

la rivista di **en**gramma
novembre **2020**

177*

**Gertrud Bing
erede di Warburg**

La Rivista di Engramma
177*

La Rivista di
Engramma

177*

novembre 2020

Gertrud Bing erede di Warburg

a cura di
Monica Centanni e Daniela Sacco

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, mariaclara alemanni,
maddalena bassani, elisa bastianello,
maria bergamo, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
giacomo confortin, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, anna ghiraladini, laura leuzzi,
vittoria magnoler, michela maguolo,
marco molin, francesco monticini, nicola noro,
lucrezia not, alessandra pedersoli,
marina pellanda, camilla pietrabissa,
daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco,
cesare sartori, antonella sbrilli,
massimo stella, elizabeth e. thomson,
christian toson, chiara velicogna,
nicolò zanatta

comitato scientifico

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, hartmut frank,
maurizio ghelardi, fabrizio lollini,
natalia mazour, paolo morachiello,
sergio polano, oliver taplin

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

177* novembre 2020

www.egramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@egramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2020

edizioni**egramma**

ISBN carta 978-88-31494-46-5

ISBN digitale 978-88-31494-47-2

finito di stampare dicembre 2020

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Gertrud Bing erede di Warburg. Editoriale*
Monica Centanni e Daniela Sacco
- 15 *Notes on the Warburg Library*
Gertrud Bing
- 25 *Il Warburg Institute e gli studi umanistici.*
Dr. Bing's address, Convegno di Studi sull'Umanesimo
(La Mendola, 27 agosto 1956)
Gertrud Bing, edizione e prefazione a cura di Elisa Del Prete
- 43 *Gertrud Bing-Eugenio Garin, Epistolario 1949-1963.*
Con un gruppo di cinque lettere tra Frances Yates
ed Eugenio Garin (1948)
a cura di Vittoria Magnoler
- 87 *Gertrud Bing 1892-1964. In memoriam*
by Ernst Gombrich
- 131 *In memoriam Gertrud Bing*
Donald Gordon, edizione, traduzione e postfazione
a cura di Chiara Velicogna
- 167 *The Unforgettable Gertrude Bing*
Kurt W. Forster (English version e traduzione italiana)
- 179 *Gertrud Bing. Bibliografia delle opere e della letteratura critica*
(in Appendice, una Nota biografica)
a cura di Monica Centanni e Elisa Del Prete
- 189 *Un giunto energetico per la Scienza della cultura.*
Presentazione di: Kurt W. Forster, Il metodo di Aby Warburg.
L'antico dei gesti, il futuro della memoria,
Edizioni Engramma, Venezia 2021
curatela e traduzione di Giulia Bordignon
- 209 *Presentazione di: Mary Warburg, geb. Hertz.*
Ein kurzes Porträt der vergessenen Künstlerin
Bärbel Hedinger und Michael Diers
- 225 *Bibliography.*
Works by Aby Warburg and secondary Literature
edited by Lucrezia Not

Un giunto energetico per la Scienza della cultura

Presentazione di: Kurt W. Forster, Il metodo di Aby Warburg. L'antico dei gesti, il futuro della memoria, Venezia 2021

a cura di Giulia Bordignon

La nuova monografia sulla figura e sul pensiero di Aby Warburg che qui presentiamo rappresenta un punto fermo nel panorama degli studi warburghiani: proprio per sua cura, infatti, è stata pubblicata la prima edizione in lingua inglese delle Gesammelte Schriften di Warburg (The Renewal of Pagan Antiquity, Los Angeles 1999). L'ultimo saggio di Kurt W. Forster Il metodo di Aby Warburg. L'antico dei gesti, il futuro della memoria, in corso di pubblicazione per Edizioni Engramma, con la traduzione di Giulia Bordignon, delinea la Kulturwissenschaft warburghiana come un progetto ermeneutico dinamico, un 'giunto cardanico' all'incrocio tra discipline diverse, che – anche facendo leva sul riconoscimento benjaminiano del nuovo statuto delle immagini e sui nuovi orizzonti aperti dagli studi di ambito neurologico e antropologico agli inizi del secolo scorso – è stato capace a propria volta di trasmettere l'energia di un inedito dispositivo euristico non solo all'interpretazione delle singole opere studiate da Warburg, ma anche, più in generale, agli sviluppi dei visual studies sino alla prassi artistica a noi contemporanea. Presentiamo qui un estratto dal primo capitolo del volume.

