

la rivista di **en**gramma
febbraio **2023**

199

**A Companion
to Warburgian
Studies**

La Rivista di Engramma
199

La Rivista di
Engramma

199

febbraio 2023

A Companion to Warburgian Studies

edited by Ilaria Grippa, Ada Naval,
and Giulia Zanon

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, maddalena bassani,
asia benedetti, maria bergamo, elisa bizzotto,
emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino,
olivia sara carli, concetta cataldo,
giacomo confortin, giorgiomaria cornelio,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini,
ilaria grippa, laura leuzzi, vittoria magnoler,
michela maguolo, ada naval,
alessandra pedersoli, marina pellanda,
filippo perfetti, daniele pisani, stefania rimini,
daniela sacco, cesare sartori, antonella sbrilli,
massimo stella, ianick takaes de oliveira,
elizabeth enrica thomson, christian toson,
chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

janie anderson, barbara baert, anna beltrametti,
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, victoria cirlot,
fernanda de maio, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, nadia fusini,
maurizio harari, fabrizio lollini, natalia mazour,
salvatore settis, elisabetta terragni, oliver taplin,
piermario vescovo, marina vicelja

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

199 febbraio 2023

www.engramma.it

sede legale

Engramma

Castello 6634 | 30122 Venezia

edizioni@engramma.it

redazione

Centro studi classicA luav

San Polo 2468 | 30125 Venezia

+39 041 257 14 61

©2023

edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55650-08-9

ISBN digitale 979-12-55650-09-6

finito di stampare maggio 2023

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <http://www.engramma.it/eOS/index.php?issue=198> e ciò a valere ad ogni effetto di legge. 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 *A Companion to Warburgian Studies. Engramma 199, Editorial*
Ilaria Grippa, Ada Naval and Giulia Zanon
- 15 *A Companion to Warburgian Studies. Editoriale di Engramma 199*
Ilaria Grippa, Ada Naval e Giulia Zanon
- 23 *Forma atlante e storiografia teatrale. Questioni di metodo*
Daniela Sacco
- 45 *Aby Warburg. Per una genealogia del Rinascimento*
Arturo Mazzarella
- 57 *Per una semantica del Nach. Osservazioni di metodo su Warburg, Freud e Benjamin*
Raoul Kirchmayr
- 67 *Warburg, Aby. Voce dall'Enciclopedia Garzanti di Filosofia, a cura di G. Vattimo, M. Ferraris, D. Marconi, Milano [1981] 1993*
Alessandro Dal Lago
- 69 *"A small academy in a small town". Postwar Anglo-Italian Scholarship on the Teatro Olimpico*
Chiara Velicogna
- 93 *Livros e artigos sobre Aby Warburg em língua portuguesa (2018-2023)*
Ianick Takaes
- 105 *Исследования о Варбурге в России*
Екатерина Михайлова-Смольнякова
- 109 *Studi warburghiani in Russia*
Ekaterina Mikhailova-Smolniakova
- 113 *Warburgian Studies in Australia*
Jaynie Anderson
- 125 *Aby Warburg. Ein Porträt aus Briefen. Gekürzte Einleitung aus: Michael Diers und Steffen Haug mit Thomas Helbig (hrsg. von), Aby Warburg, Briefe, Berlin/ Boston 2021*
Michael Diers

- 161 *En el Archivo Warburg. A propósito de una nueva edición en español. Aby Warburg, Per monstra ad sphaeram. Terror y armonía en las esferas, edición de Davide Stimilli y Claudia Wedepohl, traducción de Joaquín Chamorro Mielke, Madrid 2022*
Victoria Cirlot
- 167 *Expanded Warburg. A Review of: M. Centanni (ed.), Aby Warburg and Living Thought, Ronzani 2022*
Gabriele Guerra
- 181 *Expanded Warburg. Una recensione di: M. Centanni (a cura di), Aby Warburg e il pensiero vivente, Ronzani 2022*
Gabriele Guerra
- 195 *Interrogare i simboli. Presentazione di: M. Ghelardi, Aby Warburg, uno spazio per il pensiero, Roma 2022*
a cura del Seminario Mnemosyne
- 207 *Gli affreschi astrologici di Schifanoia. Una presentazione di: M. Bertozzi, La tirannia degli astri, Livorno [1985, 1999, 2006] 2022*
a cura del Seminario Mnemosyne
- 211 *A Presentation of "The Edgar Wind Journal"*
Bernardino Branca

A Companion to Warburgian Studies

Engramma 199, Editorial

Ilaria Grippa, Ada Naval, Giulia Zanon



A Companion to Warburgian Studies: this issue of *Engramma* constitutes a diptych with the previous issue *Warburg Bibliothek* (n. 198, gennaio 2023), in which we have published a collection of unpublished writings, sources and studies on the Warburg Library. This new issue aims to pick up the thread by offering a review of the studies that have been devoted to Warburg in recent years at various cultural latitudes: from Italy to Brazil, from Germany and Russia to Australia.

Today, the question about Warburg's legacy requires us to keep a fixed gaze on the present and at the same time to look around with intensity and commitment. On the cover of *Engramma* 199, Warburg's portrait sculpted by Mary (Hertz) Warburg reminds us of Warburg's gaze—deep and intensely pointed on the world— but also the three-dimensionality of his thought, his ability to twist into life, not without irony. Hence, the features of Warburg's face sculpted in bronze by his wife Mary contain a playful quality; as Gertrud Bing explained in the lecture she delivered on 31 October 1958 on the occasion of the bust's placement in Hamburg's *Kunsthalle*:

With regard to this bust, modest though dignified, which is now part of a group of portraits of his city's notables, I would like to recall one of those

cheerful sayings, by Warburg, often ironic towards himself, that made his company such an enchanting experience. The bust was only modelled after his death because his wife, although an accomplished sculptor, had never managed to induce him to pose. At most, Warburg used to say, it would fit if she had wanted to make him a life-size equestrian monument (G. Bing, *Aby M. Warburg* [1958], in M. Centanni (ed. by), *Aby Warburg and Living Thought*, Dueville 2022, 61).

Warburg's bronze head was conceived for a non-fixed but mobile display: the work can be removed from the marble plinth and relocated in the room rotated by 90°, 180°, 270° (now thanks to the work of Martin Warnke, the original head and plinth have found a home in the restored building of the *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, Heilwigstraße 116, in Hamburg). Following the play on the self-deprecating cue recalled by Bing, we could say that Warburg never lent himself to pose for his portrait in order to avoid the crystallisation, and museification of his thought, making it an epistemic method imprisoned in the rigidity of a fixed pose.

In different ways, the authors of this issue take us on a tour around Warburg's thought, responding to the demand for its constant revision. The aim is to offer the framework of a rigorous and pondered scholarly research, in counterpoint to what has currently become a fashion, easy and superficial, of abusing Warburg's name, to the point that "on various fronts and in every field of knowledge of artistic expression there is no essayist, journalist, painter, anthropologist who [misses] a splash of Warburg" (*Warburg and Living Thought*, 319), aiming to continue to revisit, recover and re-study what Warburg has left us as a scholar.

This issue of *Engramma* also proposes an update of the important reconnaissance work inaugurated with *Engramma* 165, *Warburgian Studies* open to a *panorama* of studies dedicated to Warburg in the world. The issue brings together contributions from philosophers, anthropologists, art and architecture historians, comparatists and philologists, all of whom have set their sights on Warburg and his thought, inheriting his ability to interconnect different fields of knowledge, light years away from the action of the "policemen of disciplinary sectors" (as Gertrud Bing once again puts it).

A Companion to Warburgian Studies is divided into three parts: *Studies, Overviews, Presentations*.

Essays

The section presents three essays and the re-edition of three texts on Aby Warburg's thought and intellectual legacy that have been recovered and re-published here in their first digital edition.

Daniela Sacco's essay, *Forma Atlante e storiografia teatrale*, questions whether the *Bilderatlas* may be considered as a useful reference text for investigating the methodology of twentieth-century Italian researches on Theatre, in particular starting from the studies of Ludovico Zorzi and Fabrizio Cruciani, two authors who, in their interest in Renaissance culture, place themselves in continuity with Warburg's main lines of research. Raoul Kirchmayr, in *Per una semantica del Nach. Osservazioni di metodo su Warburg, Freud e Benjamin*, analyses the meanings of the term *Nachleben*, highlighting the definition of a singular relationship between image and time in the work of Warburg, Benjamin and Freud. In his essay, Raoul Kirchmayr takes us on a dense and illuminating journey into what *nach-* has meant for the philosophical status of images in close relation to their historicity. In "A small academy in a small town". *Anglo-italian scholarship on the Teatro Olimpico in the immediate post-war period*, Chiara Velicogna opens the research field on Warburg's imprint on the fertile *humus* of cultural relations between Italy and Great Britain, through a critical reading of two writings on the Teatro Olimpico in Vicenza: *Academicians Build a Theatre and Give a Play* (1966) by Donald Gordon (see: "Bellezza!" *On Donald Gordon - or a Warburgian Bridge between Italy and England*, "Engramma" 184, settembre 2021, 31-60) and *The Genesis of the Teatro Olimpico* (1951) by Licisco Magagnato. Archival findings show that the two essays are tuned to the same line of research, informed by the methods of the Warburg Institute.

As for the reissues, we republish the pioneering —and strangely forgotten— contribution by Arturo Mazzarella, *Aby Warburg. Per una genealogia del Rinascimento*, already published in "il Centauro" in 1982 —thus before the fundamental issue 199-200 of "aut aut" that marked a watershed in the history of Warburg studies. According to Mazzarella, against the prevailing rhetoric of 'harmony' as the main figure of

Renaissance philosophy, Warburg's surveys trace an interpretative hypothesis capable of placing the accent rather on the dissonances, on the bitterest and most incomprehensible conflicts, always held together by the oxymoronic bond, that invest both models of thought and stylistic paradigms of Renaissance culture.

The 1993 edition of the Garzanti *Enciclopedia della Filosofia*, edited by Gianni Vattimo, presents, under the headword *Warburg, Aby* a concise yet valuable entry by Alessandro Dal Lago, which comes to light again after having been, in fact, dispersed in the ever-widening sea of Warburgian Studies bibliography. Dal Lago rejects the title of 'art historian' for Warburg, emphasising how he extends his research to Anthropology, the History of religions and the Science of culture. The short text also contains a valuable and early reference to the undertaking of the *Mnemosyne Atlas*—when the season of the Atlas's fortunes was still in its auroral era— as a grand project that remained unfinished, in which Warburg "was to identify the classical symbols that, through secular transformations, manage to influence modern art".

Overviews

The section takes stock of the state of Warburgian studies in three different cultural, geographical and linguistic poles: the Lusophone countries, Russia and Australia. *Livros e artigos sobre Aby Warburg em língua portuguesa* (2018-2023), edited by Ianick Takaes presents an update of the texts on Warburg in Portuguese, the second chapter of the survey completed by Cássio Fernandes in Engramma 165. An update that "seeks to capture only those works that directly dialogue with Warburg's thought, from which a significantly larger number of texts in which Warburg figures as an auxiliary theoretical line can be deduced".

Ekaterina Mikhailova-Smolniakova's contribution, published both in the original Russian and in Italian version, updates the state of art of Warburgian Studies between 2019-2022 in Russia with a brief and interesting note on the context in which the line of enquiry develops: the author dwells in particular on the Russian translation of the Introduction to *Bilderatlas Mnemosyne*.

Warburgian Studies in Australia is an extensive review edited by Jaynie Anderson of the studies of the scholar herself, of Robert Gaston and of Charles Green: by retracing the 'intellectual biography', and bibliography, of the most important Australian scholars of the classical tradition, we can at the same time reconstruct an important branch of the history of studies on the figure of Aby Warburg and of one of the main intellectual heirs of his method and thought —Edgar Wind, of whom Anderson was the last student.

Presentations and Reviews

In the third section of *Engramma* 199, Presentations, we present a selection of some recent publications for 2021-2021. The section opens with *Aby Warburg. Ein Porträt aus Briefen*, a cura di Michael Diers e Thomas Helbig, l'introduzione a *Briefe*, edited by Michael Diers and Thomas Helbig, the introduction to *Briefe*, edited by Michael Diers and Thomas Helbig and published for De Gruyter's *Gesammelte Schriften, Studienausgabe* series: the volume, published in two volumes, presents a selection of around 800 of Warburg's letters, accompanied by a commentary that provides glosses and contextualisation. This selection of Warburg's epistolary constitutes a kind of indirect biography, in which Warburg's life and work is documented from the beginning of his studies in 1886 to his death in 1929.

Victoria Cirlot's note, *En el Archivo Warburg. A propósito de: A. Warburg, Per monstra ad sphaeram. Terror y armonía de las esferas*, discusses the Spanish translation of Aby Warburg's *Per monstra ad sphaeram*, an important step towards disseminating Warburg studies in Spanish-speaking culture. Cirlot's article collects the most important sections of the text published by the publishing house Sexto Piso in 2022 and, in the footnote, highlights the need to delve with philological care into the materials of the Warburg Archive, which "it is necessary to relocate [...] with their respective variants, Warburg's manuscript corrections, Saxl or Bing's interventions, etc."

In the field of Italian studies we point out the new work by Maurizio Ghelardi *Aby Warburg. Uno spazio per il pensiero*, a collection of essays that, as the Author writes in the volume's Introduction, "represent surveys in the vast and variegated corpus of Warburg's research, whose reflection

is similar to the web woven by a spider, a web that spreads out in different ways, radiating the dense weave of his thought”.

Following the thread of Warburg’s “web of thought”, we present in this issue the revised and expanded edition of Marco Bertozzi’s valuable volume, Marco Bertozzi, *La tirannia degli astri*, published in a third, revised, edition by Sillabe in 2022: an in-depth investigation of the *Salone dei Mesi* in Palazzo Schifanoia, a secret symbol of the Italian Renaissance thanks to the astrological representations whose genealogy Aby Warburg first attempted to trace. The new edition features an expanded bibliography and images from a valuable new photographic campaign.

In *Expanded Warburg*, Gabriele Guerra presents his brilliant critical reading of the two volumes edited by Monica Centanni *Aby Warburg e il pensiero vivente e Aby Warburg and Living Thought*, published by Ronzani editore. The eleven essays collected by Centanni, all from the Italian cultural *milieu*, constitute a tracer of Warburg’s ‘living thought’. Giorgio Pasquali, Mario Praz, Gertrud Bing, Arsenio Frugoni, Giorgio Agamben, Guglielmo Bilancioni, Alessandro Dal Lago, Gianni Carchia, Salvatore Settis, Kurt W. Forster, Maurizio Ghelardi: the polyphonic dialogue, from near and far, between scholars of different backgrounds casts a new beacon of light that clearly and precisely illuminates Warburg’s personality and intellectual legacy.

The issue of Engramma closes with the presentation of “The Edgar Wind Journal”, an international and interdisciplinary journal, in open access format, edited by Bernardino Branca and Fabio Tononi, which aims to develop research and debate on Edgar Wind and his themes of investigation. This contribution presents a summary of the first three issues of the journal, with full summaries available on line for consultation.

Aby Warburg’s thought continues to receive light, through translations of his work in different languages, new editions and publications of critical contributions. One aim of Engramma n. 199, *A Companion to Warburgian Studies* is to offer a map of these researches that can guide and direct scholars and readers, so that the themes and questions arising from

Warburg's thought continue to circulate and stay alive, always invigorated by new lifeblood. Follow, therefore, the good lesson of Warburg:

To understand, to shed light on, to recognise laws in the mechanisms of cultural history, to include irrational instincts within the scope of historical investigation: this was the aim of my work (Aby Warburg, *Lettera del 26 dicembre 1923*, in *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, a cura di M. Centanni, Milano 2002, 20).

Et fiat lux!

Abstract

This issue of Engramma is intended as an update of the overview of studies dedicated to Warburg in the world: an important work of reconnaissance inaugurated with Engramma 165, Warburgian Studies. The issue brings together contributions from different scholars, sharing a common vision of Warburg and his thought. *A Companion to Warburgian Studies* is divided into three parts: I. Essays; II. Overviews; III. Presentations and Reviews.

I. Essays. Daniela Sacco in her *Forma Atlante e storiografia teatrale* offers us a reflection on the possibility of considering the 'atlas form', deduced from the thought of Aby Warburg, as a model for investigating the methodology of twentieth-century theatrical historiography, and in particular in the pioneering studies opened by Ludovico Zorzi and Fabrizio Cruciani. Arturo Mazzarella, *Aby Warburg. Per una genealogia del Rinascimento* aims to highlight the profound innovations made by Warburg, compared to the most widespread interpretations of Renaissance artistic culture. Raoul Kirchmayr, *Per una semantica del Nach. Osservazioni di metodo su Warburg, Freud e Benjamin* analyses the semantics of the term *Nachleben*, which expresses the unique relationship between image and time in three authors that the history of scholarship has often juxtaposed: Warburg, Benjamin and Freud. The point of reference from which the reflection starts is the interest of all three in the epistemological status of images in relation to their historicity. Alessandro Dal Lago, *Voce dall'Enciclopedia Garzanti di Filosofia, a cura di G. Vattimo, M. Ferraris, D. Marconi, Milano [1981] 1993* rejects the definition of Warburg as an art historian, pointing out how he extends his research to Anthropology, History of Religions, and Science of Culture. Chiara Velicogna, "A small academy in a small town". *Anglo-italian scholarship on the Teatro Olimpico in the immediate post-war period* approaches two early post-war pieces of scholarship concerning the Teatro Olimpico: Donald Gordon's *Academicians Build a Theatre and Give a Play* (1966) and Licisco Magagnato's *The Genesis of the Teatro Olimpico* (1951).

II. Overviews. *Livros e artigos sobre Aby Warburg em língua portuguesa* (2018-2023): the bibliography edited by Ianick Takaes updates the review of texts on Aby Warburg in Portuguese by Cássio Fernandes published in "Engramma" 165, *Aby Warburg negli studi latino-americani*. Исследования о Варбурге в России by

Ekaterina Mikhailova-Smolniakova summarises the recent studies about Aby Warburg in Russia. Current researchers in Russia have access both to translations and original texts by Aby Warburg. *Warburgian Studies in Australia* edited by Jaynie Anderson, updates the history Australian studies about Warburg and his legacy are summarised by the intellectual and scientific history of the three most important and influential scholars in this field: Jaynie Anderson, Robert Gaston and Charles Green.

III. Presentations and Reviews. Micheal Diers in *Aby Warburg. Ein Porträt aus Briefen* presents here the Introduction to *Briefe*, edited by Micheal Diers and Thomas Helbig and published for De Gruyter's *Gesammelte Schriften, Studienausgabe series*. Victoria Cirlot, *En el Archivo Warburg. A propósito de: A. Warburg, Per monstra ad sphaeram. Terror y armonía de las esferas* presents the new Spanish translation of *Per monstra ad sphaeram*, the text of the lecture given by Aby Warburg in 1925 in memory of Franz Boll. Cirlot collects the most important sections of the text published by Sexto Piso in 2022. Gabriele Guerra in *Expanded Warburg reviews Aby Warburg and Living Thought*, edited by Monica Centanni and published by Ronzani editore. *Aby Warburg. Uno spazio per il pensiero*, edited by Seminario Mnemosyne publishes the Introduction to Maurizio Ghelardi's new book, *Aby Warburg, uno spazio per il pensiero*. Ghelardi's new edition thus emphasises the need to continue research into Warburg vast unpublished materials. Seminario Mnemosyne presents *La tirannia degli astri*, the new edition of Marco Bertozzi's volume on *Salone dei Mesi* in Palazzo Schifanoia, published by Sillabe in 2022. The new edition features an expanded bibliography and images from a major photographic campaign. Bernardino Branca in *"The Edgar Wind Journal"* presents a international journal, in open access format, with a summary of the first three issues.

keywords | Aby Warburg; Warburgian Studies in Italy; Warburgian Studies in Germany; Warburgian Studies in Portugal; Warburgian Studies in Russia; Warburgian Studies in Brazil; Warburgian Studies in Australia.

A Companion to Warburgian Studies

Editoriale di Engramma 199

Ilaria Grippa, Ada Naval, Giulia Zanon



A Companion to Warburgian Studies: questo numero di Engramma costituisce un dittico con il numero precedente *Warburg Bibliothek* (n. 198, gennaio 2023): una raccolta di scritti, fonti e studi inediti sulla Biblioteca Warburg. Questo nuovo numero si propone di riprendere il filo proponendo una rassegna sugli studi che negli ultimi anni sono stati dedicati a Warburg a varie latitudini culturali, dall'Italia al Brasile, dalla Germania e la Russia all'Australia.

Interrogare oggi l'eredità di

Warburg impone di tenere uno sguardo fisso al presente e al tempo stesso di guardare attorno con intensità e impegno. In copertina, l'immagine della testa scolpita da Mary (Hertz) Warburg ci ricorda lo sguardo di Warburg – profondo e intensamente puntato sul mondo – ma anche la sua tridimensionalità, la sua capacità di torsione verso la vita non senza ironia. I tratti del volto di Warburg scolpiti dalla compagna Mary nel bronzo contengono anche una cifra giocosa; così Gertrud Bing nella conferenza che tenne il 31 ottobre 1958 in occasione della collocazione del busto nella Kunsthalle di Amburgo:

A proposito di questo busto, modesto benché dignitoso, che ora fa parte di un gruppo di ritratti dei notabili della sua città, vorrei rammentare uno di

quei detti allegri, del Warburg, spesso ironici verso se stesso, che facevano della sua compagnia una esperienza così incantevole. Il busto fu modellato soltanto dopo la sua morte perché la moglie, benché scultrice esperta, non era mai riuscita a indurlo a posare. Tutt'al più, soleva dire il Warburg, vi si sarebbe adattato se ella avesse voluto fargli un monumento equestre, di grandezza naturale (G. Bing, *Aby M. Warburg* [1958], in M. Centanni (a cura di), *Aby Warburg e il pensiero vivente*, Dueville 2022, 57).

La testa in bronzo di Warburg è stata pensata per un allestimento non fisso ma mobile: l'opera può essere sfilata dal basamento di marmo e ricollocata nel vano ruotata di 90°, 180°, 270° (ora grazie all'opera di Martin Warnke, la testa e il basamento originale hanno trovato casa nel ripristinato edificio della *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, Heilwigstraße 116). Seguendo il gioco dello spunto autoironico ricordato da Bing, potremmo dire che Warburg non si prestò mai a 'mettersi in posa' per la moglie onde evitare la cristallizzazione o museificazione del suo pensiero, rendendolo un metodo epistemico imprigionato nella rigidità di una posa fissa.

In modi diversi, gli autori di questo numero ci inducono a fare un giro attorno al pensiero di Warburg, rispondendo all'istanza di una sua costante revisione. Lo scopo è quello di offrire il quadro di una rigorosa e ponderata (ma mai seriosa) ricerca scientifica, in controcanto rispetto a quella che attualmente è diventata una moda, facile e superficiale, di abusare del nome di Warburg, al punto che "su vari fronti e in ogni campo del sapere dell'espressione artistica non c'è saggista, giornalista, pittore, antropologo che [si] faccia mancare una spruzzata di Warburg" (*Warburg e il pensiero vivente*, a cura di M. Centanni, 321), continuando a rivisitare, recuperare, ristudiare ciò che Warburg ci ha lasciato come studioso.

Questo numero di Engramma propone inoltre un aggiornamento dell'importante lavoro di ricognizione inaugurato con Engramma 165, *Warburgian Studies* aperto a una panoramica sugli studi dedicati a Warburg nel mondo. Nel numero vengono raccolti contributi di filosofi, antropologi, storici dell'arte e dell'architettura, comparatisti e filologi, accomunati dall'aver posto lo sguardo su Warburg e il suo pensiero, ereditandone la capacità di interconnettere campi del sapere

diversi e lontani anni luce dall'azione dei "poliziotti dei settori disciplinari" (così ancora Gertrud Bing).

A Companion to Warburgian Studies è diviso in tre parti: Essays, Overviews, Presentations and Reviews

Essays

La sezione presenta tre saggi inediti e la riedizione di tre testi sul pensiero e l'eredità intellettuale di Aby Warburg recuperati e riproposti in prima edizione digitale.

Il contributo *Forma Atlante e storiografia teatrale* di Daniela Sacco si interroga sulla possibilità di considerare il *Bilderatlas* come un testo di riferimento utile a indagare la metodologia della storiografia teatrale del Novecento, in particolare a partire dagli studi di Ludovico Zorzi e Fabrizio Cruciani, due autori che, nel loro interesse per la cultura del Rinascimento, sono consonanti rispetto ai principali filoni di ricerca di Warburg. Raoul Kirchmayr, in *Per una semantica del Nach. Osservazioni di metodo su Warburg, Freud e Benjamin*, analizza i significati del termine *Nachleben*, evidenziando la definizione di un singolare rapporto tra immagine e tempo nell'opera di Warburg, Benjamin e Freud. Con il suo saggio Raoul Kirchmayr ci accompagna in un viaggio denso e illuminante in ciò che il *nach-* ha di volta in volta significato per lo statuto filosofico delle immagini in stretta relazione alla loro storicità. In *"A small academy in a small town". Anglo-italian scholarship on the Teatro Olimpico in the immediate post-war period*, Chiara Velicogna apre il campo sull'impronta impressa da Warburg nel fertile *humus* delle relazioni culturali tra Italia e Gran Bretagna, attraverso la lettura critica di due scritti sul Teatro Olimpico di Vicenza: *Academicians Build a Theatre and Give a Play* (1966) di Donald Gordon (sul quale si veda: *"Bellezza!" On Donald Gordon – or a Warburgian Bridge between Italy and England*, "Engramma" 184, settembre 2021, 31-60) e *The Genesis of the Teatro Olimpico* (1951) di Licisco Magagnato. I ritrovamenti d'archivio dimostrano che i due saggi sono sintonizzati sulla stessa linea di ricerca, informata dai metodi del Warburg Institute.

Sul fronte delle riedizioni, ripubblichiamo il pionieristico – e stranamente dimenticato – contributo di Arturo Mazzarella, *Aby Warburg. Per una genealogia del Rinascimento*, già pubblicato ne "il Centauro" nel

1982 – prima, cioè, del fondamentale numero 199-200 di “aut aut” che segna uno spartiacque nella storia degli studi warburghiani. Per Mazzarella, contro la retorica dominante dell’‘armonia’ come cifra della filosofia del Rinascimento, gli analitici sondaggi compiuti da Warburg tracciano un’ipotesi interpretativa capace di mettere l’accento piuttosto sulle dissonanze più profonde, sui conflitti più aspri e incompensabili - sempre tenuti insieme dal vincolo ossimorico - che investono sia i modelli di pensiero sia paradigmi stilistici della cultura rinascimentale.

L’edizione del 1993 dell’*Enciclopedia Garzanti di Filosofia*, curata da Gianni Vattimo, presenta, al lemma *Warburg, Aby*, una sintetica e preziosa voce a firma di Alessandro Dal Lago che torna alla luce dopo essere andata, di fatto, dispersa nel mare sempre più vasto di rassegne bibliografiche warburghiane. Dal Lago rifiuta per Warburg la titolatura di storico dell’arte, sottolineando come egli estenda la sua ricerca all’antropologia, alla storia delle religioni e alla scienza della cultura. Il breve testo contiene anche un prezioso e precoce riferimento all’impresa dell’Atlante *Mnemosyne* – quando la stagione della fortuna dell’Atlante era ancora ai primi albori – come grande progetto rimasto incompiuto, in cui Warburg “avrebbe dovuto identificare i simboli classici che, attraverso trasformazioni secolari, riescono a influenzare l’arte moderna”.

Overviews

La sezione fa il punto sullo stato degli studi warburghiani in tre diversi poli culturali, geografici, linguistici: i paesi lusofoni, la Russia e l’Australia. *Livros e artigos sobre Aby Warburg em língua portuguesa* (2018-2023), a cura di Ianick Takaes presenta un aggiornamento dei testi su Warburg in lingua portoghese, il secondo capitolo della ricognizione compiuta da Cássio Fernandes in *Engramma* 165. Una aggiornamento che “cerca di catturare solo le opere che dialogano direttamente con il pensiero warburghiano, da cui si può dedurre un numero significativamente maggiore di testi in cui Warburg figura come linea teorica ausiliaria”.

Il contributo di Ekaterina Mikhailova-Smolniakova, pubblicato nell’originale russo e in versione italiana, aggiorna la situazione degli studi warburghiani tra 2019-2022 in Russia con una breve e interessante nota sul contesto in

cui il filone di indagine si sviluppa: l'autrice si sofferma in particolare sulla traduzione in russo dell'Introduzione del *Bilderatlas Mnemosyne*.

Warburgian Studies in Australia è un'ampia rassegna curata da Jaynie Anderson degli studi della stessa studiosa, di Robert Gaston e di Charles Green: ripercorrendo la 'biografia intellettuale' e la bibliografia dei più importanti studiosi australiani di tradizione classica, possiamo di pari passo ricostruire un ramo importante della storia degli studi sulla figura di Aby Warburg e di uno dei principali eredi intellettuali del suo metodo e del suo pensiero - Edgar Wind, di cui Anderson è stata l'ultima allieva.

Presentations and Reviews

Nella terza sezione di Engramma 199, *Presentazioni*, una antologia di alcune novità editoriali del biennio 2021-2021. La sezione si apre con *Aby Warburg. Ein Porträt aus Briefen*, a cura di Michael Diers e Thomas Helbig, l'introduzione a *Briefe*, curato da Micheal Diers e Thomas Helbig e pubblicato per la serie *Gesammelte Schriften, Studienausgabe* di De Gruyter: il volume, pubblicato in due tomi, presenta una selezione di circa 800 lettere di Warburg, accompagnate da un commento che fornisce glosse e contestualizzazioni. Questa selezione costituisce una sorta di biografia indiretta, in cui la vita e l'opera di Warburg è documentata dall'inizio dei suoi studi nel 1886 alla sua morte nel 1929: un documento inscindibile dalle pubblicazioni e dai suoi materiali di lavoro.

La nota di Victoria Cirlot, *En el Archivo Warburg. A propósito de: A. Warburg, Per monstra ad sphaeram. Terror y armonía de las esferas*, tratta della traduzione in spagnolo di *Per monstra ad sphaeram* di Aby Warburg, un importante passo in avanti per diffondere gli studi warburghiani nella cultura di lingua spagnola. L'articolo di Cirlot raccoglie le sezioni più importanti del testo pubblicato dalla casa editrice Sexto Piso nel 2022 e, nella nota, mette in rilievo la necessità di addentrarsi con cura filologica nei materiali dell'Archivio Warburg, che "è necessario ricollocare [...] con le rispettive varianti, le correzioni manoscritte di Warburg, gli interventi di Saxl o Bing, ecc".

In ambito italiano segnaliamo il nuovo lavoro di Maurizio Ghelardi, *Aby Warburg. Uno spazio per il pensiero*, una raccolta di testi che, come scrive

l'autore nell'*Introduzione* al volume “rappresentano dei sondaggi nel vasto e variegato *corpus* della ricerca warburghiana, la cui riflessione è simile alla rete tessuta da un ragno, una rete che si stende in modo diverso, irradiando la fitta trama del suo pensiero”.

Seguendo il filo della ‘rete del pensiero’ warburghiana, presentiamo in questo numero l’edizione riveduta e ampliata del prezioso volume di Marco Bertozzi, *La tirannia degli astri*, pubblicato da Sillabe nel 2022: un’approfondita indagine sul Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia, simbolo segreto del Rinascimento italiano grazie alle raffigurazioni astrologiche di cui Aby Warburg tentò per primo di tracciare la genealogia. La nuova edizione presenta una bibliografia ampliata e le immagini di una nuova e preziosa campagna fotografica.

In *Expanded Warburg*, Gabriele Guerra ripropone in versione inglese la recensione pubblicata in “Antinomie”, il 13 settembre 2022, in cui presenta mediante una brillante lettura critica i due volumi curati da Monica Centanni *Aby Warburg e il pensiero vivente* e *Aby Warburg and Living Thought*, pubblicati da Ronzani editore. Gli undici saggi qui raccolti per la prima volta, tutti provenienti dall’ambiente culturale italiano, costituiscono un tracciante del “pensiero vivente” di Warburg. Giorgio Pasquali, Mario Praz, Gertrud Bing, Arsenio Frugoni, Giorgio Agamben, Guglielmo Bilancioni, Alessandro Dal Lago, Gianni Carchia, Salvatore Settis, Kurt W. Forster, Maurizio Ghelardi: il dialogo polifonico, da vicino o a distanza, tra studiosi di diversa estrazione getta un nuovo faro di luce che illumina con chiarezza e precisione la personalità e l’eredità intellettuale di Warburg.

Il numero di Engramma si chiude con la presentazione di “The Edgar Wind Journal”, una rivista internazionale e interdisciplinare, in formato open access, diretta da Bernardino Branca e Fabio Tononi, che si propone di sviluppare la ricerca e il dibattito su Edgar Wind e sui suoi temi di indagine. In questo contributo si presenta una sintesi dei primi tre numeri della rivista, con i sommari completi consultabili.

Il pensiero di Aby Warburg continua a ricevere luce, attraverso traduzioni della sua opera in lingue diverse, nuove edizioni e pubblicazioni di contributi critici. Un obiettivo di Engramma 199, *A Companion to*

Warburgian Studies è offrire una mappa di queste ricerche che orienti e indirizzi gli studiosi e i lettori, così che i temi e gli interrogativi scaturiti dal pensiero di Warburg continuino a circolare e mantenersi vivi, sempre rinvigoriti da nuova linfa vitale. Seguire, quindi, la buona lezione di Warburg:

Comprendere, fare luce, riconoscere le leggi nei meccanismi della storia della cultura, includendo gli istinti irrazionali nell'ambito dell'investigazione storica: questo era lo scopo del mio lavoro (Aby Warburg, *Lettera del 26 dicembre 1923*, in *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, a cura di M. Centanni, Milano 2002, 20).

Et fiat lux!

English abstract

This issue of Engramma is intended as an update of the overview of studies dedicated to Warburg in the world: an important work of reconnaissance inaugurated with Engramma 165, *Warburgian Studies*. The issue brings together contributions from different scholars, sharing a common vision of Warburg and his thought. *A Companion to Warburgian Studies* is divided into three parts. In *Essays* Daniela Sacco in *Forma Atlante e storiografia teatrale* offers us a reflection on the possibility of considering the 'atlas form', deduced from the thought of Aby Warburg, as a model for investigating the methodology of twentieth-century theatrical historiography, and in particular in the pioneering studies opened by Ludovico Zorzi and Fabrizio Cruciani. Arturo Mazzarella, *Aby Warburg. Per una genealogia del Rinascimento* aims to highlight the profound innovations made by Warburg, compared to the most widespread interpretations of Renaissance artistic culture. Raoul Kirchmayr, *Per una semantica del Nach. Osservazioni di metodo su Warburg, Freud e Benjamin* analyses the semantics of the term *Nachleben*, which expresses the unique relationship between image and time in three authors that the history of scholarship has often juxtaposed: Warburg, Benjamin and Freud. The point of reference from which the reflection starts is the interest of all three in the epistemological status of images in relation to their historicity. Alessandro Dal Lago, *Voce dall'Enciclopedia Garzanti di Filosofia, a cura di G. Vattimo, M. Ferraris, D. Marconi, Milano [1981] 1993* rejects the definition of Warburg as an art historian, pointing out how he extends his research to Anthropology, History of Religions, and Science of Culture. Chiara Velicogna, "A small academy in a small town". Anglo-Italian scholarship on the Teatro Olimpico in the immediate post-war period approaches two early post-war pieces of scholarship concerning the Teatro Olimpico: Donald Gordon's *Academicians Build a Theatre and Give a Play* (1966) and Liscio Magagnato's *The Genesis of the Teatro Olimpico* (1951). In *Overviews, Livros e artigos sobre Aby Warburg em língua portuguesa* (2018-2023) by Ianick

Takaes The bibliography edited by Ianick Takaes updates the review of texts on Aby Warburg in Portuguese by Cássio Fernandes published in "Engramma" 165, Aby Warburg negli studi latino-americani. Исследования о Варбурге в России by Ekaterina Mikhailova-Smolniakova summarises the recent studies about Aby Warburg in Russia. Current researchers in Russia have access both to translations and original texts by Aby Warburg. *Warburgian Studies in Australia* edited by Jaynie Anderson, the history Australian studies about Warburg and his legacy are summarised by the intellectual and scientific history of the three most important and influential scholars in this field: Jaynie Anderson, Robert Gaston and Charles Green. In *Presentations and Reviews*, Micheal Diers in *Aby Warburg. Ein Porträt aus Briefen* presents here the Introduction to Briefe, edited by Micheal Diers and Thomas Helbig and published for De Gruyter's Gesammelte Schriften, Studienausgabe series. Victoria Cirlot, *En el Archivo Warburg. A propósito de: A. Warburg, Per monstra ad sphaeram*. Terror y armonía de las esferas presents the new Spanish translation of *Per monstra ad sphaeram*, the text of the lecture given by Aby Warburg in 1925 in memory of Franz Boll. Cirlot collects the most important sections of the text published by Sexto Piso in 2022. Gabriele Guerra in *Expanded Warburg*, firstly published in "Antinomie", on 13th September 2022, reviews *Aby Warburg and Living Thought*, edited by Monica Centanni and published by Ronzani editore. *Aby Warburg. Uno spazio per il pensiero*, edited by Seminario Mnemosyne publishes the Introduction to Maurizio Ghelardi's new book, *Aby Warburg, uno spazio per il pensiero*. Ghelardi's new edition thus emphasises the need to continue research into Warburg vast unpublished materials. Seminario Mnemosyne presents *La tirannia degli astri*, the revised and expanded edition of Marco Bertozzi's volume on *Salone dei Mesi* in Palazzo Schifanoia, published by Sillabe in 2022. The new edition features an expanded bibliography and images from a major photographic campaign. Bernardino Branca in "*The Edgar Wind Journal*" presents a international journal, in open access format. In this contribution the author presents a summary of the first three issues of the journal.

keywords | Aby Warburg; Warburgian Studies in Italy; Warburgian Studies in Germany; Warburgian Studies in Portugal; Warburgian Studies in Russia; Warburgian Studies in Brazil; Warburgian Studies in Australia.

Forma atlante e storiografia teatrale

Questioni di metodo

Daniela Sacco

A Stefano Mazzoni,
con riconoscenza

Quanto segue vuole essere una riflessione interlocutoria sulla possibilità di considerare la 'forma atlante', così come è dedotta dal pensiero di Aby Warburg, un modello euristico per decodificare e indagare la metodologia della storiografia teatrale. Si propone quindi di utilizzare la forma atlante nella funzione di dispositivo da applicare ad alcune coordinate di metodo individuabili nella storiografia teatrale italiana del Novecento, e in particolare negli studi pionieristici aperti da Ludovico Zorzi e da Fabrizio Cruciani. Due autori che nell'autonomia e originalità delle loro rispettive ricerche si pongono in continuità e condividono significativamente con Warburg l'interesse di studio per la cultura rinascimentale, banco di prova per testare riflessioni di metodo vevoli e traslabili nel Novecento.

È nota la rilevanza che Aby Warburg ha avuto in seno alle ricerche di iconografia teatrale, una disciplina la cui importanza per la storiografia è stata pienamente riconosciuta piuttosto tardivamente (Zorzi 1979, 419-463; Zorzi 1988; Molinari 1996, 37-38; Guardenti 1996, 36-37). L'approccio iconologico inaugurato da Warburg e applicato in particolare nello studio del 1895 su *I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589* è stato importante per l'iconografia teatrale, avendo anticipato già a fine Ottocento tematiche fondamentali per gli studi storiografici attuali, e centrato questioni metodologiche essenziali (Zampino 1977, 1-44). Per questo Warburg, e gli eredi che hanno sistematizzato il suo pensiero, sono stati un punto di riferimento per vari studiosi di teatro, tra cui: Ludovico Zorzi, Cesare Molinari, Fabrizio Cruciani, Ferruccio Marotti, Stefano Mazzoni, Raimondo Guarino per citare solo i principali.

Per quanto il tema dell'apporto iconologico di Warburg alla iconografia teatrale sia lungi dall'essere esaurito, così come l'impatto dei suoi studi sulle feste rinascimentali sia ancora da approfondire, la riflessione intende scavare più alla radice nella questione del suo metodo, per indagare quali siano i presupposti su cui si basa l'affinità del suo pensiero con quello dei pionieri della storiografia teatrale del Novecento. Questione che emerge non solo, e non tanto, dai saggi elaborati dal pensatore amburghese, quanto dalla sua 'ultima' opera, quel 'saggio per immagini' che è il *Bilderatlas Mnemosyne*.

