio, Andrea
1564 *Degli Errori de' Pittori*, per Antonio Gioioso, Camerino.
- Gombrich, Ernst
1950 *The History of Art*, London, Phaidon (tr. it. *La storia dell'arte*, London, Phaidon, 2013).
- 1954 "André Malraux and the Crisis of Expressionism", in «The Burlington Magazine», 94, pp. 374-378 (tr. it. "André Malraux e la crisi dell'espressionismo", in *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 119-130).
- 1970 *Aby Warburg, an intellectual biography*, London, The Warburg Institute - University of London (tr. it. *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 1983).
- 1972 *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, London, Phaidon (tr. it. *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Milano, Leonardo, 2002).
- 1976 "La philosophie de l'art de Malraux dans une perspective historique", in *Malraux: être et dire*, a cura di M. de Courcel, Paris, Plon, pp. 216-234.
- Goodman, Nelson
1982 "Implementation of the Arts", in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 40 (3), pp. 281-283 (tr. it. in Id., *Arte in teoria arte in azione*, prefazione di P. Fabbri, Milano, et al. edizioni, 2010, pp. 45-49).
- 1984a "The End of Museum?", in «The New Criterion», 2 (2), pp. 9-14 (tr. it. Id., *Arte in teoria arte in azione*, prefazione di P. Fabbri, Milano, et al. edizioni, 2010, pp. 85-100).
- 1984b *Of Mind and Other Matters*, Cambridge, Harvard University Press (tr. it. *Arte in teoria arte in azione*, prefazione di P. Fabbri, Milano, et al. edizioni, 2010).
- 1992 "L'art en action", in «Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne», 41, pp. 7-14.
- Goodman, Nelson - Elgin, Catherine Z.
1986 "Interpretation and Identity: Can the Work Survive the World?", in «Critical Inquiry», 12/3, pp. 564-575 (tr. it. "Interpretazione e identità: l'opera sopravvive al mondo?", in «Studi di estetica», 27, 2003, pp. 87-104).
- Gordon, Donald E.
1966 "On the Origin of the Word 'Expressionism'", in «Journal of the Warburg and Courtald Institutes», 29, pp. 368-385.
- Gourevitch, Paul - Morris, Errol
2008 *Standard Operating Procedure*, New York, Penguin (tr. it. *La ballata di Abu Ghraib*, Torino, Einaudi, 2009).
- Gouthier, Michael
1996 "Dérives périphériques", in «Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne», 56-57, pp. 129-147.
- 2011 "Notes sur l'appareil expositionnel", in *La Pensée esthétique de Gérard Genette*, a cura di J. Delaplace, P.H. Frangne e G. Mouëllic, Rennes, PUR, pp. 181-195.
- Grazioli, Elio
2012 *La collezione come forma d'arte*, Milano, Johan & Levi.
- Greimas, Algirdas Julien
1976 *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil (tr. it. *Semiotica e scienze sociali*, Torino, Centro Scientifico Editore, 1991).
- 1984 "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", in «Actes Sémiotiques», VI, 60 (tr. it. "Semiotica figurativa e semiotica plastica" in *Leggere l'opera d'arte*, a cura di L. Corrain e M. Valenti, Bologna, Esculapio, 1991, pp. 33-51).
- 1987 *De l'imperfection*, Périgueux, Editions Pierre Fanlac (tr. it. *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio, 1988).
- Greimas, Algirdas Julien - Courtés, Joseph
1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette (tr. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze, La casa Usher, 1986. Seconda edizione italiana, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Milano, Bruno Mondadori, 2007).
- Grenier, Catherine
2011 *Le saut dans le vide*, Paris, Seuil (tr. it. *Un salto nel vuoto. La mia vita fuori dalle cornici*, Milano, Rizzoli, 2011).
- Haack, Friedrich
1928 *Albrecht Dürer, Deutschlands größter Künstler*, Leipzig, Quelle & Meyer.
- Hartog, François
1980 *Le Miroir d'Hérodote: Essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard (tr. it. *Lo specchio di Erodoto*, Milano, il Saggiatore, 1992).
