



**MIMESIS / QUADERNI DI VISUAL AND MEDIA
STUDIES**

N. xxx

Collana diretta da *Vincenzo Trione* e *Renato Boccali*

COMITATO SCIENTIFICO

Gianni Canova (*Università IULM*), Michele Cometa (*Università degli Studi di Palermo*), Patrizia Farinelli (*Università di Lubiana*), Carole Talone-Hugon (*Université de Nice Sophia Antipolis*), Paolo Proietti (*Università IULM*)

COMITATO DI REDAZIONE

Laura Brignoli, Paola Carbone, Daniela Cardini, Tommaso Casini, Andrea Chiurato, Anna Luigia De Simone, Valentina Garavaglia, Emilio Mazza, Andrea Miconi



ANDREA CHIURATO

TRANSMEDIALITÀ E CROSSMEDIALITÀ

Nuove prospettive

 MIMESIS

Il presente testo è stato realizzato grazie ai fondi del Dottorato di ricerca in Visual and Media Studies della Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana *Quaderni di Visual and Media Studies*, n. xxx
Isbn: 97888575xxxxxx

© 2022 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

In copertina: Allan Ramsay (1713-1748), *David Hume*, 1754, olio su tela.

INDICE

<i>Andrea Chiurato</i> , TRANSMEDIALITÀ E CROSSMEDIALITÀ: NUOVE PROSPETTIVE	7
--	---

NUOVE FORME DI SCRITTURA E RISCrittURA DELLO SPAZIO MEDIALE

<i>Nadia Fusini</i> , IL SEGNO ILLEGGIBILE	13
--	----

<i>Vincenzo Pernice</i> , PROCESSI VERBALI, FAVOLE METAFISICHE, ROMANZI DA RECITARE. FORME DI IBRIDAZIONE NARRATIVA- TEATRO NELL'ITALIA TRA OTTO E NOVECENTO	25
--	----

<i>Marilina Ciaco</i> , SU ALCUNE IBRIDAZIONI FRA POESIA E PRATICHE VISUALI, DALLA POESIA TOTALE ALL'ASEMIC WRITING	51
---	----

<i>Francesco Urbano</i> , JONAS MEKAS. DIARI CONNETTIVI	75
---	----

<i>Camilla Balbi</i> , DAS IST DER TEUFEL SICHERLICH! ERWIN PANOFSKY E LA FOTOGRAFIA	99
---	----

ANACRONISMI E DISLOCAZIONI DELLO SPAZIO ESPOSITIVO

<i>Margherita Fontana</i> , CAVE ART E INSTALLAZIONE. ALCUNE INDICAZIONI PER UNA SPELEOLOGIA DEL CONTEMPORANEO DA LOUISE BOURGEOIS A THOMAS HIRSCHHORN	123
--	-----

Anna Cuomo, DISTOPIE CONTEMPORANEE.
IL CASO DISMALAND 145

Anna Calise, IL MUSEO DIGITALE. ANALISI DI UN
DISPOSITIVO TRA CURATELA, SPAZIALITÀ E PARTECIPAZIONE 167

Annalisa Pellino, ISCRIZIONI VOCALI ED EVIDENZE ACUSTICHE IN
WALLED UNWALLED DI LAWRENCE ABU HAMDAN 197

INTERFACE, ENTERTAINMENT
E CONOSCENZA

Pietro Montani, INTERMEDIALITÀ E MULTIMODALITÀ
DELL'IMMAGINAZIONE 219

Riccardo Retez, DA TWITCH A JERKMATE: LA NUOVA
CROSSMEDIALITÀ DELLE INTERFACCE LUDICHE 241

Pierandrea Villa, SUPEREROI, SAGHE E UNIVERSI NARRATIVI.
L'INDUSTRIA CULTURALE CONTEMPORANEA TRA
MEDIA FRANCHISE E AUTORIALITÀ 277

Gemma Fantacci, IBRIDAZIONI CONTEMPORANEE.
IL MACHINIMA COME MEDIUM DI CONFINE 301

Valentina Bartalesi, *MEET OUR ANCESTORS*: ITINERARI
TRANSMEDIALI NELLA PREISTORIA 329

DAS IST DER TEUFEL SICHERLICH! ERWIN PANOFSKY E LA FOTOGRAFIA

di *Camilla Balbi*

Le critiche consuete mosse dalla teoria dell'arte più recente, specialmente quella proveniente dalle fila dei *visual studies*¹, al pensiero di Erwin Panofsky in generale, e al sistema iconologico in particolare, riguardano essenzialmente la presunta indifferenza dello storico amburghese per la dimensione mediale delle immagini (considerate dalla critica “perfect, transparent media through which reality may be represented to understanding”²) e per le immagini extra-artistiche³:

la storia dell'arte ha fallito come *Bildwissenschaft* perché non si è mai confrontata con i media della modernità; l'iconologia sarebbe diventata una *Bildwissenschaft* se Erwin Panofsky non avesse incapsulato questa metodologia in un'analisi delle allegorie rinascimentali.⁴

- 1 Per una panoramica degli orientamenti contemporanei nell'ambito dei *visual studies* si vedano, in italiano, A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media disposti*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2016 e M. Cometa, *Cultura Visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2020.
- 2 T.W.J. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago 1986, p. 8.
- 3 “I propose a new kind of iconology whose generality serves the purpose of bridging past and present in the life of images and that therefore is not limited to art (as was Panofsky's iconology, which I leave aside)”. H. Belting, *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, in “Critical Inquiry”, Vol. 31, n. 2, 2005, p. 303.
- 4 H. Belting, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Fink Wilhelm GmbH, Munich 2001, p.15; il passo è citato anche in H. Bredekamp, *A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft*, in “Critical Inquiry”, n. 29, 2003, p. 418. Bredekamp si sofferma sull'interesse di Panofsky sul cinema (Ivi, pp. 426-428) senza tuttavia trattare il suo rapporto con la fotografia.

In quest'articolo⁵ ci si propone di mettere parzialmente in discussione questo paradigma critico, ormai canonizzato, investigando, in una prospettiva transmediale, le riflessioni di Panofsky in un terreno finora inesplorato dalla storiografia sull'autore: quello della fotografia. Le riflessioni sul nuovo medium – sporadiche, incidentali, eppure singolarmente acute e coerenti – attraversano, infatti, un arco di circa trent'anni, arricchendosi nel dialogo con alcuni dei più importanti intellettuali della Germania dell'anteguerra e dell'America del dopoguerra, e restituendoci un capitolo dimenticato della “preistoria” delle teorie medialità contemporanee, e un suo interprete insospettato.

1. PAPAGENO E MONOSTATO, LA FOTOGRAFIA COME ARTE

Una delle testimonianze più preziose per ricostruire il rapporto di Panofsky con la fotografia è il carteggio, iniziato nel 1957 e mantenutosi – seppur sporadicamente – per tutto il decennio successivo⁶, con il teorico dell'arte e della fotografia boemo Heinrich Schwarz⁷.

5 La prima versione di questo articolo è stata presentata, con il titolo *Papageno and Monostatos, Erwin Panofsky on Photography* il 6 dicembre del 2022 al dipartimento di German Studies della New York University. Colgo l'occasione per ringraziare il professor Wood e i colleghi del dipartimento per la discussione seguita alla conferenza, i loro commenti sono stati preziosi nel guidare la stesura di questo testo.