L'Atlante delle immagini intitolato a *Mnemosyne* può essere definito, sinteticamente, una mappatura della migrazione delle immagini appartenenti al tessuto della tradizione classica nella memoria occidentale, da Oriente a Occidente, da Nord a Sud del Mediterraneo, in un arco di tempo che va dalla civiltà sumerica all'epoca contemporanea. Tale mappatura è dispiegata da Warburg nell'appuntare con spilli su 63 pannelli neri (numerati da 1 a 79 con lacune), riproduzioni fotografiche, ritagli di giornale, documenti vari tra cui anche francobolli ed etichette. Un dispiegamento figurale di un "inventario di preformazioni anticheggianti" costituito da immagini, temi, figure, miti, simboli che nelle loro peregrinazioni rappresentano "la vita in movimento" come *corpus* della tradizione classica nella cultura occidentale (Warburg [1929] 2016, 13-31).

L'interesse di Warburg per le immagini infatti non può essere considerato separatamente dal dispositivo utilizzato per il loro dispiegamento, ossia il progetto per l'Atlante della Memoria, che realizza tra il 1924 e il 1929, durante quella che può essere considerata la seconda fase della sua produzione teorica, seguente gli anni di degenza presso il sanatorio di Bellevue a Kreuzlingen. Una fase della ricerca di recente rivalutata per il valore del portato teorico, ma che attende di esserlo ulteriormente, di contro al giudizio negativo di cui è stata tacciata per principale responsabilità di Ernst Gombrich (Gombrich [1970] 2003; Centanni 2022, 319-413).

Essendo rimasto un inedito sconosciuto per più di 50 anni, l'Atlante comincia ad essere studiato relativamente di recente. Dopo un iniziale e generale interesse a partire dagli anni '70, periodo in cui la ricezione italiana ha avuto significativamente un ruolo rilevante ("aut aut" 1984;

Centanni 2022), la prima esposizione della riproduzione dell'Atlante è del 1993 alla Akademie der bildenden Künste di Vienna. Da questo momento in poi fioriranno molti studi e l'Atlante diventerà per varie discipline un prototipo a cui ricondursi; inoltre, dagli anni 2000 in poi, la sua conoscenza sarà facilitata anche grazie alla fruizione sempre più diffusa del web, uno strumento concettualmente e strutturalmente affine al dispositivo creato da Warburg.

Possiamo usare la generale espressione 'forma atlante' per indicare quello che è a tutti gli effetti un dispositivo visuale. È possibile infatti rilevare la ricorrenza di questa forma espositiva in svariati autori del Novecento appartenenti ad ambiti disciplinari differenti, da Ernst Jünger (1895-1998), a August Sander (1876-1964), a Gerhard Richter (1932), per indicarne solo qualcuno. La forma atlante ha avuto una rilevante fortuna nel secolo scorso fino ad oggi come forma estetica nella prassi artistica; ad esempio, nelle arti contemporanee il formato atlante-mappa è stato di frequente associato come strategia creativa alle pratiche d'archivio (Baldacci 2017).

Una recente riflessione in contesto italiano è stata fatta proprio in riferimento alla creazione teatrale. Agata Tomšič ha riconosciuto nel meccanismo compositivo della costruzione dell'atlante di immagini di ascendenza warburghiana il principio creativo artistico alla base dell'evento teatrale, con una ricognizione che si è concentrata su alcuni casi di teatro contemporaneo di ricerca italiano, tra cui le compagnie Fanny & Alexander, Anagoor, e ErosAntEros di cui la stessa autrice fa parte (Tomšič 2015, 187-199; si rimanda anche a Lagani 2009; Gasparotto 2015, 223-245).

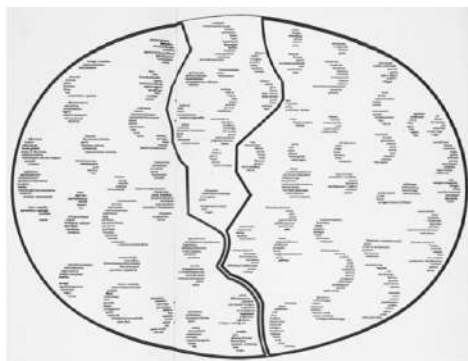
Ma la possibile significanza per la storiografia teatrale va cercata piuttosto nel valore che Warburg dava all'Atlante come strumento conoscitivo, non certo come opera d'arte. Si tratta dello stesso valore funzionale che Walter Benjamin in *Piccola storia della fotografia* (1931) ha ben compreso riferendosi all'atlante di immagini di Sander, definendolo come un "atlante su cui esercitarsi" (Benjamin [1931] 2012, 240). O, come ha affermato Giorgio Pasquali in memoria di Warburg poco dopo la sua morte, un atlante di cui i posteri possano servirsi, capace di operare su di loro (Pasquali [1930] 2022).

L'Atlante ha quindi un valore d'uso, di metodo; è uno strumento di valore euristico che trova forma nel principio della sua costruzione, ossia il montaggio di immagini. Un principio formale osservabile in azione anche nella Biblioteca di Warburg, articolata secondo quella che lo studioso amburghese definisce "legge del buon vicinato" (Gombrich [1970] 2003, 327), indicando la regola che decide della disposizione dei volumi negli scaffali. La struttura della Biblioteca risulta infatti speculare al principio compositivo che informa il *Bilderatlas*; concepita già da quando Warburg era ventenne, sarà edificata strutturalmente nella Warburg Haus a cominciare dal 1924, anno del ritorno di Warburg ad Amburgo da Kreuzlingen. Non sono i comuni principi biblioteconomici a organizzare la dislocazione dei libri, ma una sorta di 'affinità elettiva' tra i temi. I libri sono accostati tra loro come tessere di un mosaico secondo un disegno mentale, che collega ambiti culturali, tematici, significati intrinseci, e può essere modificato con l'ampliarsi delle prospettive di studio. Un principio che delinea, come lo ha definito Salvatore Settis, un *itinerarium mentis*, dove c'è una coincidenza tra il percorso mentale, le associazioni di idee, e quello fisico di accostamento tra libri (Settis [1985] 2022, 169-228); un itinerario generale di orientamento, dove caos e ordine sembrano cooperare (Friman, Jasson, Suominen 1995, 23-29).

Questa logica strutturale che regola nell'Atlante l'accostamento di immagini e nella Biblioteca l'accostamento tra libri induce il primo confronto tra metodologia degli studi warburghiani e riflessione storiografica teatrale, così come è venuta a delinarsi a partire dalla sua rifondazione a partire dagli anni '60 del Novecento.

Nel testo *Parere tendenzioso sulla fase* (1981), Ludovico Zorzi (1928-1983), con uno sguardo retrospettivo sulla sua ricerca, cita il Warburg-Kreis nel delineare i riferimenti metodologici alla base del suo approccio alla storia, accanto agli studiosi delle "Annales", l'etnistoria di Lévi-Strauss e il criticismo neodialettico neo-kantiano della Scuola di Francoforte. Zorzi fa riferimento a un'impresa a cui ha orgogliosamente partecipato per delineare la nozione di cultura a cui intende riferirsi: si tratta della stesura dei volumi dell'*Enciclopedia Einaudi* diretta da Ruggero Romano indicativa secondo Zorzi di una organizzazione concettuale della conoscenza originale rispetto alla concezione nozionistica da cui prende le distanze. L'immagine che la rappresenta "non è più la figura arborescente

di una cultura distribuita secondo una scala di valori (appunto la figura di un albero con le sue diramazioni centralizzate: prima viene questo, poi questo, poi questo); quanto piuttosto quella relativistica (la forma lenticolare dell'universo di Einstein) di un insieme matematico; anzi di un insieme di insiemi – un grafo di struttura, appunto, lenticolare a-centrata, collegata da rimandi concettuali, privi di rapporti gerarchici o di dipendenza” (Zorzi 1990, 315-328).



1 | Grafo della *Enciclopedia Einaudi*. Da: *Enciclopedia Einaudi. Descrizione, finalità, guida alla lettura*, Torino 1980.

Come ha osservato Stefano Mazzoni si tratta di una sorta di computer cartaceo di fine secolo dove i saperi sono organizzati a-centricamente in un sistema di reti, e il “grafo” dell’Enciclopedia [fig.1], rispecchiando questo sistema, significativamente è un’immagine-simbolo cara a Zorzi e indicativa della sua *Weltanschauung* (Mazzoni 2014, 58). L’ipertesto, prefigurato nella forma Atlante di Warburg, così come nel sistema enciclopedico sopracitato, è la *forma mentis* che delinea l’orizzonte su cui si colloca lo studio proposto tra gli anni ’70 e ’80 da Zorzi per una disciplina tutta “da fare” quale è la scienza dello spettacolo” (Zorzi 1977, 21). È infatti a partire dagli anni Sessanta e Settanta che si assiste in Italia alla nascita di un nuovo paradigma storico-teatrale che riconosce progressivamente prima nell’oggetto-spettacolo e poi nell’oggetto-teatro, e non più nel testo o nella letteratura drammatica, la sua materia, ed emancipa la disciplina dal suo ruolo ancillare rispetto agli studi letterari (De Marinis, 2004; De Marinis [1988] 2008; Ferraresi 2019). La proposta di Zorzi, che muove i primi passi già a partire dalla prima metà degli anni Cinquanta, nel porre un confronto serrato tra dato filologico e

documentario dello spettacolo – punto di partenza imprescindibile – e i più avanzati saperi storico-umanistici, si inserisce ai primordi di questa nuova prospettiva capace di ‘rifondare’ gli studi teatrali, dove il nuovo oggetto spettacolo-teatro pretende l’apertura dello studio a un approccio interdisciplinare o multidisciplinare. Storia dell’arte, sociologia, antropologia, musicologia, semiotica sono tutti strumenti indispensabili nelle mani dello storico del teatro in quanto utili a conoscere il suo sfuggente oggetto. Il postulato zorziano del teatro, come ha osservato Sara Mamone, è che sia un’arte compromessa con tutte le funzioni civili ed espressive della società (Mamone 1985, 36); e in questa ‘compromissione’ la dimensione figurativa, lo studio del documento visivo, intrecciato allo studio della fonte letteraria è la nuova conquista metodologica per la comprensione globale prima dell’oggetto-spettacolo poi dell’oggetto-teatro. È significativo che questa impostazione metodologica non emerga chiaramente solo nel volume *Il teatro e la città* (1977), considerato un “libro innovatore, anzi metodologicamente del tutto nuovo” (Mazzoni 2014, 86-87), “vera e propria svolta nella storiografia italiana ed europea del settore” (De Marinis [1988] 2008, 107), ma sia anticipata da quella che è stata definita la “mostra-saggio documentale” (Mazzoni 2014, 83) *Il luogo teatrale a Firenze*, curata da Zorzi nel 1975 presso il Palazzo Medici Riccardi di Firenze. Un evento che, come ha osservato Roberta Ferraresi rappresenta un momento cardine capace di profilare il prototipo dell’approccio globale alla storia del teatro, consolidata poi negli anni seguenti (Ferraresi 2019, 200-201). E lo è, bisognerebbe aggiungere, proprio per la specificità della sua natura di mostra, di esposizione di un oggetto visivo, ancorato alla spazialità e alla connessione materica di immagini e documenti secondo, per usare le stesse parole di Zorzi, uno “scrutinio multilineare di materiali” (Zorzi 1975, 21), che associa fonti testuali e figurative, pittoriche, architettoniche, teatrali con un’attenzione filologica. Un’impresa collettiva, fatta dall’impegno comune di più individualità, dal coinvolgimento di collaboratori, di studiosi e studenti, come era peraltro nell’abitudine di lavoro seminariale propria di Zorzi. Il metodo ‘multilineare’ intercettato da Mazzoni soprattutto nel contesto di ricerca de *Il teatro e la città* come in *Carpaccio e la rappresentazione di sant’Orsola* (pubblicato postumo nel 1988), indica una prospettiva ermeneutica ‘totale’, nel senso di apertura a vagliare la complessità di relazioni che investono i contesti urbani, storici, culturali di appartenenza e le interferenze tra tali spazi, le mentalità della committenza, le forme

dello spettacolo. Per Mazzoni l'esito più nuovo e sorprendente della lezione scientifica consiste "nell'attitudine a stabilire relazioni analogiche tanto coerenti quanto vincenti e il montaggio sapiente di 'testi e di referti allotri'" capaci di fondare la "'reinvenzione' dello spettacolo fiorentino tra il 1430 circa e il 1660" (Mazzoni 2014, 92).

In quest'ottica, come ha osservato Sara Mamone, i documenti e i monumenti posti in relazione assumono reciproca significanza dalle gerarchie funzionali che di volta in volta Zorzi individua, e la scelta dei materiali non mira all'accumulo, ma a stabilire relazioni analogiche, e ha come obiettivo non tanto la ricostruzione di un fatto od un oggetto, ma i rapporti tra quel fatto e altri fatti, quell'oggetto e altri oggetti (Mamone 1985, 12).

Rispetto a questa apertura epistemologica, riscontrabile anche nell'approccio pluridisciplinare di Warburg, la storia dello spettacolo per Zorzi altro non è che un modo nuovo di indagare un'attività umana complessa e multiforme che coincide con l'intero percorso dell'umanità (Mamone [1992] 2018). La complessità della rete di relazioni che, congiungendo piani diversi, sola può aspirare a spiegare un dato storico, si comprende in un orizzonte di senso che ricongiunge il piccolo con il grande. Così per Warburg ogni singola forma artistica è compresa nella più vasta storia della civiltà umana; lo studio della funzione della sopravvivenza dell'antichità per la formazione della moderna psiche europea, la ricerca sulla relazione tra religione, arte, scienza rilessa in una "adeguata raccolta di testi e immagini" è quanto Warburg si propone di comprendere al contempo nel fondare la Biblioteca e nel realizzare il *Bilderatlas Mnemosyne* (Warburg [1925] 2007, 289-294). La forma atlante è espressione di questa apertura d'orizzonte di significato che, guadagnando un pensiero spaziale, congiunge la storia particolare all'universale, alla storia globale. E se l'oggetto ultimo è la comprensione della forma artistica come tassello dell'ampio mosaico della storia della civiltà non sorprende allora che lo sguardo si concentri di preferenza su momenti di passaggio, fasi storiche che accompagnano trasformazioni, transizioni. Per Zorzi, "lo studio dei momenti di trapasso tra una congiuntura e l'altra si mostra di gran lunga più interessante che lo studio di movimenti interni alle singole fasi o dei fenomeni stabilizzanti di esse" (Zorzi 1990, 323).

Come ha acutamente notato Edgar Wind, anche l'interesse costante di Warburg per le età di transizione (*Übergangszeiten*), per i momenti di passaggio e di conflitto, che si tratti – giusto per menzionare due esempi – della figura di transizione di Keplero, o più in generale del passaggio dal Medioevo al primo Rinascimento, giustifica la consapevolezza che le situazioni dinamiche sono indicative di un momento formativo e trasformativo, e perciò sono più capaci di svelarne i meccanismi sottesi di quanto lo siano le situazioni statiche (Wind [1931] 1984, 133-134). Lo studio si concentra quindi sui nessi, sugli intervalli, le crisi, i trapassi individuabili solo in una rete di intrecci. Wind significativamente pone una analogia tra l'interesse di Warburg per le fasi mediane delle epoche storiche e la sua Biblioteca che, abbracciando molti più ambiti di una normale biblioteca specialistica e non avendo di conseguenza una consistenza esauriente riguardo ogni singolo ambito, ha la sua forza proprio nelle zone di confine (*Grenzgebiete*) (Wind [1931] 1984, 134).

La logica strutturale dell'Atlante risulta significativa sotto certi aspetti anche riguardo al metodo di studio adottato da un altro riformatore della storiografia teatrale, Fabrizio Cruciani (1942-1992), che storicamente si colloca poco dopo Zorzi e gravita nella scuola romana, al seguito di Giovanni Macchia e Ferruccio Marotti. Per quanto Cruciani abbia avuto come modello di riferimento per gli studi iconografici e visivi della storia dell'arte soprattutto Pierre Francastel (si veda di Francastel *Guardare il teatro* a cura di Fabrizio Cruciani [1987]), contribuendo alla sua traduzione e promozione in Italia, ritengo che sia possibile individuare delle affinità nell'approccio agli studi. È illuminante a questo proposito quanto ha scritto Gerardo Guccini sul metodo di ricerca dello studioso: "Per lui modello di cultura non erano le biblioteche reali ma le biblioteche che si formano nella mente. Le biblioteche dove gli spazi vuoti sono altrettanto significativi di quelli occupati e le idee e gli studi convivono in un rapporto instabile che consente, a seconda degli oggetti, delle esigenze o anche, delle intuizioni istantanee, di mutare le dislocazioni e le gerarchie" (Guccini 1995, 326).

Sembra delinearsi in queste parole il principio che dà forma alla biblioteca Warburg e alla dislocazione alle immagini sui pannelli neri di *Mnemosyne*, lì dove la distanza tra un'immagine e l'altra, il vuoto 'buio' tra esse, è parte costitutiva della sintassi del dispositivo. E, come tangibile

visualizzazione spaziale, questo spazio vuoto potrebbe essere identificato con quello che Warburg ha definito *Denkraum*, ossia lo spazio del pensiero, lì dove l'architettura complessiva di *Mnemosyne* può essere compresa come articolazione *in figura* del *Denkraum*. Il *Denkraum*: la delimitazione guadagnata – e da riguadagnare costantemente – dal pensiero che si sottrae all'identificazione con l'oggetto, con la realtà circostante e conquista la distanza rispetto ad essa, in questo è principio di coscienza, e in quanto tale all'origine fondativa della civiltà. Una delle ipotesi di sottotitolo attribuite da Warburg al *Bilderatlas*: “la creazione dello spazio del pensiero come funzione culturale” conferma questa osservazione (Wedepohl 2014, 17-49; si veda anche Cirlot 2017, 121-146), così come la riflessione del 1929 con cui introduce l'ultima versione dell'Atlante. A rappresentare lo spazio del pensiero sono i margini neri, le cornici che vengono a crearsi tra immagine e immagine; è lo spazio nero che si apre tra le immagini nell'intervallo creato tra l'una e l'altra, intervallo e che è differente per ogni tavola. La distanza tra immagine e immagine nell'Atlante rappresenta lo spazio della mediazione simbolica in cui domina la categoria della relazione tra gli elementi. Il metodo di composizione dell'Atlante risulta articolato per correlazione e giustapposizione: una compresenza di immagini, dove il senso di ciascuna, il suo significato, non vale tanto di per sé, esclusivamente rispetto alla qualità singolare dell'opera d'arte o all'appartenenza a un dato contesto storico e culturale, ma è dato dalla connessione che la stessa immagine instaura per vicinanza o lontananza con le altre immagini, e rispetto a un punto di vista che le sceglie e le dispone in relazione le une con le altre. Sotto questo rispetto, l'idea di 'biblioteca mentale', come emerge nel dispiegamento per immagini del *Bilderatlas* e nel principio della legge del buon vicinato, può essere uno dei concetti chiave che permettono di ricondurre la forma atlante alla storiografia teatrale. Un'idea coerente a quella di teatro mentale, il “teatro che abbiamo in mente” (Cruciani 1992, 11-12) o il teatro come “*forma mentis*” (Cruciani, Seragnoli 1987, 10), con cui ha fatto costantemente i conti Cruciani nel considerare il teatro 'reale', ossia gli imprescindibili presupposti ideologici, le idee, le visioni del teatro sottese al suo studio oggettivo, materiale, documentario. In questa prospettiva è evidente come l'oggetto-teatro, la conquista della riforma storiografica novecentesca (Ferraresi 2019), si costruisca dalla fitta rete di relazioni che vengono a tessersi tra l'evento teatrale, il pubblico, gli artisti, la società, nella consapevolezza

che l'oggetto varia costantemente a seconda dei contesti, e questo in modo più definito a partire dalla riflessione maturata dalla metà degli anni '70 (Ferraresi 2019, 210-212).

Concetto importante per la storiografia teatrale del Novecento e prossimo all'idea di atlante è quello, già introdotto dalle riflessioni di Zorzi, di globalità. Ed è Cruciani, in *Problemi di storiografia dello spettacolo*, a riconoscere tra le caratteristiche più importanti della storiografia teatrale la "globalità, storica e problematica" (Cruciani 1993, 5). La storiografia del teatro, scrive Cruciani, "studia come il teatro sia esistito nella storia" (ivi, 3); in questa che può essere considerata una premessa metodologica si coglie la peculiarità e lo scarto della disciplina rispetto alla storia strettamente intesa. La differenza tra studiare il teatro nella storia e studiare la storia nel teatro riconduce alla definizione di storia che Aristotele dà nella *Poetica*, differenziandola rispetto alla filosofia e alla poesia; se queste hanno il pregio di dire gli universali e quanto è probabile o necessario che accada, la storia invece si concentra nei particolari e sui fatti già accaduti (*Poetica* 51 b, 6). La capacità di cogliere gli universali implica evidentemente uno sguardo ad ampio raggio, aperto a un orizzonte, e l'immagine dell'atlante in qualità di mappa esemplifica il significato di globalità. Anche l'espressione frequentemente usata da Warburg "il buon Dio sta nel dettaglio" (Gombrich [1970] 2003, 19) rende il senso di questa prospettiva; se è indice, ad esempio per Siegfried Kracauer di un approccio storiografico microstorico, che si distingue dal macrostorico comprensivo delle strutture generali di vasti spazi temporali osservate a grande distanza (Kracauer [1969] 1985), bisogna piuttosto riconoscere come nell'espressione di Warburg le due visioni, apparentemente antitetiche, siano assolutamente complementari, e inscindibili. Con la realizzazione dell'Atlante, Warburg colloca la passione filologica per il dettaglio, la fede incrollabile per le fonti in un orizzonte di senso dove particolare e universale sono congiunti nel tentativo di comprendere l'umanità nel mondo, nel rapporto tra microcosmo e macrocosmo. L'attenzione a monte per lo studio della cultura rinascimentale, che accomuna significativamente Zorzi e Cruciani a Warburg, congiunta alla passione filologica documentaria, indubbiamente influenza questo approccio; il Rinascimento rappresenta un passaggio storico cruciale in cui il rapporto tra uomo e mondo, tra particolare e universale, viene radicalmente ridefinito; Warburg lo dichiara

esplicitamente nelle tavole incipitarie del *Bilderatlas*, le tavole ABC che introducono alle coordinate di metodo su cui si regge la struttura dell'Atlante. In particolare, la tavola B, dove le immagini appuntate delineano la trasformazione della corrispondenza tra uomo e cosmo nel passaggio rivoluzionario dal Medioevo all'età moderna con, al centro del montaggio, le figure della *hominis dignitas* rinascimentale: l'uomo di Leonardo e l'uomo di Dürer che impongono al cosmo le loro proporzioni e la loro misura (Seminario Mnemosyne 2016).

L'atlante è una mappa con cui l'uomo disegna il mondo per orientarsi, implica sempre un nuovo orizzonte di osservazione e codificazione attraverso la descrizione-rappresentazione e l'interpretazione-riconfigurazione del mondo. L'Atlante di Warburg, e più in generale la 'forma atlante', indicano una riorganizzazione del sapere espressiva della scoperta di nuovi mondi, che vengono esplorati e ridisegnati, e perciò creati *ex novo*, costantemente rimappati. In questo senso la mappa quando viene disegnata è originale per definizione perché certifica una scoperta geografica e inaugura una nuova prospettiva. Non è un caso che spesso la forma dell'atlante sia assimilata all'idea dell'Abecedario, proprio per la capacità di rinominare il mondo a partire dall'alfabeto elementare e azzerando la nomenclatura precedente. Un esempio illuminante, per rimanere nel contesto teatrale, è la *Kriegsfibel* di Bertolt Brecht, un sillabario per immagini della Seconda guerra mondiale, che il regista realizza con l'assemblaggio di foto, relative didascalie, ed epigrammi di sua composizione, per dare una visione inedita e critica dell'ideologia dominante durante il conflitto mondiale (Sacco 2015, 95-107).

Nell'accezione di globalità data nello specifico da Cruciani quindi, ogni approccio storiografico implica di per sé questa riorganizzazione del sapere per la codificazione di nuovi orizzonti di senso.

Coerente a uno sguardo d'insieme, la storiografia ha come oggetto di studio la tradizione, che è intesa da Cruciani come processo dinamico in continua trasformazione. La tradizione è sempre "attiva" in quanto "vive del suo riscoprire il movimento che ha presieduto alla creazione" (Cruciani 1993, 5). Che la conoscenza sia possibile soprattutto lì dove si osserva un cambiamento, una trasformazione dettata dalla necessità dei tempi è una lezione, come si è visto, fondamentale di Warburg, il quale ha focalizzato i

suoi studi proprio nella dialettica tra permanenza e trasformazione. Il movimento è l'oggetto privilegiato della sua ricerca, e in esso scopre il depositario del principio vitale; il movimento è il gesto espressivo che porta, trasformandola, la riemersione della forma antica nella cultura rinascimentale.

Per questo l'Atlante proprio perché esprime morfologicamente le traiettorie della tradizione è uno strumento dinamico, non statico. E come ha osservato Raimondo Guarino, fare storiografia teatrale significa anzitutto comprendere il teatro nella storia rispetto alle categorie della permanenza, della trasmissione, della continuità, della discontinuità e nei processi di simbolizzazione che qualificano l'evento teatrale (Guarino 2005a). Il concetto di mutamento e trasformazione è inerente all'idea di tradizione non intesa nei termini di restaurazione o conservazione di un passato che torna identico nel presente. Il *continuum* della tradizione è instabile e tortuoso, è un percorso carsico intervallato da oblii, salti, vuoti, riemersioni. Il passato, afferma Cruciani, deve essere rifondato. Allora la storia incastonata in questo *continuum* non può che trasfigurarsi in "fluida", "eversiva", "a-centrica storia declinata al plurale" (Mazzoni [2003] 2017, 27), come nella definizione di Stefano Mazzoni, memore della lezione zorziana, a introduzione dell'*Atlante iconografico degli spazi e le forme del teatro in occidente dall'antichità al XIX secolo* di cui è autore (cfr. anche Mazzoni 2002-2003, 221-253).

A proposito di simbolo, sappiamo anche quanto il concetto di funzione simbolica, che Warburg media anche dalla "forma simbolica" coniata da Cassirer (Cassirer 1977-1982), sia determinante nella comprensione dei processi culturali. Per i due pensatori la funzione simbolica, sintetizzando le capacità concettuali e immaginative dell'umano, funziona come facoltà in grado di orientarlo nel mondo; è la funzione culturale che si è visto espressa in quello spazio del pensiero (*Denkraum*) conquistato dall'umanità al fine di orientarsi nel mondo. Rispetto a questo ordine di pensiero ha senso quindi comprendere l'evento teatrale come processo di simbolizzazione e per la funzione eminentemente culturale che soddisfa. Ne consegue che il teatro non è tanto studiato come repertorio di opere: piuttosto di esso si studiano "i modi di operare" (Cruciani 1993, 4). Se nell'ottica di Warburg l'opera d'arte è il veicolo per comprendere la cultura, un'epoca storica, la modalità di essere dell'umanità nel mondo,

l'orientarsi in esso, l'evento teatrale allo stesso modo ha significato non tanto in quanto oggetto valevole di per sé, ma perché indicativo, come ha affermato Cruciani, di modi di operare, o come ha rilevato Guarino, elaborando le acquisizioni di Zorzi e Cruciani, di "grandi processi di simbolizzazione che percorrono e modellano durate particolari, trasformano spazi e modellano comunità" (Guarino 2005b, IX).



2 | *Atlante Mnemosyne*, Tavola 71.

Cruciani definisce "dialettica" la conoscenza che dà forma all'indagine storiografica (Cruciani 1993, 4). Non solo perché dialettico è il rapporto tra passato e presente, secondo una visione affine anche alla revisione della storiografia fatta da Walter Benjamin, ma in quanto il teatro è di per sé dialetticamente "il luogo dei possibili", in quanto "insieme complesso" e "campo di relazioni". La storiografia, per la natura del suo oggetto, deve porsi in dialettica con altri saperi, dove per dialettica si intende la natura interattiva e dialogica alimentata per confronto contrappuntistico. Il teatro è inteso quindi

come un campo di forze.

La metafora magnetica in grado di esplicitare la tensione che intercorre tra le forze in campo è compresa da Warburg che, non a caso, predilige il termine *Polarität*, polarità. Dialettica e polarità semantica tessono i rapporti di relazione nella molteplicità di immagini dislocate nell'Atlante. Gli intervalli vuoti tra le immagini mediano lo spazio simbolico tra esse e ne strutturano il contrappunto dialettico costante che dinamizza la relazione tra di esse, restituendo un effetto di apertura dinamica, di *dynamis* che incalza lo sguardo a inseguire le immagini senza sosta lungo possibili traiettorie interpretative. Le immagini non sono disposte in successione seriale, ma sono appuntate nei pannelli secondo una dinamica di montaggio che presuppone il dialogo tra esse, il confronto o anche lo scontro, il cortocircuito. Di provenienza diversa e quantomai disparata, le immagini, scelte da Warburg per motivi differenti che possono riguardare il contenuto ma anche il supporto o la loro particolare storia, trovano una

ricontestualizzazione e risemantizzazione nel contesto di ciascuna tavola e nel rapporto tra tavola e tavola.

Nell'Atlante, la spaziatura tra le immagini corrisponde allora alla scoperta di una nuova sintassi: la sintassi di una forma diversa di pensiero che, per il fatto di fondarsi sulla relazione contrappuntistica, sulla tensione degli elementi in gioco, e non sulla fusione (come ad esempio il *collage* delle Avanguardie Storiche), è drammatica. Il montaggio è da intendersi qui nell'accezione drammatica che Ejzenštejn gli ha attribuito ne *La drammaturgia della forma cinematografica*, distinguendo l'effetto di 'scontro' tra immagini che è proprio del montaggio e ha come esito il dramma, dalla successione di immagini che ha come esito l'*epos*, la narrazione (Ejzenštejn [1929] 1992, 19-52). Una distinzione che potrebbe spiegare anche lo scarto tra archivio/collezione e atlante condensato nella diversa logica della *ratio* dispositiva degli elementi.

L'elemento "irrazionale" – come lo ha definito Carlo Ginzburg nel proporre il metodo morfologico indiziario accanto a quello storico (Ginzburg [1966] 2000, 29-106) – che accompagna "l'intuizione sintetica" a guida dell'accostamento di immagini nell'Atlante apre alla questione della memoria e della sua importanza nella costruzione della conoscenza storiografica. La storia del teatro si è costantemente confrontata con la problematicità del suo oggetto, aderendo o meno al pregiudizio antiteatrale, facendo dell'"oggetto mancante" (Marotti 1973, 33) o dell'"effimero teatrale" (Cruciani 1976, 3) insieme il limite e la risorsa; l'assenza dell'oggetto è infatti l'imprescindibile punto di partenza della rifondazione della storiografia novecentesca che dagli anni '70, pensandolo come risorsa, vi legge la variabilità nella storia. Ma se l'oggetto del teatro è mancante ed obbliga a lavorare sui documenti come sue tracce frammentarie da scoprire e ricomporre, la memoria in questo ha un ruolo cruciale; ed è quindi fondamentale avere consapevolezza dei meccanismi che ne permettono e regolano la trasmissione. Ed è proprio ciò che ha cercato di definire Warburg coniando termini quali *Pathosformeln* – le formule del *pathos* – e *Nachleben* – sopravvivenza o vita postuma dell'immagine – e intitolando l'Atlante alla madre di tutte le Muse, *Mnemosyne*. Questi nomi indicano proprio dei "depositi di memoria attiva", una delle definizioni data da Guarino all'oggetto della storiografia

teatrale, quale “oggetto mancante di una dimensione vivente” (Guarino 2005b, V-XI).

Anche “engramma”, nel significato attribuito da Warburg al termine biologico desunto da Richard Semon, in quanto traccia mnemonica è un deposito di memoria attiva, è il DNA culturale che il percorso irrequieto della tradizione trasmette attraverso il movimento creativo. In particolare l’espressione “formula del *pathos*” è coniata con la volontà di indicare espressioni viventi: l’immagine proprio perché è colta per il movimento di cui è portatrice, per l’energia che custodisce e trasmette, è intesa come espressione di una dimensione vivente, e indicativa di una forma di vita appartenente a un contesto storico determinato, ma capace di risemantizzarsi in nuovi contesti. Immagine divenuta oramai icona, che incarna esemplarmente la *Pathosformel* è la Ninfa incedente, che Warburg ‘scopre’ catturata nel suo slancio vitale dal pennello di Domenico Ghirlandaio ne *La nascita del Battista* a Santa Maria Novella a Firenze. Se l’Atlante è anche un repertorio di formule del *pathos*, la storiografia teatrale è, nell’accezione di Cruciani, “repertorio delle possibilità del teatro: un corpo vivente che può/deve diventare corpo-in-vita” (Cruciani 1993, 1).

La struttura dell’Atlante si compone attraverso il meccanismo del montaggio, e montaggio è significativamente il termine a cui si riconduce Le Goff nella celebre voce enciclopedica sul rapporto tra monumento e documento (Le Goff 1978, 38-43). Il montaggio è l’atto che guida l’organizzazione della memoria, che guida la scelta dei documenti, delle fonti, la messa in relazione e la distanza tra essi. È principio costruttivo o decostruttivo. La costruzione e decostruzione del monumento in documento, e viceversa, realizzato con il montaggio è il movimento dialettico da attuare nella continua frizione tra storia e storiografia, è l’esercizio ermeneutico che il dispositivo dell’atlante offre all’indagine.

In questo senso si comprende anche la struttura aperta della forma Atlante che evoca una conoscenza sempre in movimento, con nuove mete e nuovi orizzonti, sempre passibile di essere rimessa in discussione. Non è un caso che la maggior parte delle opere costruite sulla forma atlante siano opere non finite, non ultimate ma lasciate interrotte e perciò potenzialmente infinite. Il principio formativo del montaggio spiega come

la forma atlante non accumuli dati, come potrebbe fare un archivio o una collezione, ma operi sempre una scelta, una selezione di quello che intende mostrare, e in questo sia sempre assertivo di qualcosa, di un messaggio, di una significazione.

Il metodo di composizione dell'Atlante, anche nell'adottare un principio cartografico che predilige mezzi di esplorazione ed espressione non linguistici, ma visuali e spaziali sembra strutturarsi esso stesso come una macchina teatrale. L'architettura dell'Atlante, articolata per correlazione e giustapposizione, è speculare a una dialettica contrappuntistica propria della forma drammatica. La struttura drammaturgica del display di *Mnemosyne* implica una compresenza di immagini, dove il senso di ciascuna non vale tanto di per sé, per qualità dell'opera d'arte o per l'appartenenza a un dato contesto storico e culturale, ma è dato dalla connessione che la stessa immagine instaura per vicinanza o lontananza con le altre immagini, e rispetto a un punto di vista che le sceglie e le dispone. L'Atlante nella modalità di pensare lo spazio risulta quindi avere una struttura drammaturgica coerente con la trasformazione dello spazio teatrale nel Novecento (De Marinis 2000, 95-51). Come si è visto, la distanza tra immagine e immagine nell'Atlante rappresenta lo spazio della mediazione simbolica, in esso quindi domina la categoria della relazione, una forma del pensare in cui il rapporto tra soggetto e oggetto, uomo e mondo è mediato dalla relazione e interazione. Il teatro, come ha osservato Cruciani, è essenzialmente un "sistema di relazioni", e le opere sono "l'insieme delle relazioni poste in essere nell'avvenimento cui sono finalizzate e delle forme in cui si realizzano" (Cruciani 1993, 11). La specificità della relazione a teatro è tale da renderlo il luogo per eccellenza in cui il particolare e universale si toccano e mostrano la loro congiuntura, in questo senso è luogo privilegiato della mediazione simbolica. La categoria poco controllabile della relazione, in cui il contatto inedito tra elementi dà vita all'accadimento imprevedibile, al possibile a venire, è fondante per l'arte teatrale, che, per questo, storicamente ha spesso assunto un ruolo sovversivo e marginale; sin dalle origini si è posta in contrapposizione con la logica disgiuntiva e dicotomica prevalente nella cultura occidentale.

È possibile allora notare una specularità tra il teatro e il sapere in grado di indagarlo; per questo Cruciani può affermare: "Se il teatro è

sostanzialmente un insieme di relazioni attuate in forme concrete e determinate, tale è anche la riflessione e gli studi sul teatro: la storiografia teatrale è, nel suo essere indagine storica, fondamentalmente pensiero dialettico” (Cruciani 1993, 11).

Come ha osservato Guccini, di seguito alla notazione sul ruolo delle biblioteche mentali nella riflessione dello storico del teatro, lì dove i vuoti e i pieni dettano la modalità dei rapporti instabili tra saperi, “la conoscenza – ed è forse questo il segno essenziale del suo insegnamento – presuppone, come il teatro, lunghi apprendistati e faticosi esercizi ma esiste laddove si produce” (Guccini 1995, 326).

Torna alla mente il celebre passo nel *Timeo* di Platone ripreso da più autori: “Colui che contempla si rende simile all’oggetto della sua contemplazione” (*Timeo* 90d), a significare come ci sia una profonda affinità tra l’oggetto osservato e lo sguardo osservante, il modo con cui ci si rivolge a esso. O come la similitudine debba essere cercata perché è condizione prima del riconoscimento: perciò Plotino, riformulando l’espressione di Platone, afferma come è necessario che “il veggente prima si renda simile a ciò che deve essere visto e solo poi si disponga alla visione” (*Enneadi* I, 9). Questa coesenzialità tra il metodo e l’oggetto di indagine, gravida di interrogativi, sembra alimentare la riflessione sulla possibilità di pensare la forma atlante come modello euristico, come strumento epistemologico per l’indagine metodologica della storiografia teatrale.

Riferimenti bibliografici

aut aut 1984

“*Storie di fantasmi per adulti*” *Il pathos delle immagini nelle ricerche di Aby Warburg sulla rinascita del paganesimo antico*, “aut aut” 199-200, (gennaio-aprile) 1984.

Baldacci 2017

C. Baldacci, *Archivi impossibili. Un’ossessione dell’arte contemporanea*, Milano 2017.

Benjamin [1931] 2012

W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in W. Benjamin, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino 2012, 225-244.

Cassirer 1982

E. Cassirer, *La filosofia delle forme simboliche*, 3 vol., a cura di E. Arnaud, Firenze 1977-1982.

Centanni 2010

M. Centanni, *Passagenwerke per Mnemosyne: montaggio di immagini e spaziature del pensiero*, "Aisthesis" vol. II, n. 2, 2010, 15-30.

Centanni 2022

M. Centanni, *Aby Warburg e il pensiero vivente*, in *Warburg e il pensiero vivente*, a cura di M. Centanni, Dueville 2022, 319-413.

Cirlot 2017

V. Cirlot, *Zwischenraum/Denkraum. Oscillazioni terminologiche nelle Introduzioni all'Atlante di Aby Warburg (1929) e Ernst Gombrich (1937)*, "La Rivista di Engramma" 151, (novembre/dicembre 2017), 121-146.

Cruciani 1992

F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma/Bari 1992.

Cruciani 1993

F. Cruciani, *Problemi di storiografia dello spettacolo*, "Teatro e Storia" vol. 8, n. 1, (aprile) 1993, 3-11.

Cruciani, Seragnoli 1987

F. Cruciani, Daniele Seragnoli, *Introduzione*, in F. Cruciani (a cura di), *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna 1987, 9-28.

Cruciani 1976

F. Cruciani, *Presentazione*, "Biblioteca Teatrale" VI, 1976, 15-16, 3-4.

De Marinis 2000

M. De Marinis, *La drammaturgia dello spazio*, in M. De Marinis, *In cerca dell'attore*, Roma 2000, 29-51.

De Marinis 2004

M. De Marinis, *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Roma/Bari, 2004.

De Marinis [1988] 2008

M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma 2008².

Ejzenštejn [1929] 1992

S. M. Ejzenštejn, *Drammaturgia della forma cinematografica*, in S.M. Ejzenštejn, *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Venezia 1992, 19-52.

Ferraresi 2019

R. Ferraresi, *La rifondazione degli studi teatrali in Italia dagli anni Sessanta al 1985*, Torino 2019.

Francastel 1987

P. Francastel, *Guardare il teatro*, a cura di Fabrizio Cruciani, Bologna 1987.

Friman Jasson, Suominen 1995

M. Friman, P. Jasson, V. Suominen, *Chaos or order? Aby Warburg's Library of cultural History and its classification*, in "KO - Knowledge organization, International Journal Devoted to Concept Theory, Classification, Indexing, and Knowledge Representation" vol. 22, n. 1, (1995), 23-29.