I. Nella regione dell'inquietudine perenne

"[...] non tanto al fine di trovare una soluzione al mistero della psiche umana, ma per trovare una nuova formulazione dell'eterna domanda sul perché il destino conduca l'artista nella regione dell'inquietudine perenne, lasciando a lui stesso se trovare la propria forma all'Inferno, in Purgatorio o in Paradiso".

Aby Warburg, *Il metodo della scienza della cultura* [1927]

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 (Chernow 1993, 113-127, 278-288). 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 [1]. 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. Respinse una carriera nell'attività bancaria del padre, e rifiutò anche la plausibile alternativa di una formazione come rabbino. La spinta 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 (1832-1912), Henry Thode (1857-1920) e Hubert Janitschek (1846-1893). Presto tuttavia sarebbero apparsi al suo orizzonte altre figure, come Jacob Burckhardt (1818-1897) a Basilea e, in seguito, Wilhelm Wundt (1832-1920) e Wilhelm Ostwald (1853-1932) 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 (1853-1936), la cui teoria dell'empatia (*Einfühlung*) e della spazialità emotiva non mancò

di colpire anche lo stesso Warburg, come accadrà per molti altri studiosi (Mallgrave, Ikonomou 1994, 57-66). 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: quell'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, ad Amburgo [2].

All'Università di Strasburgo Warburg trovò 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. Palesemente affascinato dalla psicologia, si 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 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 [3].

Con Janitschek collaboravano in particolare 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 più intensa reazione alle ricerche di Jacob Burckhardt (1818-1897), la cui opera principale, *La civiltà del Rinascimento*, era stata pubblicata nel 1860 [4]. 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. Dinnanzi 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 (Kaegi 1973, 479 segg.): come una sorta di Sfinge e insieme di Cassandra della modernità, aveva preso le distanze dallo storicismo imperialista 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, mentre era a Roma sulla via dell'esilio in Giappone, avrebbe terminato un importante lavoro sullo studioso (v. infra p. xxx 35 ss.). 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. Mentre il confronto con gli sconvolgimenti storici allora in atto aveva conferito a Burckhardt una capacità profetica – anche se i suoi timori non trovarono forma scritta, e inespressa rimase anche la sua analisi di una “psicologia dei popoli” – Warburg si sarebbe drasticamente indirizzato verso studi specifici e speculativi, e per le generazioni successive avrebbe finito per assumere il ruolo di un veggente, per non dire quello di 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 con lo storico di Bonn Karl Lamprecht (1856-1915) e con il filologo classico Hermann Usener (1834-1905), 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 un pensiero precorritore che si basava più sulla reiterazione di un problema anziché su nessi causali convenzionalmente prefissati: Warburg non si stancava mai di ricominciare da capo piuttosto che dare per acquisito un presunto *status quaestionis*, ed era perciò alla costante ricerca di un dispositivo appropriato per trattare i suoi temi di studio, associando sperimentalmente riproduzioni fotografiche, note e testi che negli anni successivi avrebbe offerto un *ubi consistam* anche alla sua stessa fragilità psichica [5]. Warburg vedeva tra immagini di diverso tipo e provenienza connessioni specifiche, in forma di costellazioni: più che di una preesistenza di nessi, si potrebbe parlare 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, alla fine difficilmente comprensibile, 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 (1864-1945), che fu molto più famoso di lui in vita e che ancora 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 (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe)*: con la sua storia della percezione visiva, lo studioso aveva cercato di radicare l'arte in sé stessa, nella sua "storia interiore, per così dire (la sua) storia naturale" [6]. In seguito Erwin Panofsky – avvicinandosi al pensiero di Warburg, ma restandone al contempo a radicale distanza – 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 affermerà che "l'abisso fra soggetto ed oggetto è stato ormai chiaramente individuato, e vi si è quindi gettato un ponte per tentare una chiarificazione fondamentale del rapporto tra esperienza sensibile e formazione delle Idee": lo studioso rivendicherà per le idee, in modo molto tradizionale, un "carattere a priori e metafisico", escludendole così dalla loro stessa storicità (Panofsky [1924] 2006, 55). Pur in una posizione diversa rispetto a quella di 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 si apriva inaspettatamente 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? [7].

