

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

Accostare, confrontare, mettere in relazione: dispositivo capace di costruire nessi tra concetti, immagini e narrazioni per istruire percorsi interpretativi e cognitivi, il montaggio dischiude una serie di problematiche storico-teoriche che sollecitano a più livelli la ricerca semiotica e la teoria dell'immagine.

La produttività di tale concetto è testimoniata dagli studi estetici, storici e antropologici che, fin dal secolo scorso, vi individuano un principio di comprensione delle trasformazioni culturali piuttosto che circoscriverne l'applicazione a un ambito d'analisi specifico. Ad esempio, Walter Benjamin nei *Passagen-Werk* indica la prima forma fenomenica del principio del montaggio in architettura, e Aby Warburg, come mostra il celebre *Bilderatlas Mnemosyne*, vi individua uno strumento efficace nella procedura di scoperta delle scienze umane e di analisi delle immagini. Il recente interesse suscitato negli studi semiotici, estetici e mediologici dai concetti di *rimediazione* prima e *intermedialità* poi ha riportato al centro del dibattito scientifico il montaggio come principio empirico e teorico di primaria importanza, estendendone il raggio d'azione e di validità pressoché a qualsiasi aspetto della vita socio-culturale umana.

Il volume pone in dialogo distinte prospettive teoriche (semiotica, estetica, storia e teoria dell'arte, media e visual studies) al fine di indagare le pratiche, le estetiche e le retoriche del montaggio in ambiti diversi – cinema, arti figurative, fotografia, letteratura – e mostrare la produttività di un concetto che è insieme principio comparativo e conoscitivo, ratio compositiva e modello epistemologico.

Con scritti di: Marta Battisti, Lucia Corrain, Massimiliano Coviello, Enzo D'Armenio, Paola Donatiello, Pamela Gallicchio, Tarcisio Lancioni, Valentina Manchia, Ottavia Mosca, Pietro Polidoro.

€ 15,00



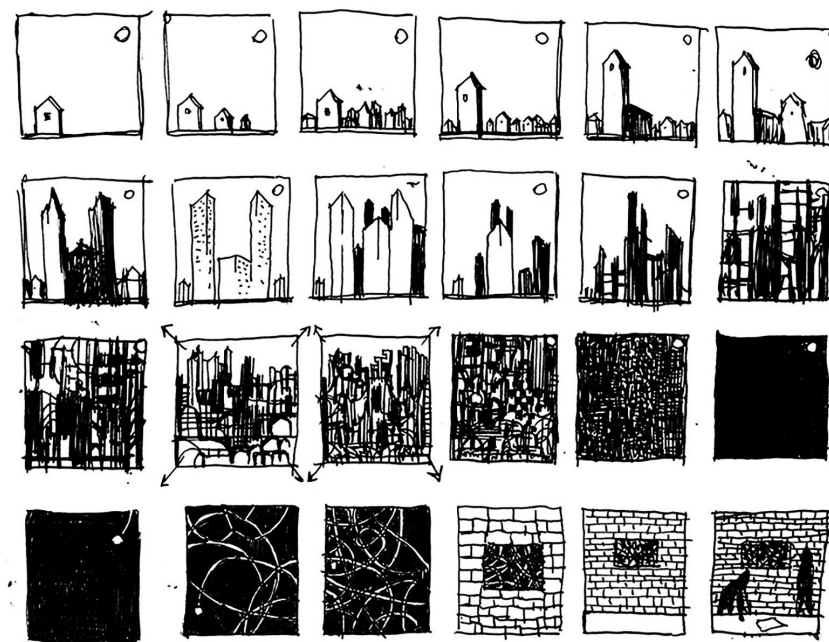
Carte Semiotiche 2017

La sintassi del visibile

Carte Semiotiche 2017

La sintassi del visibile

Pratiche, estetiche e retoriche del montaggio



la casa
USHER

la casa
USHER

Carte Semiotiche
Annali 5

Carte Semiotiche

Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Annali 5 - Dicembre 2017

La sintassi del visibile
Pratiche, estetiche e retoriche del montaggio

SCRITTI DI
BATTISTI, CORRAIN, COVIELLO, D'ARMENIO,
DONATIELLO, GALLICCHIO, LANCIONI,
MANCHIA, MOSCA, POLIDORO

la casa
USHER

Carte Semiotiche
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Fondata da Omar Calabrese
Serie Annali 5 - Dicembre 2017

Direttore responsabile
Tarcisio Lancioni

Redazione
Maria Cristina Addis (Segretaria di redazione)
Massimiliano Coviello
Stefano Jacoviello
Valentina Manchia
Angela Mengoni
Francesca Polacci
Giacomo Tagliani
Francesco Zucconi

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

Copertina
Studio ASYNCHROME, storyboard per *The World's Master Builder*.

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

ISSN: 2281-0757

© 2019 by VoLo publisher srl
via Ricasoli 32
50122 Firenze
Tel. +39/055/2302873
info@volopublisher.com

ISBN: 978-88-98811-37-3

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

Comitato scientifico

Maria Cristina Addis	Università di Siena
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 +	
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 Marsciani	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 Prévoist	Université Michel de Montaigne Bordeaux 3
François Rastier	CNRS Paris
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

La sintassi del visibile. Pratiche, estetiche e retoriche del montaggio

Montaggio, per una sintassi dell'immagine <i>di Tarcisio Lancioni</i>	11
Sintassi del montaggio e rimontaggio. Il caso <i>Black Mirror</i> di Mat Collishaw <i>di Lucia Corrain – Ottavia Mosca</i>	19
Tensioni e passioni nella prima sequenza di <i>Saving Private Ryan</i> <i>di Pietro Polidoro</i>	46
Limiti e articolazione del montaggio. Una ricognizione semiotica <i>di Enzo D'Armenio</i>	60
Tra cinema e fotografia: l'immaginario della grande emigrazione transoceanica <i>di Massimiliano Coviello</i>	71
Sul montaggio cromatico di Giotto. Il ciclo pittorico delle personificazioni agli Scrovegni <i>di Pamela Gallicchio</i>	86
L'écoute de l'œil. Image et son dans la <i>Conversion de saint Paul</i> . <i>di Marta Battisti</i>	99
Visione seriale e immagini di città. Note di analisi semio-grafica <i>di Paola Donatiello</i>	112
Tra le pagine. La <i>mise en pages</i> della <i>Cantatrice chauve</i> come montaggio verbo-visivo <i>di Valentina Manchia</i>	126

Bibliografia	144
Abstracts	160
Biografie degli autori	163

Limiti e articolazione del montaggio. Una ricognizione semiotica

Enzo D'Armenio

Introduzione

Il concetto di montaggio è oggi al centro di un'importante riscoperta che coinvolge differenti discipline: la pratica e la teoria cinematografica (Amiel 2005), la storia dell'arte (Careri 2017), la filosofia e l'estetica (Montani 2014), la semiotica (Fontanille-Périneau 2002). Il suo campo di esercizio sembra estendersi ben oltre la composizione cinematografica e artistica per operare come metodo analitico, espediente storico-critico, principio teorico (Somaini 2011). Ne risulta un dispositivo concettuale molto inclusivo, ma dalla definizione ambigua. Per ciò che concerne l'ambito cinematografico, la sua eccessiva estensione è stata criticata a più riprese, perché nella concezione dei cineasti sovietici il montaggio finiva con l'includere tutte le fasi della produzione filmica. La riflessione contemporanea ha poi proposto altre accezioni accanto a quella artistica-compositiva: sulla scorta dei lavori di Walter Benjamin (1940) e di Aby Warburg¹ – soprattutto per ciò che concerne i concetti di immagine dialettica e il progetto del *Mnemosyne Atlas* – si è per esempio postulata l'esistenza di un montaggio interpretativo (Didi-Huberman 2003) come metodo di confronto tra documenti di diversa natura e come presupposto all'efficacia del discorso storico. L'ambiguità circa l'estensione del concetto diviene quindi aperta ambivalenza, perché il montaggio sembra estendere la sua validità a molteplici domini culturali e reggere operazioni eterogenee. L'obiettivo del nostro contributo è quello di interrogare l'estensione del concetto di montaggio, mettendo innanzitutto in questione i suoi limiti ai fini dello sviluppo di una teoria semiotica dei media. Nella prima parte del saggio faremo tesoro della discussione sul montaggio cinematografico, soprattutto per ciò che concerne la teoria di Sergej Ėjzenštejn (1937 [1985]) e le riletture critiche di Christian Metz (1964) e di Jacques Aumont (2005). Se il montaggio cinematografico comprende già operazioni differenti, che sarebbero invece da ascrivere alla messa in scena o alla recitazione, come rendere conto allora delle concezioni che lo situano apertamente oltre il dominio artistico-compositivo per abbracciare quello storico-critico e quello filosofico-concettuale? Un'interpretazione rigorosa della teoria di Ėjzenštejn ci permette di conciliare il tratto volutamente inclusivo e generale del montaggio con l'esigenza di caratterizzare le operazioni particolari che lo realizzano. La nostra ipotesi è che il montaggio debba essere inteso come un principio, ma che sia necessaria un'articolazione per rendere conto delle sue operazioni specifiche e dei suoi effetti.

A partire da un precedente lavoro di analisi su un corpus (D'Armenio 2018), intendiamo proporre una tipologia mediale delle operazioni di montaggio, che occuperà la seconda parte del saggio. Il nostro scopo è quello di dare un apporto disciplinare specifico alla questione, articolando il montaggio con le conquiste più recenti della semiotica. Distingueremo le pertinenze del montaggio in base a quelle grandezze che consideriamo indispensabili per la comprensione della situazione mediale contemporanea: si tratta delle sintassi figurative (Fontanille 2004), delle sostanze dell'espressione (Hjelmslev 1943, Dondero e Reyes-Garcia 2016), dei supporti (Fontanille 2008) dei formati tecnici (Montani 2010) e dei regimi di credenza (Jost 1997). Crediamo che questa ricognizione sul montaggio possa permettere alla semiotica di dare un contributo importante alla comprensione del sistema mediale e alle procedure discorsive che lo caratterizzano².

1. Il principio del montaggio e le sue retoriche

Per ciò che concerne l'ambito cinematografico il nome di riferimento è certamente quello di Sergej Ėjzenštejn, che ha dedicato al montaggio la riflessione più completa e approfondita³. Nella sua elaborazione più sistematica – nota come *Montaggio 37* – l'autore indica il montaggio come il fulcro dell'intera costruzione filmica, capace di alimentare globalmente tutti i suoi livelli e i suoi strumenti. Dalla composizione della singola inquadratura al montaggio tra piani, fino ad arrivare al contrappunto audio-visivo e alla *performance* dell'attore, ogni elemento della partitura cinematografica si vede regolato in ogni sua porzione, così come nel complesso, da effetti di montaggio quali il conflitto, il rinforzo, l'armonia, il contrappunto, la stratificazione.