Gasparotto 2015

L. Gasparotto (a cura di), *La lingua di Atlante. Abbecedario del teatro di Anagoor. Un'intervista a Simone Derai a cura di Lisa Gasparotto*, "La Rivista di Engramma" 130, (ottobre/novembre 2015), 223-245.

Ginzburg [1966] 2000

C. Ginzburg, *Da A. Warburg a E. H. Gombrich. Note su un problema di metodo*, in C. Ginzburg, *Miti emblemici e spie. Morfologia e storia*, Torino 2000, 29-106.

Gombrich [1970] 2003

E. Gombrich, *Aby Warburg, una biografia intellettuale*, a cura di A. Dal Lago e P.A. Rovatti, Milano 2003.

Guardenti 1996

R. Guardenti, *Il quadro e la cornice: iconografia e storia dello spettacolo*, "Biblioteca teatrale" 1996, 36-37.

Guarino 2005a

R. Guarino, *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Roma, 2005.

Guarino 2005b

R. Guarino, *Premessa. L'oggetto mancante e la memoria vivente*, in Guarino 2005, V-XI.

Guccini 1995

G. Guccini, *La lezione di Fabrizio Cruciani*, "Teatro e Storia", vol. 17, 1995, 319-326.

Kracauer 1985

S. Kracauer, *Prima delle cose ultime*, traduzione di S. Pennisi, prefazione di P.O. Kristeller, Casale Monferrato 1985.

Lagani 2009

C. Lagani, *Per un Atlante delle immagini. Fanny & Alexander di fronte al metodo Warburg*, in "Luminar 7. Teatri antichi e moderni. Archeologia Architettura Web", Atti del convegno (Venezia, 7-8 febbraio 2008), "La Rivista di Engramma" 69, (febbraio 2009), 51-68.

Le Goff 1978

J. Le Goff, *Documento, Monumento*, voci della *Enciclopedia Einaudi*, vol. V, Torino 1978, 38-43.

Mamone 1985

S. Mamone, *Le tesi di Ludovico Zorzi*, "Quaderni di Teatro" n. 27, a. VII, 1985, 36-40.

Mamone [1992] 2018

S. Mamone, *Prologo. Storia dello spettacolo: il testimone preterintenzionale*, in *Forme dello spettacolo in Europa tra Medioevo e Antico Regime*, a cura di S. Mamone, Perugia 2018, 7-14.

Marotti 1973

F. Marotti, *Note di metodo per lo studio del teatro della regia*, "Biblioteca Teatrale" III, n. 8, 1973, 33-36.

Mazzoni 2002-2003

S. Mazzoni, *Studiare i teatri: un atlante iconografico per la storia dello spettacolo*, in *Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*, "Culture Teatrali" 7/8, (autunno 2002-primavera 2003), 221-253.

Mazzoni 2014

S. Mazzoni, *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto*, "Drammaturgia" Anno XI, I, 2014, 9-137.

Mazzoni 2017

S. Mazzoni, *Prologo per l'Edizione 2017*, in *Atlante iconografico. Spazi e forme dello spettacolo in occidente dal mondo antico a Wagner*, Pisa 2017, 17-27.

Molinari 1996

C. Molinari, *Sull'iconografia come fonte della storia del teatro*, "Biblioteca teatrale" 37-38, 1996, 19-40.

Pasquali [1930] 2022

G. Pasquali, *Ricordo di Aby Warburg*, in *Aby Warburg e il pensiero vivente*, a cura di M. Centanni, Dueville 2022, 35-52.

Sacco 2015

D. Sacco, *Pensare per immagini. Il principio drammaturgico del montaggio. A partire dall'Abicì della guerra di Bertolt Brecht*, in *Figli di Marte*, a cura di S. De Laude, Venezia 2015, 95-107.

Settis [1985] 2022

S. Settis, *Warburg continuatus. Descrizione di una biblioteca*, in *Warburg e il pensiero vivente*, a cura di M. Centanni, *Aby Warburg e il pensiero vivente*, Dueville 2022, 169-228.

Seminario Mnemosyne 2016

Seminario Mnemosyne, *Dal cosmo all'uomo e ritorno. Lettura di Tavola B del Mnemosyne Atlas di Aby Warburg*, a cura del Seminario Mnemosyne, "La Rivista di Engramma" 138, (settembre/ottobre 2016), 27-44.

Tomšič 2015

A. Tomšič, *Il "modello atlantico" come metodo compositivo. Pratiche ed esempi dalla nuova scena italiana*, "Culture Teatrali" n. 24, 2015, 187-199.

Warburg [1895] 1996, 2000

A. Warburg, *I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589: i disegni di Bernardo*

Buontalenti e il "Libro dei Conti" di Emilio de' Cavalieri, in *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, Firenze 1996, 61-102.

Warburg [1925] 2007

A. Warburg, *Relazione al Kuratorium della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, in *Opere*, II, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2007, 289-294.

Warburg [1929] 2016

A. Warburg, *Introduzione all'Atlante Mnemosyne* [1929], in M. Ghelardi (a cura di), *Aby Warburg, Mnemosyne. Einleitung. Introduzione al Bilderatlas*, "La Rivista di Engramma" 138, (settembre/ottobre 2016), 13-3.

Wedepohl 2014

C. Wedepohl, *Pathos - Polarität - Distanz - Denkraum. Eine archivarische Spurensuche*, in *Warburgs Denkraum: Formen, Motive, Materialien*, edited by M. Treml, S. Flach, P. Schneider, Paderborn 2014, 17-49.

Wind [1931] 1984

E. Wind, *Il concetto di "Kulturwissenschaft" di Warburg e il suo significato per l'estetica (1931)*, traduzione di R. Cristin, "aut aut" 199-200, 1984, 121-135.

Zampino 1977

M.D. Zampino, *Gli studi astrali e il "Journal of the Warburg and Courtauld Institute"*, "Biblioteca Teatrale" 18, 1977, 1-44.

Zorzi 1975

L. Zorzi, *Introduzione*, in M. Fabbri, E. Garbero Zorzi, A.M. Petrioli (a cura di), *Il luogo teatrale a Firenze*, catalogo della mostra (Palazzo Medici Riccardi, Firenze, 31 maggio-31 ottobre 1975), Milano 1975, 9-51.

Zorzi 1977

L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino 1977.

Zorzi 1979

L. Zorzi, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. I, *Questioni e metodi*, Torino 1979, 419-463.

Zorzi 1988

L. Zorzi, *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola. Ricerche sulla visualità dello spettacolo nel Quattrocento*, Torino, 1988.

Zorzi 1990

L. Zorzi, *Parere tendenzioso sulla fase (Il 'Don Giovanni' di Mozart come Werk der Ende)*, in *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino, 1990, 315-328.

English abstract

In this contribution, Daniela Sacco offers us a reflection on the possibility of considering the 'atlas form', deduced from the thought of Aby Warburg, as a model for investigating the methodology of twentieth-century theatrical historiography, and in particular in the pioneering studies opened by Ludovico Zorzi and Fabrizio Cruciani. Two authors who stand in continuity and significantly share with Warburg an interest in the study of Renaissance culture.

keywords | Aby Warburg; Atlante Mnemosyne; Studi Teatrali; Ludovico Zorzi; Fabrizio Cruciani.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues – friends and scholars – who have double-blind peer reviewed this essay.

(cf. Albo dei referee di Engramma)

Aby Warburg. Per una genealogia del Rinascimento

Arturo Mazzearella

I

Egregio e caro amico,
l'opera che vi offro nel vostro sessantesimo compleanno doveva, originariamente, essere l'espressione personale della profonda amicizia e devozione che vi professo. Non avrei però, d'altra parte, potuto portare a compimento questo lavoro se non avessi ricevuto ininterrotto aiuto e incoraggiamento da quella comunità di studiosi che ha il suo centro spirituale nella vostra biblioteca. Oggi non mi è quindi più lecito parlare solo in nome mio, ma devo farlo anche in nome di questa comunità, in nome di tutti coloro che, già da molto tempo, onorano in voi un maestro nel campo delle ricerche della storia dello spirito.

Con questa dedica Cassirer apre *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento* (Cassirer [1927] 1935, 5). Le commosse parole che ha per Aby Warburg, oltre a siglare il devoto omaggio a uno degli ultimi grandi organizzatori di cultura comparsi a cavallo dei due secoli, segnano anche il riconoscimento dell'indiscutibile peso teorico raggiunto, soprattutto nella tradizione degli studi rinascimentali, da Warburg: non solo capace di dare vita a uno dei più vivaci e prestigiosi centri della cultura europea, ma anche di rinnovare un filone di studi, di avviare un organico e solido progetto culturale.

Negli oltre cinquant'anni che ci dividono dalla dedica di Cassirer, proprio questo secondo aspetto della personalità di Warburg è stato, però, progressivamente rimosso. Tranne che per pochi specialisti, oramai da tempo la sua fama è quasi esclusivamente legata al celebre Istituto che porta il suo nome. Ai suoi lavori – veramente innovatori, come notava già Cassirer – è in genere riservato, nelle numerose celebrazioni che nel

corso degli anni si sono succedute, solo qualche superficiale accenno. Né l'accurata biografia di Gombrich (Gombrich [1970] 1983), pur ricostruendo puntualmente la complessa rete di relazioni che confluiscono nella formazione culturale di Warburg, è riuscita a riportare al centro dell'attenzione la sua figura di instancabile ricercatore.

Soprattutto in Italia, se si escludono le solitarie incursioni di Ginzburg (Ginzburg [1966] 1986) e di Agamben (Agamben [1975] 2022), l'opera di Warburg è rimasta avvolta da una fitta nube di genericità.

Eppure, a ogni nuova lettura, le minuziose, pazienti analisi micrologiche di Warburg – in parte comprese nel volume *La rinascita del paganesimo antico*, curato da Gertrud Bing, recentemente ristampato dalla Nuova Italia – suscitano sempre innumerevoli spunti di riflessione. Ancora costituiscono un punto di riferimento obbligato per tutta la storiografia rinascimentale: non solo artistica (un settore che in Italia, negli ultimi tempi, sembra rivolgersi con crescente interesse verso le indicazioni e i contributi di Warburg), ma anche letteraria e filosofica. Al centro dei suoi lavori, prima che specifici temi di ricerca, c'è infatti il problema del Rinascimento: la lucida e serrata analisi di un concetto che, tra la seconda metà e la fine del XIX secolo, aveva visto allargare progressivamente la propria aura. È sulla tenuta teorica di una categoria consunta dal carico di valori e di furori ideali affidatili che Warburg s'interroga, partendo per la sua spregiudicata ricognizione dello stratificato territorio dell'iconografia rinascimentale. Certo, non tutto il recente passato storiografico era da considerarsi terra bruciata. C'era stato Burckhardt, che, con *La civiltà del Rinascimento in Italia*, aveva decisamente inaugurato una nuova stagione per la storiografia rinascimentale. Ed è da Burckhardt, infatti, che Warburg parte.

Ma quale Burckhardt? Sicuramente non lo storico caro ai suoi fedeli postillatori e ai suoi numerosi epigoni: teso unicamente verso un'acritica esaltazione dell'illimitata libertà conquistata dallo spirito rinascimentale. A un altro Burckhardt si rivolge piuttosto Warburg. Al Burckhardt che affida alla storiografia le funzioni di una sorta di "patologia" dello spirito – come egli stesso afferma in una delle pagine introduttive delle *Considerazioni sulla storia universale* – allo storico, cioè, profondamente amato da Nietzsche fino alla fine.

II

Se la patologia ritracciata da Burckhardt, che ne *La civiltà del Rinascimento in Italia* trova una rigorosa, conseguente applicazione, pone al centro del Rinascimento uno scontro incessante tra il piano della soggettività – della ‘cultura’, nella particolare accezione burckhardtiana – e quello istituzionale, Warburg si spinge ancora oltre. Lo scontro è ricondotto all’interno stesso della soggettività: prima che raffigurarsi nei termini di un conflitto tra la potenza della cultura e quella dello Stato e della religione – per riprendere sempre la terminologia proposta da Burckhardt nelle *Considerazioni sulla storia universale* –, attraversa il piano stesso del soggetto rinascimentale; determinando la genesi di un sapere che sulla scissione, sulla netta divaricazione tra l’ordine della conoscenza e quello della natura, tra i segni e i significati, organizza i propri paradigmi.

Il simbolo rinascimentale non vive più, infatti, della compatta dialettica tra particolare e universale entro la quale si snodava il dispositivo figurale della cultura medioevale. L’unità tra sensibile e sovrasensibile che ancora esso sembra realizzare è solo apparente, illusoria. Il ‘nominare’ del simbolo è a un passo, qui, dallo svelare quella tragicità individuata da Benjamin – ma prima ancora, per vie diverse, da Bachofen – quale fondamento stesso della sfera simbolica (il suo essere, tautologicamente, puro in-sé dell’idea, del tutto ineffettuale nei confronti dell’in-sé della cosa). La trasparenza che i simboli rinascimentali esibiscono sfacciatamente non può in alcun modo nascondere l’ambivalenza che li percorre, che li surdetermina. È solo attraverso un inesauribile gioco di opposizioni, infatti, che il simbolo rinascimentale riesce a ‘rappresentare’.

L’unità è composta di differenze; l’armonia si regge sui contrasti: occul-tarli, da Ficino in poi, sarà sempre più difficile – quasi impossibile – per tutto il pensiero rinascimentale.

Lo dimostra proprio il *De hominis dignitate* di Pico. La celebre *oratio*, pur nella sua estrema originalità, fissa i termini del problema in modo davvero esemplare. La sfrenata esaltazione della *dignitas* umana, che nella sua ininterrotta ascesa verso la perfezione non sembra conoscere ostacoli o arresti, protesa com’è in un infinito autopotenziamento, puntualmente rimanda, quasi come suo risvolto speculare, a un fondo sempre più inafferrabile: rispetto al quale la potenza del soggetto è relativa solo alla

potenza del suo annientamento. L'indeterminata libertà dell'uomo è una diretta conseguenza del suo sradicamento. Se l'uomo è infinito divenire, illimitato agire, il suo destino coinciderà con quello del suo libero, continuo determinarsi: in simboli, immagini in perenne trasformazione. Il vertice della perfezione è posto infatti nell'estrema accelerazione di questo processo. Solo se non pago di nessuna forma definita ("si nulla creaturarum sorte contentus"), cioè solo autodissolvendosi, l'uomo potrà congiungersi con Dio. Raggiungere la propria forma perfetta: quello stesso 'nulla' con il quale all'origine coincideva il suo essere.

Oramai la sintesi tra individuo e cosmo è in frantumi. Il nichilismo di Pico, per quanto si presenti in una veste 'trionfalistica', circondato da un'abbagliante luminosità, lo testimonia esplicitamente. La concordia tra finito e infinito non può essere, dunque, che utopica.

La rappresentazione del divenire, il tentativo di fermarlo, di racchiuderlo in una forma, in simboli capaci di esprimere un senso, di durare nel tempo, sono destinati a rivelare tutta la propria tragicità: l'avvolgente melanconia alla quale sono condannati. Ogni simbolo, ogni forma, non riesce – e non riuscirà – più a emergere dall'incolmabile voragine di segni in cui la profondità della riflessione è costretta a inabissarsi totalmente, fino a perdersi in un infinito labirinto di apparenze, nella disperata impresa di accertarsi dell'infinito.

È il paradosso che regola tutto il linguaggio – e la teoria del linguaggio – rinascimentale:

Le parole, cieche, incatenate l'un l'altra dalle leggi meccaniche di un linguaggio non diretto, cercano a tentoni, sotto un cielo di tenebre, l'idea inafferrabile, in costante metamorfosi (Dubois [1970] 1988, 50).

Quanto più la nostalgia dell'idea procederà nella sua frenetica ricerca, tanto più sarà la Babele dei simboli – il vuoto semantico che essi contengono al proprio interno – a rivelarsi come l'unica sede del Verbo, dell'armonia tenacemente inseguita. Oltre le tenebre di questa Babele esistono solo altre tenebre: la cecità alla quale è condannata la contemplazione melanconica è direttamente proporzionale alla sua

profondità. Come l'ebbrezza provata di fronte al vuoto è pari solo alla sua vocazione autodistruttiva.

Con il simbolo rinascimentale (proseguendo in una generalizzazione che avrebbe ovviamente bisogno di numerose precisazioni, sia teoriche sia storiografiche) siamo già all'interno di quello spazio vuoto del senso – di un senso ontologicamente presupposto – che il *Trauerspiel* metterà al centro della propria scena quando l'utopia di una *consonantia* cosmica, espressa dal linguaggio simbolico, si sarà definitivamente consumata.

Rotta la specularità che legava nell'unità del Logos *verba* e *res*, ogni 'figura' della cultura medioevale si scompone e atomizza in una catena di tradizioni simboliche, in una molteplicità di modelli iconografici che incrinano radicalmente l'organicità del sapere, la sua universalità. Le forme in cui si realizza questo salto, le fasi attraverso le quali passa questa sorta di rottura (che in effetti si rivela un processo di trasformazione estremamente lungo e laborioso, le cui lente scansioni disegnano un quadro molto più mosso e variegato dell'uniforme affresco dipinto da Burckhardt) sono al centro della riflessione di Warburg.

Il Rinascimento – un concetto che fino a quel momento aveva goduto di una granitica compattezza – con Warburg si frantuma per la prima volta in un mosaico di frammenti contraddittori, di schegge composte da materiale diverso (questa profonda eterogeneità di tradizioni e di modelli di sapere che, intrecciandosi, percorrono gran parte del pensiero quattrocentesco sarà ripresa e approfondita, tra i primi, dallo stesso Cassirer).

Ogni aprioristica definizione della Rinascita – etica quanto estetica – è destinata dunque a cadere per sempre: ribaltata dal violento assemblaggio di geroglifici che Warburg scopre dietro ogni immagine, ogni simbolo della cultura rinascimentale. La trionfale crescita del *Geist* sembra interrompersi una volta per tutte. E in modo davvero drammatico: incrociando un tempo storico che proprio sul continuo intreccio, sulla fitta compresenza di modelli di sapere profondamente diversi, se non antagonisti, fonda, in una circolarità senza fine, i propri statuti teorici. È questa polivocità a rendere un enigma ogni simbolo: dalle edeniche utopie neoplatoniche di

Botticelli alle tormentate visioni di Dürer; dal sereno municipalismo del Ghirlandaio all'inquietante ciclo dei *Mesi* del Palazzo Schifanoja di Ferrara.

Se ogni volta gli indizi dai quali Warburg parte nelle sue analisi mettono a fuoco una precisa, determinata forma di *coincidentia oppositorum* (modelli dello stile pagano che incorniciano temi dell'iconografia cristiana; fedeli ricalchi classici accanto a residui della tradizione medioevale; reminiscenze dell'astrologia ellenistica e araba all'interno della cultura riformista; iconografia religiosa e simbologia profana), l'immagine complessiva del Rinascimento che ne viene fuori presenta tuttavia un'ambivalenza inconfondibile: l'improvviso tramonto del mito della soggettività quale centro unificatore del sapere e, insieme, la sfibrante, vana ricerca di una sua ricostituzione.

Opachi frammenti di senso, vischiosi grovigli di immagini, caotici ingorghi di simboli: sono queste le piste seguite da Warburg nella sua esplorazione del Rinascimento. Un itinerario lungo il quale viene radicalmente smontata l'immagine mitica che il Rinascimento occupava nella memoria di intere generazioni di 'viaggiatori'. Firenze non conserva più alcuna aura; come d'altronde Ferrara. Lo sguardo di Warburg è assolutamente disincantato: Firenze, ma anche Ferrara, delimita solo lo spazio entro cui, dalla seconda metà del XV secolo, si svolge un interminabile conflitto tra stili diversi, se non alternativi. Tra la pluralità di simboli che la profondità della riflessione melanconica continua ininterrottamente a riportare alla superficie, nella speranza di raggiungere finalmente il "sapere assoluto" – per riprendere un'altra immagine di Benjamin.

III

Solo su questo sfondo il tema della rinascita del paganesimo antico – nodo cruciale della ricerca di Warburg – risulta comprensibile nei suoi termini reali, fuori dalle deformazioni che spesso ne hanno accompagnato l'interpretazione.

Dipanando l'intricata rete di rapporti che la cultura letteraria e figurativa del Rinascimento intrattiene con la tradizione classica, Warburg non si pone certo nel solco di quella autonoma storia delle forme artistiche che, tra la fine del XIX secolo e i primi anni del XX, attraverso i teorici della 'pura visibilità', conosce il suo periodo di maggiore auge. Niente è più

lontano da lui che seguire le pacificate traiettorie disegnate nel corso del tempo – un tempo assolutamente omogeneo, impermeabile a ogni rottura – dalla Forma: sia essa regolata dal *Kunstwollen* di Riegl o dagli schemi ottici di Wölfflin.

Il concetto di Rinascita, come è inteso da Warburg, fuoriesce violentemente dai consueti modelli storicistici. Non sono i modi e le forme attraverso i quali nel Rinascimento avviene la trasmissione dell’eredità culturale pagana, del suo ‘spirito’, a interessarlo.

Rinascita del paganesimo per Warburg significa, piuttosto, ritorno – dopo la ‘conciliazione’ propiziata dal medioevo – alle origini di quella polivocità, quella tragica polivocità, sulla quale la civiltà greca aveva edificato i propri simboli. Ritorno di quella sfida, di quell’agonismo (tra il dio e l’uomo, in un primo tempo, e tra l’uomo e l’altro uomo, successivamente) sul quale essa aveva fondato la sfera della propria “sapienza” (Colli 1975).

Rinascita, dunque, di un problema – anzi del *problème* stesso, in quanto, nella sua originaria accezione, puro “enigma”–, non banale recupero di stili o contenuti. È questo il ‘classico’ che Warburg vede penetrare con forza nel Rinascimento, lacerando nel segno di Apollo e Dioniso (del loro conflitto, ma soprattutto del loro legame) l’immagine della sua armonia:

Ci decidiamo ora un po’ alla volta a considerare questa irrequietezza classica una qualità essenziale dell’arte e della civiltà antica; gli studi sulle religioni dell’antichità greco-romana ci insegnano sempre più a guardare l’antichità quasi simboleggiata in una erma bifronte di Apollo e Dioniso. L’ethos apollineo germoglia insieme con il pathos dionisiaco quasi come un duplice ramo da un medesimo tronco radicato nelle misteriose profondità della terramadre greca. Il Quattrocento sapeva apprezzare questa duplice ricchezza dell’antichità pagana. Gli artisti del primo Rinascimento veneravano l’antichità risorta tanto per la sua bella regolarità, quanto per la maestria con cui essa conferiva espressione al temperamento patetico (Warburg [1966] 1980, p. 307).

Apollo e Dioniso: “un duplice ramo che germoglia da un medesimo tronco”. La dialettica nietzscheana di apollineo e dionisiaco è colta da Warburg in tutta la sua complessità. Le due facce dell’“erma bifronte”, più

che indicare i termini di una radicale polarizzazione di due principi opposti, lo strenuo conflitto a cui essi danno luogo, definiscono quella discordante compresenza di significati, quella paradossale “cerchia degli estremi” entro la quale si articola ogni simbolo.

Il sogno non si oppone all'ebbrezza, come Apollo non si oppone a Dioniso. Il sogno irrimediabilmente deriva dall'ebbrezza; come l'ebbrezza necessariamente rinvia al sogno. La circolarità di Apollo e Dioniso, la stretta complementarità a cui rimanda il loro conflitto, non ammette, come per Nietzsche, alcuna schematica alternativa.

Su questo le puntuali analisi filologiche di Warburg gettano veramente una nuova luce. La compresenza degli opposti attraversa ogni simbolo dell'iconografia rinascimentale. Le “formule di movimento” (*Pathosformeln*) mediante le quali i corpi delle Grazie esprimono nella *Primavera* la propria ebbrezza sono inscindibili dalla staticità, quasi ieratica, dei loro volti, dal sogno che la fissità dello sguardo sembra contemplare nel vuoto. Come il trionfo delle divinità olimpiche preposte a ogni mese dell'anno – soggetto della fascia superiore del ciclo degli affreschi dei *Mesi* del Palazzo Schifanoja di Ferrara – si oppone alle torbide immagini dei corrispondenti demoni astrali di derivazione ellenistico-araba rappresentati nella fascia mediana.

Il volto olimpico del dio rimanda direttamente al suo volto demoniaco: senza alcuna mediazione. L'oracolo benevolmente offerto dalla divinità è il segno infatti della sua stessa malvagità. Riproduce all'infinito, nell'inesauribile interpretazione che richiede, la violenta sfida ingaggiata dal dio con l'uomo. Una sfida che nella *Melencolia I* di Dürer – simbolo per eccellenza del sapere rinascimentale, al quale Warburg dedica un'analisi davvero magistrale – è rappresentata in tutta la sua brutalità: la sapienza umana è inestricabilmente congiunta alla potenza annientatrice della divinità. Dal tentativo di dominare i perfidi influssi di Saturno – di scioglierne i demoniaci oracoli, di decifrare gli enigmi che avvolgono la sconcertante ambiguità della sua immagine – nasce la grave pensosità della figura alata al centro dell'incisione di Dürer. Saturno, il terribile dio degli estremi, perdendo il suo tradizionale aspetto demoniaco, sembra finalmente domato. Se questa pare la tesi per cui Warburg propende, gli indizi da lui raccolti ci conducono ancora oltre.

La vittoria, infatti, è solo apparente. L'enigma, appena sembra sciolto, immediatamente si ripropone. Il compasso che il genio alato tiene in mano – attributo, come gli altri utensili presenti nell'incisione, del *Typus Geometriae* – non servirà mai a svelare alcun segreto; non riuscirà in alcun modo a abbattere il “*pathos del nascosto*” (direbbe Giorgio Colli). Il suo sguardo continua infatti a errare nel vuoto, cercando di interpretare i nuovi enigmi, i nuovi misteri che si profilano all'orizzonte: come la cometa che si intravede sullo sfondo. La sfida con il dio dunque prosegue. Se l'immagine di Saturno si è ‘umanizzata’ non per questo la sua crudeltà è scomparsa: si è solo spostata, dissimulandosi perversamente nelle pieghe di quello stesso sapere che ha generato.

IV

Di fronte alla molteplicità di volti assunti da Apollo e Dioniso nella cultura rinascimentale, il tentativo di classificarli iconograficamente, di ricondurli una volta per tutte dentro una specifica tradizione figurativa, non può essere che vano. Entrambi non si lasceranno mai imprigionare, proprio come nella tradizione greca, in un'immagine isolata, in un simbolo. Apollo e Dioniso indicano solo il campo di tensione, di scontro, entro il quale si iscrive l'orizzonte del senso.

Il conflitto di simboli che attraversa la cultura rinascimentale non consente tregua: Warburg ne è pienamente consapevole. Si può solo ripercorrere, con il più assoluto disincanto, le tappe di questo eterno conflitto, in una paziente analisi genealogica, che, ogni volta, partendo dall'idea, dal significato attribuito da una specifica *koinè* a un determinato simbolo, tenti di ricostruire la pluralità di voci, la benjaminiana “cerchia degli estremi” che solcano la stratificata superficie del simbolo stesso.

Riportata entro queste coordinate, la ‘filologia’ di Warburg risulta assolutamente irriducibile al metodo iconologico di Panofsky, che pure, apparentemente, si presenta come una sua diretta filiazione. Le rigide connessioni che stringono il simbolo a un universo di significati preesistenti – sulle quali Panofsky, profondamente influenzato dalla neokantiana filosofia delle forme simboliche di Cassirer, elabora i principi del metodo iconologico – si infrangono definitivamente: dietro il simbolo non si nasconde alcun significato da portare alla luce, alcuna essenza da svelare. Si celano solo altri simboli.

È davvero impossibile, allora, definire il Rinascimento. Anche l'“individualismo”, nel quale Burckhardt aveva creduto di cogliere – nella fase forse più alta della sua distaccata “contemplazione” schopenhaueriana – l'idea del Rinascimento, per Warburg diventa unicamente un nome: un simbolo anch'esso da analizzare.

Lo storico, come il filologo, potrà solo aggirarsi nel labirinto di immagini, di impenetrabili geroglifici entro cui si snodano tutte le rotte che muovono dalla cultura rinascimentale: è l'unica lezione di metodo offerta da Warburg. Benjamin l'accoglierà in pieno. È da questo labirinto, infatti, che egli partirà nel *Dramma barocco tedesco*: un altro frammento della stessa interminabile analisi iniziata da Warburg.

La prima edizione di questo saggio è stata pubblicata ne “il Centauro” 4, (gennaio/marzo 1982), 164-169.

Riferimenti bibliografici

Agamben [1975] 2022

G. Agamben, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, in “Prospettive settanta” (luglio/ settembre 1975), 70-85 ora in M. Centanni (a cura di), *Warburg e il pensiero vivente*, Dueville (VI) 2022, 79-102.

Auerbach [1938] 1963

E. Auerbach, *Figura*, in *Studi su Dante*, Milano 1963, 174-221.

Benjamin [1928] 1999

W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, a cura di F. Cuniberto, Torino 1999.

Burckhardt [1860] 2006

J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2006.

Burckhardt [1905] 2012

J. Burckhardt, *Considerazioni sulla storia universale*, a cura di M.T. Mandalari, Milano 2012.

Cassirer [1927] 1935

E. Cassirer, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, Firenze 1935.

Colli 1975

G. Colli, *La nascita della filosofia*, Milano 1975.

Dubois [1970] 1988

C.G. Dubois, *La lettera e il mondo*, introduzione di L. Bolzoni, Venezia 1988.

Ginzburg [1966] 1986

C. Ginzburg, *Da A. Warburg a E.H. Gombrich*, in "Studi medioevali", s. 3, VII, 1966, 1015-1065, ripubblicato in *Da A. Warburg a E. H. Gombrich. Note su un problema di metodo*, in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino 1986, 29-106.

Gombrich [1970] 1983

E.H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano 1983.

Nietzsche [1872] 1977

F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, nota introduttiva di G. Colli, traduzione di S. Giametta, Milano 1977.

Warburg [1966] 1980

A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, Firenze 1980.

English abstract

The contribution aims to highlight the profound innovations made by Warburg, compared to the most widespread interpretations of Renaissance artistic culture. The analytical surveys carried out by Warburg oppose the dominant rhetoric of 'harmony' to an interpretative hypothesis marked by the pre-eminence of the deepest dissonances, of the most bitter conflicts that open up within the thought patterns as well as the stylistic paradigms of Renaissance culture.

keywords | Aby Warburg; Jacob Burckhardt; Renaissance; Apollo; Dionisus.

Per una semantica del Nach

Osservazioni di metodo su Warburg, Freud e Benjamin

Raoul Kirchmayr

I

Negli ultimi due decenni la critica ha unito in modo sempre più costante e regolare i nomi di Aby Warburg e Walter Benjamin, mentre quello di Freud non ha mai smesso di essere accoppiato all'uno o all'altro, talvolta a entrambi, in nome di una revisione delle *Kulturwissenschaften* e del loro statuto, in virtù di un intersecarsi dell'estetica, della storia dell'arte, della psicologia, dell'antropologia, ecc. Inoltre, i contributi senza pari ch'essi hanno apportato in generale alla cultura hanno condotto a una revisione del compito dell'intellettuale, del suo posizionamento nel campo della conoscenza e in quello della produzione di discorsi, permettendo così, tra l'altro, di riflettere sulla questione dello 'stile' con cui ci si avvicina agli oggetti di ricerca, in particolare per quelli specifici delle 'arti', siano esse 'visive' o 'plastiche'. La triade Freud - Warburg - Benjamin è oggetto di una ricerca di studi visivi di Michele Cometa (M. Cometa, *Cultura visuale*, Milano-Cortina 2021), che procede per accumulazione di contenuti culturali e riferimenti bibliografici convergenti verso la tesi di una "svolta bio-culturale nella teoria delle immagini" (nelle conclusioni del libro, al capitolo *Sopravvivenze*, 305). Da un punto di vista metodologico, l'ipotesi che avanza in questo contributo, che sostiene la radicale storicità delle immagini, si pone in antitesi rispetto al lavoro di Cometa.

Tuttavia, difficilmente si potrebbe affermare che un ritorno critico sulla loro eredità consista nell'espone i risultati dei loro approcci alle discipline implicate dal discorso iconologico, filosofico e psicoanalitico, e neppure nel porre l'accento sul ruolo ch'essi svolgono nell'attuale dibattito. Infatti, in una certa misura, seguendo un principio di economia e, insieme, un criterio ermeneutico, si può considerare acquisita gran parte della storia dei massicci effetti prodotti dai loro discorsi, che sono andati a costituire

un corposo archivio delle *Wirkungsgeschichten*. Ora, a fronte di un ormai cospicuo lavoro di scandagliamento critico, soprattutto sul versante storico-filologico, appare legittimo assumere come punto di riferimento un problema teorico concernente lo statuto epistemologico delle immagini in relazione alla loro storicità. Tale problema si delinea a partire dalla considerazione di un contenuto teorico che pare condiviso dai tre, cioè la definizione dell'immagine in relazione al tempo e come manifestazione sensibile del tempo. Curiosamente, si può notare che su questo punto la letteratura procede spesso senza grande entusiasmo e con limitato investimento critico a proposito di un significante, quello di *Nachleben*, che esprime invece il singolare rapporto tra immagine e tempo, il loro reciproco intreccio e anche l'effetto disturbante che provoca nei confronti del concetto di tempo.

La semantica del *Nachleben* (e dei significanti a esso prossimi, come *Fortleben* e *Überleben*) scandisce i discorsi di Warburg e Benjamin, svolgendo una funzione di perno teorico. Si può anche facilmente riscontrare come il significante *Nachleben* sembri riempire uno spazio vuoto nel metadiscorso critico, operando come riempimento di tale spazio, al punto che, con qualche eccezione, esso ha assunto un valore prevalentemente retorico. Piuttosto che confermarne la pervasività nella produzione discorsiva, lo si può pertanto intendere come un significante fluttuante che rimanda al nodo semantico che gli è proprio, quello che lega il tempo e l'immagine, in una scena che è insieme della scrittura e dell'immagine, come d'altronde il motto warburghiano "Vom Wort zum Bild" rievoca. In questa prospettiva, ciò che dev'essere pensato circa la relazione tra immagine e tempo è un resto o un eccesso di senso che possono costituire una risorsa per l'attuale discorso critico sullo statuto delle immagini. Per orientarci in merito alla definizione di tale resto, traduciamo il termine *Nachleben* con l'espressione di 'vita postuma' (*vie posthume, afterlife*), preferendolo al più diffuso, ma anche più compromesso, 'sopravvivenza'.

Benché sia un termine soggetto a usura e a volte abusato, il *Nachleben* è un filo che trama i testi di Warburg e di Benjamin e, sotto il significante di 'posteriorità' (*Nachträglichkeit*), pure in quelli di Freud. In generale, il prefisso *nach-* e ciò che esso comporta per la comprensione di un tempo non lineare costituisce un plesso problematico costante, i cui echi si fanno

intendere anche in autori cronologicamente più vicini, come Derrida, nell'opera del quale la decostruzione del primato metafisico della presenza avviene anche mediante una riscrittura della 'posteriorità' freudiana tramite il nesso di *différance* e *après-coup*.

II

Occorre ricordare che sul *Nachleben* come 'vita postuma' grava una precomprensione dovuta a uno dei *topoi* più potenti e duraturi prodotti dall'estetica come discorso di legittimazione dell'attività dell'artista e della sua opera, a partire dalle *Vite degli artisti* di Vasari, vera e propria matrice testuale e paradigma normativo. La 'vita postuma' di un'opera si pone infatti come criterio di giudizio che ne stabilisce la fortuna, cioè la sua forza di produrre degli effetti a distanza di tempo. Inoltre, nel quadro di una concezione classica della produzione artistica, la 'vita postuma' si configura anzitutto come indicatore del potere eternizzante dell'arte rispetto ai suoi oggetti, che divengono oggetti estetici in dipendenza del fatto che è l'arte a conferire loro una 'sopravvivenza', una conservazione memoriale, anche dopo la loro dissoluzione. L'arte racchiude il potere di 'salvare' ciò ch'essa raffigura e rappresenta, sottraendolo al suo destino mondano e temporale, cioè all'obsolescenza e alla morte.

Secondo questo modello, la funzione dell'arte si definisce per tramite della sua potenza con cui il transeunte è salvato e salvaguardato, trasposto sul piano dell'eterno. Proprio per questo l'artista nel senso del 'genio' e del 'maestro' è colui che dispone del potere, già divino, di rendere eterno il transitorio. Così, ogni creazione artistica entra in un orizzonte teologico che le conferisce la sua 'aura', consistente nell'attribuire una 'vita spirituale' a ciò che è solo 'naturale', mortale o troppo umano, e che rischia sempre di svanire nello scorrere del tempo.

A questo proposito, la diagnosi hegeliana della "morte dell'arte" mostra tutta la sua ambiguità. Per Hegel è nel concetto filosofico e nella vita spirituale che la vita si afferma mediante la sua negazione. L'arte ha storicamente adempiuto al suo compito salvifico, mettendo in gioco il suo limite intrinseco, cioè la sensibilità, segreta debolezza delle opere che le confina in un mondo di ombre (*Schattenreich*) e pallidi riflessi, un mondo intermedio tra quello sensibile delle impressioni fugaci e quello ideale, eterno e trasparente a se stesso. La gerarchia tra una scienza del concetto

e una filosofia dell'arte non può che conferire a quest'ultima uno statuto inferiore e subordinato e pertanto considerare le opere come un riflesso sensibile dell'idea. Così, le immagini svolgono un ruolo ambiguo: tanto come tramiti sensibili verso l'eterno (movimento dal basso verso l'alto) quanto come forme imperfette dell'idea (movimento dall'alto verso il basso).

Quando si riafferma il potere eternizzante dell'arte, non ci si può esulare dal confrontarsi con l'orizzonte sistematico del pensiero hegeliano. Se la storia dell'arte non può che essere rivolta al passato, il suo discorso tuttavia non si chiude ma, per converso, lascia aperta tanto la domanda sul ruolo intermedio delle immagini quanto la domanda sul senso del 'dopo', di quel *nach-* che continua a marcare la forza di sopravvivenza dell'arte in forme nuove e mutevoli. Ciò comporta, del resto, un'attenzione critica tanto verso le mode del 'post' quanto verso le loro antitesi, specie quando non ci si è interrogati ancora sufficientemente sul campo descritto, anche operativamente, dal prefisso *nach-*.

Analogamente, è necessario porre sotto osservazione pure la presunta 'neutralità' del luogo in cui ci si colloca quando si prende in esame il significante di *Nachleben* così come al gesto – tipico e ricorrente nel discorso filosofico – con cui ci si stabilisce in un luogo supposto 'neutro', situato oltre la linea del presente storico, da cui si getta uno sguardo analitico verso il passato. C'è una stretta alleanza tra l'impresa filosofica di fondare il discorso sull'arte come 'cosa del passato' e l'elogio della moltiplicazione dei discorsi in una retorica del 'post' divenuta obsoleta. Se la semantica del 'post' è usurata, occorre tentare di estrarvi un altro senso o, quanto meno, di rendere mobile il suo senso cristallizzato.

Non si può sottovalutare l'importanza di questa operazione di decostruzione del 'post' che rimette in gioco il senso da attribuire alla posteriorità, e a quella dell'arte in modo particolare. Infatti, il *Nachleben* non può essere visto semplicemente come un duplicato dell'*Überleben*, di una 'sopravvivenza' che coincide con una 'vita vera', una 'vita autentica' oltre la morte. E neppure può essere considerato come un duplicato del *Fortleben*, di una vita che continua il suo cammino secondo una sopravvivenza che deriva da una pienezza originaria, fonte sorgiva che non si inaridisce. Il significante del *Nachleben* pare invece rimandare a

un'altra densità di senso, relativa a un'esperienza estetica non più subordinata all'opposizione metafisica tra la 'vita' e la 'morte' e dunque a una dialettica (sia nel senso platonico sia in quello hegeliano del termine). Scavare la contraddizione dialettica inerente la sensibilità significa non sottoporre più l'esperienza dell'arte in generale e dell'immagine in particolare al gioco di una conoscenza che conosce in anticipo i suoi oggetti e, così facendo, si garantisce la validità della sua analisi.

Al contrario, ciò significa procedere *en piétinant sur place*. Il luogo di questo insistere è un *Inzwischen*, quell'intervallo, nell'iconologia warburghiana, che si configura come il crocevia – o, secondo un lessico fenomenologico, il chiasmo – del visibile e dell'invisibile. L'intervallo è il presupposto di un sapere che si concentra sulle immagini come oggetti dello sguardo, ma interrogandosi sulla sua passiva attività e mostrando quali siano le linee di faglia che attraversano il discorso razionale quando esso si espone al suo altro.