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 di base per una scienza dell’espressione*, senza per altro portare mai a compimento, nemmeno nel titolo, l’abbozzo di questo studio [8]. L’espressione è già 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 questi settori. 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 ad essa. Nemmeno Warburg avrebbe trovato riparo dinnanzi al vacillare dei fondamenti della storia, ma tuttavia non si era sentito inerme dinnanzi alla sfida concettuale a cui questi stessi fondamenti lo provocavano, né alla loro imperscrutabilità: anzi, nelle 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 ulteriore seguito – gli aveva confermato che i suoi saggi erano avvincenti:

Sia per l’interpretazione erudita e interessante di opere d’arte minori rimaste sinora misteriose, sia per il loro inserimento nei processi di mutamento stilistico, mostrando un occhio speciale per l’intercettazione degli impulsi più profondi delle tendenze storiche. (cit. in Roeck 1997, 98).

Con questa particolare combinazione metaforica che congiungeva sguardo e udito (“un occhio speciale per l’intercettazione”), 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 riecheggiasse il *Re Lear* di Shakespeare, richiamando con la sua espressione una battuta del Conte di Gloucester: “Guarda con le tue orecchie” (“Look with thine ears”), ma con questa

valutazione dava anche prova di cogliere in modo quasi profetico i successivi sviluppi del pensiero dello studioso, la cui coerenza interiore avrebbe in seguito rischiato di sfuggire a Warburg medesimo. Nelle opere d'arte Warburg collocava "l'elemento figurativo, ovunque ricompaia, nella 'stanza del tesoro' dei documenti spirituali", e così facendo lo subordinava principalmente alla "tensione tra il sentimento dell'lo e la percezione di sé" (Warburg [1927] 2020).

In preparazione al lavoro sul contenuto emotivo dei manufatti, nel 1895-1896 Warburg aveva intrapreso un viaggio di studio nel sud-ovest degli Stati Uniti, per approfondire gli studi accurati già condotti presso la Smithsonian Institution di Washington DC, 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 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, aveva dovuto sottoporsi per diversi anni a cure psichiatriche. Gli eventi bellici lo avevano fatto precipitare in uno stato di angoscia e delirio insopportabili, ma nella clinica di Ludwig Binswanger a Kreuzlingen (Svizzera), lo studioso era infine riuscito a tornare padrone di sé 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 stesse fotografie. Ancor prima della fine della guerra, in preda a profondi disturbi di personalità, Warburg aveva in gran parte completato un altro studio (che tuttavia non fu dato alle stampe fino al 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 [9]. 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” (Warburg [1920] 2019, 272). I temi di queste sue ricerche si erano incrociati, inaspettatamente, in due occasioni. La prima era stata quando era incappato – con una digressione di itinerario davvero imprevedibile in Arizona – nella figura del serpente degli Indiani Hopi mentre stava completando lo studio sui costumi per una allegoria teatrale del 1585-86, in cui Apollo sconfiggeva il mitico serpente Pitone. La distanza di tre secoli e un intero oceano separano i mondi 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 un’esperienza personale. In un secondo caso, si era palesata una relazione – che non era sfuggita allo stesso Warburg – tra lo studio appena menzionato su Lutero che trattava dei disordini e dei tormenti dell’età della Riforma, e la sua confusione mentale.

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 autonomamente, e anziché 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. Warburg, d’altra parte, si trovava su un *limes* epocale che rendeva antiquata la ricerca scientifica esercitata privatamente, come singolo studioso: le motivazioni e i presupposti più profondi dell’attività intellettuale si guardavano ora attraverso la lente della psicologia e nell’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 un Istituto, 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 una durata nel tempo e