6 L'ultima corrispondenza tra i due risale al 1966, due anni prima della morte di Panofsky. Cfr. Heinrich Schwarz papers, 1894-1974, Getty Research Institute, Research Library, Accession n. 920033.

7 Purtroppo, ad oggi, mancano lavori monografici – che sarebbero più che auspicabili – dedicati alla figura di Schwarz. Sugli anni giovanili, si veda M. Faber, *Heinrich Schwarz: die Entdeckung der Naturwissenschaften und technischen Apparate durch die Kunstgeschichtsschreibung*, in “Fotografie & Geschichte”, 2000, pp. 51-57; A. Wagner, *Der Photoanwalt aus dem Belvedere: zur Wiederentdeckung des vertriebenen Kunsthistorikers Heinrich Schwarz*, in “Belvedere”, Vol. 12, N. 2, pp. 58-71.



C. BALBI
Das ist der Teufel sicherlich!

Malgrado la figura di Schwarz non abbia ricevuto larga attenzione critica, è a lui che si deve⁸ la prima monografia mai dedicata a un fotografo⁹, nonché una delle prime importanti mostre sulla fotografia pittorialista, realizzata, già nel 1928, alla galleria del Belvedere di Vienna¹⁰.

Schwarz, inoltre, avrà negli Stati Uniti un'influenza decisiva sulle scelte curatoriali del dipartimento di fotografia del MoMA, dalla sua fondazione¹¹ fino alla storica mostra di Galassi del 1981 *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*¹², il cui indirizzo teorico era dichiaratamente ispirato ai suoi studi¹³.

Quando, nell'inverno del 1957, Schwarz invia a Panofsky il suo articolo, pubblicato per la *Gazette des Beaux Arts, Daumier, Gilles et Nadar*¹⁴, dobbiamo immaginare che fosse interessato ad avere l'opinione del teorico in particolare rispetto a un momento chiave del testo.

Un passaggio dell'articolo aveva infatti, in particolare, toni singolarmente panofskyani: “come il cambiamento fondamentale che ha avuto luogo nel Rinascimento, così la fotografia e la visione fotografica hanno penetrato la nostra mente e trasformato la nostra visione ottica”¹⁵.

-
- 8 Vedi M. Haworth-Booth, *The legacy of Heinrich Schwarz*, in “History of Photography”, Vol. 10, n. 1, 2013, p. 73.
- 9 H. Schwarz, *David Octavius Hill: der Meister der Photographie*, Insel, Leipzig 1931.
- 10 H. Schwarz, *Die Kunst in der Photographie der Frühzeit 1840-1880*, Verlag Von Anton Schroll & Co., Wien 1928.
- 11 L'influenza di Schwarz sul primo direttore del dipartimento di fotografia del MoMA, Newhall, è ben ricostruita in M. Gasser, *Histories of Photography 1839-1939*, in “History of Photography”, Vol. 16, n. 1, 1992, p. 57.
- 12 P. Galassi, *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*, The Museum of Modern Art, New York 1981.
- 13 Sulla problematica genealogia teorica della mostra, G. Thornton, *The place of Photography In The Western Pictorial Tradition: Heinrich Schwarz, Peter Galassi and Jhon Szarkowski*, in “History of Photography”, Vol. 10, n. 2, 1986, pp. 85-98.
- 14 H. Schwarz, *Daumier, Gill and Nadar*, in “Gazette des Beaux-Arts”, Vol. 6, n. 49, 1957, pp. 89-106.
- 15 Ivi, p. 98.





Quello che qui ha il tono di mera suggestione, riferimento estemporaneo alla teoria dell'arte rinascimentale, sarebbe divenuto un elemento chiave della teoria della fotografia formulata da Schwarz in altri scritti dal più ampio respiro teorico, indice di una conoscenza profonda e di un confronto serrato con la produzione di Panofsky.

Non a caso, già in uno dei suoi primi articoli sul nuovo medium, pubblicato nel 1949, prima dunque dello scambio diretto con l'autore, Schwarz avesse citato esplicitamente *Idea* – che sarebbe stato pubblicato in traduzione inglese solo molti anni dopo¹⁶ –, affermando che:

la questione nasce infatti nel Rinascimento, epoca in cui, per citare Panofsky, era stato affermato e universalmente accettato un dogma apparentemente banale, eppure il più problematico, della teoria dell'estetica: il dogma che vuole l'opera d'arte rappresentazione diretta e fedele di un oggetto naturale.¹⁷

Con questo passaggio, fondamentale, Schwarz legittimava, di fatto, l'artisticità del nuovo mezzo, iscrivendolo all'interno della tradizione pittorica post-rinascimentale: convenzioni nate nel

16 E. Panofsky, *Idea: A Concept in Art Theory*, University of South Carolina Press, Los Angeles 1968. Vale la pena sottolineare, a margine, come anche la fortuna italiana di *Idea* sia stata teatro di un dibattito critico complesso. Ancora nel 1997, Augusto Gentili si riferiva al testo come “questo libro un po' vecchiotto di teoria dell'arte” (A. Gentili, *Tiziano, Panofsky e l'iconologia in Italia*, in E. Panofsky, *Tiziano: problemi di iconografia*, Marsilio, Venezia 1997, p. 198), mentre Sciolla vi vedeva uno dei capisaldi della produzione panofskyana, e della teoria dell'arte del Novecento (G.C. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, UTET, Torino 1995, pp. 127-34). Per una rilettura critica più recente vedi invece S. Ferrari, *Voci del Rinascimento. Attraverso gli scritti di artisti e teorici dell'epoca*, Mondadori, Milano 2008, pp. 77-90.

17 H. Schwarz, *Art and Photography: Forerunners and Influences*, in “*Magazine of Art*”, Vol. 42, n. 11, 1949, p. 252. Il passo che Schwarz cita, quasi testualmente, di *Idea*, è quello in cui Panofsky spiega come “the theoretical and historical literature about the art of the Italian Renaissance emphasized that the task of art is the direct imitation or [...] the faithful reproduction of reality”. Erwin Panofsky, *Idea* (1968), cit., p. 47.





C. BALBI
Das ist der Teufel sicherlich!

Quattrocento italiano, come l'adozione di un punto di vista fisso e la prospettiva lineare, avevano di fatto condotto, per Schwarz, la cultura occidentale a quella *inner preparedness*¹⁸ per la fotografia che ne avrebbe consentito lo sviluppo nel corso del XIX Secolo.

Ecco allora che l'analogia tra la fotografia e le innovazioni ottiche del Rinascimento prospettata nel saggio su *Daumier*, da semplice parallelismo acquisisce un rapporto quasi derivativo: non soltanto il nuovo medium, come la prospettiva, ha potuto *trasformare la nostra visione ottica*, ma sono proprio i cambiamenti rappresentazionali introdotti da quest'ultima che hanno consentito la creazione di un humus culturale favorevole alla nascita della tecnica fotografica¹⁹.

Viene allora da pensare che un altro testo panofskyano – tradotto in inglese soltanto nel 1991 – sarebbe stato più adeguato agli sforzi teorici di Schwarz: *La Prospettiva come Forma Simbolica*²⁰.