- Hediger, Vinzenz
2009 "Das Wunder des Realismus. Transsubstantiation als medientheoretische Kategorie bei André Bazin", in «montage AV», 18, pp. 75-107.
- Heinich, Nathalie
2012 "Dialogue posthume avec Alfred Gell", in «Aisthesis», 5 (1), <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/11055/10543>
- Helmholtz, Hermann
1867 *Handbuch der physiologischen Optik*, Hamburg-Leipzig, Voss.
- Hildebrand, Adolf von
1893 *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strassburg, Heitz (tr. it. *Il problema della forma nell'arte figurativa*, Palermo, Aesthetica, 2001).
- Hjelmslev, Louis
1976 *Sistema linguistico y cambio linguistico*, Madrid, Biblioteca románica hispánica.
- Hobsbawm, Eric J.
2002 *L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi.
- Huber, Antonella
2011 "Grammatiche dell'invenzione meravigliosa", in *Dal libro di natura al teatro del mondo. Studi in onore di Adalgisa Lugli*, Bologna, Lupetti, pp. 51-70.
- Huysmans, Joris-Karl
1905 "Les Grünewald du Musée de Colmar", in *Trois primitifs*, Paris, Léon Vanier (tr. it. *Grünewald*, Milano, Abscondita, 2002).
- Jameson, Fredric
1991 *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press (tr. it. *Postmodernismo, ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007).
- Joubert-Laurencin, Hervé
2012 "Embaumement", in *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, a cura di A. de Baecque e P. Chevallier, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 270-72.
- Khémiri, Moncef
1999 "La reproduction de l'œuvre d'art dans la conception esthétique de Malraux", in «La Revue des Lettres Modernes. André Malraux. Réflexions sur les arts plastiques», 10, pp. 31-53.
- Koselleck, Reinhart
1979 *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp (tr. it. *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Bologna, CLUEB, 2007).
- Krauss, Rosalind,
1985 *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press (tr. it. *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Roma, Fazi, 2007).
- 2011 *Under Blue Cup*, Cambridge, MIT Press (tr. it. *Sotto la tazza blu*, Milano, Bruno Mondadori, 2012).
- Kubler, George
1962 *The Shape of Time*, New Haven, Yale University Press (tr. it. *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Torino, Einaudi, 1976).

- Lancioni, Tarcisio
 2009 *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*, Milano, Mondadori Università.
 2012 *Il senso e la forma. Semiotica e teoria dell'immagine*, Firenze-Lucca, La casa Usher.
 2013 "Jan Van Eyck et les Époux Arnolfini, ou les aventures de la pertinence", in «Actes Sémiotiques», 116.
- Latour, Bruno - Weibel, Peter
 2002 (a cura di) *Iconoclasm – Beyond the Image-Wars in Science, Religion and Art*, Karlsruhe-Cambridge, Center for Art and Media-MIT Press.
- Leoni, Federico
 2011 "Il doppio movimento del segno", in H. Bergson, *Sul segno*, L'Aquila, Textus.
- Leroy, Louis
 1874 "L'Exposition des Impressionnistes", in «Le Charivari», 25 avril.
- Levi-Strauss, Claude
 1979 *La voie des masques*, Paris, Plon (tr. it. *La vie delle maschere*, Torino, Einaudi, 1985).
- Lincoln, Bruce
 2007 *Religion, Empire, and Torture. The Case of Achaemenian Persia. With a Postscript on Abu Gbraib*, Chicago, University of Chicago Press.
- Lindsay, Vachel
 1916 *The Art of the Moving Picture*, New York, MacMillan (tr. it. *L'arte del film*, Venezia, Marsilio, 2008).
- Loraux, Nicole
 1993 "Éloge de l'anachronisme en histoire", in «Le Genre humain», 27, Paris, Seuil, pp. 23-39.
- Lotman, Jurij M.
 1985 *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio.
 1993 *Kultura i vzryv*, Mosca, Gnosis (tr. it. *La cultura e l'esplosione*, Milano, Feltrinelli, 1993).