III

Nella tradizione del discorso estetico della modernità, possiamo riscontrare un farsi carico della forza del *pathos* di cui le immagini sono intrise. Nelle opere di Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Warburg, Freud e Benjamin si può riconoscere una ben precisa configurazione del discorso filosofico ed estetico a fronte dell'esperienza del *pathos*. Seguendo la linea del pensiero tedesco tra la fine del XVIII e il XX secolo è possibile dunque ritrovare le linee articolate di una genealogia 'minore' che accompagna come un doppio il canone filosofico tradizionale. Tale genealogia minore si sviluppa lungo le trame di un *topos* che è anche poetico e letterario, quello dello *Schattenreich*, del 'regno delle ombre' come dimensione che denota specificamente la sfera dell'arte.

Così, l'interrogazione sullo statuto della 'vita postuma' si apre con la ripresa e l'analisi di tale *topos*, che descrive l'aprirsi di una dimensione intermedia tra la vita e la morte, tra il visibile e l'invisibile. Per ipotesi, è possibile districare il groviglio di significati che il *Nachleben* porta con sé, se ci rifacciamo alla genealogia del 'regno delle ombre' come *Geisterreich*, quel 'regno degli spiriti' che, a sua volta, è accompagnato dal suo doppio, cioè dal 'regno degli spettri'. Si profila in questo modo un intreccio che va

a comporre un plesso tra la catena significativa *Schatten-Geist-Gespent* e il *Nachleben*.

Alla luce di questa ipotesi di lavoro, l'opera di Warburg può essere legittimamente collocata all'interno della genealogia dello *Schattenreich*, e dunque acquisire una rilevanza filosofica circa il discorso sul rapporto tra immagine e tempo. Le stesse 'formule di pathos' come 'diagrammi dinamici' che riscontriamo nel grande progetto dell'*Atlante Mnemosyne* possono essere comprese tenendo ferma la nozione di 'intervallo', che rappresenta, in Warburg, un cospicuo investimento metodologico. Lo stesso progetto dell'*Atlante* si configura come un dispositivo di visibilità delle immagini colte nella loro dinamicità storica, lungo linee di forza invisibili che purtuttavia ne decretano il destino. Le 'formule di pathos' denotano una costitutiva instabilità delle immagini, il cui senso può essere colto mediante il riconoscimento di una concezione energetica dell'immagine, che si innesta sulla coppia nietzschiana dell'apollineo e del dionisiaco, la quale si accorda a sua volta con una psicoanalisi delle forze inconscie. Tuttavia, riaffermare la polarità delle forze in Warburg (per esempio con la classicissima opposizione tra 'vita' e 'forma') rischia di riprodurre uno schema interpretativo noto e consolidato, che si rifà a una dialettica degli opposti che rifiuta la sintesi o la ammette solo come parziale, cioè come compromesso di forze. In questo caso il termine 'compromesso' può essere legittimamente inteso in senso freudiano e applicato alle 'formule di pathos', dal momento ch'esso descrive la natura sintomale di forze emergenti da un fondo caotico e, al contempo, di forze di figurazione che operano sull'immagine come superficie d'impressione o supporto d'iscrizione.

IV

Non appena si riconduce il *Nachleben* alla sua genealogia filosofica, si comprende il senso dei *cul-de-sac* teorici di Warburg, derivanti dal tentativo di rinnovare una storia delle immagini restando sul piano empirico e facendo ricorso a un'antropologia del gesto che incrocia d'altronde alcune linee dell'evoluzionismo a cavallo tra il XIX e il XX secolo, senza che l'iconologia debba essere con ciò subordinata giocoforza alle scienze naturali, e in particolare alla morfologia. È indubbio che le indagini di Warburg contengano, più o meno implicitamente, il tema della traccia e dell'impronta, ma esso deriva da un energetismo filosofico e da una teoria

della memoria materiale e collettiva che presenta delle implicazioni problematiche anche in relazione al problema della temporalità dell'immagine. Da questo punto di vista, l'iconologia coincide con una messa in questione della memoria dell'immagini come memoria del rimosso e dell'immemorabile, il che è del resto un percorso in buona misura affine alla psicoanalisi freudiana e comunque compatibile con essa. Non solo: la psicoanalisi freudiana può ancora offrire le lenti di una strategia d'analisi documentale, una volta che lo stesso discorso psicoanalitico sia considerato e riletto in senso decostruttivo, in particolare quand'esso conduce alla messa a tema dell'*Unheimliche*, cioè dell'eterogeneo come forza perturbante. In questo modo, il confronto tra iconologia e psicoanalisi avviene sulla scorta di un'operazione decostruttiva che le riguarda entrambe nei loro presupposti e nei loro metodi, piuttosto che lungo le linee di un'estetica psicoanalitica da rilanciare non è chiaro in quale direzione, neppure quand'essa venga recuperata, come sta accadendo da qualche tempo, dal contemporaneo discorso neuroscientifico.

Anche la metafora dell'archeologia, che è centrale nel discorso psicoanalitico freudiano, una volta riconsiderata alla luce di una problematizzazione del tempo stratificato, fornisce una via maestra per la comprensione dei fenomeni di 'sopravvivenza' dell'arcaico nel presente, ovvero per una messa a tema di una nozione di temporalità complessa che implica l'abbandono delle forme di rappresentazione lineare del tempo a vantaggio di modelli che richiedono invece l'adozione di una temporalità *nachträglich*. È questa, infatti, a fornire una chiave d'accesso per la definizione del senso delle *revenances* di forme e figure nella storia delle immagini. In questa prospettiva il *topos* della 'rovina' non è solo ricorrente, da Diderot a Benjamin e oltre, come sappiamo, ma funge da punto d'intensità figurale o di condensazione di senso. A esso si connette un altro filo estremamente rilevante per un'estetica della spettralità, ovvero la funzione dell'osservatore malinconico in relazione al problema degli strati temporali e dell'evento, a quello della memoria e della transitorietà del presente. Tale discorso assume una rilevanza metodologica per l'operatività dell'archeologia come modello di conoscenza storica e per una rinnovata considerazione dell'importanza dell'elaborazione del lutto non solo e non tanto da una prospettiva psicologica, ma come funzione culturale del processo collettivo di

memorizzazione e, al tempo stesso, di considerazione delle latenze storiche. Come si sarà inteso, sono questi altrettanti motivi che convergono nell'*Origine del dramma barocco tedesco* e che lì sono messi al lavoro da Benjamin, in una sorta di cantiere di lavoro critico-letterario che prepara e rende possibile l'articolazione del progetto della *Passagenarbeit* e, con essa, dei suoi testi satelliti.

V

Da questa particolare angolatura, che è quella di un esame delle stratificazioni storiche inconse e del loro riapparire alla superficie dei processi culturali – il che implica di certo anche l'analisi delle alterazioni e delle deformazioni delle figure nel corso delle loro *revenances* – si può individuare un punto di contatto tra il percorso di Benjamin, a cavallo tra una filosofia della storia e un'archeologia dei media, e quello di Warburg, cioè una ricerca che è votata a una conoscenza senza oggetto proprio. Infatti, entrambi i progetti riguardano – forse addirittura al di là di un approccio *kulturwissenschaftlich* – un'idea d'inconscio storico che esorbita rispetto alla sua rappresentazione come di una potenza formatrice 'profonda' e nascosta, e che si avvicina piuttosto a un modello caratterizzato da un insieme dinamico di rapporti di forza che mutano e si trasformano costantemente, e che pur essendo di per sé invisibili contribuiscono alla configurazione d'insiemi o famiglie d'immagini che si strutturano secondo una temporalità complessa e *nachträglich*. È in questo modo che essi vanno così a comporre l'archivio delle forme culturali che una tradizione sedimenta. L'inconscio storico è accessibile dunque attraverso lo studio delle distorsioni delle immagini nel corso delle loro migrazioni. Se la distorsione acquista così valore sintomale, si comprende come nella figura siano i dettagli a costituire quelle tracce di una differenza che dove essa si manifesta, là anche si cancella. In questo senso, un'ermeneutica del dettaglio – che ancora appartiene all'orizzonte dell'iconologia warburghiana – richiede d'essere integrata da protocolli decostruttivi, mediante i quali l'attenzione per gli scarti, i vuoti, le assenze, ecc. nei processi di formazione delle immagini si indirizza al di là di un reperimento delle origini (e perfino di una loro riattivazione) e dunque non richiede più d'isciversi in una sintassi dell'*Ur-* ma, appunto, in una sintassi del *nach-*.

Per questo tipo d'approccio composito, la psicoanalisi freudiana dell'arte e della letteratura resta un riferimento ineludibile per una teorizzazione del *Nachleben*, allorchando essa viene fatta entrare in dialogo con l'iconologia warburghiana, attivando così la portata critica e decostruttiva di quest'ultima. Il vantaggio conseguito sarebbe cospicuo: da un lato, i testi freudiani, come è già stato mostrato, contribuiscono alla critica di una metafisica della rappresentazione e dell'immagine, una volta ch'essi siano letti con un'attenzione specifica per la dimensione storico-culturale della produzione delle immagini, e dunque ben diversamente dall'esigenza freudiana di considerarli come espressioni di forze non storiche in quanto 'naturali'. Dall'altro lato, la costante tensione teorica che scaturisce dalla tendenza, presente in Warburg, a forgiare concetti o formule a spiccato contenuto filosofico, può essere sottoposta a protocolli di lettura analoghi a quelli cui sottoporre il testo freudiano, sottoponendo dunque l'approccio alle immagini a un doppio regime interpretativo, quello di un'iconologia riportata filosoficamente alla sua matrice energetica e quello di una psicoanalisi ripresa filosoficamente attraverso il concorso metodologico della genealogia e della decostruzione.

VI

Lungo questa direzione di marcia, il *close reading* dei testi, considerati anche nei loro tratti specifici di letteralità, acquista una funzione centrale per l'analisi, poiché permette di riconoscere i diversi strati di significato che si sovrappongono nel discorso sul *Nachleben* delle immagini. Tra questi strati, a mio giudizio ve n'è uno che assume una particolare rilevanza, ed è quello relativo ai dispositivi tecnici di visione, al loro funzionamento e ai loro effetti, quando tali dispositivi siano considerati come condizioni storico-materiali nella produzione delle immagini, in primo luogo di quelle implicanti la fantasmagoria, l'illusione, ecc., oltre che sulle modalità di 'presentazione' (nel senso della *Darstellung*) delle immagini stesse, com'è appunto nel caso esemplare dell'*Atlante Mnemosyne* di Warburg. Analogamente a una *démarche* critica che è stata già intentata per la letteratura, anche la testualità filosofica richiederebbe un'analisi di un sapere tecnico delle immagini che si ripercuote tanto sull'autocomprensione della filosofia come disciplina quanto sugli effetti che tale sapere tecnico ingenera nella creazione di concetti. Per quanto questo lavoro sia iniziato da qualche tempo, una genealogia filosofica dei dispositivi di visione è ancora tutta da scrivere.

English abstract

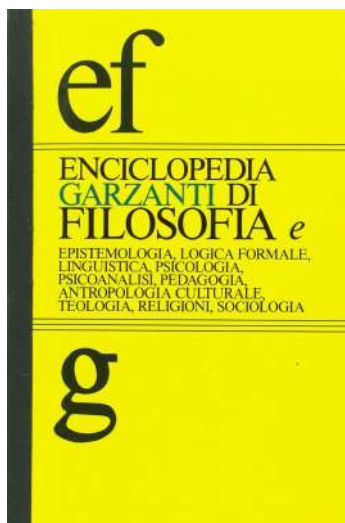
The author analyses the semantics of the term *Nachleben*, which expresses the unique relationship between image and time in three authors that the history of scholarship has often juxtaposed: Warburg, Benjamin and Freud. The point of reference from which the reflection starts is the interest of all three in the epistemological status of images in relation to their historicity. Raoul Kirchmayr takes us on a dense and enlightening journey into the significance of *Nachleben* for the philosophical history of images.

keywords | *Nachleben*; Aby Warburg; Walter Benjamin; Sigmund Freud; Philosophy.

Warburg, Aby

Voce dall'Enciclopedia Garzanti di
Filosofia, a cura di G. Vattimo, M. Ferraris,
D. Marconi, Milano [1981] 1993

Alessandro Dal Lago



Warburg, Aby (Amburgo 1866-1929), storico dell'arte e della cultura tedesco. Compì gli studi a Bonn e Strasburgo. A lui si deve la fondazione della Biblioteca Warburg per la scienza della cultura trasformata poi nel celebre Istituto che nel 1933 fu trasferito a Londra. Warburg è uno degli studiosi che hanno promosso il rinnovamento della storia dell'arte tra Otto e Novecento. Nonostante la sua formazione positivista e l'influsso di uno storico hegeliano come Karl Lamprecht, Warburg fu sensibile al rinnovamento filosofico della fine del secolo scorso.

L'interesse per la storia sociale delle emozioni e per il conflitto tra razionalità e irrazionalità nell'arte rinascimentale lo avvicinarono all'opera di Nietzsche. Ma fu soprattutto Jacob Burckhardt a rappresentare per Warburg il tipo ideale dello storico, sensibile alle passioni umane ma capace di trascenderle in una visione superiore ed equilibrata. Warburg è interessato, al di là dei tradizionali problemi estetici, al rapporto tra simbolo e significato nelle rappresentazioni artistiche. Nasce qui la sua ricerca pionieristica sulla simbologia astrologica e sul suo ruolo nell'arte rinascimentale, e soprattutto sulla trasmissione dei simboli dell'antichità classica all'arte moderna. Un suo grande progetto rimasto incompiuto (*Mnemosyne*) avrebbe dovuto individuare i simboli classici che, attraverso trasformazioni secolari, riescono a influenzare l'arte moderna.

Questi interessi di ricerca portano Warburg a occuparsi di antropologia e storia della religione più che di storia dell'arte in senso stretto. È in questo ambito che i suoi contributi agli studi artistici, per quanto frammentari, sono più fecondi. Egli contribuisce infatti ad allargare all'antropologia e alle scienze della cultura l'ambito della storia dell'arte.

Con lui ha inizio la cosiddetta scuola 'iconologica', che introduce nella storia dell'arte direzioni di ricerca attente al ruolo dei miti, alle influenze astrologiche e scientifiche (Fritz Saxl e Erwin Panofsky), alla psicoanalisi (Ernst Gombrich e Ernst Kris), alla sociologia e alla storia sociale (Rudolf Wittkower). I suoi scritti furono raccolti e pubblicati postumi sotto il titolo *La rinascita del paganesimo antico*, 1932 [sic!].

La voce "Aby Warburg" di Alessandro Dal Lago è stata pubblicata in G. Vattimo, M. Ferraris, D. Marconi (a cura di), *Enciclopedia Garzanti di Filosofia*, Milano [1981] 1993, 1209. La bibliografia completa di Alessandro Dal Lago è ora edita in Alessandro Dal Lago, *A cosa servono le scienze sociali? Una conversazione con Marco Traversari*, Dueville 2023, ultima uscita della collana engrammasaggi di Ronzani editore.

English abstract

This contribution, by Alessandro Dal Lago, is the entry *Warburg* for the Encyclopaedia of Philosophy edited by Gianni Vattimo. Dal Lago rejects the definition of Warburg as an art historian, pointing out how he extends his research to Anthropology, History of Religions, and Science of Culture. Reference is also made, groundbreakingly, to Mnemosyne as a great project that remained unfinished, where Warburg "should have identified the classical symbols that, through secular transformations, manage to influence modern art".

keywords | Aby Warburg; Jacob Burckhardt; Friedrich Nietzsche; Gianni Vattimo.

"A small academy in a small town"

Postwar Anglo-Italian Scholarship on the Teatro Olimpico

Chiara Velicogna



How did it come to be that the “single most passionate concern” of a singular intellectual resolved itself “not with a bang, but with a whimper”, with an essay published long after the main research work was finished, and after scholarship had progressed further? What we propose here is neither a solution nor a final answer, but a reading of a set of mismatched puzzle pieces that, as far as we can discern, gives us a glimpse of a method. All we have are letters, notes, essays and drafts; making sense of the fragments is left as an exercise to the author – while the exercise of educated imagination, to the reader.

This essay focuses on two separate pieces of scholarship on the Teatro Olimpico in Vicenza, published fifteen years apart: Donald J. Gordon’s *Academicians Build a Theatre and Give a Play: the Accademia Olimpica 1579-1585* (Gordon 1966) and Licisco Magagnato’s *The Genesis of the Teatro Olimpico* (Magagnato 1951). We propose here a parallel reading of both works, together with letters sent by Gordon to Magagnato, showing how the two essays can be interpreted as single parts of a wider collaborative effort. Conceived not as separate essays but as complementary parts, intended as the basis for a more comprehensive

work on the Teatro, when considered together they represent an early approach to Palladian studies aiming to cross disciplinary borders. The draft for Magagnato's essay, together with the script for the short film *L'Olimpico* written jointly by Magagnato and Antonio Dalla Pozza, as well as memoirs of Donald Gordon and Gertrud Bing, book reviews and letters all combine to form a picture that, hopefully, aims to be progressively more focused and complete.

Donald J. Gordon's research work on the Renaissance, the series of three essays on Ben Jonson and Inigo Jones produced after the encounter with Fritz Saxl at the Warburg Institute (Gordon 1943, 1945, 1949) probably coincided, at least in its final phase, with the arrival of Luigi Meneghello in Reading in 1947 and might have represented the point where Gordon and Palladio's Teatro Olimpico first crossed paths. A short while later, during his first trip to Vicenza in 1948 with Luigi Meneghello, Gordon's meeting with Antonio Dalla Pozza and Licisco Magagnato opened the way for a larger, more ambitious project (for the relationship between Meneghello and Gordon see Caputo, Napione 2018 and Velicogna 2021); the connection between Inigo Jones, Vincenzo Scamozzi and Andrea Palladio already pointed in the direction of Vicenza. According to Meneghello, Gordon "later became very fond of Vicenza [...] he came near to regarding it as his home town in Italy", where he later worked for weeks at a time in the Biblioteca Bertoliana, becoming a somewhat well-known figure, "il professore scozzese" (Princeton University Library, Frank Kermode archives [henceforth FKA], memorial essay from Luigi Meneghello to Frank Kermode, March 1979. This material overlaps with Meneghello's memoir of Gordon published in *La materia di Reading*).

At that time, Dalla Pozza and Magagnato had just completed work on a short documentary on the Teatro Olimpico. This fact might have prompted Gordon to propose to the latter, a young History of Art graduate, an architecture-focused study of the Olimpico as a part of a larger, collaborative work between the two, with the financial support of a scholarship from the Warburg Institute and under the auspices of its acting director, Gertrud Bing, who wholeheartedly supported the project (Velicogna 2021). The "Magagnato case", as Gordon named it, thus first took shape in Italy and was subsequently developed in London.

The project had a much stronger significance than a mere short scholarship. According to Gordon's 1949 application for the Chair of English at the University of Reading, it was to be:

"[...] with my pupil, Dr. L. Magagnato (whose work the Warburg Institute has asked me to supervise) a study of the most famous of Renaissance theatres, Palladio's *Tetro[sic] Olimpico* in Vicenza. We shall present, for the first time, a detailed account of the planning of the theatre, of its place in Palladio's work and in the history of the stage, with an account of the first production, the *Oedipus Tyrannus* of 1584, and of the intellectual interests of the Academy which commissioned the theatre and directed the production. We have been fortunate enough to discover new documents. One of these is a detailed plan of the production. I know of no other such document for any sixteenth century production. Certainly none has been published. Our work has also led to the rediscovery of the *Acts* of the Academy, "lost" since the middle of the eighteenth century. This book should be completed by Christmas, 1950, and will be published by the Warburg Institute." (Donald J. Gordon application for the Chair of English in the University of Reading, March 1949, Princeton University Library, FKA)

Gordon emphasises the innovative aspect of his project: documents allowed to establish for the first time an accurate history of the building, inextricably intertwined with the theatrical history of the production, as well as the cultural history of the Vicentine Academy. Of particular interest is the reference to the volume that was to be published by the Warburg Institute: the expected, and rather optimistic completion date would have placed the *Teatro Olimpico* book in-between two volumes of the *Catalogue raisonné* of Nicolas Poussin's drawings edited by Rudolf Wittkower and Anthony Blunt; this suggests also that the research work on the *Teatro* was already at an advanced stage.

The "first" discoveries of the documents mentioned here constitute the first attempt to establish a cross-disciplinary approach to the primary sources (both documents and drawings), and are carried out collaboratively, in Italy and England, by Gordon and Magagnato. The extent of the collaboration between the two scholars can be appraised also from the exchange, often enthusiastic, of documentary information, where Gordon visits frequently the R.I.B.A. collections to study the drawings kept

there and Magagnato works on the Biblioteca Bertoliana archives. The achievements are shared:

Una cosa importante: quelle carte appartengono a noi. Scriviamo noi – se vogliamo – la storia dell'accademia. Che trionfo! Non credere mai che un documento sia andato perso quando tutto dice che nessuno ha cercato. Son' così eccitato che ho dovuto mandar via gli studenti venuti dieci minuti fa. Bello anche lo scoperto sugli affreschi. Bellezza! (Donald Gordon to Licisco Magagnato, undated but likely 1949)

An important thing: those papers belong to us. We will write – if we want – the history of the *accademia*. What a triumph! Never accept that a document has been lost when everything points to nobody having looked for it. I'm so excited that I had to send the students, who came ten minutes ago, away. Nice discovery on the frescoes as well. Pure beauty! (author's own translation)

As a likely starting point, at least for Licisco Magagnato, for his work on the Olimpico, it is worth taking a short detour into the script of *L'Olimpico*, as a first-hand testimony of how the Teatro was perceived in 1947-48, and what role could have been envisaged for it after the war.

A still relatively unknown survivor

Ferdinando Forlati, in reviewing war damages in the Veneto and the reconstruction efforts, highlights the fact that the Teatro Olimpico was not directly hit by bombs, which nevertheless fell nearby: most of its wooden perspective scenes, dismantled and sent to Venice for protection, had been reinstalled and restored in their original location immediately after the war (Forlati 1951, 268). Thus, in 1948 the Teatro Olimpico had been newly restored to integrity, and presenting this still relatively lesser-known Palladian work, to the world as a 'lucky' survivor of wartime devastation could serve as a symbolic token of a cultural, as well as economic, renaissance for post-war Italy.

There are various draft versions of the script in Magagnato's archive: two of those form a pair that, albeit undated, shows that the annotations included in the superseded one (the pages are crossed out in pencil) are

included in the other, most likely a final draft (AMV, b. 94). Another is attached to the dossier for the 1948 Biennale that accompanies the film and features a brief introduction by Dalla Pozza and Magagnato. There is yet another short draft, marked “l' abbozzo” that briefly sketches a history of the Teatro and the aims of the film: at the time, to illustrate the composite nature of the work (Palladio's last) and assess it as a crucial building from which modern theatre would develop; this last point, as we'll see, was destined to be completely subverted by Magagnato's work with Gordon.

On the page margins, notes on the proposed scenes for the film appear. A comparison with the subsequent drafts shows that the notes' focus shifts from drawings and mentions of other similar theatres (Sabbioneta, Parma) to a visual narrative of the city of Vicenza, where its '*all'antica*' image is emphasised (the scenes proposed feature statues, loggias, and gardens).

The Olimpico's survival is defined as a miraculous event, in stark contrast with the image of the nearby medieval tower, half destroyed by a bomb: the Teatro is depicted as a noble survivor with even nobler admirers, such as Goethe who defined it in his *Italienische Reise* as “unaussprechlich schön” (indescribably beautiful) (Goethe 1816); Magagnato and Dalla Pozza here slightly tweak the poet's words in a deliberate *lapsus*, misquoting it as “di una bellezza invincibile”, invincibly beautiful, a beauty that could not be conquered neither by war nor by the (wood)worm. (AMV, b. 94).

The archival material concerning the short film is accompanied by short drafts for the presentation text, which are annotated in Magagnato's hand and show how, even before the meeting with Donald Gordon, there was already the intention for a new approach to the study of the Teatro, going beyond the rhetoric notions such as those put forward by Napoleone Bonaparte (likely apocryphal) and Gabriele D'Annunzio who saw in the Olimpico a remnant of Ancient Greece: the theatre is perceived, rather, as a last living fragment of the humanist theatre, in which Palladio has successfully fused the villas, the palaces and the urban streets of Vicenza (AMV, b.99); this recognition as a harmonic fusion of the figurative and performative arts was to resonate with the methods of the Warburg Institute, via Donald J. Gordon.

As for the production of the short film, it is worth noting that it is the first of VaFra Film, founded in 1948 by Giampaolo Vajenti and Lino Franceschetti. Vajenti was the son of the most prominent photographer in Vicenza of the time, Carlo Vajenti, who died in 1943, and had spent a traineeship period as director in Cinecittà in Rome before returning to his hometown (Rebecchi 2014, 9). This first work would prove also to be their most successful. Their ambition was to produce a series of documentaries on historic monuments with an objective focus, avoiding an excessively literary or poetic interpretation (AMV, b.94).

The presentation text of the film at the Venice Biennale is accompanied by a brief history of the Teatro in order to strengthen the initial argument of the Olimpico as a subject worthy of objective scrutiny. Magagnato and Dalla Pozza describe the work of Palladio for the Teatro as, metaphorically, like that of “Columbus, who landed on a different – and much more lively – land than the one he imagined. Thus, his is not the last of ancient theatres but rather the first of the modern.” (AMV, b. 94, author’s own translation). The documentary also served to bring to the public’s attention the resumption of theatrical activities in the Olimpico, which had been cut short by the war, a symbolic sign of recovery; doubly so, given the fortunate survival of the Teatro in its integrity. This was most likely appealing to Gordon due to his own ongoing work on Renaissance theatre and production: as a fragment of a wider ‘history of culture’, the intertwining of the history of the Accademia Olimpica and their efforts to build a theatre and host a play were a very apt setting for conducting research that merged the literary and the visual. Finally, filming also presented technical difficulties, and this is made a prominent point in the presentation at the Biennale: the challenge of successfully representing a space that obeyed a radically different logic than that of the camera, and correctly employing lighting techniques was modern in its essence.

The short documentary was awarded a Silver Medal at the 1948 film Biennale, in the category reserved for art history films: we have not yet been able to retrace its subsequent history. It is however known through a note by Gertrud Bing that *L’Olimpico* was shown in 1951 at the Ministry of Education cinema in London, after a talk given by Antonio Dalla Pozza on the Teatro Olimpico at the Warburg Institute, most likely the event’s organiser; Bing herself deemed the short film “excellent” (Bing 1951, 41).

A matter of method

In his obituary for the poet and critic Ian Fletcher, Professor John Stokes states that “[...] Gordon had been trained in the methods of the Warburg Institute and knew how to select and how to put things together, which was worth learning” (Stokes 1991, 179). Stokes, in a memoir sent to Frank Kermode after Gordon’s death, also adds that “the idea of the shared enterprise probably stemmed from the personal legend of Saxl and the Warburg”, and, concerning academic interdisciplinarity at Reading, “there was only one standard, that of the Warburg” (FKA, John Stokes to Frank Kermode, 2 April 1978). These are also the general principles guiding the work he set out to do with Licisco Magagnato on the Teatro Olimpico, choosing from a wealth of diverse sources the right materials and composing, through them, a history: the approach is collaborative, meaning that the selection and the reconstruction are carried out by the two scholars jointly, if at a distance, rather than individually.

At the end of the 1940s the Teatro Olimpico would have appeared as the ideal research theme for an Anglo-Italian team: Inigo Jones tied it to English architectural culture, which was already steeped in Palladianism, whereas the source documents were readily available to an Italian scholar, who would have had easier access to them and a clearer understanding. In Gordon’s case it should be added that the Teatro allowed a fortunate convergence of literary and visual arts, and that it touched almost all his interests, architecture included. It should not be surprising, however, that he decided to let Magagnato, art historian by training, handle the architectural discourse: as we shall see further on while discussing his work on the translation of Magagnato’s essay, this did not mean that he did not have a grasp of the architectural problems but rather that Magagnato’s residence in Italy would have made him better equipped for the problem at hand.

In one of his earliest surviving letters to Licisco Magagnato, Gordon lays down a very enthusiastic, if not slightly disjointed, research plan for the Vicentine scholar in order to approach the problem of the architectural genesis of the Teatro Olimpico (AMV, Donald Gordon to Licisco Magagnato, undated). It is attached to the main body of a letter that was

translated from English to Italian by Luigi Meneghello; the long post-script is written autonomously by Gordon, who states that he cannot write in Italian:

“devi sapere ora o più tardi che non so scrivere italiano: però voglio aggiungere questa postilla per conto mio senza l'intervenzione di mio collaboratore.”

You need to know sooner or later that I cannot write in Italian: but I want to add this postscript myself, without the intervention of my collaborator.
(Author's own translation.)

It is likely one of the first letters that Gordon writes to Magagnato since their meeting in Vicenza, as the following ones appear to be written more and more without Meneghello's editing hand and in a progressively better Italian. Meneghello appears however to be aware of this long note, as he mentions it in a letter to Magagnato (Luigi Meneghello to Licisco Magagnato, quoted in Caputo, Napione 2018), where he also states that Gordon had found books about Vicenza in England which were not even available in the town itself, and that he could substantially aid Magagnato in his research.

In Gordon's view, priority had to be given to access the source documents freely, as well as to a thorough preliminary bibliographic research. But the core question, and the ultimate aim of the study was

Ti ricordi sempre che lo scopo dello studio è non soltanto di rintracciare i passi fatti per la costruzione del T.O., ma anche l'ambiente intellettuale culturale che sta indietro a quest'opera: prendiamo quest'edificio, cioè, come documento a) della storia architettuale di P. stesso a) della storia dello sviluppo del teatro europeo b) della storia dell'umanesimo tardo, veneziano, e italiano.

Always remember that the purpose of this study is not only to retrace the steps taken in order to build the T.O., but the intellectual cultural milieu that underlies it: we take this building as a document of a) the architectural history of Palladio himself a) the history of the development of European

theatre b) the history of late humanism, Venetian and Italian. (Author's own translation)

In which the influence of the Warburgian methods is explicitly laid out in the approach to an object (here, architectural) in its social and cultural context: the historian's focus is on the building as a document, progressively connecting it to geographically and historically broader contexts.

Gordon suggests that Magagnato should orient himself in the world and time he is studying, and he is to "take note of every book that has come out of that milieu. Everything must be read" ("Noti ogni libro uscito fuori da quest'ambiente. Tutti si deve leggere."); a possible starting point in this case is the *Dialogues* of Tasso and Speroni. It is not only a straightforward bibliographic study on sources available up to that point (although this is also necessary), but also a matter of thoroughly knowing the cultural world that has produced that specific building.

There is a crucial point on the approach to the sources, which has necessarily to be critical in all instances: namely, here, the manuscript on the Accademia Olimpica produced by Ziggotti, on the origins of which Gordon would later add a lengthy clarifying note in his essay on the Teatro (Gordon 1966): he prompts Magagnato to investigate on the sources, on their authors, in themselves and in relation to the object of the research, and to interrogate them accordingly.

Licisco Magagnato's presence in Veneto appears to be crucial in this, since Gordon also directs him on a task that was reasonably accomplishable only *in loco* and only by a local:

Devi metterti in rapporti colla famiglia Valmarana. Dove sono le carte della famiglia? Importantissimo scoprire questo. Son sicuro che dev'essere della roba fondamentale lì. Se la famiglia risponde che non sa niente, devi ottenere permesso di cercare per conto tuo tra le loro case [sic?]. Non si sa mai cosa può essere in qualche cassone, in qualche stanza trascurata, in qualche angolo polveroso tra mobili vecchi e sciuppati? La Villa è ancora in mani alla famiglia - no? O forse le carte sono dalla Bert.? 9) voglio anche

sapere la storia della biblioteca, carte, ecc dei Trissini. Ma per il momento i Valmarana hanno precedenza.

You have to establish a relationship with the Valmarana family. Where are the family papers? It is extremely important to discover this. I am sure there is fundamental stuff there. If the family answers that they know nothing, you have to get permission to search through their things yourself. You never know what you might find in some chest, or some neglected room, in some dusty corner among old furniture? The Villa is still owned by the family – isn't it? Or maybe the papers are at the Bert.[Bertoliana]? 9) I want to know the history of the library, papers, etc of the Trissini. But for the moment the Valmarana have priority. (author's own translation)

It should be noted here that there is a romantic quality in the hope of finding hitherto unknown documents in some decadent corner of a villa, in old rooms among ruined furniture, in a way reminiscent of the detective novels that were apparently Gordon's midday activity, as Meneghello himself noted in *Il dispatrio* (Meneghello 1993).

The close collaboration between Gordon and Magagnato on the subject of the Teatro Olimpico thus emerges, though fragmentarily, from Gordon's letters. There are no drafts of Magagnato's letters to Gordon in his archive, and it is likely that some of the replies could have been delivered to Gordon by phone, given Magagnato's predilection for it (Caputo, Napione 2018), or during Gordon's frequent visits to Vicenza, recalled by Meneghello to have continued until the late fifties, well after Magagnato's essay was published in 1951. Nevertheless, the bibliographic references suggested by Gordon to Magagnato are employed by both, once in 1951 and then in his posthumously published essay on the Teatro Olimpico in the monographic volume dedicated to the building (Magagnato 1992).

For this essay the apparatus of notes is curated by Lionello Puppi: as the introduction to the volume states and the draft in Magagnato's archive (AMV, b.99) confirms, Puppi undertook the task to add references to the text that was otherwise ready for publication. Concerning the use of the sources for the study of the Olimpico, Puppi states that the first scholar in the twentieth century to accurately peruse and employ the documentation kept in the archives of the Accademia Olimpica was Gordon, "in his

relevant and neglected essay” (Magagnato 1992, 78 n.5). It might be that Gordon even managed to meet Puppi in person during one of his frequent visits to Venice, or, in any case, he had that intention (see the letter in Velicogna 2021, dated Aug. 19). Puppi also states, in the same note, that most of Gordon’s source material, while unknown and unpublished in the late 1940s, was subsequently used by other scholars, thus partially superseding his work. The fact that Gordon’s essay appeared only in a collective volume dedicated to Mario Praz and was translated in Italian only in 1987 contributed to its marginal and ‘neglected’ place in Palladian scholarship.

The result of this collaboration are the two essays (Gordon 1966, Magagnato 1951) that indeed can be read as complementary parts of a whole, in-depth study. It is likely that only a fraction of their entire research work would end up on the printed page, but the two parts, read together, give an idea of what would have been the volume to be published for the Warburg Institute. In a short letter dated 1962, Gordon writes to Licisco Magagnato that:

Ho già scritto un capitolo, di circa cinquanta pagine, in cui do un resoconto delle discussioni in seno all’Accademia intorno al Finanziamento del Teatro e alla Scelta del Dramma da rappresentare. Lo Schrade non si occupa di questo, e varrebbe la pena di pubblicarlo. (DG to LM, 16 May 1962)

I have already written a chapter, roughly fifty pages, where I recount the discussions within the Accademia about the financing of the Teatro and the choice of drama to be represented there. Schrade is not concerned with this, and it’s worth publishing. (author’s own translation)

The letter is referring to a proposed monographic volume on the Teatro Olimpico that was to be published by Neri Pozza but this project, too, never saw the light of day; nonetheless this shows a continuing intention of eventually publishing the research on the Olimpico, whether in England or in Italy.

The apportionment of tasks between the two scholars meant that Gordon, uncharacteristically, almost never refers to or makes use of drawings for the Teatro or images in his essay, which conversely form the basis for

Magagnato's work. While in the essay for the Journal of the Warburg and Courtauld Institutes he is concerned with the history of the architecture of the *proscenio*, in his later work the theme is extended to the architectural history of the whole building and its adherence, though flexible and contextual, to Vitruvian principles (Magagnato 1992).

For Gordon, the architectural aspect is treated only in passing and only as instrumental to the narration of the Accademia's actions between 1580 and 1584: in *Academicians Build a Theatre and Give a Play: The Accademia Olimpica*, Gordon defines the theatre

a building largely irrelevant to the course that the modern stage was to take, but a great work by a noble and humane genius, and calculated, more than any other modern theatre, to ennoble and aggrandize the human body in certain stances [...]. (Gordon [1966] 1972)

While Licisco Magagnato states that it "breaks the laws that from the sixteenth century on govern modern stage design" (Magagnato 1951, 209). He, however, also states the need to consider the sixteenth-century perspective scene as "a revolution, that is, in the aims and conventions that control the literary form, and in the architectural and scenic settings in which it is produced".

The two essays apparently take on different approaches: Gordon is concerned both with the internal processes and politics that bring a generally dilatory body of academicians to build a permanent theatre and choose a suitable play to be held there for its inauguration; and the role of the Accademia's prince, Leonardo Valmarana, in the resolution of the theatrical and financial impasse academicians found themselves in. Magagnato approaches the problem as chiefly an architectural one, underlying the novelty of Palladio's approach to a problem that had up to that time almost exclusively concerned painters and scene-designers (Magagnato 1951, 214).

It is, however, much more interesting to read Gordon's account of the discussions within the Accademia Olimpica on the genre of the play to be represented there, whether it had to be a pastoral or a tragedy (Gordon [1966] 1972), together with the architectural problem of a permanent

scene in mind, and of the modern consideration of the theatre as its own independent architectural type, directly descended from Palladio's own critical study on Vitruvius and Roman theatre. Conversely, Magagnato's analysis of the genesis of the *proscenio* appears more poignant if placed in context with the matter of the financing of the theatre by means of the statues, the change of figurative program (from allegorical female figures to male figures dressed "*all'antica*") and the cultural activity of the Accademia.

The *proscenio* is in fact interpreted as a "true and formal triumphal arch" on the basis of the analysis of the R.I.B.A. drawings that Magagnato was able to see during his stay in London on a Warburg Institute grant and whose contents had already been mentioned to him in advance by Gordon; as he notes, "the history of the *proscenio* between the death of Palladio and 1585 will be dealt with in the fuller study mentioned earlier".

This directly references the thorough and painstaking work on the primary sources on the Accademia available at the end of the 1940s which represents the core of Gordon's essay on the Teatro: by way of showing the financial concerns of the academicians and their stratagem of making the statues the means of raising the necessary money for the building of the theatre, the architectural problem, intended then as an issue of purely spatial relation, and the cultural problem, converge in a multifaceted picture. The triumphal arch of the *frons scenae* thus ends up not only being a testimony of Palladio's attitude towards antiquity, but also a self-celebration of the academicians who commissioned the theatre from one of their most illustrious members, and, arguably, a celebration of theatre itself.

Despite Luigi Meneghello's preoccupation that Magagnato was not to be involved in too great a project on the Olimpico (perhaps on account of having perceived the tendency towards grandiose scopes of his colleague's projects), his essay was extremely well-received by Rudolf Wittkower, who wrote to him that he

[...] was very much impressed, as I was before when you told me the story in London. I cannot make any suggestions, either for alteration or improvement, and I feel that you have made a very valuable contribution

towards solving the puzzle of the Teatro Olimpico. (AMVerona, Rudolf Wittkower to Licisco Magagnato, 14 December 1950)

And cited the essay in an updated re-edition of the *Architectural Principles in the age of Humanism*, defining it “a brilliant study”(Wittkower [1949] 1971, 69).

Gordon’s version

Despite exhortations to Magagnato to “give up doing the hundred useless things that fill your day, and concentrate on two things (a) the Teatro Olimpico and (b) learning English” [author’s own translation] (“Ora, caro Magagnato, non ti resta che smettere di fare le cento cose senza importanza di cui riempi le tue giornate, e concentrarti su due cose (a) Teatro Olimpico b) imparare l’inglese.” AMV, Gordon to Magagnato) his essay was originally written in Italian and later translated for publication. Wittkower had most likely read the Italian version of the essay to which his letter is attached: Magagnato likely kept his second-to-last draft or a copy of it, marked “in corso di pubblicazione”, as some minor pen corrections can be found in the text, sending to the editors of the Journal of the Warburg and Courtauld Institutes a “clean” typescript. Wittkower also writes that he has sent the essay to the other editors to read, and then to an unnamed translator, whose name is not mentioned in the published essay.

This translator apparently ended up being none other than Gordon himself, as Magagnato writes to Meneghello at the beginning of 1953 (Caputo, Napione 2018 letter 24, 157, 23 February 1951 “la cortesia che mi sta facendo di curare lui stesso la traduzione del mio saggio”), thanking Gordon for curating the translation of his “little essay”.