Come ha osservato Francesco Casetti (1985) nell'introduzione all'edizione italiana, il gesto di Ėjzenštejn è duplice. Da un lato alimenta il suo metodo di composizione ispirandosi alle conquiste storiche del cinema: l'evoluzione che dal muto hanno visto l'acquisizione del sonoro e quindi del colore. Dall'altro riconduce la metodologia cinematografica a un principio più generale di composizione artistica, prendendo esempi dalla pittura, dalla letteratura, dall'architettura. Secondo Ėjzenštejn l'efficacia del montaggio riposa su un postulato estetico, perché le sue procedure si accordano alla capacità umana «di tradurre due *fenomeni separati* in un'*immagine generalizzata*» (Ėjzenštejn 1985: 142). Quanto all'estensione di questo presupposto, egli osserva che «non si tratta soltanto del fenomeno primario della tecnica cinematografica, ma anche e soprattutto del fenomeno primario della coscienza nella sua capacità di creare immagini» (*Ivi*: 141-142). Ne deriva una teoria della composizione basata sui concetti di rappresentazione e di immagine, che devono porsi in una concatenazione peculiare per essere efficaci: «Un'opera autenticamente realistica, [...] deve organizzare l'espressione del fenomeno mediante due componenti integrate in un'inseparabile unità: la rappresentazione (*izobraženie*) del fenomeno e la sua immagine (*obraz*), intesa, quest'ultima, come una generalizzazione (*obobščenie*) del fenomeno nella sua essenza» (Ėjzenštejn 1985: 6). Ėjzenštejn si riferisce a un peculiare concetto di immagine, che non è direttamente legato agli elementi della composizione. A rigore, l'immagine è anzi assente dall'opera, perché essa deve sorgere nella mente dello spettatore grazie a una generalizzazione delle figure effettivamente rappresentate.

A partire da queste considerazioni, Ėjzenštejn distingue tre stadi fondamentali del

montaggio cinematografico. Il primo stadio è quello individuabile all'interno della singola inquadratura. «L'esempio proposto da Èjzenštejn consiste nel disegno di una barricata, i cui singoli particolari sono assemblati in maniera tale da ricordare, nel loro profilo complessivo, l'idea della lotta» (Casetti 1985: XIX). Segue la concatenazione tra più inquadrature, che viene illustrata con un esempio di montaggio analitico: «se allineeremo, congiungendoli correttamente, degli zoccoli che battono sul terreno, la testa di un cavallo che corre e la groppa di un cavallo che fugge, avremo nella sua esattezza e nella sua pregnanza l'immagine di un galoppo» (*Ibidem*). A questi segue il montaggio audiovisivo, di cui sono discusse soprattutto le operazioni di polifonia e di contrappunto. Infine il colore, che sviluppando contrasti e accordi, costituirà il ritmo visivo delle immagini.

Anche limitando la portata della sua riflessione all'ambito cinematografico, l'estensione operativa del montaggio rimane problematica. In un saggio ormai classico Christian Metz (1964) ha criticato questa estensione perché finiva con l'identificare il montaggio con l'intera composizione filmica: «Tout est montage. Il y a quelque chose d'acharné, de presque gênant parfois, dans la façon dont Èjzenštejn refuse la plus petite part aux coulées créatrices continues: il ne voit partout qu'éléments pré-découpés qu'une ingénieuse manipulation viendrait ensuite "monter"» (Metz 1964: 53). Il semiologo francese parte dalla constatazione che il cinema moderno non assegna più un ruolo centrale al montaggio, com'era nella produzione e nella riflessione dei teorici del "montaggio-re", «preferendo molto spesso, piuttosto che giuntare una dopo l'altra diverse *inquadrature* girate separatamente, organizzare diversi *motivi* all'interno di un'inquadratura unica, più vasta come campo e più lunga come durata» (Metz 1969: 232). Il riferimento è alla predilezione per il piano-sequenza e la profondità di campo che si è affermata a partire dal neorealismo, una tendenza ben individuata e incoraggiata dalla riflessione di André Bazin (1958-1962).

Se il montaggio, nel suo ruolo di concatenazione sintagmatica tra piani, «resta una delle basi essenziali del cinema» (Metz 1969: 231), come conciliare questa sua versione ristretta con la logica che ne guida lo sviluppo a più livelli, persino al di fuori dell'ambito cinematografico? Georges Didi-Huberman (2003), per esempio, ha usato l'espressione *montaggio interpretativo* per rendere conto del modo in cui ha adoperato quattro fotografie scattate clandestinamente all'interno del campo di sterminio di Auschwitz-Birkenau nell'agosto del 1944 da parte di un membro ebreo-greco del *sonderkommando*, le unità speciali di deportati costretti a collaborare con i nazisti nelle operazioni di sterminio e cremazione. Si tratta di un montaggio che risulta dall'accostamento critico dei documenti visivi e delle testimonianze scritte quali i diari nascosti dagli stessi membri dei *sonderkommando*: in questo caso, il montaggio va a costruire una rete di rinvii tra documenti differenti così che possano attestare il ruolo storico delle immagini.

Accanto a quello artistico e a quello storico, è possibile citare un altro dominio che si caratterizza per l'utilizzazione di procedure di montaggio, il dominio scientifico. Come hanno osservato Maria Giulia Dondero e Jacques Fontanille, esso si caratterizza per un tipo peculiare di immagini diagrammatiche.

Le discours scientifique prescrit un contrôle des paramètres de production de l'image, et par conséquent une complète reproductibilité par d'autres acteurs de la communauté scientifique : en fait l'image la plus commune dans le discours scientifique est celle réglée par des relations diagrammatiques, qui vise à rendre opérationnels et réutilisables les paramètres de sa production (Dondero e Fontanille 2012: 56).

Questi tre domini presentano criteri di semantizzazione differenti e sviluppano operazioni di montaggio irriducibili. Nel dominio artistico-cinematografico proprio alle riflessioni di Ėjzenštejn si tratta di realizzare delle opere d'arte efficaci grazie alla produzione di effetti di montaggio dotati di pathos, di efficacia ritmica, di organicità. Nel dominio storico-critico di Didi-Huberman si tratta di evidenziare la catena di rinvio tra enunciati differenti – gli scatti fotografici, i diari, le testimonianze – per validare le ipotesi interpretative e il valore dei documenti visivi. Nel dominio scientifico e medico studiato da Fontanille e Dondero le procedure di montaggio devono assicurare la verificabilità e la riproducibilità dei risultati, in modo che sia possibile uno sviluppo ulteriore da parte della comunità scientifica. Da un lato il principio della composizione eterogenea e della costruzione dinamica dell'enunciazione sembra essere lo stesso; dall'altro permangono notevoli differenze per ciò che concerne le specificità dei domini, i concatenamenti discorsivi e le finalità retoriche. Come tenere insieme queste tre aree sotto un'unica concezione del montaggio, e al contempo rispettare le loro specificità?

La nostra ipotesi è che, come osservato da Jacques Aumont, «ce qui se jouerait chez Ėjzenštejn, ce ne serait donc ni l'élaboration de *méthodes* de montage, ni la construction d'un (un seul) concept de montage – mais l'étude permanente, et à sa façon, systématique, du principe de montage» (Aumont 2005: 207). Nella sua versione più inclusiva, in effetti, il principio del montaggio finisce col corrispondere al principio differenziale postulato nell'ambito della semiotica strutturale, secondo cui il senso non può che svilupparsi laddove c'è differenza: «[...] dans une perspective de sémiotique générale [...] il n'existe pas, à y bien réfléchir, d'objet sémiotique totalement homogène, non composé, et sans aucun effet de montage; et même, s'il en existait, cela constituerait la limite de l'analyse sémiotique, car il serait indécomposable, inanalysable» (Fontanille e Péryneau 2002: 1). Avremo allora due concezioni del montaggio: l'indispensabile componente differenziale che regola qualunque produzione del senso e l'area più specifica in cui l'applicazione di questo principio diventa gradualmente più netta per il modo in cui mobilita allotopie, rotture e stratificazioni sintagmatiche. Partendo da un principio simile, Ėjzenštejn lo ha articolato rispetto all'ambito cinematografico e artistico, specificandone gli strumenti e le modalità a ogni livello della composizione. Il nostro contributo intende seguire uno schema simile: tenteremo di articolare il principio del montaggio da un punto di vista semiotico, col fine di dare un contributo alla comprensione della situazione mediale contemporanea ed elaborare degli strumenti adeguati ai discorsi che la caratterizzano⁴. La nostra convinzione è che la frantumazione del sistema dei media del Novecento – descritta con la nozione di post-medialità (Eugenì 2015) – ha aperto il campo a una nuova serie di strategie di composizione che declinano il principio del montaggio in maniere inedite.

2. Tra media e linguaggi: sintassi figurative

La questione più complessa riguarda le operazioni di montaggio tra linguaggi o, se si preferisce, tra sistemi espressivi. Piuttosto che opporre le strutture del linguaggio verbale e di un presunto linguaggio visivo, la semiotica contemporanea ha preferito interessarsi al tipo differente di semiosi che viene mobilitato da questi sistemi, prima di analizzare il modo in cui vengono declinati in discorsi specifici. Il fondamentale saggio *Sémiotique figurative et sémiotique plastique* (1984) di Al-

girdas J. Greimas, sebbene venga prevalentemente ricordato per l'introduzione della lettura plastica, tematizza in maniera aperta proprio la differenza tra semiosi verbale e semiosi visiva. Le argomentazioni sono note: nel caso dei discorsi visivi, per esempio per ciò che concerne la pittura, la semiosi avviene grazie all'incontro tra i formanti disposti sulla superficie tabulare e la griglia di lettura umana⁵. Questo incontro viene indicato come una lettura iconizzante che si differenzia in maniera netta rispetto alla significazione verbale, proprio perché «la lettura di un testo scritto in francese non pone il problema della somiglianza dei suoi caratteri con le figure del mondo naturale» (Greimas 1984: 199 della tr. it).

Una tale lettura iconizzante è tuttavia una semiosi, vale a dire un'operazione che, congiungendo un significante e un significato, ha come effetto la produzione dei segni. La griglia di lettura, di natura semantica, sollecita dunque il significante planare e, assumendo dei fasci di tratti distintivi di densità variabile, che costituisce in *formanti figurativi* attribuisce loro dei significati (*Ibidem*).

La semiosi sarebbe quindi data dall'incontro tra pacchetti di tratti visivi disposti sulla superficie tabulare (significante) e la griglia di lettura umana (significato) che le unisce in una semiosi peculiare e permette il riconoscimento di figure. La dimensione figurativa, sebbene presente anche nelle semiotiche verbali, non gioca però lo stesso ruolo, perché nel visivo, «le qualità del mondo naturale, selezionate, servono alla costruzione del *significante* degli oggetti planari» mentre «appaiono allo stesso tempo come dei tratti del *significato* delle lingue naturali» (*Ivi*: 200). In altre parole, «i discorsi verbali contengono la loro dimensione figurativa, pur precisando che le figure che la costituiscono sono figure del contenuto e non dell'espressione» (*Ibidem*).

