

WARBURG, LA CULTURA, IL CINEMA

Karl Sierek, Universität Jena

Alla fine di un breve testo sul Mediterraneo curato da Fernand Braudel, Georges Duby eleva un poetico elogio alla vitale cultura degli antichi. A partire dal diciottesimo secolo la cultura vitalistica, quasi esuberante del *Lebenswelt* è stata imbalsamata nell'alacre operosità delle scienze; invece che lavorare a un progetto di *modificazione*, come nella tradizione classica, sulla base di immagini, beni e valori tramandati, e “ricuperare come luoghi di piacere [...] le ville e le taverne”,¹ la scienza egemonica ha gestito fino a oggi il processo di musealizzazione e di accademizzazione come un atto di mortificazione. Vittime delle manie dell'ordine e della furia classificatrice, quei beni mobilissimi e intrisi di emozione² tramandatici dall'antichità hanno perso la loro energia vitale. Né le discipline che a loro si dedicano sembrerebbero avere a disposizione gli strumenti di lavoro o tantomeno la sensibilità euristica necessari per riconoscere, onorare e riportare all'antica forma, con la stessa passione, queste immagini-movimento. Duby finisce questo suo atto d'accusa esattamente là dove un altro autore altrettanto immaginifico aveva iniziato, ottant'anni prima, la *sua* mobilitazione delle immagini: Aby Warburg.

Il suo nome raramente viene fatto in occasione di riflessioni sulla teoria del film, e se proprio accade, allora lo si collega con qualche termine isolato di una ben nota “top ten delle definizioni brevi di Warburg”, come “formula del *pathos*” e “iconologia”. In realtà, con l'eccezione degli studi pionieristici di Philippe-Alain Michaud,³ non ci si è però ancora chiesti cosa, del pensiero di questo figlio di un banchiere amburghese, possa essere davvero ripreso e rielaborato sistematicamente in modo che possa arricchire lo studio delle immagini in movimento.

Per il mio lavoro di teorico del cinema, queste riflessioni su Aby Warburg rappresentano la prosecuzione coerente dei miei sforzi di posizionare la teoria del cinema stessa all'interno di una *scienza della cultura radicalmente transdisciplinare*. In questo senso, il lavoro di riproposta delle poche monografie di Warburg, e soprattutto dei suoi molti appunti sparsi, all'interno del discorso filmologico e da un punto di vista metodologico di teoria dell'immagine e della cultura, si aggiunge progettualmente a un sistema di ricerche che vorrebbero arrivare a una metateoria del cinema. Le prime due tappe del mio percorso sono state un saggio sulla rilevanza della teoria letteraria di Michail Bachtin per l'analisi testuale del film,⁴ e alcuni contributi di storia della scienza sulla metapsicologia del cinema.⁵

Peraltro, la mia analisi dell'inaugurazione di una *Kulturwissenschaft* dell'immagine in movimento, e delle sue conseguenze, proposta da Warburg per la storia dell'arte, va intesa come una – certo tardiva – *rielaborazione storico-scientifica della scomparsa del pensiero per immagini* nella prima metà del secolo scorso in Germania. Con i teoremi di Warburg si possono dare notevoli impulsi a una teoria del cinema intesa come tecnica culturale, che si ricolleghino alle riflessioni dei primi decenni del ventesimo seco-

