

Un po' più a sinistra, un po' più a destra Spazio e immagine nell'iconica di Max Imdahl

Pietro Conte

1. Evidenze visuali

Concepito nel 1988 e pubblicato postumo nel 1994, *Iconica* è l'ultimo saggio di Max Imdahl¹, concisa *summa* del suo pensiero che affronta, rileggendole in maniera originale e innovativa, alcune tra le più antiche e spinose questioni estetologiche: dall'autonomia della sfera artistica al rapporto tra immagine e parola, dal valore dell'ecfrasi all'intraducibilità dell'esperienza estetica, dal concetto di rappresentazione a quello di imitazione². Come in tutti gli scritti precedenti, anche in questo caso le problematiche in esame non vengono affrontate *in abstracto*, perché l'analisi prende sempre le mosse da una specifica immagine, ed è sempre da un *eidolon* che si dipana il filo della riflessione per raggiungere, spesso con inusuale rapidità, l'orizzonte dell'*eidos* teoretico-formale.

Per evitare subito un possibile e assai pericoloso fraintendimento, è bene però precisare che per Imdahl «idea» e «immagine» non rappresentano affatto dimensioni separa-

¹ Nato nel 1925 ad Aachen, Max Imdahl iniziò a lavorare come pittore, vincendo nel 1950 il prestigioso Blevin-Davis-Preis. L'anno seguente discusse con successo la sua dissertazione in Storia dell'arte, *Questioni di cromatismo nella miniatura tardo-carolingia*; dieci anni dopo, nel 1961, ottenne l'abilitazione all'insegnamento universitario con un saggio dedicato all'arte ottoniana. Dopo aver lavorato all'Università di Amburgo, nel 1965 divenne il primo professore ordinario di Storia dell'arte della neonata Ruhr-Universität di Bochum, dove insegnò fino al 1988, anno della morte. Attento conoscitore dell'arte medievale e moderna, Imdahl difese per tutto l'arco della sua vita il valore dell'arte astratta contemporanea, partecipando anche – dal 1966 al 1968 – al comitato scientifico di Documenta. Tra le sue opere più importanti, oltre al capitale *Giotto Arnafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik* (1980), figurano le monografie *Robert Delaunay. Licht und Farbe* (1967, con Gustav Vriesen); *Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei* (1981); *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich* (1987). Imdahl fu autore di numerosi saggi, raccolti in Imdahl (1996).

² Imdahl (1994).

te bensì, tutto all'opposto, facce di una stessa medaglia necessariamente chiamate a dialogare tra loro: l'interpretazione e la schematizzazione concettuale si radicano nel confronto concreto con l'immagine, senza il quale risulterebbero, semplicemente, «o impossibili o insensate» (Imdahl [1988]: 621). Stando alla testimonianza di Hans Robert Jauss, del resto, durante i seminari tenuti da Imdahl la singola opera d'arte assurgeva a prova del nove, a *experimentum crucis* atto a sondare la validità e la tenuta delle posizioni consolidate, dei concetti acquisiti e dei teoremi controversi (Jauss [1989]: 644). Questa aderenza all'immagine e alla sua concretezza è un tratto tipico della figura di Imdahl e ne caratterizza il profilo intellettuale tanto come storico quanto come teorico: è infatti a partire da una conoscenza della storia dell'arte che spazia da antichi codici miniati all'*optical art* che lo studioso elabora il concetto cardine del suo pensiero, quello di «iconica».

Il termine, introdotto da Gottfried Boehm nel 1978 (Boehm [1978]: 464), viene accolto e fatto proprio dall'amico e collega già nel 1979, in un fondamentale saggio intitolato *Giotto. Intorno alla questione della struttura di senso iconica*; è però l'anno successivo che inizia a circolare e a essere discusso, quando cioè vede la luce quello che può forse essere indicato come il *Meisterwerk* di Imdahl, *Giotto e gli affreschi della cappella dell'Arca. Iconografia, iconologia, iconica*. Il sottotitolo non lascia adito a dubbi: *Ikonik* è da intendersi in esplicito riferimento ai più celebri *Ikonographie* e *Ikonologie* e al metodo affinato da Erwin Panofsky fino a farne la via d'accesso privilegiata all'interpretazione storico-artistica. Ricapitoliamo brevemente, seguendo l'analisi della *Risurrezione di Lazzaro* proposta da Imdahl (fig. 1).

