

Marie Rebecchi

COSA SIGNIFICA
"CONOSCERE ATTRAVERSO IL MONTAGGIO"
INTERVISTA A GEORGES DIDI-HUBERMAN

COSA SIGNIFICA "CONOSCERE ATTRAVERSO IL MONTAGGIO"

INTERVISTA A GEORGES DIDI-HUBERMAN

di Marie Rebecchi

*Quando Lei afferma in *Devant le temps* (tr. it. Storia dell'arte e anacronismo delle immagini, Bollati Boringhieri, 2007, ndr.) che «la storia dell'arte non può essere che anacronistica», introduce la questione del montaggio definendolo come un principio epistemologico in grado di realizzare questo modello anacronistico di storia dell'arte. A questo proposito, secondo Lei, è possibile rintracciare una genealogia filosofica del concetto di montaggio? Quali potrebbero essere i pensatori che hanno maggiormente contribuito – in modo particolare prima della nascita del montaggio come strumento tecnico-cinematografico – alla teorizzazione del montaggio come principio epistemologico?*

Lei pone, dunque, la questione se si possa esprimere filosoficamente questo concetto prima della nascita del cinema: io risponderei che il concetto di montaggio non è fatalmente il privilegio di una teorizzazione filosofica. Io penso che ci sia un modo molto più semplice di affrontare la questione del montaggio facendo riferimento a una base che potremmo definire antropologica. Penso, in particolare, che a fondamento del montaggio ci sia una pratica come la divinazione. Con ciò voglio dire che quello che m'interessa quando si parla di montaggio, prima della nascita del cinema e come principio epistemico, ossia come un principio produttore di conoscenza – epistemologico vuol dire, infatti, che riflette sulla conoscenza –, è la distinzione tra il punto di vista euristico e il punto di vista assiomatico. Il punto di vista euristico, come Lei sa, è un punto di vista secondo il quale si fanno tentativi sperimentali e poi si verifica quello che accade, senza avere alcun assioma in partenza. Prendiamo ad

esempio questo tavolo: proviamo a comporre gli oggetti che vi sono posati sopra – un registratore, un caffè, un taccuino – e poi andiamo a vedere come questa composizione ci aiuta ad afferrare il concetto di montaggio. Dunque, io credo che le premesse – parlo di premesse e non di fonti perché le fonti non sono sempre rintracciabili – del montaggio siano, ad esempio, nella divinazione giacché penso che sia una pratica molto particolare e che inoltre ci rimanda all'Atlante Mnemosyne di Warburg. Mi viene in mente la prima tavola di Mnemosyne. Che cosa rappresenta la tavola Numero 1? Parlo della tavola Numero 1 e non della prima in generale – questa è, infatti, preceduta dalle tavole A, B, C –, dove possiamo osservare delle rappresentazioni cosmologiche (vediamo la Luna, il Sole, alcuni simboli che rappresentano il potere politico, mi sembra sia raffigurato anche Assurbanipal, re di Babilonia ecc.), e soprattutto in alto si possono notare degli oggetti che mi affasciano da parecchio tempo e che sono delle rappresentazioni di viscere animali. Su questa tavola, dunque, c'è un montaggio stupefacente delle viscere degli animali e del cielo.

Si può, dunque, affermare che Warburg sia il punto di riferimento fondamentale per la questione del montaggio?

Ma certo, Lei sa che per me Warburg rappresenta un punto di riferimento fondamentale, avendo operato una svolta decisiva nella storia dell'arte. È lui stesso ad aver fatto riferimento a degli oggetti mesopotamici e, nel lungo periodo, a oggetti etruschi ecc. Dunque, che cosa hanno a che fare queste viscere degli animali con il cielo? È proprio qui che interviene qualcosa che è fondamentale nella costituzione della conoscenza stessa, ossia la messa in correlazione di due ordini di realtà estremamente eterogenei: le interiora di un corpo animale e il cielo. Questo è il montaggio. Ora questa correlazione è essenziale a una delle prime forme di conoscenza che è la conoscenza divinatoria. Questo vuol dire che i babilonesi – ma anche, più tardi, i greci e i romani – aprono gli animali, guardano nelle viscere e, vedendo dei segni che concernono il movimento delle stelle, stabiliscono qualcosa anche sul destino degli uomini. C'è dunque un montaggio di tre ordini di grandezza: viscerale-animale, celeste-siderale e quello relativo al destino degli uomini. A questo proposito, possiamo fare riferimento a un testo antropologico, a mio parere, molto importante, che è il breve saggio di Walter Benjamin intitolato *Sulla facoltà mimetica* (tr. it. in *Angelus Novus*, Einaudi, 1962, pp. 71-74 ndr.), dove si afferma qualcosa di assolutamente geniale: «Leggere ciò che non è mai stato scritto. Nelle viscere, nelle stelle o nelle danze». Dunque, ci sono tre ordini di realtà: le viscere, il cielo e i gesti umani. Tutto il progetto dell'Atlante warburghiano è qui, nonostante Benjamin non lo conoscesse ancora. Penso, dunque, che, se diciamo che