lo, riportandole alla memoria, o, come avrebbe detto Warburg, “rivivendole” (*nachlebend*). È tuttora di gran lunga lontana dall’essere riconosciuta la reale portata di tutto ciò che fu soppresso, rimosso, annientato dalla catastrofica distruzione messa in atto dal nazionalsocialismo; e non solo di quanto già esistente, ma anche delle possibilità di evoluzione delle conoscenze: Sigmund Freud e Georg Simmel, Wilhelm Dilthey ed Ernst Cassirer, così come Aby Warburg, appunto, rappresentano solo la punta dell’iceberg. Per quanto Warburg stesso fosse morto già nel 1929, il trasferimento preventivo a Londra – per proteggerla dalle distruzioni naziste – della sua grande opera, la *Biblioteca Warburg di scienze della cultura*, ha lasciato nel panorama culturale tedesco un vuoto ancora oggi non colmato. Per porre riparo a questa frattura tra le “scienze dello spirito” post-hegeliane della seconda metà del diciannovesimo secolo e teorici del cinema come Rudolf Arnheim, Béla Balázs e Siegfried Kracauer, più tardi a loro volta esiliati ed emarginati, è necessario riscoprire le molteplici filiazioni, genealogie e anche i rifiuti che legano alla triade germanica dei *teorici “classici” del cinema* degli anni Venti e Trenta quella che a posteriori possiamo riconoscere come la prima generazione di pensatori che abbia dato vita in Germania a una scienza della cultura. Nei miei lavori preparatori, i teoremi e le concettualizzazioni di Warburg, e in senso più ampio le sue rappresentazioni spaziali – e produttrici di spazio –, si sono dimostrate essere proprio l’anello mancante di una teoria dell’immagine in movimento. Ciò permette di inscrivere la prima generazione tedesca di teorici del cinema “classici”, che non hanno conosciuto fin qui alcuna adeguata contestualizzazione metateorica e scientifica, nel più vasto orizzonte di una scienza della cultura transdisciplinare, o di “superarli” hegelianamente attraverso questa prossimità.

In questo contesto culturale le *premesse epistemologiche* della teoria del cinema trovano un ulteriore fondamento. Così come nell’idealismo tedesco l’estetica si legittima solo a partire dalla metà del diciannovesimo secolo, nella tensione tra sistema hegeliano delle arti e teorizzazione aperta della percezione sensoriale quale “estetica al di là dell’arte”,⁶ allo stesso modo Arnheim, Balázs e Kracauer sono legati a questo processo di emancipazione dell’arte da rigidi vincoli definitivi – anche se in modo implicito e sotto l’egida della riproducibilità tecnica dell’immagine in movimento. La programmatica polarizzazione tra una pretesa “realistica”, di “redenzione della realtà fisica” (Kracauer)⁷ – è il sottotitolo della sua *Teoria del film* – e una teoria “formalista” del “film come arte” (Arnheim) è stata finora una variante del contenzioso estetico e culturologico tra i maestri di Warburg da un lato – Hermann Usener e Carl Justi –, e la nascente scuola viennese di storici dell’arte dall’altro – con Heinrich Wölfflin, grande antagonista “formalista” di Warburg.

Rilevanti le conseguenze sui differenti dibattiti contemporanei tra opposti paradigmi, nel quadro degli studi filmologici. Allorché si riconosca validità ed esemplarità al progetto di Warburg – analizzare la pittura come un aspetto delle pratiche culturali del quotidiano, senza per questo rinunciare al lavoro iconologico sul dettaglio –, il medesimo principio metodologico può valere con maggior diritto per il cinema. In questo senso, nel quadro dei conflitti latenti tra le teorie del cinema strutturaliste e poststrutturaliste francesi e i *cultural studies/film studies* anglosassoni, si potrebbe fare riferimento ai molteplici stimoli che la culturologia tedesca dell’inizio del ventesimo secolo offre agli studi sul cinema, e non da ultimo alla funzione compensatrice che esercita.

Non voglio però fermarmi alla prospettiva epistemologica e di storia della scienza. Mi premono almeno altri quattro punti di vista:

- 1- Il contributo di Warburg a un'antropologia della produzione delle immagini in movimento.
- 2- Le conseguenze della sua triade concettuale – trasformazione/movimento/memoria – per lo studio dell'immagine in movimento.
- 3- Lo sviluppo, a partire dall'iconologia, di più precise tecniche di lavoro sul dettaglio nelle questioni di teoria del cinema.
- 4- Una riflessione sul rapporto tra il cinema e i media ipertestuali, che – contrariamente alle teorizzazioni storico-tecnologiche dominanti – tenga in considerazione la prospettiva storica delle modificazioni cui sono andate incontro le immagini nel ventesimo secolo.