La differente tipologia di semiosi che interessa il visivo e il verbale è stata affrontata anche da Umberto Eco nel suo *Kant e l'ornitorinco* (1997). Nella celebre distinzione tra modalità Alfa e modalità Beta viene offerta una specificazione del principio già individuato da Greimas. Prima di tutto, occorre rimarcare che per Eco, si percepiscono innanzitutto le sostanze: «È ovvio che in qualsiasi circostanza dobbiamo prima percepire la sostanza dell'espressione» (*Ivi*: 337). Nella modalità Beta, che caratterizza tra gli altri il linguaggio verbale, la percezione di sostanze deve essere ricondotta a delle forme, prima di lasciar emergere delle figure: «per percepire nella confusione dell'ambiente sonoro un fonema come tale, debbo prendere la decisione interpretativa che si tratti di un fonema, non di una interiezione, di un gemito, di un suono emesso casualmente» (Eco 1997: 335). Per questa ragione, nella semiosi verbale «si tratta di partire da una *sostanza* sonora per percepirla come *forma* dell'espressione. Il fenomeno può essere rapido, inconscio, ma ciò non toglie che sia interpretativo» (*Ibidem*). Al contrario nella modalità Alfa, «prima ancora di decidere che ci si trova davanti all'espressione di una funzione segnica, si percepisce per stimoli surrogati quell'oggetto o quella scena che poi eleggeremo a piano dell'espressione di una funzione segnica» (*Ivi*: 336-337). Nel caso di una fotografia, per esempio, si riconoscono le sostanze direttamente come forme e quindi figure. È lo stesso Eco a qualificare questa differenza come analoga a quella individuata da Greimas.

[...] nella modalità Alfa si percepisce la sostanza come forma, prima ancora che questa forma sia riconosciuta come forma dell'espressione. Si riconosce solo, come direbbe Greimas, una «figura del mondo». Invece in modalità Beta per individuare la forma occorre interpretarla come forma di un'espressione (*Ivi*: 1997).

In altre parole, tanto per Greimas quanto per Eco, la significazione delle semiotiche verbali e visive si sviluppa in maniere differenti, soprattutto per ciò che concerne l'emersione di figure. Da questa prima differenza derivano delle peculiarità importanti: le semiotiche visive o ipoiconiche hanno uno sviluppo più vicino all'esperienza semiotica "nuda", perché si caratterizzano per una minore mediazione rispetto a quest'ultima. È su questo principio che sono stati elaborati, nell'ambito delle semiologie del cinema, i concetti di *mostrazione* (Gaudreault 1988), *ocularizzazione* e *auricularizzazione* (Jost 1987), con l'intento di differenziare i meccanismi enunciazionali del cinema, che sfruttano configurazioni di tipo percettivo, in opposizione ai meccanismi cognitivi che contraddistinguono il *dire* verbale.

Lo stesso Eco ha riconosciuto ai segni ipoiconici dei caratteri peculiari, che derivano dal loro sfruttare la semiosi percettiva: innanzitutto, le qualità sensibili si caratterizzano per la loro singolarità, mentre nelle elaborazioni verbali esse sono già generali. In un dipinto si tratta innanzitutto di riconoscere *quel giallo* sulla tela, mentre in un testo verbale, l'interpretazione della parola "giallo" si situa già al livello di una conoscenza cognitiva generale. In secondo luogo, i segni ipoiconici non hanno equivalenti inter-semiotici esatti, non possono essere propriamente tradotti, bensì solo riconosciuti, descritti, inseriti in un sistema di gradazioni equivalente. Infine, il carattere forse più importante è dato dall'assenza, per ciò che concerne i sistemi visivi, di un apparato di unità logiche o linguistiche in grado di individuare le coordinate spazio-temporali⁶. Ciò significa che nei giochi di montaggio che coinvolgono semiosi verbale e visiva possono realizzarsi peculiari concatenamenti dovuti ai caratteri dell'una e dell'altra: i meccanismi di *mostrazione* permettono di visualizzare in via percettiva figure che il testo verbale deve indicare in via più indiretta; mentre il linguaggio verbale può offrire precisazioni circa le identità, i tempi e i luoghi rappresentati dalle immagini.

Sebbene rimanga una distinzione fondamentale, quella tra semiosi verbale e semiosi visiva non è sufficiente rendere conto delle operazioni discorsive più specifiche, perché esse mobilitano sempre supporti, sostanze dell'espressione e finalità retoriche differenti. In altre parole, i modi in cui si realizzano i montaggi discorsivi tra visivo e verbale chiamano direttamente in causa una teoria mediale dei discorsi. A questo proposito, il concetto di sintassi figurativa elaborato da Jacques Fontanille in *Figure del corpo* (2004) ci aiuta a prolungare la riflessione di Greimas e di Eco. Con questa nozione Fontanille intende indicare le differenti modalità con cui le figure semiotiche emergono dai discorsi, tenendo insieme tanto i modi umani del sensibile, quanto il modo in cui sono iscritti sui supporti. «In effetti, attraverso l'intermediazione della sensazione e della percezione, il corpo, una volta articolato come una configurazione semiotica, è in grado di dotarci di modelli della *stabilizzazione, della trasformazione e della messa in sequenza delle figure*» (Fontanille 2004: 127 corsivo nostro). Il vantaggio di questa prospettiva è quello di articolare, in una sorta di classificazione mediale, quelle che rimanevano tipologie generali di semiosi – per esempio quella visiva – mantenendo però il punto di vista specifico della significazione: «ciò che solitamente denominiamo "semiotica visiva", obbedisce in realtà a logiche del sensibile molto differenti, a seconda che si abbia a che fare con la pittura, con il disegno, con la fotografia o con il cinema» (Ivi: 128). Per ciò che concerne le forme pittoriche, per esempio, esse «implicano innanzi tutto una sintassi manuale, gestuale, sensomotoria e in questo senso si avvicinano alla scrittura» (*Ibidem*). Al contrario, per comprendere la semiosi fotografica, occorre innanzitutto la presa in carico «dell'impronta della luce su

una superficie sensibile», così come la «sintassi figurativa (condivisa questa volta con la pittura) che pertiene all'appropriazione immaginaria di uno spazio prospettico da parte del corpo dell'osservatore in movimento, visto che questi lo attraversa virtualmente» (*Ibidem*). Infine il cinema, che «offre un simulacro dello spostamento dello sguardo, retto da un corpo virtuale; il cinema partecipa così di un'altra sintassi, di tipo somatico e motorio, e in tal senso si avvicina casomai alla danza» (*Ivi*: 128-129). Non si tratta solo di distinguere il modo in cui è prodotta una fotografia rispetto a un dipinto, ma di individuare le ricadute dei meccanismi di produzione sui processi di significazione⁷.

3. *Il montaggio intermediale: sostanze dell'espressione, supporti, formati tecnici*

È stato osservato che la produzione mediale contemporanea (Eugeni 2015) si caratterizza non solo per una predilezione per il montaggio tra media o sintassi figurative differenti – lo scatto fotografico all'interno di un testo audiovisivo, come nel caso de *La Jetée* (1962) di Chris Marker, per esempio – ma anche per un montaggio tra singole componenti o strategie mediali. A questo proposito, una delle nozioni chiave che si sono affermate all'interno del paradigma dei *media studies* è quella di *rimediazione* elaborata da Jay David Bolter e Richard Grusin (1999). La fortuna di questo termine risiede nella sua sospetta ambivalenza: con rimediazione si intendono infatti almeno tre fenomeni differenti. Prima di tutto un'operazione di montaggio locale che consiste nel rappresentare un medium all'interno di un discorso realizzato con un altro medium. In secondo luogo, la competizione che interessa vecchi e nuovi media nel corso dell'evoluzione storica e culturale. Infine, l'imitazione di strategie discorsive tipiche di un medium all'interno di un altro.

Ai fini della nostra tipologia semiotica del montaggio è più utile soffermarsi su un'accezione più circoscritta, come nel caso del montaggio intermediale individuato da Pietro Montani (2010, 2014). L'autore si pone idealmente in continuità con gli stadi della composizione cinematografica già individuati da Ėjzenštejn per aggiungervi un'articolazione ulteriore. Se in Ėjzenštejn il montaggio si arrestava sulla soglia dell'audio-visivo, Montani vi aggiunge l'accostamento di differenti forme discorsive e differenti qualità materiali delle immagini. Tale tipo di montaggio si estende infatti «ai formati tecnici dell'immagine (per esempio digitale e analogico) e al rapporto tra media diversi (per esempio il cinema e la televisione o la *computer grafica* ecc.)» (Montani 2014: 15). Rispetto alla generica rimediazione di Bolter e Grusin, a Montani preme mantenere la concezione originaria del cineasta sovietico: il montaggio rimane quindi un'operazione critica che deve essere in grado di rompere le abitudini di rappresentazione ormai divenute anestetiche⁸. È quindi lo scarto espressivo a rendere efficace il montaggio intermediale: «un gioco esplicito tra diverse forme mediali, che si fanno sentire nella loro opacità al fine di sollecitare nello spettatore una riflessione sulla irriducibile alterità del rappresentato, sul suo irriducibile *differire*» (Montani 2010: 13).

Da un punto di vista semiotico, la comprensione della nozione di *formato tecnico*, come suggerisce la stessa insistenza di Montani circa il piano dell'espressione, richiede una riflessione ulteriore circa le sostanze. Si tratta di una dimensione trascurata all'interno delle discipline della significazione, che hanno preferito interessarsi a ciò che accomuna le produzioni culturali dal punto di vista formale e contenutistico. Difendendo questa scelta con l'assunto di Hjelmslev, secondo cui le sostanze sono

