



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://archiviocav.unibg.it/elephant_castle

MIMETOFOBIA

a cura di Michele Di Monte, Benjamin Paul, Silvia Pedone

dicembre 2020

CAV - Centro Arti Visive
Università degli Studi di Bergamo

MICHELE DI MONTE, BENJAMIN PAUL, SILVIA PEDONE

MIMETOFOBIA. Chi ha paura della somiglianza?

Se si prova a cercare nel web il lemma “mimetofobia” (o anche il corrispettivo inglese “mimetophobia”) si ottengono come risultato pochissime occorrenze. Magari è semplicemente un fatto fortuito, come capita con parole coniate *ad hoc*, ma potrebbe anche trattarsi di un sintomo più indicativo. Il termine compare, a quanto sembra, nel 1986, nel saggio dello psicologo americano Michael Kubovy, *La freccia nell'occhio*, dedicato al tema sempre dibattuto dei rapporti tra “prospettiva e arte rinascimentale”. Kubovy se ne serviva allora per individuare un atteggiamento teorico, e più latamente culturale, assai diffuso tra gli studiosi interessati a vario titolo al problema delle arti cosiddette rappresentazionali e delle immagini. E se ne serviva, di certo intenzionalmente, per rimarcare il carattere quasi patologico di quella che egli appunto definiva una “paura morbosa dell'imitazione” (Kubovy 1992: 149). La materia controversa, nel testo di Kubovy, è la tormentata questione della prospettiva centrale, che proprio per le sue pretese “realistiche” o “oggettivistiche” avrebbe appunto rischiato, secondo molti, di imprigionare e coartare la libertà degli artisti. Nelle parole di Rudolf Arnheim, la costruzione prospettica della pittura finisce addirittura per rappresentare

un momento pericoloso nella storia del pensiero occidentale. La nuova scoperta infatti dava a intendere come il prodotto d'una creazione umana ben riuscita fosse identico alla riproduzione meccanica dello stesso e come, di conseguenza, si potesse ottenere la vera immagine della realtà trasformando la mente in un sistema di registrazione. Il nuovo principio dunque tendeva a eliminare la libertà creativa sia da parte della percezione che della rappresentazione (Arnheim 1962: 223).

Si capisce bene, quindi, che il problema non era tanto quello strettamente tecnico, ottico o geometrico, quanto le sue più ampie implicazioni estetiche, epistemologiche e ontologiche. “Il mondo che si doveva rappresentare – si preoccupava di ribadire appunto Arnheim – continuava ad essere un’immagine creata dall’occhio interno dell’artista nella solitudine del suo studio, non inceppata da ciò che era visibile in un determinato tempo e posto” (ivi: 225). La prospettiva è così ancora una volta forma simbolica, benché in un senso diverso da quello inteso da Panofsky a suo tempo, e non meno simbolico è il timore – se non vogliamo dire la fobia – che essa possa accampare qualche rivendicazione in ordine a una superiore verosimiglianza o, peggio, a una superiore verità nella rappresentazione della realtà.

Non per nulla, tra i detrattori della prospettiva rinascimentale Kubovy citava anche il filosofo Nelson Goodman, il quale si è dedicato con grande passione al tentativo di minare il terreno su cui poggia la pretesa mimetica della prospettiva, o di qualunque altra tecnica di rappresentazione, suggerendo che “in realtà” (e la contraddizione, con buona pace dello stesso Goodman, è inevitabile) non c’è alcuna realtà che possa essere meglio o più adeguatamente raffigurata, perché tutti i sistemi sarebbero rappresentazionalmente equivalenti, ed è l’arte a creare e produrre mondi, a essere letteralmente “worldmaking”, non diversamente dalla scienza o da altre attività umane.¹

La posizione di Goodman ha fatto scuola fino a tempi recenti, soprattutto in ambito semiotico,² anche se ricalca, direttamente o indirettamente, una dottrina già ben delineata nella *Kunstwissenschaft* tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del secolo scorso, da Fiedler a Riegl ai loro più tardi eredi.³ Infatti, nel problema dell’“iconismo” (ma

¹ Vedi Goodman (1976 e 1988).