un impatto pubblico. 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 dell'Europa, che non si erano arrestati nemmeno dinnanzi a una classe privilegiata come quella della famiglia Warburg, inducono a guardare anche ad altri contemporanei. Si guardi per esempio ad Harry Graf Kessler (1868-1937) o a Siegfried Kracauer (1889-1966). Pur profondamente diverso da Warburg per origini e professione, anche Kracauer si diletta con quella che oggi si chiama arte popolare, senza per altro perdere sguardo critico e nitidezza di diagnosi sulle condizioni della società contemporanea: Kracauer aveva diagnosticato infatti i cambiamenti sotterranei e minacciosi che Burckhardt, come Warburg, aveva previsto, ricorrendo al cinema come mezzo per mettere a fuoco forze contrastanti (v. Hansen 2011). Anche il conte Kessler era figlio di un banchiere amburghese, e la sua vicenda esistenziale, da libero pensatore nietzschiano, trova particolari corrispondenze con quella di Warburg, sia nei paralleli biografici e nelle simpatie sociali, 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: egli 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 – una 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 lui stesso; e nel frattempo agiva anche come 'catalizzatore' di eventi e di relazioni negli ambiti del teatro, dell'opera, dell'editoria e della diplomazia (v. Easton 2002). Le strade di questi intellettuali si erano incrociate 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 (v. in particolare Michels 2007). Anche Walter Benjamin (1892-1940) non solo aveva cercato, senza successo, di stabilire contatti con l'Istituto Warburg nell'ultimo anno di vita del suo fondatore (1929), ma il suo epocale *Passagen-Werk* ha ripetutamente suggerito analogie con l'*Atlante*

Mnemosyne di Warburg, anche se ovviamente questo confronto ha potuto essere preso in considerazione solo dopo l'accessibilità – come noto postuma – delle due opere [10]. Ciò che mette in connessione l'Atlante con il *Passagen-Werk* al di là di tutte le differenze, comunque, 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 motivarono a una vita da studioso indipendente: in questa veste poté coniugare le più rigorose esigenze scientifiche con concezioni del tutto personali, e autoproporsi come un'autorità al di là di un riconoscimento istituzionale. Lunghi soggiorni di studio a Firenze avevano fatto sì che sua moglie Mary Hertz (1866-1934), pittrice formatasi ad Amburgo, e i suoi 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 (v. Roeck 1997, 98): la città era diventata patria d'elezione di molti scrittori e artisti, tra i quali già ai tempi di Warburg spiccava Arnold Böcklin, che lo aveva ispirato con le sue opere, nelle quali 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 si era celato, in quanto artista, dietro alle sirene, dipingendole irrispettosamente come galline impazzite (*Sirenen*, 1875, Berlin, Alte Nationalgalerie).

Anche il mondo anglosassone aveva da tempo messo radici a Firenze, e aveva esposto in forma letteraria e nei diari di viaggio la propria esperienza dell'Italia (v. Saxl 1957): libri allora popolari, come *Camera con vista* (1908) di Edward Morgan Forster, mettevano in scena l'improvviso emergere di emozioni primarie dalla cappa delle convenzioni, e l'uomo del Nordeuropa che si ripara a stento dagli sbalzi di temperatura psicologica e dai cliché emotivi del Sud. Nonostante tutte le sue riserve per l'enfasi barocca, anche Warburg era soggetto allo sfogo di emozioni primarie – anche se era più probabile che la sua emotività si palesasse in crisi di rabbia e attacchi convulsivi – ed 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 in un affresco del Ghirlandaio, manifestava la “consapevolezza di una nascente e creativa volontà di vivere” e sollecitava “uno sfogo espressivo” (Gombrich [1970, 1983] 2003, 113).

Se per molti aspetti Warburg incarna la figura di un intellettuale in un’età di transizione – dall’erudizione privata all’organizzazione scientifica istituzionale, dagli interessi individuali ai curricula specialistici, dalla visione eurocentrica dell’arte all’ampliamento della sua conoscenza in chiave etnografica – egli era anche in prima linea nel superamento delle barriere delle competenze settoriali. La sua attività richiama alla mente i recenti dibattiti sulla disseminazione delle conoscenze scientifiche e sull’impatto dell’arte nella memoria collettiva: è, questa, una 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 [11]. 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 la 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 [12]. Invece di identificare semplicemente la tradizione con il contenuto, per Warburg era importante riconoscere i rituali e i processi di oblio e memoria come dinamiche di funzionamento o di desistenza culturale, facendo oggetto della ricerca storico-culturale la sempre mutevole sede dell’anima, e non i suoi orpelli (v. Pethes 2008, in particolare 39-50). Già Jacob Burckhardt aveva notato che “ciò che accade nell’osservatore” dovrebbe essere messo in relazione con l’opera e preso sul serio “come [...] fanno lo spirito, l’anima e l’immaginazione nella percezione dell’arte” [13]; per Warburg la definizione dello stesso Burckhardt dell’“uomo che patisce, che anela e agisce” come “unico centro