Lo storico saggio è, infatti, il primo in cui il teorico fa riferimento esplicito al nuovo medium mettendo, in termini apparentemente molto vicini alle riflessioni di Schwarz, in rapporto diretto le conquiste teoriche del Rinascimento con i principi della tecnica fotografica. Nel discutere le differenze tra immagine prospettica e immagine retinica, Panofsky sosteneva infatti l'esistenza di un'analogia processuale tra fotografia e prospettiva:

[nell'immagine retinica] le forme sono proiettate non su una superficie piana, bensì su una superficie concava, per cui già al livello di questa sfera inferiore e pre-psicologica si dà una fondamentale discrepanza fra la "realtà" e la costruzione (discrepanza che esiste ovviamente anche per i risultati del tutto analoghi a quelli prospettici, che si ottengono mediante un apparecchio fotografico).²¹

18 H. Schwarz, *Art and Photography: Forerunners and Influences*, cit., p. 99.

19 Ivi, p. 252.

20 La prima edizione in inglese, tradotta da Christopher Wood, è E. Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, Zone Books, New York 1991. La versione cui si fa riferimento nei brani citati è quella italiana E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica"*, Abscondita, Milano 2013.

21 E. Panofsky, *La Prospettiva come Forma Simbolica*, cit., p. 15.



Nelle pagine successive, Panofsky si spingeva anche oltre, rilevando come la fotografia non facesse altro che rinforzare quelle strategie della visione *inventate* dal Rinascimento, prova della coerente prosecuzione – per usare un termine coniato dalla critica successiva – del *regime scopico*²² rinascimentale nel contemporaneo e, consequenzialmente, di un comune *Weltgefühl* mantenutosi pressoché inalterato dalla grande stagione dell'Umanesimo ai primi del Novecento:

e se tra i nostri contemporanei soltanto pochissimi hanno riconosciuto quelle curvature, ciò dipende senza dubbio, almeno in parte, dall'abitudine (confermata anche dall'osservazione della fotografia) alla costruzione prospettica piana – la quale certo, a sua volta, può essere intesa soltanto in base a un particolare sentimento (specifico appunto dell'epoca moderna) dello spazio, o se si vuole, del mondo.²³

Se indagare le decisive conseguenze epistemologiche di questo passaggio esula dagli scopi di questo lavoro, è tuttavia il caso di soffermarsi sullo sviluppo che queste riflessioni hanno avuto nella concezione panofskyana della *fotografia come arte*. Qui, infatti, l'analogia processuale tra sistema prospettico e tecnica fotografica, cui si accenna nella *Prospettiva*, si fa punto di partenza per la legittimazione estetica della nuova tecnica, a partire dalla convinzione che entrambe siano in grado di veicolare quella medesima visione del mondo caratteristica della modernità.

Così, nella lettera del 1957, Panofsky risponde a Schwarz:

Anche se non conosco bene la pittura del diciannovesimo secolo, sono rimasto affascinato dal problema generale della relazione tra fotografia e pittura, e concordo pienamente con le tue conclusioni [...] Per quanto riguarda il problema generale, mi ha fatto molto piacere vedere che, a quanto pare, l'invenzione della fotografia è stata – per l'arte – tanto importante quanto lo è stata per la scienza, anche se la reazione dei pittori è stata spesso, comprensibilmen-

22 Sulla teoria dei regimi scopici vedi M. Jay, *Scopic Regimes of Modernity*, in H. Foster, *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle 1988, pp. 3-29.

23 E. Panofsky, *La Prospettiva come Forma Simbolica*, cit., p. 18.



C. BALBI
Das ist der Teufel sicherlich!

te, negativa: in molti casi l'esistenza stessa della fotografia può aver avuto un ruolo nel tuffarsi a capofitto, da parte degli artisti, nel "non-oggettivo" (un'ipotesi supportabile da molte affermazioni dei pittori "astratti" che usano le parole "fotografia" e "fotografico" più o meno con i toni con cui gli autori medioevali parlavano del diavolo) [...] Mi sembra che la relazione tra i due personaggi [nel disegno di Daumier ndr.] sia paragonabile a quella di Papageno e Monostato (che sono entrambi spaventati l'uno dell'altro) e questo, penso, è in linea con l'attitudine di Daumier, che in quanto vero artista era vagamente spaventato da quello che considerava lo pseudoartista (caratterizzato così con grande chiarezza nel suo disegno), il fotografo.²⁴

La scena del *Zauberflöte* citata da Panofsky, un riferimento che è forse anche omaggio alla perdita Vienna dell'amico, e alla comune cultura mitteleuropea che li legava, non potrebbe essere più appropriata per descrivere il rapporto delineato dal teorico tra fotografia e pittura.

Papageno e Monostato, l'uccelliere e il moro, sono entrambi figure di *outsider*, comiche, grottesche, a tratti sgradevoli. Non controllano gli istinti, non parlano bene la lingua. I due personaggi, che si riveleranno molto diversi nello sviluppo della trama, al loro primo incontro sono insospettabilmente simili, accomunati da un'esibita *estraneità* all'eroismo e alla razionalità dell'universo mozartiano.

Eppure, le due figure più drammaturgicamente affini del *Flauto magico*, quando si vedono per la prima volta, fuggono l'una dall'altra, riferendo l'uno all'altro le stesse parole cantate sulle stesse note, in un suggestivo gioco di echi. Entrambe pensano – come notava Panofsky poche righe prima parlando degli astrattisti – di trovarsi al cospetto del diavolo in persona. Dai lati opposti del palco, in movimenti speculari, entrambi pronunciano la medesima sentenza sul nuovo arrivato: *Das ist der Teufel sicherlich*.

24 Lettera di Erwin Panofsky a Heinrich Schwarz, 19 marzo 1957, in D. Wuttke (a cura di), *Erwin Panofsky Korrespondenz*, Band IV (1957-1961), Hassarowitz, Wiesbaden 2008, p. 61.



La specularità imperfetta di Monostato e Papageno – di fotografia e arte – nella scena citata da Panofsky, ci conduce così al cuore del problema: da un lato, quello dell'*artisticità* della fotografia, dall'altro quello della sua *specificità*. Per affrontarlo, sarà necessario intraprendere un percorso a tratti frammentario e fortemente diacronico, facendo dialogare il carteggio Schwarz con altri testi privati di Panofsky, per arrivare a definire infine un'immagine organica del suo pensiero sull'ottava arte.

2. “NON UN’OBIEZIONE MA UN’ESTENSIONE”: PANOFSKY E KRACAUER

Il primo riferimento all'analogia tra fotografia e arte si ritrova infatti – per quanto a un grado meno esplicito e formalizzato di quello del carteggio Schwarz – in una lettera di quasi dieci anni precedente, indirizzata a Philippe Vaudrin²⁵, rappresentante dell'Oxford University Press a New York, e incaricato dalla casa editrice, in quell'ottobre del 1949, di richiedere a Panofsky un parere sul progetto *Tentative Outline of a Book on Film Aesthetics*²⁶, scritto da un altro studioso immigrato poco tempo prima dalla Germania, Siegfried Kracauer.

