

Postfazione

Qualche considerazione intorno al metodo

Lucia Corrain

La vera pittura è quella che ci chiama [...] perché ci sorprende: ed è proprio in forza dell'effetto che essa produce che non possiamo fare a meno di avvicinarci, come se essa avesse qualcosa che ci volesse dire.

Roger de Piles,
Cours de peinture par principes, 1708.

Il pubblico italiano ha avuto modo di conoscere Victor I. Stoichita attraverso due importanti studi, che in anni recenti sono stati tradotti nella nostra lingua: *L'invenzione del quadro* e *Breve storia dell'ombra*, pubblicati rispettivamente nel 1998 e nel 2000 dalla casa editrice il Saggiatore¹. Con questo lavoro, dedicato alla pittura di visioni della Spagna del Seicento, si aggiunge un altro importante contributo che permette di comprendere, in maniera articolata, il personale approccio dell'autore e di iscriverlo all'interno di una precisa metodologia strutturale che può essere considerata, a pieno titolo, parte integrante della storia dell'arte.

Ed è questo il fine ultimo delle considerazioni che seguono: un tentativo di attualizzare un metodo che il nostro autore più che teorizzare mette in pratica con raffinata eleganza e positiva "leggerezza"; come se il suo modo, estremamente innovativo, di dare parola alle immagini fosse quanto mai ortodosso e pienamente condiviso da tutta la *koiné* degli storici dell'arte.

Come lo stesso Stoichita precisa nell'introduzione, questo lavoro sulla pittura di visioni si iscrive, per la problematica trattata, in una linea di continuità con il precedente studio, *L'invenzione del quadro. Arte, artefi-*

ci e artifici nella pittura europea (1993), nel quale si era già interessato della problematica del raddoppiamento dell'immagine. In quell'importante contributo, l'oggetto quadro veniva presentato nella sua evoluzione e nelle sue conquiste a partire dall'epoca successiva a quella dell'immagine; cioè quando il quadro non viene più definito dalla funzione culturale e dalla sua collocazione fissa, ma in quanto autonoma opera d'arte. Un periodo che è indicativamente compreso fra il 1522 e il 1675: rispettivamente anno della rivolta iconoclasta di Wittemberg e anno in cui probabilmente il pittore Cornelis Norbertus Gijsbrechts realizza un quadro il cui soggetto è il "nulla", perché del quadro rappresenta precisamente il retro, il "rovescio"; un rovesciamento che costituisce un'esperienza limite da considerarsi statuto estremo del quadro in quanto oggetto figurativo. Emblematica di un'epoca nella quale il mondo delle immagini vive la grande stagione delle considerazioni autoriflessive.

All'interno del percorso delineato in quello studio, il lettore è guidato alla scoperta della nascita dei nuovi e grandi generi pittorici che raggiungono la loro autonomia grazie a precisi meccanismi intertestuali e metapittorici: la nicchia per la natura morta, la finestra per il paesaggio, la porta per la pittura di interni. Ma parallelamente è orientato all'individuazione di altri meccanismi: come ad esempio quello della componente autoriflessiva propria della pittura, cioè di come la pittura rappresentando oggetti, cose e figure del mondo sia in grado contemporaneamente di parlare di se stessa, di fare del metalinguaggio o meglio della metapittura. Stoichita dimostra pienamente che anche l'immagine – e dunque non solo la lingua – è in grado di parlare di sé, che anche il visivo iscrive nei testi le sue implicite teorie.

Nell'altro libro – *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla Pop Art* – l'obiettivo di fondo è

quello di ripercorrere il cammino di un motivo e di un concetto che, fin dalle sue origini, ha accompagnato in maniera singolare la storia della pittura, costituendone uno dei principali miti di fondazione, quello della giovane donna che circonda il contorno dell'ombra proiettata dal suo amato. Ma se in questo mito di origine della pittura l'ombra, sebbene "in negativo", si configura come sinonimo di riproduzione fedele della realtà, l'altro mito di fondazione – quello dello specchio – prevarrà nel corso del tempo fino a diventare predominante. Partendo da questa constatazione, che vede l'ombra in una posizione di marginalità e di negatività, Stoichita va alla scoperta delle diverse funzioni che il motivo dell'ombra assume non solo nell'ambito pittorico (antico e contemporaneo), ma anche nella letteratura, nel cinema espressionista, nella fotografia, nella pubblicità, per individuare i variegati significati di cui questo elemento, solo apparentemente accessorio, in quanto deputato a concorrere alla profondità e alla luce di un quadro, si carica.