A first clear sign of this supervision can be found in the only translator’s note (incidentally, the only instance where his interventions are explicitly declared) explaining why the Italian term *proscenio* has been retained in Italian:

We retain the Italian *proscenio* in the text; it cannot be rendered *proscenium* for obvious reasons*; and there is no English equivalent. Kernodle uses

“arcade-screen” but this, as well as being clumsy, carries theatrical implications about the origins of Palladio’s work that are not altogether acceptable. It would also be possible to retain the classical *frons scenae*. The Italian “arco scenico” has been translated as “proscenium arch”.

*In English the word *proscenium* refers to an arch dividing the scene from the auditorium, an element that is intentionally and notably lacking in the Teatro Olimpico. (Magagnato 1951)

A copy of a final draft (for publication) of the essay in Italian is kept in the Magagnato archives in Verona. It is a version that is very close to the original, perhaps even the one sent to the Journal of the Warburg and Courtauld institutes for translation; and yet some discrepancies, not the mere solution to stylistic or linguistic issues but substantial edits, can be found by comparing the two texts.

In contrasting the Italian and English versions two main issues emerge: first, a concern towards representing the Teatro Olimpico chiefly as an architectural problem; second, a tendency to mellow some of Magagnato’s sharpest stances.

The emphasis given to the architecture of the Teatro Olimpico appears most interesting, as therein lie the most evident discrepancies between the two texts and the most significant additions by Gordon to Magagnato’s text. The most evident passage is the discussion of Palladio’s sources and the development of the Teatro’s architecture. Here Gordon adds sentences to the Italian text that emphasise the role of Palladio as an architect and the Teatro as a work of architecture rather than a mere wooden scene. The phrase “architectural problem” is reiterated four times in the span of a page (Magagnato 1951, 214) instead of the single instance in the Italian text, insisting on the fact that it was, indeed, the work of an architect that was needed for that specific theatrical problem, as opposed to the work of the scene-designers and painters.

It is not only a matter of antique sources and precedents. The fact that the theatre is approached by Palladio as a functional problem in its own right prompts Gordon to add:

“There is no question here of “theatre” envisaged as a special form implying architectural problems – problems of spatial relationships that must be answered in architectural terms.” (Magagnato 1951, 214)

This is clarified shortly after, in a passage that has been expanded in translation. While Magagnato’s Italian version is shorter and emphasises the incompleteness of some of the solutions

“ma d’altro lato solo nel T.O. ogni problema è posto con sensibilità architettonica, in vista di una soluzione unitaria, anche se non sempre - assai spesso per ragioni contingenti - i problemi sono stati compiutamente risolti.”

Gordon’s version makes it clear that

“it is only in the *Olimpico* that an attempt is made to confront the true problems of the theatre – and the problems of the theatre all turn in this central and essential question of the relation of actors to spectators – as architectural problems, and find an organic and unitary solution to them in the terms proper to this art and to no other: even if – and often for contingent reasons – success was not always achieved.” (Magagnato 1951, 214)

Conversely, some other passages of Magagnato’s text are expunged from the translation, arguably where they shift the argumentation from a dispassionate dissertation of the role of Palladio to a more ‘poetic’ interpretation, such as in this case, where

“Come ogni vera architettura il teatro Olimpico era ambiente nato per vivere nella luce divina; i giochi preziosi e capziosi di cristalli e luminarie dell’aula vasariana di Palazzo Vecchio, cui corrispondeva l’illusionismo della scena fatta apposta per gli spettacoli vieppiù macchinosi della decadenza italiana, sono affatto sconosciuti alla architettura palladiana.” (AMV, b.94, p.8)

has not been translated. Removing this passage also mellowed the opposition between the ‘true’ architecture of Palladio and the supposedly ‘decadent’ designs of some of his contemporaries; a position that contrasted somewhat with the history of culture approach that sought to investigate a problem in its context.

Another issue where Magagnato and Gordon's versions diverge is on the subject of Scamozzi, where Gordon 'mellows' the somewhat harsher stance of the Vicentine scholar, neither reducing Scamozzi's role to imitator of Palladian ideas nor accepting the idea of a "prepotente arbitrio" (AMV, b.94, p.8) on his part in building the wooden perspective scenes rather than painted 'periacti', retaining only the interpretation where Scamozzi's intervention serves to render Palladio's work more rigid (Magagnato 1951, 217).

Furthermore, a passage is added that clarifies the Wwarburgian influences in the approach to the permanence of antique sources as living elements in Palladio's architecture:

"His archæological knowledge of Roman architectural forms comes alive as he deploys it in the perception and solution of new and contemporary architectural problems." (Magagnato 1951, 218)

And it is this life-force of theatre both as architecture and as performative art that informs the Teatro Olimpico, leading us to the conclusion of the essay, that again diverges substantially between Italian and English version. Whereas the published essay closes with

"So far as the history of the evolution of the modern theatre building is concerned the *Olimpico* is certainly an aberration, an abnormal variant. But it is one of the few theatres that has its own proper life." (Magagnato 1951, 220)

The Italian version adds this paragraph:

Ed è in questo la sua durata. Svincolato dai gusti e dalle mode letterarie del suo tempo, il T.O. non è il luogo della commedia del primo cinquecento, nè del nascente melodramma - in questo senso è un episodio anacronistico - ma è un armonioso spazio unitariamente articolato, e riesce ad essere il luogo senza tempo per la poesia di Shakespeare e di Racine, di Sofocle e di Goethe, proprio perché il Palladio creandolo rinunciava alle convenzioni scenografiche del suo tempo.

That has been, again, expunged from the final version.

The analysis of the two texts gives an idea of the work conducted by Gordon and Magagnato together: in this sense, the additions and deletions from Magagnato's text are not to be interpreted as an act of prevarication of the older, more experienced scholar towards his pupil, but rather as a part of the collaborative process, where translation serves as an occasion to clarify issues and for research to progress further. It is also worth noting that, while approaching an eminently architectural subject (the history of the Accademia and their activity as patrons of Palladio having already been studied, albeit not published, by Gordon), neither Magagnato nor Gordon are historians of architecture *per se*. While the former approaches the subject from an art historian's perspective, the latter as a theatre and literature scholar: it is in the middle ground where those two fields of expertise meet that the study of the Teatro Olimpico can be carried out.

The structure of Gordon's essay (Gordon 1966), in five parts, gives further evidence to the complementarity of the two works. Part I sets the scene, Part II approaches the financial aspects and *the modus operandi* of the Accademia, Part III discusses the inaugural play to be given, Part IV approaches the completion of the theatre, and Part V deals with the subject of the financing of the Oedipus and the role of Leonardo Valmarana, as well as his ties to Palladio). The conspicuous absence of any discussion of architecture and other visual aspects, which were normally central to Gordon's argumentations in his work on Ben Jonson and Inigo Jones, appears as a clear signal that this was to be mainly Magagnato's concern and should have come together in the Warburg Institute volume; conversely, little is mentioned in the latter's essay of the workings of the Accademia Olimpica.

Donald Gordon, Gertrud Bing and architecture – a partial digression

The question of Donald J. Gordon's academic interest towards architecture as a research subject is still open, particularly in the light of there being no archives to his name available to access: something, however, can be gleaned not only in his writings but also through the intellectual context, in particular of the Warburg Institute, in which he worked. Tim Anstey (Anstey 2020), together with Mari Lending (Anstey, Lending 2021) has thoroughly analysed Gertrud Bing's interests towards architecture in her role of client: institutional in the case of her directorship at the Warburg

Institute but also private in the case of her and Saxl's residence (ultimately unbuilt) in the London suburbs. There emerges Bing's attention to contemporary architecture, in her contacts and correspondence in 1934 with Godfrey Samuel, founding member of the architectural partnership Tecton (Anstey, Lending 2021) and in the dissatisfaction with Charles Holden's scheme for London University (Anstey 2020, 181). The fact that a friend suggested young London architectural practices for the new Warburg Institute buildings, which had "enough of a flexible continental mind" to understand her vision (Anstey 2020) shows her views as essentially contemporary: poignantly so in the mid 1930s, when the Tecton group was spearheading the adoption of a modern architectural language in Great Britain. Bing still managed to have Samuel rearrange the Warburg Library at Thames House (Bing [1934]2023); it is unclear whether Gordon saw that incarnation of the Library or directly the one at the Imperial Institute.

The close relationship between Gordon and Bing has already been analysed (see Velicogna 2020), and while it is not yet possible to gauge how much the two shared in terms of opinion towards architecture, we can infer that, at least on the subject matter, there was a substantial divergence of approach: while Bing's attention was directed towards the modern, Gordon commented to Magagnato in a letter dated 1959 (AMV, b.99) how the early 19th century was, in his opinion, the last 'good' English architecture.

The question remains open: whereas, as part of a comprehensive approach, architecture was essential to theatre history as part of cultural history, and dialogue with architectural historians (not only Rudolf Wittkower, but also Colin Rowe are mentioned in his letters) appear to be constant, at least in the 1940s, specific research as in the case of the Teatro was assigned to specialists such as Magagnato.

Conclusion

Posthumously, Gordon's ambitions and enthusiasm concerning the Teatro Olimpico appear fated to be only partially shared with a wider public: despite actively researching the matter from at least 1948, his essay on the Accademia appeared only in 1966, almost 20 years later, in a collective volume dedicated to Mario Praz. The materials held in the Archivio Licisco

Magagnato thus shed light on a work that has been largely conducted in parallel: Gordon worked on the socio-historic aspects of the building of the Teatro, while Magagnato on the architectural history of the Teatro. The two essays, despite their 15-year gap, spring from a shared work and a common method: Gordon's translation and integration work on *The Genesis of the Teatro Olimpico* can represent a fragment of the scope and tone of the proposed monograph on the Olimpico. The intention never fully died out, even as Gordon's main interests shifted gradually away from the Renaissance (probably also due to Fritz Saxl's death) towards more contemporary authors and Magagnato's own professional trajectory led him progressively away from the London *milieu*. Magagnato came back to England in 1966 to assist Gordon with the finalisation of the essay on the Teatro: a library card dated 2 December 1966 shows his London address as "Warburg Institute" and a request to view Inigo Jones' drawings of theatres and stages (AMV, personali). Magagnato remained in Reading from 19th November 1966 to 9th December in 1966, as testified by an invoice signed by the University's sub-warden. (AMV, personali). It is unclear whether this short stay in England was Magagnato's last, though it speaks of a lasting interest, most likely due to his short, but formative, stay in London at the Warburg. The ties with the Institute's scholars went beyond Gordon, who was himself part of a different institution: the documents show a friendship with Rudolf Wittkower, as well as with Otto and Erica Kurz, who visited Magagnato in Veneto (AMV, personali, photograph of the Kurzs and Magagnato in Bassano); it is likely that Gertrud Bing, who frequently travelled to Italy, was part of those visits too (Gordon [1965] 2020). It is also interesting to note that Gordon directs young scholars he deemed promising not directly to his own department at the University of Reading, but rather to the Warburg Institute, whose formative function regarding philology was of fundamental importance (Velicogna 2021).

The influence of the Warburg Institute methods on Donald Gordon, and particularly of Fritz Saxl and Gertrud Bing, filters through the analysis of the drafts and letters; and the same influence (rather, reverence, or myth) is widely acknowledged by many of the intellectuals that knew Gordon in their memoirs, collected and collated by Frank Kermodé, that resulted in Gordon's memorial speech (partially published in Kermodé's autobiography, Kermodé 1997). And, despite the complex publication

history of the two essays we have traced here, there emerges a strong interest towards architecture seen as a product of its time and culture, both as art and a functional solution. The historical role of the Teatro Olimpico, at the end of this first period of intense research, was to emerge as opposite to the initial intuitions of Dalla Pozza and Magagnato, no longer a precursor of modern theatre but an anomaly, an aberration: but, quoting the closing remarks of Magagnato's essay, it is in this aberration that life is to be found.

Bibliographical References

Anstey 2020

T.A. Anstey, *Moving Memory: The Buildings of the Warburg Institute*, "Kunst og Kultur" vol. 103, n.3, 2020, 172-185.

Anstey, Lending 2021

T. Anstey, M. Lending, *The Cottage at Bromley*, "Drawing Matter" 28, June 2021.

Bing [1934] 2023

G. Bing, *Notes on the Warburg Library (1934)*, "La Rivista di Engramma" 198, (gennaio) 2023.

Bing 1951

G. Bing, *Report of the Warburg Institute*, "Renaissance News" 4/3, Autumn 1951, 40-43.

Caputo, Napione 2018

F. Caputo, E. Napione (a cura di), *"Ma la conversazione piu importante è quella con te": Lettere tra Luigi Meneghello e Licisco Magagnato (1947-1974)*, Verona 2018.

Forlati 1951

F. Forlati, *Restauro di edifici danneggiati dalla guerra - Provincia di Vicenza*, "Bollettino d'Arte" XXXII, n.3, (luglio-settembre 1951), 266-275.

Kermode 1997

F. Kermode, *Not Entitled: A Memoir*, London 1997.

Goethe 1816

J.W. Goethe, *Italianische Reise*, Mainz 1816.

Gordon 1943

D.J. Gordon, *The Imagery of Ben Johnson's The Masque of Blacknesse and The Masque of Beautie*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" VI, 1943, 122-141.

Gordon 1945

D.J. Gordon, Hymenaei, *Ben Johnson's Masque of Union*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" VIII, 1945, 107-145.

Gordon 1949

D.J. Gordon, *Poet and Architect: The Intellectual Setting of the Quarrel between Ben Johnson and Inigo Jones*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" XII, 1949, 152-178.

Gordon 1966

D.J. Gordon, *Academicians Build a Theatre and Give a Play*, in *Friendship's Garland: Essays presented to Mario Praz*, Rome 1966, 105-138.

Gordon [1965] 2020

D. J. Gordon, *In memoriam Gertrud Bing*, a cura di C. Velicogna, "La Rivista di Engramma" 177, (Novembre 2020), 131-165.

Magagnato 1951

L. Magagnato, *The Genesis of the Teatro Olimpico*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" XIV, 1951, 209-220.

Magagnato 1992

L. Magagnato, *Il Teatro Olimpico*, Milano 1992.

Meneghello 1993

L. Meneghello, *Il Dispatrìo*, Milano 1993.

Rebecchi 2014

A. Rebecchi, *Lo studio Vajenti e i suoi fotografi*, Tesi di Laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, 2014.

Stokes 1991

J. Stokes, *Ian Fletcher 1920-1988*, "Yeats Annual" n.8, 1991, 179-183.

Wittkower [1949] 1971

R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1971.

Velicogna 2020

C. Velicogna, *Gertrud Bing, Donald Gordon e il giardino di Dulwich*, Postfazione a Gordon [1965] 2020, "La Rivista di Engramma" 177, (novembre) 2020, 131-165.

Velicogna 2021

C. Velicogna, "*Bellezza!*" *On Donald Gordon - or a Warburgian Bridge between Italy and England*, "La Rivista di Engramma" 184, (settembre 2021), 31-60.

Abstract

In this essay, the author approaches two early post-war pieces of scholarship concerning the Teatro Olimpico: Donald Gordon's *Academicians Build a Theatre and Give a Play* (1966) and Liscio Magagnato's *The Genesis of the Teatro Olimpico*

(1951). Archival findings show that the two essays, despite a fifteen-year gap between their publication, stem from the same, collaborative research, informed by the Warburg Institute methods.

keywords | Donald J. Gordon; Licisco Magagnato; Palladio; Teatro Olimpico; Vicenza; Warburg Institute; Gertrud Bing; History of architecture.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues – friends and scholars – who have double-blind peer reviewed this essay.

(cf. Albo dei referee di Engramma)

Livros e artigos sobre Aby Warburg em língua portuguesa (2018-2023)

Ianick Takaes

A bibliografia abaixo atualiza a recensão de textos sobre Aby Warburg em língua portuguesa feita por Cássio Fernandes e publicada na “Engramma” 165 como *Aby Warburg negli studi latino-americani* (a qual também cobre a bibliografia relevante dos países sul-americanos de língua espanhola, à qual a presente se furta). À introdução feita por Fernandes quanto ao desenvolvimento dos estudos warburgianos no âmbito latino-americano pouco é necessário acrescentar, parte pela excelência de sua revisão bibliográfica, parte porque as principais contribuições por ele apontadas continuam a nortear os estudos na região. O número de trabalhos publicados em língua portuguesa nos últimos quatro anos demonstra o quão prolífico se tornou o pensamento de Warburg nos dois principais países lusófonos. E, se nos atentarmos à bibliografia utilizada pelos mesmos, é possível notar como as produções destacadas por Fernandes são seminais à produção atual. É o caso, certamente, de Burucúa, Baitello, Didi-Huberman, Ghelardi e do próprio Fernandes.

Ademais, um sobrevoo pela paisagem contemporânea de um Warburg lusófono nos revela não apenas o impacto desses autores, mas também certas linhas mestras do uso atual de sua ciência “sem nome” e avessa à “polícia de fronteiras” na língua transatlântica de Luís de Camões e Caetano Veloso. Sobretudo, aquilo que se pode chamar de uma ‘abordagem’ warburgiana – vagamente compreendida, seguindo a exegese de Didi-Huberman, como uma iconologia pós ou anti-panofskyana – é hoje aplicada a uma miríade de estudos sobre artistas, práticas de criação e *topoi*; entende-se, *grosso modo*, que Warburg fornece uma chave à interpretação de fenômenos culturais que estimula conexões fluidas entre o objeto de estudo e seu universo genético. Embora as produções historiográficas *stricto sensu* sejam poucas, muito se apresenta – ou

melhor, se re-apresenta – Warburg aos leitores de humanidades, de modo que ecos de seu pensamento hoje se espriam para além de disciplinas congêneres como história da arte e da cultura (entretanto, com esta bibliografia atualizada, buscou-se capturar apenas as obras que lidam diretamente com o pensamento warburguiano, donde se pode inferir um número significativamente maior de textos nos quais Warburg figura como linha teórica auxiliar). Paralelamente, cresce a quantidade de artigos em que se estabelecem analogias críticas entre Warburg e um outro intelectual, visando ora apontar conexões históricas, ora questões de método (e.g., Warburg e Benjamin em Mireski e Sacco 2019 e Warburg *versus* Malraux em Fernandes 2020, respectivamente). Ainda que esse tipo de exercício comparativo com luminares europeus seja, em geral, *vieux jeu*, alguns casos revelam conexões não apenas inovadoras, mas também profícuas, como Warburg *vis-à-vis* Fernando Pessoa (ver Barros 2022).

Curiosamente, a área do pensamento de Warburg que dá nome a esta revista pouco figura na produção lusófona sobre o autor (salvo raras exceções, como em Silva e Oliveira 2022). Diz-se ‘curiosa’ a ausência pois seria de se esperar que a sobrevivência de padrões culturais por meio da interação entre organismos e artefatos fosse de interesse vital para sociedades forjadas pelo trauma transatlântico – e nas quais a sobrevivência do antigo se apresenta menos como fantasma do que como íncubo.

Agradeço a Priscila Barreto, doutoranda em história da arte pela Unifesp (São Paulo, Brasil) e autora de muitos dos artigos listados abaixo, por indicações que enriqueceram esta seleção bibliográfica.

Bibliografia de textos sobre Aby Warburg em língua portuguesa (2018-2023)

2018

Campos 2018

D. Q. Campos, *Ninfa: a imagem da vida em movimento*, “Concinnitas” 34 (2018), 55-80.

Carvalho 2018

F. O. Carvalho, *Aby Warburg: entre tempos, conceitos e imagens*, in Z.M.G. Iokoi (org.), *A escrita do historiador: cosmovisões em conflitos*, São Paulo 2018.

Guerreiro 2018

A. Guerreiro, *O demónio das imagens—sobre Aby Warburg*, Lisboa 2018.

Maciel 2018

J. C. de S. Maciel, *Atlas Mnemosyne e saber visual: atualidade de Aby Warburg diante das imagens, mídias e redes*, "Revista Ícone" 16, 2 (2018), 191-209.

Serva, Baitello Jr 2018

L. Serva, N. Baitello Jr., *O gesto do selfie. Seria o selfie um "Nachleben"?*, "PROMETEICA-Revista de Filosofia y Ciencias" 17 (2018), 86-92.

2019

Barreto 2019

P. R. P. Barreto, *Imagem, arte e Pathosformel em Aby Warburg*, "Revista Hydra: Revista Discente De História Da UNIFESP" 3, 6 (2019), 83-113.

Carvalho Nunes 2019

M. Carvalho Nunes, *Entre sobrevivências e deslocamentos: a imagem e o fantasma em Aby Warburg*, "ARTis ON" 9 (2019), 87-96.

Fernandes 2019a

C. S. Fernandes, *Aby Warburg: intercâmbios culturais entre o Norte e o Sul*, "Visualidades" 1 (2019), 1-26.

Fernandes 2019b

C. S. Fernandes, *Aby Warburg: a astrologia como instrumento de orientação do homem no cosmos*, "Concinnitas" 20, 36 (2019), 219-241.

Marino 2019

N. Marinho, *Por uma história das artes da cena: Warburg e um corpo Pathosformel*, "Revista Científica/FAP" 20, 1 (2019), 117-127.

Mireski, Sacco 2019

H. Mireski, H. G. Sacco, *Entre rastros e reminiscências: Aby Warburg e Walter Benjamin em busca do tempo perdido*, "Revista Seminário em História da Arte" 1, 8 (2019).

Pinheiro 2019

T. G. Pinheiro, *A conquista de Marte e as aeronaves fantasmas*, "Remate de Males" 39, 1 (2019), 98-122.

Reinaldo, dos Reis Filho 2019

G. Reinaldo, O. G. dos Reis Filho, *Warburg e Benjamin: o inacabamento e a montagem como métodos de conhecimento*, "E-Compós" 22 (2019), 1-20.

dos Santos W.B. 2019

W. B. dos Santos, *O historiador da arte como colecionador de vestígios – Aby Warburg e a ciência da cultura*, “Sociologias plurais” 5, 1 (2019), 293-320.

dos Santos C.G.X.R. 2019

C.G.X.R. dos Santos, *Aby Warburg, a função rememorativa das imagens e o tempo: relatos e análises de Didi-Huberman acerca da sobrevivência das imagens*, “Revista Temática” 7/15 (2019), 15-25.

Scansani 2019

A. C. Scansani, *Tempo e cinema: um diálogo entre Aby Warburg e Bill Morrison*, “Revista Famecos”, 26, 2 (2019), 1-24.

Teixeira 2019

L.S. Teixeira, *Atlas: Memória: Ação-O Atlas Mnemosyne de Aby Warburg como metodologia para o pensamento em Design*, dissertação de Mestrado, orientador Mário Moura, Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, 2019.

Tonin 2019

T. Tonin, *A recepção italiana de Aby Warburg entre filologia e historiografia da arte. Entrevista à Monica Centanni (IUAV)*, “Palíndromo” 11, 24 (2019), 162-179.

Vieira Neto 2019

S. A. Vieira Neto, *Reflexões sobre a recepção crítica de Aby Warburg*, “Revista de Teoria da História” 22, 2 (2019), 297-327.

2020

Barreto 2020

P.R.P. Barreto, *O lugar da astrologia nos estudos de Aby Warburg sobre o Renascimento*, dissertação de Mestrado, orientador Cássio Fernandes, Escola de Filosofia, Letras e Ciência Humanas da Universidade Federal de São Paulo, 2020.

Campos 2020

D. Q. Campos, *A Ninfa como personagem teórica de Aby Warburg*, “MODOS: Revista de História da Arte” 4, 3 (2020), 225-245.

Costa 2020

L.E. Costa, *Le déjeuner sur l’herbe e a ciência da cultura dedicada à história da arte, de Aby Warburg*, “MODOS: Revista de História da Arte” 4, 3 (2020), 285-299.

Damas 2020a

N. Damas, *Enredar a loucura: a “dialética dos monstros” na história da arte de Aby Warburg*, “História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography” 13, 34 (2020), 41-75.

Damas 2020b

N. Damas, *Um laboratório de estudos culturais*, “Figura: Studies on the Classical Tradition” 8, 1 (2020), 359-366.

Fernandes C.S. 2020

C. S. Fernandes, *Warburg e Burckhardt*, "MODOS: Revista de História da Arte" 4, 3 (2020), 100-119.

Fernandes R.A. 2020

R.A. Fernandes, *Entre sobrevivências e metamorfoses: a montagem de imagens em Aby Warburg e André Malraux*, "Rapsódia", 1, 14 (2020), 165-184.

Fleckner 2020

U. Fleckner, *Manet, Manebit! O "Manet e a Antiguidade italiana" de Aby Warburg como autorretrato psico-intelectual*, trad. it. di V. Pugliese, V. Zaiden, "MODOS: Revista de História da Arte" 4, 3 (2020), 301-317.

Gomes de Oliveira, Couto, Malta 2020

E.D. Gomes de Oliveira, M. F. M. Couto, M. Malta, *Ressurgências e sobrevivências das ideias de Warburg*, "MODOS: Revista de História da Arte" 4, 3 (2020), 5-14.

von Krüger 2020

C. von Krüger, *"A história da arte está sempre por recomeçar": anotações sobre Aby Warburg e Walter Benjamin*, "Ipotesi" 24, 1 (2020), 41-50.

Miyoshi 2020

A. G. Miyoshi, *Fantasma da história da arte: Warburg, Didi-Huberman e a imagem sobrevivente*, "Revista de História da Arte e da Cultura" 1, 1 (2020), 203-207.

Nunes 2020

M. C. Nunes, *Warburg, Agamben, Deleuze. A imagem e a filosofia da diferença*, "MODOS: Revista de História da Arte" 4, 3 (2020), 210-223.

Penido 2020

A. G. Penido, *Biblioteca de artista: território em construção, a partir de Aby Warburg*, tese de Doutorado em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte 2020.

Pugliese 2020

V. Pugliese, *Sobre o selo de Aby Warburg: fronteiras, trânsitos e retornos*, "MODOS: Revista de História da Arte" 4, 3 (2020), 359-384.

Pugliese, Casazza 2020

V. Pugliese, R. Casazza, *Apresentação. O retorno a Aby Warburg no discurso historiográfico artístico contemporâneo*, "MODOS: Revista de História da Arte" 4, 3 (2020), 70-77.

Randers 2020

H. Randers, *Review of: H. Bredekamp, Aby Warburg, der Indianer: Berliner Erkundungen einer liberalen Ethnologie*, Berlin 2019, "Estudos Teológicos" 2/60 (2020), 682-687.

Souza 2020

R.V. de Souza, *Design e imagem: uma experiência do olhar a partir da perspectiva*

de Aby Warburg, tese de Doutorado em Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife 2020.

2021

Amaro 2021

H. Amaro, *A Ninfa de Aby Warburg: a metamorfose de um motivo intelectual*, dissertação de Mestrado em História da Arte, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 2021.

Baitello Jr., Daniel Sanches 2021

N. Baitello Jr., R. Daniel Sanches, *Imagens patógenas: subsídios para estudos de transtornos de imagens a partir do caso clínico e do método Warburg*, "Comunicação, Mídia e Consumo" 18, 53 (2021), 576-599.

Barreto 2021

P.R.P. Barreto, *Catarse e sublimação nas Pathosformeln cósmicas de Aby Warburg*, "Encontro de História da Arte" 15 (2021), 69-78.

Cabañas 2021

K. M. Cabañas, *Cuidar de borboletas: uma origem terapêutica para a história da arte*, "ARS" 42 (2021), 262-294.

Farias, Moretti, Wilbert Gedoz 2021

I. G. Farias, M. de F. Moretti, L. Wilbert Gedoz, *Para além do quadro: intersecções entre o trabalho de Tadeusz Kantor e o pensamento de Aby Warburg*, "Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas" 1, 40 (2021), 1-22.

Gonçalves 2021

M. X. Gonçalves, *O oráculo como suporte ativo através dos tempos: uma perspectiva warburguiana*, "GAÏA" 12, 1 (2021), 109-119.

Job 2021

M. I. Job, *O tempo dos fantasmas de As 53 Estações da Yōkaidō: Mizuki Shigeru e Aby Warburg*, dissertação de Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesas, orientador Michiko Okano Ishiki, Universidade de São Paulo, 2021.

Macini 2021

T. Macini, *Entre o saber e o não saber: as formas fantasmáticas em Aby Warburg*, dissertação de Mestrado em Artes Visuais, Universidade de Brasília, Brasília 2021.

Mendes 2021

J. de A. Mendes, *Reminiscências: o regime contemporâneo das imagens e o legado warburguiano*, "Ícone: Revista Brasileira De História Da Arte", 5/4 (2021), 92-115.

Pugliese 2021

V. Pugliese, *A Creative Process between Painting and Body Arts: Carolee Schneemann and Aby Warburg*, "Revista Brasileira de Estudos da Presença" 11, 1 (2021), 1-39.

Serva 2021

L. Serva, "Atlas Mnemosyne", *ave Aby Warburg deixou inacabado, renasce em versão "original"*, "Galáxia" 46 (2021), 1-8.

Soares de Almeida 2021

P. H. Soares de Almeida, *Traços sobreviventes: uma reflexão sobre o conceito Pathosformel nas charges*, "Logos" 28, 1 (2021), 10-26.

Tonin 2021

T. Tonin, *A iconologia como experiência estética. Ensaio sobre uma imagem sem fonte encontrada no Warburg Institute Photographic Collection*, "Palíndromo" 13, 30 (2021), 247-271.

Vieira Neto 2021

S.A. Vieira Neto, *A influência das ciências naturais nos fragmentos de Aby Warburg*, "Encontro de História da Arte" 15 (2021), 742-749.

2022

Abreu 2022

H. N. Abreu, *Persistência do paradigma indiciário na gestualidade entre imagens científicas e imagens artísticas*, "ARJ - Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes" 9, 1 (2022), 1-21.

Baggio 2022

A. Baggio, *A fórmula do amor: figurativizações do "páthos" em ninfas antigas e contemporâneas*, "ARJ - Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes" 9, 1 (2022), 1-19.

Baitello Jr., Serva 2022

N. Baitello Jr., L. Serva, *Quando imagens nos adoecem: considerações sobre o impacto das imagens no esgotamento emocional de Aby Warburg de 1918 a 1924*, "Cognitio" 23, 1 (2022), 1-12.

Barreto 2022a

P.R.P. Barreto, *Pathosformeln astrológicas em Aby Warburg: palavras e imagens de orientação cósmica*, "ARJ - Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes" 9, 1 (2022), 1-16.

Barreto 2022b

P. R. P. Barreto, *Migrações do Clássico: a geografia da arte em Aby Warburg*, "Figura" 10, 1 (2022), 106-126.

Barros 2022

A. L. G. de S. Barros, *Aby Warburg, Fernando Pessoa e as paisagens astrais de suas ciências da expressão*, "Simbiótica. Revista Eletrônica" 9, 3 (2022), 120-140.

Brzozowski 2022

J. A. Brzozowski, *Aby Warburg e a filologia cósmica*, "ARJ - Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes" 9, 1 (2022), 1-17.

Campos 2022

D.Q. Campos, *A história da arte diante da imagem*, “Convergências: Revista de Investigação e Ensino das Artes” 30/15 (2022).

Castro da Silva, Oliveira 2022

G. de Castro da Silva, L. de Bessa Oliveira, *Engramas: polaridades dinâmicas na imagem “Diadorim II” de Arlindo Daibert*, “ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes” 9, 1 (2022), 1-15.

Damas 2022

N. Damas, *Das muitas vidas do passado—Nachleben, história e temporalidade em Aby Warburg*, “Imagem: Revista de História da Arte” 1, 1 (2022), 117-143.

Dulianel 2022

A. C. Dulianel, *Livros de artista como dispositivo na pesquisa em arte*, “Palíndromo” 14, 33 (2022), 100-124.

Fagundes 2022

M. G. Fagundes, *Ninfa seniana: uma travessia por Metamorfoses*, “Texto Poético” 18, 35, 46-76.

Fernandes 2022

C. H. Fernandes, *Aproximações entre a “atividade fenomenológica” de Gilda de Mello e Souza e o “método” de Aby Warburg*, “Arte & Ensaios” 28, 43 (2022), 48-65.

Ferreira 2022

J. Ferreira, *Atlas de poeira: memória, imagem, metamorfose*, “ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes” 9, 1 (2022), 1-15.

Figueiredo 2022

J. B. de Figueiredo, *O outro, o mesmo, o gaúcho e suas vestes*, “ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes” 9, 1 (2022), 1-15.

Fleck 2022

D. B. Fleck, *Atlas da submissão do feminino: o corpo-cariátide*, “ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes” 9, 1 (2022), 1-16.

Gaglianone 2022a

I. de V. Gaglianone, *O olhar filológico de Warburg e a “aplicação da ideia de Vico”*, “Rapsódia” 16 (2022), 80-109.

Gaglianone 2022b

I. de V. Gaglianone, *Per monstra ad sphaeram: magia e arte em Aby Warburg*, dissertação de Mestrado em Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo 2022.

Macini 2022

T. Macini, Van Gogh, *Warburg e o inesquecível*, “Imagem: Revista de História da Arte” 1, 1 (2022), 413-427.

Makowiecky 2022

S. Makowiecky, *Ecos warburgianos na arte do presente: Cristina Brattig Almeida*

em "*Nephele (Fragile)*", "ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes" 9, 1 (2022), 1-18.

Medeiros 2022

A. Medeiros, *A "ciência sem nome" de Aby Warburg ainda interessa à (re)escritura historiográfica da arte?*, "ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes" 9, 1 (2022), 1-14.

Nepomuceno 2022

M. Nepomuceno, *Sobrevivências do trágico: "páthos" e tragédia*, "ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes" 9, 1 (2022), 1-13.

Penido 2022

A. G. Penido, *A Biblioteca Warburg e a biblioteca de artista: um possível desdobramento*, "ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes" 9, 1 (2022), 1-11.

Pugliese 2022a

V. Pugliese, *Per aspera ad astra: os primeiros selos aéreos brasileiros sob um olhar warburgiano*, "Imagem: Revista de História da Arte" 1, 1 (2022), 33-77.

Pugliese 2022b

V. Pugliese, *Atravessamentos subterrâneos da serpente e da ninfa entre Aby Warburg e Carolee Schneemann*, "ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes" 9, 1 (2022), 1-34.

Queiroz Campos 2022

D. Queiroz Campos, *Aby Warburg e um pensar imagem*, "Visualidades" 18 (2022), 1-6.

Silva 2022

E. D. G. da Silva, *A ciência sem nome e sua ressonância no pensamento complexo e na teoria dos fractais*, "ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes" 9, 1 (2022), 1-12.

Souza 2022

R. V. de Souza, *As polaridades no universo das pesquisas de Warburg*, "ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes" 9, 1 (2022), 1-13.

Tavares 2022

M. B. Tavares, *A serpente como símbolo do tempo da arte latino-americana*, "ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes" 9, 1 (2022), 1-16.

Tietboehl 2022

L. Tietboehl, *À escuta da imagem: notícias desde um método de transmissão em atlas*, "ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes" 9, 1 (2022), 1-18.

Wedekin 2022a

L. M. Wedekin, *"Stanza del Fregio" da Villa Farnesina: cortejo privilegiado de fórmulas de "pathos" e fonte substancial da prancha 40 do "Atlas Mnemosyne"*, "ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes" 9, 1 (2022), 1-17.

Wedekin 2022b

L. M. Wedekin, *Pathoformel do luto: apropriação cristã das imagens pagãs de lamentação fúnebre*, "Figura" 10, 1 (2022), 66-105.

Xavier 2022

I. Xavier, *As exposições brasileiras com curadoria de Georges Didi-Huberman e sua contribuição para a difusão do pensamento warburgiano*, "Revista ARA" 12, 12 (2022), 289-308.

Zordan 2022

P. Zordan, *Idolatria iconoclasta: figurações paradoxais*, "ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes" 9, 1 (2022), 1-16.

Zortéa 2022

A. D. Zortéa, *Um mar em azulejos. As ondas de Varejão e as Pathosformeln de Warburg*, "PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG" 12, 26 (2022), 240-266.

2023

Baitello Jr. 2023

N. Baitello Jr., *Idea vincit! Algumas imagens tangenciais à elipse de Aby Warburg*, in Serva, Baitello Jr. 2023a, São Paulo 2023, 21-52.

Lescourret 2023

M.-A. Lescourret, *Referências de uma Ciência sem nome*, in Serva, Baitello Jr. 2023a, São Paulo 2023, 53-62.

Schneider 2023

P. Schneider, *Questões de distância — Pathosformel como imagem de Pensamento*, in Serva, Baitello Jr. 2023a, São Paulo 2023, 135-154.

Schwartz 2023

P. J. Schwartz, *O arquivo Warburg da Primeira Guerra Mundial: relatório preliminar de uma reconstrução*, in Serva, Baitello Jr. 2023a, 77-110.

Serva 2023

L. Serva, *A coleção de fotografias da Primeira Guerra Mundial do Arquivo Warburg: Conclusões de uma primeira abordagem*, in Serva, Baitello Jr. 2023a, 111-134.

Serva, Baitello Jr. 2023a

L. Serva, N. Baitello Jr., *A fórmula da paixão de Aby Warburg e sobre ele: Três fragmentos inéditos e ensaios críticos*, São Paulo 2023.

Serva, Baitello Jr. 2023b

L. Serva, N. Baitello Jr., *Posfácio: Atlas Mnemosyne, o algoritmo de Warburg*, in Serva, Baitello Jr. 2023a, 155-158.

Warburg 2023

A. Warburg, *Três fragmentos inéditos*, in Serva, Baitello Jr. 2023a, São Paulo 2023, 13-20.

Wedepohl 2023

C. Wedepohl, Da formula de Pathos ao atlas da linguagem dos gestos, in Serva, Baitello Jr. 2023a, 21-52.

English abstract

The bibliography edited by Ianick Takaes updates the review of texts on Aby Warburg in Portuguese by Cássio Fernandes published in "Engramma" 165, *Aby Warburg negli studi latino-americani*. The author points out how the number of articles published in Portuguese in the last four years increased, showing how prolific Warburg's thought has become in the two main Portuguese-speaking countries. Leaving in the background the episodes, mainly of an artistic nature, in which Warburg is used as an "auxiliary theoretical line", the bibliography examines the writings that deal with the core of Warburg's thought.

keywords | Aby Warburg; Cássio Fernandes; South America.

Исследования о Варбурге в России

Екатерина Михайлова-Смольнякова

Период все возрастающего интереса русскоязычных исследователей к переводу, освоению и включению в научный контекст интеллектуального наследия Аби Варбурга можно датировать первыми двумя десятилетиями XXI в. Событием, положившим начало этого периода, стала публикация перевода статьи Эрнста Гомбриха «Амбивалентность классической традиции: психология культуры Аби Варбург» в 1999 году (Гомбрих 1999). В 2018 году его увенчала публикация антологии исследований визуальной культуры «Мир образов. Образы мира» (Мазур 2018).

В течение последних лет динамика интереса к обсуждаемой теме изменилась. Не было опубликовано ни одного самостоятельного исследования, посвященного Варбургу лично или его работам. Среди переводов можно отметить лишь перевод «Введения к атласу "Мнемозина"», который увидел свет в каталоге и теоретическом ридере проекта «Генеральная репетиция» фонда V-A-C, Московского музея современного искусства и фонда KADIST в Москве (Стеблева, Чередов 2019).

Целью организаторов проекта было «отрепетировать» разные кураторские стратегии и модели взаимодействия с аудиторией. Одну из частей экспозиции кураторы сравнили со складом, где работы ждут момента, когда они будут «приглашены на сцену», то есть на выставку, открытую для посетителей. Это хранилище было тематически поделено на несколько помещений (гримерок, продолжая театральную метафору), а соответствующие им тексты охватывали темы и понятия, ставшие основой для этого разделения. Перевод «Введения» в каталоге соответствовал пространству, названному «Навязчивые образы» - закономерный выбор. Оригиналом перевода послужили все пять фрагментов «Введения», собранные из черновиков Варбурга (А - 2.VI.1929, В - 10.VI, С - 8.VI, D -

набросок, начатый в Неаполе 27.V.1929 и E - 4.VII.1927). Это единственный пример существенного дополнения к варбургским материалам, опубликованным в первые десятилетия XXI в.

То, что кажется снижением интереса, можно объяснить иначе. Главные труды Варбурга и его последователей уже введены в научный оборот на русском языке, его методология известна, понятие *Pathosformel* в том или ином варианте его интерпретации свободно упоминают в своих рассуждениях и узкие специалисты, и вчерашние студенты-искусствоведы. В рамках конференций, научных семинаров и лабораторий основные концепции Варбурга и представителей его «школы» обсуждаются среди все более широкой аудитории молодых исследователей, в том числе и среди будущих студентов гуманитарных специальностей.