 1994 *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Venezia, Marsilio.
 1998 *Il girotondo delle muse. Saggi di semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, Bergamo, Moretti & Vitali.
- Louvel, Liliane
 2002 *Texte/Image: images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Lugli, Adalgisa
 1983 *Naturalia et mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle wunderkammern d'Europa*, Milano, Mazzotta.
 1986 *Wunderkammer*, Milano, Edizioni la Biennale-Electa.
- Lyotard, Jean-François
 1979 *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Minuit (tr. it. *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 2002).
 1982 "Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?", in «Critique», 38/419, pp. 357-367.
 1986 "Note sur le sens de 'post'", in *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, pp. 119-126 (tr. it. *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Milano, Feltrinelli, 1987).
- Malraux, André
 1922 "La peinture de Galanis", *Exposition Demetrios Galanis*, Paris, Galerie de la Licorne (ristampato in A. Malraux, *Écrits sur l'art*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2004, pp. 1169-1172).
 1937 "La psychologie de l'art", «Verve», 1, (ristampato in A. Malraux, *Écrits sur l'art*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2004, pp. 910-922).
 1946 *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Gallimard (tr. it. *Sul cinema. Appunti per una psicologia*, a cura di A. Zaccuri, Milano, Medusa, 2002).
 1947 *L'Homme et la Culture artistique*, Paris, Jean-Jacques Pauvert (ristampato in A. Malraux, *Écrits sur l'art*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2004).
 1949 *Psychologie de l'art. Le Musée imaginaire*, Genève, Skira.
 1951a *Le Musée imaginaire*, in *Les voix du silence*, vol. 1, Paris, Gallimard (ristampato in A. Malraux, *Écrits sur l'art*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2004).
 1951b *La création artistique*, in *Les voix du silence*, vol. 3, Paris, Gallimard (ristampato in A. Malraux, *Écrits sur l'art*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2004).
 1952 *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale. I. La Statuaire*, Paris, Gallimard (ristampato in A. Malraux, *Écrits sur l'art*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2004).
 1957 *La métamorphose des Dieux. Le Surnaturel*, Paris, Gallimard (ristampato in A. Malraux, *Écrits sur l'art*, vol. 2, Paris, Gallimard, 2004).
 1965 *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard.

- 1974 *La tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard (tr. it. *Picasso. Il cranio d'ossidiana*, Milano, Abscondita, 2001).
- 1976 *L'Intemporel*, Paris, Gallimard.
- 2003 *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Nouveau Monde.
- 2004 *Écrits sur l'art*, voll. 2, Paris, Gallimard.
- Manacorda, Francesco
 2006 *Maurizio Cattelan*, Milano, Electa.
- Margolis, Joseph
 1998 "Farewell to Danto and Goodman", in «British Journal of Aesthetics», 38/4, pp. 353-374 (tr. it. "Addio a Danto e Goodman", in «Studi di estetica», 27, 2003, pp. 105-138).
- Marin, Louis
 1973 *Utopiques: Jeux d'espace*, Paris, Minuit.
 1994 *De la représentation*, Paris, Gallimard-Seuil (tr. it. *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Milano, Mimesis, 2013).
- 2006 *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*. Paris, Editions de l'EHESS (tr. it. *Opacità in pittura. Saggi sulla rappresentazione nel Quattrocento*, Firenze, La casa Usher, 2012).
- Mellinkoff, Ruth
 1988 *The Devil at Isenheim. Reflections of Popular Belief in Grünewald's Altarpiece*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press.
- Melot, Michel
 2002 "André Malraux, Du Musée imaginaire à l'Inventaire général", in *D'un siècle l'autre, André Malraux*. Atti del convegno di Cerisy-la-Salle, a cura di J.-C. Larrat e J. Lecarme, Paris, Gallimard, pp. 253-264.