A partire da queste sintetiche considerazioni, certamente molto riduttive rispetto all'articolazione e alla completezza degli studi, si può con una certa facilità collocare lo studioso all'interno di un tracciato che privilegia quella che potremo chiamare la dimensione "interpretativa" delle immagini. Ciò che intendiamo con questo termine troppo generico andrà precisandosi attraverso la rilettura di alcuni "incontri" che sono stati di fondamentale importanza nella messa a punto del metodo del nostro studioso e dei quali la sua produzione scientifica conserva le tracce. Non perché Victor Stoichita abbisogni necessariamente di un inquadramento, quanto perché servendosi di una mappa, anche sommaria, del suo percorso intellettuale è più agevole raggiungere la meta: comprendere l'originalità del suo modo di procedere.

Dopo gli studi in Romania, Stoichita approfondisce, dal 1968 al 1972, la sua formazione all'università di Roma, dove discute, con Cesare Brandi (1906-1988), una tesi dedicata agli anni giovanili di Duccio da Boninsegna. In Italia, Brandi è stato senza dubbio tra i primi ad aprire il mondo della storia dell'arte (architettura inclusa) all'allora nascente strutturalismo². Tale metodo, al quale lo studioso senese ricorre anche in una dimensione critica, risponde alla sua esigenza di dimostrare che l'arte non ha nulla di ineffabile, di inintelligibile, ma che, al contrario, dispone di una struttura immanente che può essere attualizzata. Nella produzione scientifica di Brandi c'è però anche un altro aspetto, che emerge nello studio *Le due vie* (1966). Qui lo studioso esamina l'opera d'arte non come creazione in atto – componente che indagherà circa un decennio dopo con *Teoria generale della critica* (1974)³ –, ma in quanto “ricevuta”; affronta, cioè, l'importante problema dell'integrazione e del ruolo dello spettatore nell'opera d'arte⁴. Aspetto, questo, destinato, specialmente in territorio non italiano, a un futuro e interessante sviluppo e che deve aver attirato particolarmente l'attenzione del giovane Stoichita.

Dopo alcuni anni trascorsi a insegnare presso l'università di Bucarest, Stoichita si trasferisce a Monaco, città nella quale lavora a stretto contatto con Hans Belting. Considerato uno degli eredi più originali della grande tradizione degli storici dell'arte tedesca, Belting è un altro importante “incontro” per la messa a punto del metodo di Stoichita. Questo studioso, di cui in italiano sono stati pubblicati importanti lavori⁵, ha sempre manifestato vivo interesse per il problema della ricezione dell'opera d'arte, tanto da esserne considerato, insieme a Wolfgang Kemp⁶, uno dei suoi maggiori interpreti. In un saggio del 1983 (tradotto anche in italiano), dal titolo assai provocatorio – *La fine della storia dell'arte o*

la libertà dell'arte – Belting passa in rassegna le principali metodologie della storia dell'arte, individuandone soprattutto i limiti e le ristrettezze interpretative⁷ allo scopo di indicare le possibili vie di uscita o di innovazione. E, appunto, il paradigma metodologico che ritiene maggiormente capace di aprire nuovi orizzonti riguarda "l'analisi della funzione e quella della ricezione a posteriori", perché "offrono la possibilità di ricostruire i rapporti che legano le qualità specifiche di una data opera d'arte al mondo cui essa si riferiva" e contemporaneamente ne attualizzano il sistema comunicativo (Belting 1983, p. 27). Un paradigma che nasce nell'ambito della storiografia letteraria con i lavori di Hans Robert Jauss, ma che vanta origini più lontane; proprio in area germanica e proprio per la pittura, Alois Riegl parecchi anni prima aveva affrontato problematiche analoghe, dando addirittura alla ricezione quello che può essere considerato un primario impulso, specialmente (ma non solo), nel volume dedicato al ritratto di gruppo olandese (1902). In definitiva, un paradigma che pone "l'osservatore originario contiguo all'osservatore contemporaneo: il primo come causa dell'opera, il secondo come interprete della stessa" (ib.)⁸.