Nella discussione metateorica sulla *produzione di immagini in movimento*, Warburg potrebbe offrire un contributo decisamente originale. La sua argomentazione, in un certo senso ontologica, definisce in forma complessa la funzione realistica, come dimostra la sua lezione di Kreuzling. Vi si parla del rituale del raccolto dentro un *pueblo*; a terra nella sabbia sono disegnate delle immagini: “Scagliato con tutte le forze sulla [...] pittura, il serpente ne distrugge il disegno, mescolandosi con la sabbia.”⁸ In conseguenza del lancio sul terreno, le immagini sono state cancellate e i serpenti portano tracce di sabbia sulla loro pelle. Allo scopo di intervenire sulla natura, i segni legati all'ambiente dei partecipanti al rituale – i disegni sul pavimento sabbioso – vengono cancellati per essere trattenuti dai corpi di altri partecipanti, i serpenti. La trasformazione è qui un processo di significazione: la pelle di serpente si rivela essere un'impronta diretta, una traccia o, come direbbe André Bazin, il *mouflage* di un artefatto che la mano dell'uomo ha lasciato nella natura. Allorché pone rappresentazione e immaginazione “a metà tra immedesimazione mimico-mimetica e sacrificio cruento”,⁹ pare che Warburg colga la funzione ambivalente di *modificazione della realtà* e di *rappresentazione della realtà* nella produzione di immagini; magari non con piena chiarezza, ma certo come premessa concettuale. L'impianto fenomenologico del suo maestro Karl Lamprecht, che cercava di definire “il mondo [come] qualcosa di meramente intuito”,¹⁰ e che più tardi, nei lavori di Arnheim sull'arte e sul cinema, sarebbe stato ulteriormente elaborato come “pensiero intuitivo”,¹¹ nella prospettiva della psicologia della *Gestalt*, potrebbe dunque trovare completamente nel punto di vista di Warburg, dinamico e orientato all'azione. Ciò consentirebbe di porre in una reciproca relazione dialogica e costruttiva due teoremi filmologici in apparenza estranei l'uno all'altro – quello della riproduzione e quello della costruzione delle immagini, quando non di conciliarli.

Sulla base di questa argomentazione intendo formulare una domanda più precisa: in che modo dal rituale di produzione di una pelle di serpente cinematografica, del film-pelle-di-serpente oscillante tra mimesi e diegesi, nasce un'immagine? Per Warburg la risposta non è difficile: attraverso il movimento.

Il movimento è la trasformazione di immagini e la loro contemplazione nel tempo; Warburg sviluppa questa formulazione in tre diverse variazioni: un percorso che prende le mosse dagli *studi di dinamismo dell'immagine* (trasformazione), passa attraverso la *dinamizzazione dello sguardo* del soggetto osservatore (movimento) e finisce con la concezione della *mobilitazione del pensiero* da parte delle immagini (memoria). Chi può servirsi di questa definizione, vi trova le premesse fondanti di uno studio delle funzioni storico-tecniche relative al dispositivo dell'immagine in movimento.

Il primo elemento del pensiero di Warburg a porsi in rapporto più stretto con l'immagine in movimento è storico-tematico. Le domande centrali che lo studioso ha posto alla *Nascita di Venere* e alla *Primavera* di Botticelli sono queste: quali procedimenti di transizione, assimilazione e sostituzione possono essere letti nelle immagini? Le singole rappresentazioni figurative sono concatenate in base a quali successione sequenziale, serie tematiche e trasformazioni di motivi? Questo punto di vista legato alla variabilità, alla mobilità e alla storicità delle forme definisce per Warburg anche il processo di trasformazione del lavoro artistico.¹² Warburg cerca di rendere visibili *nell'immagine* le invisibili linee di congiunzione e *di frattura* tra diversi ambiti della cultura e delle arti, di estrapolare *dall'immagine la genealogia* e di portarla alla superficie. Facendo questo ha compiuto i primi passi verso lo studio della *mobilità dell'immagine*, verso uno studio cioè che concepisca il proprio oggetto come dinamico, nonostante la sua apparente staticità. Quello che realizzano Marey, Muybridge e più tardi i Lumière, Warburg lo ha trovato anticipatamente nella pittura.¹³

