

Kurt W. Forster



# Il metodo di Aby Warburg

L'antico dei gesti,  
il futuro della memoria

engrammasaggi



ronzanieditore



**engrammasaggi**

1



Kurt W. Forster

## **Il metodo di Aby Warburg**

L'antico dei gesti

il futuro della memoria



engrammasaggi  
ronzanieditore

Prima edizione tedesca:

Kurt W. Forster

*Aby Warburgs Kulturwissenschaft*

*Ein Blick in die Abgründe der Bilder*

Matthes & Seitz Verlag, Berlin 2018

Edizione italiana riveduta e ampliata:

Traduzione di Giulia Bordignon

**engrammasaggi | ronzanieditore**

© 2022 Ronzani S.r.l. | Tutti i diritti riservati

[www.ronzanieditore.it](http://www.ronzanieditore.it) | [info@ronzanieditore.it](mailto:info@ronzanieditore.it)

ISBN 979-12-5997-062-6

# Sommario

7	Premessa
11	Nella regione dell'inquietudine perenne
31	Roma, dalla fine al principio
65	La storia dell'arte diventa scienza della cultura
93	Una meteora nella storia dell'arte
115	L'Europa e il primitivo
151	Energia, emozione e memoria
173	<i>Pathosformel</i> come 'engramma' <i>L'Atlante Mnemosyne</i>
195	I fisiologi di Lipsia e il concetto di 'mneme'
209	Studio indipendente e fondatore La Biblioteca di Amburgo
223	Warburg nello specchio retrovisore
243	Nota
247	Ringraziamenti
251	Bibliografia
269	Indice dei nomi





## Premessa

Publicare un volume su uno storico dell'arte e della cultura come Aby Warburg senza illustrazioni può apparire bizzarro: Warburg non solo ha scritto sulle immagini, ma ha persino "pensato per immagini", esplorando a fondo il linguaggio gestuale e segnico dell'espressività umana in ambito figurativo. Nel corso della sua vita, Warburg ha attinto a un grandissimo numero di fonti diverse e ha sempre espressamente ricusato qualsiasi forma di auto-referenzialità relativa alla propria disciplina. Ho quindi accettato la sfida di evocare solo per brevi cenni le immagini che hanno avuto un ruolo fondamentale nel suo pensiero, dal momento che oggi la maggior parte di esse sono disponibili in pubblicazioni di ampia diffusione, nelle riedizioni dei suoi scritti e in internet: mi sono perciò limitato alla descrizione di aspetti più particolari, sottolineati da Warburg o necessari alla comprensione del testo.

La mancanza di illustrazioni mi sembra plausibile se si tiene conto che l'obiettivo di Warburg era spiegare le immagini nel loro contesto culturale e in quello della memoria: questa spiegazione – anziché condensarsi semplicemente nella singola opera – si sviluppava in nessi di figure e di rappresentazioni sempre più intricati. Dato che per Warburg era così importante legare le immagini all'ambito psichico ma anche definire la loro collocazione storica, per comprenderne appieno gli effetti dovremmo ampliare in pari misura il nostro orizzonte di pensiero. Nel tentativo di seguire le tracce delle trame sottili, spesso frammentarie, dei nessi storici delle immagini, si potrebbe andare avanti all'infinito, se Warburg non avesse sollevato questioni critiche fondamentali, perseguendole al di là di qualsiasi difficoltà: era uno studioso mai stanco di convocare i manufatti artistici per farne maschere e scenari da interrogare in uno spettacolo teatrale, quali testimoni di un "ciclo di sofferenza e passione" dell'umanità.

Con questo obiettivo in mente, Warburg si è avvalso di idee di altre discipline che non solo hanno consentito un'interpretazione inedita delle singole opere, ma hanno anche cambiato, nel lungo periodo, la stessa storia dell'arte. Come ciò sia accaduto e cosa sia emerso da queste nuove conoscenze costituisce l'oggetto di questa introduzione alla *Kulturwissenschaft*, la scienza della cultura di Aby Warburg.

## **Il metodo di Aby Warburg**



## Nella regione dell'inquietudine perenne

Non per trovare una soluzione  
ai misteri dell'animo umano,  
bensì per ripetere nuovamente  
una domanda eterna: perché il destino  
assegna all'uomo creativo le sfere dell'eterna inquietudine  
affidandogli la libertà di trovare la sua educazione  
nell'Inferno, nel Purgatorio o nel Paradiso?<sup>1</sup>

Abraham Moritz Warburg, primogenito del banchiere amburghese Moritz Warburg e di sua moglie Charlotte, nata Oppenheim, fu il primo di sette figli (cinque dei quali maschi) cresciuti in uno degli ambienti più privilegiati dell'Amburgo della seconda metà dell'Ottocento<sup>2</sup>.

Abraham Warburg, però, non avrebbe soddisfatto le attese dei genitori, né si sarebbe messo in competizione con i fratelli, destinati ad assumere ruoli di primo piano in diversi campi<sup>3</sup>. Nel pieno rispetto del *topos* della figura dell'intellettuale, Aby – come era chiamato in famiglia – si mostrò subito restio ad adeguarsi alle convenzioni famigliari, così come si sarebbe dimostrato più tardi nei confronti di quelle scientifiche. Respinsse una carriera nell'attività bancaria del padre e rifiutò anche la plausibile alternativa di una formazione come rabbino. La spin-

1. Appunti di Warburg per il seminario su Jacob Burckhardt del 1927-1928 (Warburg [1893-1929] 2021, p. 717).

2. Chernow 1993, pp. 113-127, 278-288.

3. I fratelli di Aby si distinsero nel mondo dell'alta finanza: Max Moritz Warburg (1867-1946) fece parte della delegazione tedesca nella conferenza di pace di Versailles del 1919; Paul Moritz Warburg (1868-1932), membro della banca statunitense Kuhn, Loeb and Co., diede un impulso fondamentale alla creazione della Federal Reserve; Felix Moritz Warburg (1871-1937) fu anch'egli membro della Kuhn, Loeb and Co.; Fritz Moritz Warburg (1879-1964) fu anche sostenitore di organizzazioni filantropiche per la tutela degli Ebrei emigrati negli Stati Uniti.

ta al successo, propria di una famiglia costituita da forti personalità, lo incoraggiò a perseguire i suoi interessi individuali, anche se decise di non intraprendere una professione e quindi un'attività pubblica.