il montaggio è un principio epistemologico, non è in una teoria filosofica che troviamo le sue premesse, ma in un principio capace di mettere in relazione ordini eterogenei di realtà.

A questo proposito mi viene in mente il concetto di dionisiaco, cui fa riferimento Ejzenštejn nella Teoria generale del montaggio. Questo concetto è, infatti, alla radice del principio di scomposizione e ricomposizione costitutivo del montaggio. Può essere considerato anch'esso come un principio che si pone a fondamento del montaggio cinematografico?

Sì, esattamente. Quando Ejzenštejn, nel suo magnifico saggio sull'*Urphänomen* cinematografico (tr. it., *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, 1985 ndr.) – che in francese non esiste –, parla del dionisiaco precisamente nei termini di un dio smembrato e, allo stesso tempo, di un dio che danza. Dunque, in effetti, si parla di montaggio nei termini di una conoscenza di tipo dionisiaco.

Quando Lei nel suo lavoro dedicato ad Aby Warburg (L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte, Bollati Boringhieri, 2006, ndr.) mette in relazione il montaggio dell'Atlante Mnemosyne con il montaggio messo in atto dal cineasta russo Dziga Vertov, introduce inevitabilmente la nozione di intervallo. Le vorrei domandare qual è la differenza, più che le analogie, tra il ruolo giocato dalla nozione d'intervallo nei due differenti casi. Mentre, infatti, per Vertov l'intervallo è funzionale a una presa di posizione politica ben precisa, in Warburg quest'aspetto non sembra essere determinante. Che cosa ne pensa?

No, io cambierei leggermente la formulazione della sua domanda. Io faccio una distinzione tra presa di partito e presa di posizione e direi che Vertov è più dalla parte della presa di partito, anche se non cessa mai di prendere posizione, non cessa mai di moltiplicare le differenti possibilità: per questo motivo è impossibile ridurre il lavoro di Vertov al suo messaggio politico. Il montaggio di Vertov mira a chiarificare e a volgere la presa di posizione in una presa di partito. Warburg, al contrario, è notoriamente una figura molto lontana dalla politica, e che solo pronunciando il nome "comunismo" poteva essere preso dal panico! La prima a studiare i risvolti politici warburghiani è stata Charlotte Schoell-Glass nel suo libro sulla *Geistespolitik* in Warburg (*Aby Warburg und der Antisemitismus Kulturwissenschaft als Geistespolitik*, 1998 ndr), analizzando proprio l'ultima tavola dell'Atlante Mnemosyne. Io l'ho fatto sulla scia di

questo studio; in quest'ultima tavola si può, infatti, leggere una sorta di predizione politica: qualcosa che mette in relazione la teoria del *Corpus Christi*, la *querelle* sull'Eucarestia tra il Medioevo e il Rinascimento, le incisioni antisemite, il Concordato tra il dittatore Mussolini e il Papa Pio XI. Qui è, dunque, evidente una configurazione politica. E in più, anche la presenza del capolavoro di Raffaello la *Messa di Bolsena* sulla sinistra della tavola assume una dimensione assolutamente nuova. Quindi direi che, per quanto concerne la nozione d'intervallo, la questione che riguarda Warburg è che egli non è "politico" nel senso in cui politica vuol dire prendere partito, ma, nel suo caso, la politica assume piuttosto il carattere di una potenza negativa, riconducibile a quelli che Warburg stesso chiamava i *monstra*, in cui sono all'opera i conflitti religiosi del XX secolo. Non bisogna dimenticare che la tavola di cui parlavo precedentemente è datata 1929 e il "best seller" in Germania in quegli anni era *Mein Kampf* (1924).