sempre formate, la semiotica del discorso ha creduto di poter tralasciare i processi di formazione e la memoria produttiva che ogni enunciato inevitabilmente esprime. Come osservato da Fontanille (2004), Pierluigi Basso Fossali e Maria Giulia Dondero (2011), la semiotica generativa si è inizialmente interessata soprattutto alle forme dell'espressione. Nella formulazione di Greimas (1984), così come nelle analisi di casi fotografici di Jean-Marie Floch (1986), veniva a configurarsi una semiotica del discorso applicata ai testi visivi, in cui però le differenze tra la sostanza fotografica e quella pittorica, per esempio, non venivano prese in conto. Lo scopo era quello di rinvenire il discorso soggiacente ai testi visivi utilizzando le categorie eidetiche, cromatiche e topologiche della lettura plastica. La semiotica contemporanea ha tentato di articolare questa mancanza. Fontanille (2008) ha elaborato una distinzione per illustrare come l'enunciazione produttiva trasformi un *supporto materiale* in un *supporto formale*. Più recentemente, Dondero (Dondero e Reyes-Garcia 2016) ha affiancato alla nozione di supporto quella di *apporto*, così da indicare il processo di formazione necessario a determinare l'oggetto significante. Seguendo questa prospettiva, è possibile definire l'apporto fotografico come un'impronta della luce su una superficie sensibile (supporto), mentre l'apporto pittorico sarà realizzato da gesti del pittore sulla tela. In altre parole, le nozioni di supporto formale e materiale, assieme a quella di apporto, mirano ad articolare la sintassi figurativa, permettendo di analizzare i casi di simulazione mediale. Nel nostro studio precedente dedicato all'analisi di un corpus di disegni (D'Armenio 2018), per esempio, abbiamo rinvenuto differenti casi di imitazione mediale, in cui erano replicati dei supporti fotografici, il punto di vista e il logo di una sit-com televisiva, la tecnica di visualizzazione dello zoom. Questo corpus sembrava suggerire che i media sono resi significanti non come un tutto monolitico, bensì come un'articolazione di dimensioni potenzialmente ricombinabili. Per tornare alla questione delle sostanze, il punto è che per quanto esse siano sempre formate, permane un loro ruolo all'interno dei meccanismi di significazione. Un enunciato fotografico e un enunciato pittorico sono interpretati diversamente proprio perché, come voleva Greimas, nella griglia di lettura umana, che è variabile a seconda della cultura di appartenenza, sono incluse le modalità di produzione e le sue sostanze dell'espressione. Essendo la sintassi figurativa della fotografia differente da quella della pittura, anche il tipo di semiosi a cui dà luogo, sulla base del modo in cui riconosciamo le loro rispettive sostanze, sarà diverso: non è un caso se utilizziamo una fotografia e non un disegno per esibire la nostra identità fisiognomica all'interno dei nostri documenti di riconoscimento. Per ciò che concerne l'ambito degli audiovisivi possiamo porre la questione in questi termini: secondo la concezione di Gilles Deleuze, l'immagine-movimento che caratterizza gli audiovisivi è «una massa plastica, una materia a-significante e a-sintattica, una materia non linguisticamente formata» (Deleuze 1985: 36). In altre parole, l'immagine-movimento degli audiovisivi è ciò che Hjelmslev chiama appunto «materia» (*Ibidem*). Se l'audiovisivo è innanzitutto una materia, essa può però essere declinata in sostanze differenti: fotografiche, disegno animato, computer grafica. Queste sostanze sono sempre certamente formate – e quindi non possono essere trattate in maniera autonoma – ma ciò non toglie che esse partecipino ai meccanismi di significazione. Per ciò che concerne i formati tecnici, non si tratta più di considerare le differenti sostanze, ma la varietà in cui una stessa sostanza può articolarsi. Per restare al caso degli audiovisivi, si tratta di individuare i differenti tipi che caratterizzano, per esempio, la sostanza fotografica: immagini in alta o bassa definizione (Casetti 2015: 184-190), in bianco e nero o a colori, dal variabile spazio di rappresentazio-

ne, etc. Un'immagine la cui qualità è bassa, in bianco e nero, dalla fluidità scattosa e lo spazio di rappresentazione è ridotto sarà facilmente riconosciuta come appartenente al passato o addirittura al cinema delle origini. Al contrario, un'immagine dalla pronunciata distorsione prospettiva, ma in alta definizione, può essere ricondotta a un grandangolo contemporaneo o a una action camera. Proprio come volevano Eco e Greimas, di fronte alle sostanze dell'espressione dei discorsi visivi, siamo in grado di riconoscere le figure a partire dai *formanti*, ma siamo anche in grado di fare ipotesi sul modo in cui sono state *formate*: riconosceremo come estraneo e remoto un filmato del cinema delle origini, mentre ci apparirà più prossimo un filmato realizzato con uno smartphone. Andando a costituire una varietà riconoscibile di una stessa sostanza, i formati tecnici sono in grado di reggere delle operazioni di montaggio e costruire dei peculiari effetti di senso⁹. Chiaramente, l'utilità delle nozioni di sintassi figurativa, supporto, sostanza dell'espressione e formato – che qualificiamo come pertinenze mediali della significazione – può essere dimostrata solo nel loro legame con quelle semantiche, pragmatiche e generiche. Se partiamo dalla classificazione dei regimi di credenza elaborata da Francois Jost (1997) diventa facile individuare alcune delle operazioni di montaggio che caratterizzano la situazione mediale contemporanea. Per aggirare la difficoltà di definizione che circonda i generi televisivi, Jost ha proposto tre macro generi o regimi di credenza: si tratta dei regimi che regolano i nostri primi tentativi di interpretazione di fronte a un discorso. Nel regime *informativo*, «l'auteur d'une assertion répond de la vérité de la proposition exprimée et doit être en mesure de fournir des preuves à l'appui de ce qu'il affirme» (Jost 1997: 23). Nel regime della *finzione*, al contrario, «la seule véritable règle est la cohérence de l'univers créé avec les postulats et les propriétés qui le fondent» (*Ibidem*). Segue il regime *ludico*, in cui «les règles du jeu, mais aussi l'observation de règles sociales ou de rites [...], prescrivent le déroulement du temps et où les effets perlocutoires guident l'émission» (*Ibidem*).

Per ciò che concerne le sostanze dell'espressione, è possibile citare il caso di *Valzer con Bashir* (2008) già analizzato da Angela Mengoni (2011). Si tratta di un documentario di guerra dedicato alla strage di Sabra e Shatila. Il regista Ari Folman decide di utilizzare il disegno animato per gran parte del documentario, costruendo un effetto retorico di rottura rispetto all'abbinamento classico tra regime informativo e sostanza fotografica. A questa prima rottura se ne aggiunge poi una seconda, perché la sequenza finale e più importante mostra le tragiche conseguenze della strage utilizzando un filmato fotografico. La concatenazione tra queste due rotture sostanziali e generiche finisce col rendere più efficace le immagini d'archivio, in maniera conforme al principio critico del montaggio (D'Armenio 2017).

Quanto ai formati i tecnici, invece, un caso esemplare è quello di *Forgotten Silver* (1995) di Peter Jackson e Costa Botes, già analizzato da Jaimie Baron (2014). Si tratta di un finto documentario che descrive le gesta di Colin McKenzie, un pioniere neozelandese del cinema. Al racconto del ritrovamento delle sue pellicole da parte di Peter Jackson segue la loro mostrazione esplicita: queste sequenze esibiscono il tipico bianco e nero, l'immagine scattosa e gli espedienti tipici del cinema del cinema muto delle origini, se non fosse che si tratta di sequenze costruite appositamente per imitarne i canoni e quindi per mentire. Questi brevi esempi ci permettono di mostrare come le pertinenze mediali da noi individuate, articolandosi con i regimi di credenza, possono essere utilizzate per analizzare i casi di montaggio intermediali che ormai caratterizzano la produzione discorsiva contemporanea.

In questo studio abbiamo proposto una riflessione semiotica sulle procedure di montaggio. Nella prima parte ci siamo soffermati sulla sua problematica estensione a partire dalla teoria di Ėjzenštejn e ai concetti di montaggio interpretativo di Didi-Huberman e di un montaggio scientifico-diagrammatico studiato da Donde-ro e Fontanille. Abbiamo quindi individuato due accezioni che lo caratterizzano: il principio generale e differenziale che regola potenzialmente ogni processo di significazione, e la sua declinazione discorsiva nel momento in cui dà luogo a delle concatenazioni sintagmatiche capaci di esibire allotopie e stratificazioni.

Prendendo spunto dal gesto di articolazione realizzato da Ėjzenštejn per ciò che concerne gli stadi della composizione cinematografica, abbiamo quindi proposto una ricognizione delle pertinenze di montaggio alla luce del pensiero semiotico contemporaneo. Abbiamo innanzitutto distinto differenti domini in cui può esercitarsi – artistico, storico, scientifico – assieme alle finalità retoriche e ai tipi di operazione – compositiva e interpretativa – che possono caratterizzarlo. Abbiamo quindi limitato la nostra riflessione ai meccanismi di produzione discorsiva, distinguendo progressivamente quegli usi del montaggio che, a partire dalla differenza tra semiosi verbale e semiosi visiva, esprimono le sue pertinenze mediali. Esaminando da un punto di vista semiotico il montaggio intermediale proposto da Montani, abbiamo suggerito di intendere le sintassi figurative, le sostanze dell'espressione, i supporti e i formati tecnici come le grandezze che ne reggono l'efficacia.

La nostra convinzione è che dopo la disgregazione del sistema mediale del Novecento – a cui si riferisce il termine post-medialità – si sia aperto un nuovo campo retorico, che approfitta delle differenze che concernono queste grandezze. L'apparato concettuale della semiotica, reinquadrando le problematiche poste dalla codifica digitale alla luce della tripartizione in materie, sostanze e forme, potrebbe dare un contributo significativo alla comprensione dell'attuale situazione mediale.

¹ Per ciò che concerne Aby Warburg, si vedano i contributi di Didi-Huberman (2002) e Gombrich (1970).

² La nostra indagine sarà di tenore teorico e metodologico, sebbene derivata da una serie di analisi compiute in studi precedenti, soprattutto per ciò che concerne l'ambito audiovisivo. Per questa ragione, tenderemo di segnalare dei casi concreti tramite gli opportuni rimandi bibliografici.

³ Essendo una delle figure di riferimento per ciò che concerne la teoria e la pratica cinematografica, i contributi dedicati alla ripresa e all'analisi del lavoro di Ėjzenštejn sono numerosi. Tra questi, si veda Bordwell (1993), Aumont (2005), Somaini (2011). Le opere di Ėjzenštejn in italiano sono a cura di Pietro Montani, che ha dedicato degli studi monografici alla narrazione cinematografica e al montaggio (Montani 1999).

⁴ In uno studio precedente (D'Armenio 2018), situato all'interno di una ricerca multidisciplinare, abbiamo potuto costatare l'esigenza di un'articolazione semiotica del montaggio. In una prima fase collettiva della ricerca abbiamo chiesto a duecento intervistati di realizzare e commentare una mappa del loro luogo di origine utilizzando un foglio A2, delle matite colorate e dei pennarelli. In una seconda fase di ricerca individuale abbiamo isolato cinquanta disegni in cui venivano realizzate delle operazioni di montaggio tra componenti mediali. Gli enunciati visivi erano infatti caratterizzati tanto da operazioni di montaggio visivo quanto da vere e proprie imitazioni di altri tipi di supporti (la serie fotografica), procedimenti di visualizzazione (lo zoom), generi audiovisivi (la sitcom). Il presente contributo prende spunto dalle difficoltà riscontrate nello studio precedente, in cui erano emerse delle problematiche circa un'estensione troppo ampia del concetto di montaggio e circa un'idea monolitica dei media. Per ciò che concerne il primo punto, i nostri disegni presentavano una logica compositiva

molto differente rispetto a quella artistica concepita da Èjzenštejn: una logica personale e “selvaggia”, più affine al “bricolage”. Per ciò che concerne le imitazioni di altri media, esse reggevano su un’articolazione molto consapevole delle sue componenti interne.