Scegliendo Bonn, Monaco e Strasburgo come luoghi di studio, Aby ebbe modo di incrociare le materie universitarie della storia dell'arte e della cultura, legate in quelle sedi ai nomi di Carl Justi, Henry Thode e Hubert Janitschek. Presto tuttavia sarebbero apparse al suo orizzonte altre figure, come Jacob Burckhardt a Basilea e, in seguito, Wilhelm Wundt e Wilhelm Ostwald a Lipsia.

Iniziò dunque gli studi a Bonn e trascorse anche un semestre a Monaco, dove subì il fascino delle immagini della Alte Pinakothek: una conoscenza diretta che significò per lui molto più di una "mezza dozzina di professori". Un soggiorno a Firenze nell'autunno del 1889 lo mise in contatto con il giovane storico dell'arte August Schmarsow, la cui teoria dell'empatia (*Einfühlung*) e delle emozioni legate alla percezione spaziale colpì anche lo stesso Warburg, come accadrà per molti altri studiosi<sup>4</sup>. Allo stesso modo, i tentativi di Schmarsow di fondare un Istituto Tedesco di Storia dell'Arte a Firenze dovettero avere su di lui una forte influenza: l'iniziativa avrebbe in qualche modo ispirato i suoi stessi progetti quando, decenni più tardi, avrebbe dato vita a un istituto di Scienza della Cultura nella sua città natale, Amburgo<sup>5</sup>.

Warburg trovò all'Università di Strasburgo il suo supervisore di dottorato in Hubert Janitschek e conseguì il titolo con una tesi sui celebri dipinti di Botticelli, la *Nascita di Venere* e la *Primavera*. Dopo aver prestato un anno di servizio militare nel 1892, iniziò a studiare medicina a Berlino. Evidentemente affascinato dalla psicologia, si

4. Mallgrave e Ikonou 1994, pp. 57-66.

5. *Kunsthistorische Institut in Florenz* 1925, pp. 6-8: "Questo testo è stato redatto dal Kunsthistorisches Institut di Firenze in base ai documenti disponibili e in base alle annotazioni messe a disposizione dal Sig. Prof. Dott. Heinrich Brockhaus di Lipsia e dal consigliere privato Prof. Dott. Max Semrau di Greifswald".

ritirò però dopo soli due semestri di corso e tornò a Firenze. Anziché interpretare queste incursioni di Warburg nelle scienze naturali come una forma di volubilità, vi si può invece riconoscere il desiderio di trovare basi fisiologiche per la conoscenza delle emozioni umane: prima di dedicarsi in via esclusiva ai riflessi emotivi riscontrabili nei rituali e nei manufatti artistici, Warburg si interessò infatti a un'idea di "espressività" che interpretò, da un punto di vista filosofico, in chiave monistica<sup>6</sup>.

Con Janitschek collaboravano anche storici dell'arte medievale, i più noti dei quali erano Georg Dehio, Paul Clemen e Wilhelm Vöge. L'enfasi che questi studiosi ponevano sull'arte e sull'architettura del Medioevo faceva da contrappunto all'entusiasmo di Warburg per il Rinascimento italiano. Più che all'influenza dei suoi docenti e dei suoi compagni di studi, Warburg mostrò però una reazione particolarmente intensa alle ricerche di Jacob Burckhardt, la cui opera principale, *La civiltà del Rinascimento*, era stata pubblicata nel 1860<sup>7</sup>. L'insegnamento presso il nuovo Politecnico di Zurigo e all'Università di Basilea aveva portato la fama di Burckhardt ben oltre Basilea: lo studioso si era però tenuto in disparte, per non dare adito a insinuazioni di simpatia per il secondo Reich di recente fondazione. Di fronte all'approssimarsi della guerra, a Basilea Burckhardt si era limitato all'insegnamento universitario e si era progressivamente allontanato dall'esaltazione che animava i dibattiti dell'epoca<sup>8</sup>: come una sorta di Sfinge e insieme di Cassandra dei tempi nuovi,

6. L'indicazione più chiara del fascino di Warburg per i monisti di Lipsia è fornita da una variante del titolo dei suoi *Frammenti sull'espressione* (Warburg [1893-1929] 2021, p. 22).

7. Kaegi 1947-1973; in relazione a Warburg è ancora illuminante Salin 1948. A mio parere, il contributo più significativo e convincente sulla figura dello storico è rappresentato dal volume di Karl Löwith, *Jacob Burckhardt. L'uomo nel mezzo della storia* (Löwith [1936] 2004). Tra i contributi più rilevanti, si veda lo stimolante volume che raccoglie saggi di Maurizio Ghelardi, Marie-Jeanne Heger-Étienvre, Nikolaus Meier e Wilhelm Schlink: Ghelardi *et all.* 1997.

8. Kaegi 1947-1973, vol. 5, pp. 479 ss.

aveva preso le distanze dalla storiografia dei tempi imperiali e dall'ideologia positivista. Soltanto nel periodo tra le due guerre il suo lavoro avrebbe riacquisito importanza; nel 1929 Warburg stesso dedicò a Burckhardt un seminario all'Università di Amburgo e pochi anni dopo il filosofo Karl Löwith – a Roma, sulla via dell'esilio in Giappone – avrebbe terminato un importante lavoro sullo studioso<sup>9</sup>. In un certo senso, Warburg condivideva con Burckhardt la ripulsa nei confronti di idee ciecamente fiduciose nel progresso, all'epoca prevalenti in ambito scientifico, e il recondito auspicio di riuscire a cogliere, grazie a un'acuta sensibilità, le forze latenti che ai loro occhi si esprimevano enigmaticamente nella storia. Gli sconvolgimenti storici allora in atto avevano stimolato in Burckhardt una capacità profetica, anche se i suoi timori non furono mai espressi nei suoi scritti, e inespresa rimase anche la sua analisi di una "psicologia dei popoli". Su questo fronte, Warburg avrebbe impresso una svolta radicale verso una specifica linea speculativa, e perciò le generazioni successive avrebbero finito per considerarlo come un veggente, e talora come un visionario.