Circa dieci anni dopo, a partire forse dagli studi sulla cappella Sasseti,¹⁴ tenta di includere l'istanza percipiente, cognitiva e sistematica in relazione alle immagini: dunque l'osservatore, e in particolar modo lo scienziato, in quanto soggetto in tale dinamica. In un atto di duttile metamorfosi, il soggetto della contemplazione si fa carico delle mobilità del suo "oggetto"-mondo, e si incorpora nello spazio discorsivo attraverso il suo stesso movimento corporeo. Con questa *dinamizzazione del soggetto* della scienza delle immagini Warburg non dà solo l'avvio a una svolta paragonabile a quella della psicanalisi; soprattutto anticipa il dibattito sulla "mobilitazione dello sguardo" sviluppatosi negli anni Ottanta del secolo passato:¹⁵ il soggetto si mette in *movimento*.

Mancava ancora un solo passo per portare a compimento questo progetto di trasformazione: "Una caratteristica del metodo e della modalità di Warburg era quella di lavorare su un limitato numero di motivi ed elementi, cercando però sempre nuove combinazioni e variazioni tra essi. Una piccola scossa al caleidoscopio dà una nuova combinazione."¹⁶ Quello che Ernst Gombrich nella prefazione alla sua biografia su Warburg pone come problema proprio all'edizione degli scritti, di fatto è una *dinamizzazione del pensiero per immagini*, che rivela le proprie conseguenze solo all'inizio del secolo scorso, in concomitanza con le dinamizzazioni dei mondi delle immagini prodotte dalla tecnica – dunque, con i "caleidoscopi" di Gombrich e con il loro ulteriore sviluppo nelle moderne arti visive. Il pensiero si produce in mutamenti prospettici in base alle variazioni posizionali del dispositivo di visione e a partire da qui abbozza forme figurative assolutamente nuove. Non sono solo gli appunti e pensieri sparsi di Warburg a poter essere interpretati in questo modo: io leggo così anche le sue analisi pittoriche più complete. In queste pagine i materiali individuati vengono messi in movimento e disposti quasi fossero – sì, proprio così – dentro a un film! Per usare le parole di Giorgio Agamben, Warburg gira quel film di cui ha a disposizione poche, singole inquadrature.¹⁷

Ma quale film? Warburg, con la sua arte di permutare le formulazioni, evita assai accortamente il rischio di mettere in una relazione causale univoca le immagini e i concetti, memore della narratività lineare del lungometraggio. Non si concede *alcuna* facile spiegazione, fatta di rapporti univoci di *causa ed effetto*, né tra i modelli letterari e le loro rappresentazioni pittoriche, né tantomeno tra la rappresentazione di un guidatore di carro su una moneta siracusana del 400 a.C. e la fotografia della campionessa di golf Erika Sell-Schopp, risalente al 1929.¹⁸ Per non dare adito neppure al sospetto di una relazione univoca di causalità per esempio tra Botticelli e la cerchia culturale dell'Alberti,

Warburg include volutamente la nozione di “influenza” tra virgolette.¹⁹ In compenso, le mutazioni culturali e le analogie visive risaltano su di un denso e movimentato campo di forze e vettori: la sequenza di immagini scritte da Warburg sulla pittura rinascimentale non è un film dalla narrazione lineare. Dinanzi alle sequenze continue e alle storie “ininterrotte” Warburg si dimostra più che scettico. Ciò che domina nei suoi resoconti sono *gli spigoli, i punti di frizione, i salti*. Il suo pensiero pone come premessa il cambio improvviso di punto di vista, ed esattamente allo stesso modo si orienta verso le tecnologie distruttive degli apparati di riproduzione dell’immagine in movimento a lui coevi. Le macchine produttrici di immagini diventano *luoghi delle rimembranze* e, come il cinema della modernità, obbediscono a una concatenazione disarmonica, non-causale e a-cronologica.