⁵ Per ciò che concerne la dimensione figurativa all’interno del paradigma semiotico e generativo, si veda Bertetti (2013).

⁶ Queste differenze sono al centro di alcuni recenti contributi sulla significazione ed enunciazione visiva. In particolare, si vedano Bordron (2011), Badir e Dondero (a cura di, 2016), Dondero, Beyaert-Geslin e Moutat (a cura di, 2017).

⁷ La promettente suddivisione proposta da Fontanille non ha però portato all’articolazione di una vera e propria semiotica dei media: costituisce un’eccezione lo studio di Pierluigi Basso Fossali e di Maria Giulia Dondero dedicato alla semiotica della fotografia (2011). Per ciò che concerne il montaggio tra semiosi verbale e visiva sono invece abbondanti i contributi analitici. Jean-Marie Klinkenberg ha dedicato numerosi articoli agli enunciati icono-verbali, rintracciando differenti rapporti di indicività interna tra testo e immagini (Klinkenberg 2016). È poi possibile citare i lavori di Isabella Pezzini (2007) e Patrizia Violi (2009) dedicati al rapporto tra immagini fotografiche e testo verbale all’interno di generi letterari consolidati come il resoconto storico e l’autobiografia. Un’analisi semiotica che fa direttamente riferimento al concetto di montaggio è quella proposta da Maria Giulia Dondero (Dondero e Fontanille 2012: 145-170) a proposito dell’utilizzo delle immagini scientifiche in articoli che ne negoziano lo statuto a fini divulgativi.

⁸ Ci permettiamo di rimandare ai nostri D’Armenio (2016a, 2016b) in cui sono contenuti delle analisi di casi audiovisivi che utilizzano procedure di montaggio intermediale.

⁹ Si potrebbe obiettare che con l’avvento del paradigma digitale e dei software di manipolazione grafica, i formati e le sostanze possono essere simulate. Questa eventualità non squalifica la loro importanza semiotica, perché non è in grado, da sola, d’inficiare la loro capacità di generare degli effetti di senso, seppure derivati da un enunciato potenzialmente menzognero. Se ci rifacciamo alla definizione di semiotica di Umberto Eco (1975), ecco che il formato tecnico e le sostanze dell’espressione rientrano pienamente in quel vasto campo di elementi che possono essere usati per mentire. Anziché diminuirle, essi aumentano le possibilità di significazione delle semiotiche visive e audiovisive.

Bibliografia

-
- Agosti, Giacomo
1996 *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università (1880-1940)*, Venezia, Marsilio.
- Albera, François
1990 *Eisenstein et le Constructivisme russe*, Losanna, L'Age d'Homme.
- Alberti, Leon Battista
1435-36 *De pictura*, a cura di Cecil Grayson, Roma-Bari, Laterza, 1973 (tr. fr. *La peinture*, Paris, Éditions du Seuil, 2004).
- Amiel, Vincent
2005 *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin.
- Arasse, Daniel
1978 *L'Homme en jeu. Les génies de la Renaissance*, Genève, Éditions Famot (Paris, Hazan, 2008).
- 1986 "Il sacco di Roma e l'immaginario figurativo", in Massimo Miglio, Vincenzo De Caprio, Daniel Arasse & Alberto Asor Rosa (a cura di) *Il sacco di Roma del 1527 e l'immaginario collettivo*, Roma, Istituto nazionale di studi romani, coll. "Quaderni di studi romani", 43-59.
- Aumont, Jacques
2005 *Montage Eisenstein*, Paris, Images Modernes.
- Bacci, Giorgio
2008 *L'emigrazione tra arte e letteratura. Sull'Oceano di Edmondo De Amicis illustrato da Arnaldo Ferraguti*, Lucca, Fondazione Paolo Cresci.
- Badir, Sémir & Dondero, Maria Giulia (a cura di)
2016 *L'image peut-elle nier?*, Liège, Presses Universitaires de Liège.
- Baglione Giovanni
1642 *Le vite de' pittori scultori et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572, in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, fac-simile con introduzione di Valerio Mariani, Roma, Calzone editore, 1935.
- Bain, Jill
2011 "Signifying Absence: Experiencing Monochrome Imagery in Medieval Painting", in Louise Bourdua & Robert Gibbs (a cura di) *A Wider Trecento. Studies in 13th- and 14th Century European Art Presented to Julian Gardner*, Leida, Brill, 5-20.
-

- Baldinucci Filippo
1682 *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino, scultore, architetto, e pittore*, Firenze, nella Stamperia di Vincenzio Vangelisti.
- Barbieri, Daniele
2004 *Nel corso del testo*, Milano, Bompiani.
- Barolsky, Paul
1990 *Michelangelo's Nose. A Myth and its Maker*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University.
- Baron, Jaimie
2014 *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, London-NewYork, Routledge.
- Barthes, Roland
1970 *L'esprit et la lettre*, "Quinzaine littéraire" (tr. it. "Lo spirito della lettera", in Roland Barthes, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 1985, 99-103).
- 1982 *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil (tr. it. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 1985).
- Bassani, Riccardo & Bellini, Flora
Caravaggio assassino. La carriera di un "Valenthuomo" fazioso nella Roma della Controriforma, Roma, Donzelli.
- Basso Fossali, Pierluigi & Dondero, Maria Giulia
2011 *Sémiotique de la photographie*, Limoges, Pulim.
- Baxandall, Michael
1971 *Giotto and the Orators. Humanisti Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*, Oxford, Clarendon Press (tr. it. *Giotto e gli Umanisti. Gli Umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Milano, Jaca book, 1994).
- Bazin, André
1958-62 *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf (tr. it. *Che cosa è il cinema*, Milano, Garzanti, 1999).
- Bellori, Giovan Battista
1672 *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di Evelina Borea, Torino, Einaudi, 1976.
- Benjamin, Walter
1928a *Einbahnstrasse*, Berlin, Ernst Rowohlt Verlag (tr. it. *Strada a senso unico. Scritti 1926-1927*, Torino, Einaudi, 1983).
- 1928b *Neues von Blumen*, "Die literarische Welt", 23.11.1928 (tr. it. "Novità sui fiori", in Andrea Pinotti & Antonio Somaini, a cura di, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi, 2012, 221-224).
- 1931 *Kleine Geschichte der Photographie*, "Die literarische Welt", 18.9, 25.9, 2.10.1931 (tr.it. "Piccola storia della fotografia", in Andrea Pinotti & Antonio Somaini, a cura di, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi, 225-244).
- 1982 *Das Passagenwerk*, in Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser (a cura di) *Gesammelte Schriften*, V.1 e V.2, Frankfurt a.M., Suhrkamp (tr. it. *I «passages» di Parigi*, vol. 2, Torino, Einaudi, 2000).
- 1991 "Über den Begriff der Geschichte" [1940], in Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser (a cura di), *Gesammelte Schriften*, I.2, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 693- 704 (tr.it. *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi, 1997).

- 2012a *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Andrea Pinotti & Antonio Somaini, Torino, Einaudi.
- 2012b "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Prima stesura dattiloscritta (1935-36)", in Andrea Pinotti & Antonio Somaini (a cura di) *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi, 17-49.
- Bernard de Clairvaux
 XII^e siècle "In conversione sancti Pauli" (tr. fr. "Conversion de saint Paul", *Sermons pour l'année, t. I.2*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. "Sources Chrétiennes", 2004, 237-55).
- XII^e siècle "Sermo XXVIII" (tr. fr. "Sermon 28", *Sermons sur le cantique, t. 2*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. "Sources Chrétiennes", 1998, 344-375).
- Bernheimer, Richard
 1952 *Wild Men in the Middle Ages: A Study in Art, Sentiment and Demonology*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- Bertetti, Paolo
 2013 *Lo schermo dell'apparire. La teoria della figuratività nella semiotica generativa*, Bologna, Esculapio.
- Bertin, Jacques,
 1967 *Sémiologie graphique. Les diagrammes. Les réseaux. Les cartes*, Paris-La Haye, Mouton and Co, Paris, Gauthier-Villars.
- 1977 *La graphique et le traitement graphique de l'information*, Paris, Flammarion.
- Bertrand, Denis
 1985 *L'espace et le sens. Germinal d'Emile Zola*, préface de Henri Mitterand, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamin.
- Beyer, Andreas; Mengoni, Angela & von Schöning, Antonia (a cura di)
 2013 *Interpositions. Montage d'images et production de sens*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Bevilacqua, Piero; De Clementi, Andreina & Franzina, Emilio (a cura di)
 2001 *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze. Vol. I*, Roma, Donzelli.
- Binotto, Marco; Bruno, Marco & Lai, Valeria
 2016 *Tracciare confini. L'immigrazione nei media italiani*, Milano, Franco Angeli.
- Bodart, Diane
 2009 "Le reflet et l'éclat. Jeux de l'envers dans la peinture vénitienne du XVI^e siècle", in Jean Habert & Vincent Delieuvin (a cura di) *Titien, Tintoret, Véronèse. Rivalités à Venise*, Paris, Hazan, 216-259.
- Boltanski, Luc
 1993 *La Souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Métailié (tr. it. *Lo spettacolo del dolore*, Milano, Raffaello Cortina, 2000).
- Bolter Jay David, Grusin Richard
 1999 *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge-London, The MIT Press (tr. it. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini & Associati, 2002).
- Bordron, Jean-François
 2011 *L'iconicité et ses images. Études sémiotiques*, Paris, Puf.
- Bordwell, David
 1993 *The cinema of Eisenstein*, London, Routledge.
- Bourdieu, Pierre (a cura di)
 1965 *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les