Un rapporto, quello con Kracauer, non iniziato sotto i migliori auspici, quando Panofsky, che aveva avuto la fortuna di stabilirsi alla New York University prima dell'ascesa del nazismo non aveva sostenuto, nel 1938, l'emigrazione dello studioso, allora in fuga da Parigi²⁷. Una scelta dettata dalla risoluzione di non raccomandare – in anni di vera e propria emorragia intellettuale dalla

25 Lettera di Erwin Panofsky a Philippe Vaudrin del 17 ottobre 1949, In D. Wuttke (a cura di), *Erwin Panofsky Korrespondenz, Band II*, Hassarowitz, Wiesbaden, 2003, pp. 1105-1107.

26 S. Kracauer, *Tentative Outline of a Book on Film Aesthetics*, in V. Breidecker (a cura di), *Siegfried Kracauer-Erwin Panofsky Briefwechsel, 1941-1966. Mit einem Anhang: Siegfried Kracauer “under the spell of the living Warburg tradition”*, Akademie Verlag, Berlin 1996, pp. 83-90.

27 La biografia di Kracauer cui ho fatto riferimento è M. Jay, *The Ex-*



C. BALBI
Das ist der Teufel sicherlich!

Germania agli Stati Uniti, in cui le richieste di raccomandazione e supporto erano quasi quotidiane – studiosi il cui lavoro non conosceva personalmente²⁸.

E tuttavia, negli *hub culturali* creatisi tra gli *émigré* nel nuovo mondo²⁹ – in cui si parlava, forse per la prima volta, di *humanities* in senso lato, trascendendo i confini artificiali delle discipline umanistiche – l’incontro, anche intellettuale, tra due studiosi apparentemente così lontani diviene finalmente possibile.

Qui, Panofsky si adopererà per aiutare il collega – la cui balbuzie impediva l’assunzione di incarichi universitari – ad accedere a importanti borse di studio come quella del Guggenheim³⁰ nel 1943, e, probabilmente³¹, ad essere assunto, negli anni Cinquanta, dalla Fondazione Bolligen come principale consulente e consigliere professionale del suo programma di ricerca³².

È all’interno di questa consuetudine di rapporti e stima reciproci, in cui Panofsky dimostrerà sempre un grande interesse e una sincera curiosità per gli studi di Kracauer³³, in una dimensio-

traterritorial Life of Siegfried Kracauer, in “Salmagundi”, n. 31/32, 1975/1976, pp. 49-106.

- 28 L’episodio è raccontato in V. Breidecker, *Ferne Nähe, Kracauer, Panofsky und “the Warburg tradition”*, in Id., *Siegfried Kracauer-Erwin Panofsky Briefwechsel, 1941-1966*, cit., p. 135.
- 29 Si tratta, purtroppo, di luoghi di confronto principalmente orale (quelle che Kracauer ricorda come *conversations in the Old Continental style*, ivi, p. 69), al Princeton Club o a New York, dove Panofsky teneva spesso lezioni anche dopo l’assunzione all’IAS. Abbiamo una ricca testimonianza che ci proviene dalle corrispondenze di questi incontri, ma è impossibile ricostruire l’entità dello scambio che vi avveniva.
- 30 Lettera di Panofsky a Kracauer del 17 ottobre 1942, Ivi, p. 19.
- 31 Come nota Breidecker, “ob Kracauer seine Position bei der Bolligen Foundation wiederum Panofsky, der die Stiftung gelegentlich selbst beriet (und dessen gemeinsam mit Dora Panofsky verfaßtes Buch *Pandora’s Box* in den von Kurt Wolfis New Yorker Exilverlag Pantheon verlegten *Bolligen Series* erschienen war), oder seinem Freund Meyer Schapiro zu verdanken hatte, ist nicht zu beantworten”. Ivi, p. 137.
- 32 cfr. W. McGuire, *Bolligen: An Adventure in Collecting the Past – Updated Edition*, Princeton University Press, Princeton 1982.
- 33 “I shall be more than pleased to make the personal acquaintance of



ne in cui l'affinità intellettuale si fonde con un profondo sodalizio esistenziale, che va collocata la lettera di Panofsky a Vaudrin.

L'interessamento di Panofsky per l'*outline* di *Theory of Film* precede, infatti, di circa un anno la lettera all'editore. È con gli auguri di Natale del '48 che Kracauer comunica all'amico di aver fatto il suo nome per ottenere i finanziamenti per il libro³⁴. La risposta di Panofsky segna l'inizio del suo rapporto con il testo che è stato definito *the culmination of Kracauer's lifelong fascination with film*³⁵, nonché il primo incontro diretto dello storico dell'arte con la complessa teoria della fotografia formulata dal collega già a partire dagli anni Venti.

Grazie per gli auguri di Natale, che ricambiamo con tutto il cuore. Il Natale è un piacere discutibile (conoscete la definizione di “una festa cristiana che è costata una fortuna agli ebrei”) ma c'è sempre qualcosa di sorprendente e soddisfacente nell'essere sopravvissuti un altro anno “ogni volta di nuovo”, e, in realtà, immeritadamente. Che mi abbiano nominato come riferimento alla Fondazione Bollingen mi sta benissimo, ovviamente. Non so se potrò essere davvero d'aiuto, ma, se mi verrà chiesto, farò del mio meglio.³⁶

E avrebbe davvero fatto del suo meglio, se è vero che la Fondazione avrebbe deciso di sostenere il progetto di Kracauer e che, quasi un anno dopo, l'Oxford University Press si sarebbe rivolta proprio a Panofsky per avere la sua opinione sul *draft* del collega francofortese. Traccia di questo primo parere panofskyano, e

one whose ideas interest me very much and from whom I hope to learn a good deal about the film of which I really know nothing in a technical and sociological sense”. V. Breidecker, *Siegfried Kracauer-Erwin Panofsky Briefwechsel, 1941-196*, cit., p. 6.

34 Lettera di Kracauer a Panofsky del 12 dicembre 1947, in V. Breidecker, *Siegfried Kracauer-Erwin Panofsky Briefwechsel, 1941-1966*, cit., p. 48.

35 Martin Jay, *The Extraterritorial Life of Siegfried Kracauer*, cit., p. 75.

36 Lettera di Panofsky a Kracauer del 14 dicembre 1947, in V. Breidecker, *Siegfried Kracauer-Erwin Panofsky Briefwechsel, 1941-1966*, cit., p. 50.



C. BALBI
Das ist der Teufel sicherlich!

della sua importanza, è conservata anche nella versione finale del testo, nella cui prefazione leggiamo:

inoltre, desidero estendere i miei maggiori ringraziamenti a tutti coloro che, con i loro consigli, hanno contribuito alla crescita di questo libro. Il commento del professor Erwin Panofsky sulla prima outline della mia idea mi è stato di enorme aiuto – senza contare che il suo interessamento è stata per me grande fonte di conforto.³⁷

In realtà, come vedremo, le osservazioni di Panofsky sull'*outline* di Kracauer si distanziano significativamente dalle opinioni espresse da quest'ultimo tanto nella bozza del progetto quanto nella sua versione finale, in *Theory of Film*. Ma è proprio dalla distanza di queste posizioni che è possibile comprendere fino in fondo come Panofsky interpretasse il rapporto tra fotografia e arte, e con quali conseguenze. Si legge nella lettera a Vaudrin, che vale la pena di citare per intero:

Ho trovato l'outline di Kracauer così interessante che non ho resistito alla tentazione di leggerla con attenzione, malgrado sia molto impegnato in questo periodo, e questa è forse la maggiore testimonianza che posso esprimere in suo favore.