Среди мероприятий, способствующих распространению знаний об исследованиях Аби Варбурга в России можно упомянуть экспериментальную молодежную программу «Лаборатория по исследованию миграции образов», открывшуюся на базе Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина в осень 2019 года. Слушатели программы в возрасте от 16 до 21 года изучали основы визуальной культуры, идеи и методы Варбурга и самостоятельно искали закономерности в прочтении изображений. Занятия Лаборатории были посвящены феноменом географической и хронологической «миграции» образов, механизмам памяти искусства, скрытым и забытым смыслам визуальных источников. Кураторами Лаборатории выступили Илья Доронченков, Ольга Шишко, Марина Торопыгина и Марина Лопухова. Итогом годового исследовательского проекта стала выставка, созданная студентами лаборатории весной 2020 года по принципу атласа «Мнемозина» на основе коллекции Пушкинского музея.

Стоит также отметить, что проделанная предшественниками работа позволяет даже таким крупным исследователям, как Олег Воскобойников (Воскобойников 2022) и Михаил Ямпольский (Ямпольский 2019), которые, безусловно, знакомы с оригинальными текстами Варбурга, ссылаться в своих сочинениях для широкой аудитории именно на русские переводы. Благодаря этому читатели получают возможность в дальнейшем расширить свои представления о работах самого Варбурга ССЫЛКА. В этих трудах основным обсуждаемым понятием остается *Pathosformel*, описываемый максимально близко к оригинальному понятию у Варбурга (Воскобойников

2022, 202) либо понимаемый в соответствии с точкой зрения интерпретатора (Ямпольский 2019, 195).

Хотя пути развития научной мысли не всегда можно предсказать, допустимо предположить, что в ближайшее время в русскоязычном искусствоведении и культурологии ситуация не изменится. Повторные переводы широко известных сочинений Варбурга вряд ли найдут своего читателя, а дневники, черновики и неопубликованные ранее тексты - издателя. В то же время, благодаря возросшему уровню знакомства с наследием этого великого ученого, работы, в которых оно так или иначе используется или переосмысливается, будут появляться все чаще.

Этот вклад является обновлением, охватывающим период 2019-2022 годов, вклада автора в *Engramma*: E. Mikhailova-Smolniakova, *Warburgian Studies in Russia*, "La Rivista di Engramma" n. 165, maggio 2019, pp. 109-117.

Литература

Гомбрих [1984] 1999

Э.Г. Гомбрих, *Амбивалентность классической традиции: психология культуры Аби Варбурга*, "Новое литературное обозрение" 39 (1999), 7-23.

Jampol'skij 2019

М. Ямпольский. *Изображение*, Москва 2019.

Мазур 2018

Н. Мазур, *Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры*, Сост., ред. пер., авт. вступ. ст., биогр. очерков и прим. Н.Н. Мазур, СПб-Москва 2018.

Stebleva, Čeredov 2019

Генеральная репетиция: представление в трех актах с участием художественных работ из трех коллекций, Отв. ред.: О. Стеблева, Г. Чередов. Москва 2019.

Voskobjnikov 2022

О. Воскобойников, *16 эссе об истории искусства*, Москва 2022.

English abstract

In this contribution the author summarises the recent studies about Aby Warburg in Russia. A series of translations of Gombrich's and Warburg's writings since 1999 led to the project Dress Rehearsal, of the V-A-C Foundation, Moscow Museum of

Modern Art and the KADIST Foundation. Current researchers in Russia have access both to translations and original texts by Aby Warburg.

keywords | Warburgian studies; Russia; Mmoma; KADIST; translations.

Studi warburghiani in Russia

Ekaterina Mikhailova-Smolniakova

Il periodo di crescente interesse dei ricercatori russi per la traduzione, lo sviluppo e l'inserimento nel contesto scientifico del patrimonio intellettuale di Aby Warburg può essere datato ai primi due decenni del XXI secolo. L'evento che ha segnato l'inizio di questo periodo è stata la pubblicazione di una traduzione dell'articolo di Ernst Gombrich, *Ambivalenza nella tradizione classica: psicologia della cultura nel 1999* (Gombrich 1999). Il culmine è stato raggiunto nel 2018 con la pubblicazione di *Mondo delle immagini. Immagini del mondo*, un'antologia di studi sulla cultura visive (Mazour 2018).

Negli ultimi anni, le dinamiche di interesse per l'argomento in discussione sono cambiate. Nessuno studio indipendente è stato pubblicato sulla persona di Warburg o sul suo lavoro. Tra le traduzioni si segnala solo *Introduzione al Bilderatlas Mnemosyne*, che è stata pubblicata nel catalogo e nella lettura teorica del progetto *Prova generale* della V-A-C Foundation, del Moscow Museum of Modern Art e della KADIST Foundation a Mosca (Stebleva, Čeredov 2019).

L'obiettivo degli organizzatori del progetto era quello di 'provare' diverse strategie curatoriali e modelli di interazione con il pubblico. I curatori hanno paragonato una parte dell'esposizione a un magazzino, dove le opere aspettavano il momento in cui sarebbero state 'invitate sul palco', cioè alla mostra aperta ai visitatori. Questo deposito è stato suddiviso tematicamente in più stanze (i camerini, continuando la metafora teatrale), e i testi a esse corrispondenti percorrevano i temi e i concetti che sono diventati la base di questa divisione. La traduzione dell'*Introduzione* nel catalogo corrispondeva allo spazio chiamato *Immagini ossessive*, una scelta logica. La traduzione originale era costituita da tutti e cinque i

frammenti dell'*Einleitung* (A. Warburg, *Mnemosyne. Einleitung*, "Engramma" 138, settembre/ottobre 2016, 13-31) raccolti dalle bozze di Warburg (A: 2 giugno 1929, B: 10 giugno, C: 8 giugno, D: bozzetto iniziato a Napoli 27 maggio 1929, E: 4 luglio 1929. Stebleva, Čeredov, 351-361). Questo è l'unico esempio di un'aggiunta significativa ai materiali warburghiani pubblicati nei primi decenni del XXI secolo.

Quello che sembra essere un calo di interesse può essere spiegato in un altro modo. Le opere principali di Warburg e dei suoi seguaci sono già state messe in circolazione in russo, la sua metodologia è nota, il concetto di *Pathosformel* in una o nell'altra versione della sua interpretazione è liberamente menzionato nel loro ragionamento sia da specialisti ristretti che da studenti d'arte del passato. Nell'ambito di convegni, seminari scientifici e laboratori, i principali concetti di Warburg e dei rappresentanti della sua 'scuola' vengono discussi tra un pubblico sempre più vasto di giovani ricercatori, compresi i futuri studenti delle discipline umanistiche.

Tra le attività che contribuiscono alla diffusione della conoscenza della ricerca di Aby Warburg in Russia, si può citare il programma giovanile sperimentale "Laboratorio per lo studio della migrazione delle immagini", aperto al Museo Puškin nell'autunno del 2019. I partecipanti al programma di età compresa tra i 16 ei 21 anni hanno studiato le basi della cultura visiva, le idee e i metodi di Aby Warburg e hanno cercato in modo indipendente dei modelli nella lettura delle immagini. Le lezioni del Laboratorio sono state dedicate al fenomeno della 'migrazione' geografica e cronologica delle immagini, ai meccanismi della memoria dell'arte, ai significati nascosti e dimenticati delle fonti visive. I curatori del Laboratorio erano Il'ja Dorončënkov, Ol'ga Šiško, Marina Toropygina e Marina Lopuchova. Il risultato del progetto di ricerca annuale è stato una mostra, creata dai partecipanti nella primavera del 2020, sul principio dell'*Atlante Mnemosyne* di Aby Warburg, sulla base della collezione del Museo Puškin.

Vale anche la pena notare che il lavoro svolto dai predecessori consente anche a ricercatori di spicco come Oleg Voskoboïnikov (Voskoboïnikov 2022) e Michail Jampol'skij (Jampol'skij 2019), che hanno certamente familiarità con i testi originali di Warburg, di fare riferimento specificamente alle traduzioni russe nei loro scritti per un vasto pubblico.

Grazie a ciò, i lettori hanno l'opportunità di ampliare ulteriormente la loro comprensione dell'opera dello stesso Warburg. In queste opere, il concetto principale in discussione rimane quello delle *Pathosformeln*, descritto il più vicino possibile al concetto originale di Warburg (Voskoboynikov 2022, 202) o inteso secondo il punto di vista dell'interprete (Jampol'skij 2019, 195).

Sebbene non sia sempre possibile prevedere lo sviluppo del pensiero scientifico, è lecito presumere che la situazione nella critica d'arte e negli studi culturali in lingua russa non cambierà nel prossimo futuro. È improbabile che traduzioni ripetute di opere ampiamente conosciute di Warburg trovino il loro lettore, e diari, bozze e testi inediti un editore. Allo stesso tempo, grazie all'accresciuto livello di familiarità con l'eredità di questo grande scienziato, appariranno sempre più spesso opere in cui essa viene utilizzata o reinterpretata in un modo o nell'altro.

Questo contributo è l'aggiornamento, relativo al periodo 2019-2022, del contributo in Engramma dell'autrice: E. Mikhailova-Smolniakova, *Warburgian Studies in Russia*, "La Rivista di Engramma" 165, (maggio) 2019, 109-117.

Riferimenti bibliografici

Gombrich [1984] 1999

E.H. Gombrich, *Ambivalentnost' klassičeskoj tradicii: psihologija kul'tury Abi Varburga*, in *Tributes: Interpreters of Our Cultural Tradition*, Oxford 1984, 117-137, "Novoe literaturnoe obozrenie" 39 (1999), 7-23.

Jampol'skij 2019

M. Jampol'skij, *Izobraženie*, Moskva 2019.

Mazour 2018

N. Mazour (redaktor-sostavitel'), *Mir obrazov. Obrazy mira. Antologija issledovanij vizual'noj kul'tury*, Sankt-Peterburg-Moskva 2018.

Stebleva, Čeredov 2019

O. Stebleva, G. Čeredov (otvetstvennye redaktory), *General'naja repeticija: predstavlenie n treh aktah s učastiem hudozhestvennyh rabot iz treh kollekcij*, Moskva 2019.

Voskobochnikov 2022

O. Voskobochnikov, *16 esse ob istorii iskusstva*, Moskva 2022.

English abstract

In this contribution the author summarises the recent studies about Aby Warburg in Russia. A series of translations of Gombrich's and Warburg's writings since 1999 led to the project Dress Rehearsal, of the V-A-C Foundation, Moscow Museum of Modern Art and the KADIST Foundation. Current researchers in Russia have access both to translations and original texts by Aby Warburg.

keywords | Warburgian Studies; Russia; Mmoma; KADIST; translations.

Warburgian Studies in Australia

Jaynie Anderson

Jaynie Anderson, University of Melbourne



My Warburgian journey began as an undergraduate at the University of Melbourne, Australia, where two art historians introduced me to Warburg's writings and to the Institute in London that bears his name: Franz Phillip and Bernard Smith.

Bernard Smith (1916-2011), the first Australian born art historian, wrote a doctoral dissertation at the Warburg Institute on the origins of European art in Australia, under the supervision of Charles Mitchell and Rudolph Wittkower. The outcome was his *European Vision and the South Pacific 1768-1850* (1960), still considered the most influential work produced by an Australian art historian (J. Anderson, *Obituary of Bernard Smith*, "Australian Academy of the Humanities" 2012, 39-42). Smith was the first to study how the earliest European artists in Australia represented previously unknown flora and fauna.

Franz Phillip (1914-1970) was my mentor in Italian Renaissance art and was one of the last pupils of Julius Von Schlosser, when he was forced to flee Vienna, before completing his thesis on Mannerist art. His fourth-year honours course for the Melbourne Bachelor of Arts introduced us to the methodology of Warburg and his followers, especially Edgar Wind (J.

Anderson, *Philipp, Franz Adolf (1914–1970)*, entry in the *Australian Dictionary of Biography*, Canberra 2000, accessed online 3 January 2023).

After my graduation, Charles Mitchell (1912-1995), by then head of a flourishing department of art history in the United States at Bryn Mawr College, Pennsylvania, invited me to undertake a doctoral dissertation, following the recommendation of Bernard Smith. From 1945 to 1960 Mitchell had been on the staff of the Warburg Institute, London, and his teaching at Bryn Mawr was often enlivened with memories of Fritz Saxl and Gertrude Bing, successive directors of the Warburg when he taught there (J. Anderson, *'Professor Charles Mitchell', Obituary*, "The Independent", London, 31 October 1995).

I wrote my thesis on Giorgione, under Mitchell's supervision. I completed the thesis in Oxford as the first woman Rhodes Fellow. I was examined for the position by Edgar Wind, then writing his monograph on Giorgione.

After completing my doctorate, Oxford University Press invited me to edit two volumes of works by Edgar Wind, who believed he was the true heir to Aby Warburg. My truly Warburgian publications are the editions of Wind's works, two volumes that I edited, that were translated and sold in thousands of copies. The Italian translations were commissioned by Roberto Calasso for the Milanese publishing house, Adelphi, and were particularly successful (Wind [1983] 1992, 1993, 2007, Wind [1986] 2000).

More recently I have written two articles about Edgar Wind's writings, based on novel archival material from the Wind Archive in the Bodleian Library, Oxford, that have been published in the *Edgar Wind Journal*, edited by Bernardino Branca and Fabio Tonini (Anderson 2022a, Anderson 2022b).

Jaynie Andersen's Bibliography: An Update

Editorial boards

"The Edgar Wind Journal", Editorial Board (2021-*ongoing*)

"La Rivista di Engramma", International Advisory Board (2022-*ongoing*)

Edited books

Wind [1983] 1992, 1993, 2007

E. Wind, *The Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art*, edited by J. Anderson, with a biographical memoir by H. Lloyd-Jones, Oxford 1983; revised edition: Oxford 1993. Italian translation: E. Wind, *L'eloquenza dei simboli (e) La Tempesta*, a cura di J. Anderson, traduzione di E. Colli, Milano 1992. Spanish translation: E. Wind, *La elocuencia de los simbolos. Estudios sobre arte humanista*, traducción de L. Millán, editado por J. Anderson, Madrid 1993. Japanese translation: E. Wind, *Shinboru no shujigaku*, edited by J. Anderson, translated by F. Akiba, T. Katoì, Tokyo 2007.

Wind [1986] 2000

E. Wind, *Hume and the Heroic Portrait. Studies in Eighteenth-Century Imagery*, edited by J. Anderson, Oxford 1986. Italian translation: E. Wind, *Humanitas e ritratto eroico: studi sul linguaggio figurativo del Settecento inglese*, a cura di J. Anderson e C. Harrison, traduzione di P. Bertolucci, Milano 2000.

Articles

Anderson 1984

J. Anderson, *Letter to the Editor about Charles Hope's review of The Eloquence of Symbols*, "The London Review of Books" VI, 5, (April) 1984.

Anderson 2016

J. Anderson, *Arte e Antropologia nel Novecento australiano: la traduzione warburghiana nell'Australia*, in C. Cieri Via, E. Kieve, A. Nova (a cura di), *L'Italia e l'arte straniera. La storia dell'arte e le sue frontiere. A cento anni dal X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma (1912). Un bilancio storiografico e una riflessione del presente*, Atti del Convegno (Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 23-24 novembre 2012), Roma 2016.

Anderson 2000

J. Anderson, *Art History's History in Melbourne: Franz Philipp in correspondence with Arthur Boyd*, "Australian and New Zealand Journal of Art" I, 2, 2000, 111-129.

Anderson 2022a

J. Anderson, *Edgar Wind and Giovanni Bellini's Feast of the Gods, an iconographic* *Enfant Terrible*, "The Edgar Wind Journal" 2, (April 2022), 9-37.

Anderson 2022b

J. Anderson, *'Posthumous Reputations': Edgar Wind's Rejected Review of Ernst Gombrich's Biography of Warburg*, "The Edgar Wind Journal" 3, (October 2022), 14-35.

Robert Gaston, University of Melbourne

I studied history and art history at the University of Melbourne from the early 1960s until 1967, focusing on Ancient, Medieval and Renaissance History and Renaissance Art History and Theory and Method, the latter a

fourth-year seminar taught by a Viennese refugee scholar from the Vienna School, Franz Philipp. That very testing subject exposed us to all of the major scholars from the Vienna School and the Warburg group in Hamburg, as well as the developments in the London Institute after Warburg, and knowing German was essential. Philipp's exile was doubtless a stimulus for him in his approach to teaching his 'lost' and lamented art history, but it was a revelation to us students who were at the time being directed towards a very English 'narrative' theorising of method in the history department, based partially on a suspicion of European conceptual investigation. I was strongly attracted to researching the manifestations of Western ideas about artistic genius and wrote my honours thesis on Michelangelo's poetry and my master's thesis on 'The concept of artistic skill in Roman and early Christian writers'. This thesis gained me admission to research a PhD at the Warburg Institute in 1967. Otto Kurz had read my MA and was interested in having me as one of his few students, perhaps because I had especially noticed his book of 1934 published with Ernst Kris, *Die Legende vom Künstler*.

My publications have been less directly targeted at Warburg and his followers or the Vienna School than being pieces of research inspired or stimulated by a number of problems of theory that arose for me from the publications of those scholars. The theoretical difficulties emerging from the interactions of image and text within a discipline of art history, common to the entire group of European scholars, have remained fundamental for me. But the more I studied the issues involved in convincingly connecting religious ideas and changing practices among both clergy and laity in the Western tradition, the more I began to doubt that we art historians had a strong enough grasp of the historical evidence. Distinctions drawn between 'liturgical' and 'devotional' began to seem less convincing. I was surprised but encouraged when I joined a small seminar with Charles Trinkaus while he was a visiting professor and a fellow at I Tatti in 1981. He was then one of the leading scholars on humanism and religious ideas. He immediately agreed with my apparently shocking belief that we art historians lacked a firm understanding of how the sphere of religion actually functioned in Renaissance Italy. Warburg's investigation of Sassetti was of course a starting point of thinking that archival research directed at the ecclesiastical libraries surviving in Florence might open up these questions to fresh and profitable analysis.

And during the 1970s and 1980s there was an eruption of new research into the Florentine ruling families and the testimony of their archives. This aspect of my work perhaps culminated in the listed volume devoted to San Lorenzo's archive from 2017, where I was able to direct many contributors to unexplored parts of the archive. My research interests in this field began with exploring the transmission of the Patristic issues from my Warburg PhD on Paulinus of Nola and his explanatory early Christian inscriptions for wall decoration into the Counter-Reformation debates on images (Gaston 1973; Gaston 1983a; Gaston 1983b; Gaston 1987; Gaston 1993; Gaston 1995a; Gaston 1996c; Gaston 2005a; Gaston 2009a; Gaston 2013a; Gaston 2014a; Gaston, Waldman 2017; Gaston 2017b; Gaston 2017d; Gaston 2019b).

Then a swerve toward Pirro Ligorio's problems and antiquarianism: in the late 1970s I discovered the full forty volumes of Ligorio's unpublished works and in visiting them saw that art historians were with few exceptions (Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna, Ginette Vagenheim) solely interested in his drawings and ignoring his thousands of dense autograph pages of text. Mandowsky and Mitchell's pioneering Warburg Institute volume of 1963 had been ruthlessly reviewed from the text-edition viewpoint and a fresh approach by art historians was clearly necessary, a solution developed soon by Fagiolo and Madonna with the Edizione Nazionale (Gaston 1988a, Gaston 1988b; related studies: Gaston 1996b; Gaston 2002a; Gaston 2010a; Gaston 2010b; Gaston, Campbell 2010; Gaston 2010c; Gaston 2013; Gaston 2015a; Gaston 2015b; Gaston 2015c; Gaston 2016; Gaston 2019a).

Studies on the reception (or rejection) of classical Iconography: these publications all relate to that central difficulty I encountered especially with Panofsky and Wind. There were plentiful classical and medieval texts accessible to Latin and Greek-reading humanists, but were those texts available in a historically convincing way to artists? Did the fact that a text existed in a published edition somewhere in Europe make it a feasible source for an artist elsewhere? Were 'artistic advisers' as frequent as art historians had wanted to believe. Some are certainly fully documented, but what scope was left to artists to develop their own ideas? (Gaston 1983b; Gaston 1991; Gaston 1995b; Gaston 1995c; Gaston 1998a; Gaston 2000;

Gaston 2002b; Gaston 2003 in which I refer to the Census at the WI; Gaston 2005b; Gaston 2012; Gaston 2015d; Gaston 2015e).

Studies on Classical and Christian concepts of decorum and their afterlife. Decorum is one of the most ubiquitous but also controversial group of concepts applied to the visual arts. It played an important role in the value system of both the Vienna School and the Warburg group, having a crucial bearing on how artists were rated within stylistic systems and their estimated cultural value (Gaston 1996a; Gaston 1998b; a more developed version: Gaston 2001b; Gaston 2004; Gaston 2006; Gaston 2009b; Gaston 2014b; Gaston 2014d; Gaston 2017c; Gaston 2019c).

Robert Gaston's Updated Bibliography

Gaston 1973

R. Gaston, *Prudentius and Sixteenth-Century Antiquarian Scholarship*, "Medievalia et Humanistica" 4, 1973, 161-76.

Gaston 1983a

R. Gaston, *British Scholars and Travellers in the Roman Catacombs, 1450-1900*, "JWCI" 46, 1983, 144-65.

Gaston 1983b

R. Gaston, *Iconography and Portraiture in Bronzino's Christ in Limbo*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz" 27, 1983, 41-72.

Gaston 1984

R. Gaston, *Pirro Ligorio, the Casino of Pius IV, and Antiques for the Medici: Some new documents*, "JWCI" 47, 1984, 205-209.

Gaston 1987

R. Gaston, *Liturgy and Patronage in San Lorenzo, Florence, 1350-1650*, "Patronage, Art, and Society in the Italian Renaissance", edited by F.W. Kent and P. Simons, Oxford 1987, 111-133.

Gaston 1988a

R. Gaston, *Pirro Ligorio Artist and Antiquarian*, Firenze 1988.

Gaston 1988b

R. Gaston, *Pirro Ligorio on Rivers and Fountains: Prolegomena to a Study of Naples XIII.B.9*, in Gaston 1988a, 159-208.

Gaston 1991

R. Gaston, *Love's Sweet Poison: A New Reading of Bronzino's London Allegory*, "I Tatti Studies. Essays in the Renaissance" 4, 1991, 249-288.

Gaston 1993

R. Gaston, *Iconography and Liturgy at St. Mark's*, "Plainsong and Medieval Music" 2, 2, 1993, 181-187.

Gaston 1995a

R. Gaston, *The Body in Limbo: Bronzino, the Dante Illustrators, and the Iconography of Inferno IV*, "Spunti e Ricerche" XI, 1995, 59-97.

Gaston 1995b

R. Gaston, Review of: S. Howard, *Antiquity Restored. Essays on the Afterlife of the Antique, Vienna 1990*, "International Journal of the Classical Tradition" 2, 2, 1995, 155-157.

Gaston 1995c

R. Gaston, *Sacred Erotica: The Classical figura in Religious Painting of the Early Cinquecento*, "International Journal of the Classical Tradition" 2, 2, 1995, 238-264.

Gaston 1996a

R. Gaston, *Decorum*, entry in *The Dictionary of Art*, vol. 8, edited by J. Turner, London 1996, 612-614.

Gaston 1996b

R. Gaston, *Antonio Bosio, Andrea Fulvio, Pirro Ligorio, Onofrio Panvinio*, entries in *An Encyclopaedia of the History of Classical Archaeology*, edited by N.T. de Grummond, Westport 1996, 182, 471-472, 680-682, 851-852.

Gaston 1996c

R. Gaston, Review of: M. Rubin, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture, Cambridge 1992*, "The Journal of Ecclesiastical History" 47, 1, 1996, 157-159.

Gaston 1998a

R. Gaston, *Erwin Panofsky and the Classical Tradition*, "International Journal of the Classical Tradition" 4, 4, 1998, 613-623.

Gaston 1998b

R. Gaston, *Attention and Decorum in Early Christian Prayer*, in *Prayer and Spirituality in the Early Church*, edited by P. Allen, R. Canning, L. Cross, Everton Park 1998, 81-96.

Gaston 2000

R. Gaston, Review of: L. Barkan, *Unearthing the Past. Archaeology and Aesthetics in Renaissance Culture, New Haven 1999*, "The Art Bulletin" 82, 4, 2000, 770-772.

Gaston 2001a

R. Gaston, *Attention and Decorum in Early Christian Prayer*, in *Prayer and Spirituality*

in the Early Church, vol. 1, edited by P. Allen, R. Canning, L. Cross, Everton Park 1998, 81-96.

Gaston 2001b

R. Gaston, *Attention in Court: Visual decorum in medieval prayer theory and early Italian art*, in A. Ladis, S. Zuraw (eds.), *Visions of Holiness: Art and Devotion in Renaissance Italy*, Athens, Georgia 2001, 137-62.

Gaston 2002a

R. Gaston, *Merely Antiquarian: Pirro Ligorio and the Critical Tradition of Antiquarian Scholarship*, in A. Grieco, F. Superbi Gioffredi (eds.), *The Italian Renaissance in the Twentieth Century*, Firenze 2002, 355-73.

Gaston 2002b

R. Gaston, Review of: A. Payne, A. Kuttner, R. Smick (eds.), *Antiquity and its Interpreters*, Cambridge 2000, "Journal of the Society of Architectural Historians" 61, 1, (March 2002), 120-122.

Gaston 2003

R. Gaston, Review of: E. Wind, *The Religious Symbolism of Michelangelo. The Sistine Ceiling*, edited by E. Sears with essays by J.W.O. Malley and E. Sears, Oxford 2000, "The Burlington Magazine" (November 2003), 797-798.

Gaston 2004

R. Gaston, *The Rhetoric of Atrocity: Guercino's Martyrdom of St Lawrence in Lugano*, in D. Marshall (ed.), *The Italians. Three Centuries of Italian Art: A Symposium*, Firenze 2004, 153-166.

Gaston 2005a

R. Gaston, *Affective Devotion and the Dominicans: the case of Fra Angelico*, in F.W. Kent and C. Zika (eds.), *Religious Rituals, Images and Words. The Varieties of Cultural Expression in Late Medieval and Early Modern Europe*, Turnhout 2005, 87-117.

Gaston 2005b

R. Gaston, Review of: P.A. Emison, *Creating the "Divine" Artist. From Dante to Michelangelo*, *Leiden/Boston 2004*, "Renaissance Quarterly" LVIII, 1 (Spring 2005), 197-198.

Gaston [1991] 2006

R. Gaston, *Love's Sweet Poison: A New Reading of Bronzino's London Allegory*, "I Tatti Studies. Essays in the Renaissance" 4, 1991, 249-288; reprinted in M.W. Cole (ed.), *Sixteenth-Century Italian Art*, Oxford 2006, 56-87.

Gaston 2006

R. Gaston, *Sacred Place and Liturgical Space: Florence's Renaissance Churches*, in J. Paoletti, R. Crum (eds.), *Renaissance Florence: A Social History*, New York 2006, 331-352, 566-582.

Gaston 2009a

R. Gaston, Review of: I. Bianchi, *La politica delle immagini nell'età della*

Controriforma: Gabriele Paleotti teorico e committente, Bologna, 2008, "Renaissance Quarterly" 62, 2009, 932-934.

Gaston 2009b

R. Gaston, Review of: P. Jones, *Altarpieces and their Viewers in the Churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni, Aldershot 2008*, "Renaissance Quarterly" 62, 2009, 1, 252-253.

Gaston 2010a

R. Gaston, *La mirabile natura dell'acque correnti: Pirro Ligorio's view of the waters of the "old" world*, in *Le civiltà delle acque tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di A. Calzona, D. Lamberini, Firenze 2010, 657-69.

Gaston 2010b

R. Gaston, *Pirro Ligorio's Roman fountains and the concept of the antique: Investigations of the ancient nymphaeum in Cinquecento antiquarian culture*, in *Patronage and Italian Renaissance Sculpture*, edited by K. Christian, D. Drogin, Aldershot 2010, 223-250.

Gaston 2010c

R. Gaston, Review of: A. Nagel and C.S. Wood, *Anachronic Renaissance, New York 2010*, "Renaissance Quarterly" 63, 4 (Winter 2010), 1374-1377.

Gaston 2012

R. Gaston, *Peeling the Onion: Bronzino's In lode della Cipolla and vernacular learning in the Cinquecento*, in *Sense and the Senses in Early Modern Art & Cultural Practice*, edited by A.E. Sanger, S.T. Kulbrandstad Walker, Ashgate 2012, 93-108.

Gaston 2013a

R. Gaston, *How Words Control Images: The Rhetoric of Decorum in Counter-Reformation Italy*, in M.B. Hall, T.E. Cooper (eds.), *The Sensuous and the Church: Re-encountering the Counter-Reformation*, New York 2013, 74-90.

Gaston 2013b

R. Gaston, *Vituperation and Revenge: Giorgio Vasari and the Reputation of Pirro Ligorio*, Firenze 2013, 466-471.

Gaston 2014a

R. Gaston, *Souls in Limbo: visualizing the disembodied*, in *La festa delle arti: Studi in onore di Marcello Fagiolo*, a cura di V. Cazzato, S. Roberto, M. Bevilacqua (eds.), Roma 2014, 266-269.

Gaston 2014b

R. Gaston, *Vasari and the Rhetoric of Decorum*, in *A Research Companion to Vasari*, edited by D. Cast, Ashgate 2014, 245-260.

Gaston 2014c

R. Gaston, Review of: S. Blake McHam, *Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance. The Legacy of the Natural History*, New Haven/London 2013, "Renaissance Quarterly" 67, 1 (Spring 2014), 205-207.

Gaston 2014d

R. Gaston, Review of: F. de Hollanda, *On Antique Painting, translated by A. Sedwick Wohl, University Park 2013*; G.P. Lomazzo, *Idea of the Temple of Painting*, edited by J.J. Chai, University Park 2013, "Renaissance Quarterly" 67,3 (Fall 2014), 945-948.

Gaston 2015a

R. Gaston, *Piranesi and Pirro Ligorio: the vernacular antiquarian imagination*, in K. Stone, G. Vaughan (eds.), *The Piranesi Effect*, Sydney 2015, 200-211.

Gaston 2015b

R. Gaston, *Pirro Ligorio, Libro dei Fiumi e dei Fonti antichi: Napoli. Biblioteca Nazionale*, codice B.9, Roma 2015.

Gaston 2015c

R. Gaston, *What I wanted was concepts*. Review of: P. Mack and R. Williams (eds.), *Michael Baxandall, Vision and the Work of Words*, Ashgate 2015, "Journal of Art Historiography", (December 2015), 1-25.

Gaston 2015d

R. Gaston, Review of: M. Cole, *Leonardo, Michelangelo, and the Art of the Figure*, New Haven/London 2014, "CAA Online Reviews", (September 10), 2015.

Gaston 2015e

R. Gaston, Review of: S. Cohen, *Transformations of Time and Temporality in Medieval and Renaissance Art*, Leiden 2014, "Renaissance Quarterly" 68, 2, 2015, 629-631.

Gaston 2016

R. Gaston, "My greatest debt". *Bernard Smith, the Warburg Institute, and the evolution of European Vision*, in *The Legacies of Bernard Smith*, edited by J. Anderson, C. Marshall, A. Yip, Sydney 2016, 39-54.

Gaston 2017a

R. Gaston, *Souls in Limbo: visualizing the disembodied*, in *La festa delle arti: Studi in onore di Marcello Fagiolo*, a cura di V. Cazzato, S. Roberto, M. Bevilacqua (eds.), Roma 2014, 266-269.

Gaston 2017b

R. Gaston, *Introduction* in Gaston, Waldman 2017, 1-13.

Gaston 2017c

R. Gaston, *Paradigm hunting: architectural and argumentational decorum in Marvin Trachtenberg's research*, "Journal of Art Historiography" 17, (December 2017), 1-28.

Gaston 2017d

R. Gaston, *A Parish Church and its Community: changing perspectives for research in San Lorenzo's archive*, in Gaston, Waldman 2017, 14-39.

Gaston 2019a

R. Gaston, *Pirro Ligorio's Antiquarian Philology*, in G. Vagenheim and F. Loffredo (eds.), *The Worlds of Pirro Ligorio*, Leiden 2019, 25-38.

Gaston 2019b

R. Gaston, Review of: D.L. Sadler, *Touching the Passion — Seeing Late Medieval Altarpieces through the Eyes of Faith*, Leiden 2018, "Renaissance Quarterly", 2019, 509.

Gaston 2019c

R. Gaston, Review of: P. D'Angelo, *Sprezzatura: Concealing the Effort of Art from Aristotle to Duchamp*, New York 2018, "Renaissance Quarterly", 2019, 272.

Gaston 2020

R. Gaston, "Our before and our afters": another antipodean perspective on Bernard Smith? Review of: *Antipodean Perspective. Selected Writings of Bernard Smith*, edited by R. Butler and S. Palmer, Melbourne 2020, 1-29.

Gaston, Campbell 2010

R. Gaston, I. Campbell, *Pirro Ligorio and two column caelata drawings at Windsor Castle*, "Papers of the British School at Rome" 78, 2010, 265-287.

Gaston, Waldman 2017

R. Gaston, L.A. Waldman (eds.), *San Lorenzo: A Florentine Church*, Cambridge, Massachusetts 2017.

Charles Green, University of Melbourne. Updated Bibliography related to Warburgian Studies

Books

Green 2001

C. Green, *The Third Hand: Artist Collaborations from Conceptualism to Postmodernism*, Minneapolis 2001.

Green 2009

C. Green, *The atlas effect: constraint, freedom and the circulation of images*, in *Crossing cultures: conflict, migration and convergence*, Proceedings of the 32nd CIHA Conference, edited by J. Anderson, Melbourne 2009, 971-975.

Articles

Green 2008

C. Green, *The Memory Effect: Anachronism, Time and Motion*, "Third Text" 22/6, n. 95, (November 2008), 681-698.

Green, Brown, 2002

C. Green, L. Brown, *Robert Smithson's Ghost in 1920s Hamburg: Reading Aby Warburg's Mnemosyne Atlas as a Non-Site*, "Visual Resources: An International Journal of Documentation" 18/2, (June 2002), 167-181.

English abstract

In this contribution, edited by Jaynie Anderson, the history Australian studies about Warburg and his legacy are summarised by the intellectual and scientific history of the three most important and influential scholars in this field: Jaynie Anderson, Robert Gaston and Charles Green.

keywords | Aby Warburg; Edgar Wind; Erwin Panofsky; Jaynie Anderson; Robert Gaston; Charles Green; Australia.

Aby Warburg. Ein Porträt aus Briefen

Gekürzte Einleitung aus: Michael Diers und Steffen Haug mit Thomas Helbig (hrsg. von), *Aby Warburg, Briefe*, Berlin/Boston 2021

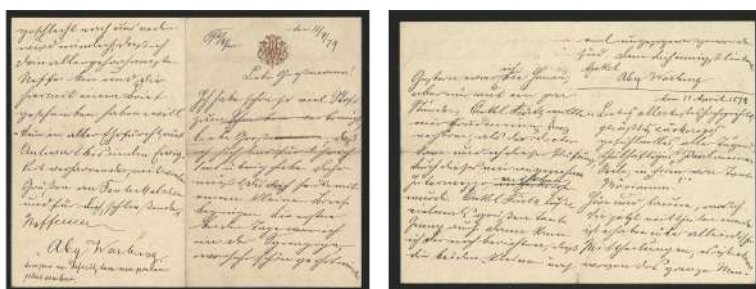
Michael Diers

Zur Erinnerung an Anne Marie Meyer

Der Briefautor Warburg

Handschriften

Der erste überlieferte Brief Aby Warburgs stammt aus dem Jahr 1879 [Abb. 1] [1]. Er ist auf Freitag, den 11. April, datiert (der 11. April 1879 war nach christlichem Kalender der Karfreitag), wurde in Frankfurt/Main verfasst und ist in zwei deutlich voneinander geschiedene Abschnitte unterteilt: Die erste Hälfte ist an Warburgs betagte Großmutter Sara, die andere Hälfte an seine Tante Marianne Zagury, die Schwester seines Vaters, gerichtet; beide Frauen lebten in einem gemeinsamen Haushalt in der Rothenbaumchaussee 49 in Hamburg, Marianne Zagury (1830–1881) lebte seit ihrer Scheidung wieder in Hamburg, und zwar im Haus ihrer Mutter Sara Warburg (1805–1884).



1 | Aby Warburg, *Brief an seine Großmutter Sara und Tante Marianne*, Frankfurt/M., 11. April 1879.

Der Zwölfjährige war in den Osterferien zu den Frankfurter Großeltern Moritz und Catherine Oppenheim gereist, Moritz N. Oppenheim war ein

Bruder von Warburgs Mutter Charlotte; die Familie lebte damals in der Frankfurter Kaiserstraße 9. Seine Mutter hatte einen Monat zuvor die Zwillinge Louise und Fritz geboren und war vermutlich erleichtert, in der Zeit des Wochenbetts für ein paar Tage die nunmehr auf sieben Kinder angewachsene Familie nicht ohne Unterlass vollzählig um sich zu wissen. Die Zwillinge Louise und Fritz sind am 12. März 1879 zur Welt gekommen; ihre älteren Geschwister waren Aby, Max, Paul, Felix und Olga.

Warburgs kurzes Schreiben belegt seine enge Verbundenheit mit der Familie und lässt darüber hinaus bereits einen sprachgewandten Briefautor erkennen. Auch Witz und Eigensinn des Verfassers treten zu Tage:

Frankfurt/a/M den 11/4/79

Liebe Großmama! Ich habe schon so viel Stoff zum Schreiben verbraucht, liebe Großmama, daß ich höchstens für Dich noch 1 mt. übrig habe. Daher mußt Du Dich heute mit einem kleinen Briefe begnügen. Die ersten beiden Tage war ich in der Synagoge, wo sehr schön geehrt wurde. Gestern war ich in Hanau, aber nur auf ein paar Stunden. Onkel [Michael] Fürth wollte mir grad meine פארשע [hebr. Parascha] verhören, als der Doctor kam und ich dieser Prüfung, durch dieses mir angenehme Intermezzo, enthoben wurde. Onkel Fürth läßt vielmals grüßen, Tante Jenny [Jeannette Fürth] auch. Dann kann ich Dir noch berichten, daß die beiden „Kleinen“ [die Kinder oder Enkelkinder von J. u. M. Fürth] noch viel ungezogener geworden sind.

Dein Dich innigst liebender Enkel Aby Warburg.

Das launige Schriftstück beginnt mit dem Hinweis auf eifriges Korrespondieren, den dadurch bedingten Verbrauch an Informationen und die folglich nurmehr knapp zur Verfügung stehende Zeit. Gerade einmal eine Minute (eine andere Auflösung der Abkürzung „mt.“ könnte eventuell auch „Meter“ lauten: „noch 1 Meter [Stoff] übrig habe“) verbleibe noch für die Rückmeldung bei der Großmutter. Wichtig zu betonen im Blick auf die strenggläubige Frau ist dem Verfasser der Hinweis auf den wiederholten Synagogenbesuch im Rahmen der Pessach-Woche. Auch die Visite bei den Verwandten in Hanau wird gestreift. Michael Fürth, Abys Onkel, ein Bankier, war als Rabbiner ausgebildet und ein Vertreter des orthodoxen Judentums. Fast anekdotisch schildert Warburg, wie er durch einen Zufall

der Abfrageprüfung seiner Bar Mitzwa-Texte entkommen konnte [2]. Offenherzig bekennt er, dass ihm dies durchaus willkommen war. Im Vorübergehen werden noch die Fürth-Kinder und deren schlechtes Benehmen erwähnt – für einen Knaben eine eher altkluge Petzerei. Mit dem Superlativ eines „Dich innigst liebenden Enkels“ verabschiedet sich schließlich nicht einfach der Schreiber „Aby“, sondern ein selbstbewusst mit vollem Namen zeichnender „Aby Warburg“.

Hochtönend leitet der Verfasser auch den zweiten Teil des kurzen Briefes ein, indem die Adressatin mit liebenswerten Attributen geradezu überhäuft wird:

den 11 April 1879

Liebes, allerbestes, hochgeehrtes, gesüßtes, zuckeriges, gefühvolles, aller Tugend theilhaftiges Ideal meiner Seele, in Form von Tante Marianne! Höre und staune, was ich Dir jetzt mittheilen werde, ist erhaben über alle irdische Mittheilungen, es ist etwas wovon das ganze Mengeschlecht nach uns reden wird nämlich: daß ich Dein allergehorsamster Neffe bin und Dir hiermit einen Brief geschrieben haben will.

