

Ringraziamenti

Limiti di questo intervento.

Saxl ha sostenuto che in ogni suo saggio Warburg ha scritto l'introduzione a una disciplina che non sarebbe mai nata. Una cosa simile la si potrebbe affermare a proposito del rapporto che Warburg ha avuto con l'antropologia. Quasi tutti i suoi interpreti hanno riconosciuto più o meno analiticamente l'esistenza in Warburg di una tendenza antropologica.

Emblematico il caso di Carlo Severi («L'Homme» 2003 poi rifuso in *Il percorso e la voce*, 2004).

Questione di fondo: chi ha detto che bisogna restare nell'ambito della tradizione antropologica per giungere ad una comprensione della ricerca di Warburg?

Così come, chi ha detto che bisogna restare nell'ambito della storia dell'arte o in quello della storia della civiltà per comprendere il significato delle sue ricerche?

Vignoli, *Mito e scienza*, p. 29: passo sottolineato da Warburg nella sua copia.

«Le scienze varie ... sono classificazioni di metodo, e non rispondono in sé ad alcuna individuale personalità della natura. Tutte sono parti del tutto, ed anzi il tutto si rivela nelle sue parti in modo che vengono ad essere per il pensiero come per la realtà, condizioni reciproche l'una dell'altra».

Principio fondamentale unità della scienza.

Problema dei vari linguaggi e delle relative grammatiche, della loro interconnessione e relativa autonomia.

Idea contro i custodi dei confini «Wächter der Grenzen»

Aspetto centrale: ricerca di Warburg somiglia ad uno specchio concavo: raggi provenienti da diverse fonti si concentrano in un sol punto.

Qual è dunque la questione centrale che sta al centro della ricerca di Warburg?

Potremmo usare il detto di Archiloco che Isaiah Berlin ha utilizzato per il suo libro su Tolstoj: la volpe sa molte cose, ma il riccio ne sa sola una, grande.

Detto altrimenti: tutte le discipline con i loro linguaggi e le loro ricerche costituiscono per Warburg altrettante chiavi di accesso per affrontare la questione che concerne le modalità della espressione umana, i relativi linguaggi e le relative sintassi.

Ciò implica, ad esempio, che la relazione tra linguaggio e forma visiva segue una sua particolare logica. Tentativo (fallito) di Warburg è di dar vita a una grammatica capace di spiegare il senso, la logica (di tipo associativo) che si stabilisce tra espressione, linguaggio e forma visiva.

Come scrive nel 1912: occorre «inserire lo studio delle immagini nell'ambito di una psicologia generale dell'espressione».

Spiega lo strano linguaggio: fatto di parole composte o della necessità di usare termini mutuati da altre discipline per supplire alla carenza del linguaggio (es. le riflessioni sui paradigmi difettivi del latino di Hermann Osthoff)

Faremo brevemente tre esempi, tutti riconducibili alla formazione intellettuale di Warburg, per poi passare brevemente a esemplificare come Warburg analizzi il senso e il contenuto **nelle** immagini.

Il primo scaturisce dalla sua esperienza nell'ambito della filologia e della storia delle religioni: corsi di Hermann Usener (frequentati tra il 1886-1887, mentre l'autore elaborava la sua opera più nota: *Götternamen*)

Usener presuppone che in origine alla massa originaria delle impressioni sensibili abbia fatto da riscontro una gran ricchezza di termini, sinonimi e omonimi. Proprio il ripetersi delle percezioni permesso che quelle più regolari e rilevanti si siano separate nel corso del tempo da quelle momentanee formalizzandosi in uno specifico linguaggio ove sopravvivono appunto alcune espressioni che hanno perso il loro legame iniziale con la rappresentazione sensibile, cioè con l'unione originaria di emozione, espressione e designazione (o gesto). Per questa ragione, ad esempio, il nome avrebbe smarrito la sua natura aggettivale irrigidendosi in nome proprio. L'impulso alla designazione della cosa e il conseguente processo di generalizzazione avrebbero condotto insomma alcuni «dei particolari» («Sondergötter») ad **assumerne** le funzioni, sicché la designazione di un «dio particolare» avrebbe provocato la perdita del legame con l'ambito originario. Solo a questo punto il dio avrebbe sviluppato una personalità autonoma.

Attraverso il linguaggio diciamo così codificato emerge da una massa di termini particolari un termine speciale che poi estende il suo ambito includendo sempre più casi, finché esso diventa un concetto di genere». Usener individua in questo sviluppo o transizione dall'unione di rappresentazione e cosa alla loro separazione il passaggio dal politeismo al monoteismo.