A un primo livello, preiconografico, si tratterà di riconoscere, nelle linee e nei colori, determinate figure, cose e azioni (uomini, donne, alberi, monti). Il secondo livello – quello iconografico – identificherà tali figure, cose e azioni dando loro un nome sulla base delle narrazioni evangeliche: ecco Cristo accompagnato dagli Apostoli, ecco Maria, Marta e Lazzaro risuscitato. Al terzo e ultimo livello – quello iconologico – ci si concentrerà sul fatto che questa *Risurrezione di Lazzaro* è la Risurrezione di Lazzaro affrescata da Giotto intorno al 1305, raffigurata in un certo modo e rispondente a «principi che rivelano l'atteggiamento fondamentale di una nazione, un periodo, una classe, una concezione religiosa o filosofica, qualificato da una personalità e condensato in un'opera» (Panofsky [1939]: 35).

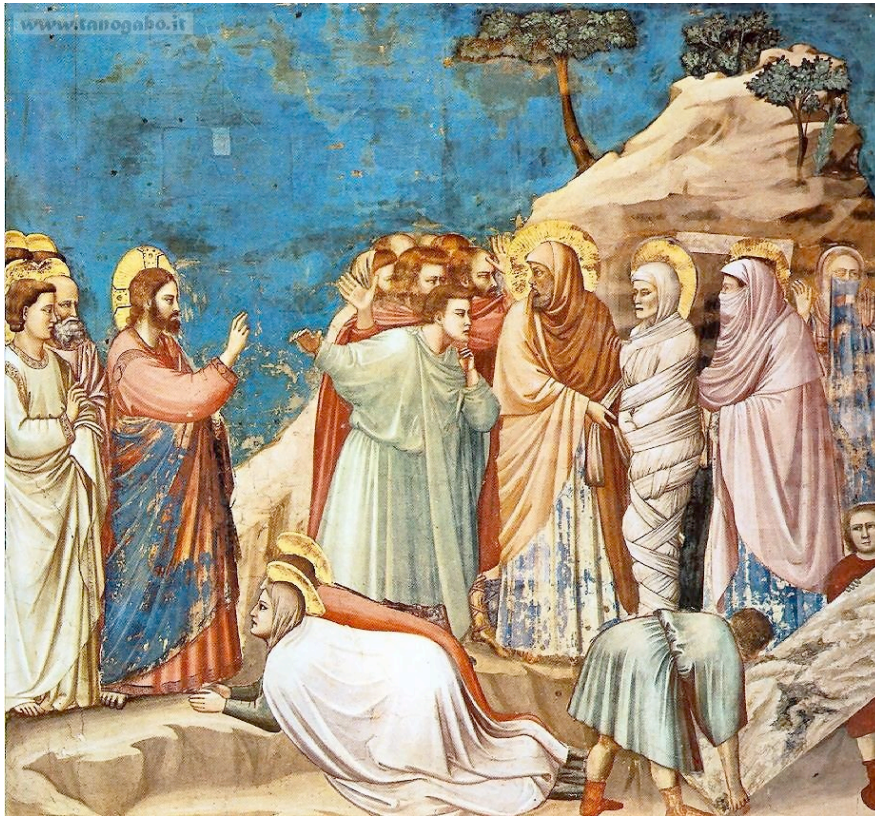


Fig. 1.

Giotto, *Risurrezione di Lazzaro*, 1305 ca., Padova, Cappella degli Scrovegni

Tanto l'iconografia quanto l'iconologia prendono dunque spunto dall'immagine per riferirsi a qualcosa di *esterno* a essa: la prima mette capo, sulla scorta di un certo testo, al riconoscimento della scena raffigurata e dei personaggi coinvolti, la seconda si concentra sul modo in cui quella scena e quei personaggi sono raffigurati per vedervi riflessa la *Weltanschauung* di una certa epoca in un certo luogo. L'iconografia si occupa quindi delle «storie» e delle «allegorie» che stanno alla base dell'immagine; l'iconologia, invece, dei cassireriani «valori simbolici» che nell'immagine si incarnano (Panofsky [1939]: 44): entrambe, in ogni caso, «vivono dell'*oltre* dell'immagine» (Alloa [2010]: 8).