- Éditions de Minuit (tr. it. *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Milano, Meltemi, 2018).
- Brock, Maurice
2005 *La phobie du "tumulte" dans le De pictura*, "Albertiana", 8, 119-180.
- Brunetta, Gian Piero
2001 "Emigranti nel cinema italiano e americano", in Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi & Emilio Franzina (a cura di) *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze. Vol. I*, Roma, Donzelli, 489-514.
- Calabrese Omar
1985 *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa tra Rinascimento e Barocco*, Firenze, La casa Usher, 2012.
1987 *Problèmes d'"énonciation abstraite"*, "Actes Sémiotiques. Bulletin", 44 (tr. it. "Problemi di enunciazione astratta", in Lucia Corrain & Mario Valenti (a cura di) *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, Bologna, Esculapio, 1991, 161-164).
2006 *Come si legge un'opera d'arte*, Varese, Mondadori Università.
2010 *L'art du trompe-l'œil*, Paris, Citadelles & Mazenod (tr. it. *L'arte del Trompe-l'oeil*, Milano, Jaca Book, 2011).
- Canévet, Mariette
1990 "Sens spirituel", *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, t. XIV, Paris, Beauchesne, 598-617.
- Carbone Mauro
2016 *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Milano, Raffaello Cortina.
- Careri, Giovanni
1991 *Voli d'amore. Architettura, pittura e scultura nel 'bel composto' di Bernini*, Roma-Bari, Laterza (nuova ed. Milano, Mimesis 2017).
2015 *Caravage. La peinture en ses miroirs*, Paris, Citadelles & Mazenod (tr. it. *Caravaggio. La fabbrica dello spettatore*, Milano, Jaca Book, 2017).
- Casetti Francesco
1985 "L'immagine del montaggio", in Pietro Montani (a cura di) *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio, 1985, IX-XXV.
2015 *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano, Bompiani.
- Casetti, Francesco & Di Chio, Federico
1990 *Analisi del film*, Milano, Bompiani.
- Charbonnier, Louise
2007 *Cadre et regard. Généalogie d'un dispositif*, Paris, L'Harmattan.
- Chimenti, Dimitri; Coviello, Massimiliano & Zucconi, Francesco (a cura di)
2011 *Sguardi incrociati. Cinema, testimonianza, memoria nel lavoro teorico di Marco Dinoi*, Roma, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo.
- Chion, Michel
1990 *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Nathan (tr. it. *L'audiovisione. Suono e immagine al cinema*, Torino, Lindau, 2001).
- Chrétien, Jean-Louis
1992 *L'appel et la réponse*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Ciarallo Valentina & Coliva Anna (a cura di)
2015 *Black Mirror. Mat Collishaw*, Roma, NERO.
- Claudel, Paul

- 1965 *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard.
- Cohen, Charles E.
- 1996 *The Art of Giovanni Antonio da Pordenone: Between Dialect and Language*, I-II, Cambridge, Cambridge University Press.
- Colas-Blaise, Marion; Perrin, Laurent & Tore, Gian Maria (a cura di)
- 2016 *L'Énonciation aujourd'hui. Un concept clé des sciences du langage*, Limoges, Lambert-Lucas.
- Collodo, Silvana
- 2007a "Origini e fortuna della famiglia Scrovegni", in Giovanna Valenzano & Federica Toniolo (a cura di) *Il Secolo di Giotto nel Veneto*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 47-80.
- 2007b "Ordine politico e civiltà cittadina a Padova nel Trecento", in Giovanna Valenzano & Federica Toniolo (a cura di) *Il Secolo di Giotto nel Veneto*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Venezia, 309-334.
- Cometa, Michele
- 2008 "Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento", in Valeria Cammarata (a cura di) *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi, 9-76.
- 2012 *La scrittura delle immagini*, Milano, Raffaello Cortina.
- Corrain, Lucia
- 1996 *Semiotica dell'invisibile. Il quadro a lume di notte*, Bologna, Esculapio.
- 2002a "Cristo nell'orto di Caravaggio. Un esempio di narrazione prodromica", in Maurizio Calvesi & Caterina Volpi (a cura di) *Caravaggio nel IV centenario della cappella Contarelli*, Città di Castello, Cam Editrice, 221-232.
- 2002b "Postfazione. Problemi di enunciazione visiva", in Meyer Schapiro, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Roma, Meltemi, 237-263.
- 2016 *Il velo dell'arte. Una rete di immagini tra passato e contemporaneità*, Firenze, La casa Usher.
- Corrain, Lucia & Valenti, Mario (a cura di)
- 1991 *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, Bologna, Esculapio.
- Corti, Paola,
- 2006 "Percorsi familiari e grande emigrazione transoceanica nel primo trentennio del Novecento", in Giovanni De Luna, Gabriele D'Autilia & Luca Criscenti (a cura di) *L'Italia nel Novecento. le fotografie e la storia. Vol. III. Gli album di famiglia*, Torino, Einaudi, 255-283.
- Coviello, Massimiliano & Tagliani, Giacomo
- 2018 "Le intensità variabili del terrore: migranti e terroristi nel mediascape contemporaneo", "Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni", 34, 111-127.
- Crary, Jonathan
- 1990 *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge (MA), Mit Press (tr. it. *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, a cura di Luca Acquarelli, Torino, Einaudi, 2013).
- Cullen, Gordon
- 1961 *Townscape*, Oxford, Architectural Press.
- 1996 *The concise townscape*, Oxford, Architectural Press.
- D'Armenio, Enzo
- 2016 *Il dibattito semiotico sulla fotografia oltre il cinema. Appunti per una retorica intermediale*, "Comunicazioni Sociali", 1/2016, Anno XXXVIII, 33-45.

- 2016 *Percezioni di genere nelle esperienze di significazione. Appunti per una retorica intermediale*, "Rivista di Estetica", 3/63, 161-177, <<http://journals.openedition.org/estetica/1318>> (08/03/2019).
- 2017 *La finzione tra regimi di credenza e dispositivi di rappresentazione. Alcune considerazioni sul cinema di Ari Folman*, "E/C", 21, <http://www.ec-aiss.it/monografici/21_narrazione_e_forme_senso.php> (08/03/2019).
- 2018 "Intermedial editing in the representation of places of origins", in Maria Pia Pozzato (a cura di) *Visual and Linguistic Representations of Places of Origin. An Interdisciplinary Analysis*, New York, Springer International Publishing, 19-48.
- D'Autilia, Gabriele
- 2012 *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, Torino, Einaudi.
- Damisch Hubert
- 1991 "Prefazione", in Giovanni Careri, *Voli d'amore. Architettura, pittura e scultura nel 'bel composto' di Bernini*, Roma-Bari, Laterza.
- De Amicis, Edmondo
- 1996 *Sull'Oceano*, Milano, Garzanti.
- De Martino, Ernesto
- 2000 *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri.
- De Saussure, Ferdinand
- 1916 *Cours de linguistique générale*, publié par Ch. Bally, A. Riedlinger et A. Sechehaye, Lausanne-Paris, Payot (tr. it. *Corso di linguistica generale*, introduzione, traduzione e commento di Tullio De Mauro, Roma-Bari, Laterza, 2005).
- Deleuze Gilles
- 1983 *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Les Éditions de Minuit (tr. it. *Immagine-movimento. Cinema 1*, Torino, Einaudi, 2016).
- 1985 *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Les Éditions de Minuit (tr. it. *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Torino, Einaudi, 2017).
- Didi-Huberman, Georges
- 2000 *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de Minuit (tr. it. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007).
- 2002 *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit (tr. it. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006).
- 2003 *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Donatiello, Paola
- 2017a *Osservabilità del senso ed etnosemiotica per la città: uno studio a partire da Bologna*, Tesi di dottorato in Semiotica, Università di Bologna, <<http://amsdottorato.unibo.it/7966/>> (08/03/2019).
- 2017b "Self-Mapping and Construction of the Identity: The Case Study of Two Twin Girls between Past, Present and Future" in Maria Pia Pozzato (a cura di) *Visual and Linguistic Representations of Places of Origin. An Interdisciplinary Analysis*, New York, Springer.
- Dondero, Maria Giulia & Fontanille, Jacques
- 2012 *Des images à problèmes. Le sens du visuel à l'épreuve de l'image scientifique*, Limoges, Pulim.

- Dondero, Maria Giulia & Reyes-Garcia, Everardo
 2016 *Les supports des images: de la photographie à l'image numérique*, "Revue française des sciences de l'information et de la communication", 9, <<https://rfsic.revues.org/2124>> (08/03/2019).
- Dondero, Maria Giulia; Beyaert-Geslin, Anne & Moutat, Audrey (a cura di)
 2017 *Les plis du visuel. Réflexivité et énonciation dans l'image*, Limoges, Lambert-Lucas.
- Dorez, Léon, Bartholomaeus
 1904 *La canzone delle Virtù e delle Scienze di Bartolomeo di Bartoli da Bologna, testo inedito del secolo XIV tratto dal ms. originale del Museo Condé*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
- Eco, Umberto
 1962 *Opera aperta*, Milano, Bompiani.
 1975 *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
 1979 *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
 1997 *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani.
- École biblique de Jérusalem,
 1998 *Bible de Jérusalem*, Paris, Éditions du Cerf.
- Ėjzenštejn, Sergej Michajlovič
 1945-47 "Neravnodušnaja priroda", in *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, III, Moskva, Iskusstvo (tr.it. *La natura non indifferente*, a cura di Pietro Montani, Venezia, Marsilio, 1981).
- 1963-70 *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, Montăz, vol. II, Moskva Iskusstvo (tr. it. *Teoria generale del montaggio*, a cura di Pietro Montani, Venezia, Marsilio, 1985).
- Elkins, James
 1999 *The Domain of Images*, Ithaca (NY), Cornell University Press.
- Ellin, Nan
 1999 *Postmodern Urbanism*, New York, Princeton Architectural Press.
- Eugeni, Ruggero
 2005 "Sentire la battaglia. Tattiche della percezione nel cinema di guerra contemporaneo", in Giovanni Manetti, Paolo Bertetti & Alessandro Prato (a cura di) *Guerre di segni. Semiotica delle situazioni conflittuali*, Torino, Centro Scientifico Editore, 319-329.
- 2015 *La condizione postmediale*, Brescia, Editrice La Scuola.
- Fabbri, Paolo
 1988 "Introduzione", in Algirdas Julien Greimas, *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio, 9-21.
- Fabbri, Paolo & Marrone, Gianfranco (a cura di)
 2001 *Semiotica in nuce. Volume II. Teoria del discorso*, Roma, Meltemi.
- Faeta, Francesco (a cura di)
 1984 *Saverio Marra fotografo: immagini del mondo popolare silano nei primi decenni del secolo*, Milano, Electa.
- Falcinelli, Riccardo
 2014 *Critica portatile al visual design. Da Gutenberg ai social network*, Torino, Einaudi.
- Ferrari, Daniela & Pinotti, Andrea (a cura di)
 2018 *La cornice. Storie, teorie, testi*, Milano, Johan & Levi.
- Floch, Jean-Marie