² Si veda, per un solo esempio, il trattato del Gruppo μ (2007: 27-30), in cui si ripete senza tanta originalità che “l’idea di ‘copia del reale’ è ingenua innanzitutto perché è ingenua l’idea stessa di ‘reale’”, che non esisterebbe come “realtà empirica”, ma solo come “oggetto culturalizzato”.

³ La traiettoria è lunga, ma omogenea: se già Panofsky (1952: 96) aveva potuto riconoscere in Riegl il Kant della teoria estetica – che avrebbe mostrato come

sarebbe meglio dire “anti-iconismo”), come è stato chiamato negli anni ’70, non c’è in gioco solo un più o meno radicale atteggiamento antirealista, che sia di matrice kantiana, neokantiana o d’altra sorta, ma anche l’obiettivo di conferire all’arte una sua speciale autonomia, non solo estetica, come nella visione purificante di Clement Greenberg, ma anche epistemica, tanto meglio se in grado di disputare alle scienze naturali le loro presunte prerogative gnoseologiche.

Il punto è cruciale, e conviene sottolinearlo, per quanto non si tratti certo di un’inedita rivelazione. La mimetofobia che accomuna Arnheim e Goodman, e ha contagiato una pletora di altri autori, non muove affatto dall’intento di ridimensionare le aspirazioni conoscitive, teoretiche e filosofiche dell’arte, in particolare – e non è un caso – dell’arte visiva. In questo senso, la mimetofobia moderna, se vogliamo chiamarla così, è la perfetta antitesi dell’antica mimetofobia platonica – o almeno della sua immagine più schematicamente vulgata – che mirava appunto a delimitare con intransigente rigore la portata ontologica della mimesi. C’è dunque un curioso rovesciamento di prospettiva, sarebbe il caso di dire, per il quale proprio ciò che, ad esempio ancora per Aristotele, rendeva la rappresentazione mimetica filosoficamente seria, e comunque più filosofica della storia, diventa un ostacolo da rimuovere in ordine al progetto moderno della sua emancipazione teoretica.

Eppure, si annida qui anche un paradosso dialettico, e certo sintomatico. Da una parte, infatti, l’istanza antimimetica deve costituirsi in opposizione a un proprio oggetto o bersaglio polemico, che non sia troppo evanescente e individui almeno qualche momento concreto, un momento realmente “pericoloso”, come avvertiva Arnheim, altrimenti il procurato allarme rischierebbe d’essere ingiustificato. Ma, naturalmente, lo stesso fenomeno può prospettare un pericolo per ragioni opposte: perché sfida l’irrappresentabile, come nell’iconoclastia, vecchia e nuova, o perché limita lo spazio del rappresen-

“la visione artistica” non possieda “assolutamente altri oggetti se non quelli che in lei primieramente si costituiscono”, molto più tardi, ma sulla stessa linea, Arnold Gehlen (1989: 145) avrebbe detto della pittura cubista che l’immagine creata dall’artista stava finalmente “sullo stesso piano del mondo esterno [...] poiché la realtà è sempre soltanto un prodotto della coscienza”.

tabile, e con ciò la presunta libertà degli artisti. D'altra parte, per quanto l'esorcizzazione o l'ostracizzazione del mimetico aspirino a una posizione prescrittiva e non solo descrittiva, devono pure tener conto della dimensione storica delle arti visive, della loro specificità culturale e contestuale, nonché della pervasiva presenza del fatto figurativo, referenziale, denotativo o comunque lo si voglia chiamare, che oltretutto non si estingue definitivamente nel XX secolo, come sarebbe stato auspicabile in ossequio allo *Zeitgeist* della modernità. Di qui la necessità di considerare come inattuali o regressivi quegli aspetti che mal si conformano a una certa linea di sviluppo, o che non obbediscano a una retorica della progressiva purificazione, dell'inveramento teleologico, verso un formalismo astrante perfettamente compiuto. E la medesima necessità spiega pure i tentativi di una reinterpretazione retrospettiva che miri a ritrovare il prefigurativo sempre latente nel figurativo, l'antimimetico ancora velato o occultato nel mimetico,⁴ "literalness through the means of illusion itself", come avrebbe scritto Greenberg, arruolando gli artisti bizantini tra i precursori del Modernismo (Greenberg 1961: 168). Questo ambizioso disegno, dalle inflessioni più o meno marcatamente soteriologiche o messianiche, comportava e comporta però dei costi. In primo luogo, la reale minaccia di un'arte o una tecnica meramente riproduttive, votate alla copia esatta, indiscernibile e ridondante, all'inutile replica della realtà, sembra non solo meno temibile di quanto molte dichiarazioni vorrebbero dare per scontato, ma appare spesso caricaturale, nel senso letterale del termine: una testa di turco più che un vero nemico. Tanto gli eccessi degli antichi "iconoduli" quanto l'ascetismo dei moderni formalisti non dipendono dal fatto che la rappresentazione si possa davvero scambiare per la realtà rappresentata. E sebbene "il disgusto della ripetizione" a qualcuno – è stato detto – possa dare la "nausea" (Barthes 1981: 128), il problema della finzione mimetica è semmai, al contrario, quello di attenuare o sospendere il naturale "disbelief" che essa suscita. Ragion per cui bisogna il più delle volte usare una certa "indulgenza" per non ve-