- Mengoni, Angela
 2011 "Restituire l'evento allo sguardo. Su Valzer con Bashir di Ari Folman", in *Sguardi incrociati. Cinema, testimonianza, memoria nel lavoro teorico di Marco D'Inoi*, a cura di D. Chimenti, M. Coviello e F. Zucconi, Roma, Fondazione dello Spettacolo, pp. 85-104.
- 2012 *Ferite. Il corpo e la carne nell'arte della tarda modernità*, Siena, SeB.
- Merleau-Ponty, Maurice
 1952 "Le langage indirect et *Les voix du silence*", in «Les Temps modernes», 80-81, poi pubblicato in *Signes*, Paris, Gallimard, 1960 (tr. it. *Segni*, a cura di A. Bonomi, Milano, il Saggiatore, 1967, pp. 63-116).
- Migliore, Tiziana
 2008 *Paolo Fabbri legge Ebdòmero. Letteratura e pittura nell'opera di De Chirico*, Roma, Aracne Editrice.
- Migliorini, Bruno
 1962 "Etimologia e storia del termine Barocco", in *Manierismo, Barocco, Rococò. Concetti e Termini*, Roma, Accademia dei Lincei, 1962, pp. 39-53.
- Mitchell, William J. Thomas,
 2008 "Cloning Terror: The War of Image 2001-04", in *The Life and Death of Image. Ethics and Aesthetics*, a cura di D. Costello e D. Willsdon, New York, Cornell University Press, pp. 179-207.
- 2011 *Cloning Terror: the war of images, 9/11 to the present*, Chicago, The University of Chicago Press (tr. it. *Cloning Terror. La guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi*, Firenze-Lucca, La casa Usher, 2012).
- Moatti, Christiane
 2003 "Malraux de l'Espoir (1937) au Musée imaginaire (1947). Rupture ou continuité?", in *André Malraux entre imaginaire et engagement politique*. Actes du Colloque international, Roma 9-10 novembre 2001, a cura di F. Carbasino, Roma, Aracne, pp. 155-168.
- Montanari, Federico
 2004 *Linguaggi della guerra*, Roma, Meltemi.
 2006 "I caratteri molteplici della guerra attuale e lo 'spirito' del terrorismo: indicazioni per la sociosemiotica", in «Carte Semiotiche», 11, luglio-dicembre, pp. 24-35.
- Montandon, Alain
 1990 (a cura di) *Iconotextes*, Paris, Ophrys.
- Montani, Pietro
 2007 *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Roma, Carocci.
 2009 "La funzione testimoniale dell'immagine", in *XXI secolo. Comunicare e rappresentare*, a cura di T. Gregory, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 447-488.
- 2010 *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza.

- Morizot, Jacques - Pouivet, Roger
2007 (a cura di) *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin.
- Mourier-Casile, Pascaline
1989 "Le Texte et l'Image dans les Saturne", in «Europe», 727-728, pp. 188-198.
- Moxey, Keith
2004 "Impossible Distance: Past and Present in the Study of Dürer and Grünewald", in «The Art Bulletin», 86/4, pp. 750-763.
- Nagel, Alexander - Wood, Chris
2012 *Anachronic Renaissance*, New York, Zone Books.
- Novalis
1929 *Frammente*, Dresden, Jess (tr. it. *Frammenti*, Milano, Rizzoli, 1976).
- Ortega y Gasset, José
1911 "Arte de este mundo y del otro", in *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1966, tomo 1, pp. 186-205 (tr. it. "Arte di questo mondo e dell'altro", in *Meditazioni del Chisciotte*, Napoli, Guida, 1986, pp. 231-255).
- Pageard, Camille
2010 "Eisenstein et Malraux face au Greco. Le cinématisme des *Voix du silence* ou la « construction déformée » de l'histoire de l'art", in «Revue André Malraux Review», 37, 2010, pp. 39-49.
- Pasolini, Pier Paolo
1981 "Pasolini l'enragé [entretiens avec J.-A. Fieschi]" (1966), in «Cahiers du cinéma», hors-série n. 9, pp. 43-53.
1988 *Lettere 1955-1975*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi.
