

**studi**  
**germanici**



**13**  
**2018**

Direttore responsabile: Roberta Ascarelli

Comitato scientifico: Martin Baumeister (Roma), Luciano Canfora (Bari), Domenico Conte (Napoli), Luca Crescenzi (Trento), Markus Engelhardt (Roma), Christian Fandrych (Leipzig), Marino Freschi (Roma), Jón Karl Helgason (Reykjavik), Giampiero Moretti (Napoli), Robert E. Norton (Notre Dame), Hans Rainer Sepp (Praha)

Comitato di redazione: Fulvio Ferrari, Massimo Ferrari Zumbini, Marianne Hepp, Markus Ophälders, Michele Sisto

Redazione: Luisa Giannandrea, Bruno Berni, Massimiliano De Villa, Gianluca Paolucci, Sabine Schild Vitale

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000  
Periodico semestrale

«Studi Germanici» è una rivista *peer-reviewed* di fascia A - ISSN 0039-2952

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici  
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

## Indice

### Saggi

#### Cultura

- 11** **Marco Battaglia**  
Zwischen germanischem Hochmittelalter und deutschem Humanismus: Das Wiederaufleben der antiquarischen Tradition im England des 16. Jahrhunderts
- 37** **Mauro Masiero**  
La Capanna musicale delle zucche: un caso di fortuna e ricezione musicale della riforma metrica di Martin Opitz
- 57** **David Matteini**  
L'*Enthusiasmus* di Adam Lux. Una riflessione sotto il segno della *Spätaufklärung*
- 95** **Mario Bosincu**  
Walther Rathenaus *sermo propheticus* in der Zeit der Seelenvergessenheit

#### Letteratura

- 123** **Barbara Sasse**  
Der humanistische Autordiskurs im Schnittfeld von neulateinischer und volkssprachlicher Mittelalter-Rezeption: Die Barbarossa-Vita des Johannes Adelphus Muling
- 145** **Luca Crescenzi**  
La metamorfosi della Sfinge nell'*Edipo* di Hofmannsthal
- 161** **Gianluca Paolucci**  
Il romanzo come «stimolante della vita». Sulla 'magia' della *Montagna magica* di Thomas Mann
- 187** **Marco Rispoli**  
«Fast ohne Kultur». Rainer Maria Rilke e la lettura
- 209** **Marco Prandoni**  
«E quando venne il tempo dei confini...». Stefan George e il rapporto tra cultura olandese e tedesca nella (ri)costruzione di Albert Verwey

- 221 Matteo Zupancic**  
*Schrecken vor Tod*. Un'ipotesi di intertestualità tra  
 la *Traumnovelle* di Arthur Schnitzler e le *Sieben Variationen*  
 di Heimito von Doderer

**Linguistica**

- 243 Beate Baumann**  
 Soziokulturelle Theorien im Kontext von Deutsch  
 als Fremdsprache

**Ricerche**

- 275 Elena Giovannini**  
 Eine Reise zu zweit: Gustav Nicolais und des Flohs Jeaaaoui  
 Schnellfahrt durch Italien

- 289 Pier Carlo Bontempelli**  
 Ricognizione sullo stato della ricerca relativa a Max Koch

- 301 Andrea Camparsi**  
 La biblioteca wagneriana di Max Koch agli albori della  
 multimedialità. Un'introduzione

- 313 Natascia Barrale**  
 Giuseppe Gabetti e la politica culturale fascista: l'intellettuale  
 equilibrista

**Progetti e sviluppi**

- 345 Davide Bondi**  
 Propaganda e sorveglianza degli intellettuali: Carlo Antoni  
 a Villa Sciarra

- 357 Ester Saletta**  
 La definizione di un canone della germanistica in Italia  
 (1930-1955). Il 'caso' Borgese, tra tradizione e modernità,  
 nel campo letterario di quegli anni