4 A parlare espressamente di "occultamento della massa opaca della pittura, dei suoi tratti e delle sue tracce" all'interno del "dispositivo mimetico" è stato Louis Marin (2001: 126).

dere i paradossi e le anomalie che i mondi di finzione, anche quelli più "realistici", prospettano, come ha giustamente rilevato Kendall Walton discutendo non a caso di "mimesis as make-believe" – che si tratti dell'*Otello* di Shakespeare che parla in forbiti versi inglesi o dei dodici apostoli di Leonardo che non sanno dove sedersi intorno a un tavolo da otto (Walton 2011: in part. 210-220). Né dovrebbe sorprendere che per simili considerazioni non si dovesse attendere la disamina di Walton: basterebbe rileggere, per un esempio tra i tanti, le osservazioni di un teorico di provata fede aristotelica come Francesco Buonamici, per il quale "giammai può tanto l'opera del verisimile nello spettatore, se egli non è un balordo, che e' pigli la cosa rappresentante per la rappresentata, come fanno le donnucce qualche volta il venerdì Santo" (Buonamici 1597: 111).

Naturalmente, esistono anche le repliche che ambiscono all'indiscernibilità, che sono *fatte per sembrare l'originale che non sono*. Non si tratta però dei dipinti *trompe-l'œil* e simili, che sono invece sfoggi di destrezza finzionale e non confonderebbero realmente neppure il balordo su cui ironizzava Buonamici. Una protesi estetica, una dentiera, il calco di un fossile sono oggetti – o immagini, se si preferisce – di questo genere: ma dovremmo seriamente preoccuparci perché sono troppo mimetici e somigliano troppo? E a chi gioverebbe se lo fossero di meno?

Purtuttavia, e veniamo a un secondo punto, il concetto stesso di immagine ha finito per acquisire "una cattiva fama" – come segnalava nel 1964 Merleau-Ponty – perché si è creduto sconsideratamente che un disegno fosse un ricalco, una copia, una seconda cosa". Laddove, invece, andrebbe ribadito che la pittura e la mimesi "non sono strumenti presi in prestito dal mondo vero per indicare, attraverso di essi, cose prosaiche assenti" (Merleau-Ponty 1989: 21). Ma proprio nella lucida e suggestiva analisi del filosofo francese emerge, non sempre avvertita, la difficoltà di gestire la più "prosaica" eredità storica della pittura e comporla con quella che egli riteneva esserne la più pura vocazione, "da Lascaux ai giorni nostri, in qualsiasi civiltà" (ivi: 23). E infatti, anche in Merleau-Ponty ritorna la metafora che abbiamo detto "soteriologica", secondo la quale "tutta la storia moderna della pittura, il suo

sforzo per liberarsi dall'illusionismo e per acquisire dimensioni sue proprie, ha un significato metafisico" (ivi: 45), dove evidentemente non si tratta di un mero sviluppo storico, ma di una parabola appunto metafisica, di un esodo verso la terra promessa, di una implicita teleologia della liberazione. È per questo, e in questo senso, che Merleau-Ponty può sottolineare ripetutamente come con la modernità "la visione del pittore *non è più sguardo su un di fuori*" (ivi: 49); che, "figurativa o no, la linea *non è comunque più imitazione delle cose, [...] non è più, come nella geometria classica, l'apparizione di un essere sul vuoto dello sfondo*" (ivi: 53-54, corsivi nostri). Nonostante, si badi, questo mal si concili con la convinzione esplicita che esista un "Logos delle linee" (ivi: 50), e che "non possiamo, né in pittura né altrove, stabilire una gerarchia di civiltà né parlare di progresso [...] perché in un certo senso la prima pittura andava già sino al fondo dell'avvenire" (ivi: 63).