1998 *Tutte le opere. Romanzi e racconti*, I, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori.
1999a *Tutte le opere. Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori.
1999b *Tutte le opere. Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori.
1999c *Tutte le opere. Saggi sulla letteratura e sull'arte*, II, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori.
- 2001 *Tutte le opere. Per il cinema*, I, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano, Mondadori.
2003a *Tutte le opere. Tutte le poesie*, I, a cura e con uno scritto di W. Siti, Milano, Mondadori.
2003b *Tutte le opere. Tutte le poesie*, II, a cura e con uno scritto di W. Siti, Milano, Mondadori.
- Péguy, Charles
1987a "Textes formant dossier", in Id., *Œuvres en prose complètes*, éd. R. Burac, vol. I, Paris, Gallimard.
1987b "Bernard Lazare", in Id., *Œuvres en prose complètes*, éd. R. Burac, vol. I, Paris, Gallimard.
- Philippot, Paul
1995 "L'œuvre d'art, le temps et la restauration", in «Histoire de l'art», 32, pp. 3-9.
1996 "La notion de patine et le nettoyage des peintures", in «Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique», IX, pp. 138-143.
- Pinotti, Andrea
2004 "Dal monumento al non-umento. E ritorno", in *La traccia della memoria. Monumento – Rovina – Museo*, a cura di C. Cappelletto e S. Chiodo, Milano, CUEM, pp. 27-77.
- Placido, Beniamino
1994 "Lasciatemi la faraona in reggipetto", in *La Repubblica*, 29 maggio.
- Pozzato, Maria Pia
2011 "L'attore collettivo. Microscopia di Barack Obama su Osama bin Laden", in «Alfabeta 2», 11, luglio-agosto, p. 13.
- Proust, Marcel
1989 *À la recherche du temps perdu*, éd. Y. Tadié, vol. IV, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard.
- Ragonese, Ruggero
2006 "Il cestino dei rifiuti", in «Carte Semiotiche», 11, luglio-dicembre, pp. 11-23.
- Rancière, Jacques
1996 "Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien", in «L'Inactuel: Psychanalyse & culture», 6, Paris, Calmann-Lévy, pp. 53-68.
- Reale, Giovanni
2006 *I misteri dell'altare di Isenheim di Grünewald*, Milano, Bompiani. Reille-Taillefert, Geneviève.
2011 "Science et conscience de la restauration d'Aristote à Bergson", in «CeROArt», 7, <http://ceroart.revues.org/2253>

- Riegl, Alois
1899 *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Graz, Böhlau (tr. it. *Grammatica storica delle arti figurative*, Macerata, Quodlibet, 2008).
- 1901 *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien, Österreichische Staatsdruckerei (tr. it. *Industria artistica tardoromana*, Firenze, Sansoni, 1953).
- Righter, William
1964 *The Rhetorical Hero: an Essay on the Aesthetics of André Malraux*, London, Routledge and Kegan.
- Ritchie, Jennifer Ann
2000 *The Nativity Panel of Isenheim Altarpiece and its Relationship to the Sermo Angelicus of St. Birgitta of Sweden*, University of North Texas.
- Roger, Stéphane,
1984 *André Malraux, Entretiens et précisions*, Paris, Gallimard.
- Said, Edward W.
2006 *On Late Style*, New York, Pantheon Books (tr. it. *Sullo stile tardo*, Milano, il Saggiatore, 2009).
- Salerno, Daniele
2012 *Terrorismo, sicurezza, post-conflitto. Studi semiotici sulla guerra al terrore*, Padova, Libreriauniversitaria.it.
- Salles, Georges
1939 *Le regard. La collection. Le musée. La fouille. Une journée. L'école*, Paris, Plon.
- Saussure, Ferdinand de
1916 *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot (tr. it. *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza, 1967).
- Savile, Anthony
1971 "Nelson Goodman's 'Languages of Art': A Study", in «British Journal of Aesthetics», 11/1, pp. 3-27.
- Savinio, Alberto
1995 *Hermaphrodito e altri romanzi*, Milano, Adelphi.