Che cosa resta da dire, di più e di diverso? Secondo Imdahl molto. La sua proposta di un'analisi iconica dell'opera d'arte mira esplicitamente ad ampliare la prospettiva panofskyana per giungere – ed è un punto importante – a un suo completamento, non a un suo rovesciamento: «Iconografia, iconologia e iconica non sono affatto in contrasto tra loro [...]. Già da un punto di vista fonetico il concetto di "iconica" è stato scelto per

alludere alla sua conciliabilità con l'iconografia e l'iconologia» (Imdahl [1988]: 626). Conciliabilità non significa tuttavia assorbimento, e neppure assimilazione: la critica di Imdahl è tanto costruttiva quanto radicale. Il modello interpretativo panofskyano si fonda su uno specifico concetto di forma e di composizione figurativa, ed è proprio su questo concetto che Imdahl si concentra: nell'ottica di Panofsky le forme sono «configurazioni di linee e colori o blocchi di bronzo o pietra [...] in quanto raffigurazioni di oggetti naturali, esseri umani, piante, case, utensili ecc.» (Panofsky [1939]: 33). La forma rinvia sempre a ciò che raffigura: nella lapidaria formulazione imdahliana, per Panofsky «o si vedono cose già note, oppure non si vede nulla» (Imdahl [1979]: 432).

E questo è problema di non poco conto, soprattutto per chi, come Imdahl, ha sempre apprezzato e difeso a spada tratta il valore della cosiddetta arte astratta. Il neoplasticismo di Mondrian, i *dripping* di Pollock, le installazioni di Serra sono tutti celeberrimi esempi di un'arte che si sottrae volutamente a qualsivoglia confronto mimetico con la realtà del mondo esterno, un'arte, cioè, in cui non c'è nulla da identificare, nulla da vedere, se non l'arte stessa. E l'arte stessa, per dirla con Kandinsky, altro non è che punti, linee, superfici – forme, cioè, che non riproducono assolutamente nulla, ma si limitano a mostrarsi, a emergere, a combinarsi e a generare, così, mondi possibili, mondi che senza di esse non vedrebbero mai la luce e che, «nella loro invisibilità naturalistica, possono tuttavia afferrare il fondo possibile della natura» (Franzini [1994]: 222).

In questo senso, scrive Imdahl, davanti a un'immagine non figurativa ci troviamo confrontati direttamente «con la cosa stessa» (Imdahl [1988]: 618): questioni altrimenti fondamentali come l'identificazione del *sujet* o del tema iconografico perdono improvvisamente valore, e ciò accade perché l'arte «astratta» non vuole esprimere altro che se stessa, o meglio se stessa e un'altra cosa: la propria *insostituibilità*. Per render conto di questa insostituibilità le categorie panofskyane non bastano, poiché l'immagine dischiude sempre «evidenze visuali» che nulla hanno da dire a un «vedere che si limita a riconoscere oggetti [*wiedererkennendes Gegenstandssehen*]», e si palesano invece a un solo apparentemente tautologico «vedere vedente [*sehendes Sehen*]» (Imdahl [1979]: 432).

2. *Vedere riconoscitivo, vedere vedente, vedere conoscitivo*

Dire che un'immagine è insostituibile significa dire che il suo significato più profondo è un significato *intrinseco*, che pertiene all'immagine nella sua «evidenza iconica» (Imdahl [1988]: 621) e solamente a essa. L'iconica si distingue dal metodo interpretativo panofskyano perché individua l'autentico contenuto dell'immagine «non nel “valore simboli-

co" di un principio generale formulabile anche in altri media, bensì nell'immagine stessa intesa come offerta visuale [*Sehangebot*] che si schiude solo ed esclusivamente all'intuizione iconica» (Imdahl [1979]: 432). Iconografia e iconologia riflettono sulle «condizioni extra-iconiche» di un'immagine, su condizioni, cioè, che potrebbero anche essere espresse altrimenti (ad esempio dal linguaggio, orale o scritto che sia); l'iconica cerca invece di mostrare «quanto di insostituibile c'è in un'immagine», vale a dire «l'evidenza intuitiva di qualcosa che non sarebbe altrimenti intuibile né visibile» (Imdahl [1979]: 453).