Gli intenti di Warburg risultano chiari, se si considera il fatto che egli non solo aveva dimestichezza con la metodologia storico-artistica, ma aveva anche acquisito gli attrezzi del mestiere storiografico e filologico studiando con lo storico di Bonn Karl Lamprecht e con il filologo classico Hermann Usener, mediante i quali poté avventurarsi con audacia nel vasto campo della ricerca storica. Gli studi di Usener rafforzarono la propensione di Warburg a sviluppare la ricerca come una forma di pensiero precorritore, che si fondava più sulla reiterazione di problemi che su nessi causali convenzionalmente prefissati. Warburg non si stancava mai di ricominciare *da capo*, piuttosto che dare per acquisito un presunto *status quaestionis*. Per trattare i suoi temi di studio era perciò alla co-

9. v. *infra* pp. 70 ss.



stante ricerca di un dispositivo appropriato – associando sperimentalmente riproduzioni fotografiche, note e testi – che negli anni successivi avrebbe offerto un *ubi consistam* anche alla sua stessa fragilità psichica<sup>10</sup>. Warburg vedeva tra immagini di diverso tipo e provenienza connessioni specifiche, in forma di costellazioni; si potrebbe parlare, più che di una preesistenza di nessi, di una *scoperta*. Lo studioso si occupava delle immagini allo stesso modo di molti artisti a lui contemporanei, anziché come avrebbe richiesto una trattazione scientifica: il suo coinvolgimento in questo gioco d'azzardo era totale e le sue intuizioni potevano apparire a volte sorprendenti, a volte incomprensibili. Warburg poteva prendere per oro colato tanto un'ipotesi arrischiata quanto un dettaglio meticolosamente documentato: per lui la precisione filologica costituiva la premessa a sostegno di un'intuizione, sempre difficilmente dimostrabile, e mai una garanzia di conoscenza.

Nel dominio dell'arte, Warburg vedeva spalancarsi l'abisso tra la comprensione empatica e la contingenza storica, tra la specificità dell'atto artistico e la distanza di eventi non più interpretabili teleologicamente. Lo storico dell'arte Heinrich Wölfflin, che fu molto più famoso di lui in vita e che ancor'oggi può essere considerato come la quintessenza della storia dell'arte di impianto formalistico, aveva colmato questa lacuna con i suoi *Concetti fondamentali della storia dell'arte*. Con la sua storia della percezione visiva, lo studioso aveva cercato di radicare l'arte in se stessa, nella sua "storia interiore, per così dire [la sua] storia naturale"<sup>11</sup>. In seguito Erwin Panofsky

10. La manipolazione del materiale figurativo da parte di Warburg è da collegare a una riflessione di tipo sperimentale sulla reiterazione (così Rheinberger 2005, in particolare pp. 24 ss.) e a partire dalle riflessioni di Gaston Bachelard siamo in grado di riconoscerne la valenza storico-scientifica.

11. Sorprende ancora la frase di apertura della prima edizione del testo, in cui Wölfflin afferma che il libro "avrebbe dovuto essere diverso. Dopo aver parlato per un po' dell'idea di base alcuni anni fa [...], era ora naturale

– avvicinandosi al pensiero di Warburg, ma restandone al contempo radicalmente distante – identificherà la dimensione storica dell'arte non tanto con forme e stili, quanto piuttosto con il contenuto tratto da fonti testuali. Nel suo saggio *Idea* del 1924, Panofsky afferma che “l'abisso fra soggetto e oggetto è stato ormai chiaramente individuato e si è quindi gettato un ponte per tentare una chiarificazione fondamentale del rapporto tra esperienza sensibile e formazione delle idee”. Lo studioso rivendica per le idee, in modo molto tradizionale, un “carattere a priori e metafisico”, escludendole così dalla loro stessa storicità<sup>12</sup>. Pur in una posizione diversa rispetto a Panofsky, anche Wölfflin, con la sua “storia dell'arte delle forme visive” e con concetti psicologicamente vaghi come i “caratteri nazionali” e il loro diverso “senso della forma”, mirava a rendere impersonali gli agenti del mutamento storico, mentre Panofsky sosteneva che il movente delle idee è costituito dal “cambiamento dell'atteggiamento mentale”. Quasi a circoscrivere l'ampiezza concettuale che inaspettatamente si apriva intorno al pensiero di Warburg, Wölfflin aveva ammesso in un sintetico *Ripensamento* del 1933:

Quando si vuole considerare l'arte da un punto di vista storico, si tenderà sempre, in un primo tempo, a fare della storia dell'arte una storia dell'espressione [...]. Chi potrebbe negare diritto d'esistenza a una simile interpretazione e misconoscere l'assoluta necessità di una visuale che abbracci la totalità della cultura<sup>13</sup>?

organizzare storicamente i singoli concetti in una presentazione esaustiva” (Wölfflin 1915, pp. VII ss). Riconoscendo esplicitamente il debito nei confronti degli studi di Alois Riegl e August Schmarsow, Wölfflin pone nella “forma visiva”, ovvero nell'incontro tra attività visiva e forma artistica, il motore storico di ogni cambiamento. Immediatamente dopo la pubblicazione di *Rinascimento e Barocco* di Wölfflin (1888), Warburg riportò su carta estratti del testo e sue osservazioni critiche (Warburg [1893-1929] 2021).