- 369 Marco Casu**  
*Gebören*: lingua, appartenenza, traduzione. Heidegger,  
 Wittgenstein, Nietzsche, Freud, Benjamin

- 403 Laura Quercioli Mincer**  
 Intermedialità, storia, memoria e mito. Percorsi dell'arte  
 contemporanea fra Germania e Polonia

**411 Osservatorio critico della germanistica**  
a cura di Fabrizio Cambi

**519 Abstracts**

**529 Hanno collaborato**



# Intermedialità, storia, memoria e mito. Percorsi dell'arte contemporanea fra Germania e Polonia<sup>1</sup>

Laura Quercioli Mincer

## PREMESSE

Negli ultimi decenni del XX e all'inizio del XXI secolo si è assistito a un aumento della produzione di opere nell'ambito della letteratura, delle arti visive e neomediali nelle quali la circolazione tra le pratiche creative assume un ruolo importante se non preponderante. *Ibridazione, intermedialità, transmedialità, multimedialità, intersemiosi* sono termini che ci consentono di designare l'intrecciarsi di queste pratiche dove si moltiplicano i prestiti dal cinema, dalla fotografia, dall'arte digitale, dalla video arte, ecc., anche se non è ancora consolidata una distinzione concettuale generalmente condivisa tra ognuna di queste nozioni. Nel campo artistico si riscontra un'apertura delle pratiche verso l'integrazione di *media* diversi: romanzo-esposizione, letture/video/*performance*, arte concettuale, arti neomediali, ecc. L'arte tende a svilupparsi all'esterno dei luoghi deputati e istituzionali e le collaborazioni tra gli artisti che provengono da orizzonti culturali diversi si moltiplicano. In campo letterario il rapporto tra scrittura e immagine è la tematica più sviluppata e quella sulla quale si è maggiormente concentrata la riflessione teorica. Sono anche numerose le opere che affrontano tematiche trasversali e in campo assolutamente attuale e innovativo si situa anche la riflessione sulla letteratura 'fuori' dal testo ovvero tutte le forme di rappresentazione e *performance* che prendono spunto da testi scritti e che elaborano trasposizioni di qualsiasi genere.

## MULTIMEDIALE, INTERMEDIALE

A metà degli Sessanta, in un celebre saggio dell'artista anglo-americano Dick Higgins per la prima volta appare il termine «intermedial»<sup>2</sup>. La

---

<sup>1</sup> Ringrazio Elisa Bricco dell'Università di Genova per i suggerimenti e per avermi introdotto nel mondo dell'arte intermediale.

<sup>2</sup> *Intermedia*, in «Something Else Newsletter», 1, 1 (1965), pp. 1-3, qui pp. 1-2.



teoria di Higgins, secondo Jakub Kornhauser, poeta e saggista, era condensata in un'unica frase: «Much of the best work being produced today seems to fall between media»<sup>3</sup>. L'opera d'arte si trova dunque a situarsi, a «cadere» fra diversi *media*; lo *status* dell'arte è all'interno, o nei punti di passaggio, fra differenti generi, fundamentalmente eterogenei. Secondo lo studioso dell'Università di Łódź Konrad Chmielecki, le riflessioni di Higgins vertono sullo «interspazio mediale», «una sfera che oscilla fra differenti strati di senso e che, invece di erigere nuove stratificazioni di riferimenti e influssi, li mette in gioco»<sup>4</sup>. La premessa multimediale di Higgins consente dunque di questionare «la necessità di considerare un'opera come rappresentativa di una qualsiasi direzione, tendenza, tecniche o convenzione artistica»<sup>5</sup>.

L'opera intermediale può essere caratterizzata anche per il suo aspetto altamente performativo; è questo un elemento che, in parte la differenzia dall'opera multimediale, strettamente legata, questa, allo sviluppo tecnologico (video, computer). L'intermediale ha carattere «dispersivo», «disomogeneo» a paragone del multiforme *collage* offerto dall'opera multimediale. Altra caratteristica è quella dell'imprevedibilità dell'opera, derivante dal suo status performativo; si tratta in sostanza, sempre citando Kornhauser, di *work-in-progress*, privi di qualsiasi chiara classificazione ontologica<sup>6</sup>.