Sottolineando che il termine «iconica» deriva da *eikon* esattamente come «logica» da *logos* (Imdahl [1994]: 308), Imdahl vuole dunque rimarcare un fatto fondamentale, vero e proprio fulcro della sua proposta teorica: il fatto, cioè, che esiste una *logica dell'immagine*, e che questa logica non ha natura linguistica e non risulta in alcun modo traducibile o parafrasabile. Nella sua concisione, allora, il sostantivo *ikonik* allude precisamente a questa autoreferenzialità dell'immagine: se l'icologo indica «qualcosa di descrittivo» e l'iconologia esprime «qualcosa di interpretativo» (Panofsky [1939]: 37), l'iconica mette in luce, semplicemente, qualcosa di iconico, datità che si manifestano solo ed esclusivamente in immagine, secondo un logos antepredicativo, non concettuale e non linguistico.

Si tocca qui lo spinoso problema del rapporto tra immagine e parola, punto nodale di tutta la riflessione di Imdahl. Il nome ricorrente, in questo caso, è quello di Konrad Fiedler, apprezzato per aver fatto valere l'esigenza di «isolare il vedere» e di soffermarsi sul *Nur-Sichtbares*, su ciò che esiste e ha valore soltanto in quanto visibile (Imdahl [1963]: 56). È proprio questa insistenza sulla necessità di indagare l'atto del vedere e le sue modalità a colpire Imdahl, secondo cui qualunque immagine – anche quella che si limita a illustrare un avvenimento narrato in un testo – è «la trasposizione di un invisibile nel visibile [...]. L'immagine non inventa l'evento, ma la sua visibilità» (Imdahl [1979]: 424). Fiedleriani sono i termini, e fiedleriano è il tentativo di assegnare all'atto del vedere un'esplicita autonomia di giudizio, di conoscenza e di significazione.

Il principio euristico associato alla visione fa sì che l'attività artistica debba essere intesa non come imitazione (*Nachahmung*) o illustrazione (*Abbildung*) di una qualche realtà esterna, bensì come specifica prestazione (*Leistung*), «azione rappresentativa di cui l'opera costituisce non un risultato ma un epifenomeno, che ha valore tanto maggiore quanto più è capace di esporre quell'azione stessa» (Pinotti, Scrivano [2006]: 11). Questa attenzione rivolta più al processo formativo che alla forma compiuta, più alla *Bildung* che alla *Gestalt*, risuonerà nella celeberrima e spesso abusata apertura della *Confessione*

creatrice di Klee («L'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile»; Klee [1920]:13) e sarà ribadita con particolare nettezza dallo stesso Imdahl, che riprendendo la convinzione di Fiedler secondo cui la *performance* dell'opera d'arte non si esaurisce col suo venire al mondo in forma compiuta, ma prosegue e si sviluppa grazie all'intuizione del fruitore³, afferma: «L'intuizione iconica è una continua messa in gioco, creativa e di per sé interminabile, del potenziale di strutturazione dell'immagine» (Imdahl [1994]: 318).

Per cogliere il *proprium* dell'immagine, questo *Strukturierungspotential* esige che non ci si limiti a riconoscere, con l'ausilio di documenti che esulano dall'ambito figurale, determinati personaggi, oggetti ed eventi, considerando poi il modo in cui sono raffigurati come sintomo di una specifica visione del mondo; sarà invece necessario rivolgersi anche alle relazioni formali, ma non per «identificare certe forme visibili con certi oggetti a me noti dall'esperienza pratica» (Panofsky [1939]: 31), bensì per esplorare il potenziale espressivo insito nelle forme stesse e nelle loro relazioni.