In sostanza: che le strutture formali e i concetti di genere presuppongono una evoluzione che si può ripercorrere, ad esempio in relazione alle rappresentazioni mitico-religiose. Ma anche il principio in base al quale ogni esegesi è conoscenza di una congruenza tra contenuto e forma. Tracce di questo processo si possono cogliere appunto nel linguaggio formalizzato e visivo, all'interno del quale è possibile individuare la dinamica della rappresentazione attraverso la personificazione (antropomorfismo), la metafora (come invenzione di un'immagine che rappresenta l'oggetto mentale che si è andato

costituendo), nonché più in generale nelle forme simboliche del mito e del culto, così come esse si è sviluppate e intrecciate nel corso della elaborazione dei linguaggi.

Warburg pone dunque l'accento **non** sulla linearità del processo che ha condotto alla espressione figurativa - come fa l'iconologia (Saxl o come suppone Severi), cioè una mera giustapposizione di immagini -, bensì sulla incommensurabilità delle differenze del rapporto tra «Wort und Bild». La dinamica tra mondo visivo e mondo linguistico segue due direzioni: nelle immagini mitiche si condensano impressioni pregnanti che sono rimaste legate alla situazione da cui sono scaturite, mentre nel medium del linguaggio i casi singoli si generalizzano in casi esemplari.

Si tratta dello stesso processo che Usener aveva delineato a proposito degli «déi momentanei» (Augenblicksgötter), i quali sono il risultato di impressioni condensate in immagini mitiche che sono state semantizzate e fissate con nomi proprio per poterle rendere dominabili da parte dell'uomo.

Non a caso nel quaderno di appunti delle lezioni di Usener, Warburg annota: «Gli déi greci hanno nomi che per i Greci dell'epoca classica non sono più spiegabili etimologicamente. Essi diventano da nomi delle loro qualità, nomi propri. Si perde in tal modo la possibilità di spiegare tutto partendo da un unico nome. Difatti, che cosa è Apollo? Il dio della luce, il dio delle muse e così via? In ogni caso nulla di determinato, poiché Apollo diventa il punto di incontro di opinioni umane».

E ancora, a conclusione di una lezione del 3 marzo 1887, Usener (come farà Warburg) delinea un percorso evolutivo: «nella misura in cui le nostre impressioni sensibili si indeboliscono, il nostro pensiero logico prende il sopravvento», perciò «tutti gli stadi culturali sono stadi di transizione» mentre «le antiche rappresentazioni mitologiche sono diventate le radici del pensiero rappresentativo».

Tipico esempio di questo processo è la storia della astrologia. Nel 1901, recensendo il libro di Auguste Bouché-Leclercq *L'astrologie Grecque* apparso due anni prima, Usener scrive che l'astrologia racchiude in sé una mitologia profondamente radicata nella vita inconscia dell'uomo: «ci crediamo, a torto, figli della luce, in realtà siamo nati e cresciuti nelle tenebre». Secondo Usener, il compito del filologo consiste nell'indagare l'origine delle religioni, delle tradizioni e dei miti, in una ricerca volta alla comprensione del «divenire inconsapevole» degli stadi più antichi della storia della civiltà e della loro persistenza nella storia dello spirito: la filologia «non è solo una filologia della parola, né una filologia di qualcosa, non è una materia che si limita a raccogliere e a esporre il materiale linguistico e antiquario, è invece soprattutto una disciplina che si pone sulla strada di una grande e comprensiva ricerca storico-culturale».

Sulla scia di Usener, Warburg definisce il biomorfismo astrologico una «proiezione del feticismo dei nomi», e gli astri «geroglifici per il futuro», riconducendo così la nascita e la

persistenza dell'astrologia a un bisogno «psichico» consustanziale all'uomo: resta ancora «abbastanza vivo l'elemento biomorfo» poiché esso corrisponde alla «psiche» umana che «oscilla tra un atteggiamento religioso e uno scientifico

«Usener come il nostro comune protettore!» scriverà Warburg a Cassirer nel 1924 –, egli ha infatti concepito la mitopoiesi come un problema di carattere sostanzialmente psicologico.

A questa ricezione dell'opera di Usener si intreccia (non sembri un paradosso) la grande impressione che Warburg ricava dalla lettura dell'opera di Darwin su *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*: «finalmente ho trovato un libro che mi serve», scrive in un appunto del 1889.