Tuttavia, questa *mobilitazione* della figurazione, della vista e del pensiero in cosa risulta utile all’analisi del film e del cinema, delle immagini in movimento – a parte il fatto che il concetto stesso sarebbe così strappato al gergo militare una volta per tutte? Quale *specifico ambito teorico degli studi cinematografici* avrebbe qualcosa da imparare da una dissertazione sui capelli della Venere di Botticelli, da un saggio sui costumi teatrali del tardo Rinascimento o da una conferenza sui rituali del raccolto presso gli indiani Hopi? Io penso che i contributi iconologici di Warburg, di enorme fertilità – per quanto in forma spesso implicita –, rechino nuovi impulsi alla teoria dei generi, all’analisi dell’immagine, alle teorie del montaggio e dell’attore; e infine, potrebbero comportare considerevoli mutamenti di prospettiva nel campo della *Produktionsästhetik* e della teoria dell’autore.

Il primo di questi ambiti dell’opera di Warburg pertinenti alla teoria del cinema si sviluppa a partire dalle sue ricerche di tipo topico e tematico e può portare a una riformulazione di *questioni teoriche proprie ai generi cinematografici*. Facendo riferimento alla teoria del mito di Usener, Warburg modella un sistema concettuale che potrebbe aggiungere un elemento essenziale al corrente dibattito teorico sui generi cinematografici. In effetti, anche il cinema di genere potrebbe essere concepito come un’istituzione ambivalente, allo stesso modo delle astrologiche “raffigurazione provenienti dalla regione semioscura della letteratura di propaganda ideologica”;²⁰ questa può dispiegare *uno spazio concettuale autonormativo* e immediatamente rimetterlo in discussione attraverso pratiche magiche. Da un lato una funzione di orientamento culturale tesa ad ampliare gli spazi, dall’altro il desiderio dei “poveri uomini” che “alla maniera di timorosi fanciulli, cercarono di unirsi misticamente in riverenti cerimonie”²¹ – questi principi opposti segnano i poli al cui interno può intraprendersi una *classificazione dei diversi generi cinematografici*.

Inoltre Warburg, nel suo lavoro su “Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoja di Ferrara”,²² propone un criterio per le *analisi iconologiche* capace di offrire nuove prospettive anche nello studio delle *immagini in movimento*. L’ambizione a uno “sguardo panoramico sulla storia del mondo”, così come la professione di abbandono di ogni “pregiudizio da doganiere” in nome di un’iconologia effettivamente transdisciplinare, sono le prospettive che andrebbero sviluppate nel quadro di una *specifico iconologia del cinema*. Questa, per essere all’altezza del proprio nome, dovrebbe trovare un presupposto generale e una base argomentativa nell’analisi “della migrazione dei motivi iconici”²³ tra diverse arti e pratiche culturali. Uno sguardo all’*Atlante di Mnemosyne*²⁴ mostra che lo studio dei motivi in questo caso offre solo la

motivazione apparente per un'analisi comparativa dei movimenti dei significanti, nella peculiarità del proprio apparato e nella prospettiva storica cui appartengono. E proprio a questo ampliamento dell'iconologia classica mancano strumenti metodologici e studi di caso paradigmatici. Per farla breve: a tutt'oggi non esiste a livello internazionale un'iconografia comparativa del cinema... ed è ora di svilupparla sulla scorta di Warburg.

Il terzo profitto che la teoria del cinema potrebbe trarre dalla Banca Warburg va sul conto della *teoria del montaggio*. Già al principio del ventesimo secolo, il celebre compilatore di libri e d'immagini propose dei principi di teoria ed esposizione dei procedimenti di montaggio, che avrebbero visto la luce dello schermo cinematografico solo venti anni più tardi. In questo caso Warburg gioca non più di analisi, ma di sintesi: sulla forza delle concatenazioni e delle conseguenti modalità di movimento.²⁵

In questo contesto, desta davvero poca sorpresa il possibile contributo di Warburg al rinnovo dell'*analisi del repertorio gestuale* dell'attore cinematografico. Una "teoria della polarità" – come la definì il suo allievo Edgar Wind –²⁶ permette l'analisi di movimenti anche minimi delle figure, con il risultato di una ricostruzione plausibile dei processi trasformativi dei movimenti interiori – delle emozioni – a partire dall'esteriorità. Warburg fa questo tentativo in primo luogo con un procedimento analitico, consistente nella frammentazione dell'immagine in elementi minimi e nella loro descrizione. In questo modo può rispondere alla domanda: come diventano riconoscibili esteriormente i moti interiori? Per quali vie le emozioni degli attori emergono alla superficie e si fanno movimento sul loro viso?