È precisamente qui che le strade di Panofsky e di Imdahl si dividono: per Imdahl la forma di cui parla Panofsky, cioè la riproduzione mimetica della realtà, non esaurisce affatto la complessità degli aspetti formali di un'immagine. Le stesse linee, gli stessi tratti che sono oggetto del «vedere riconoscitivo» iconografico possono anche essere oggetto di un «vedere vedente», qualora non vengano più intesi come vettori di un significato a essi esterno, bensì come semplici linee e direzioni, e nulla più. Gli aspetti formali di un'immagine non hanno valore perché rinviano a qualcos'altro che potrebbe esser detto anche – e forse meglio – a parole, ma perché fanno emergere aspetti e rapporti che sono esclusivamente iconici, e in quanto tali non risultano traducibili in nessun altro «linguaggio». L'immagine è dunque innanzitutto *Sehangebot*, offerta rivolta allo sguardo, ma questa offerta è allo stesso tempo una pressante richiesta: la si può soddisfare o meno, ma se non la si soddisfa va smarrito il «“plusvalore” ottico» dell'immagine (Boehm [1996]: 31), e con esso l'intera logica visuale. In senso stretto, dunque, l'iconica non è né un metodo né una tecnica interpretativa insegnabile, ma piuttosto un'esigenza –

³ Si veda ad esempio Fiedler (1876): 59: «L'opera d'arte non è la somma dell'attività artistica dell'individuo, ma un'espressione frammentaria di qualcosa che non può essere espresso in tutta la sua complessità. L'attività interiore che l'artista sviluppa spinto dalla sua natura si manifesta soltanto sporadicamente nell'atto artistico esterno, che non rappresenta il lavoro artistico in tutto il suo svolgimento, ma soltanto uno stadio determinato. Questo apre uno sguardo nel mondo della coscienza artistica in quanto porta a espressione comunicabile visivamente una figura proveniente da quel mondo; essa tuttavia non esaurisce né conclude tale mondo. Come essa è preceduta da un'attività artistica infinita, così può essere seguita da un'attività parimenti infinita».

«l'esigenza di una modalità intuitiva riferita innanzitutto all'immagine e alle qualità estetiche» (Imdahl [1988]: 634).

Sarebbe comunque errato pensare che il panofskyano «vedere riconoscitivo» e il fielderiano «vedere vedente» siano in contrasto l'uno con l'altro; è vero piuttosto il contrario, e Imdahl lo dice chiaramente quando afferma che l'immagine si dischiude alla considerazione iconica «come un fenomeno in cui il vedere riconoscitivo e oggettuale e il vedere vedente e formale si conciliano e giungono all'intuizione di un ordine e di una totalità di senso superiori, che includono l'esperienza visiva pratica e al tempo stesso la superano» (Imdahl [1980]: 92-93). L'intuizione iconica giunge dunque a piena realizzazione mantenendo e al contempo superando tanto l'approccio contenutistico quanto quello formalistico, e ciò avviene «quando il vedere riconoscitivo e il vedere vedente interagiscono fino alle insospettite o persino insospettabili esperienze di un vedere conoscitivo [*eines erkennenden Sehens*]» (Imdahl [1980]: 92).

Ma quand'è che l'atto del vedere si fa realmente conoscitivo? E davvero l'immagine rende possibile una forma di *conoscenza* altrimenti irraggiungibile? Per rispondere si deve tornare a Giotto e alla sua *Risurrezione*.

3. *Montaggi iconici*

Il «vedere riconoscitivo» permette di chiamare per nome i vari personaggi e di spiegare, per così dire, che cosa sta succedendo. Il Vangelo di Giovanni descrive il miracolo e mette in bocca a Gesù tre ordini distinti: «Togliete la pietra!», «Lazzaro, vieni fuori!» e «Scioglietelo e lasciatelo andare!». In questo caso è importante notare come quel che il testo è costretto a dire una parola dopo l'altra, nell'immagine accada invece simultaneamente: le donne implorano l'intercessione, il sepolcro viene aperto, Lazzaro risorge, anzi è già in piedi, vivo e vegeto. Nell'immagine emerge dunque una struttura temporale complessa in cui «decorso, simultaneità e istante si sovrappongono» (Imdahl [1979]: 450) in una dimensione preclusa alle rappresentazioni linguistiche, che procedono in maniera necessariamente progressiva: «Il linguaggio è costretto a enumerare in successione ciò che dà a vedersi in un unico istante» (Imdahl [1994]: 308)⁴.