Walter Benjamin, nel suo celebre saggio dedicato al Teatro epico di Bertold Brecht, afferma che il montaggio nel teatro brechtiano si fonda su un rapporto intermittente tra i gesti, tale da ottimizzare gli effetti di discontinuità e distanziamento. Quando Lei stabilisce un parallelo tra gli effetti di discontinuità prodotti dall'interruzione dei gesti nel teatro epico brechtiano e quelli prodotti dalle Pathosformeln warburghiane all'interno di ciascuna tavola dell'Atlante, non crede che nel caso di Warburg andrebbero sottolineati anche gli effetti di continuità riscontrabili nelle linee d'intensità tracciate dalle Pathosformeln presenti in una stessa tavola?

Lei vuole dire che nella stessa tavola è presente una stessa tipologia di gesti? Sì, questo è vero ma, se considerassimo solamente l'aspetto di connessione e continuità, c'è il rischio di ridurre il tentativo warburghiano a una raccolta iconografica. Se Lei pensa ai libri dedicati all'iconografia della Melanconia, là possiamo trovare tutte le rappresentazioni possibili di questo fenomeno, e, dunque, è proprio qui che è possibile rintracciare la continuità di cui Lei parla; ma penso che in Warburg la questione sia molto più complicata. Il conflitto è, infatti, ovunque. Nel caso molto conosciuto di Niobe (tavola 5) troviamo, da una parte, il terrore e il timore della vittima, dall'altra, nella ripresa del Pollaiuolo, questo si trasforma in un gesto di trionfo. Si può dunque constatare che qui la discontinuità interviene a un altro livello.

Mi viene in mente anche il caso della tavola 77 dell'Atlante Mnemosyne in cui il gesto dello sgozzamento di Oloferne da parte di Giuditta è ripreso, con un evidente

salto dialettico, nell'affiche pubblicitaria in cui è possibile riconoscere una giocatrice di golf intenta a colpire la pallina con la stessa intensità gestuale di Giuditta...

Esattamente, anche questo può essere un esempio. Se si prende in considerazione questa tavola, troviamo da una parte Giuditta e Oloferne e dall'altra una giocatrice di golf: nessuno può dire che siamo di fronte ad un rapporto di continuità tra queste immagini. Naturalmente c'è una continuità gestuale, ma la prima impressione visuale che abbiamo è quella della distanza tra questi due mondi. Vi è, infatti, un effetto di discontinuità molto marcato. La mia risposta sarà, dunque, che dalla parte di Brecht la discontinuità dei gesti e il loro rapporto intermittente permette di costruire il racconto. Mentre, per Warburg, una certa omologia e continuità tra i gesti permette di "smontare" completamente la continuità dei gesti stessi.

L'altra questione che le vorrei porre riguarda la sua idea di dysposition. A partire da quanto Lei scrive nel suo saggio dedicato a Brecht (Quand les images prennent position, Les éditions de Minuit, 2009), il montaggio può essere pensato attraverso il concetto di "dysposizione" come una tecnica in grado di disorganizzare la logica e l'ordine di apparizione delle immagini. Secondo Lei è possibile ritrovare questa forma di "smontaggio" nella produzione artistica surrealista, in particolare nei film di Luis Buñuel, Man Ray e René Clair? E' possibile riscontrare anche da parte dei surrealisti la volontà di utilizzare questa forma di montaggio per "prendere posizione" o è solo una tecnica di cui si servono per favorire la costruzione e la riproduzione dell'inconscio e del mondo onirico?

Ci sono due questioni nella sua domanda. Alla prima non posso che rispondere di sì: è, infatti, evidente che questa nozione di *dysposition*, intesa come una nuova forma di disorganizzazione delle cose, è rintracciabile senza dubbio nelle opere di smontaggio-rimontaggio dada-surrealiste. Ma questo è un concetto che ho utilizzato per descrivere il lavoro di Brecht, il quale come è noto non amava molto i surrealisti. C'è stato un grande dibattito all'epoca tra i comunisti per decidere se i surrealisti fossero o meno dei "borghesi reazionari"; lo stesso dibattito si poneva per la psicoanalisi. Come si sa Luckács è stato contrario, ma Brecht è stato decisamente più astuto. Quanto a Benjamin, è un caso molto particolare poiché difende, allo stesso tempo, sia Brecht sia i surrealisti (si pensi al suo rapporto con le droghe e al saggio *Hashish a Marsiglia*, 1932 ndr).