12. Panofsky [1924] 2006<sup>2</sup>, p. 55.

13. Con questa riflessione si apre la postfazione dell'ultima edizione dei

Con concetti come “storia dell’espressione” e “totalità della cultura”, Wölfflin aveva toccato obiettivi ambiziosi e aveva inconsapevolmente offerto un’efficace sintesi degli intenti di Warburg stesso. Interesse primo e obiettivo ultimo di Warburg era l’espressività umana, che egli contava di cogliere anche tematicamente nei suoi *Frammenti costitutivi per una teoria pragmatica dell’espressione*, senza per altro portare mai a compimento, nemmeno nel titolo, l’abbozzo di questo studio<sup>14</sup>. L’espressione è di per sé una forma di azione e le sue tipologie costituiscono un linguaggio di cui Warburg cercava traccia in tutti gli oggetti artistici; si comportava già da etnografo e antropologo, ancor prima di acquisire le esperienze e le conoscenze proprie di queste discipline. Lo studio dei presupposti storici non rintraccia mai, semplicemente, un fondamento definitivo, ma nella tradizione trova sempre ulteriori ramificazioni e lacune: l’idea di origine svanisce quanto più ci avviciniamo a essa. Nemmeno Warburg avrebbe trovato riparo di fronte al vacillare dei fondamenti della storia, ma tuttavia non si era sentito inerme né davanti alla sfida concettuale a cui questi stessi fondamenti lo spronavano, né alla loro imperscrutabilità. Anzi, rispetto alle domande ultime sui moventi della storia, Warburg riconoscerà al caso e ai suoi poteri reconditi un influsso decisivo. Lo storico dell’arte Ludwig Justi, pur con la sua mentalità antiquata, aveva già notato questa sensibilità quando – valutando l’idoneità di Warburg per un’abilitazione a Bonn (1904), cui questi tuttavia non avrebbe dato seguito – gli aveva confermato che i suoi saggi erano avvincenti “sia per l’interpretazione erudita e interessante

*Concetti fondamentali della storia dell’arte* pubblicata nel 1943 a Basilea dall’editore Benno Schwabe (Wölfflin [1915] 1984, p. 301).

14. Warburg [1893-1929] 2021, pp. 21-87. Rivisto ripetutamente tra il 1888 e il 1912 ma rimasto inedito, questo lavoro preparatorio portava inizialmente il titolo di *Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie* (*Frammenti di base per una psicologia monistica dell’arte*) ma la raccolta di questi frammenti rimase irrisolta come il suo titolo, come fu spesso per gli scritti di Warburg.

di opere d'arte minori rimaste sinora misteriose, sia per il loro inserimento all'interno dei processi di mutamento stilistico, dimostrando un occhio speciale per udire gli impulsi più profondi delle tendenze storiche"<sup>15</sup>.

Con questa particolare combinazione metaforica che evoca la sinestesia sguardo-udito ("un occhio speciale per udire"), Justi aveva centrato il bersaglio, perché l'occhio di Warburg era davvero un organo per la registrazione di tonalità inconse. Justi era senza dubbio uomo di alta cultura e può darsi che nelle sue parole riecheggiassero i versi del *Re Lear* di Shakespeare, e in particolare una battuta del Conte di Gloucester: "Look with thine ears" ("Guarda con le tue orecchie"), ma con questa valutazione dava anche prova di saper cogliere in modo quasi profetico i successivi sviluppi del pensiero di Warburg, la cui coerenza interna in seguito rischierà di sfuggire allo studioso stesso. Nelle opere d'arte Warburg collocava "l'universo figurativo", in qualsiasi forma ricomparisse, "nella camera del tesoro dei documenti spirituali", e così lo assoggettava alla "tensione tra il sentimento di sé e l'autocoscienza"<sup>16</sup>.

Per preparare il lavoro sul contenuto emotivo dei manufatti, Warburg aveva intrapreso nel 1895-1896 un viaggio di studio nel sud-ovest degli Stati Uniti approfondendo gli accurati studi condotti presso lo Smithsonian Institution di Washington sulla vita e i rituali degli Indiani Hopi e Moki dell'Arizona. I contatti che aveva stretto a partire da questo suo filone di interesse e la lettura di opere allora pionieristiche dell'etnografia lasciarono tracce nel suo lavoro scientifico, anche se a un esame superficiale esse potrebbero essere derubricate al rango di ricordi personali. La loro importanza sarebbe emersa invece con forza tanto maggiore nel momento in cui Warburg, dopo il collasso della Germania alla fine della Prima guerra mondiale, dovette sottoporsi per diversi anni a cure psichiatriche.

15. Cit. in Roeck 1997, p. 98.

16. Warburg [1893-1929] 2021, p. 716.

che. Gli eventi bellici lo avevano fatto precipitare in uno stato di angoscia e delirio insopportabili, ma nella clinica di Ludwig Binswanger a Kreuzlingen, in Svizzera, lo studioso era infine riuscito a tornare padrone di se stesso e a riprendere il suo lavoro di ricerca in modo equilibrato.

Warburg era riuscito a scacciare gli spiriti che lo minacciavano affidandosi a un rituale tutto suo: a scapito delle forze appena recuperate e con il sostegno di Fritz Saxl, direttore *ad interim* della sua Biblioteca, aveva riunito i suoi studi sugli Indiani Hopi, risalenti a quasi tre decenni prima, enucleando da quegli appunti a lungo trascurati il tema di una conferenza, che aveva illustrato mediante diapositive tratte dalle sue fotografie. Ancor prima della fine della guerra, in preda a profondi disturbi della personalità, Warburg aveva in gran parte completato un altro studio (che tuttavia fu dato alle stampe solo nel 1920, grazie alla redazione finale di Saxl): si tratta di *Divinazione antica pagana in testi e immagini dell'età di Lutero*, un saggio che costituiva il tentativo di far fronte all'attuale momento di calamità – sul doppio versante, storico e personale – con l'analisi di un'altra epoca e delle sue angosce<sup>17</sup>.