- 1986 *Les formes de l'empreinte*, Périgeux, Fanlac (tr. it. *Forme dell'impronta*, Roma, Meltemi, 2003).
- Foucault, Michel
- 1977 *Microfisica del potere. Interventi politici*, a cura di Alessandro Fontana e Pasquale Pasquino, Torino, Einaudi.
- Fontanille Jacques
- 1993 *Le schéma des passions*, "Protée", 21/1 (tr. it. "Lo schema passionale canonico", in Paolo Fabbri & Gianfranco Marrone, a cura di, *Semiotica in nuce. Volume II. Teoria del discorso*, Roma, Meltemi, 2001, 250-263).
- 1995 *Semiotique du visible. Des mondes de lumière*, Paris, Puf.
- 2004 *Soma et Séma: figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose (tr. it. *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi, 2004).
- 2007 "Textes, objets, situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence du plan de l'expression dans une sémiotique des cultures", in Juan Alonso, Denis Bertrand, Michel Costantini & Sylvain Dambrine (a cura di) *La transversalité du sens. Parcours sémiotiques*, Paris, PUV, 213-240.
- 2008 *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF (tr. it. *Pratiche semiotiche*, Pisa, Edizioni ETS, 2010).
- Fontanille, Jacques & Périneau, Sylvie (a cura di)
- 2002 *Le montage au cinéma*, "Visio", 6/4.
- Fontanille, Jacques & Zilberberg, Claude
- 1998 *Tension et signification*, Liège, Mardaga.
- Franzina, Emilio
- 1976 *La grande emigrazione: l'esodo dei rurali dal Veneto durante il secolo XIX*, Venezia, Marsilio.
- 1989 *Emigrazione transoceanica e ricerca storica in Italia: gli ultimi dieci anni (1978-1988)*, "Altretalia. Rivista internazionale di studi sulle migrazioni italiane nel mondo", 1, 6-57.
- 2001 "Le canzoni dell'emigrazione", in Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi & Emilio Franzina (a cura di) *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze. Vol. I*, Roma, Donzelli, 537-562.
- Freedberg, David
- 1989 *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago Press (tr. fr. *Le pouvoir des images*, Paris, Gérard Monfort Éditeur, 1998).
- Fritz, Jean-Marie
- 2000 *Paysage sonore du Moyen Âge. Le versant épistémologique*, Paris, Honoré Champion Éditeur.
- Frojmovič, Eva
- 2007 *Giotto's Circumspection*, "The Art Bulletin", 89/2, 195-210.
- Frugoni, Chiara
- 2008 *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Torino, Einaudi.
- Ganz, David
- 2013 "Montage de second degré. Le musée de Christian Mechel et Nicolas de Pigale", in Andreas Beyer, Angela Mengoni & Antonia von Schöning (a cura di) *Interpositions. Montage d'images et production de sens*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 72-86.
- Gaudreault, André
- 1988 *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris-Québec, Méridiens

- Klincksieck-Presses de l'Université Laval (tr. it. *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Torino, Lindau, 2006).
- Genette, Gérard
1987 *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil (tr. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989).
- Geninasca, Jacques
1997 *La parole littéraire*, Paris, Puf (tr. it. *La parola letteraria*, Milano, Bompiani, 2000).
- Goffen, Rona
1989 *Giovanni Bellini*, New Haven & London, Yale University Press.
- Golini, Antonio & Amato, Flavia
2001 "Uno sguardo a un secolo e mezzo di emigrazione italiana", in Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi & Emilio Franzina (a cura di) *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze. Vol. I*, Roma, Donzelli, 45-60.
- Gombrich, Ernst
1970 *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, London, The Warburg Institute.
- Goodman, Nelson
1968 *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merrill (tr. it. *I linguaggi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 1976).
1978 *Ways of Worldmaking*, Indianapolis-Cambridge, Hackett (tr. it. *Vedere e costruire il mondo*, Roma-Bari, Laterza 2008).
- Gramsci, Antonio
1975 "Critica letteraria (Quaderno 23)", in Valentino Gerratana (a cura di) *Quaderni dal carcere. Volume Terzo*, Torino, Einaudi, 2183-2255.
- Greimas, Algirdas Julien
1984 *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, "Actes Sémiotiques. Documents", VI/60, Paris, CNRS (tr. it. "Semiotica figurativa e semiotica plastica", in Paolo Fabbri & Gianfranco Marrone, a cura di, *Semiotica in nuce*, vol. 2, Roma, Meltemi, 2001, 196-210; "Semiotica figurativa e semiotica plastica", in Lucia Corrain, Lucia & Mario Valenti, a cura di, *Leggere l'opera d'arte*, Bologna, Esculapio, 1991, 33-51).
1987 *De l'imperfection*, Périgueux, Fanlac (tr. it. *Dell'imperfezione*, introduzione di Paolo Fabbri, Palermo, Sellerio, 1988).
- Greimas, Algirdas J. & Courtés, Jacques
1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
1986 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t. II, Paris, Hachette (tr. it. parz. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Bruno Mondadori, 2007).
- Greimas, Algirdas Julien & Fontanille, Jacques
1991 *Sémiotique des passions*, Paris, Seuil (tr. it. *Semiotica delle passioni*, Milano, Bompiani, 1996).
- Groupe µ
1992 *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil (tr. it. *Trattato del segno visivo*, Milano, Bruno Mondadori, 2007).
- Grossi, Edoardo G.
1991 "Pittura come cinema: la 'cinematizzazione' dell'Ultima Cena di Leonardo", in Pietro Montani (a cura di) *Sergej Ėjzenštejn: oltre il cinema*, Venezia, Marsilio, 201-216.

- Grossi, Gianfausto & Rosoli, Oreste.
1976 *Il pane duro. Elementi per una storia dell'emigrazione italiana di massa (1861-1915)*, Roma, Savelli.
- Guarnieri, Cristina
2006 *Lorenzo Veneziano*, Milano, Silvana Editoriale.
- Hammad, Manar
2003 *Leggere lo spazio, comprendere l'architettura*, Meltemi, Roma.
- Heller, Steven
2004 *Design Literacy. Understanding Graphic Design*, New York, Allworth Press.
- Hjelmslev, Louis
1943 *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse*, København, Munksgaard, (tr. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968).
- Hochmann, Michel,
2004 *Venise et Rome 1500-1600. Deux écoles de peinture et leurs échanges*, Paris, Droz.
- Hockney, David
2001 *Secret Knowledge. Rediscovering the Lost Techniques of the Old Master*, London, Thames & Hudson (tr. it. *Il segreto svelato. Tecniche e capolavori dei maestri antichi*, Milano, Electa, 2002).
- Hollis, Richard
1995 *Pierre Faucheux: Permanent Innovation*, "Eye", 19/5.
- Ionesco, Eugène
1964 *La Cantatrice chauve, suivie d'une scène inédite. Interprétation typographique de Massin et photographique d'Henri Cohen d'après la mise en scène de Nicolas Bataille*, Paris, Gallimard.
- 1991 *Théâtre complet*, édition présentée, établie et annotée par E. Jacquart, Paris, Gallimard.
- Isnenghi, Mario
2011 *Storia d'Italia. I fatti e le percezioni dal Risorgimento alla società dello spettacolo*, Roma-Bari, Laterza.
- Jacques de Voragine
XIII^e siècle *Legenda aurea* (tr. fr. *La légende dorée*, Paris, Éditions du Seuil, 1998).
- Jacobus, Laura
2008 *Giotto and the Arena Chapel: Art, Architecture and Experience*, London, Harvey Miller.
- Jean Chrysostome
IV^e-V^e siècle *De laudibus sancti Pauli apostoli homiliae* (tr. fr. *Homélie sur saint Paul*, Paris, Éditions J.-P. Migne, 1980).
- Jost, François
1987 *L'œil-camera. Entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
1997 *La promesse des genres*, "Le genre télévisuel", 15/81, 11-31.
- Jouanny, Charles (a cura di)
1911 *Correspondance de Nicolas Poussin publiée d'après les originaux*, Paris, Archives de l'Art Français (tr. it. parz. David Carrier, a cura di, *Lettere sull'arte*, Cernusco Lombardone, Hestia, 1995).
- Klinkenberg, Jean-Marie
2016 "Un instrument au service de l'énonciation: l'index (Application au cas de la relation texte-image)", in Marion Colas-Blaise, Laurent Perrin & Gian Maria Tore, a cura di, *L'Énonciation aujourd'hui. Un concept clé des sciences du langage*, Limoges, Lambert-Lucas, 51-68.

- Kury, Gloria
1974 *The Early Work of Luca Signorelli: 1465-1490*, New York, Garland Publishing.
- Ladis, Andrew
1986 *The Legend of Giotto's Wit and the Arena Chapel*, "The Art Bulletin", 68/4, 581-596.
- 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.
- Lapucci, Roberta
1994 *Caravaggio e i "quadretti nello specchio ritratti"*, "Paragone", 45, March-July, 160-70.
- Le Goff, Jacques
1978 "Documento/Monumento", in *Enciclopedia Einaudi. vol. V*, Torino, Einaudi, 38-43.
- Lebenszteijn, Jean-Claude
1987 "A partir du cadre", in *Le cadre et le socle dans l'art du XX^e siècle*, Dijon, Université de Bourgogne-Paris, Musée National d'Art Moderne.
- Lugli, Adalgisa,
2000 *Assemblage*, Paris, Adam Biro.
- Luisi, Riccardo
2008 "Le ragioni di una perfetta illusione: il significato delle decorazioni e dei finti marmi negli affreschi della cappella Scrovegni", in Chiara Frugoni, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella degli Scrovegni*, Torino, Einaudi, 377-396.
- Lynch, Kevin
1960 *The Image of the City*, Cambridge-London, MIT Press (tr. it. *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio, 1960).
- 1981 *Good City Form*, Cambridge (MA), MIT Press (tr. it. *Progettare la città: la qualità della forma urbana*, Milano, ETAS).
- Mancini, Giulio
1614-30 *Considerazioni sulla pittura*, a cura di Adriana Marucchi e Luigi Salerno, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956-1957.
- Manchia, Valentina
2012 *Il calice d'oro e il calice di cristallo. Per un'analisi delle forme di figurazione nella scrittura: la tipografia espressiva e le interprétations typographiques di Massin*, 2 voll., tesi di dottorato, Università degli Studi di Siena.
- 2013 "Al posto dell'autore. Modulazioni scritturali e strategie enunciative nelle *interprétations typographiques* di Massin", in Massimo Leone & Isabella Pezzini (a cura di) *Semiotica della soggettività. Per Omar*, atti del XL Congresso dell'AISS, Associazione Italiana Studi Semiotici (Torino, 28-30 settembre 2012), Roma, Aracne, 319-332.
- Manovich, Lev
1999 *The Language of New Media*, Cambridge (MA), MIT Press (tr. it. *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Edizioni Olivares, 2002).
- Marchigiani, Elena
2009 "I molteplici paesaggi della percezione. Gordon Cullen, Townscape, 1961" in Paola Di Biagi (a cura di) *I classici dell'urbanistica moderna*, Roma, Donzelli.