Per quello che si può giudicare da una bozza, le premesse del libro di Kracauer promettono un lavoro esaltante e fondamentale importante e la sua tesi principale – l'intrinseco conflitto tra "struttura cinematografica" e "story", infinitezza e finitezza, atomizzazione dell'episodio e logica della trama – mi colpisce molto, essendo insieme originale e fondamentale corretta.

Mi chiedo solo se non si possa spingere ancora oltre l'argomento, dicendo che questo conflitto è inerente alla tecnica fotografica in sé. Kracauer interpreta, se comprendo bene, la fotografia come posta a un polo di un'antinomia, dicendo che il fotogramma "tende a rimuovere la cornice soggettiva di riferimento, lasciando solo i meri complessi del visibile di per se stessi" e che la narrativa fornisce l'altro polo.

Mi chiedo se questo conflitto non sia inerente anche al medium

37 . S. Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* (1960), Princeton University Press, Princeton 1997, p. LIV.



fotografico in sé.

C'è stato un lungo dibattito sul se la fotografia (non la fotografia del cinema, la fotografia comune) sia o possa divenire "un'arte". Io credo che questa domanda debba trovare una risposta affermativa, perché mentre la "macchina priva di anima" solleva l'artista da molte delle fasi del processo imitativo normalmente associato all'idea di arte, lo lascia tuttavia libero di determinare molti aspetti della composizione e, soprattutto, la scelta del soggetto. Noi troviamo dunque, anche nei fotogrammi, non solo un interesse per "frammenti di realtà autonomi" ma anche un'enorme quantità di colorito emozionale, come in molti scatti di bambini, cani e altri "recipienti di sentimentalismo" [...], un fenomeno che Kracauer sembra sottostimare, opponendo direttamente, come fa, gli incunaboli fattuali del film alle produzioni puramente fantastiche di Méliès. L'aggiunta del movimento, e poi del suono, trasferisce questa questione sul piano di narrative coerenti e significanti, ma penso che possa essere già inerente al medium fotografico in sé una proposizione che non è un'obiezione alla teoria di Kracauer, ma piuttosto la investe di una validità ancora più generale.³⁸

Panofsky, nel suo commento all'*outline*, a ben vedere, sposta il fuoco del discorso kracaueriano dal cinema a un argomento che, in quel momento, doveva stargli particolarmente a cuore: la fotografia. O meglio, ancora una volta, ritrova negli scritti dell'amico il riproporsi, in veste differente, di un problema che gli stava a cuore fin dai primissimi scritti degli anni Venti: quello della dialettica tra forma e contenuto

A un'analisi attenta dell'*outline* di Kracauer, è chiaro tuttavia che la lettura panofskyana, pur presentandosi come *non un'obiezione ma un'estensione*³⁹ delle riflessioni di Kracauer, si allontani radicalmente da queste ultime. Il teorico francofortese, che in Germania si era dedicato estensivamente al medium fotografico in almeno due occasioni⁴⁰, aveva infatti sempre insistito sull'assoluta *alterità* della fotografia rispetto all'arte tradizionale:

38 Lettera di Panofsky a Vaudrin, 17 Ottobre 1949, in Volker Breidecker, *Siegfried Kracauer-Erwin Panofsky Briefwechsel, 1941-1966*, p. 53.

39 vedi nota 38.

40 Cfr. S. Kracauer, *Die Photographie*, in "Frankfurter Zeitung", 28 ot-



C. BALBI
Das ist der Teufel sicherlich!

Nell'opera d'arte è il significato dell'oggetto ciò che diviene immagine spaziale. Nella fotografia, all'opposto, è l'immagine spaziale di un oggetto a rappresentarne il significato. Le due immagini, quella "naturale" e quella che viene filtrata dalla conoscenza, non coincidono affatto. Mentre l'opera d'arte elimina quella per amore di questa, consegue ad un tempo anche la somiglianza raggiunta dalla fotografia. Quest'ultima si riferisce all'aspetto esteriore dell'oggetto, al quale non traspare affatto come tale oggetto si mostrerà alla conoscenza. Dall'opera d'arte, invece, viene mediata solo l'immagine, il trasparente dell'oggetto. Sotto tale profilo, essa è simile a uno specchio magico, che non riflette colui che lo interroga così come appare, bensì come egli desidera essere, oppure così come è nel profondo. Certo, anche l'opera d'arte va, nel tempo, in rovina, ma dai frammenti che la compongono emerge il significato, mentre nella fotografia gli elementi che la compongono sono, per così dire, annebbiati.⁴¹

Il discorso sul medium fotografico era legato, da Kracauer, a doppio filo con quello sul cinema, il solo a consentire, a suo avviso, *quella redenzione della realtà fisica* dalla stupida ripetizione a cui la fotografia sembrava condannata.

Francesco Casetti, in un importante articolo sulle prime teorie della fotografia, ricostruisce questo snodo del pensiero kracaueriano con estrema chiarezza:

ebbene, in che modo è possibile ri-disporre queste immagini frammentarie? Qui la fotografia non sembra in grado di affrontare un tale compito basandosi solo su se stessa. Kracauer osserva che è piuttosto il cinema il medium in grado di ridare una struttura a dei frammenti che ci presentano la natura nella sua nudità. Lo può fare perché è il luogo precipuo dove si è venuta definendo la pratica del montaggio – una pratica appunto che consiste nello spogliare del

tobre 1927 e Id., *Zur Berliner Film-und Photo-Schau*, in "Frankfurter Zeitung", 12 luglio 1932. Un'analisi del ruolo di questi due saggi nella teoria della fotografia kracaueriana è in O. Agard, *Il cinema e l'immagine del disincanto in Siegfried Kracauer*, in "Iride", Vol. XXIX, n. 79, 2016, pp. 579-589.

41 S. Kracauer, *La fotografia* (1927), in Id., *La massa come ornamento*, Prismi, Napoli 1982, p. 117.



loro presunto significato dei brandelli, ricombinandoli liberamente in un nuovo insieme. Con il montaggio nelle sue diverse forme – l'accostamento, la sovrapposizione, il contrasto – anche un medium come la fotografia potrà delineare formazioni sorprendenti ma rivelatrici, là dove invece “la confusa mescolanza delle immagini delle riviste illustrate è solo caos”.⁴²

Nel contestare la natura di “nudo brandello di realtà” dell'immagine fotografica, la critica di Panofsky, in effetti, colpisce al cuore le riflessioni kracaueriane sulla fotografia e sul cinema. D'altronde, visti gli assunti teorici di scritti come *La prospettiva*, dobbiamo immaginare che, per Panofsky, l'idea di un medium *non filtrato dalla coscienza* fosse completamente da rigettare. Nel parlare di una continuità processuale tra l'arte classica e la nuova tecnica fotografica, Panofsky va, infatti, a contestare lo stesso nucleo teorico della teoria della fotografia kracaueriana che, concepito per la prima volta nel 27, si sarebbe mantenuto intatto fino al capitolo di *Theory of Film* dedicato alla fotografia.