Se poi si chiama in causa il «vedere vedente», allora ad emergere non saranno più le linee in quanto vettori in grado di farci riconoscere determinate figure, ma le linee in quanto «valori direzionali» (Imdahl [1979]: 442). Si consideri ad esempio la diagonale

⁴ Parole identiche in Imdahl (1988): 629.

della collina: va intesa in senso ascendente dal basso a sinistra verso l'alto a destra, oppure come discendente dall'alto a destra verso il basso a sinistra? Nello schema proposto da Panofsky questa domanda non trova posto, e la risposta è assolutamente indifferente. L'intuizione iconica, al contrario, non si lascerà sfuggire che la linea disegnata dalla collina riprende, prosegue e amplifica il gesto di Gesù in una sorta di eco, culminando perpendicolarmente alla figura di Lazzaro e come cadendo, per così dire, sulla sua testa: essa genera dunque un «impulso ascendente» (Imdahl [1979]: 442) che scaturisce da Gesù, muove da sinistra verso destra e giunge fino a Lazzaro.

Oppure si prendano in esame i due personaggi centrali. Al di là dell'identificazione iconografica e dell'interpretazione iconologica, sotto il profilo iconico ciò che conta è il doppio orientamento delle figure, che finiscono per essere l'una il *pendant* dell'altra e proprio per questo costituiscono un gruppo unitario: in entrambi i casi il braccio segue una direzione opposta rispetto a quella degli occhi, generando un'onda che indirizza lo sguardo del fruitore, ancora una volta, da Gesù a Lazzaro. La disposizione *sintattica* – questo il punto fondamentale – si traduce immediatamente in una relazione *semantica*: le due figure non mediano solo tra la parte sinistra e la parte destra del dipinto, ma anche tra il gesto di Gesù e la risurrezione di Lazzaro, denotandole come «la causa e l'effetto» (Imdahl [1979]: 443).

Ci si soffermi infine sullo spazio compreso tra Cristo e il gruppo centrale. Questo spazio è solo apparentemente vuoto, perché in realtà è riempito da una «tensione» sintattica tra le figure, una tensione che, sul piano semantico, permette il propagarsi dell'azione che scaturisce dal gesto di Gesù. Soltanto nella posizione originale la figura di Cristo sperimenta «un'intensificazione espressiva che si dilata a partire dal gesto in virtù della posizione nel campo iconico», mentre viceversa il campo iconico, «essendo delimitato dall'intensificazione espressiva così e non altrimenti, diventa espressione di necessità. E quest'espressione di necessità è espressione della Provvidenza» (Imdahl [1979]: 442). Qui non si tratta, per Imdahl, di un'interpretazione, ma di un'autentica «intuizione» iconica, di un fatto, cioè, che si rivela allo sguardo e solo a esso; se non lo si riconosce non è perché non lo si sa *capire*, ma perché non lo si sa *guardare*.

A supporto delle sue tesi, Imdahl propone un vero e proprio esperimento di montaggio nell'epoca pre-powerpoint, spostando la figura di Cristo – tramite un taglia-incolla *ante litteram* – leggermente più a destra, verso il centro⁵. Questa modifica sintattica implica immediatamente una modifica semantica, in virtù della quale lo spazio vuoto non

⁵ Un esperimento simile, del resto, era stato tentato da Imdahl già nel 1970, all'interno del saggio *Bildsyntax und Bildsemantik*, in Imdahl (1996), II: 78-93.

rappresenta più l'ambito d'azione del gesto di Gesù, bensì semplicemente lo sfondo «esteriore, non spirituale» delle figure (Imdahl [1979]: 441).