Una modalità di analisi che allo stato attuale, ma non in modo particolare per gli studiosi italiani, trova piena e applicata percorribilità, tanto da far dire a uno dei più importanti e conosciuti studiosi tedeschi di archeologia che:

La questione riguardante la funzione del lettore, ovvero dell'osservatore, si è ritagliata un proprio spazio nell'ambito della scienza della letteratura e dell'arte a partire dagli anni sessanta. Da allora lo studio della "ricezione" (*Rezeptionsforschung*) appartiene nelle discipline umanistiche alla comune prassi interpretativa, anche se i più complessi dibattiti teorici si sono in parte resi autonomi (Zanker 2000, p. 212).

Come si evince chiaramente dallo stralcio riportato, tutti quegli studi che negli ultimi decenni hanno focalizzato l'interesse sulla valenza comunicativa dei fenomeni estetici costituiscono ormai, agli occhi dell'archeologo, necessariamente più attento alla dimensione antropologica e non solo stilistica degli oggetti che studia, "una prassi comune". Prassi che, al contrario, specie in ambito italiano (ma anche altrove), non ha ancora raggiunto quella messa in pratica che, a nostro avviso, sarebbe auspicabile. È quella stessa prassi che sta alla base dell'elaborazione del corposo studio di Belting – recentemente e finalmente tradotto in italiano: *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo* – nel quale viene indagata la funzione dell'immagine nella cultura occidentale, durante il periodo antecedente all'affermarsi del suo valore estetico. Quando, cioè, l'immagine non era arte, ma *imago* (ritratto personale), "oggetto privilegiato della pratica religiosa" (Belting 1990, p. 9), a cui l'uomo europeo si rivolgeva ritenendola efficace, in grado di fare miracoli, dare consigli, determinare la riuscita di una guerra, ecc.

La frequentazione del *milieu* francese permetterà all'autore di radicare più fortemente e di portare a una più complessa articolazione problematiche metodologiche che aveva già comunque affrontato e vagliato nel suo percorso.

La tesi di dottorato – dal titolo *Le premoderne. Aspects poïétique et intertextuels dans la peinture du XVI^e et du XVII^e siècles* – che condurrà sotto la direzione di René Passeron e discuterà alla Sorbonne nel 1986 con Hans Belting, André Chastel, Marc Le Bot, Louis Marin e Bernard Teyssédre, altro non è che la prima fase della definitiva formalizzazione che porterà alla pubblicazione del volume *L'invenzione del quadro*.

I componenti del *jury* avevano tutti manifestato, chi più direttamente chi meno, una forma di attenzione

verso la semiotica, o, più genericamente, verso un ap-proccio di matrice strutturale⁹. Louis Marin (1931-1992) – considerato dallo stesso Stoichita uno dei suoi maestri – è sicuramente tra questi la personalità che, negli anni Settanta e Ottanta, con inedita originalità, ha maggiormente perseguito l'applicazione del paradigma semiotico nell'ambito delle arti figurative, giungendo a risultati che, oltre ad aver aperto un futuro a ricerche che prima non esistevano, sono ancora oggi esemplari.

L'ambito che Marin ha esplorato con maggior efficacia è quello dell'enunciazione. Partendo dalle ricerche di Benveniste (1966; 1974) sui tempi verbali, aggiornandole sempre con le ricerche linguistiche che sono seguite, Marin non traspone nel visivo le nozioni linguistiche, ma ripensa il paradigma dell'enunciazione nell'ambito della semantica della rappresentazione, intesa come meccanismo di senso soggiacente alle differenti realizzazioni espressive.

Insieme ad altri, e in particolare a Algirdas Julien Greimas (1917-1992), egli ha integrato la visione semiotica degli anni Settanta, pressoché esclusivamente legata alla teoria "oggettale" dell'informazione, con la fondamentale componente della soggettività e dell'intersoggettività iscritta nello stesso testo della rappresentazione. Ha amplificato, così, la svolta "soggettale" di Benveniste, verificandone con precise e puntuali analisi la pertinenza e la relativa traducibilità in testi appartenenti ad altri sistemi semiotici, specificatamente nella pittura.