Mentre, infatti, lo studio di Kracauer si attiene scrupolosamente, nelle sue premesse, all'idea greenberghiana di *medium specificity*, facendo partire le sue riflessioni proprio dalla domanda *how can we trace the nature of the photographic medium?*⁴³, l'approccio di Panofsky, analogamente a quanto sarebbe accaduto nella lettera a Schwarz, sembra invece concentrarsi sugli elementi di continuità tra i due sistemi di rappresentazione. Panofsky tradisce, in effetti, una certa insensibilità per quegli aspetti teorici della fotografia – formulati, tra gli altri, in ambiente tedesco da Walter Benjamin⁴⁴ e Kracauer stesso – che sottolineavano la natura dirompente del nuovo medium, per ragionare invece (secondo un punto di vista per lui tipico, e che potremmo considerare profon-

42 F. Casetti, *La Paura della Fotografia*, in E. Menduni, L. Marmo (a cura di), *Fotografia e Culture Visuali del XXI Secolo*, Tre Press, Roma 2018, p. 24.

43 S. Kracauer, *Theory of Film*, cit. p. 34.

44 W. Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, in “Literarische Welt”, Vol. 18, n. 9; Vol. 25, n. 9; Vol. 2, n. 10, 1931.



C. BALBI
Das ist der Teufel sicherlich!

damente umanistico) su quegli elementi costanti “di artisticità” in grado di perpetuarsi, trasversalmente, tra i diversi media.

3. ANTIMODERNISMO O MEMORIA WARBURGHIANA?

Un discorso che – soprattutto per l’insistenza panofskyana su elementi quali il *soggetto* e la *composizione* – è spesso stato interpretato, dai pochi autori che si sono occupati di questi temi, in chiave marcatamente *antimodernista*.

Analizzando la lettera a Kracauer dal punto di vista dei *film studies*, scrive ad esempio Levin:

Lo scopo segreto dell’apparentemente progressista sostegno di Panofsky all’attrattiva nazionalpopolare dei film, della loro “comunicabilità”, potrebbe essere una risposta diretta al modernismo e all’arte moderna, una resistenza all’astrazione [...] Mentre il Panofsky open-minded potrebbe certamente essere stato – come molti insistono – simpatetico e interessato all’arte moderna in quanto tale, sembra anche abbastanza chiaro che, a un certo livello, l’arte contemporanea avesse posto una sfida speciale al suo programma metodologico [...] Il film, nella misura in cui si può sostenere che sia essenzialmente fotografico [...], ripristina la legittimità del metodo iconografico, e del modello di esperienza immediata e percezione trasparente da cui esso dipende.⁴⁵

L’impressione è che tale lettura, per quanto corretta, rischi, se considerata unilateralmente, di appiattire la complessità delle riflessioni panofskyane sui nuovi media in un generico e radicale rifiuto dell’astrattismo modernista.

È certo che la scelta di analizzare le fotografie con categorie sostanzialmente iconologiche, in termini di dialettica tra *processo imitativo* e *soggetto*, “ampliando”, ma di fatto annientando, l’aspetto più significativo del pensiero kracaueriano – l’intrinseca *afasia* del medium fotografico, incapace, senza il sostegno del

45 T.Y. Levin, *Iconology at the movies, Panofsky’s film theory*, in “The Yale Journal of Criticism”, Vol. 9, n. 1, 1996, pp. 38-39.



montaggio cinematografico, di farsi narrativo, se non comunicativo – va collocato all'interno di quella *unheimlich* somiglianza tra pittura (figurativa) e fotografia, chiaramente espressa nella lettera a Schwarz, di cui Panofsky era fermamente convinto. Una somiglianza che non è tanto indice di una cecità alle istanze mediologiche quanto piuttosto figlia di un pensiero che procede per analogie più che per differenze, e della convinzione che queste possano essere sussunte da un pensiero articolato in termini di categorie formali generali, quali quelle formulate dalla teoria iconologica.

Senza dubbio, per Panofsky l'astrattismo si pone, in un certo senso, al polo opposto dell'immagine fotografica, in una dialettica in cui, come si è visto, tra i due estremi viene immaginato un rapporto quasi causale, laddove in molti casi "l'esistenza stessa della fotografia può aver avuto un ruolo nel tuffarsi a capofitto, da parte degli artisti, nel 'non-oggettivo'"⁴⁶.

Una dimensione, quella della non-oggettività, rispetto alla quale Panofsky si dimostrerà sempre molto critico, come leggiamo in una lettera a John Canaday – critico del *New York Times* – di poco successiva alla corrispondenza con Schwarz:

Sono sempre stato sicuro che la prevalente tolleranza rispetto a quella che la *New Republic* chiama così carinamente *Schmierkunst* è basata su due concezioni erranee: la prima, che potremmo sottovalutare un altro Van Gogh o un Michelangelo se non accettiamo tutto quello che l'uomo della strada non ama o non capisce; la seconda, che la "libertà artistica" aumenti eliminando l'oggetto. La libertà artistica, come ogni forma di libertà, è un essere libero da – o persino contro – qualcosa. Nell'assenza di questo qualcosa, cessa anche la libertà, e diviene puro arbitrio. È solo confrontandosi con un oggetto (per quanto immaginario) che un artista può asserire la sua libertà, da cui consegue che ognuno può essere astratto quanto vuole, se è in grado di esserlo essendo concreto.⁴⁷

46 Vedi nota 23.

47 Lettera di Erwin Panofsky a John Canaday del 17 settembre 1959, in D. Wuttke (a cura di), *Erwin Panofsky Korrespondenz Band IV, 1957-1961*, cit., p. 526.



C. BALBI
Das ist der Teufel sicherlich!

E, tuttavia, la conseguenza che Panofsky trae dal suo radicale atteggiamento critico nei confronti dell'astrazione pura non è un anacronistico ritorno al figurativo, ma piuttosto, il timore che il tempo della pittura da cavalletto stia giungendo al suo termine fisiologico.

L'unica questione è: cosa fare? Per quanto non ci piacciono le manifestazioni medie dell'arte non oggettiva, ovviamente non possiamo consigliare o aspettarci che gli artisti seri si rimettano a fare ritratti ai presidi dei college, o a dipingere mucche che brucano l'erba. Quello che temo – ma ti prego di non citarmi su questo – è che i giorni della pittura indipendente stiano giungendo al termine. La pittura indipendente, dopotutto, è una di quelle straordinarie forme che diamo per garantite, senza pensare al fatto che siano limitate a certi periodi storici [...] Non c'è ragione per cui la pittura indipendente in quanto tale non debba divenire obsoleta ora, come lo divenne dopo la caduta dell'impero romano, e per cui essa non debba essere rimpiazzata da forme d'arte completamente nuove, proprio come sono convinto che il tipo di musica a cui siamo abituati possa essere rimpiazzato da qualcosa di completamente diverso.⁴⁸

Ed è proprio all'interno di questa sintomatologia della crisi della pittura tradizionale come *leading art* che prende le mosse l'attenzione di Panofsky per forme d'arte *altre*:

Ci potrebbe essere qualcosa di questo tipo nella musica elettronica, e si potrebbe sviluppare una sorta di "electronic painting" che non sono ancora in grado di visualizzare ma che potrebbe non di meno venire in essere.⁴⁹

Quello che ne vien fuori, a ben vedere, è un Panofsky non reazionario, ma quasi visionario nella sua capacità di presagire il futuro, e straordinariamente aperto alla possibilità di immaginare, presagire, e di accogliere tra le fila delle tecniche artistiche, addirittura, media che non esistono ancora. L'interesse panofskyano per l'ottava arte, e la scelta di considerarla secondo le categorie iconologiche nate dalle sue riflessioni sulla pit-

48 *Ibidem.*

49 Ivi, p. 527.



tura – in linea con il pensiero di Schwarz più che con quello di Kracauer, malgrado l’attenzione della critica si sia concentrata soltanto sugli scritti intrattenuti con quest’ultimo –, nascono dunque almeno in parte da un confronto con la pittura degli astrattisti. Tuttavia, piuttosto che di una posizione nata con l’obiettivo di “salvare” la rilevanza del metodo iconologico, il discorso appare di vedute più ampie: volto, cioè, a stabilire quali elementi di un’arte *i cui giorni stanno giungendo al termine* siano, per così dire, *migrati* su un medium differente.