È chiaro allora che per poter ritrovare l'unità di quel Logos diviene necessario esorcizzare ciò che la pittura *era ancora* prima del suo riscatto e della sua moderna emancipazione: vale a dire, appunto, "l'illusionismo", la mimesi. In altri termini, il progetto è (ri)considerare tutta la pittura come pittura astratta. E c'è chi ha preso propriamente alla lettera un simile dettato: ad esempio, assai perentoriamente, Michel Henry, ed è significativo per il nostro discorso che la sua operazione si orienti in una direzione apparentemente opposta a quella di Merleau-Ponty. Se questi vedeva nella pittura, in qualunque sua forma, una celebrazione della visibilità, per Henry l'arte è fin dall'origine interessata solo all'invisibile, che è il suo vero contenuto astratto, sacro ed eterno (Henry 2017). Perciò egli crede di poter dimostrare che si può, anzi si dovrebbe, vedere un'opera quale l'altare di Isenheim di Matthias Grünewald come fosse un Kandinsky. Il compito, in effetti, è arduo, e certe descrizioni – come quella del sudario di Cristo che trascolora "magicamente" fino a tramutarsi in una pura manifestazione di luce gloriosa – non sarebbero neppure enunciabili senza aver prima implicitamente pre-identificato gli oggetti della rappresentazione. Ma le domande sono altre. Perché, infatti, non potrebbe essere proprio la pittura figurativa, anche meglio della pittura cosiddetta astratta, a rivelare la radicale affettività che

costituirebbe l'essenza dell'arte? Tanto più che per lo stesso Henry – con non troppa coerenza, come è stato giustamente notato – "l'opera pittorica più bella di tutti i tempi" è appunto l'altare di Grünewald.⁵ E ancora più drasticamente, se è il pathos vitale del colore ciò di cui facciamo esperienza di fronte all'opera, ci sarebbe allora davvero bisogno dell'arte? Forse il nero è più lugubre quando è dipinto, tanto per parafrasare la famosa battuta di solito attribuita a Max Wertheimer?⁶ Sono interrogativi retorici, ma servono a chiarire come il movente "mimetofobico" non sia qui dettato da una vera necessità teorica, quanto piuttosto da un pregiudizio ideologico, o forse da qualcosa d'altro.

E che si tratti di un pregiudizio per di più ormai sedimentato e quindi quasi irriflesso lo mostra anche il fatto – paradossale, come abbiamo detto – che l'istanza mimetica, esplicitamente bandita, se non demonizzata, sul piano figurativo, si ripresenti spesso, nondimeno, sotto altra forma, persino più radicale. Basterebbe ricordare, per un solo esempio eclatante, la fin troppo abbondante letteratura sulla pittura cubista, che appunto, stando alla vulgata, rappresenterebbe e ci farebbe vedere non già la realtà fenomenica, ma una più essenziale realtà concettuale. Non sarebbe anche questa mimesi? Spesso le affermazioni di questo genere restano sul piano vagamente postulativo, ma il problema si palesa meglio quando si provi a prenderle sul serio, come ha fatto tempo fa non uno storico dell'arte ma, di nuovo, un filosofo, Jaakko Hintikka, cercando di tradurre la vulgata in termini analitici (Hintikka 1998). Secondo Hintikka, Braque e Picasso, soprattutto tra 1909 e 1914, non avrebbero raffigurato oggetti, ma addirittura i *noemata* degli atti intenzionali di coscienza, così come sono stati teorizzati da Husserl, cioè in quanto entità astratte. Lo sguardo mimetico si sposta dal *fuori* al *dentro*. È però evidente, senza doversi soffermare più di tanto su questo aspetto, il paradosso di un'ipotesi del genere: a parte il fatto che i *noemata*, in quanto tali, non dovrebbero essere raffigurabili in pittura – e lo riconosce lo

5 Henry (2017: 146); vedi Pinotti (2017: 167).

6 "Il nero è lugubre prima di essere nero" è la frase che molti autori attribuiscono a Wertheimer, ma altrettanto regolarmente senza individuare un luogo o una fonte. Tra i primi, se non il primo, a citarla è David Katz (1979: 115).

stesso studioso – ma quando pure lo fossero, per rappresentarci dovremmo poi percepirli attraverso altri *noemata*, di diverso ordine e di diversa forma, non si sa bene se e come raffigurabili a loro volta. Sarebbe un bel caso di *contradictio in adjecto*, e semmai sorprende che vi incorra proprio un logico come Hintikka.