La problematica della *Produktionsästhetik*, legata alla questione – ripetutamente dibattuta negli ultimi dieci anni – della "riflessività" delle immagini filmiche,²⁷ e il suo rapporto con la teoria dell'autore è il quinto e ultimo campo, specifico della teoria del cinema, capace di trovare stimoli significativi nell'opera di Aby Warburg. Warburg aveva già iniziato ad analizzare nella sua dissertazione la complessa questione del "motivo esteriore dell'immagine", e più tardi l'aveva approfondita nell'indagine sul rapporto tra il mecenate Francesco Sassetti e i "suoi" artisti;²⁸ ciò ripropone in una nuova ottica la questione dello stile e della cifra personale nell'opera di un regista, così come la problematica connessa della costituzione di un *corpus* e della funzione delle determinanti economiche per la specifica struttura del singolo film. La sua tesi del *mecenate-autore* – tradotta nel discorso sull'immagine in uno sfumato e graduale ancoraggio delle figure nello spazio diegetico e tramite una mirata rielaborazione dello sfondo architettonico e politico della produzione artistica – è un contributo sostanziale a un'ulteriore differenziazione e a un approfondimento della consapevolezza problematica di una *Produktionsästhetik*, lontana dall'ipotesi metafisica della soggettività dell'artista come creatore "divino". Serge Daney per la teoria del cinema ha proposto la graduale sostituzione della teoria dell'autore con una più robusta politica dell'autore;²⁹ ciò può essere confermato e rilanciato riprendendo le analisi di Warburg sulla funzione di corresponsabilità creativa del mecenate e del finanziatore e sulle loro strategie di messa in scena, talvolta narcisistiche.

Dopo questi problemi specifici della filmologia tradizionale, che potrebbero essere ripensati attraverso la rilettura di Warburg, voglio chiudere con quella che forse è la più interessante, certo la più delicata convergenza tra il pensiero iconologico di Warburg e le attuali teorie dell'immagine in movimento.

Sotto l'influsso degli etnologi dello Smithsonian Institute, Warburg familiarizzò con

una concezione della conservazione delle immagini e degli scritti che superava di gran lunga i limiti imposti alle singole discipline scientifiche. La storiografia dell'arte, cioè la *scrittura della storia delle arti*, mutò sotto la sua mano non solo in un apparato di archiviazione e rielaborazione di immagini passate, ma anche in un'*esibizione del presente delle immagini*. Le fondamenta della sua biblioteca di scienze della cultura e pure le premesse concettuali per il suo atlante delle immagini erano in tal modo gettate. L'inclusione sistematica di immagini, scritti e suoni, con la rigida consegna di trattarli alla stessa stregua, portò in seguito dalla presentazione di dati e fatti della storia dell'arte secondo le comuni prassi archivistiche alla loro immediata *messa in scena in spazi di dati* di differenti dimensioni, sulla base di un archivio concepito come medium.³⁰ Entrambe le cose si fondano su di una concezione (implicita) della discorsività mediale delle scienze, che nel processo di trasmissione e archiviazione intravede una dimensione storico-culturale, e in ultima analisi politica.

Con ciò si chiude anche il cerchio che porta a un *figurazione della storia* viva, anzi, *resistente*, reclamata da Georges Duby in modo categorico nel suo veemente staccato sugli ultimi duecento anni di cultura mediterranea. Con una sorta di accelerato di tagli risolti che ricorda le sequenze finali dei grandi film di Griffith, dal "predatore" del Partenone Lord Elgin a Canova e Ledoux, Duby giunge infine alle dittature della modernità, senza volto e senza storia. Si ferma nella Roma mussoliniana con la sua "sagoma grottesca di un'architettura vuota",³¹ là dove Warburg, nel febbraio del 1929, sei mesi prima della sua morte, si era concesso alla sua – secondo alcuni – unica appassionata esperienza cinematografica: lo studio dei documentari propagandistici sulle adunate fasciste, intese come un rituale pagano. La realizzazione di questo progetto, prosecuzione dell'*Atlante di Mnemosyne* nel campo delle immagini in movimento, non avrebbe forse costituito un ulteriore *tournant décisif* della rivoluzione di Warburg nel campo della teoria dell'immagine, il cui primo passo l'entusiasta valutazione di Georges Didi-Huberman data al 1906?³²