Due aspetti: la natura ferina, non formalistico-estetica dell'arte e lo stesso processo evolutivo che Usener aveva sostenuto per il nomi degli dei.

Attraverso Darwin, Warburg apprende che l'uomo primitivo aveva reagito alle impressioni elementari con espressioni che in seguito erano diventate designazioni di cose o immagini visive, e che l'evoluzione aveva comportato un distacco delle azioni dal loro impulso immediato, vale a dire dalle emozioni. Le nostre espressioni facciali, i nostri gesti non erano altro che un residuo simbolico di ciò che in origine era stato biologicamente utile.

Per questo motivo nel 1889 (dopo la lettura di Darwin) era giunto alla conclusione che le immagini della Cappella Brancacci potevano essere interpretate come una sorta di grammatica che testimoniava quello che un tempo era stato il legame biologico tra emozione, gestualità e movimento corporeo.

Secondo punto.

Nel quaderno di appunti dalle lezioni di Usener si trova per la prima volta citato anche il nome di Vignoli, che Warburg trascrive erroneamente come «Tito Vignoni». Ciò conferma indirettamente che solo grazie a Usener Warburg si avvicinerà a Vignoli.

Alcuni anni prima (2 luglio 1881) sulla «Deutsche Literaturzeitung» era comparsa una recensione di Hermann Usener alla traduzione tedesca di *Mito e scienza* di Tito Vignoli. «Per Vignoli – aveva scritto Usener – il mito non è altro che personificazione», ma esso non è solo personificazione ma anche «immagine o metafora». A ancora: «... il processo che conduce alla personificazione implica il concetto di un essere divino, ma affinché si costituisca il mito occorre non solo il presupposto evidente di una personalità rappresentata, ma anche quello di immagine o di metafora».

Warburg leggerà nel 1890 l'edizione tedesca di *Mito e scienza*.

Sappiamo che Warburg mutua da Usener l'idea che bisogna sempre risalire ai «fatti psichici primitivi» che hanno reso possibile il sorgere del mito.

Non a caso Warburg nel suo *Handexemplar* di *Mito e scienza* sottolinea un passo in cui l'autore denuncia come la psicologia sia giunta ormai ad un punto morto avendo smarrito i suoi legami con la filologia e l'antropologia: «lo studio ... delle origini e delle condizioni antropologiche dei vari miti, è indispensabile ad intendere i fenomeni psichici, e ci addentra nelle riposte leggi dell'esercizio del pensiero. La psicologia oramai ... scompagnata dalla fisiologia e dalle scienze affini, si è esaurita, ed a risorgere a nuova vita bisogna che segua il progresso e i metodi di tutte le altre scienze contemporanee».

La personificazione generale delle cose e dei fenomeni della natura è per Vignoli un fatto fondamentale nell'uomo come negli animali, giacché si tratta di un effetto spontaneo dell'attività psichica che si relaziona con il mondo esterno. Diversamente dall'animale per il quale l'oggetto animato, una volta venuta meno la percezione che lo ha provocato, non ha più efficacia, nell'uomo l'oggetto resta invece fissato nella memoria e sottoposto ad una rievocazione ciclica, perdurando così nei suoi effetti.

Questo aspetto è anche all'origine dell'idea warburghiana della grammatica visiva e la sua concezione anti-formalista dello stile: nei «dettagli» e negli «accessori», come nei gesti, detto altrimenti nelle varianti, risiede il nucleo 'eversivo' che rende possibile il mutamento di uno stile.

Fondamento dell'interesse di Warburg per il rituale del serpente.

Terzo punto

Rapporto di Warburg con la ricerca antropologica è diretto: si stabilisce nel 1895 quando conosce e entra in contatto con i personaggi dello Smithsonian Institute a Washington.

Grazie a questi contatti va in New Mexico e riformula la sua idea di Rinascimento.

Ciò lo conferma la distanza da ogni concezione estetizzante e formalista dell'arte.

Warburg: rapporto tra memoria e immagine: «se torno con la memoria al percorso della mia vita, mi sembra che la mia missione sia stata di agire come un sismografo ... sulla linea di confine tra culture diverse»

Attraverso il confine che separa culture diverse nello spazio e nel tempo.

Analisi del senso di cui le opere d'arte sono portatrici.

Ma anche ricostruzione del contesto delle immagini concepite come veicolo di rappresentazioni collettive.

Appunti sugli Hopi: proposito di definire gli elementi di una psicologia dell'espressione umana di cui l'analisi delle immagini fornirebbe la chiave. Lo dice esplicitamente negli appunti del 1889.