All'interno di queste vaste premesse teoriche generali, è lecito differenziare una serie di opere il cui carattere inter e multimediale è funzionale alla *narrazione* storica e alla *presa di responsabilità* nei confronti del passato nazionale. Polonia e Germania sono due paesi diversamente sconfitti, e quelli che, insieme al Giappone, hanno subito le maggiori devastazioni, materiali e morali, durante la Seconda guerra mondiale. In questi paesi, negli ultimi decenni, alcuni artisti hanno sviluppato modalità creative che, in maniera eccezionale, si rivelano capaci «di trascrivere la storia in maniera che si possa riferire all'esperienza delle persone che vivono oggi»<sup>7</sup>, come asseriva Zygmunt Bauman a proposito delle opere dello scultore e artista intermediale Mirosław Bałka. Perché gli artisti (come pure i filosofi), devono essere in grado di «acchiappare in una rete il proprio tempo»<sup>8</sup>,

---

<sup>3</sup> Jakub Kornhauser, *Stanisława Dróżdża między w kontekście intermediów*, in corso di pubblicazione in «Pl.It. Rassegna italiana di studi polacchi», numero monografico sull'arte inter e multimediale a cura di chi scrive e di Emiliano Ranocchi, 2018.

<sup>4</sup> Konrad Chmielecki, *Estetyka intermedialności*, Rabid, Kraków 2008, pp. 28-29. Cit. da Jaakub Kornhauser, *Stanisława Dróżdża między w kontekście intermediów*, cit.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Bauman/Bałka*, red. Katarzyna Bojarska, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012, p. 25

<sup>8</sup> *Ibidem*.



il tempo in cui vivono. In Germania, Jochen Gerz, Horst Hoheisel, Rudolf Gerz, Stih&Schnock, Gunter Demnig e altri hanno creato, con la teoria e la pratica del contro-monumento, una sorta di vera e propria scuola di «rivisitazione dell'assenza». E a simili risultati etici e artistici assistiamo in Polonia, con le opere di Mirosław Bałka, Artur Żmijewski, Zbigniew Libera, Krystyna Piotrowska, Elżbieta Janicka e altri.

Uno dei luoghi deputati a simili confronti e scambi sono le mostre tematiche; a cominciare dalla celebre e innovatrice *Mirroring Evil*<sup>9</sup>, dove forse per la prima volta nel dopoguerra artisti polacchi venivano chiamati a confrontarsi sul tema della memoria con artisti tedeschi, israeliani e di altre nazioni; o come, fra le molte, le recenti *Vot ken you mach?*, al Muzeum Współczesne di Wrocław (29 maggio 2015 – 31 agosto 2015) e *Polen-Israel-Deutschland. Die Erfahrung von Auschwitz heute*, realizzato al Mocak di Cracovia, sempre nel 2015. Anzitutto in queste, così come in altri «luoghi dell'arte» (memoriali, musei, ma anche iconotesti e video) si cercheranno le tracce di somiglianze e divari.

Se le vicende del recente passato hanno avuto in Germania e Polonia svolgimenti ed esiti violentemente contrastanti, l'elaborazione artistica degli ultimi anni, anche in virtù di frequenti scambi personali, sembra infatti condurre ad esiti stranamente simili; il peso della storia e della mitologia nazionale, il gravare claustrofobico di una memoria non elaborabile, la riflessione infine sul luogo dell'individuo all'interno – o ai margini – della collettività nazionale e dei suoi rituali, la soggezione alle sue costrizioni, si propongono in forme che sembra utile poter analizzare in prospettiva comparatista.