- Scarry, Elaine
1985 *The body in Pain: The Making and Unmaking of the world*, New York, Oxford University Press.
- Schad, Brigitte
2003 (a cura di) *Grünewald in der Moderne: die Rezeption Matthias Grünewalds im 20. Jahrhundert*, Köln, Wienand.
- Schapiro, Meyer
2002 *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Roma, Meltemi.
- Scheja, Georg
1969 *Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald*, Cologne, M. Du Mont Schauberg (tr. ing. *The Isenheim Altarpiece*, New York, Harry N. Abrams, 1971).
- Schlosser, Julius
1908 *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig, Klinkhardt und Biermann (tr. it. *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1974).
- 1911 *Geschichte der Porträtmalerei in Wachs. Ein Versuch*, Wien, Tempsky (tr. it. *Storia del ritratto in cera*, Milano, Officina Libraria, 2011).
- 2011 *Storia del ritratto in cera*, a cura di P. Conte, con un saggio introduttivo di G. Didi-Huberman, Macerata, Quodlibet.
- Schmidt, Paul Ferdinand
1912 "Die internationale Ausstellung des Sonderbundes in Köln", in «Zeitschrift für bildende Kunst», 23, pp. 229-238.
- Schmitt, Pierre
1960 *The Isenheim Altar*, Bern, Hallwag.
- Somaini, Antonio
2011 *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Torino, Einaudi.
- Spector, Nancy
2011 *Maurizio Cattelan. All*, New-York-Milano, Guggenheim-Skira.
- Stieglitz, Ann
1989 "The Reproduction of Agony. Toward a Reception-History of Grünewald's Isenheim Altar after the First World War", in «Oxford Art Journal», 12/2, pp. 87-103.
- Surchamp, Dom Angelico
1986 "Élie Faure et André Malraux", in *André Malraux, l'homme des univers*. Actes du colloque du Grand-Palais, Paris, pp. 135-138.

- Thom, René
2006 *Morfologia del semiotico*, a cura di P. Fabbri, Roma, Meltemi.
- Thompson, Brian
1978 “L’art et le roman. L’imagination visuelle du romancier. Entretien avec André Malraux”, in «La Revue des Lettres Modernes. Malraux et l’art», 4, pp. 83-104.
- Todd, Olivier
2001 *André Malraux. Une vie*, Paris, Gallimard.
- Tournier, Michel
1972 *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard (tr. it. *Venerdì o il limbo del Pacifico*, Torino, Einaudi, 2010).
- Uspenski, Boris A.
1988 *Storia e semiotica*, Milano, Bompiani.
- Verbeek, Muriel
2007 “L’œuvre du temps. Réflexion sur la conservation et la restauration des objets d’art”, in «Images re-vues», 4, http://imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=27
- Verzotti, Giorgio
2009 *Maurizio Cattelan*, Milano, Charta.
- Virilio, Paul
1984 *Guerre et cinéma. Logistique de la perception*, Paris, Les Cahiers du Cinéma (tr. it. *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Torino, Lindau, 1996).
- Walton, Kendall
2008 *Marvelous Images. On Values and the Arts*, Oxford, Oxford University Press.
- Warburg, Aby
1902 “Arte del ritratto e borghesia fiorentina”, in Id., *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, Milano, La Nuova Italia, 2000.
- 1905 “Dürer und die italienische Antike”, in *Gesammelte Schriften*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1936, pp. 443-449 (tr. it. “Dürer e l’antichità italiana”, in *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia, 1966, pp. 193-200).
- Weinrich, Harald
1964 *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, Kohlhammer (tr. it. *Tempus. Le funzioni del tempo nel testo*, Bologna, il Mulino, 2004).
- Weizman, Eyal
2011 *The Least of All Possible Evils*, London, Verso (tr. it. *Il minore dei mali possibili*, Roma, Nottetempo, 2013).
- Werfel, Franz
1920 *Der Spiegelmensch*, München, Kurt Wolff.