[Traduzione dal tedesco di Simona Montisci]

- 1 Georges Duby, "L'Heritage", in Fernand Braudel (a cura di), *Le Méditerranée* (Paris: Flammarion, 1985); tr. it.: "L'eredità", in Fernand Braudel (a cura di), *Il Mediterraneo. Lo spazio e la storia – Gli uomini e le tradizioni* (Milano: Bompiani, 1987), p. 279.
- 2 "[...] Jene bewegten und bewegenden Güter". In tedesco il verbo *bewegen* (muovere), è usato anche per indicare il movimento interiore dell'emozione (NdT).
- 3 Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement* (Paris: Macula, 1998).
- 4 Karl Sierek, *Ophüls/Bachtin. Versuch mit Film zu reden* (Frankfurt/M: Stroemfeld/Nexus, 1993).
- 5 Si veda, tra gli altri: Karl Sierek, Barbara Eppensteiner (a cura di), *Der Analytiker im Kino. Siegfried Bernfeld. Psychoanalyse. Filmtheorie* (Frankfurt/M: Stroemfeld/Nexus, 2000), p. 260.
- 6 Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen* (Königsberg: Gebrüder Bornträger, 1853); tr. it.: *Eстетica del brutto*, a cura di O. Calabrese (Milano: Olivares, 1994). Friedrich Theodor Vischer, *Über das Erhabene und Komische und andere Texte zur Ästhetik* (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1976 [1837]).

- 7 Per esempio, si veda l'approccio sistematico di Dudley Andrew, *The Major Film Theories. An Introduction* (New York: Oxford University Press, 1976).
- 8 Aby Warburg, *Schlangenritual. Eine Reisebericht* (Berlin: Klaus Wagenbach, 1988); tr. it.: *Il rituale del serpente. Una relazione di viaggio* (Milano: Adelphi, 1998), pp. 47-48.
- 9 A. Warburg, *op. cit.*, p. 47.
- 10 Karl Lamprecht, *Moderne Geschichtswissenschaft* (1905), cit. in: Ernst Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography* (London: Warburg Institute/University of London, 1970); tr. it.: *Aby Warburg. Una biografia intellettuale* (Milano: Feltrinelli, 2003²), p. 36.
- 11 Rudolf Arnheim, *Film as Art* (Los Angeles-Berkeley: University of California Press, 1957); tr. it.: *Film come arte* (Milano: Feltrinelli, 1998³).
- 12 Si veda Ph.-A. Michaud, *op. cit.*, p. 65.
- 13 Questo è la conclusione che traggono anche gli studi di Michaud citati in precedenza.
- 14 Aby Warburg, "Bildniskunst und florentinisches Bürgertum", in *Ausgewählte Schriften und Würdigungen* (Baden-Baden: Valentin Koerner, 1992); tr. it.: "Arte del ritratto e borghesia fiorentina", in *La rinascita del paganesimo antico* (Firenze: La Nuova Italia, 1996).
- 15 A questo proposito si vedano gli studi di storia della percezione: dalle analisi storico-culturali di Wolfgang Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert* (München: Hanser, 1977), tr. it.: *Storia dei viaggi in ferrovia* (Torino: Einaudi, 1988); all'approccio iconologico e filmologico di Jacques Aumont, *L'Œil interminable* (Paris: Séguier, 1989), tr. it.: *L'occhio interminabile. Cinema e pittura* (Venezia: Marsilio, 1991); fino ai saggi di Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge: MIT, 1990); ID., *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture* (Cambridge: MIT, 1999).
- 16 E. Gombrich, *op. cit.*, pp. 11-12.
- 17 Si veda Giorgio Agamben, *Image et mémoire* (Paris: Hoëbeke, 1998).
- 18 Si veda Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, vol. 2, *Der Bilderatlas Mnemosyne*. (Berlin: Akademie, 2000) tavola 77; tr. it.: Aby Warburg, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini* (S.I.: Nino Aragno, 2002). Si veda anche: *Mnemosyne. L'atlante della memoria di Aby Warburg*, a cura di I. Spinelli, R. Venuti (Roma: Artemide, 1998), p. 102.
- 19 "Il fatto che Botticelli raffigurasse proprio questi esempi-modello dell'Alberti ci dà un'altra prova del grado di 'influenza' esercitato su di lui o sul suo dotto consigliere dalle idee dell'Alberti." Aby Warburg, "Sandro Botticellis *Geburt der Venus* und *Frühling*. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance", in *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, cit.; tr. it.: *Botticelli* (Milano: Abscondita, 2003), pp. 49-50.
- 20 Aby Warburg, "Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten", in *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, cit., p. 201; tr. it.: "Divinazione antica pagana in tesi ed immagini dell'età di Lutero", in *La rinascita del paganesimo antico*, cit., pp. 313-314.
- 21 *Ibidem*, p. 314.
- 22 Aby Warburg, "Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara", in *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, cit.; tr. it.: "Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoja di Ferrara", in *La rinascita del paganesimo antico*, cit.
- 23 "L'iconologia di influenza warburghiana ha il proprio punto di partenza e di arrivo nella forma dell'opera d'arte e nella migrazione dei motivi iconici, ma sviluppa la sua intelligenza di tali formazioni in un'ampia rete di relazioni storico-culturali, il più possibile precisa." Horst Bredekamp, Michael Diers, "Vorwort zur Studienausgabe", in Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, vol. 1, *Die Erneuerung der heidnische Antike* (Berlin: Akademie, 1998), p. 6.