Per quanto riguarda lo specifico tedesco (e osservazioni simili si potrebbero ben adattare alla Polonia), le opere di questi autori contemporanei vanno a colmare e a problematizzare il grande spazio vuoto lasciato nel dopoguerra da una politica che tendeva, come scritto dalla storica dell'arte Violette Garnier, «a cancellare il passato abbandonando le immagini che rischiavano di rifletterlo», con l'effetto che «ciò che restava della Germania era amnesico, privo di passato, spersonalizzato». Lo spazio dell'amnesia può e deve essere colmato di immagini significative che sfuggano al 'totalitarismo' del presente e che siano anche in grado di riportare alla superficie mitologie e paradigmi del passato nazionale. Si potrebbe assumere come uno dei motti delle forme artistiche che qui si intende indagare la frase di uno dei suoi massimi rappresentanti, Anselm Kiefer: «Senza memoria è impossibile avere un'identità. E l'identità risale molto più in là nel tempo dell'ora della nostra nascita»<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> *Mirroring Evil. Nazi Imaginary / Recent Art*, ed. by Norman L. Kleeblatt, Jewish Museum, New York 2002.

<sup>10</sup> Dal catalogo della mostra organizzata dalla Bibliothèque National de France e



## COMPARATISTICA FRA GERMANIA E POLONIA

Gli studi di comparatistica interdisciplinare fra Germania e Polonia hanno conosciuto negli ultimi anni uno sviluppo che non è forse esagerato definire clamoroso, in particolare grazie all'opera imponente, diretta da Hans Henning Hahn e Robert Traba, *Deutsch-polnische Erinnerungs-orte / Polsko-niemieckie miejsca pamięci*. L'opera, in cinque volumi e con la collaborazione di 130 autori, la cui pubblicazione è terminata nel luglio 2017, si presenta come «il primo tentativo di unire la ricerca sulle culture della memoria alla storia delle mutue relazioni fra i due popoli» o, come ne scrive nella sua recensione al primo volume Aleida Assman, «eine transnationale Beziehungsgeschichte, die sich nicht ins Globale verflüchtigt, sondern die schmerzhafteste Grenze zwischen zwei Ländern in eine produktive Kontaktzone verwandelt»<sup>11</sup>. Di particolare interesse, infatti, nell'impostazione dei volumi, è la decisione di modificare e amplificare il concetto di *lieux de mémoire* così come concepito nella grande opera omonima apparsa sotto la direzione di Pierre Nora fra il 1984 e il 1992, evitandone la deriva di tipo nazionalistico e comunque gallo-centrico e collocandolo all'interno di un contesto ibrido, culturalmente complesso e ricco di reciproche relazioni ed influssi<sup>12</sup>.

Le opere di artisti polacchi e tedeschi possono anche, forse, venir definite come *Erinnerungsorte* (o metafore) di una coscienza transazionale polacco-tedesca, o forse generalmente centro-europea.

Es besteht kein Zweifel – leggiamo nell'introduzione a *Deutsch-polnische Erinnerungsorte* – dass es sich bei dem Begriff Erinnerungsort um eine Metapher handelt, denn er steht nicht allein für topographisch definierbare Orte, sondern für viel mehr; Etienne François und Hagen Schulze drückten es so aus: «Wovon Erinnerungsorte (nicht) erzählen [...]. Dergleichen Erinnerungsorte können ebenso materieller wie immaterieller Natur sein, zu ihnen gehören etwa reale wie mythische Gestalten und Ereignisse, Gebäude und Denkmäler, Institutionen und Begriffe, Bücher und Kunstwerke – im heutigen Sprachgebrauch ließe sich von 'Ikonen' sprechen. [...] Wir verstehen also 'Ort' als Metapher, als Topos im buchstäblichen Wortsinn»<sup>13</sup>.

---

il Centre Pompidou, *Anselm Kiefer, l'alchimie du livre*, Editions du Regard, Paris 2015.

<sup>11</sup> <<https://www.schoeningh.de/katalog/titel/978-3-506-77338-8.html>> (ultimo accesso: 1 settembre 2018).