Dein in aller Ehrfurcht, auf Antwort bis in die Ewigkeit verharrender, mit vielen Grüßen an Tante Malchen und für Dich, schließender, Neffeeee Aby Warburg.

– tempus me deficit, tum non possum plus scribere.

Warum die barock-hymnische Anrede wie ein Zitat in Anführungszeichen gesetzt ist, ist unklar. Vielleicht ahmt Warburg in der rhetorischen Übertreibung eine bestimmte Vorlage nach. Es folgt schließlich eine wiederum explizit schwülstig gestelzte Suada, die von nichts anderem handelt, als von der Versicherung, dass es sich bei eben diesen Zeilen um ein Briefgenre sondergleichen handele, und zwar um die Nachricht eines „allergehorsamsten Neffen“, die für sich selbst stehen könne und auch in ferner Zukunft noch ihren Rang behaupten werde. Es folgt ein höfisches Zeremoniell nachahmender literarischer Kratzfuß, verbunden mit Grüßen an die Schwester der Tante (Das ist Amalie Goldschmidt (1831–1911), genannt Tante Malchen; im Jahr 1909 hat Mary Warburg, Warburgs Ehefrau, sie in Form einer farbigen Porzellan-Statuette gewürdigt, Abb. in

Hedinger/Diers 2020, 459). Wieder unterzeichnet nicht der Neffe Aby, sondern ausdrücklich ein Aby Warburg. Der Schlusspunkt hinter dem Namen akzentuiert das definitive Ende des Schreibens, das die vorgegebenen vier Seiten des Briefpapiers vollständig füllt und sich zum Vergnügen des Autors – und wohl auch der beiden Adressatinnen – gewissermaßen in und um sich selbst kreist, sich selbstreferentiell um den Akt des Briefeschreibens windet. Ein lateinischer Nachsatz betont erneut die Zeitnot, entschuldigt damit die Kürze des Briefes und zeigt gleichzeitig an, dass der Realgymnasiast auch sein Altsprachenpensum beherrscht. Ohne Frage war dem Schreiber im Übrigen bewusst, dass seine Briefe, wie in der Familie üblich, herumgereicht oder auch laut verlesen wurden. Insofern zielt der amüsante Unterhaltungston auch auf den erweiterten Kreis der Familie ab. Wobei der Brief ja bereits Aufwand sparend gleich zwei Verwandte mit einem einzigen Schriftstück bedenkt. Die Pointe, die Warburg mit dem Hinweis auf das Nachleben setzt („wovon das ganze Menschengeschlecht nach uns reden wird“), trifft spätestens mit der Veröffentlichung des Briefes an dieser Stelle rund eineinhalb Jahrhunderte später ins Schwarze.

Charakteristisch ist ferner, dass der noch reichlich junge Mann bereits sein eigenes, mit AW-Monogramm in Stahlstich geziertes Briefpapier im Kleinoktav-Format besitzt, Kennzeichen einer Briefkultur, von der es damals hieß, sie sei an ihr Ende gelangt [3]. Als Symptom dieser Dekadenz ließe sich die zehn Jahre zuvor eingeführte Postkarte, aber auch das Telegramm und schließlich auch das Telefon anführen, allesamt Medien der Kommunikation, die dem Brief in einem Zeitalter, das sich bald darauf den Beinamen „Moderne“ geben sollte, Konkurrenz machten. Für Warburg persönlich hingegen begann gerade erst die epistolographische Epoche. Briefe begleiten von nun an in großer Regelmäßigkeit und Zahl sämtliche Stationen seines Lebens, so dass das Konvolut seiner Korrespondenz bis zum Tod im Jahr 1929 auf rund 38.000 Schreiben von und an Warburg anwachsen wird. Dabei handelt es sich um 10.300 Schreiben von und ca. 18.000 Schreiben an Aby Warburg; die zahlenmäßige Differenz zwischen Ausgangs- und Antwortbriefen erklärt sich nicht zuletzt dadurch, dass nicht sämtliche Warburg-Schreiben in Originalen (zurückgegeben aus dem Kreis der Familie), Abklatschkopien oder Durchschlägen im Londoner Archiv vorhanden sind. Selbst in Zeiten schwerster Erkrankung hat Warburg seine Briefutensilien parat liegen und sorgt sich um den

Nachschub geeigneter Schreibmaterialien (Vgl. unter anderem: „Könntest Du mir wieder eine kleine Schachtel Kohinor Druckbleistift Einlagen besorgen! Meine sind alle kaput.“ Aby an Mary Warburg, Brief vom 13. April 1923). In einem Rundschreiben an ihre Kinder mahnt Warburgs Mutter speziell ihren Sohn Aby einmal ausdrücklich, sein „gutes WIENER PAPIER“ nicht unbedacht zu ver(sch)wenden, sondern sparsam zu sein (Vgl. zu „Wiener Papier“ die Firmenschrift von R. Till, *Hundert Jahre Wiener Papier – Wiener Papiergroßhandlung GmbH*, vorm. J. [Ignaz] Grünhut (1858–1958): *Drei Generationen im Dienste des Wiener Kulturlebens*, Wien 1958). Dass man mit solchen Paraphernalia („Papiersachen“) aber durchaus Eindruck machen konnte, scheint dem Schüler Warburg bereits klar gewesen zu sein. Seine Frau Mary glaubt er später bei Gelegenheit daran erinnern zu müssen, sich wieder Schreibpapier mit gedrucktem Briefkopf anstelle ihrer „heimatlosen Brieflappen“ anzuschaffen:

Ehe ich es vergesse: Ich möchte, daß Du endlich wieder Briefbogen mit Adresse u. Telephon hast; diese heimatlosen Papierlappen ärgern mich (Brief vom 13. Februar 1924).

Seinen Spleen in Sachen edlen Schreibhandwerkszeugs hat die Gattin augenscheinlich nicht geteilt.

Grundsätzlich aber ist das Briefeschreiben, so hat bereits das Kind gelernt, eine Auskunfts- und Rechenschaftspflicht, welche nicht nur Anstand und Höflichkeit, sondern das bürgerliche Selbstverständnis eines weltzugewandten Zeitgenossen gebieten. Und schließlich stellen Briefe Dokumente dar, die als autobiographische Äußerungen einem Diarium ähneln können. „Bewahre den Brief bitte auf; ich brauche ihn als Tagebuchseite“, heißt es später in einer Nachricht an seine Frau (Brief vom 18. Juli 1906). Vor diesem Hintergrund lassen sich rückblickend vermutlich auch die vielen, in ihren Schilderungen und Kommentaren äußerst detailreichen Schreiben Warburgs aus der Studienzeit an die Familie, speziell an seine Mutter, verstehen. Warburg selbst wird sich später immer wieder in teils strengem Ton Briefe seiner Familie und Freunde erbitten und immer dann, wenn sie ausbleiben, die Säumigen mahnen. Übung hat auch in diesem Fach den Meister gemacht, und früh scheint bei Warburg die Schreiblust erwacht zu sein, so dass es ihn keine Anstrengung oder gar Überwindung gekostet haben wird, zur Feder zu greifen. Diese Lust

kommt auch darin zum Ausdruck, dass sich Warburg in den 1920er Jahren hier und da bei seinen privaten Korrespondenzpartnern dafür entschuldigt, sich aus Zeitersparnis nicht per „Handschriften“, sondern maschinenschriftlich, das heißt mittels Diktat nur „indirekt“ zu Wort zu melden (Brief vom 20. Januar 1929; vgl. auch: „Die Schreibmaschine wollen Sie gütigst entschuldigen“, Brief an Carl Neumann vom 27. Januar 1929). Dass für ihn die Handschrift als einzig angemessener, weil persönlicher, authentischer und stilvoller Gestus galt, verwundert nicht, denn Warburg ist ein in den Gattungen des Autographs und Manuskripts höchst versierter Mann seiner Zeit (Warburg besaß seit spätestens 1909 eine Schreibmaschine, die allerdings in der Regel von einer „Schreibmaschinendame“, sprich Sekretärin bedient wurde; vgl. dazu Diers 1991a, 216f. u. Hensel 2011). Dass es gelegentlich für den einen oder anderen Adressaten nicht einfach gewesen sein wird, Warburgs elegant-elaborierte Handschrift, die den Buchstaben nach zwischen deutscher und lateinischer Schrift hin- und herwechselt, zu enträtseln, steht dahin. Grundsätzlich aber war man im Lesen und Entziffern von „Handschriften“ schlichtweg trainiert.

Briefe sind im Übrigen nicht nur Instrumente der Kommunikation und Information, sondern für Warburg auch geistige Lebensmittel. Es mag übertrieben klingen, diese Vokabel zu benutzen, aber sie korrespondiert Warburgs Gebrauch des Adjektivs „nahrhaft“, mit dem er sich ab und an für einen gehaltvollen Brief bedankt (Vgl. unter anderem den Brief an Ernst Cassirer vom 15. April 1924 „Ihr ebenso freundlicher wie nahrhafter“; ferner gleichlautend den Brief an Hertha und Ludwig vom 23. Dezember 1925). Das ihn nervös machende, weil technisch in seinen Ohren oft unzulängliche Telefon schätzt er gar nicht (Warburgs Rufnummern lauteten für den Privatanschluss – beide mythographisch sprechend – „Merkur 3340“ und für die Bibliothek Warburg „Vulkan 9239“, beide im Wohnhaus in der Heilwigstrasse 114), das Telegramm setzt er nur in dringendsten Fällen ein und Ansichtskarten verschickt er eher selten, und zwar immer dann, wenn ihm die Bildseite besonders aussagekräftig, das heißt für ihn Teil des Inhalts war („Max Ad. hat mir eine von seinen schätzbaren Postkarten an Stelle d. Bfs. geschrieben.“ Brief an Mary Warburg vom 22. Januar 1924). Hinzukommt, dass die Post damals in den größeren Städten zweimal täglich ausgetragen wurde. In den Brief vom 17. Juni 1926 an Mary Warburg:

Heute Nm. mit der fünf Uhr Post kam erst Dein l. Bf., den Du gestern Vm. zwischen 11 u. 12 aufgegeben hattest; der schnelle Zug hilft also nichts, wenn hier nur zweimal Post ausgetragen wird, weshalb es besser ist, möglichst per Eilboten zu schicken.

Darüber hinaus stand auch noch die Nachricht per Eilboten zur Verfügung und folglich war der Brief kein langsames, sondern vielmehr ein durchaus geschwindes Medium, das den Austausch vielfach von einem zum nächsten Tag garantierte.

Doch noch einmal zurück zu Warburgs Anfängen als Briefautor. Zwei Monate nach dem zitierten Schreiben, Mitte Juni 1879, wird der Schüler Aby Warburg seinen 13. Geburtstag begehen [Abb. 2].



2 | Aby Warburg (obere Reihe, dritter von links) im Kreis einiger Mitschüler des Hamburger Johanneums, 1879.

Daran wird sich unmittelbar darauf auch die von ihm en passant berührte Bar Mitzwa-Feier angeschlossen haben, welche die Religionsmündigkeit des Knaben besiegeln und ihn zu einem erwachsenen Mitglied der jüdischen Gemeinde machen wird. Dass Warburg damals bereits von seinem Glauben abzurücken begann, darauf könnte unter Umständen die Wortwahl „Verhör“ hinweisen, das durch das „angenehme Intermezzo“ des zwischenzeitlich eingetroffenen Arztes zur Erleichterung des Kandidaten nicht zustande kam. Sein Hanauer Onkel mahnt ihn jedenfalls in einem Brief zu seinem Geburtstag im Juni desselben Jahres, er möge treu zu seiner jüdischen Herkunft und zu seinem Glauben stehen (In dem Schreiben heißt es: „und bleibe stets ein gesetzestreuer Jude!“ WIA, FC, Michael Fürth an Aby Warburg, 19. Juni 1879). Bedenkt man, dass er zur selben Zeit seinem um ein Jahr jüngeren Bruder Max das Recht des Erstgeborenen gegen die Zusicherung abgetreten hat, ihm lebenslang die

notwendigen Bücherkäufe zu finanzieren, dann ist deutlich, dass man es hier mit einem jungen Mann mit eigenem Kopf zu tun hat, der sich keineswegs scheut, sich über (Familien-)Traditionen, Vorschriften und Gebote hinwegzusetzen [4]. Und der offenbar bereits auch eine ungefähre Vorstellung von seiner Zukunft als „Buchgelehrter“ hat und sich Jahrzehnte später als Vorsteher einer von ihm humorvoll „Bücherstube“ (Eine häufig gebrauchte Wendung, vgl. unter anderem den Brief an Mary Warburg vom 10. Juli 1922) titulierten Forschungsbibliothek sieht. Diese Bibliothek, weniger die eigenen wissenschaftlichen Schriften, galt ihm lange Zeit als das eigentliche Lebenswerk und als sein Vermächtnis an die Nachwelt. Dass unterdessen jedoch nicht nur der Bibliotheksgründer, sondern auch der Wissenschaftler Warburg in hohem Maß geschätzt und geradezu verehrt wird, muss heute nicht mehr betont werden. Warburg ist, betrachtet man die Rezeption im In- und Ausland, zu einem Star am Fixsternhimmel einer fächerübergreifenden, inspirierenden Gelehrsamkeit aufgerückt.

Es sei eingeräumt, dass man Warburgs Erstlingsbrief in seiner Bedeutung auch überschätzen, sprich idealisieren kann. Zumal es sich eher zufällig um das früheste überlieferte Schreiben handelt, denn schon die Eingangswendung des zitierten Briefes legt klar, dass bereits andere Sendungen vorausgegangen sind („habe schon so viel Stoff zum Schreiben verbraucht“). Dennoch fällt gerade nach der Lektüre vieler hundert weiterer Warburg-Briefe auf, dass es diese erste Epistel in Bezug auf Sprachvermögen und -verliebtheit, aber auch Entschiedenheit der Meinungsäußerung durchaus in sich hat. Die große Lust am Text und am (Briefe-)Schreiben geht mit einer vergleichbar ausgeprägten Lust am Buch und Lesen einher. Warburg war ein begeisterter Leser; bereits als Fünfjähriger will er versucht haben, im Kleiderschrank die Zeitungsmakulatur zu entziffern:

Ich habe sehr früh lesen gelernt vor der Schule, indem ich mir die Buchstaben gegen den Wunsch der Eltern und unserer alten Franziska zusammensuchte und war eine so erpichte Leseratte, dass man mich eines Tages im Hause vermisste, weil ich in einem Schlafzimmer mit dem Kopf im Schrank, das Zeitungsschrankpapier zu lesen versuchte (Anlage zu einem Brief an Fritz Saxl vom 5. Oktober 1922).

Und Briefe zu schreiben, ist Warburg nie schwer gefallen, wohingegen ihm das Abfassen wissenschaftlicher Texte bisweilen Mühe bereitet hat, nicht zuletzt deshalb, weil er sich jetzt auf beiden Ebenen den akademischen Standards unterworfen und verpflichtet sah und sich angesichts der Komplexität der behandelten Gegenstände immer wieder Skrupel wegen der noch nicht klar genug dargelegten Gedankengänge meldeten. Warburg selbst hat diesen begrifflich konzentrierten, bisweilen auch hermetisch verschachtelten Modus seinen „Aalsuppenstil“ genannt (In einem Brief vom 8. März 1929 schreibt Warburg, er behalte sich vor, seinen „gedrängten Aalsuppenstil spätestens bis Ende April in dünnflüssige Suppe aufzulösen“), der sich von der Ungezwungenheit der Briefe weit entfernt. Im engeren Kontext der Wissenschaft sah sich Warburg deutlich unter (Leistungs-)Druck gesetzt, galt es doch für ihn, sich als Außenseiter und unabhängiger Intellektueller im universitär-akademischen Milieu zu behaupten, wo es tunlichst galt, Fehler zu vermeiden, um die Reputation nicht aufs Spiel zu setzen (oder sie überhaupt erst einmal zu gewinnen):

Jolles macht mich darauf aufmerksam, daß ich mir in meiner Schreibweise in conventionellen Wendungen gefalle. (Der ‚Weg‘ am Schluß des Leonardo-Vortrags) Darin habe er Recht, ich gewänne erst allmählich den Mut meines scharfen Contours, was z Th von der durch Respect vor der deutschen Wissenschaft und der durch den Antisemitismus bedingten Mimicry herrühre (Aby Warburg, Tagebuch, 31. März 1900, WIA, III.10.2, 37r) [5].

Von besagter Anstrengung ausgenommen sind Warburgs Vortragsmanuskripte, die dem Verfasser oft leichter von der Hand gingen, weil sie nicht dieselbe Verbindlichkeit in puncto Wort- und Begriffswahl verlangten und darüber hinaus oft auch nur als Grundlage für am Ende frei gehaltene Reden dienten

Heuernte bei Gewitter

„Genie heisst Geduld haben“ (Offenbar ein Sprichwort, von Warburg zitiert in einem Brief an seinen Bruder Max vom 5. Januar 1929; vgl auch „Genius ist ewige Geduld“, Michelangelo, zugeschrieben, oder „Genius is patience“, Isaac Newton). Diesen Gedanken, der in mehreren Varianten als Sprichwort kursiert, führt Warburg in einem Schreiben vom 5. Januar 1929 an seinen

Bruder Max an, in dem er ihm darzulegen versucht, dass sein Leben als Wissenschaftler vielleicht nicht in dem üblichen Tempo, aber schließlich doch durchaus erfolgreich verlaufen sei:

Es steckt in meinem Leben, das nach außen etwas impressionistisch wirkt und anscheinend einer schwankenden Intensitätskurve unterworfen ist, doch viel mehr kühle Selbstdisziplin und vorsichtige Abwägung der äußeren Mittel als es den Anschein hat (Brief an Max Warburg vom 5. Januar 1929).

Dieser Satz zieht in knappster Form eine Bilanz des Wirkens eines Mannes, der heute zu den profiliertesten Gelehrten des frühen 20. Jahrhunderts rechnet. Er antwortet mit diesem Resümee aus seinem letzten Lebensjahr einem Neujahrsbrief, der ihn in Rom erreicht hatte, wo er sich seit einigen Monaten zu Forschungszwecken aufhielt. Warburg, der sich häufig seiner Familie und speziell seinen Brüdern gegenüber, die seine Arbeit und vor allem die inzwischen zu einer bedeutenden wissenschaftlichen Institution herangewachsene Bibliothek finanziell maßgeblich unterstützten, meinte rechtfertigen zu müssen, weil er als Privatgelehrter ohne Einkünfte kaum dem Profil eines erfolgreichen Bankers oder Kaufmanns zu vergleichen war, antwortet in dem angeführten Brief souverän auf Anwürfe wegen seiner allzu beträchtlichen „Spesenpolitik“. Max hatte seinem Bruder wieder einmal vorgeworfen, mit seinen Ausgaben nicht maßzuhalten. Warburg kontert elegant und höflich, indem er seine wissenschaftlichen Erfolge zitiert, darunter eine soeben gemachte Entdeckung im Zusammenhang seiner Befassung mit den philosophischen Schriften des „genialen Giordano Bruno“. Seine Investitionen in seltene und folglich kostspielige antiquarische Literatur hatte gerade wieder einmal „Früchte“ getragen: Eine astrologische Schrift, und zwar Hyginus, *De astronomia. De sphaera coelesti eiusdem variis signis ac planetis*, die er bereits vor Jahren erworben hatte, galt ihm jetzt als die bis dato unbekannte Quelle für Brunos berühmte religionskritische Schrift *Spaccio della bestia trionfante* aus dem Jahr 1584. „Möglich“, so Warburg seine aktuelle Forschung resümierend, „dass ich durch diese Entdeckung, falls es gelingen sollte, sie darzustellen, einen ganz festen Posten in der europäischen Geistesgeschichte für längere Zeit erobert habe.“ Das ist eine von großer Selbstsicherheit erfüllte Schlussfolgerung, die nicht nur dem Autor selbst Mut machen, sondern vor allem auch den Bruder beeindrucken sollte. Eine Voraussetzung war allerdings noch zu erfüllen – der Fund musste

ausgewertet und dargestellt, sprich schriftlich ausgearbeitet werden. Dazu ist es durch Warburgs frühen Tod im Oktober 1929 nicht mehr gekommen. Die Forschungen über den italienischen Philosophen und „Häretiker“ mussten hinter der drängenden Arbeit, den *Bilderatlas MNEMOSYNE* abzuschließen, zurückstehen, wiewohl beide Projekte in Bezug auf die vormoderne Rolle der Astrologie, die Bruno in seiner Schrift entzaubert hatte, durchaus eng aufeinander bezogen waren (Gombrich [1970] 1992, 368). Aber Warburg wusste nur allzu gut, dass einen Gedanken zu finden Spiel ist, ihn auszudenken jedoch Arbeit bedeutet. Diese Redewendung seines Lehrers Hermann Usener zitiert Warburg häufiger (H. Usener, *Das Weihnachtsfest*, 2. Auflage, Bonn 1911, X. Von Warburg als Motto unter anderem zitiert in seinen Fragmenten zur Ausdruckskunde, vgl. GS IV, 1). Dennoch beharrt er Max gegenüber auf seinem Finderglück, das als Voraussetzung zur Wissenschaft ebenso gehöre wie der Einsatz materieller Mittel zur rechten Zeit.

Ob der Bruder seinen Argumenten etwas abgewinnen konnte, ist fraglich. Er hatte sie schon häufiger in vergleichbarer Form bei ähnlichen Gelegenheiten vernommen (Z.B. im Rahmen seiner Teilnahme an den Sitzungen des Kuratoriums der K.B.W., vgl. A. Warburg, *Vom Arsenal zum Laboratorium*, in WEB, 683–694). Allerdings war die offizielle Anerkennung der Forschertätigkeit Warburgs spätestens seit der Eröffnung des Neubaus der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek 1926 deutlich gestiegen, und dies weit über Hamburg und Deutschland hinaus. Im gleichen Zuge war auch Warburgs Selbstbewusstsein gewachsen, wie seine Briefe aus der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre belegen. Und endlich konnte er auch seiner erweiterten Familie gegenüber hochgemuter auftreten, denn aus dem Projekt des Dreizehnjährigen, der sich entschieden hatte, als ältester Sohn nicht an die Spitze des elterlichen Bankhauses zu wechseln, sondern den Weg der Wissenschaftsbücher und nicht jenen der Geschäftsbücher zu gehen, war über das vergangene halbe Jahrhundert ein einzigartiges, weithin sichtbares und erfolgreiches Modell moderner kulturwissenschaftlicher Forschung geworden. Sich selbst im Mai 1929 als einen „alten jüdischen Leuchtturmbeschliesser von der Nordsee“ (Brief an Gisela Warburg vom 14. Mai 1929) titulierend, scheint in dieser Äußerung neben einem melancholischen Zug auch das Gefühl dafür anzuklingen, dass ihm aufgrund seines fragilen Gesundheitszustandes nicht mehr viel Zeit bleiben werde, die begonnenen Untersuchungen zu Ende zu führen,

demnach die zahlreichen aufgenommenen wissenschaftlichen Fäden in der Form von Schriften definitiv zu bündeln. Daher galt es, rasch zu handeln. In mehreren Briefen charakterisiert Warburg diese Notwendigkeit einprägsam mithilfe der Wendung „Heuernte bei Gewitter“. In der Literatur wird diese Metapher als ein von ihm geprägter Ausdruck angesehen (Naber 1995, 92 und 121; vgl. auch McEwan 2004, 59). Da Warburg ihn jedoch in der Regel in Anführungszeichen setzt, liegt es nahe, sie als Zitat zu begreifen. Und tatsächlich greift der Kunsthistoriker damit einen in der Genremalerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vielfach anzutreffenden Gemäldetitel auf. Das Motiv der Gewitter-Heuernte war ein populäres Sujet einer Kombination aus Landschafts- und Genremalerei. Während am Himmel düstere Gewitterwolken aufziehen, versuchen die Bauern, vor dem einsetzenden Regen eilig das Heu noch rechtzeitig in die Scheuern zu bringen. Warburg wird vermutlich ein konkretes Beispiel dieses Sujets, das von fernher seine Studie über die „arbeitenden Bauern“ in Erinnerung ruft (Vgl. A. Warburg, *Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen* (1906), in GS I, 221–230 und 383 (*Anhang*); vgl. zu diesem Aufsatz ausführlich Diers 1991a, 109-186), vor Augen gehabt haben, konkret vielleicht die hochdramatische Darstellung des Schweizer Künstlers Rudolf Koller, die heute im Kunsthhaus Zürich verwahrt wird, andere Maler und Zeichner, die sich des Motivs im 19. Jahrhundert angenommen haben, sind unter anderem Kurt Stuhlmüller, Heinrich Bürkel, Albert Bitterlich, Fritz Freund, Karl Girardet oder Karl von Enhuber [Abb. 3].



3 | Rudolf Koller, *Heuernte bei Gewitter*, 1854, Kunsthhaus, Zürich.

Zu Warburgs Anwendung des Gemäldetitels als Metapher passt auch, dass es sich bei der in Betracht stehenden bäuerlichen Tätigkeit um eine Gemeinschaftsarbeit handelt, indem Mägde und Knechte bestens

aufeinander abgestimmt agieren. Ähnlich hat Warburg vermutlich auch die eigene Situation begriffen. Die Mitarbeiter der K.B.W., allen voran Fritz Saxl und Gertrud Bing, hatten das Ihrige dazu beizutragen, den *Bilderatlas MNEMOSYNE*, den Warburg als *Opus summum* seines Schaffens als Wissenschaftler begriffen hat, möglichst bald zu vollenden [6].

Die Briefe der letzten Jahre, insbesondere jene aus der Zeit des neunmonatigen Italienaufenthalts von September 1928 bis Juni 1929, werden immer häufiger zu inhaltlich kondensierten wissenschaftlichen Essays:

In zwei Bänden müßten wir daher eine Auswahl dieser Aphorismen geben, dazu Autobiographisches und eine Auswahl der in die Tausende gehenden wissenschaftlichen Briefe, die Warburg schrieb und die oft kleinen Abhandlungen gleichen (Fritz Saxl, Brief an den Verlag B.G. Teubner, ca. 1930, zit. nach: GS II.1, XIX).

Sie berichten von neuen Entdeckungen, legen Zusammenhänge klar und referieren Ergebnisse der diversen Besichtigungen und Erkenntnisse aus einer intensiven Lektüretätigkeit. Sie führen vorwiegend in die Gedankenwelt der *MNEMOSYNE*-Schautafeln ein, mit deren plausibler historischer Konstruktions- und Konstellationslogik er sich auf der Reise an der Seite von Gertrud Bing als seiner Assistentin intensiv beschäftigt hat. Es sind nicht zuletzt diese Schreiben, die noch einmal klarlegen, was bereits die Herausgeber der zweibändigen Ausgabe der Gesammelten Schriften von 1932 wussten, dass Warburgs Briefe als integraler Bestandteil seines Schaffens zu begreifen sind. Dies gilt nicht zuletzt für einen Autor, der zu Lebzeiten, wie es immer heißt, eher spärlich publiziert hat. Darüber hinaus aber grundsätzlicher insbesondere auch, weil in diesem Corpus viele wissenschaftliche Fragen und Aspekte jenseits der biographischen Fakten zur Sprache kommen, die in den veröffentlichten Schriften nur bedingt oder weniger explizit anklingen.

Tagewerk

Der Alltag des Privatgelehrten, der in Warburgs Briefen eingefangen ist, hat wenig mit dem idyllischen Rückzug hinter die eigenen Bücher gemein, den

seine Mitwelt sich gelegentlich neid- oder auch vorwurfsvoll von seiner Privatgelehrten-Existenz als Gegenbild zur Welt des geläufigen akademischen Berufsstandes ausmalte. Denn beinahe vergleichbar jener Intensität, mit der Warburgs sich seiner Forschung zuwandte, wurde er zugleich „*in rebus publicis* der Kunstgeschichte“ und darüber hinaus „besonders in Hamburgischen Bildungsangelegenheiten“ (Brief an Wilhelm von Bode vom 26. November 1907, WIA, GC) aktiv und betrieb Verbandspolitik ebenso nachdrücklich wie er sich als „beeideter Makler der künstlerischen Kultur“ engagierte (Aby Warburg, *Die Bilderausstellungen des Volksheims* (1907), in GS I.2, 592). Neben Gesprächen und Publikationen, Reisen und Vorträgen, der Mitarbeit in wissenschaftlichen und kulturellen Vereinen und Gesellschaften übernehmen vor allem die Briefe einen wichtigen Teil jener Öffentlichkeitsarbeit, durch die Warburg seine Ideen und Stellungnahmen dem Kreis seiner Adressaten vermittelte. Den „Gummistempel: vornehmer Privatgelehrter“ (Aby Warburg, *Tagebuch*, 16. März 1908, WIA, III.10.3, 76) jedenfalls, den man ihm gelegentlich aufzudrücken pflegte, wollte er nicht auf sich sitzen lassen und er versuchte daher, diesem Stereotyp durch Nachweis des Gegenteils, nämlich Engagement und Produktivität zu entkommen.

Fast jeden Tag, so die Statistik, ging mindestens ein Brief oder eine Briefkarte aus Warburgs Studierstube hinaus in die Welt – ein Pensum, das der Privatgelehrte anscheinend mühelos bewältigte, so dass er sich dieser Pflicht selbst auf Reisen nicht entzog. Von aufgelaufenen Briefschulden ist bei Warburg zumindest kaum je die Rede. Hatte er während der Studienzeit seine Familie hier und da wissen lassen, ihn beschäftigten seine Dinge so ausschließlich, dass er „kaum Lust habe, mehr als nötig zu schreiben“ (Brief aus Straßburg an Charlotte Warburg vom 1. November 1889), so hielten ihn jetzt auch ärgste Druckterminnöte nicht davon ab, sich aus der akademischen Provinz Hamburgs heraus, das erst 1919 Universitätsstadt wurde, nach außen zu vermitteln. Der Briefverkehr stellte dazu den wichtigsten Weg dar, der Brief das vornehmliche Instrument.

Häufig geht in den ersten Jahren die Briefinitiative von Warburg aus, indem er anfragt, sich nach dem Stand der Dinge erkundigt, Auskünfte erbittet, Informationen einholt, Bücher, Graphiken und Reproduktionen bestellt, um ein Gespräch bittet oder zu einem Besuch seiner Bibliothek einlädt. Oder er bringt sich bei den Adressaten ganz einfach in Erinnerung. Das Netz

seiner Korrespondenz ist über Ländergrenzen hinweg gespannt, zunächst am dichtesten geknüpft innerhalb Hamburgs und später im Dreieck von Hamburg, Berlin und Florenz, aber seit der Aufnahme seines Studiums kommen auch Bonn, Köln, Heidelberg, München oder Straßburg hinzu und bald auch London, Paris und Rom, New York und Washington, Santa Fè, Albuquerque und San Francisco oder Stockholm und viele weitere In- und Auslandsstationen.

Privat-, Geschäfts- und Gelehrtenbriefe wären die drei Rubriken, denen man das Kontingent der Schreiben Warburgs zuteilen könnte. Wie zur gelehrten Korrespondenz, gerichtet an Fachkollegen und an Wissenschaftler anderer Disziplinen ringsum, auch eine eigene Abteilung Geschäftspost gehört – etwa Warburgs Briefe an Bibliotheken und Archive, an Verleger, Buchhändler, Antiquare oder Fotografen, aber auch ein Teil jener Schreiben, die in offizieller Funktion, etwa als Ortsausschuss-Mitglied des Vereins zur Erhaltung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, als Gründungsmitglied des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft oder als Vorstandsmitglied der Internationalen Kunsthistorischen Kongresse, verfasst werden –, wie zur gelehrten Korrespondenz also gleichfalls Geschäftspost gehört, so auch zur allgemeinen Korrespondenz, eingeschlossen jene an Freunde und Bekannte, ganz abgesehen von Briefen, die den Lebensalltag regeln, die eigentlichen Geschäftsbriefe, als da sind Schreiben an Hauswirt und Versicherungsagent, an Hausbank und Post, an Steuerbehörde oder Hotelleitungen. Auch an die Familie geht zuweilen Geschäftspost ab, wenn etwa Finanzfragen auf der Tagesordnung stehen oder bestimmte Aufträge auszuführen sind.

Die Betonung der Routinekorrespondenz erwächst aus dem Umstand, dass das überlieferte Briefcorpus – und damit zugleich der Status Warburgs als ein lange Zeit weithin unbekannter Privatgelehrter – falsch charakterisiert wäre, höbe man ausschließlich oder auch nur bevorzugt auf den darin zwar auch, aber doch nur in der Minderzahl dokumentierten, nach Who is Who-Kriterien möglicherweise repräsentativen Austausch mit ‚Geistesgrößen‘ seiner Zeit ab, eine Akzentsetzung, die diesem Briefwerk auf den ersten Blick sicherlich einen gewissen Glanz verleihen, der Briefsache selbst aber keineswegs gerecht würde. Warburgs Adressatenliste liefert keinen Katalog ausschließlich prominenter und klangvoller Namen, wenn auch zu seinen Briefpartnern neben Fritz Saxl

unter anderem Albert Ballin, Bernard Berenson, Ludwig Binswanger, Wilhelm Bode, Franz Boas, Franz Boll, Heinrich Brockhaus, Jacob Burckhardt, Ernst Cassirer, Paul Clemen, Sidney Colvin, Ludwig Curtius, Alfred Doren, Max Dvořák, Albert Einstein, Jesse Walter Fewkes, Adolph Goldschmidt, Herbert Horne, André Jolles, Carl Justi, Ludwig Klages, Karl Lamprecht, Alfred Lichtwark, Max Liebermann, Thomas Mann, Jean-Jacques Mesnil (d.i. Jean-Jacques Dwelshauvers), Eugène Müntz, Erwin Panofsky, Gustav Pauli, Arthur Kingsley Porter, Edwin Redslob, August Schmarsow, Gershom Scholem, Paul Schubring, Max Slevogt, Fritz Schumacher, Wilhelm Vöge, Heinrich Wölfflin oder Max Weber gehören.

Und auch die Bedeutung der unter der Kategorie Gelehrtenbrief angesprochenen Schreiben würde verkennen, wer etwa nur höchst belangreiche Auslassungen Warburgs zu Theorie, Praxis und Methode der Kunst- und Kulturgeschichte erwartete. Es ist eher die Summe der Briefe als der jeweilige Einzelbrief, der ein herausgehobener Stellenwert zukommt, wenn man von den Brieffolgen an André Jolles, Jacques Dwelshauvers oder Franz Boll absieht, die als Korrespondenz ohne Frage eine Einzelpublikation verdienen [7]. Mit dem niederländischen Literatur-, Sprach und Kunsthistoriker Jolles hat sich Warburg über das sogenannte Ninfa-Fragment ausgetauscht, mit dem belgischen Mediziner, politischen Journalisten und Kunsthistoriker Dwelshauvers über seine Florenz- und Botticelli-Studien (Jacques Mesnil, *Botticelli*, Paris 1938) und mit dem klassischen Philologen Boll hat sich Warburg kontinuierlich ab 1909 eng den Forschungsfragen der philologischen Text- und kunsthistorischen Bildgeschichte der Astrologie entlang ausgetauscht. Mit Jolles waren Aby und Mary Warburg eine Zeit lang, mit Dwelshauvers und Boll war der Hamburger Gelehrte auf Dauer befreundet.

Im Übrigen aber sind Warburgs Briefe oft, nicht selten aus Gründen der Ökonomie, kurz und bündig gehalten, konzentriert auf Einzelaspekte und Detailfragen. Erst die persönliche Bekanntschaft und insbesondere die Freundschaft machen Warburg als Briefautor beredt. Erst unter diesem Vorzeichen von Vertrauen und Sympathie überschreitet seine Korrespondenz die üblichen und gebotenen briefdiplomatischen Grenzen hin zur freien Aussprache, leicht kenntlich daran, dass Warburg von vornherein die virtuos beherrschte Stillage einer bildkräftigeren und wortreicheren Sprache wählt und die förmliche Höflichkeit seinem

Schriftstellertemperament, das nicht nur die Gedanken, sondern dazu auch die treffenden Wendungen löst, Platz macht. Jetzt hält Warburg auch nicht mit seiner Meinung zurück, im Gegenteil, er zieht gehörig vom Leder, wenn es zum Beispiel gilt, Kollegen wegen ihrer Dumm- oder Sturheit zu schelten. Weibliche Adressaten sind in der Korrespondenz ebenfalls vertreten, allen voran Warburgs Mutter und seine „Kameradin“ und Verlobte, die Künstlerin Mary Hertz, die später seine Ehefrau wird. Mit den Genannten werden eifrigst Briefe ausgetauscht. Vor allem in den Schreiben an Mary Hertz tritt Warburg auch als Privatperson sehr vertraulich, ja intim in Erscheinung (Vgl. die Auswahl von Briefen Mary Warburgs aus der Zeit von 1889-1934 in Hedinger, Diers 2020, 484-510). Jenseits der Familie sind Adressatinnen aber doch eher rar. Anita Rée, Lili du Bois-Reymond oder Olga Herschel. Warburg verkehrt – Ausdruck der Epoche – in einer von Männern dominierten Welt, sei es jene der Bank oder der Wissenschaft. Seine eigene Frau wird auch von ihm auf den Briefumschlägen als „Frau Prof. Dr. A. Warburg“ apostrophiert, deutliches Zeichen dafür, welche zurückgesetzte Rolle dem anderen Geschlecht damals in der Regel noch ohne jedes Bedenken zukam. Von Emanzipation war in Warburgs Kreisen bestenfalls sehr entfernt gelegentlich die Rede. Das heißt aber nicht, dass gerade in der Warburg-Familie Frauen nicht sehr erfolgreich die Geschäfte des Bankhauses gelenkt hätten, im Gegenteil, sie waren wie Warburgs Großmutter Sara, an die sein erster Brief gerichtet ist, dominante Persönlichkeiten (Vgl. über Sara Warburg als „Matriarchin“, Chernow 1994, 21ff.; Vgl. auch R. Hoffmann, *Die Frau. Die alles rausriss*, „Spiegel Geschichte“ Nr. 4, 2020, 40–46).

Über den Informations- und Sachgehalt der Korrespondenz hinaus entwirft Warburg in seinen Briefen zugleich ein detailliertes Bild von der eigenen Person, seinen Ideen und der wissenschaftlichen Arbeit. Die unzähligen Schreiben unterschiedlichster Provenienz fügen sich in der Form eines Selbstporträts und einer Agenda zu einer indirekten Autobiographie, die einiges von dem, was als geläufiges Warburg-Bild gilt, ins Wanken bringt. Darüber hinaus stellt das Epistolarium dem wissenschaftlichen Autor, wie er aus Warburgs Schriften spricht, einen anderen Warburg zur Seite, einen weitaus unangestregter, ja geradezu leichtflüssig, geistvoll und amüsant schreibenden Verfasser, der keine Not hat, die rechten Worte zu finden und der sich auch nicht scheut, witzig, kritisch und unterhaltsam zu formulieren. Zusammen mit den Briefen, den *Kleinen Schriften und*

Vorträgen, die demnächst im Rahmen der Studienausgabe erscheinen (GS III.1), sowie den bereits publizierten Aufsätzen, tritt Warburg als Autor in drei jeweils unterschiedlichen Modi des Sprechens oder Schreibens in Erscheinung. Während er sich in seinen Büchern und Aufsätzen um Strenge, Sorgfalt und akademische Seriosität bemüht, lockert er seinen Sprachstil bereits in den Vorträgen deutlich, indem er weniger komplex und konzentriert spricht und schreibt und gegenüber seinem Publikum deutlich um Verständlichkeit bemüht ist. In seinen Briefen, zumal an Freunde und gute Bekannte, bei denen der diplomatische Modus nicht gefordert ist, spricht er sich häufig gründlich, auch über Ärgernisse, aus und formuliert erfrischend frei „von der Leber weg“.

Warburgs Briefe geben einen Überblick über das „Tagewerk“ (Dies der Titel des von Warburg angelegten Zettelkastens 72, WIA, III.2.1. ZK/72) des Privatgelehrten, sie halten die Schreiben eines Kunsthistorikers fest, aber keineswegs ausschließlich Briefe in Bezug auf das Fach Kunstgeschichte, ganz im Gegenteil das Spektrum ist breit und reicht von Fragen interdisziplinärer Forschung bis hin zu weit gespannten Fragen von Kultur und Politik. Wo eine intellektuelle Biographie ihren Protagonisten gewissermaßen im Kopfstand vorführt, gestatten es die Briefe, ihn zurück auf die (eigenen) Füße zu stellen. Und wer interessiert ist an Fragen einer Soziologie und Anthropologie der Wissenschaft, auch an Fragen nach der „Fabrikation von Erkenntnis“ (Ein von Karin Knorr-Cetina, *Die Fabrikation von Erkenntnis. Zur Anthropologie der Wissenschaft*, Frankfurt/M. 1984 in Anlehnung an Carl Einstein, *Die Fabrikation der Fiktionen*, 1933-34), geprägter Ausdruck. im Hinblick auf die Produktionsstätte und -weise eines Gelehrten, der findet hier Material in Hülle und Fülle. Hinzu kommen die in den Briefen niedergelegten disziplin-, wissenschafts- und zeitgeschichtlichen Bezüge, die dieses *Corpus* als ein Dokument von ausgezeichnetem Rang erscheinen lassen und nicht zuletzt auch als ein solches einer heute weithin verschwundenen Briefkultur.