Del mimetico, insomma, non ci si libera facilmente, anche nell'ambito dell'arte, dove pure si è fatto ogni sforzo per bollarlo come "qualcosa di superato dall'evoluzione complessiva", dove è gravato – come avvertiva Adorno – dalla "sospetta ipoteca propria di ciò che non ha del tutto tenuto il passo, di ciò che è regressivo" (Adorno 2009: 447). Pur relegato in un passato "archeologico" e inattuale, confinato nell'ordine della somiglianza che apparterebbe, secondo la celebre diagnosi foucaultiana, all'episteme epocale del Rinascimento, lo spettro della mimesi continua ad affacciarsi, più o meno "pericolosamente", come temeva Arnheim. D'altra parte, lo stesso Foucault non avrebbe potuto neppure cominciare il suo lavoro di ricostruzione senza cogliere una serie di ricorsività, di convergenze, di analogie, di somiglianze appunto, all'interno di un ambito, di un'epoca o di un'episteme qualunque. E a chi contestasse la pretesa di credibilità (per non scomodare l'oggettività) di una simile lettura archeologica, cos'altro si potrebbe infine obiettare se non l'evidenza empirica di quella serie di "coincidenze", sperabilmente non fortuite? La presunta inattualità della somiglianza sfugge al controllo della storicizzazione e mette in imbarazzo proprio coloro che vorrebbero farne un articolo antiquariale.

Dopo l'acceso dibattito degli anni '70 del secolo scorso, la questione sembrerebbe ormai accademicamente "superata", per non dire archiviata, rispetto all'agenda delle discipline che si occupano di culture visive. Viviamo ormai, ci viene detto, in un'epoca "postmimetica". Sarà anche un luogo comune, ma un luogo comune non si può assumere come un oracolo solo perché è "comune" o a molti sembra datato.⁷ Peraltro, che piaccia o no, il problema torna ora a prospettarsi, con il favore dei *Visual Studies* o anche soltanto con la più pervasiva diffusione dei sistemi di produzione e riproduzione

7 Per una critica di questa prospettiva, vedi, ad esempio, l'ampia disamina di Halliwell (2009: in part. cap. 12).

virtuali delle tecnologie digitali.

I saggi raccolti in questo numero monografico di *Elephant & Castle* intendono allora richiamare l'attenzione su questo momento doppiamente inattuale, o doppiamente rimosso, almeno in apparenza. Non tanto per ratificare in generale condanne o approntare riabilitazioni, quanto piuttosto per esaminare nei loro contesti la compresenza e l'interferenza di forme diverse di resistenza, mascheramento, mutazione, sopravvivenza. Viene dunque in luce – in particolare nei saggi di **Bente Kiilerich, Rodolphe Olcèse, Maria Rosaria Marchionibus e Sara Bangert** – come somiglianza e dissomiglianza si co-implichino più spesso di quanto non si escludano, nelle culture visive antiche come in quelle contemporanee. Anche nell'età della mimesi per antonomasia, il Rinascimento – ce lo indica qui **Stephen Mack** – la questione è complessa e controversa. D'altra parte, le pratiche artistiche trovano una loro rispondenza pure nell'ambito della scienza o in quelle aree liminari che stanno al confine tra antropologia, religione, magia e tecnica, come mostrano i contributi di **Valeria Maggiore e Franca Franchi**. Persino nei generi più strettamente legati al motivo dell'identità – come il ritratto e la rappresentazione di sé, l'originale e la copia – il riconoscimento del dissimile può assumere un ruolo determinante, ed è il tema trattato da **Alessandro Rossi, Valentina Bartalesi e Francesco Toniolo**. Si tratta insomma di confrontare le ragioni attuali della presunta inattualità del mimetico con quelle antiche, individuando sintomi antropologici che possono iscriversi in linee di forza, magari frastagliate e irregolari, ma di lunga durata. Per non cedere infine alla tentazione di "elevare a principio" – ancora nelle parole di Adorno – la "violenta rimozione della mimesi" invece di indagarne "la trasformazione" (Adorno 2009: 449) e insieme la trasformazione delle paure, delle diffidenze e dei sospetti che essa genera e ha generato. Già Platone – che continua a essere una figura chiave in questo lungo processo – ricordava che "sempre un dio porta il simile verso il simile e glielo fa conoscere", ma aggiungeva pure che forse ciò è ben detto solo "per metà, fors'anche interamente, ma noi non ci vediamo chiaro" (*Liside*, X, 213-214).