Un discorso, dunque, che riporta alla luce, nel contesto americano e a proposito dei nuovi media, un *modus operandi* tipicamente amburghese, e tradizionalmente considerato⁵⁰ – a questo punto, forse, ingiustamente – come rimosso dal pensiero panofskyano: quello di Aby Warburg.

Panofsky osserva, nella sua analisi delle fotografie, la *sopravvivenza* delle strategie, tipicamente pittoriche, di rappresentazione della realtà, anticipando in tal modo la celebre affermazione McLuhaniana che *the content of a medium is always another medium*⁵¹.

Se si può parlare di conservatorismo rispetto alla scelta panofskyana di guardare ai nuovi media da un punto di vista diacronico e comparativo, e non sincronico e specifico, il discorso di Panofsky costituisce, d’altra parte, anche un contraltare importante, sobrio, moderato, conciliante, al clima di sistematica rottura con il passato teorizzato dalle avanguardie e dal modernismo. Il tentativo, in sostanza, di fornire un modello interpretativo differente da quello predominante, che rifiuti brusche rotture, ma lavori invece ricercando nella tradizione – umanisticamente – continuità e paradigmi possibili per analizzare uno scenario mediale, e artistico, che era stato stravolto profondamente nel giro di pochi anni.

50 Si veda, soprattutto G. Didi-Huberman, V. Rehberg, B. Belay, *Artistic Survival: Panofsky vs Warburg and the Exorcism of Impure Time*, in “Common Knowledge”, Vol. 9, n. 2, 2003, pp. 273-285.

51 M. McLuhan, *Understanding Media*, McGraw-Hill, New York, Toronto, London 1964, p. 8.



C. BALBI
Das ist der Teufel sicherlich!

Il discorso panofskyano, inoltre, per Levin sembrerebbe *legittimare un modello di esperienza immediata e di percezione trasparente*⁵², come se Panofsky nel parlare dei nuovi media avesse rimosso le conquiste teoriche più radicali del suo pensiero, quelle espresse nel saggio sulla prospettiva che, come è noto, avevano condotto la storia dell'arte a un assunto dal quale non sarebbe stato più possibile tornare indietro: l'idea, cioè, che nessuna arte sia in grado di veicolare un modello di esperienza, appunto, immediato e trasparente. La premessa porta naturalmente a chiedersi perché Panofsky non abbia mai parlato di cinema e fotografia *as symbolic form*⁵³. In realtà, una risposta a questa domanda viene in parte fornita già dal saggio del '24, in cui – come si è visto – il teorico parlava di diretta continuità tra le conquiste prospettive rinascimentali e il sistema rappresentativo dei nuovi media fotografici.

Panofsky sosterrà, in effetti, in più occasioni⁵⁴, la trasparenza del medium fotografico rispetto a molte delle categorie formali tradizionalmente associate alla pittura, arrivando a dire che:

con il cinema la situazione [n.d.a. l'applicazione del metodo iconologico] è più complicata a causa dell'intervento della fotografia: un metodo di registrazione di oggetti naturali per mezzo di un apparecchio meccanico che limita la libertà dell'artista all'inizio, mentre apre nuove possibilità di libera espressione alla fine. Questo significa che il colore, la luce e persino la forma tendono a spostarsi dal regno della forma a quello dei soggetti e dei motivi naturali⁵⁵.

52 Vedi nota 45.

53 T.Y. Levin, *Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory*, cit., p. 43.

54 Non solo nella lettera a Kracauer, ma anche a quella di quasi quindici anni successiva, a Robert Gessner, di cui non possiamo occuparci in questa sede, troviamo una prima formalizzazione dei concetti cui Panofsky accennava nella lettera a Kracauer, in un vero e proprio programma iconologico per il cinema che muove, appunto dalla natura fotografica del nuovo medium. Lettera di Erwin Panofsky a Robert Gessner del 26 aprile 1960, in D. Wuttke (a cura di) *Erwin Panofsky, Korrespondenz 1957-1961 Band IV*, cit., pp. 680-682.

55 È molto interessante osservare, in proposito, una singolare affinità tra le osservazioni di Panofsky e quelle formulate da Greenberg – teori-





Transmedialità e crossmedialità: nuove prospettive

Un pittore può, e spesso lo fa, scegliere di dipingere una mela di blu o volti umani verdi; può distorcere le forme dei singoli oggetti, e lo spazio nel suo insieme, secondo il suo capriccio anche mentre li registra. Nella realizzazione di un film, gli oggetti in quanto tali sono registrati così come sono e c'è solo una limitata possibilità di cambiarli all'inizio del processo.⁵⁶

Tuttavia, l'asserita *trasparenza* del medium, che porta la fotografia alla registrazione degli oggetti *così come sono*, privando l'analisi formale dell'opera di alcuni dei suoi oggetti di studio tradizionali (colore, luce, forma), non prescinde dal sistema di

co della *medium specificity* e strenuo difensore dell'arte non oggettiva americana – nell'unico scritto dedicato da quest'ultimo alla fotografia: C. Greenberg, *Four photographers a reprinted review* (1964), in "History of Photography", vol. 15, n. 2, pp. 131-132. "Because of the transparency of the medium, the difference between extra-artistic, real-life meaning of things and their artistic meaning is even narrower in photography than it is in prose. And as in process, "form" in photography is reluctant to become "content", and works best when it just barely succeeds in converting its subjects into art – that is, when it calls the least attention to itself and lets the almost "practical" meaning of the subject come through [...] And it is in choosing and accosting his story, or subject, that the artist-photographer makes the decisions crucial to his art. Everything else – the pictorial values and the plastic values, the composition and its accents – will more or less derive from these decision". Ivi, p. 131. L'impressione è che i due autori arrivino, partendo da posizioni antipodiche, a conclusioni simili. Panofsky, ragionando in termini di continuità, vede nella centralità del soggetto per la fotografia un prosieguo delle tradizionali funzioni della pittura, oggetto dell'analisi iconologica. Greenberg, al contrario, proprio nel decretare nell'arte non-oggettiva la massima espressione del medium-pittura, affida alle specificità della fotografia quelle funzioni che quest'ultima non era più in grado di sostenere. Tuttavia, malgrado l'esibita affinità dei due discorsi, come si vedrà, per Panofsky parlare di *transparency* ha una valenza differente, in cui l'analisi della fotografia va ad intrecciarsi, in un discorso fortemente diacronico e intermediale, con questioni dalla profondità teorica rimasta parzialmente inesplorata, come la storicità delle forme di rappresentazione e visione.