Il lavoro di Marin, come attesta la sua corposissima produzione, non è una mera applicazione di modelli canonici a un qualsiasi testo, bensì un'articolata dimostrazione della polisemia dei punti di vista visivi. Nonostante le sue dimostrazioni si siano incentrate per lo più sulla rete antropomorfa dei gesti, degli sguardi e delle posture che chiamano in causa l'osservatore, altre figure

della ricezione o metapittoriche sono state studiate in maniera altrettanto efficace. Per lui, infatti, una rappresentazione presenta qualcosa presentandosi (Marin 1994); presenta, cioè, una componente di trasparenza: è segno di qualcosa che non c'è, è specchio del mondo, nel caso della pittura figurativa, e contemporaneamente di opacità: è segno che rimanda all'autocostituzione di un'identità, quella della stessa pittura.

Questi cenni sulle problematiche trattate da Marin, seppur sommari, permettono di scorgere una comunione di intenti con l'operare di Stoichita. Così come accadeva con Belting, anche nel caso di Marin si può riscontrare un comune quadro di riferimento; si potrebbe addirittura sostenere che – pur nelle individuali e personalissime declinazioni e specificità degli ambiti cronologici di studio – i tre studiosi fondino il proprio lavoro su un'impostazione condivisa. O meglio corroborano e integrano la loro grandissima competenza nell'ambito della storia dell'arte con una strumentazione di ordine metodologico volta a riportare in luce i meccanismi di comunicazione/significazione dell'immagine. Sia Belting, sia Marin, sia Stoichita – e ancor prima, in forma più embrionale, Brandi – guardano ai fenomeni estetici con la profonda convinzione di dare la parola alle immagini, di scoprirne il funzionamento in base all'elementare, quanto basilare, presupposto che un'immagine non è fine a stessa, bensì viene realizzata per essere mostrata e, come logica conseguenza, per comunicare qualcosa¹⁰.

Senza alcuna intenzione di voler far diventare a tutti i costi semiotico chi non lo è, o che non si sente tale, credo sia comunque necessario dotare il quadro, fino a qui presentato di una cornice, di un inquadramento più generale, che permetta di iscrivere le singole pratiche di analisi in una teoria più generale. Ritengo che la giusta cornice vada individuata nel paradigma semiotico strut-

turale-generativo; esattamente in quello che Paolo Fabbrì (1998)¹¹ ha definito della “svolta”. Più precisamente, non lo studio del segno in quanto tale – appannaggio del versante più filosofico della disciplina – bensì quello dei sistemi e dei processi di significazione. Un paradigma che si caratterizza per la vocazione empirica di interrogare i testi per attualizzarne la loro complessità, la loro organizzazione profonda e le loro più o meno complesse strategie discorsive, in un’ottica che annulla radicalmente qualsiasi forma di critica impressionistica. E in questa svolta la teoria dell’enunciazione¹², accompagnata da quella delle passioni, rappresenta uno dei tratti portanti.

Lo studio dell’enunciazione, in particolare, ha subito nel tempo stimolanti approfondimenti e continui avanzamenti¹³, che hanno interessato anche il dominio delle arti figurative. Queste recenti ricerche si sono incentrate non solo su tutti quei fenomeni enunciativi che rimandano deitticamente a un soggetto, produttore e ricevente, ma, più largamente, a tutti quei luoghi privilegiati del testo pittorico in cui esso ci parla della teoria immanente alla propria rappresentazione, predisponendo così un’adequata cornice a quel quadro che “parla” al suo osservatore e alla pittura stessa. In questa costellazione di “oggetti teorici” rientrano tutti quei fenomeni di metapittura che il nostro studioso con tanto acume ha esplorato (immagine raddoppiata, specchi, quadro nel quadro, ecc.), contribuendo parallelamente alla messa a punto di quello che a ragione è definito linguaggio del visivo.