<sup>12</sup> Cfr. ad es. Hans Henning Hahn – Robert Traba, *Wovon die deutsch-polnischen Erinnerungsorte (nicht) erzählen*, in *Deutsch-Polnische Erinnerungsorte*, hrsg. v. Hans Henning Hahn – Robert Traba, unter Mitarbeit v. Maciej Górny – Kornelia Kończal, Band I: *Geteilt / Gemeinsam*, Schönningh, Paderborn 2015, pp. 11-50, qui p. 11.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 17. Al riguardo vedi ad es il recente volume *Polskie miejsca pamięci (Luoghi polacchi della memoria)*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014, dove i «luoghi»



## POSTMEMORY

In un'importante intervista Jochen Gerz, ovvero colui che, con la moglie, l'israeliana Esther Shalev, può essere definito l'inventore del contro-monumento<sup>14</sup>, disegna la silhouette psicologica ed etica di questa generazione di artisti:

il fattore più importante della mia vita – ha detto –, rimane la guerra che non ho combattuto. Questo spiega l'importanza del concetto di assenza nella mia vita e nel mio lavoro... Io stesso da piccolo non ho vissuto 'niente', e anche questo appartiene alla memoria. All'inizio pensai che questo fosse capitato solo a me. Più tardi compresi che questo niente, in quanto assenza, era stato vissuto non soltanto dalle persone della mia età, ma anche da coloro che, pur non essendo bambini, non sapevano nulla oppure non potevano o non volevano sapere. Non si tratta soltanto di cittadini tedeschi, ma anche di quelli dei paesi occupati che videro o ebbero anche solo il sentore della scomparsa dei loro vicini. Che cos'era questo 'niente'? La mia esperienza personale venne inghiottita da ciò che venni a sapere quando era tutto finito, ed era troppo tardi. L'infanzia. La mia vita. Scomparve. Fu allora che cominciò la lenta ricostruzione dell'io' frantumato<sup>15</sup>.

Gli artisti tedeschi e polacchi a cui la mia ricerca fa riferimento, sono dei *Born Afterwards*, o *Nachgeborene*, ovvero coloro che appartengono a quella che Marianne Hirsch ha definito, in alcuni testi ormai canonici<sup>16</sup>,

indicati sono esclusivamente persone ed eventi, dalla Costituzione del 3 maggio, all'agosto del 1980 a Jacek Kuroń. Il sottotitolo dell'opera è *Storia del topos della libertà*. Benché si trovino studi riguardanti corrispondenze tedesco polacche in prospettiva descrittivo-comparatistica per quanto riguarda monumenti e architettura (ad es. *Visuelle Erinnerungskulturen und Geschichtskonstruktionen in Deutschland und Polen seit 1939*, hrsg. v. Dieter Bingen – Peter Oliver Loew – Dietmar Popp, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2008, o la mostra del 2011, *Das architektonische Erbe des Sozialismus in Berlin und Warschau*, esposta a Berlino e a Varsavia) o la preservazione (o meno) delle rovine e degli spazi ebraici (vedi ad es. Michael Meng, *Shattered Spaces: Encountering Jewish Ruins in Postwar Germany and Poland*, Harvard UP, Cambridge, MA, 2011) non esistono al momento – a mia conoscenza – studi analoghi riferiti ai prodotti dell'arte contemporanea: visiva, performativa, multi e intermediale.

<sup>14</sup> Con la mostra *EXIT – Materialien zum Dachau Projekt* a Bochum nell'ormai lontano 1972. James E. Young è colui che, più di tutti, ha contribuito alla diffusione e alla fama dei contro-monumenti. Cfr. ad es. James E. Young, *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Yale University Press, New Haven-London 2000.