Sì, ma penso al saggio di Walter Benjamin dedicato al Surrealismo in cui, pur dimostrando la sua ammirazione per il Paysan de Paris di Aragon, ritiene necessario porre l'accento sulla dimensione del risveglio più che su quella onirica...

Bisogna pensare il Surrealismo in modo più ampio. Innanzitutto i surrealisti si sono impegnati politicamente in modo molto preciso; inoltre c'è tutto il versante cosiddetto "Georges Bataille" nel quale, come si sa, la parola dominante è "Documents". Penso che, nel dettaglio, ci siano molte differenze da osservare. Ma si può dire che c'è qualcosa che spiega il motivo per cui Benjamin si sia interessato allo stesso tempo sia a Brecht sia ai surrealisti. Benjamin, in questo caso, non è solamente critico ma cerca delle "potenzialità politiche" anche dove l'aspetto contemplativo sembra essere dominante.

*Sostenere che il montaggio è in grado di determinare una presa di posizione e di stimolare l'immaginazione politica, questo significa che attraverso il montaggio è possibile orientare criticamente ed emancipare – Lei insiste molto sull'etimologia di questa parola – politicamente lo sguardo dello spettatore? Condividi la posizione di Jacques Rancière nel suo recente saggio *Le spectateur émancipé* ?*

Sì, sono d'accordo con le riflessioni di Rancière. E' vero, io insisto di più sull'etimologia del termine "emancipazione", ma non è grave che Rancière non lo faccia; egli parte, infatti, da una riflessione che affonda le sue radici nel XX secolo. Ha studiato la pedagogia alternativa, penso al libro *Le maître ignorant*: questa è la base de *Le spectateur émancipé*. In generale, penso che la dimensione del lavoro di Rancière sia molto importante e senza dubbio feconda. Dunque, per tornare alla questione del montaggio, giusto ieri rispondevo a una domanda dicendo proprio che il montaggio non ha valore in sé, tutto dipende da cosa si monta e come lo si monta – ad esempio una donna-oggetto nuda e una macchina è un montaggio, ma disgustoso! Come dicevo sempre ieri, anche i film di Leni Riefenstahl sono film di montaggio; e anche, ovviamente, quelli di Ejzenštejn. Ma per ritornare alla sua domanda, è proprio in relazione a questi esempi che può forse risultare utile la distinzione tra presa di partito e presa di posizione. Perché è chiaro che tutta l'arte del montaggio in Leni Riefenstahl è volta a una presa di partito, sarebbe a dire che troviamo, costantemente, a livello spaziale, una piramide con alla sommità il dittatore, poi e ai suoi piedi delle folle immense, sempre così. In Ejzenštejn potrei dire che la presa di partito è inversa, poiché in cima troviamo la massa dei proletari. In Ejzenštejn la situazione è, però, molto più complicata, ma per certi versi lo è anche di meno: bisogna, infatti, comprendere tutti i

problemi che egli aveva avuto con Stalin. A questo proposito è utile un esempio che ho analizzato nel mio libro su Bataille... (*La Ressemblance Informe ou le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*, 1995 ndr.).

Si riferisce alla sua analisi di Linea generale?

No, non *Linea generale* ma *Sciopero*. Penso che il montaggio del finale di *Sciopero*, tra il piano generale dell'uccisione degli operai e il primo piano del toro macellato al mattatoio, sia un montaggio che permette di vedere le cose in due modi: da un lato mette in luce un punto di vista sintetico in cui i poveri operai sono paragonati al bue macellato, ottenendo così un montaggio che prende partito in modo unilaterale; dall'altro lato, questo montaggio può essere osservato da un punto di vista fenomenologico, in cui tra il piano generale e il primo piano vediamo sorgere un punto di vista completamente altro, non sintetizzabile: un punto di vista "intellettuale" che impedisce che tra i due piani si possa compiere una sintesi estetica; il primo piano non può essere mescolato al piano generale (ricordiamoci che Ejzenštejn per girare la scena era andato al mattatoio con i suoi operatori, sicuramente al mattino presto: voleva il suo toro macellato!). C'è qualcosa dell'ordine del sacrificio che interessa Ejzenštejn e che va al di là della presa di partito, al di là della difesa politica delle masse operaie. Potremmo dire che Ejzenštejn è piuttosto interessato a qualcosa che appartiene a un ordine antropologico (sacrificio, animalità), tutti elementi che lo avvicinano a Georges Bataille. Per riprendere la sua domanda circa il ruolo critico del montaggio – critico vuol dire che è in grado di provocare una crisi e dunque bisogna sapere dove provoca questa crisi – penso che l'esempio di *Sciopero* mostra che nel montaggio di Ejzenštejn c'è un effetto critico proprio all'interno della sua stessa presa di partito: tale montaggio è, infatti, contaminato da elementi di ordine patetico (la morte dell'animale ad esempio) e direi anche di ordine religioso e sacrale, come dirà anche Bataille (si pensi alle immagini del mattatoio de la Villette).