Warburg aveva idealmente predisposto a questo scopo “un comune tavolo di lavoro all'interno di un laboratorio di una storia delle immagini intesa come parte di una più generale storia della cultura”<sup>18</sup>. I temi di queste sue ricerche si erano incrociati, inaspettatamente, in due occasioni. La prima era stata quando era incappato – con una deviazione rispetto all'itinerario davvero imprevedibile in Arizona – nella figura del serpente degli Indiani Hopi mentre stava completando lo studio sui costumi per una allegoria teatrale del 1589, in cui Apollo sconfigge il mitico serpente Pitone. Una distanza di tre secoli e un intero oceano se-

17. Warburg [1908-1929] 2019, pp. 187-366. Un riferimento personale, al di là dell'esplicito nesso tra l'epoca della 'guerra dei contadini' tedesca e la Prima guerra mondiale, si coglie nella dedica di questo saggio alla moglie: “In ricordo dell'inverno trascorso a Firenze nel 1888”, l'anno in cui Warburg conobbe Mary Hertz (Warburg [1908-1929] 2019, p. 192).

18. Warburg [1908-1929] 2019, p. 272.

parano il mondo di un'erudita allegoria politica fiorentina e quello dei rituali di una civiltà arcaica. Questi due mondi hanno però in comune il serpente come figura del più grave pericolo, che nella vita dello studioso era assunto a simbolo di esperienza personale. Nel secondo caso si era palesata una relazione, che non era sfuggita allo stesso Warburg, tra la sua confusione mentale e lo studio appena menzionato su Lutero, che trattava dei disordini e dei tormenti dell'età della Riforma.

Nella formazione professionale di Warburg, per altro, i conflitti si erano presentati precocemente: in un'epoca di ambiziose aspettative per il futuro della conoscenza, egli si era dotato di una preparazione strutturata in forma autonoma. Aniché intraprendere la carriera universitaria, aveva scelto coerentemente di ritirarsi a una vita da studioso indipendente, forse perché la sua idea di una scienza delle immagini trovava accoglienza assai più nell'ambito delle sue intuizioni che nella storia dell'arte ufficiale, per come egli l'aveva conosciuta in accademia. E furono forse le sue origini e i considerevoli mezzi di famiglia a indurlo a fare ricerca scientifica per ragioni e con obiettivi tutti personali: fin dall'inizio aveva realizzato una biblioteca che differiva da una struttura istituzionale non già per dimensioni, ma per i suoi originali criteri di scelta. D'altra parte, Warburg si trovava su un *limes* epocale che rendeva antiquata la ricerca scientifica condotta privatamente, come singolo studioso. Le motivazioni e i presupposti più profondi dell'attività intellettuale si guardavano ora attraverso la lente della psicologia e l'inquadratura degli studi sociologici. Warburg aveva gettato un ponte tra questi diversi presupposti ed esigenze quando, nel 1925, aveva deciso di fondare con i propri mezzi la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (KBW, Biblioteca Warburg di Scienza della Cultura), inquadrando così il lavoro individuale di una vita da studioso in un ambito che prometteva durata nel tempo e pubblica riperussione. Nessuno avrebbe potuto immaginare che questa istituzione sarebbe rimasta a disposizione della

città di Amburgo solo per pochi anni e che, già nel 1933, sarebbe stata trasferita in Inghilterra e salvata così dall'inevitabile dissoluzione o, peggio, dalla distruzione.

I profondi cambiamenti che avevano condotto alla Prima guerra mondiale e gli sconvolgimenti politici europei, che non si erano arrestati nemmeno davanti a una classe privilegiata come quella della famiglia Warburg, inducono a guardare anche ad altri contemporanei. Ad esempio, a Harry Graf Kessler o a Siegfried Kracauer. Pur profondamente diverso da Warburg per origini e professione, anche Kracauer si diletta con quella che oggi chiamiamo cultura popolare, senza per altro perdere sguardo critico e nitidezza di diagnosi sulle condizioni della società contemporanea.

Kracauer diagnosticherà i cambiamenti sotterranei e minacciosi che Burckhardt, come Warburg, aveva previsto, ricorrendo al cinema come mezzo per mettere a fuoco forze contrastanti<sup>19</sup>. Anche il conte Kessler era figlio di un banchiere amburghese e la sua vicenda esistenziale, da libero pensatore nietzscheano, trova particolari corrispondenze con quella di Warburg, sia sul piano biografico e sociale, sia nel modo profondamente originale di intervenire su questioni artistiche. Ciò che per Warburg era stata la scoperta di corrispondenze di vasta portata tra formule iconografiche ed espressive, per Kessler era da trasferire alla relazione tra artisti e pubblico. Kessler era andato ben oltre il ruolo di mediatore artistico quando aveva chiesto a uno scultore come Aristide Maillol di produrre per la prima volta incisioni – tecnica fino ad allora priva di interesse per l'artista – delle *Ecloghe* di Virgilio, o quando aveva scelto un pittore come Edvard Munch per ritrarre Henry Van de Velde e se stesso. Nel frattempo, agiva anche come 'catalizzatore' di eventi e di relazioni nell'ambito del teatro, dell'opera, dell'editoria e della diplomazia<sup>20</sup>. Le strade di questi intellettuali si erano in-

19. Hansen 2011.

20. Easton 2002.

crociate anche per aspetti apparentemente incidentali, che si tratti del luogo di studio (Bonn), del desiderio di viaggiare in mondi lontani o dell'impegno per una politica di pace internazionale, a dispetto dell'impotenza della Società delle Nazioni<sup>21</sup>. Anche Walter Benjamin non solo aveva cercato, senza successo, di stabilire contatti con la Biblioteca Warburg, nell'ultimo anno di vita del suo fondatore (1929), ma il suo epocale *Passages* ha ripetutamente suggerito analogie con l'*Atlante Mnemosyne* di Warburg, anche se questo confronto ha potuto essere preso in considerazione solo dopo l'accessibilità – come noto postuma – delle due opere<sup>22</sup>. Ciò che mette in connessione l'*Atlante* con i *Passages*, al di là di tutte le differenze, riguarda la tecnica del montaggio: si potrebbe dire che mentre con i suoi montaggi di immagini Warburg costruisce un pensiero aforistico, Benjamin compone i propri testi sul delicato concetto di “epoca” come immagini verbali e figure di pensiero. Comune a entrambi è l'intuizione di un'emergenza storica.