Idea iniziale è che nelle società primitive la rappresentazione visiva rappresenti un compromesso tra immagine e segni, sicché il disegno si avvicina al geroglifico.

La persistenza nel tempo di certi motivi grafici è risultato di una memoria inconscia (o della separazione tra emozione e gesto) o di un aspetto istintivo della memoria che si esprime in un certo numero di pratiche che conducono alla invenzione delle forme.

Forme o linguaggi come risultato di operazioni di distacco (evoluzione) tra la percezione e il relativo gesto.

Non si tratta di una memoria archetipica (Antropologia della memoria? Severi), ma di un processo che conduce ad una morfologia comparata dei simboli elementari immaginati dalle società umane. Il tema è sempre lo stesso: si cerca di studiare l'evoluzione che ha condotto alla dissociazione tra percezione, emozione e relativa immagine o linguaggio gestuale.

Analisi comparativa delle immagini si accorda bene allo studio della archeologia di Warburg (altro aspetto fondamentale della sua formazione che non possiamo trattare qui per ragioni di tempo, ma che come la tessera di un puzzle si incastra nel caleidoscopio della sua formazione).

Occorre dunque andare oltre una mera tassonomia delle immagini (come invece fa l'iconologia) per esplorare il pensiero visivo che è all'origine della stessa concezione delle forme.

Una morfologia priva di ambizioni psicologiche è sterile. Si riduce a mera classificazione: problema è il rapporto tra traccia grafica e operazione mentale implicita.

Una analisi che cerca solo di stabilire delle serie di affinità tra motivi grafici senza porre la questione della relazione tra motivo e parola è vuota. Non si tratta di raccogliere un repertorio di forme, ma di identificare modelli di relazione tra forma e parola, tra iconografia e linguaggio, tra immagine e senso.

Immagini come supporto specifico di un significato che è necessario decifrare per tornare nell'ambito della memoria il nome a cui sono associate.

Warburg: intensità delle immagini è un fenomeno ben più profondo del semplice piacere estetico. La teoria di Friedrich Theodor Vischer della empatia visiva gli permette di mostrare che lo studio delle immagini può condurre alla esplorazione di fenomeni psichici di ordine generale legati all'esercizio di un pensiero visivo nell'uomo.

Mentre la conoscenza anche personale di Boas e dei suoi scritti gli fa capire che bisogna andare al di là dell'opposizione tra realismo e decorazione come modalità di rappresentare lo spazio e dunque come origine dell'arte. L'arte primitiva secondo Boas sceglie infatti di rappresentare gli oggetti non come si presentano nella visione, ma come si trovano rappresentati nella mente.

Rappresentazione del serpente-fulmine Hopi ha dunque un carattere carico di significati del tutto indipendenti dalla percezione quotidiana, proprio perché essa è mentale.

Durante la sua esperienza americana Warburg scopre che la rappresentazione mentale associata ad una traccia materiale (ad es. un disegno) può andare molto oltre quello che l'immagine contiene. Serpente diventa così anche fulmine caricandosi di una particolare intensità.

Doppio percorso: da un lato Warburg cerca di arricchire il senso nella rappresentazione iconografica e a render conto così della complessità del simbolismo visivo che si esprime. Mentre nel New Mexico trattando una iconografia più semplice Warburg cerca invece di identificare quello che definisce come «lo scheletro araldico della forma», cioè i termini essenziali del processo di trasformazione culturale delle immagini.

Qui l'immagine diventa geroglifico. Le ceramiche Hopi lo mostrano: l'immagine-segno dell'uccello Hopi come risultato di una composizione che associa non tanto certe parti del corpo dell'uccello (realismo) ma elementi grafici eterogenei, schematici e astratti.

Warburg scopre che i bambini che raffiguravano il fulmine come un serpente riprendevano lo stesso procedimento che conduceva a combinare in un solo corpo elementi che designavano esseri diversi: serpente-fulmine come compromesso tra immagine e segno al pari dell'uccello in forma di geroglifico.

Nel maggio del 1926 Warburg, nella sede della omonima Biblioteca, tiene una conferenza su *L'Antico italiano nell'epoca di Rembrandt* (Italienische Antike im Zeitalter Rembrandts).

Stando a ciò che si legge in un appunto, Warburg intrattiene l'uditorio per ben due ore e quindici minuti.