56 Lettera di Erwin Panofsky a Rober Gessner del 26 aprile 1960, in D. Wuttke (a cura di) *Erwin Panofsky, Korrespondenz 1957-1961 Band IV*, cit., p. 681.





C. BALBI
Das ist der Teufel sicherlich!

costruzione di realtà da cui la fotografia dipende: quello prospettico. Poche righe dopo il passaggio appena citato, nel quale in effetti i problemi teorici del primo Panofsky sembrano dimenticati, troviamo infatti la prospettiva citata tra quegli “elementi o esperienze che i film condividono con le altre arti rappresentative”⁵⁷, specificando che tutti questi elementi stabiliscono sia il pattern di superficie sia, se interpretati, l’esperienza della profondità”⁵⁸.

Se, dunque, il modello di percezione cui Panofsky fa riferimento nel suo discorso sui nuovi media sembra *immediato e trasparente*, questo è perché tale è la forma cui, a suo avviso, la visione prospettica, stabilizzatasi e “naturalizzatasi” nel corso degli ultimi seicento anni, ci avrebbe abituato. L’inserirsi della fotografia all’interno del *regime scopico* di matrice rinascimentale, da un lato rende possibile, per la storia dell’arte, ragionare in termini di continuità, dall’altro tuttavia, non è fattore neutro per la storia della cultura, aggiungendo un nuovo importante capitolo alle conquiste teoriche dell’era moderna.

Negli scritti sul rapporto tra fotografia e arte, questa continuità processuale appare il presupposto implicito da cui muovono tutte le riflessioni di Panofsky: quel *quid* nascosto che rende infine Papageno e Monostato, all’apparenza così diversi, segretamente imparentati.

BIBLIOGRAFIA

Agard, O., *Il cinema e l’immagine del disincanto in Siegfried Kracauer*, in “Iride”, Vol. XXIX, n. 79, 2016, pp. 579-589.

Belting, H., *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, in “Critical Inquiry”, Vol. 31, n. 2, 2005, p. 302-319.

Benjamin, W., *Kleine Geschichte der Photographie*, in “Literarische Welt”, Vol. 18, n. 9; Vol. 25, n. 9; Vol. 2, n. 10, 1931.

Bredenkamp, H., *A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft*, in “Critical Inquiry”, n. 29, 2003, p. 418-428.

57 Ivi, p. 682.

58 *Ibidem*.



Breidecker, V., (a cura di), *Siegfried Kracauer-Erwin Panofsky Briefwechsel, 1941-1966. Mit einem Anhang: Siegfried Kracauer "under the spell of the living Warburg tradition"*, Akademie Verlag, Berlin 1996.

Casetti, S., *La Paura della Fotografia*, in E. Menduni, L. Marmo (a cura di), *Fotografia e Culture Visuali del XXI Secolo*, Tre Press, Roma 2018, pp. 13-31.

Cometa, M. *Cultura Visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2020.

Didi-Huberman, G., Rehberg, V., Belay, B., *Artistic Survival: Panofsky vs Warburg and the Exorcism of Impure Time*, in "Common Knowledge", Vol. 9, n. 2, 2003, pp. 273-285.

Faber, M., *Heinrich Schwarz: die Entdeckung der Naturwissenschaften und technischen Apparate durch die Kunstgeschichtsschreibung*, in "Fotografie & Geschichte", 2000, pp. 51-57.

Ferrari, S., *Voci del Rinascimento. Attraverso gli scritti di artisti e teorici dell'epoca*, Mondadori, Milano 2008.

Galassi, P., *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*, The Museum of Modern Art, New York 1981.

Gasser, M., *Histories of Photography 1839-1939*, in "History of Photography", Vol. 16, n. 1, 1992, pp. 50-60.

Greenberg, C., *Four photographers a reprinted review (1964)*, in "History of Photography", vol. 15, n. 2, pp. 131-132.

Haworth-Booth, M., *The legacy of Heinrich Schwarz*, in "History of Photography", Vol. 10, n. 1, 2013, pp. 73-74.

Jay, M., *The Extraterritorial Life of Siegfried Kracauer*, in "Salmagundi", n. 31/32, 1975/1976, pp. 49-106.

Jay, M., *Scopic Regimes of Modernity*, in Foster, H., *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle 1988, pp. 3-29.

Kracauer, S., *Die Photographie*, in "Frankfurter Zeitung", 28 ottobre 1927.

Kracauer, S., *La fotografia (1927)*, in Id., *La massa come ornamento*, Prismi, Napoli 1982, pp. 111-127.

Kracauer, S., *Zur Berliner Film-und Photo-Schau*, in "Frankfurter Zeitung", 12 luglio 1932.

Kracauer, S., *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality (1960)*, Princeton University Press, Princeton 1997.

Levin, T.Y., *Iconology at the movies, Panofsky's film theory*, in "The Yale Journal of Criticism", Vol. 9, n. 1, 1996, pp. 27-55.

McGuire, W., *Bollingen: An Adventure in Collecting the Past – Updated Edition*, Princeton University Press, Princeton 1982.

Mc Luhan, M., *Understanding Media*, McGraw-Hill, New York, Toronto, London 1964.

Mitchell, T.W.J., *Iconology. Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago 1986.

Panofsky, E., *Idea: A Concept in Art Theory*, University of South Carolina Press, Los Angeles 1968.



C. BALBI
Das ist der Teufel sicherlich!

Panofsky, E., *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Bollati Borin-
ghieri, Torino 2006.

Panofsky, E., *Perspective as Symbolic Form*, Zone Books, New York
1991.

Panofsky, E., *Tiziano: problemi di iconografia*, Marsilio, Venezia 1997.

Panofsky, E., *La prospettiva come "forma simbolica"*, Abscondita, Mi-
lano 2013.

Pinotti, A., Somaini, A., *Cultura visuale. Immagini sguardi media di-
spostivi*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2016.

Schwarz, H., *Die Kunst in der Photographie der Frühzeit 1840-1880*,
Verlag Von Anton Schroll & Co., Wien 1928.

Schwarz, H., *David Octavius Hill: der Meister der Photographie*, Insel,
Leipzig 1931.

Schwarz, H., *Art and Photography: Forerunners and Influences*, in
"Magazine of Art", Vol. 42, n. 11, 1949, pp. 252-257.

Schwarz, H., *Daumier; Gill and Nadar*, in "Gazette des Beaux-Arts",
Vol. 6, n. 49, 1957, pp. 89-106.

Sciolla, G.C. *La critica d'arte del Novecento*, UTET, Torino 1995.

Thornton, G., *The place of Photography In The Western Pictorial Tradi-
tion: Heinrich Schwarz, Peter Galassi and Jhon Szarkowski*, in "History of
Photography", Vol. 10, n. 2, 1986, pp. 85-98.

Wagner, A., *Der Photoanwalt aus dem Belvedere: zur Wiederentdeckung
des vertriebenen Kunsthistorikers Heinrich Schwarz*, in "Belvedere", Vol.
12, N. 2, pp. 58-71.

Wuttke, D., (a cura di), *Erwin Panofsky Korrespondenz, Band II*, Hassa-
rowitz, Wiesbaden, 2003.

Wuttke, D., (a cura di), *Erwin Panofsky Korrespondenz, Band IV (1957-
1961)*, Hassarowitz, Wiesbaden 2008.