- Marconi, Luca
 2001 *Musica, espressione, emozione*, Bologna, Clueb.
- Marin, Louis
 1984 *Les combles et les marges de la représentation*, "Rivista di Estetica", 17, 11-33.
 1988 "Le cadre de la représentation", *Art de voir; art de décrire II, Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 62-81 (tr. it. "La cornice della rappresentazione e alcune sue figure", in *Della rappresentazione*, a cura di Lucia Corrain, Roma, Meltemi, 2001).
 1989 *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento* (tr. it. *Opacità della pittura. Saggi sulla rappresentazione nel Quattrocento*, Firenze-Lucca, La casa Usher, 2012).
 1986 *Figure della ricezione nella rappresentazione pittorica moderna*, "Carte Semiotiche", 2, 23-35; ora in *Della rappresentazione*, a cura di Lucia Corrain, Roma, Meltemi, 2001.
 1994 *De la représentation*, Paris, Le Seuil/Gallimard (tr. it. parz. *Della Rappresentazione*, a cura di Lucia Corrain, Milano, Mimesis, 2014).
- Marini, Maurizio
 1981 "Caravaggio e il naturalismo internazionale", in *Storia dell'arte italiana. Dal Cinquecento all'Ottocento. I. Cinquecento e Seicento*, vol. 6, Torino, Einaudi, 347-445.
- Martelli, Sebastiano.
 2001 "Dal vecchio mondo al sogno americano. Realtà e immaginario dell'emigrazione nella letteratura italiana", in Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi & Emilio Franzina (a cura di) *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze. Vol. I*, Roma, Donzelli, 433-487.
- Martone, Thomas
 1985 *The Theme of the Conversion of Paul in Italian Paintings from the Early Christian Period to the High Renaissance*, New York, Garland Publishing.
- Massin
 1988 *L'ABC du métier*, Paris, Imprimerie nationale.
 1991a *La mise en pages*, Paris, Hoëbeke.
 1991b "De la mise en scène à la mise en pages. *La Cantatrice chauve*", in Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1891-1895.
- Mengoni, Angela
 2011 "Restituire l'evento allo sguardo. Su *Valzer con Bashir* di Ari Folman", in Dimitri Chimenti, Massimiliano Coviello & Francesco Zucconi (a cura di) *Sguardi incrociati. Cinema, testimonianza, memoria nel lavoro teorico di Marco Dinoi*, Roma, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, 85-104.
 2013 (a cura di) *Anacronie. La temporalità plurale delle immagini*, "Carte Semiotiche", Annali 1.
- Metz, Christian
 1964 *Le cinéma: langue ou langage?*, "Communications", 4, 52-90.
 1969 *Montage et discours dans le film*, "Word", XXIII, fasc. 1-2-3, 388-395 (tr. it. "Montaggio e discorso nel film", in *La significazione nel cinema*, Milano, Bompiani, 1995, 225-234).
- Meyer, Leonard B.
 1956 *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press (tr. it. *Emozione e significato nella musica*, Bologna, Il Mulino, 1992).

- Michaud, Philippe-Alain
1998 *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 2012.
- Mieth, Sven Georg
1989 *Per i due tondi soprastanti l'antico accesso alla Cappella degli Scrovegni*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", 78, 15-20.
- Moholy-Nagy, László
1927 *Malerei Fotografie Film*, München, Albert Langen Verlag (tr. it. *Pittura fotografia film*, Torino, Einaudi, 2010).
- Montani Pietro
1999 *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Milano, Guerini e Associati.
2010 *L'immaginazione intermediale: perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Bari-Roma, Laterza.
2014 *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Moreno, Paolo & Stefani, Chiara (a cura di)
2000 *La galleria Borghese*, Milano, Touring Club Italiano.
- Mosca, Ottavia
2018 *Prodromia narrativa: esempi di condensazione temporale dalla nascita alla Passione*, tesi di laurea magistrale in Arti Visive, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna.
- Mosconi, Elena
2013 *Lacrime silenziose. Scorci familiari nel mélo popolare del cinema muto*, "Quaderni del CSCI", 9, 22-27.
- Munster, Anna
2006 *Materializing New Media. Embodiment in Information Aesthetics*, Hanover-London, Dartmouth College Press-University Press of New England.
- Murray, Timothy
2008 *Digital Baroque. New Media Art and Cinematic Folds*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press.
- Nencioni, Giovanni
1976 *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, "Strumenti critici", LX, 1-56
1983 *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 126-179.
- Nigro, Alessandro
2007 *Tra polimaterismo e polisemia: note sul collage surrealista*, in *Collage/Collages: dal cubismo al new dada*, catalogo della mostra (Torino, 9 ottobre 2007- 6 gennaio 2008), Milano, Electa, 280-299.
- Nitti, Francesco Saverio
1958 "L'emigrazione italiana e i suoi avversari", in Armando Saitta (a cura di) *Scritti sulla questione meridionale. Saggi sulla storia del Mezzogiorno, emigrazione e lavoro. Vol. I*, Roma-Bari, Laterza.
- Norberg Schulz, Christian
1965 *Intentions in Architecture*, Cambridge (MA), MIT Press (tr. it. *Intenzioni in architettura*, Roma, Officina, 1977).
1984 *L'abitare: l'insediamento, lo spazio urbano, la casa*, Milano, Electa.
- Ortoleva, Peppino
1991 *Una fonte difficile. La fotografia e la storia dell'emigrazione*, "Altreitalie. Rivista internazionale di studi sulle migrazioni italiane nel mondo", 5, 120-131.

- Pächt, Otto
 1989 *Van Eyck: die Begründer der altniederländischen Malerei*, Prestel, München (tr. it. *Van Eyck: i fondatori della pittura fiamminga*, Torino, Einaudi, 2013).
- Papi, Gianni (a cura di)
 2015 *Gherardo delle Notti. Quadri bizzarrissimi e cene allegre*, Firenze, Giunti.
- Pesenti Campagnoni, Donata
 2007 *Quando il cinema non c'era. Storie di mirabili visioni, illusioni ottiche e fotografie animate*, Torino, Utet.
- Pezzini, Isabella
 2007 "La vita delle forme e la vita nelle forme. Il caso W.G. Sebald", in Gianfranco Marrone, Nicola Dusi & Giorgio Lo Feudo (a cura di) *Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiotica della vita quotidiana*, Roma, Meltemi, 115-132.
- Pinotti, Andrea & Somaini, Antonio
 2016 *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi.
- Polacci, Francesca
 2006 *Figuratività e tavole parolibere futuriste: per una riflessione sulla dimensione figurale del discorso*, "Carte Semiotiche", n. s., 9-10, 172-194.
 2010 "Dispositivi sincretici: per una semiotica verbo-visiva", in Dario Tomasello & Francesca Polacci, *Bisogno furioso di liberare le parole. Tra verbale e visivo: percorsi analitici delle Tavole parolibere futuriste*, Firenze, Le Lettere, 83-185.
- Polidoro, Piero
 2008 *Che cos'è la semiotica visiva*, Roma, Carocci.
- Polla, Barbara (a cura di)
 2013 *Mat Collishaw ou l'horreur délicateuse*, Bruxelles, La Muette.
- Poussin, Nicolas
 1964 *Lettres et propos sur l'art*, Paris, Hermann.
- Pozzato, Maria Pia (a cura di)
 2018 *Visual and Linguistic Representations of Places of Origin. An Interdisciplinary Analysis*, New York, Springer International Publishing.
- Proust, Marcel
 1927 *Du côté de chez Swann*, Paris, Grasset (tr. it. *Dalla parte di Swann*, Milano, Rizzoli, 1985).
- Rosenthal, Norman; Adams Brooks et alii
 1997 *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, London, Thames and Hudson.
- Sayad, Abdelmalek
 1999 *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Les Éditions de Minuit (tr. it. *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*, Milano, Raffaello Cortina, 2002).
- Schapiro, Meyer
 1969 "On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs", in *Selected Papers, vol. IV, Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*, New York, Braziller, 1994, 1-32 (tr. it. "Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative: campo e veicolo nei segni-immagini", in *Per una semiotica del linguaggio visivo*, a cura di Giovanna Perini, Roma, Meltemi, 2002, 92-119).

- 2002 *Per una semiotica del linguaggio visivo*, a cura di Giovanna Perini, Roma, Meltemi.
- Sciascia, Leonardo
1973 "Il lungo viaggio", in *Il mare colore del vino*, Torino, Einaudi, 19-26.
- Schüssler, Gosbert
2001 "Giotto's visuelle Definition der 'Sapientia Saeculi' in der Cappella Scrovegni zu Padua", in Klaus Bergdolt & Giovanni Bonsanti (a cura di) *Opere e giorni: Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, Venezia, Marsilio, 111-22.
- Settis, Salvatore
1979 *Iconografia dell'arte italiana, 1100-1500: una linea*, Torino, Einaudi.
- Somaini, Antonio
2011 *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Torino, Einaudi.
- 2012 "Immagine, montaggio, storia", in Andrea Pinotti & Antonio Somaini (a cura di) *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi, 389-421.
- Sontag, Susan
2003 *Regarding the Pain of the Others*, New York, Picador (tr. it. *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003).
- Stoichita, Victor I.
1996 *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris, Klincksieck (tr. it. *L'invenzione del quadro*, Milano, Il Saggiatore, 1997).
- Sullivan, Jack
2017 "Spielberg-Williams. Symphonic Cinema", in Nigel Morris (a cura di) *A Companion to Steven Spielberg*, Chichester, Wiley Blackwell.
- Taruffi, Dino; De Nobili, Leonello & Lori, Cesare
1908 *La questione agraria e l'emigrazione in Calabria*, Firenze, Barbera.
- Thürlemann, Félix
1981 *La double spatialité en peinture : espace simulé et topologie planaire*, "Actes Sémiotiques. Bulletin", 15, 34-46 (tr. it. "La doppia spazialità in pittura: spazio simulato e topologia planare", in Lucia Corrain & Mario Valenti, a cura di, *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, Bologna, Esculapio, 1991, 55-64).
- Tomasello, Dario & Polacci, Francesca
2010 *Bisogno furioso di liberare le parole. Tra verbale e visivo: percorsi analitici delle Tavole parolibere futuriste*, Firenze, Le Lettere.
- Tonti, Alberto
1975 *L'alfabeto della città. I segnali muti di Gordon Cullen*, "Domus", 542, 1-7.
- Tosi, Luciano (a cura di)
1989 *La terra delle promesse. Immagini e documenti dell'emigrazione umbra all'estero*, Milano, Electa-Editori Umbri Associati.
- Treves, Letizia
2016 *Interview* in occasione dell'esposizione *Beyond Caravaggio*, National Gallery di Londra (12-10-2016/15-01-2017), <https://www.youtube.com/watch?v=MDJ1CP4fEsA>.
- Violi, Patrizia
2009 "Narrazioni del sé fra autobiografia e testimonianza", in Elena Giliberti (a cura di) *Finzioni autobiografiche*, Urbino, Quattroventi, 201-217.
- Vodret, Rossella (a cura di)
2017 *Dentro Caravaggio*, Milano, Skira.

- Wolff, Laetitia
2007 *Massin*, London, Phaidon.
- Yates, Frances Amelia
1966 *The Art of Memory*, Chicago, Chicago University Press (tr. it. *L'Arte della Memoria*, Torino, Einaudi, 2007).
- Zinna, Alessandro
2004 *Le interfacce degli oggetti di scrittura. Teoria del linguaggio e ipertesti*, Roma, Meltemi.
- 2008 *L'andamento ritmico in Seven*, "Ocula", 9, <https://www.ocula.it/files/OCULA-9-ZINNA-L-andamento-ritmico-di-seven.pdf> (26/06/2018)
- Zucconi Francesco
2018 *Displacing Caravaggio. Art, Media, and Humanitarian Visual Culture*, Cham, Palgrave Macmillan.