L'esordio ha il sapore di una garbata polemica nei confronti dello storicismo: «finché le sporadiche concordanze tra parola e immagine non si annodano in un ordine sistematico di corpi lucenti e finché, ad esempio, le connessioni di tipo naturale e formale tra arte figurativa e dramma non saranno riconosciute nel loro reciproco legame, anzi non saranno considerate congiuntamente, occorrerà concedere all'incriminato storicismo il diritto di tentare di esibire lo spirito dei tempi a partire dalla voce e dalla forma dello spirito del tempo», giacché lo storicismo trascura «la reale connessione tra parola, azione e immagine».

Conferenza articolata su tre questioni di cui qui non possiamo dar conto. Ci soffermeremo solo su un punto strettamente funzionale al nostro discorso: sul simbolo del giuramento come presupposto del patto sociale.

Per preparare la sua conferenza Warburg si era recato nel mese di aprile a Stoccolma per vedere il dipinto di Rembrandt sul *Giuramento dei Batavi* (Warburg aveva poi commissionato una copia al pittore Carl Schuberth; a tutt'oggi questa copia si trova esposta al Warburg Institute a Londra). Com'è noto il *Giuramento dei Batavi* detto anche

di Claudio Civile illustra un episodio tratto dalle *Historiae* di Tacito.

Quando nel 1584, dopo la vittoria di Gröningen, fu festeggiato ad Amsterdam il principe Maurizio d'Orange, alla sua residenza lo attendeva un arco di trionfo al cui interno si scorgevano Claudio Civile con alcuni Romani sotto i piedi che tentavano inutilmente di fuggire. Nella didascalia si leggevano i seguenti versi: Claudio Civile scacciò la dura violenza dei Romani dai territori del Reno e dei Batavi». Dunque, già 68 anni prima dell'opera di Rembrandt, Claudio Civile era per l'Olanda il simbolo di un'arte celebrativa che si proponeva di trovare il suo stile espressivo monumentale tra quella che Warburg definisce «la vivacità mimica romanizzante e la tensione fisiognomica tipicamente olandese».

Warburg pone in relazione il dipinto di Rembrandt alla serie di raffigurazioni di Tempesta che raccontano la lotta tra Batavi e Romani. Nell'episodio del giuramento e nella correlata tradizione dell'innalzamento sugli scudi l'autore scorge il residuo di una usanza popolare sotto il quale si annida una «misteriosa religiosità», un uso propriamente germanico di raffigurare il patto sociale tra dominatore e dominati, religiosità che è difforme dal culto degli imperatori romani e dalla incondizionata sottomissione dei sudditi. Ne *Il giuramento dei Batavi*, che Rembrandt aveva inizialmente eseguito per il Palazzo pubblico di Amsterdam, si mostra non solo quale fosse la funzione della volontà popolare che è a fondamento del legame sociale, ma anche come fosse possibile dipingere la tradizione nordica che Tacito aveva descritto nelle *Historiae*. Non a caso Claudio Civile è rappresentato da Rembrandt in modo crudamente realistico: non più di profilo, come si era soliti dipingerlo, ma di fronte, con l'orbita vuota dell'occhio sinistro, abbigliato nei tradizionali costumi burgundi e nell'atto di incrociare la spada secondo quello che Tacito definisce un «rito barbarico».

Warburg riprenderà in seguito il tema di Claudio Civile in due pannelli del *Bilderatlas Mnemosyne*, cercando di mostrare attraverso questo esempio le «tappe principali della circolazione vitale delle forze costitutrici dello stile». Ciò implica una critica ai valori estetici del pathos monumentale: «chi esige dall'arte uno stato d'animo disposto verso un incerto e pericoloso futuro corre sempre il rischio di essere sconfitto da coloro che apprezzano solo una immagine trionfale del presente». L'epoca di Rembrandt non poteva distinguere l'Antichità greca da quella romana che, com'è noto, risale a Winckelmann. Per Rembrandt era dunque impossibile pensare che la pittura antica potesse aver concepito, oltre al pathos romano sui sarcofagi e al pathos trionfale imperial-militare, l'esistenza di una concezione sensibile alla sofferenza di coloro che erano stati condannati ad un comportamento tragico.