<sup>15</sup> Jochen Gerz in Alexander Pühringer (intervista), *Das Mahnmal bist du selbst*, in «Untitled. The State of the Art», 3, Spring 2012, pp. 114-125, qui 120-121, cit. da Adachiara Zevi, *Monumenti per difetto. Dalle Fosse Ardeatine alle pietre d'inciampo*, Donzelli, Roma 2014, ed. Kindle, pos. 134-1344.

<sup>16</sup> Di Marianne Hirsch cfr. almeno *Family Frames. Photography Narrative and Post-*



la *Generation of Postmemory*, la cui memoria è ‘ereditata’, in maniera diretta o indiretta, da coloro che sono venuti ‘prima’. Come nota Joan Gibbons in *Contemporary Art and Memory*, «while counter-history and counter-memory provide ideological and political alternatives to previous historicisations of the past, postmemory is the inheritance of past events or experiences that *are still being worked through*»<sup>17</sup>.

Quello che ci si può attendere dunque dalla generazione della *post-memory* non è una narrazione completa o sublime (forse impossibile o addirittura grottesca in casi come quello della Shoà), ma il desiderio di non lasciare inaridire la memoria storica e privata e il tentativo di ricostruire un’immagine dell’infranto che non ne riproponga una versione miracolosamente ricomposta, ma che riesca a parlare, e a farsi udire, dal tempo presente. Citando ancora Gibbons (che chiosa Hirsch), la *post-memory* può in sostanza essere accessibile a chiunque abbia voglia di farsene carico, senza limitazioni etniche, religiose o esperienziali:

Although Hirsch initially speaks of postmemory in terms of her own experience of inheriting her parents’ stories of exile and loss, later she moves into a broader characterisation of postmemory as separate from the primary event or experience, but based equally on the need to (re) build and mourn<sup>18</sup>.

In questa formulazione possiamo trovare risposta alla temibile domanda posta all’ingresso della citata mostra newyorkese *Mirroring Evil*, una domanda resa tanto più attuale dalle recenti diatribe sulla Cultural Appropriation<sup>19</sup>, e a cui tanto più urge una risposta: «Who can speak for the Holocaust?».

---

*memory*, Harvard University Press, Cambridge-London 1997, o *The Generation of Post-memory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012.

<sup>17</sup> Joan Gibbons, *Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance*, I.B. Tauris, London-New York 2007, p. 73, corsivo mio.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 76.

<sup>19</sup> Ovvero la teoria, diffusa principalmente in area statunitense, in base alla quale, in sostanza, solo i rappresentanti etnici dei gruppi che hanno subito degli abusi, ovvero coloro che lo hanno subito in maniera diretta, sono autorizzati a raffigurarli. Su questo argomento spinoso cfr. ad es. James O. Young, *Cultural Appropriation and the Arts*, Blackwell, Oxford 2008.



BIBLIOGRAFIA DI BASE CON ALCUNI DEI MAGGIORI TESTI DI RIFERIMENTO IN VOLUME

- Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.
- Frank Ankersmit, *Historical Representation*, Stanford University Press, Stanford 2001.
- Aleida Assman, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Universitas, Kraków 2013.
- Mieke Bal – Jonathan Crewe – Leo Spitzer (eds.), *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, University Press of New England, Hanover-London 1999.
- Mieke Bal, *Travelling Concepts of the Humanities. A Rough Guide*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2002.
- John Berger, *Capire una fotografia (Understanding a Photograph, 2013)*, trad. it. e cura di Maria Nadotti, Contrasto, Roma 2016.
- Carlo Bordoni, *Fine del mondo liquido. Superare la modernità e vivere nell'interregno*, Il Saggiatore, Milano 2017.
- Jean-Yves Boursier (dir.), *Musées de guerre et mémoriaux*, Editions de la Maison des sciences de l'homme, Paris 2005.
- Jacques Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana (Mal d'archive. Une impression freudienne, 1995)*, trad. it. di Giovanni Scibilia, Filema, Napoli 1996.
- Georges Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto (Images malgré tout, 2003)*, trad. it. di Davide Tarizzo, Raffaello Cortina, Milano 2005.
- Anthony Downey (ed.), *Art and Politics Now*, Thames & Hudson Ltd, London 2014.
- Monika Flacke (hrsg. v.), *Verführung Freiheit, Kunst in Europa seit 1945*, Sandstein Verlag, Dresden 2012.
- Michel Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane (Les mots et les choses, 1966)*, trad. it. di Emilio Panaitescu, RCS, Milano 1967.
- Gilda Gibbons, *Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance*, I.B. Tauris, London-New York 2007.
- Charles Green – Anthony Gardner, *Biennials, Triennials and Documenta. The Exhibitions that Created Contemporary Art*, Wiley – Blackwell, Chichester 2016.
- Silke Helmerding, *Fragments, Future, Absence and the Past. A New Approach to Photography*, Transcript, Bielefeld 2016.
- Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge-London 1997.
- Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012.
- Jens Hoffman, *Show Time. The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art*, D.A.P., New York 2014.