permanente e, almeno per noi, possibile” aveva valore assoluto (Burckhardt [1868-1873] 1988, 5): 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, a Monaco, a Strasburgo e a Firenze, Warburg poté seguire in diretta i tentativi di fornire una base ermeneutica alla nascente disciplina della storia dell’arte: intorno alla 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 sembrò adatta a Warburg 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 lo storico della cultura di Bonn Karl Lamprecht aveva lasciato un’impronta nella sua formazione, dal momento che il suo intento era quello di ampliare il più possibile gli orizzonti scientifici, anziché accontentarsi di una storia sempre più specializzata in questa o quella sottocategoria. Con la fondazione di un Istituto per la storia culturale e universale (*Institut für Kultur- und Universalgeschichte*) presso l’Università di Lipsia nel 1907, Lamprecht aveva introdotto un nuovo modello di istituzione, che Warburg avrebbe poi ripreso nei suoi progetti amburghesi (Seeba 1993). 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 ad esempio alcuni aspetti della moda, degli accessori e del teatro – era finito, senza alcun dibattito approfondito, tra gli scarti della storia. Sono proprio i manufatti più effimeri, però, a rendere tangibile l’azione della memoria culturale, perché provengono direttamente da eventi e rituali quotidiani. Burckhardt, per esempio, aveva

riconosciuto il ruolo centrale delle feste italiane, e proprio questo spunto avrebbe indotto Warburg a occuparsi di alcuni culti votivi diffusi nel Rinascimento e 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 a nessuna trama razionale né ad alcuna causalità storica.

Anche la tesi 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 "nella festa italiana un vero passaggio dalla vita reale all'arte" (Warburg [1893, 1966] 2004, 127). 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 esistenza: lo studioso, infatti, avrebbe continuamente avvertito la 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: nella rappresentazione artistica, corpi, gesti ed espressioni registrano – quasi fossero un barometro – la scala delle esperienze emotive di sofferenza ed entusiasmo, ribellione e sottomissione, angoscia e distensione. Warburg indagò con tutti i metodi a sua disposizione da dove provenga questo linguaggio dei segni del corpo, e come si sia 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 [14].

Questo aspetto del pensiero di Warburg richiede una trattazione approfondita, in quanto costituisce il *Leitmotiv* delle origini della ricerca storico-artistica e insieme dei suoi mutamenti più recenti. Dato che Warburg non si accontentava di luoghi comuni filosofici, e per altro gli mancavano conoscenze davvero approfondite nell'ambito della psicologia e della fisiologia, egli 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 questo, nonostante il sostanziale recupero, non gli aveva procurato un dispositivo scientifico per comprendere le proprie condizioni a partire dalla sua stessa sofferenza. Nonostante la ricchezza di mezzi e le relazioni internazionali della sua famiglia, i lunghi viaggi di studio, e la creazione di una delle più importanti biblioteche private del tempo, i lavori effettivamente pubblicati da Warburg furono relativamente scarsi, 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 (Forster 1995, 187-197). Un'altra circostanza contribuiva al fatto che il pensiero di Warburg era noto, mentre era in vita, solo per frammenti ed esempi sparsi: dal momento che non era soggetto alla pressione della competizione accademica, né doveva adempiere agli obblighi di un insegnamento regolare, egli si concedeva piena libertà nell'elaborazione e nella presentazione dei suoi pensieri, e preferiva discutere nel contesto di una ristretta cerchia di sodali, come Gertrud Bing (1892-1964) e Fritz Saxl (1890-1948) – entrambi impiegati nella sua Biblioteca di Scienza della Cultura, e con essa emigrati in seguito a Londra – o con studiosi dello stampo di Ernst Cassirer (1874-1945) o di Franz Boll (1867-1924). Instancabile nell'attività di interlocuzione epistolare, Warburg sapeva però 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, anche se non bisogna dimenticare il fatto 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 (Bredenkamp, Diers, Schoell-Glass 1991, 45-53).