Come Imdahl ribadirà nel suo ultimo saggio, dunque, spostare un elemento, per quanto (quasi) impercettibilmente, un po' più a sinistra o un po' più a destra (o, se si preferisce, un po' più in alto o un po' più in basso, un po' più avanti o un po' più indietro), altera sostanzialmente la struttura dell'immagine non solo sul piano sintattico-formale, ma anche su quello semantico-contenutistico. Il «vedere conoscitivo» tematizza e ricollega dunque tanto l'aspetto della forma quanto quello del contenuto, mostrando come sintassi e semantica si condizionino vicendevolmente e immancabilmente: non esiste alcun aspetto formale che non sia anche, al contempo, contenutistico, né viceversa alcun aspetto contenutistico che non sia anche, al contempo, formale.

Riflettere sulla spazialità dell'immagine significa affrontare un problema che certamente non contrasta con l'identificazione iconografica e l'interpretazione iconologica, ma altrettanto certamente le supera, aprendosi a un lavoro dell'occhio che sia autonomo, intraducibile ed euristico: «Lo sguardo può sentire le linee, i punti, i piani, la grana e il colore: può scoprire connessioni formali e qualitative» e «modificare il nostro stesso modo di vedere» (Franzini [2011]: 63). Con l'intuizione iconica il vedere si fa conoscitivo, dischiudendo aspetti che, senza l'immagine, non sarebbero né visibili né dicibili: l'estetico mostra la sua logica.

Bibliografia

- Alloa, E., 2010: *Il Bacio di Giuda. Tradizione e tradimento nell'iconica di Giotto, "kainos"*, pp. 1-13.
- Boehm, G., 1978: *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, in H.-G. Gadamer, G. Boehm (a cura di), *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., pp. 444-471.
- Boehm, G., 1996: *Die Arbeit des Blickes. Hinweise zu Max Imdahls theoretischen Schriften*, in Imdahl (1996), vol. 3, pp. 7-41.
- Fiedler, K., 1876: *Sulla valutazione delle opere d'arte figurativa*, in Fiedler (2006), pp. 33-68.
- Fiedler, K., 2006: *Scritti sull'arte figurativa*, a cura di A. Pinotti e F. Scrivano, Aesthetica, Palermo.
- Franzini, E., 1994: *Arte e mondi possibili. Estetica e interpretazione da Leibniz a Klee*, Guerini, Milano.
- Franzini, E., 2011: *La rappresentazione dello spazio*, Mimesis, Milano.

- Imdahl, M., 1963: *Marées, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne. Bilder und Zitate*, in Imdahl (1996), vol. 3, pp. 42-113.
- Imdahl, M., 1979: *Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur*, in Imdahl (1996), vol. 3, pp. 424-463.
- Imdahl, M., 1980: *Giotto Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, Fink, München.
- Imdahl, M., 1988: *Autobiographie*, in Imdahl (1996), vol. 3, pp. 617-643.
- Imdahl, M., 1994: *Ikonik. Bilder und ihre Anschauung*, in G. Boehm (a cura di), *Was ist ein Bild?*, Fink, München, pp. 300-324. Trad. it. di P. Conte, *Iconica. L'intuizione delle immagini*, nel presente numero di "Aisthesis".
- Imdahl, M., 1996: *Gesammelte Schriften*, 3 voll., Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Jauss, H.R., 1989: *In memoriam Max Imdahl*, in Imdahl (1996), vol. 3, pp. 644-665.
- Klee, P., 1920: *Confessione creatrice*, in P. Klee, *Confessione creatrice e altri scritti*, trad. it. di F. Saba Sardi, Abscondita, Milano 2004, pp. 11-21.
- Panofsky, E., 1939: *Iconografia e iconologia. Introduzione allo studio dell'arte del Rinascimento*, in E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive* (1955), trad. it. di R. Federici, intr. di E. Castelnuovo e M. Ghelardi, Einaudi, Torino 1999, pp. 29-57.
- Pinotti, A., Scrivano, F., 2006: *Presentazione* a K. Fiedler, in Fiedler (2006), pp. 7-30.