Dopo tante riflessioni sul tema della paura dell'Altro e dell'alterità,

forse è arrivato il momento di riflettere meglio e più chiaramente anche sull'“altra metà” del problema, sul timore del simile e della somiglianza.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO T.W. (2009), *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1970 [Trad. it. *Teoria estetica*, Einaudi, Torino].
- ARNHEIM R. (1962), *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1954 [Trad. it., *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano].
- BARTHES R. (1981), *S/Z. Essai*, Seuil, Paris, 1970 [Trad. it., *S/Z*, Einaudi, Torino].
- BUONAMICI F. (1597), *Discorsi poetici*, Giorgio Marescotti, Firenze.
- GEHLEN A. (1989), *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Athenäum, Frankfurt a. M., 1960 [Trad. it., *Quadri d'epoca. Sociologia e estetica della pittura moderna*, Guida, Napoli].
- GOODMAN N. (1976), *The Languages of Art*, Bobbs-Merrill, Indianapolis, 1968 [Trad. it., *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano].
- Id. (1988), *Ways of Worldmaking*, Hackett, Indianapolis-Cambridge, 1978 [Trad. it., *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Roma-Bari].
- GREENBERG C. (1961), *Art and Culture. Critical Essays*, Beacon Press, Boston.
- GRUPPO μ (2007), *Traité du signe visuel*, Seuil, Paris, 1992 [Trad. it., *Trattato del segno visivo. Per una retorica dell'immagine*, Bruno Mondadori, Milano].
- HALLIWELL S. (2009), *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton UP, Princeton-Oxford, 2002 [Trad. it., *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, Aesthetica, Palermo].
- HENRY M. (2017), *Voir l'invisible: sur Kandinsky*, Bourin, Paris, 1988 [Vedere l'invisibile. Saggio su Kandinskij, Johan & Levi, Monza].
- HINTIKKA J. (1975), “Concept as Vision: on the Problem of Representation in Modern Art and in Modern Philosophy”, in Id., *The intentions of Intentionality and Other New Models for Modality*, Reidel, Dordrecht, pp. 223-251 [Trad. it., “Concetto come visione”, in *Pittura e idea. Ricerche fenomenologica sul cubismo*, a c. di A. Pinotti, Alinea, Firenze, pp. 111-133].

- KATZ D. (1979), *Gestaltpsychologie*, Schwabe, Basel, 1948² [Trad. it., *La psicologia della forma*, Boringhieri, Torino].
- KUBOVY M. (1992), *The Arrow in the Eye. The Psychology of Perspective and Renaissance Art*, Cambridge UP, Cambridge, 1986 [Trad. it. *La freccia nell'occhio. Psicologia della prospettiva e arte rinascimentale*, Muzzio, Padova].
- MARIN L. (2001), *De la représentation*, Seuil/Gallimard, Paris, 1994 [Trad. it., *Della rappresentazione*, Meltemi, Roma].
- MERLEAU-PONTY M. (1989), *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris, 1964 [Trad. it., *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano].
- PANOFSKY E. (1952), *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Teubner, Leipzig-Berlin, 1924 [Trad. it., *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, La nuova Italia, Firenze].
- PINOTTI A. (2017), *Postfazione* a M. Henry, *Vedere l'invisibile. Saggio su Kandinskij*, Johan & Levi, Monza, pp. 161-168.
- WALTON K. L. (2011), *Mimesis as Make-Believe. On the Foundation of the Representational Arts*, Harvard UP, Cambridge-London, 1990 [Trad. it., *Mimesi come far finta. Sui fondamenti delle arti rappresentazionali*, Mimesis, Milano-Udine].