- Shelley Hornstein – Laura Levitt – Laurence J. Silberstein (eds.), *Impossible Images: Contemporary Art After the Holocaust*, New Perspectives on Jewish Studies, New York University Press, New York 2003.
- Eleonora Jedlinska, *Sztuka po Holocauscie*, Biblioteka Tygla Kultury, Lodz 2001.
- Brett Ashley Kaplan, *Unwanted Beauty: Aesthetic Pleasure in Holocaust Representation*, University of Illinois Press, Urbana et. al. 2007.
- Joseph Kosuth, *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale (Art after Philosophy, 1969)*, trad. it. di Gabriele Guercio, Costa & Nolan, Milano 1987.
- Richard Lebow – Ned Kansteiner – Claudio Fogu (eds.), *The Politics of Memory in Postwar Europe*, Duke University Press, Durham-London 2006.
- Charles Merewether (ed.), *The Archive. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel – MIT Press, London 2006.
- Marsha Meskimmon, *Contemporary Art and the Cosmopolitan Imagination*, Routledge, London-New York 2011.
- Griselda Pollock – Joyce Zemans (eds.), *Strategies of Engagement: Museums after Modernism*, Blackwell, Oxford 2007.
- Julie H. Reiss, *From Margins to Center. The Spaces of Installation Art*, The MIT Press, Cambridge (MA)-London 1999.
- Paul Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato (Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern – Vergessen – Verzeihen, 1998)*, introduzione di Remo Bodei, trad. it. di Nicoletta Salomon, Il Mulino, Bologna 2004.
- Ruth Rosengarten, *Between Memory and Document: The Archival Turn in Contemporary Art*, Museu Coleção Berardo, Lisboa 2012.
- Michael Rush, *Video Art*, Thomas and Hudson, London 2003.
- Susan Sontag, *Davanti al dolore degli altri (Regarding the Pain of Others, 2003)*, trad. it. di Paolo Dilonardo, Mondadori, Milano 2003.
- Susan Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine della nostra società (On Photography, 1978)*, trad. it. di Ettore Capriolo, Einaudi, Torino 1979.
- Tracey Warr (a cura di), *Il corpo dell'artista (The Artist's Body, 2000)*, introduzione di Amelia Jones, Phaidon Press, London 2006.
- Gilda Williams, *How to Write about Contemporary Art*, Thames and Hudson, London 2014.
- James E. Young, *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Yale University Press, New Haven-London 2000.
- Ernst van Alphen, *Staging the Archive. Art and Photography in Times of New Media*, Reaktion Books, London 2014.
- Patrizia Violi, *Paesaggi della memoria. Il trauma lo spazio la storia*, Bompiani, Milano 2014.
- Gérard Wajcman, *L'objet du siècle*, Editions Verdier, Paris 1998.
- Adachiana Zevi, *Monumenti per difetto. Dalle Fosse Ardeatine alle pietre d'inciampo*, Donzelli, Roma 2014.