Allo stesso modo in cui, in un momento di disagio personale, aveva intrapreso il viaggio in Arizona verso i territori indiani del sud-ovest degli Stati Uniti, così, all'età di 62 anni, Warburg 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*. Lo studioso aveva nutrito per questa impresa le più alte aspettative: di nuovo si era impegnato a distillare la quintessenza dei suoi pensieri, a spostare in avanti i confini disciplinari, mettendo in atto un ultimo coraggioso tentativo di offrire le proprie intuizioni in una performance pubblica. Introduurrò dunque 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, e 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, anche se i problemi erano comunque sorti fin dall'inizio, e tutti i progetti di pubblicare le carte di Warburg erano divenuti sempre più difficoltosi. 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" [15]. I suoi *Scritti scelti* (*Gesammelte Schriften*) avrebbero dovuto prendere il suo posto, in modo che la figura del loro autore, quasi evocato da un mitico sortilegio, potesse tornare nel vivo del dibattito culturale. Questo compito perdura ancora oggi e negli ultimi decenni ha considerevolmente stimolato gli intellettuali, portando alla luce molti spunti che persino gli stessi 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 – da quando il suo lavoro semidimenticato è tornato al centro del dibattito scientifico e accademico – è stato capace di innescare tanti impulsi critici.

Note

[1] I fratelli di Aby si distinsero nel mondo dell'alta finanza internazionale: Max M. 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 per la creazione della Federal Reserve; anche Felix Moritz Warburg (1871-1937), fu 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.

[2] v. *Das Kunsthistorische Institut in Florenz, 1888, 1897, 1925* (Wilhelm von Bode zum achtzigsten Geburtstag, 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".

[3] L'indicazione più chiara del fascino di Warburg per i monisti di Lipsia è fornita da una variante manoscritta del titolo dei suoi inediti *Frammenti sull'espressione* (Warburg [1888-1895] 2011): *Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie (Frammenti di base per una psicologia monistica dell'arte)*.

[4] Kaegi 1947-1972. In relazione a Warburg è ancora illuminante Salin 1948. A mio parere il contributo più significativo per una lettura convincente della 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 contributi di Maurizio Ghelardi, Marie-Jeanne Heger-Étienvre, Nikolaus Meier e Wilhelm Schlink: Ghelardi et al. 1997.

[5] Rapportare la manipolazione del materiale figurativo da parte di Warburg a una riflessione sulla reiterazione di esperimenti - come ha mostrato Rheinberger 2005, in particolare pp. 24 segg., a partire da Gaston Bachelard - ne rivela la valenza storico-scientifica.

[6] Sorprende ancora la frase di apertura della prima edizione del testo (München 1915, VII), 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 organizzare storicamente i singoli concetti in una presentazione esaustiva". Riconoscendo esplicitamente il debito nei confronti degli studi di Alois Riegl e August Schmarsow (VIII s.), 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 *Renaissance und Barock* di Wölfflin (1888), Warburg ne riportò su carta estratti e osservazioni critiche (v. Warburg [1888-1895] 2011, 206).

[7] Con questa riflessione si apre la postfazione dell'ultima edizione dei *Concetti fondamentali della storia dell'arte* pubblicata nel 1943 a Basilea dall'editore Benno Schwabe (Wölfflin [1915] 1984, 301).

[8] Warburg [1888-1895] 2011. Questo lavoro preparatorio, rivisto ripetutamente tra il 1888 e il 1912 ma rimasto inedito, portava inizialmente il titolo di *Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie (Frammenti di base per una psicologia monistica dell'arte)* ma, come non ci si sarebbe potuti attendere diversamente da Warburg, la raccolta di questi frammenti rimase precaria come il suo titolo.

[9] Warburg [1920] 2019. 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", in cui Warburg conobbe Mary Hertz.

[10] L'opera di Benjamin – che resta incompiuta alla morte dell'autore, nel 1940 – sarà pubblicata solo nel 1987, analogamente all'Atlante di Warburg, lasciato dallo studioso in uno stato di elaborazione ancora provvisorio nel 1929, e pubblicato per la prima volta nel 1994.

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

[12] Per un'analisi approfondita del ruolo dell'osservatore v. Kemp 1991.

[13] Trascrizione di un manoscritto inedito di Burckhardt, pubblicato da Sitt 1994, p. 239.