Come si è detto, gli studi di Warburg e le sue prime conquiste scientifiche non lo avviarono a una carriera universitaria, ma lo indirizzarono verso una vita da studioso indipendente. In questa veste poté coniugare le più rigorose esigenze scientifiche con concezioni del tutto personali, autoproponendosi come un'autorità anche al di là del riconoscimento istituzionale. Lunghi soggiorni di studio a Firenze avevano fatto sì che sua moglie Mary Hertz, pittrice formatasi ad Amburgo, e i loro tre figli si sentissero a proprio agio nel condurre una vita dallo stile un po' *bohémien*, tra artisti ed esuli nella Firenze di inizio secolo<sup>23</sup>. La città era diventata patria d'elezione di molti

21. v. in particolare Michels 2007.

22. L'opera di Benjamin, incompiuta alla morte dell'autore nel 1940, sarà pubblicata solo molti decenni più tardi, analogamente all'*Atlante* di Warburg, che era stato lasciato dallo studioso in uno stato di elaborazione ancora provvisorio nel 1929, e fu riproposto all'attenzione del pubblico e degli studiosi in una importante mostra a Vienna nel 1994.

23. Roeck 1997, p. 98.



scrittori e artisti, tra i quali già ai tempi di Warburg spiccava Arnold Böcklin, che lo aveva ispirato con le sue opere in cui antiche figure mitologiche si muovono disinvoltate nella quotidianità contemporanea, in ambientazioni familiari. Böcklin si prendeva la libertà di inserire nei suoi dipinti personaggi ed eventi leggendari della mitologia antica con una immediatezza disarmante, come (ad esempio) quando, in quanto artista, si era celato dietro alle Sirene, dipingendole irrispettosamente come galline impazzite in *Sirenen* del 1875 (conservato alla Alte Nationalgalerie di Berlino).

Anche il mondo anglosassone da tempo aveva messo radici a Firenze e aveva esposto, in forma letteraria e nei diari di viaggio, la propria esperienza dell'Italia<sup>24</sup>. Libri allora popolari, come *Camera con vista* (1908) di Edward Morgan Forster, mettevano in scena sia l'improvviso emergere di emozioni primarie dalla cappa delle convenzioni, sia l'uomo del Nord Europa che si ripara a stento dagli sbalzi di temperatura psicologica e dai *cliché* emotivi del Sud. Nonostante tutte le sue riserve nei confronti dell'enfasi barocca, Warburg stesso era soggetto allo sfogo di emozioni primarie – anche se la sua emotività trovava sfogo soprattutto in crisi di rabbia e attacchi convulsivi – così come era sensibile al subconscio e alle sue ambivalenti manifestazioni. A Firenze era arrivato a capire che “l'esuberante vitalità” che aveva incontrato in una delle sue figure preferite, la Ninfa di un affresco del Ghirlandaio, manifestava la “consapevolezza di una nascente e creativa volontà di vivere” e sollecitava “uno sfogo espressivo”<sup>25</sup>.

Per molti aspetti – nel passaggio dall'erudizione privata all'organizzazione scientifica istituzionale, dagli interessi personali ai *curricula* specialistici, dalla visione eurocentrica dell'arte all'ampliamento della sua conoscenza in chiave etnografica – Warburg incarna la figu-

24. Saxl 1957.

25. Gombrich [1970] 2003<sup>2</sup>, p. 113.

ra di un intellettuale in un'età di transizione. Ma è stato anche un pioniere nella lotta per superare le barriere e i confini delle competenze settoriali. La sua attività richiama alla mente recenti dibattiti sulla disseminazione delle conoscenze scientifiche e sull'impatto dell'arte nella memoria collettiva, questione di fondamentale importanza nel momento in cui la prassi storico-artistica contemporanea si sta allontanando dall'impianto metodologico di cui la generazione di Warburg aveva gettato il seme e si sta volgendo a strutture epistemologiche tanto innovative quanto delicate<sup>26</sup>.

Oggi non è più possibile sostenere la validità di metodi universalmente applicabili e di una conoscenza storico-artistica oggettiva; né le specifiche contingenze della creazione e dell'uso dei manufatti artistici, né le condizioni degli osservatori a essi contemporanei consentono più una ricostruzione dei contesti storici come fatti oggettivi, come se fossero sempre esistiti e attendessero soltanto una definizione concettuale. D'altra parte, il fatto che l'impatto delle opere d'arte sugli osservatori debba essere sempre più tenuto in considerazione non solo dà conto delle discontinuità tra oggetto e soggetto, ma rende anche possibile includere nell'interpretazione storico-artistica la trasmissione dei contenuti e le loro infinite trasformazioni<sup>27</sup>. Invece di identificare semplicemente la tradizione con il contenuto, per Warburg era importante riconoscere sia i rituali che i processi di oblio e memoria quali dinamiche di funzionamento o di desistenza culturale, facendo oggetto della ricerca storico-culturale la sempre mutevole sede dell'anima e non i suoi orpelli<sup>28</sup>. Già Jacob Burckhardt aveva notato che "ciò che accade nell'osservatore" dovrebbe essere messo in relazione con

26. Un'ampia panoramica dell'attuale storia dell'arte, in parte sviluppata proprio a partire dall'approccio di Warburg, è offerta da Bredekamp [2010] 2015.