- 24 A. Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, cit.
- 25 Se con ciò si debba porre in primo piano, come fa Didi-Huberman, il montaggio delle attrazioni di Ejzenštejn, è cosa degna di discussione. Se proprio a Ejzenštejn ci si deve rivolgere, allora piuttosto alle versioni più tarde del montaggio intellettuale; se invece ci si deve riferire al lavoro sul montaggio di altri autori o autrici, allora sicuramente a quello di Maya Deren, che mostra del resto molteplici affinità con il pensiero di Warburg: per esempio, i suoi lavori etnologici o le sue ricerche su specifici movimenti dell'immagine.
Al riguardo, si veda: Georges Didi-Huberman, "Préface. Savoir-mouvement (L'Homme qui parlait aux papillons)", in Ph.-A. Michaud, *op. cit.*
- 26 Edgar Wind, "Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik", *Vierter Kongreß für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Beilagenheft zur Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, n. 25 (1931); tr. it.: "Il concetto di *Kulturwissenschaft* e il suo significato per l'estetica", in *L'eloquenza dei simboli* (Milano: Adelphi, 1992).
- 27 Si veda, a titolo esemplare: *Film und Kritik*, n. 2, *Selbstreflexivität im Film* (1994).
- 28 A. Warburg, "Bildniskunst und florentinisches Bürgertum", *op. cit.*; Id., "Francesco Sassettis letztwillige Verfügung", in *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, *op. cit.*; tr. it.: "Le ultime volontà di Francesco Sassetti", in *La rinascita del paganesimo antico*, cit.
- 29 Serge Daney, "Après tout. Préface", in AA.VV., *La Politique des auteurs* (Paris: Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1984); tr. it.: "Dopo tutto", in Sandro Toni, Paola Cristalli (a cura di), *Dal cinema al cinema. La nuova critica e le origini delle nouvelles vagues* (Ancona: Transeuropa, 1997).
- 30 Proposte di realizzazione di questi spazi di dati (*Datenräume*) si trovano sul sito web della Warburg Electronic Library come: *Bildindex zur Politischen Ikonographie*.
Si veda: <http://www.welib.de/>
- 30 G. Duby, *op. cit.*, p. 280.
- 32 Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (Paris: Minuit, 2002).