[14] Il correlato tema dell'"animazione" è stato recentemente discusso in maniera approfondita dallo studio di Papapetros 2012.

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

Riferimenti bibliografici

Bredekamp [2010] 2015

H. Bredekamp, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, [*Theorie des Bildakts*, Berlin 2010], tr. it. di S. Buttazzi, Milano 2015.

Bredekamp, Diers, Schoell-Glass 1991

H. Bredekamp, M. Diers, C. Schoell-Glass (hrsg.), *Aby Warburg: Akten des internationalen Symposions*, Hamburg 1990, Weinheim 1991.

Burckhardt [1868-1873, 1982] 1988

J. Burckhardt, *Sullo studio della storia. Lezioni e conferenze (1868-1873)* [*Über das Studium der Geschichte*, Hrsg. P. Ganz, München 1982], tr. it. di M. Ghelardi, Torino 1988.

Chernow 1993

R. Chernow, *The Warburgs. The Twentieth-Century Odyssey of a Remarkable Jewish Family*, New York 1993.

Easton 2002

L.M. Easton, *The Red Count. The Life and Times of Harry Kessler*, Berkeley, Los Angeles 2002.

Forster 1995

K.W. Forster, *Warburgs Versunkenheit*, in *Aby M. Warburg. "Ekstatische Nymphe...*

trauernder Flussgott". *Portrait eines Gelehrten*, a c. di R. Galitz, B. Reimers, Dölling und Galitz Verlag, Hamburg 1995, pp. 184-206)

Ghelardi et al. 1997

M. Ghelardi, M.-J. Heger-Étienvre, N. Meier, W. Schlink, *Relire Burckhardt. Cycle de conférences, organisé au Musée du Louvre par le Service culturel du 25 novembre au 16 décembre 1996*, Paris 1997.

Gombrich [1970, 1983] 2003

E.H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale* [*Aby Warburg: An Intellectual Biography. with a Memoir of the Library by F. Saxl*, London 1970], tr. it. P.A. Rovatti, Milano [1983] 2003.

Hansen [2011] 2013

M. Hansen, *Cinema & experience. Le teorie di Kracauer, Benjamin e Adorno* [*Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley, Los Angeles 2011], tr. it. N. Cagnone, Monza 2013.

Kaegi 1947-1973

W. Kaegi, *Jacob Burckhardt. Eine Biographie*, Basel 1947-1973.

Kemp 1991

W. Kemp, *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Ostfildern 1991.

Löwith [1936] 2004[

K. Löwith, *Jacob Burckhardt. L'uomo nel mezzo della storia*, [*Jacob Burckhardt. Der Mensch inmitten der Geschichte*, Luzern 1936], trad. di L. Bazzicalupo, Roma-Bari 2004.

Mallgrave, Ikonomou 1994

H.F. Mallgrave, E. Ikonomou (Eds.), *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, Santa Monica 1994.

Michels 2007

K. Michels, *Aby Warburg. Im Bannkreis der Ideen*, München 2007.

Panofsky [1924, 1952] 2006

E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica* [*Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin (1924) 1960], tr. it. di E. Cione [Firenze 1952], Milano 2006.

Papapetros 2012

S. Papapetros, *On the Animation of the Inorganic. Art, Architecture, and the Extension of Life*, Chicago 2012.

Pethes 2008

N. Pethes, *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zur Einführung*, Hamburg 2008.

Rheinberger 2005

H.-J. Rheinberger, *Iterationen*, Berlin 2005.

Roeck 1997

B. Roeck, *Der junge Warburg*, München 1997.

Salin 1948

E. Salin, *Jakob Burckhardt und Nietzsche*, Heidelberg 1948.

Saxl 1957

F. Saxl, *Three 'Florentines': Herbert Horne, Aby Warburg, Jacques Menil*, in id., *Lectures*, vol. I, London 1957.

Seeba 1993

H.C. Seeba, *Interkulturelle Perspektiven – Ansätze einer vergleichenden Kulturkritik bei Karl Lamprecht und in der Exil-Germanistik*, "German Studies Review" 1 (1993), 1-17.

Sitt 1994

M. Sitt, *Jacob Burckhardt as Architect of a New Art History*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 57 (1994), 227-242.