Non a caso, proprio nell’ambito della semiotica della “svolta”, tutta l’annosa e spinosa discussione sul linguaggio visivo ha trovato e trova il suo alveo privilegiato e una per quanto perfettibile definizione. Una problematica, questa, rispetto alla quale Stoichita offre una risposta con la pratica, fornendo, attraverso le sue ana-

lisi, cospicui argomenti a favore dell'esistenza di un vero e proprio linguaggio del visivo. Il suo lavoro sui meccanismi di metapittura sembra, infatti, portare avanti un indirizzo di ricerca che, nell'ormai lontano 1974, Émile Benveniste (uno dei pilastri portanti della "svolta") aveva indicato come uno dei possibili. Il linguista francese, infatti, aveva definito le caratteristiche dei sistemi diversi da quello della lingua; in quest'ottica, la pittura, a differenza della lingua, si configura come un sistema di segni aperto, che in quanto tale deve essere rilevato a partire dalle singole analisi, per poi procedere all'individuazione delle costanti e delle invarianti, del sistema soggiacente. Esattamente quello che ha fatto e fa Stoichita nei suoi studi.

Rimangono da fare alcune considerazioni sul libro che qui viene pubblicato. Che cos'è una visione? È una situazione che solo la pittura è in grado di comunicare in quanto tale; è un'immagine che si dà a vedere, si presenta, solo ed esclusivamente a una persona illuminata; per essere condivisa da altri, questa esperienza – individuale, intima e privata – necessita della dimensione pittorica. Solo attraverso la pittura uno degli irrepresentabili per eccellenza si fa rappresentabile, viene sottratto dalla sua condizione di invisibilità per diventare percepibile. Ma in questo percorso dall'invisibilità alla visibilità, la pittura dispiega un sistema di norme che Stoichita riporta in superficie nella sua articolata struttura di invarianti plastiche, ricettive e di metapittura, ricostruendo così il "linguaggio" del quadro di visioni. Che può essere così sintetizzato: la partizione plastico-topologica in alto e basso della superficie pittorica, correlata al divino – luogo della teofania – e al terreno – luogo di posizionamento del visionario. Due parti sempre messe in "contatto" fra loro attraverso espedienti diversi, che concorrono, opportunamente integrati alla postura di colui che ha la visione, a rendere più marcata

l'adesione dell'osservatore. Questo "personaggio introduttore", infatti, riveste un ruolo di primaria importanza, perché oltre a essere soggetto della visione, dispiega una serie di strategie (postura, sguardo, gestualità) – definite da Stoichita fatiche – capaci di rendere pienamente "convincente" ed efficace la rappresentazione della visione; è grazie a lui che lo spettatore entra in una "historia de aire" vivendola come pienamente vera, quasi come se fosse lui stesso a vederla. Il fondamentale ruolo del personaggio introduttore, una figura dunque di metarappresentazione, si corrobora con altre funzioni rivestite, ad esempio, dalla figura nuvola e dall'indefinito pittorico (la macchia) nella manifestazione della teofania e da tanti altri significativi aspetti che il lettore potrà scoprire lungo le pagine del volume.

Il tutto sempre ricostruito a partire dai testi-occorrenza concreti e al vaglio dell'interazione estremamente proficua con la grande letteratura mistica del periodo e con la trattatistica d'arte, per giungere a una comprensione più profonda del senso di questo singolare tipo di dipinti. Solo grazie all'analisi di matrice semiotica qui messa in azione, i dipinti di visione – sebbene da sempre conosciuti e apprezzati – sono in grado di restituire in pieno tutta la loro complessità comunicativa, più precisamente, vengono presentati all'osservatore sotto un nuovo e più "aggiornato" sguardo in grado di spiegare il piacere estetico.

Per concludere, dunque, un libro che può essere inserito a pieno titolo in una collana orientata verso una rifondazione operativa della semiotica – intesa come "grimaldello" interpretativo – denominata "Segnature" (un lemma che significa "sigillato, firmato"). In definitiva, insomma, uno studio al quale dovrebbero rivolgersi non solo i semiologi del visivo, ma anche quegli storici dell'arte, eredi della grande tradizione italiana, che si soffermano troppo spesso sul "pennello" dell'artista,

sulla collocazione storica del dipinto, sulle influenze che rivela – pur importanti per la conoscenza della vita dell'opera – senza però dire nulla, o poco, sul senso e sul significato dell'opera stessa.

¹ Sempre per i tipi de il Saggiatore è imminente l'uscita di uno studio dedicato al pittore spagnolo Goya, dal titolo *L'ultimo Carnevale. Goya, De Sade e il mondo alla rovescia*, che Stoichita ha scritto insieme alla moglie Anna Maria Coderch.