27. Per un'analisi approfondita del ruolo dell'osservatore, v. Kemp 1991.

28. Nicolas Pethes 2008, in particolare pp. 39-50.

l'opera, e dovrebbe essere preso sul serio il modo in cui "lo spirito, l'anima e l'immaginazione" agiscono "nella percezione dell'arte"<sup>29</sup>. Per Warburg la definizione, sempre di Burckhardt, dell'"uomo che patisce, che anela e agisce" come "unico centro permanente e, almeno per noi, possibile" aveva valore assoluto<sup>30</sup>: l'espressione degli affetti umani gli sembrava dunque l'unico collegamento attendibile tra manufatti di diverse epoche e culture.

Nel corso dei suoi studi a Bonn, Monaco, Strasburgo e Firenze, Warburg potè seguire in diretta i tentativi di fornire una base ermeneutica alla nascente disciplina della storia dell'arte. Al di là della conoscenza storica dei manufatti artistici, che – a partire dal Rinascimento – si era sviluppata in una vasta storiografia, gli indirizzi di ricerca più recenti si riproponevano di fondare la disciplina con l'aiuto dei metodi della filologia e della psicologia. La linguistica storico-speculativa di Hermann Usener a Warburg sembrava adatta per leggere fasi evolutive lontane (e quindi non documentate) a partire da tracce linguistiche o materiali.

Usener aveva apportato un significativo ampliamento delle conoscenze studiando non solo le forme tradite delle rappresentazioni mitiche, ma anche la loro sopravvivenza nella prassi religiosa. Con il suo desiderio di risalire alle origini e agli inizi dei fenomeni, Warburg condivideva dunque una tendenza generale della ricerca contemporanea, e raramente si faceva sfuggire l'opportunità di approfondire l'origine e la funzione delle opere d'arte nel corso del tempo. In questo senso anche Karl Lamprecht, lo storico della cultura di Bonn, aveva lasciato un'impronta nella sua formazione, dal momento che il suo intento era di ampliare il più possibile gli orizzonti scientifici settoriali, anziché accontentarsi di una storia sempre più specializzata in questa o quella sottocategoria.

29. Trascrizione di un manoscritto inedito di Burckhardt, pubblicato in Sitt 1994, p. 239.

30. Burckhardt [1868-1873] 1988, p. 5.

Con la fondazione nel 1907 presso l'Università di Lipsia di un Istituto per la Storia culturale e universale (Institut für Kultur- und Universalgeschichte), Lamprecht aveva introdotto un nuovo modello di istituzione, che Warburg avrebbe ripreso nei suoi progetti amburghesi<sup>31</sup>. Lamprecht aveva posto al centro delle proprie riflessioni le vaste interrelazioni che legano le opere d'arte al contesto di una determinata società, arrivando sino alla funzione rituale. I suoi studi avevano gettato luce su ambiti dell'esistenza per lo più evitati o omessi dalle discipline universitarie, per le quali ciò che appariva superficiale o effimero – come alcuni aspetti della moda, degli accessori e del teatro – era finito, senza alcun dibattito approfondito, tra gli scarti della storia. Sono proprio i manufatti effimeri, però, a rendere tangibile l'azione della memoria culturale, perché provengono direttamente da eventi e rituali quotidiani. Ad esempio, Burckhardt aveva riconosciuto il ruolo centrale delle feste italiane e proprio questo spunto avrebbe indotto Warburg a occuparsi sia di culti votivi diffusi nel Rinascimento sia della trasmissione di usanze pagane in diversi contesti, specialmente in occasione di eventi rituali e festivi. Superstizione e sapere non possono essere nettamente separati: tanto le più confuse credenze, quanto le conoscenze oggettive concorrono a delineare relazioni sotterranee, che non rispondono né a una trama razionale né a una causalità storica.

Anche la tesi di laurea di Warburg sulla raffigurazione della *Venere* di Botticelli era concepita come un personale tributo a Burckhardt, dato che condivideva un'osservazione fondamentale dello studioso di Basilea che aveva riconosciuto che “le feste italiane nella loro forma più elevata, segnano un effettivo passaggio dalla vita concreta all'arte”<sup>32</sup>. Come tale connessione tra arte e vita si realizzasse e quali forze entrassero in gioco era un tema che avrebbe impegnato Warburg fino al termine della sua

31. Seeba 1993.

32. Warburg [1893-1929] 2021, p. 374.

esistenza; lo studioso, infatti, avrebbe continuato ad avvertire una pulsione quasi ipnotica ad approfondire e a consolidare la conoscenza di questi temi. Non c'è dubbio che l'effetto principale dell'opera d'arte, la sua funzione di valvola tra emozione e azione, si attui nell'intervallo tra sensazione e gesto. Corpi, gesti ed espressioni, quasi fossero un barometro, registrano nella rappresentazione artistica la scala delle esperienze emotive di sofferenza ed entusiasmo, ribellione e sottomissione, angoscia e distensione. Con tutti i metodi a sua disposizione Warburg indagò da dove provenisse questo linguaggio dei segni del corpo e come si fosse sviluppato ed espresso nella storia dell'umanità. Senza accontentarsi di una semplice analisi descrittiva, affrontò i cambiamenti, i mascheramenti e le contraddizioni della storia di ogni espressione, esplorando il ruolo degli elementi accessori – vesti svolazzanti, capelli fluenti, profili mobili e inquieti – in modo da poter osservare il passaggio da un'emozione all'altra<sup>33</sup>. Questo aspetto del pensiero di Warburg richiede una trattazione approfondita<sup>34</sup>, in quanto costituisce il *Leitmotiv* della sua ricerca storico-artistica dagli inizi fino agli sviluppi più recenti.

Warburg non si accontentava di luoghi comuni filosofici e nell'ambito della psicologia e della fisiologia gli mancavano conoscenze davvero approfondite, ma ciononostante aveva individuato il problema della propria situazione esistenziale, delineandolo dal punto di vista della storia della conoscenza. In effetti, aveva sperimentato in prima persona cosa comporta uno stato di sofferenza maniaco-schizoide, ma quell'esperienza, da cui pure era uscito con un sostanziale recupero, non gli aveva fornito una metodologia scientifica per comprendere le proprie condizioni, a partire dalla sua sofferenza.