Warburg [1893, 1966] 2004

A. Warburg, *La "Nascita di Venere" e la "Primavera" di Sandro Botticelli. Ricerche sull'immagine dell'antichità nel primo Rinascimento italiano [Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling". Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der Italienischen Frührenaissance*, Hamburg-Leipzig 1893; GS I, 1-59, 307-328; RPA, 1-58] in *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, tr. it. di E. Cantimori, Firenze 1966, 1-58; AWO I.1, 77-151, 152-161.

Warburg [1888-1895] 2011

A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, [*Fragmenten zur Ausdruckskunde 1888-1895*, hrsg. v. U. Pfister, H. Ch. Hönes, Berlin 2015], edizione critica a cura di S. Müller, trad. di M. Ghelardi e G. Targia, Pisa 2011.

Warburg [1920] 2019

A. Warburg, *Divinazione antica pagana in testi e immagini dell'età di Lutero*, [*Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, "Sitzungsberichte der Heidelberg Akademie der Wissenschaften", Philosophisch-historische Klasse, XXVI (1919), Heidelberg 1920] ora in Id., *Astrologica*, a c. di M. Ghelardi, Torino 2019, 187-366.

Warburg [1927] 2020

A. Warburg, *Il metodo della scienza della cultura [Kulturwissenschaftliche Methode*, Warburg Institute Archive 113.4.1, 1927], a cura di M. Ghelardi e del Seminario Mnemosyne, "Engramma" 171 (gennaio/febbraio 2020).

Warburg [1927, 1984] 2007

A. Warburg, *Burckhardt e Nietzsche [Burckhardt-Übungen*, Warburg Institute Archive III.113]; tr. it. R. Calasso, "aut aut" 199-200, 1984, pp. 46-49; tr. it. rivista in J. Burckhardt, F. Nietzsche, *Carteggio*, a c. di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2002, pp. 7-12; tr. it. di M. Ghelardi ulteriormente rivista in *Sul metodo. Il seminario*

di Aby Warburg del 1928, a c. del Seminario Mnemosyne, "Engramma" 56 (aprile 2007).

Wölfflin [1915] 1984

H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, [Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst München 1915], tr. it. R. Paoli, Milano 1984.

English abstract

The work of Kurt W. Forster on Aby Warburg established a landmark in the field of Warburgian studies: Forster in fact edited the first English edition of Warburg's *Gesammelte Schriften* (*The Renewal of Pagan Antiquity*, Los Angeles 1999). Forster's latest essay, *The Past in Gestures, the Future in Memory* recently published by Edizioni Engramma (Venice 2020), outlines Warburg's *Kulturwissenschaft* as a dynamic method, a 'cardan joint' at the intersection of different disciplines, which - also on the basis of Benjamin's acknowledgement of the new statute of images, and the new horizons opened by neurological and anthropological studies at the beginning of the last century - has been in turn capable of transmitting its own energy of unprecedented heuristic device to the interpretation of the single works studied by Warburg, as well as to the development of visual studies up to contemporary artistic practice. We present here an excerpt from the book's first chapter.

keywords | Aby Warburg; Kurt W. Forster; Kulturwissenschaft; rise of visual studies.

Table of matters

Abbreviations

Works by Aby M. Warburg

Essays, Articles, and Conferences

Posthumous Editions

Collected Works and Translations

Online Editions

Mnemosyne Atlas

Editions

Warburg's Introduction to Mnemosyne Atlas

On the Geburtstagsatlas by E.H. Gombrich (1937)

Critical Review

Readings of the single Panels

Mnemosyne exhibitions

Online Editions

Selected Topics

On the KBW Library and the Warburg Institute

On travel to North America and visits to Pueblo sites

On sojourn at Kreuzlingen

On "A Lecture on Serpent Ritual"

On Correspondence, Diaries, and Fragments

Conferences

Dedicated Journal Issues

Works by and on Gertrud Bing

Essays and Articles

Works edited, translated, and curated by Gertrud Bing

Critical Literature

Dedicated Journal Issues

Critical Literature on Warburg, Mnemosyne Atlas, and Warburgkreis

Internet Sources on Warburg and Mnemosyne

Bibliographic Reviews

Bibliographies edited by Seminario Mnemosyne

Other Bibliographies