Forte del debito che aveva contratto non solo con Nietzsche, ma anche con la moderna ricerca filologica, psicologica e religiosa, Warburg sa che l'esperienza demoniaca che

trascina all'espressione disinibita era stata parte della scultura greca quanto la serenità olimpica, cioè che il dionisiaco e l'apollineo avevano rappresentato due aspetti correlati della cultura tragica. E perciò che i valori espressivi spirituali rappresentano, di contro ai principi della concezione formalista dello stile, il fondamento di una dottrina energetica della espressione umana che, muovendo da una ricerca filologico-storica, tenta di dar conto della connessione tra la creazione artistica figurativa e la dinamica della vita reale o della vita drammaticamente plasmata. Non a caso si legge nella conclusione di questa conferenza: «l'ascesa di Elio verso il Sole e la discesa di Proserpina negli Inferi simboleggiano due tappe che appartengono in modo inscindibile al ciclo della vita, come l'inspirazione e l'espiazione. Come unico bagaglio per intraprendere questo viaggio possiamo portare con noi solo l'intervallo eternamente mobile tra impulso e azione: sta a noi decidere quanto possiamo dilatare, con l'aiuto di Mnemosyne, questo intervallo della respirazione», poiché «ogni epoca ha il Rinascimento dell'Antico che merita».

Questa conferenza segna una delle tappe più significative nella evoluzione intellettuale di Warburg che si pensava fosse rimasta 'bloccata' dopo l'esperienza del ricovero a Kreuzlingen.

Un passo ulteriore è rappresentato dalla conferenza sul *Le déjeuner sur l'herbe* Manet (e poi su Giordano Bruno, ricerca questa di cui non possiamo discutere qui).

Nel dipinto di Manet l'Antico non solo risulta privo della sua valenza demoniaca e carica di pathos, ma anche del suo valore in quanto forza coniatrice, del suo valore antropologico. Difatti, esso è inserito nel paesaggio, è naturalizzato e devitalizzato in quanto mero accessorio della rappresentazione.

Muovendo da Rembrandt e Manet (fino a Giordano Bruno e alla religione mitraica) Warburg aveva dunque inteso indicare il processo attraverso il quale il mondo moderno aveva finito per secolarizzare l'eredità antropologica delle antiche potenze pagane trasformando tali simboli in accessori inerti all'interno di un paesaggio in cui, come in Poussin, viene raffigurata una scena drammatica.

La lettura di Bruno gli aveva insegnato che archetipi e miti non abitavano più i cieli, ma gli abissi terreni, e che perciò potevano prendere forma anche su un prato, in un simposio campestre, oppure attorno a un tavolo ove aveva era stato stabilito grazie al giuramento un patto sociale. Il cosmo da chiuso era diventato infinito e le corrisponde tra macrocosmo e microcosmo erano divenute impossibili. Adesso l'unico strumento che l'uomo poteva usare era l'orientamento, cioè come fosse possibile costruire un orientamento del pensiero che fosse funzionale all'orientamento nel mondo. Tale era ormai l'unico Olimpo possibile. Tutto questo contribuiva a svelare ancora con più chiarezza la dimensione storicamente tragica della vita moderna: non vi era più possibilità di ritorno, poiché essa aveva smarrito il suo legame originario con ciò che la circondava, cioè con il processo

fondamentale e costitutivo della esperienza umana. Nulla garantiva la liberazione dell'uomo dalla superstizione e dal fatalismo, una liberazione che restava sempre precaria e fragile e mai definitiva. Questo progresso era stato pagato attraverso la secolarizzazione dell'eredità antica. Ma tutto ciò costituiva il prezzo inevitabile di quel percorso che la mente umana aveva compiuto dal mito al logo: «per monstra ad Spheram, di cui emblematica restava la foro dello zio Sam e della moderna trasmissione 'magica' della luce. Ma tutto questo non era per Warburg solo un problema teorico, ma costituiva per lui anche un'esperienza vissuta e allo stesso tempo una terapia perché penetrava nelle sue fobie come nello strato originario del pensiero della moderna concezione del mondo.

La riflessione di Warburg non è dunque legata ad un ambito disciplinare specifico, ma come abbiamo detto all'inizio, alla questione fondamentale di come si sia evoluta l'espressione umana, la sua grammatica a partire da quello che Warburg ritiene il suo presupposto antropologico e biologico. Per questo motivo la sua ricerca resta incomprensibile e sfuggente se si cerca di chiuderla in un ambito strettamente disciplinare: «ho ritenuto che la memoria di Usener e di Dieterich esigesse la mia dedizione ... Tra la storia dell'arte e lo studio delle religioni si stende ancora un territorio incolto, ricoperto da sterili frasi. Auspicio che menti lucide e dotte, alle quali sarà concesso di giungere più lontano di quanto io non abbia fatto, possano incontrarsi a 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».