Nel suo libro Image malgré tout (tr. it. Immagini malgrado tutto, Raffaello Cortina Editore, 2005 ndr.) Lei afferma che la conoscenza attraverso il montaggio implica che il valore di questa conoscenza non possa essere assicurato da una sola immagine. Condurre, dunque, a leggibilità la storia attraverso le immagini, in effetti, vuol dire che queste devono essere connesse e messe a confronto con altre immagini. Mi viene in mente, a questo proposito, La rabbia – il film realizzato da Pasolini nel 1963 e ricostruito e rimontato da Bertolucci nel 2008. E' possibile, secondo Lei, stabilire un

parallelo tra il montaggio delle Histoire(s) du cinéma di Godard e La rabbia di Pasolini?

Innanzitutto posso dire che non è esattamente lo stesso progetto e dunque bisognerebbe fare un grande lavoro, la sua domanda comporta la necessità di fare un vero lavoro di comparazione tra le *Histoire(s) du cinéma* e *La rabbia*. Quello che posso dire è che le *Histoire(s) du cinéma* è una storia del cinema, quindi gli estratti dei film di finzione – il grande cinema hollywoodiano in particolare –, i documentari ecc. occupano un posto considerevole, mentre ne *La rabbia* c'è qualche riferimento alle opere d'arte, ma le immagini sono principalmente tratte dall'attualità. Godard si situa, dunque, all'interno della storia del cinema, sicuramente eccede questa storia, ma è molto più dentro alla storia del cinema di Pasolini. D'altra parte la grande differenza è proprio nella concezione del montaggio. Per montaggio non s'intende, infatti, solo il montaggio delle immagini tra di loro, ma anche il montaggio tra suono e immagine: si ha un effetto di montaggio anche quando Pasolini mostra due proletari che si picchiano mettendo come sottofondo la musica di Johann Sebastian Bach. Ne *La rabbia* questo effetto di montaggio è raddoppiato da Pasolini attraverso l'uso della "voce in prosa" e della "voce in poesia". Trovo questo semplicemente geniale! Penso che nelle *Histoire(s) du cinéma* di Godard troviamo, al contrario, la voce stessa dell'autore sempre presente. Trovo che il raddoppiamento inventato da Pasolini sulle due voci sia l'equivalente di quello che fece Brecht raddoppiando le legende delle tavole della *Kriegsfibel*: da una parte le legende "fattuali" sono ritagliate e rese visibili in ciascuna immagine, e, dall'altra, troviamo quella "voce in poesia" che è l'epigramma. In fondo si potrebbe pensare che Pasolini compia un gesto brechtiano, un gesto dialettico – quello della voce in prosa, voce in poesia. Bisognerebbe vedere la data in cui è stata tradotta in italiano la *Kriegsfibel* – *L'Abc della guerra* è stato pubblicato da Einaudi, ma non ricordo esattamente in quale anno - non mi stupirebbe che fosse prima del 1975... In ogni caso Pasolini sicuramente lo conosceva.

A proposito delle Histoire(s) du cinéma di Godard, Lei individua una forma di "montaggio centrifugo" all'interno del quale si connettono citazioni, documento ecc. Una tal esperienza di montaggio, oggi, secondo Lei, è ancora rintracciabile nel cinema o bisogna piuttosto rivolgersi ad altri mezzi di espressione artistica? Penso, ad esempio alla videoarte o, non so se lo conosce, al caso italiano di Blob dove sembra essere all'opera proprio l'idea di montaggio centrifugo.