² I lavori di Brandi (1966; 1974), al di là dei risultati cui è giunto, mai completamente considerati nel panorama italiano, sono dei pionieristici tentativi di affrontare la globalità dell'esperienza artistica: poetica, letteraria, visiva, musicale, teatrale, mimica, ecc., con una strumentazione che è “una sintesi di linguistica e di estetica, di strutturalismo e di fenomenologia, aprendo un serrato confronto con la semiotica”, come recita il risvolto di copertina della prima edizione di *Teoria generale della critica*, quasi sicuramente da lui stesso redatto.

³ Stoichita ha tradotto e curato in rumeno, sua lingua madre, *Teoria generale della critica* nel 1983.

⁴ In questo lavoro Brandi (1966, pp. 101-102) scrive: “La grande bipartizione che abbiamo tracciato per la critica d'arte, in primo luogo come indagine sulla struttura dell'opera in quanto arte, e in secondo luogo quale indagine sull'opera d'arte in quanto maturata in un certo mondo e in una certa cultura e di qui implicitamente offerta all'esperienza delle generazioni successive, viene a configurare lo spettatore-fruitori dell'opera, se ed in quanto se ne realizzi la recezione, in una posizione che finora non era stata chiaramente isolata (...). Si tratta (...) di prendere atto del rapporto dialettico che si stabilisce fra lo spettatore e l'opera (...) e per quanto allora le dialettizzazioni possano divergere, si tratterà sempre di un rapporto in cui l'opera si trova a funzionare come da tesi o da antitesi, indipendentemente dal rapporto dialettico originario che dette origine all'opera stessa; e l'autore, da dietro all'opera, subirà le sorti delle dialettizzazioni storiche alle quali la recezione dell'opera darà luogo. Le quali dialettizzazioni perciò non riguardano l'opera in sé, ma il modo col quale avviene la recezione da parte dello spettatore ricevente”.

⁵ Si vedano soprattutto gli studi di Belting 1981 e 1991, nei quali vengono indagate precise configurazioni devozionali, con la finalità di evidenziare le condizioni e i messaggi in esse contenuti, a loro volta responsabili di determinarne la funzione; un procedimento che l'autore attualizza anche in relazione alle variazioni iconografiche che si sono avvicendate nel tempo.

⁶ Oltre al citato Kemp, questo approccio all'immagine è perseguito anche da autori americani quali Freedberg 1989, Fried 1990, Shermann 1992.

⁷ Belting (1983, p. 23) è particolarmente critico nei confronti della tradizione stilistica; al riguardo così si esprime: “La critica stilistica si è spinta a

un livello molto alto di selezione sottovalutando al contempo l'esistenza autonoma e il valore di messaggio dell'opera d'arte. Privata di ciò, allontanata in alcuni estremismi idealistici perfino dal percorso stilistico, l'arte ha comunque trovato sempre i suoi panegiristi. Ma, così angustata, viene esclusa da una prospettiva storica: può divenire oggetto filosofico, ma non erigersi a narrazione storica". In generale, riguardo alla contestualizzazione di Belting nell'ambito dello studio della storia dell'arte, si veda Kultermann 1990, p. 234; Sciolla 1995, pp. 399-401.

⁸ Nell'opera fondativa della teoria della ricezione letteraria, Jauss (1967), condanna "l'arroganza" del filologo, il quale spesso cade nell'"errore di non considerare il testo nato per il lettore, ma unicamente per essere interpretato dal filologo stesso" (p. 44).

⁹ Non è questo il luogo per passare in rassegna la produzione scientifica degli autori citati, basta ricordare che nel 1976 Passeron ha scritto un articolo dedicato al contributo della poetica alla semiologia.

¹⁰ Negli studi semiotici è ormai consolidata l'idea che un testo contenga i propri principi di comunicazione; a questo proposito – fra altri – si veda Lotman 1970 e Calabrese 1985.

¹¹ Questo paradigma semiotico, per quanto si sia affrancato in tempi abbastanza recenti, affonda le sue radici oltre un secolo fa, individuando nel linguista Ferdinand de Saussure (1857-1913) il proprio padre fondatore, seguito poi dal glossematico danese Louis Hjelmslev (1899-1965) e da molti altri.

¹² Oltre ai canonici studi di Benveniste (1966; 1974), si veda per una panoramica più vasta sulla teoria dell'enunciazione Manetti 1998 e, per l'ambito visivo, Marin 1994.