- Wickhoff, Franz
1895 *Die Wiener Genesis*, in collab. con Wilhelm Ritter von Hartel, Wien, Tempsky (tr. it. *Arte romana*, Padova, Le Tre Venezie, 1947).
- Wölfflin, Heinrich
1886 *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, München, Wolf (tr. it. *Psicologia dell’architettura*, Milano, et al. edizioni, 2010).
- 1896-1897 “Wie man Skulpturen aufnehmen soll”, in «Zeitschrift für bildende Kunst», 7-8 (tr. it. *Fotografare la scultura*, a cura di B. Cestelli Guidi, Mantova, Tre Lune, 2008).
- 1888 *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München, Ackermann (tr. it. della III ed. 1908, *Rinascimento e barocco. Ricerche intorno all’essenza e all’origine dello stile barocco in Italia*, Firenze, Vallecchi, 1988).
- 1915 *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München, Bruckmann (tr. it. *Concetti fondamentali della storia dell’arte*, Milano, Longanesi, 1984).
- 1921-1922 “Italien und das deutsche Formgefühl”, in «Logos», 10, pp. 251-260.
- 1931 *Die Kunst der Renaissance: Italien und das deutsche Formgefühl*, München, Bruckmann (tr. it. *L’arte del Rinascimento. L’Italia e il sentimento tedesco della forma*, Livorno, Sillabe, 2001).
- 1933 “Kunstgeschichtliche Grundbegriffe’. Eine Revision”, in «Logos», 22, pp. 210-218 (tr. it. “Nota finale”, in *Concetti fondamentali della storia dell’arte*, Milano, Longanesi, 1984, pp. 471-484).
- Wollheim, Richard
1978 “Are the criteria of identity for works of art aesthetically relevant?”, in «Ratio», 20, pp. 29-48.

- Worringer, Wilhelm
1907 *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Neuwied, Heuser (*Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*, Torino, Einaudi, 2008).
- 1911 *Formprobleme der Gotik*, München, Piper (tr. it. *Problemi formali del gotico*, Venezia, Cluva, 1985).
- 1919 “Kritische Gedanken zur neuen Kunst”, in *Fragen und Gegenfragen. Schriften zur Kunstproblem*, München, Piper, 1956, pp. 86-105 (tr. it. “Pensieri critici sull’arte nuova”, in *Problemi dell’arte*, Salerno, Edizioni 10/17, 1992, pp. 61-86).
- 1920 “Künstlerische Zeitfragen”, in *Fragen und Gegenfragen. Schriften zur Kunstproblem*, München, Piper, 1956, pp. 106-129 (tr. it. “Questioni artistiche del tempo”, in *Problemi dell’arte*, Salerno, Edizioni 10/17, 1992, pp. 87-116).
- Zarader, Jean-Pierre
1990 “La pensée de l’art: André Malraux dans le miroir de Hegel”, in «Revue André Malraux Review», 21, 2, pp. 165-180.
- 2001 “Malraux et Benjamin: le refus de l’*Einfühlung* comme fondement de la métamorphose”, in «La Revue des Lettres Modernes. Malraux lecteur», 11, 2001, pp. 109-122.
- 2002 “Malraux entre Hegel et Benjamin. L’histoire et l’histoire de l’art dans les écrits sur l’art: continuité et discontinuité”, in *D’un siècle l’autre, André Malraux*. Atti del convegno di Cerisy-la-Salle, a cura di J.-C. Larrat e J. Lecarme, Paris, Gallimard, pp. 201-211.
- Zerner, Henri
1998 “Malraux and the Power of Photography”, in *Sculpture and Photography. Envisioning the third Dimension*, a cura di G.A. Johnson, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 116-130.
- Zucconi, Francesco
2011 “Uomini con la macchina fotografica. Dalla ricerca della verità ai regimi di credenza”, in *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*. Atti del XVIII Congresso dell’AISS, a cura di M.C. Claudia Brucculeri, D. Mangano e I. Ventura, n. 7/8, pp. 130-134.
- 2013 *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Milano-Udine, Mimesis.