Ah sì, conosco Enrico Ghezzi. Ho acquistato di recente un suo libro, ma non conosco *Blob...* Innanzitutto bisogna chiedersi che cos'è il cinema oggi. Anche le *Histoire(s) du cinéma* non esisterebbe senza il montaggio video, ed è proprio grazie a questo che Godard ha potuto realizzare il suo lavoro. Io non sono uno specialista, anzi non amo le questioni specialistiche che riguardano le distinzioni tra pittura e scultura, tra cinema e video; penso che sia necessario affrontare il problema del montaggio da un punto di vista più generale. Credo, senza dubbio, che ci siano nuove possibilità di "montaggio centrifugo", tecnica utilizzata dagli artisti per creare, ad esempio, nuove condizioni di movimento.

Lei ritiene che il lavoro di Harun Farocki, in particolare per quanto riguarda il montaggio, sia in linea con l'idea benjaminiana di "politicizzazione dell'arte"? Mi sembra, infatti, che Farocki rifletta continuamente sul significato politico delle possibilità offerte della tecnica, cinematografica in particolare. Qual è il suo parere?

La mia risposta è sì. Quello che Farocki costruisce corrisponde perfettamente a quello che Benjamin richiede con l'idea di "politicizzazione dell'arte", e con ciò si suppone anche che l'autore sia produttore, che ci siano dei processi d'interruzione, di montaggio e di cambiamento di funzione.

Sì, ma l'idea di politicizzazione dell'arte apre inevitabilmente a una dimensione pubblica, a un'idea di democratizzazione all'interno dei processi di fruizione artistica, al contrario, nel lavoro di Farocki mi sembra che permanga la dimensione del 'segreto', in particolare mi riferisco all'occultamento delle fonti da cui trae il materiale documentario dei suoi film...

Ma quando si parla della dimensione del segreto delle immagini s'intende che ciascuna immagine rappresenta il suo segreto, ma, nel momento in cui queste immagini si mostrano non sono più segrete. In questo senso Farocki realizza un'operazione politica che io ho comparato a quella denominata da Agamben "profanazione". Secondo Agamben profanazione, infatti, vuol dire restituire all'uso pubblico, laico e umano quello che normalmente è riservato a un uso "separato". Le immagini delle prigioni americane, dell'esercito ecc., sono immagini sacre in quanto separate e se qualcuno le rende visibili compie un gesto al contempo di profanazione e politicizzazione. Dunque, il lavoro di Farocki consiste nel restituire le immagini allo spazio pubblico. Ad esempio, prima di bombardare l'Afghanistan, già diversi anni fa, gli americani avevano comprato

i diritti di tutte le immagini satellitari in modo tale che nessuno potesse vedere immagini "dall'alto". Le politiche del segreto sono, senza dubbio, politiche di sacralizzazione.

Giornaledifilosofia.net è una rivista elettronica, registrazione n° ISSN 1827-5834. Il copyright degli articoli è libero. Chiunque può riprodurli. Unica condizione: mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.giornaledifilosofia.net.

Condizioni per riprodurre i materiali --> Tutti i materiali, i dati e le informazioni pubblicati all'interno di questo sito web sono "no copyright", nel senso che possono essere riprodotti, modificati, distribuiti, trasmessi, ripubblicati o in altro modo utilizzati, in tutto o in parte, senza il preventivo consenso di Giornaledifilosofia.net, a condizione che tali utilizzazioni avvengano per finalità di uso personale, studio, ricerca o comunque non commerciali e che sia citata la fonte attraverso la seguente dicitura, impressa in caratteri ben visibili: "www.giornaledifilosofia.net". Ove i materiali, dati o informazioni siano utilizzati in forma digitale, la citazione della fonte dovrà essere effettuata in modo da consentire un collegamento ipertestuale (link) alla home page www.giornaledifilosofia.net o alla pagina dalla quale i materiali, dati o informazioni sono tratti. In ogni caso, dell'avvenuta riproduzione, in forma analogica o digitale, dei materiali tratti da www.giornaledifilosofia.net dovrà essere data tempestiva comunicazione al seguente indirizzo (redazione@giornaledifilosofia.net), allegando, laddove possibile, copia elettronica dell'articolo in cui i materiali sono stati riprodotti.