¹³ Tra questi recenti studi si veda Metz 1991 e Fontanille 1994.

Bibliografia

- Belting, H., 1981, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafel des Passion*, Berlin, Mann; trad. it. 1986, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna, Nuova Alfa.
- Belting, H., 1983, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München, Deutscher Kunstverlag; trad. it. 1990, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Torino, Einaudi.
- Belting, H., 1991, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes von dem Zeitalter der Kunst*, München, Oscar Beck; trad. it. 2001, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo medioevo*, Roma, Carocci.
- Benveniste, E., 1966, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard; trad. it. 1971, *Problemi di linguistica generale*, Milano, il Saggiatore.

- Benveniste, E., 1974, *Problèmes de linguistique générale* II, Paris, Gallimard; trad. it. 1984, *Problemi di linguistica generale* II, Milano, il Saggiatore.
- Brandi, C., 1966, *Le due vie*, Bari, Laterza.
- Brandi, C., 1974, *Teoria generale della critica*, Roma, Editori Riuniti, 1998.
- Courtès, J., 1998, *L'énonciation comme acte sémiotique*, «Nouveaux Actes Sémiotiques», 58-59.
- Calabrese, O., 1985, *La macchina della pittura*, Bari-Roma, Laterza.
- Fontanille, J., 1994, *Des simulacres de l'énonciation à la praxis énonciative*, «Semiotica», 99, 1/2, pp. 185-197.
- Freedberg, D., 1989, *The power of Image. Studies in the History and Theory of Response*, Chiacago, University Press of Chicago; trad. it. 1993, *Il potere delle immagini*, Torino, Einaudi.
- Fried, M., 1980, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago, University Chicago Press; tr. fr. 1990, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard.
- Greimas, A.-J., Courtès, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris; trad. it. 1986, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Casa Usher, Firenze.
- Kultermann, U., 1990, *Geschichte der Kunstgeschichte*, München-New York, Prestel-Verlag; trad. it. 1997, *Storia della storia dell'arte*, Vicenza, Neri Pozza Editore.
- Lotman, I., 1980, *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Bari-Roma, Laterza.
- Manetti, G., 1998, *La teoria dell'enunciazione*, Siena, Protagon.
- Marin, L., 1994, *De la représentation*, Paris, Gallimard-Seuil; trad. it. parz. 2001, *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Roma, Meltemi.
- Metz, C., 1991, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Méridiens Klincksieck, Paris; trad. it. 1995, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Passeron, R., 1976, *Sur l'apport de la poétique à la sémiologie*, «Revue d'esthétique», n. 2; trad. it. 1980, «*Sull'apporto della poetica alla semiologia del pittorico*», in O. Calabrese, a cura, *Semiotica della pittura*, Milano, il Saggiatore, pp. 33-51.
- Riegl, A., 1902, *Das holländische Gruppenporträt*, Wien, Druck und Verlag Österreichischen Staatsdruckerei; trad. ingl., 1999, *The Group Portraiture of Holland*, Los Angeles, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities.
- Shearmann, J., 1992, *Only Connet... Art and Spectator in the Italian Renaissance*, trad. it. 1995, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano. "Only connect..."*, Milano, Jaca Book.

- Sciolla, G. C., 1995, *La critica d'arte del Novecento*, Torino, Utet.
- Stoichita, V. I., 1993, *L'instauration du tableau*, Paris, Klincksieck;
trad. it. 1998, *L'invenzione del quadro*, Milano, il Saggiatore.
- Stoichita, V. I., 1997, *A Short History of the Shadow*, London, Reaktion Book; trad. it. 2000, *Breve storia dell'ombra*, il Saggiatore, Milano.
- Zanker, P., 2000, "Bild-Räume und Betrachter im kaiserzeitlichen Rom. Fragen und Anregungen für Interpretaten", in A. H. Borbein, T. Hölscher, P. Zanker, a cura, *Klassische Archäologie: Eine Einführung*, Berlin, Dietrich Reimer, pp. 205-226, trad. it. 2002, "Spazi figurativi e forme di ricezione nella Roma imperiale. Questioni e suggerimenti per interpreti", in *Un'arte per l'impero. Funzione e intensione delle immagini nel mondo romano*, Milano, Electa, pp. 212-230.