Per quanto, grazie alla famiglia, disponesse di ricchez-

33. Il correlato tema dell'"animazione" è stato discusso in maniera approfondita da Papapetros 2012.

34. v. *infra* cap. VI, *Energia, emozione e memoria*, pp. 151 ss.

za di mezzi e di relazioni internazionali, e nonostante i lunghi viaggi di studio e la creazione di una delle più importanti biblioteche private del tempo, i lavori effettivamente pubblicati da Warburg sono relativamente scarsi di numero e furono raccolti in un'unica edizione soltanto dopo la sua morte. Il caso Warburg presenta al lettore problemi analoghi a quelli di altri intellettuali le cui opere letterarie o artistiche, essenzialmente disorganiche, richiedono un completamento o una ricostruzione<sup>35</sup>. Un'altra circostanza contribuiva al fatto che il pensiero di Warburg fosse noto, mentre era in vita, solo per frammenti ed esempi sparsi: dal momento che non era soggetto alla pressione della competizione accademica, e non doveva adempiere agli obblighi di un insegnamento regolare, egli si concedeva piena libertà nell'elaborazione e nella presentazione dei suoi pensieri. Preferiva discutere nel contesto di una ristretta cerchia di sodali come Gertrud Bing e Fritz Saxl – entrambi impiegati nella sua Biblioteca di Scienza della Cultura e con essa emigrati in seguito a Londra – o con studiosi del calibro di Ernst Cassirer o di Franz Boll. Instancabile nell'attività di interlocuzione epistolare, Warburg sapeva anche come creare e mantenere contatti e trarre profitto dalle relazioni della famiglia su scala mondiale, quando si trattava di raggiungere i propri obiettivi. Continuava così in lui una tradizione di scambio scientifico che era stata pratica comune tra i dilettanti del secolo precedente, senza tuttavia attenersi alle convenzioni e al codice del genere, ma facendone strumento di una conoscenza scientifica più vicina a nuovi campi di ricerca – come la storia sociale e religiosa, l'etnografia e la psicologia – anziché alla storiografia tradizionale e alla storia dell'arte. Dal momento che non doveva fare acrobazie nell'ambiente accademico, per Warburg era più facile esplorare nuovi territori di conoscenza; non bisogna comunque dimenticare il fatto

35. Forster 1995, pp. 187-197.

che cercò costantemente di stringere rapporti con le istituzioni universitarie e che nella sua città natale diede un grande contributo alla nuova università e ai suoi docenti, per la maggior parte giovani<sup>36</sup>.

Nello stesso modo in cui, in un momento di disagio personale, aveva intrapreso il viaggio in Arizona verso i territori indiani del sud-ovest, così all'età di 62 anni aveva deciso di infrangere nuovamente gli orizzonti dati. Era tornato in Italia, preparandosi per mesi, nel rifugio di un albergo romano, per una conferenza alla Biblioteca Hertziana in cui avrebbe presentato il suo ultimo progetto, *l'Atlante Mnemosyne*. Per questa impresa aveva nutrito le più alte aspettative: di nuovo si era impegnato a distillare la quintessenza dei suoi pensieri e a spostare in avanti i confini disciplinari, mettendo in atto un ultimo coraggioso tentativo di offrire le proprie intuizioni in una *performance* pubblica.

Introdurrò il pensiero di Warburg partendo da questo estremo esito metodologico, raggiunto nel suo ultimo anno di vita: la morte, il 26 ottobre 1929, avrebbe bruscamente messo fine a tutti i suoi sforzi di sintesi. Ciò che lo studioso lasciava ad Amburgo era un istituto di ricerca orfano, nonché un frammentario, oscuro *corpus* di annotazioni e scritti. Per avere un'idea delle difficoltà, sul fronte editoriale e scientifico, che Gertrud Bing e Fritz Saxl dovettero affrontare, basta guardare alle controversie che agitarono l'istituto Warburg dopo la morte del suo fondatore. I problemi sorsero fin dall'inizio, e tutti i progetti di pubblicare gli scritti e le carte di Warburg si fecero sempre più ardui. In una accorata lettera del 1931 da Firenze, Bing segnalava che non più lo studioso, ma il "mito Warburg" occupava un centro ormai vuoto: "Dalla sua morte" – spiegava – "la Biblioteca ruota attorno a un centro che non esiste più"<sup>37</sup>. La raccolta dei suoi scritti (le

36. Bredekamp, Diers, Schoell-Glass 1991, pp. 45-53.

37. Lettera di Gertrud Bing a Fritz Saxl del 12 marzo 1931 (London, Warburg Institute Archive, 103.6).

*Gesammelte Schriften*, pubblicate nel 1932 per Teubner a Lipsia, a cura di Gertrud Bing) avrebbe dovuto prendere il suo posto, in modo che la figura dell'autore, quasi evocato da un mitico sortilegio, potesse tornare nel vivo del dibattito culturale. Questo compito è tuttora inevaso ma negli ultimi decenni si è risvegliata un'ampia riflessione, portando alla luce molti spunti che Bing e Saxl avevano a malapena intuito. Ogni ulteriore lavoro su Warburg non potrà che basarsi sulla pubblicazione completa dei suoi scritti e materiali, oltre che sull'esame critico delle sue idee, proprio perché nessun altro studioso quanto Warburg è stato capace di innescare tanti impulsi critici, da quando il suo lavoro semi-dimenticato è tornato al centro del dibattito scientifico e accademico.



Lo sguardo di Warburg si fissa sulla tradizione come fosse un formidabile incompiuto, i cui fili strappati possono intrecciarsi sempre in nessi ulteriori. L'opera d'arte è l'esito di peregrinazioni, mutazioni e fraintendimenti consumati nel corso dei secoli. Una grande lezione di metodo che apre a una nuova "scienza della cultura".

ISBN: 979-12-5997-062-6



Euro 19