Dienstzeit

Warburgs erster Epistel soll in dieser kommentierenden Übersicht zum Schluss auch der letzte – sowie der vorletzte – Brief an die Seite gestellt werden. Für Sonnabend, den 26. Oktober 1929, Warburgs Todestag, sind

gleich zwei Schriftstücke überliefert (Bei beiden Schreiben handelt es sich um Typoskripte; den Brief an Fritz Saxl hat Warburg mit handschriftlichen Korrekturen und Nachträgen versehen). Sie zeigen Warburg wie gewohnt bei der Arbeit. Das erste der beiden Schreiben ist an das renommierte Münchner Antiquariat Rosenthal gerichtet (Brief an Erwin Rosenthal vom 26. Oktober 1929). Es handelt von der Idee, die Abteilung „Alchemie“ der K.B.W. wesentlich zu erweitern. Warburg bittet den Buchhändler daher, ihm ein Angebot relevanter Literatur aus seinem Bestand zu möglichst günstigen Konditionen zu unterbreiten. Die fachliche Erweiterung sei wissenschaftlich geboten, geschehe aber immer noch eher zögerlich, das heißt eigentlich „gegen ihren Willen“. Vermutlich wollte Warburg mit diesem Hinweis die Erwartung des Antiquars dämpfen, in der Anfrage einen lukrativen Großauftrag zu sehen.

Der zweite Brief, an Fritz Saxl in London adressiert, greift ebenfalls das Thema Alchemie auf und konkretisiert es, indem Warburg seinem Kollegen die Idee des Ausbaus der Bibliothek in diese Richtung skizziert (Brief an Fritz Saxl vom 26. Oktober 1929). Wie häufig bei Warburg geht es darum, mittels bislang nicht vorhandener Literatur einer neuen wissenschaftlichen Fragestellung nachzugehen. In diesem Fall geht es im weitesten Sinn um die Picatrix-Forschungen der K.B.W. und das Zusammenspiel von Magie, Alchemie und Astrologie. Das von Saxl entdeckte *Calendarium naturale magicum perpetuum* aus dem frühen 17. Jahrhundert, so Warburg, stamme von dem Alchemisten Johann Baptist Grobschedl, und es lohne sich vermutlich, diesem Autor und seinen Schriften nachzuspüren. Daher greife er auch den Gedanken auf, die „Alchemisten“ in den Kreis der K.B.W.-Referenten „miteinzubeziehen“. Konkret schlägt er vor, den kommenden Winterzyklus der Vortragsreihe zum Thema „antikes Erbgut in Einzeldarstellungen“ (Brief an Fritz Saxl vom 26. Oktober 1929) auch mit Referenten dieser Fachrichtung zu besetzen. Als Experten hat er Ernst Darmstädter, nach dessen Rumor er sich auch im Schreiben an Rosenthal erkundigt hat, oder alternativ auch Charles Homer Haskins (Harvard University), Henry Ernst Sigerist (Universität Leipzig) und Charles Singer (London, University College u. Baltimore, Johns Hopkins University) im Blick. Warburg fallen umgehend die Namen renommierter internationaler Spezialisten ein, weil er sich unterdessen auch über diesen abgelegenen Zweig der Forschung gründlich informiert hat. Aber auch die anderen als mögliche Referenten gelisteten Kollegen können sich dem Rang und

Namen nach sehen lassen – die Kunsthistoriker Adolph Goldschmidt, Werner Weisbach und Federico Hermanin de Reichenfeld sowie die Archäologen Ernst Curtius, Albert von Le Coq und Vittorio D. Macchioro (Die Vortragsreihe kam aufgrund von Warburgs Tod nicht zustande). Im Übrigen berichtet Warburg nach London, dass er eine beträchtliche Beihilfe für seinen alten Freund Paul Ruben bei der Wissenschaftlichen Stiftung erwirkt und sich auch um drei weitere Unterstützungsprojekte für Kolleginnen und Kollegen bemühe oder bereits erfolgreich bemüht habe. Mit einem „herzlichst“ schließt dieser letzte Brief und die wesentlichen aktuellen Angelegenheiten sind mit Saxl als Warburgs wichtigstem Gesprächspartner für diesen Tag benannt oder geregelt.

Auch der letzte Eintrag ins Tagebuch der K.B.W. ist auf Warburgs Todestag datiert. Er geht über die Informationen der letzten beiden Briefe noch einmal hinaus, indem die Themen Giordano Bruno, Bilderatlas, Immanuel Kant, Alchemie und noch einige andere Gegenstände im üblichen Stenogrammstil zur Sprache gebracht werden. Warburg ist somit vollauf beschäftigt, erkennbar frohen Mutes und in der Lage, vom Ankauf eines Konversationslexikons von 1745 ebenso zu handeln wie von der gelungenen Renovierung des Foyers der Bibliothek, in welchem das Franz Marc-Gemälde, das er 1913 gemeinsam mit seiner Frau erworben hatte (Hedinger, Diers 2020, S. 101-114), jetzt bedeutend besser zur Geltung komme. Und von Warburgs inzwischen enorm gewachsenem Selbstbewusstsein spricht wohl auch eine Randnotiz zu dem Plan eines Vortrags mit dem Titel „Energetische Aesthetik als logische Funktion im Geschäfte der Orientierung bei Giordano Bruno“: „So würde meine Rektoratsrede gelautet haben.“ Für einen Moment scheint Warburg gedanklich durchgespielt zu haben, welches Thema er denn vielleicht gewählt hätte, wenn er statt seines Freundes Ernst Cassirer zum Rektor der Hamburger Universität ernannt worden wäre und aus diesem Anlass am 7. November 1929 hätte sprechen müssen [8]. Wenn ein Gelehrter aus jüdischem Elternhaus Ende der 1920er Jahre in dieses Amt berufen werden konnte, mochte dies für Warburg auch heißen, dass es Hoffnung gab, dem weit verbreiteten Antisemitismus zumindest hier und da Einhalt gebieten oder jedenfalls ein markantes Gegenzeichen setzen zu können. Mit diesem Traum, ein zentrales öffentliches Amt zu bekleiden und den ihm vertrauten und geschätzten Status eines Privatgelehrten, den er für sich auch als eine Schutzzone vor politischen, sprich antisemitischen Attacken

verstanden hat, doch noch hinter sich zu lassen, schließt das Tagebuch. Noch am selben Abend stirbt Warburg im Alter von 63 Jahren in seinem Wohnhaus an plötzlichem Herzversagen (Über den Verlauf des Abends vgl. ausführlich Heise 2005, 72f. u. 98-100 sowie Hedinger, Diers 2020, 74). Damit endet nach einer „43jährigen Dienstzeit“, wie es einmal heißt (Aby Warburg, *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Vor dem Kuratorium*, in ASW, 307) das bis zum letzten Atemzug umtriebige Leben eines der bedeutendsten Gelehrten der Weimarer Epoche.

Zur (Vor-)Geschichte der Briefedition

Gerade in den Briefen, in denen Warburg seiner sprachbildenden Kraft freiere Zügel läßt als in den gewichtigen wissenschaftlichen Abhandlungen, tritt Warburg als Denker wie als Mensch lebendig vor den Vorhang. (Fritz Saxl, Brief an den Verlag B.G. Teubner, ca. 1930)

Dass zu Warburgs Werk zu weiten Teilen entschieden auch das Corpus seiner Briefe als integraler Part gehört, möchte die vorliegende Publikation, die im Rahmen der Studienausgabe der Gesammelten Schriften erscheint, dokumentieren. Doch ist dieser Gedanke selbstverständlich nicht neu, denn bereits der bald nach Warburgs Tod erstellte Editionsplan für die Ausgabe der *Gesammelten Schriften*, deren erste (und einzige) Bände 1932 (Brief an den Leipziger Verleger B.G. Teubner, zit. nach GS II.1, XIX), kurz vor der Emigration der K.B.W., erschienen sind, sah als fünfte Abteilung „Briefe, Aphorismen und autobiographische Aufzeichnungen“ vor. Es war für die Herausgeber Fritz Saxl und Gertrud Bing sowie die übrigen Mitglieder des 1927 etablierten Kuratoriums der Bibliothek selbstverständlich, auch die Briefe eng mit dem übrigen schriftlichen Werk verbunden zu sehen. So lautet die Angabe im Impressum, tatsächlich kamen die Bände wohl erst Anfang 1933 zur Auslieferung; im Dezember desselben Jahres erfolgte dann die im Sinne der Rettung politisch unausweichlich gewordene Übersiedelung der K.B.W. nach London.

Über die Anlage und den geplanten Umfang dieses Briefbandes ist nichts weiter bekannt, als dass diesem ferner andere autobiographische Dokumente beigegeben werden sollten. Ein solcher Band rechnete ganz

selbstverständlich, der Tradition editorischer Praxis folgend, zu einer abgerundeten Ausgabe der Schriften eines Gelehrten. Man wird sich diesen Band als eine Auswahlgabe der Briefe aus dem Zeitraum der Jahre von 1886, dem Jahr des Studienbeginns, bis 1929, dem Todesjahrs Warburgs, vorzustellen haben, wobei als Schwerpunkt vermutlich „Briefe zum Werk“ vorgesehen waren. Biographische Aspekte wären vermutlich stärker in den zu veröffentlichenden Tagebuch-Auszügen zum Tragen gekommen. Die Brief- und Tagebuchabteilung der Gesammelten Schriften hätte dem Wissenschaftler Warburg, wie er in seinen Publikationen erscheint, die Person Warburgs zur Seite gestellt; sie hätte das Werk um biographische Gesichtspunkte ergänzt und dem offiziellen Autor der Schriften den privaten Brief- und Tagebuchschrreiber beigelegt und dem Leser daher die Möglichkeit geboten, Biographie und Werk aufeinander zu beziehen und zugleich den bisweilen eher apokryphen Texten der kursierenden Anekdoten und Erinnerungen, die wesentlich dazu beigetragen haben, Warburg zu einer Legendenfigur und zum „Mythos“ (Gertrud Bing) werden zu lassen, authentische Quellen zu konfrontieren (Gertrud Bing, Brief an Fritz Saxl aus Florenz, WIA, III.103.6, vgl. zum Verlauf der Warburg-Rezeption und zum Warburg-Bild in der Sekundärliteratur auch Diers 1991a, 1-22)

Auch in diesem Punkt seiner Hinterlassenschaft hat Warburg seinen Herausgebern gründlich vorgearbeitet, indem er mit eben jener Sorgfalt und Systematik, mit der er seine gedruckten Schriften wie seine Manuskripte nicht nur verwahrt, sondern annotiert und fortgeschrieben hat, auch über sein Leben kontinuierlich Buch geführt hat. Zu dieser „Buchführung“ zählen in erster Linie die Tage- und Notizbücher, dann die Adress-, Besucher- und Ausgabebücher, des Weiteren die Bibliotheksbücher (Zugangsverzeichnisse) und ferner, die Briefe betreffend, als Ausgangsbuch ein „Merkbuch für Correspondenz“ und schließlich die Kopierbücher (Diers 1991a, 27-31).

Doch auch dieser große Fundus musste nach der Emigration zunächst ungenutzt bleiben. Da die Briefabteilung neben der Publikation des Bibliothekskataloges für einen der abschließenden Bände der Gesammelten Schriften geplant war, wurden hierzu von den Herausgebern, die sich zunächst dem Projekt des *MNEMOSYNE-Atlas* und dem Vortragsband zuwandten, keine nennenswerten Vorbereitungen getroffen.

Erst in den sechziger Jahren ist die Idee einer Briefausgabe wieder aufgegriffen worden. In der Warburg-Literatur dieser Zeit stößt man hin und wieder auf den Hinweis, Warburgs Sohn Max Adolph sei mit der Edition einer „Anthologie von Warburgs Briefwechsel“ (Heckscher 1979, 143; englische Erstveröffentlichung: W. S. Heckscher, *The Genesis of Iconology*, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*. Akten des XXI. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964, Bd. III, Berlin 1967, 239–262; vgl. auch Wuttke 1966, 321: „Eine Briefpublikation steht in einiger Zeit durch Max [Adolph] Warburg, den Sohn Abys, zu erwarten“) befasst, ein Plan, der jedoch nur bis zur Anfertigung einiger Briefabschriften gediehen ist und der schließlich darauf abgestellt gewesen zu sein scheint, entlang dem Epistolarium Beiträge zu einer Biographie zu liefern. Zumindest hat Ernst H. Gombrich wenig später die von Max Adolph besorgten Abschriften in diesem Sinn für seine Monographie genutzt. Dazu heißt es: „Ich machte mich daher an die Arbeit und versah das Manuskript mit dem unerläßlichen biographischen Gerüst. Dabei erhielt ich Unterstützung von Max Adolf Warburg [...], der sich mit der Korrespondenz seines Vaters beschäftigt und von vielen Briefen, die für den Biographen von Interesse sind, eine Abschrift angefertigt hatte“ (Gombrich [1970] 1992, 17). Auf diese Weise wurde aus Vorarbeiten zu einer ursprünglich als eigenständige Veröffentlichung angelegten Warburg-Publikation die Grundlage für ein Standardwerk der Sekundärliteratur. Zugleich ist es gerade Gombrich gewesen, der in der Einführung zu seiner Biographie den Stellenwert einer Briefausgabe hervorgehoben hat, ein Passus, in dem er in kurzen Strichen ein Bild des Briefautors Warburg entwirft: „[Warburg] führte eine umfangreiche Korrespondenz über Angelegenheiten von öffentlichem Interesse und über Probleme seiner Vaterstadt Hamburg. In seinen Briefen wirkt er durchaus als ein Mann von Welt, als geschickter Diplomat, liebenswürdig, taktvoll und bestimmt, aber doch nicht unhöflich, ein Meister der eleganten Formulierung. Selbst die Routinekorrespondenz, in der er um Informationen oder ein Photo nachsucht, erweist ihn als den kultivierten Gelehrten, der mit Menschen umgehen kann. Warburg hat seine handschriftlichen Briefe jahrelang in Kopierbücher geschrieben [richtig: dort hinein abgeklatscht], und obgleich diese Kopien inzwischen sehr schwer zu entziffern sind, sollte eine Auswahl von Warburgs Briefen und Tagebüchern eines Tages doch noch veröffentlicht werden, um die

vorliegende Untersuchung abzurunden und richtigzustellen“ (Gombrich [1970] 1992, 21).

Ausdrücklich nimmt Gombrich die Briefe und Tagebücher von seinen, den übrigen Nachlass betreffenden Publikationsvorbehalten aus. Andererseits reduziert er jedoch die Aspekte, die durch eine Veröffentlichung der Briefe gegeben wären, wenn er davon schreibt, hier führe ein eleganter Stilist und Diplomat die Feder und schließlich sei eine solche Publikation dazu angetan, äußere Lücken im biographischen Gerüst von Warburgs Vita zu füllen. Was die Briefe betrifft, muss diese Einschätzung in ihrer eingeschränkten Perspektive korrigiert werden. Der große Briefvorrat gibt dem Leser in seiner Vielfalt der mitgeteilten Gesichtspunkte und in der Aussagequalität für ein Warburg-Bild weitaus spezifischere Charakteristika an die Hand als die von dem Biographen Gombrich herangezogenen Allgemeinplätze eines „Mannes von Welt“, „geschickten Diplomaten“ oder „kultivierten Gelehrten“ - allesamt *Topoi*, die eher an der Oberfläche bleiben als dass sie näher, d.h. hin zur individuellen Physiognomie des Briefautors Warburg vorzudringen erlaubten, geschweige denn hin zur Arbeitsbiographie eines Mannes, von dessen weit gespannten Interessen und Aktivitäten die Briefe eindringlich Zeugnis ablegen.

Mit Gombrichs Warburg-Biographie war die Idee einer Ausgabe der Gesammelten Schriften und darin eingeschlossen auch eine Briefausgabe fürs erste ad acta gelegt. Das Warburg Institute war damals mit vielen anderen Problemen konfrontiert und mit neuen Fragen befasst, so dass man sich nurmehr bedingt über eine weitere Würdigung Warburgs als Bibliotheksgründer den Kopf zerbrach. Auch die Geschichte der eigenen Institution passte damals kaum ins Konzept. Warburgs Forschungen und Methoden galten, zumal im englischsprachigen Raum, überdies als überholt oder gar verstaubt. Es hieß jetzt für das Institut, sich auf der breiten Grundlage des ursprünglichen Konzepts der Forschungsbibliothek neuen Themenfeldern zu öffnen, darunter nicht zuletzt auch wieder die eher traditionelle, klassische Kunst- und Kulturgeschichte. Bedenkt man, dass sich in England eine Edition der Schriften Warburgs in deutscher Sprache kaum ins Profil eines verstärkt auf internationalen Austausch setzenden Instituts gefügt hätte, so kann man verstehen, dass der Plan nicht weiterverfolgt wurde. Auch in Deutschland wurde Warburg erst allmählich wiederentdeckt. Von ersten Hinwendungen und

Veranstaltungen in den 1960er Jahren abgesehen, setzte eine nennenswerte Warburg-Rezeption erst in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre ein, und dies kaum zufällig rund um den 50. Todestag des Gelehrten herum, der eine kulturhistorische Kunst- und Bildgeschichte konzipiert hatte, deren Aktualität erst allmählich wieder ins Bewusstsein rückte (Dazu ausführlich Diers 1992a, 19-39). Nach einem halben Jahrhundert des Vergessens (und auch: Verdrängens) erinnerte man sich an Warburgs paradigmatische Schriften und die mit ihnen vollzogene Wende in Richtung einer den Gegenständen und Fächern nach breit aufgestellten Kulturwissenschaft, welche die hier und da als Orchideenfach verspottete Kunstgeschichte plötzlich wieder maßgeblich und federführend unter anderem in Fragen der Bildwissenschaft und Kulturanthropologie hat werden lassen.

Warburg-Industrie

Aber auch am Warburg Institute erstarbte das Interesse an Warburg allmählich wieder neu. Zunächst eher indirekt dadurch, dass die Zahl der Besucher des Warburg Archive schrittweise wuchs und sich auch die Publikationen über Warburg häuften, so dass in London bald schon leicht spöttelnd von einer drohenden „Warburg-Industrie“ [9] die Rede war. Im Zusammenhang der Rückerinnerung stand 1984 auch das „Colloquium über Probleme und Perspektiven des Briefwechsels von Aby Warburg“ [10], zu dem Henning Ritter und Martin Warnke 1984 in die Werner-Reimers-Stiftung nach Bad Homburg eingeladen hatten. Ritter war damals als freier Autor und Herausgeber tätig, bevor er im Jahr darauf als Redakteur zur „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ wechselte, wo er die Seite „Geisteswissenschaften“ begründete. Auf seine Initiative hin war 1981 auch Gombrichs Warburg-Biographie auf Deutsch erschienen (Gombrich [1970] 1992), ein wichtiger Schritt in Richtung Wiedererwachen des Interesses an Warburg und seiner Forschung, vergleichbar der Rolle, die der zwei Jahre zuvor von Dieter Wuttke edierten Auswahl der Warburg-Schriften zugekommen ist (ASW). Martin Warnke war 1979 von Marburg aus einem Ruf nach Hamburg gefolgt und hat sich dort rasch mit der Geschichte der Kunstgeschichte in der Hansestadt befasst, zuvörderst mit den beiden Protagonisten des Fachs in den zwanziger Jahren, Erwin Panofsky und Aby Warburg, die auch vor Ort weithin vergessen waren (Diers 2019). In diesem

Zusammenhang kam es zu der Verabredung der erwähnten Tagung über die Warburg-Briefe. Dass es lohnend war, sich damit zu befassen, hatte bereits Gombrich mit einer großen Zahl von Briefzitatzen deutlich gemacht. Warum folglich nicht die Frage aufwerfen, ob nicht eine Briefausgabe jetzt sinnvoll sei, und wenn ja, wie sie realisiert werden könnte. Das Votum der Tagung fiel einhellig aus. Man war sich rasch einig, dass das Projekt in Angriff genommen werden sollte und dass es sich anbot, mit dem Corpus der Briefe in den Kopierbüchern zu starten. Nicht zuletzt die zitierte Befürwortung einer Briefausgabe durch Gombrich bekräftigte die Idee. Mit der Transkription der Kopierbücher, die den Zeitraum von 1905 bis 1918 dokumentieren, zu beginnen, empfahl sich bereits auch deswegen, weil hier 2.200 handschriftliche Briefe als Abklatschkopien in sechs Bänden gebündelt in London parat lagen. Gefördert vom Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg und von Warnke mit Joseph B. Trapp als Direktor des Warburg Institute verabredet, wurde in den folgenden drei Jahren dieses Projekt umgesetzt. Band für Band der Kopierbücher wurde an die Hamburger Kunsthalle ausgeliehen, dort bearbeitet und anschließend retourniert. Ende 1988 lagen die teils schwer entzifferbaren Briefe transkribiert und zur Edition vorbereitet vor (Ausführlich dazu Diers 1991a; die sechsbändige Transkription d. Vf. wurde in Kopien jeweils im Archiv des Warburg Institute sowie im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg deponiert). Die Umschriften erleichterten selbstverständlich den Zugang und den Überblick über dieses wichtige Corpus und sie wurden in der Folge von den Archivbesuchern auch regelmäßig konsultiert.

Inzwischen war jedoch aus dem Plan einer Briefausgabe das größere Projekt einer Fortführung der Edition der *Gesammelten Schriften* insgesamt hervorgegangen (Vgl. dazu das Vorwort der Herausgeber in Bredekamp, Diers, Schoell-Glass 1991, IX-XII) und speziell auch die Idee aufgetaucht, zunächst möglichst den Gesamtbestand der Korrespondenz für die Jahre bis 1929, der im Warburg Archive verwahrt wird, zu sichten und mittels Regesten zu erschließen (Die Regesten finden sich in der „database“, online catalogue of the Warburg Institute Archive). Die Briefe der Kopierbücher sollten jetzt nicht mehr integral und für sich, sondern als Teil einer weiter gefassten Edition veröffentlicht werden. So wurde einerseits die Studienausgabe der Warburg-Schriften als Fortsetzung der Edition von 1932 und andererseits die Sichtung des umfangreichen

Londoner Briefbestandes vereinbart. Letztere Arbeit wurde ab 1992 unternommen, finanziell gefördert von zahlreichen Stiftungen, aber angeschoben von einer Unterstützung, die Martin Warnke aus dem ihm verliehenen Leibniz-Preis beigesteuert hatte, Dorothea McEwan, damals Archivarin des WIA, hat die Briefregesten erstellt.

In der Zwischenzeit war Warburg auch am Warburg Institute wieder stärker ins Gespräch der Kolleginnen und Kollegen gerückt. Anne Marie Meyer, Emigrantin aus Berlin, die 1937 als Sekretärin zum Personal des Warburg Institute gestoßen war, aber auch in der Verwaltung arbeitete und als Redakteurin zahlreicher Publikationen des Hauses fungierte, wurde mit ihrer Pensionierung 1984 zum Honorary Fellow und hütete auch das Warburg-Archiv, das mehr oder weniger bescheiden in einfachen Wohnzimmerschränken und Regalen im ehemaligen Büro von Gertrud Bing, jetzt das Arbeitszimmer von „Miss Meyer“ [11], untergebracht war [Abb. 4]. Die Sammlung der Nachlasspapiere besaß der äußeren Erscheinung nach für lange Jahrzehnte kaum den Charakter eines klassischen Archivs.



4, 5 | G. Bing's Room im Londoner Warburg Institute mit dem Schreibtisch von Anne Marie Meyer und an der Wand eine Porträtfotografie Warburgs; hinten am Fenster der Arbeitsplatz für Besucher; rechts: Blick aus dem Fenster Richtung Woburn und Gordon Square, Fotos Februar 1985.

Man hatte vielmehr den Eindruck eines leicht angestaubten Büros. Die Manuskripte, Tage- und Notizbücher sowie Briefe waren in schlichten Mappen oder Kartons gestapelt und knapp beschriftet. Die durch ihren Buntpapierüberzug dekorativen Zettelkästen waren in einem Wandregal aufgereiht. Die Möbel und gerahmten Bilder stammten zum Teil noch aus Hamburg und waren entsprechend in die Jahre gekommen, nicht zuletzt ein Anzeichen dafür, dass die Finanzausstattung des Instituts, das bis heute der University of London zugehört, eher bescheiden war. Für Besucher stand ein kleiner Arbeitsplatz am Fenster dieses Raums bereit

und die freundliche Archivarin im Nebenberuf suchte die erbetenen Unterlagen aus einer kaum überschaubaren Fülle von Mappen und Schachteln heraus. Ein Findbuch zur Orientierung existierte nicht oder war jedenfalls nur für den internen Gebrauch bestimmt. Erst nach 1990 hatte Anne Marie Meyer gemeinsam mit ihrem Kollegen Trapp eine detaillierte Bestandsliste der „Papers of A. Warburg in G. Bing’s Room“ erstellt und über ein Nummerierungssystem allmählich leichter zugänglich gemacht (Heute „Register of the Archive of Aby M. Warburg and the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg“, arrangement devised by A.M. Meyer and J. Trapp, 1993, revised by S. Meurer and C. Wedepohl).

Man durfte im Archiv in den 1980er Jahren sogar rauchen, schließlich frönte Miss Meyer als Hüterin der Schätze selbst dieser Leidenschaft. Wer ihr unter den Besuchern sympathisch war, mit dem unterhielt sie sich auch weitläufiger, in Ausnahmefällen auch auf Deutsch. Sie hat auch die Transkription der Kopierbücher anteilnehmend und hilfestellend begleitet. Und wohl nicht zuletzt, um klarzulegen, um welch hohes Gut es sich bei den Briefen handelte und wie man mit ihnen kommentierend umzugehen hatte, publizierte sie 1988 einen der ersten Aufsätze, die Warburgs Korrespondenz gewidmet sind. Ihr Beitrag über Aby Warburg in His Early Correspondence behandelt die Jahre von 1887 bis 1910 und beschäftigt sich vorwiegend mit der Familienkorrespondenz. Die Autorin bettet die Schreiben in die Biographie des jungen Gelehrten ein und diskutiert insbesondere sein angespanntes Verhältnis zum Judentum, von dessen institutioneller Seite Warburg sich als „Dissident“ früh zu lösen begonnen hatte. Die bereits vorliegenden Transkriptionen der Kopierbücher hat die Verfasserin mit Dank genutzt. Warum ihr Aufsatz nicht im „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes“, sondern in dem eher populären Magazin „The American Scholar“ in der Rubrik „European Scholarship“ erschienen ist, entzieht sich unserer Kenntnis. Vermutlich war ein biographischer Artikel in der kunsthistorischen Hauszeitschrift eher fehl am Platz. Die einzige Ausnahme war bis dato ein Warburg-Artikel aus der Feder von Gertrud Bing aus dem Jahr 1965. Vielleicht galt es auch schlicht, Warburg dem amerikanischen Publikum näher zu bringen. Zudem hatte Meyer im Jahr zuvor bereits einen Warburg-Aufsatz, der ebenfalls auf Briefzeugnissen fußt, die mustergültig kommentiert und annotiert sind, im genannten Journal publiziert (Meyer 1987).

Die Kopierbuch-Briefe als Grundlage für eine ausgreifende Würdigung Warburgs als Briefverfasser nutzend, erschien 1990 die Untersuchung *Warburg aus Briefen. Kommentare zu den Kopierbüchern der Jahre 1905 bis 1918*, die der Verfasser als Dissertation in Hamburg vorgelegt hatte (Diers 1991a). Sie war als Probe aufs Exempel einer Analyse des Warburgschen epistolographischen Schrifttums angelegt und wollte zeigen, wie inhaltlich aufschlussreich und anregend die Lektüre der Briefe sein konnte. Auch in den im Jahr darauf publizierten Akten des internationalen Symposions Hamburg (Bredekamp, Diers, Schoell-Glass 1991) spielte der Briefautor Warburg wieder eine Rolle. Und zugleich appellierten die Tagungsteilnehmer mit Nachdruck dafür, die Fortführung der Edition seiner Gesammelten Schriften ins Werk zu setzen. Ab 1998 erschienen schließlich in unregelmäßiger Folge die ersten Bände der jetzt als Studienausgabe apostrophierten Edition, zu der auch die vorliegenden Brief-Halbbände gehören. Die Herausgeber der *Gesammelten Schriften* haben zunächst versucht, die Arbeit an der Edition in Nebenstunden zu schultern, aber es zeigte sich bald, dass der zu leistende Aufwand doch größer war als veranschlagt, so dass schließlich durch Vermittlung von Gottfried Boehm die Kölner Thyssen Stiftung den Editoren zur Seite gesprungen ist und sowohl die konkrete editorische Arbeit als auch den Druck der einzelnen Bände bis dato großzügig zu finanzieren geholfen hat.

Was Warburgs Briefe betrifft, sind in den vergangenen Jahren zahlreiche Publikationen erschienen, die einzelne Schriftstücke oder Konvolute von Schreiben des Hamburger Kunsthistorikers integral oder in Auszügen zugänglich gemacht haben. Darunter finden sich ausgewählte Briefe an Ernst Cassirer, Fritz Saxl oder Erwin Panofsky, aber auch Briefe an Ludwig Binswanger, Warburgs Arzt im Kreuzlinger Sanatorium, sowie einzelne Schreiben wie jene an Thomas Mann, Max Weber oder Albert Einstein (Bredekamp 2019). Zuletzt hat Horst Bredekamp in seinem Buch *Aby Warburg, der Indianer Briefe Warburgs mit Bezug auf seine Berliner Jahre* ausgewertet und gezeigt, wie gewinnbringend sich diese Schreiben über das (Auto-)Biographische hinaus, zum Beispiel für ein Bild der Epoche, hier speziell in Bezug auf den historischen Stand der ethnographischen Forschung in Deutschland, nutzen lassen. Es ist hier nicht der Platz, diese Briefpublikationen, die unterschiedlich detailliert kommentiert sind, anzuführen (Wuttke 1998, Biester 2006 und Biester, Wuttke

2007). Deutlich ist nur, dass die Nachfrage nach Warburgs Schriften und Briefen in den zurückliegenden drei Jahrzehnten sehr beträchtlich angestiegen ist und damit verbunden das Interesse an Warburgs Person und Wirken im allgemeinen. Man könnte sagen, die Warburg-Industrie habe sich tatsächlich etabliert, nicht nur in Deutschland, sondern vor allem auch international verteilt über zahlreiche Länder, aber den horrifizierenden Tendenzen, die anfangs in London befürchtet wurden, wurde – von einigen Auswüchsen abgesehen – erfolgreich ein Modell äußerst fruchtbaren Umgangs mit dem Werk, die Briefe eingeschlossen, gegenübergestellt. Und dass es sich dabei keineswegs notwendig um das Deutungsmuster Biographismus nach dem Schlüssel „Der Mann ist das Werk, das Werk ist der Mann“, wie ihn Gombrich angewendet hat, handeln muss, zeigt ein Großteil der Sekundärliteratur. Insofern kann man einem Kritiker, der Gombrichs Modell für als in der Warburg-Literatur notorisch geworden erachtet (Vgl. Siegel 2019), unter anderem entgegen, dass sich die Briefe nicht nur als aussagekräftige Zeugnisse erweisen in Bezug auf die Person ihres Verfassers und dessen Lebensstationen, welche die Studienzeit, den Florenzaufenthalt samt intensivster Archivforschung, die Jahre der Professionalisierung und des Bibliothekaufbaus im Anschluss an die Rückkehr nach Hamburg, die den Nervenzusammenbruch bedingende Kriegszeit, die Kreuzlinger Passion und das Jahrfünft des Revenants mit der Eröffnung der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek K.B.W. umfassen, sondern zugleich auch als wertvolle Dokumente zum Verständnis der diversen historischen Zeiträume, in der sie abgefasst wurden, darstellen – vom Kaiserreich über den Ersten Weltkrieg hin zur Weimarer Republik bis zum Vorabend der Nazi-Zeit. Dadurch werden die Briefe nicht nur im Nebenbei zu einer überpersönlichen historischen Quelle. Und überdies ist Warburgs Vita und Wissenschaft dermaßen stark von den Zeitumständen geprägt, dass von ihr abzusehen bedeuten würde, ihre Charakteristik und damit auch die Idee und Besonderheit seiner „fröhlichen“, grenzüberschreitenden und offenen, auf (Hypo-)Thesen abgestellten, multidisziplinären Form von Wissenschaft zu übersehen oder zu verfehlen.

Die Anknüpfungspunkte an Warburgs Schaffen sind bis heute offenbar unerschöpflich, so dass der Kunsthistoriker inzwischen bisweilen sogar als bildender Künstler angesprochen wird (Diers 2016 sowie Diers, Warnke 2020, 112). Er selbst hat seiner Frau Mary gegenüber, die seit ihrer Begegnung in Florenz 1888 seine engste Partnerin im Briefaustausch war

[Abb. 6], nur zu- und eingestanden, dass sie ja schließlich wisse, dass er eigentlich ein Dichter sei. Circa 2.100 Briefe Warburgs an Mary Hertz bzw. Mary Warburg sind überliefert; vgl. auch den Abdruck zahlreicher Schreiben von Mary Hertz/Mary Warburg an Aby Warburg in Hedinger, Diers 2020.



6 | Mary Warburg, Aby Warburg lesend, Bleistiftzeichnung, 1925. Durchs Fenster gesehen im Hintergrund die Zeichnerin bei einer Bergwanderung.

Und er unterzeichnet diesen Brief mit der Wendung: „Dein verhinderter Dichter“:

Es ist schon mein Pech, daß das Comptoirideal mich viel zu sehr beeinflusst. Eigentlich bin ich ja ein Dichter, das weißt Du doch? (Brief an Mary Warburg vom 30. Juni 1909).

Schlusswendung desselben Briefes: „Dein verhinderter Dichter“. Wenn überhaupt, so lässt sich diese Selbsteinschätzung eines schreibenden Poeten und Intellektuellen am ehesten entlang der Briefauswahl, die hier vorgelegt wird, auf ihre Geltung überprüfen.

Noten

1. WIA, FC, Aby Warburg an Sara Warburg und Marianne Zagury, 11. April 1879. Dieses frühe(st) Schreiben wurde in die vorliegende Briefauswahl nicht unmittelbar integriert, weil es zum einen den von den Herausgebern als Rahmen gewählten Zeitraum gesprengt hätte, der mit dem Studium in Bonn 1886 beginnt und bis zum Tod 1929 führt und den Warburg selbst als seine „43jährige Dienstzeit“ bezeichnet hat. Da dem zitierten Erstling zum anderen während Warburgs Schulzeit kein weiterer Brief folgt, weil es offenbar für den Schüler, der im Haus der Eltern lebte und sich mündlich austauschen konnte, keinen Anlass gab, weitere Schreiben zu verfassen; oder aber, nicht ausgeschlossen, weil sich andere Schriftstücke nicht erhalten haben. Mit Studienbeginn setzt dann eine wahre Briefflut ein, insbesondere Richtung Hamburg und in das Elternhaus ebenda.

2. Jörg Waßmer, Archivar am Jüdischen Museum, Berlin, hat freundlicher- und dankenswerterweise das schwer lesbare hebräische Wort transkribiert und übersetzt: „Ich lese ‚Parascha‘, was ja auch im Kontext der Bar Mitzwa Sinn macht, allerdings abweichend von der üblichen hebräischen Schreibweise mit Alef (2. Buchstabe) und Ajjn (letzter Buchstabe) geschrieben“. E-mail-Schreiben an den Vf. vom 20. August 2020.

3. Vgl. Georg Steinhausens älteres *Standardwerk Geschichte des deutschen Briefes. Zur Kulturgeschichte des deutschen Volkes*, 2 Bde., Berlin 1889-1891 (2. Auflage Dublin/Zürich 1968): „Und so schwindet [nach 1848] auch allmählich der alte Brief. Nüchterner ist die Zeit geworden, und die Ideale weichen vor dem realen, dem materiellen Zeitgeist scheu zurück. [...] Unsere Zeit charakterisiert viel eher die Postkarte mit ihrer Kürze und Bequemlichkeit. [...] Die Postkarte wieder wird noch übertroffen durch das Telegramm.“ Bd. II, 408f.

4. Später hat Warburg rückblickend auch davon gesprochen, dass er den „Anfangspunkt“ seiner wissenschaftlichen Entwicklung „mit dem 15. Jahre nicht zu früh ansetze; dabei hätten ihn die „Kämpfe mit einer dogmatisch strengen Orthodoxie“ den Gegensatz zwischen „starrer biblischer Tradition“ („durch hebräischen Unterricht im Hause seit den ersten Kinderjahren vertreten“) auf der einen und der „modernen europaisch-deutschen Kultur“ gelehrt. A. Warburg, *Vom Arsenal zum Laboratorium* (1927), in: WEB, 683-694.

5. Vgl. auch das oben als Motto zitierte treffende Statement von Theodor W. Adorno über das Gegensatzpaar Privatgelehrter und akademischer Universitätsvertreter. Dass Adorno hier neben der allgemeinen Lage auch Warburgs Situation „zwischen den (Lehr-)Stühlen“ treffend analysiert hat, muss nicht betont werden.

6. Der Fragment gebliebene *Bilderatlas MNEMOSYNE* wird inzwischen als Hauptwerk Warburgs erachtet und entsprechend häufig angeführt. Warburg selbst hat ihn gelegentlich sein „Lebenswerk“ genannt. Dieses „opus imperfectum“ (Nicholas Mann) ist erstmals 1993 in einer Wiener Ausstellung gewürdigt worden und später entlang den 63, in fotografischen Wiedergaben des letzten, aus dem Jahr 1929 herrührenden Zustandes von Martin Warnke in Zusammenarbeit mit Claudia Brink im Rahmen der Studienausgabe der Gesammelten Schriften wissenschaftlich ediert worden (GS II.1). Seither hat es zahlreiche weitere Versuche gegeben, den Atlas zu rekonstruieren und zu kommentieren; zuletzt in einer Ausstellung des Hauses der Kulturen der Welt, die auch von einer Publikation begleitet wurde (Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne – das Original*, Berlin 2020).

7. Die Warburg-Briefe an Boll aus dem Besitz der Heidelberger Universitätsbibliothek liegen vom Vf. transkribiert vor; hinzu kommen einige Schreiben an Boll, die in dem genannten Konvolut fehlen, aber in den Kopierbüchern dokumentiert sind. Bolls Schreiben an Warburg sind in der GC des WIA verwahrt.

8. Cassirer hat in seiner Antrittsrede als neu gewählter Rektor der Universität Hamburg am 7. November 1929 über *Formen und Formwandlungen des philosophischen Wahrheitsbegriffs* gesprochen; vgl. Hamburgische Universität, Reden, gehalten bei der Feier des Rektorwechsels am 7. November 1929, Hamburg 1929.

9. Der Ausdruck wurde zuerst von Anne Marie Meyer leicht spöttelnd ins Gespräch gebracht und später von Roland Kany eher abfällig in einer Besprechung benutzt: „Vor allem über Hamburg schwappte [nach 1979] eine Warburg-Welle. Die Warburg-

Industrie ging in Produktion“, in ders. *Schon die Mitwelt versetzte Aby Warburg unter die Wandelsterne*, “Frankfurter Allgemeine Zeitung” 59 vom 11. März 1999.

10. TeilnehmerInnen des Colloquiums, das vom 24.–28. März stattfand, waren Antoine Bodar (Amsterdam), Bernhard Buschendorf (Heidelberg), Michael Diers (Hamburg), Silvia Ferretti (Rom), Hans Kurig (Norderstedt), Eva Maék-Gerard (Frankfurt/M.), Henning Ritter (Berlin), Georg Syamken (Hamburg) und Martin Warnke (Hamburg); vgl. über die Tagung den Bericht von Gina Thomas, *Aby-Warburg-Edition. Kontorbücher des Bildungsmaklers*, in “Frankfurter Allgemeine Zeitung” 83 vom 6. April 1984, 27.

11. Über Anne Marie Meyer vgl. auch den Nachruf ihres Kollegen J.B. Trapp, *Anne Marie Meyer, Pillar of the Warburg Institute*, “The Independent” 6. November 2004.

Bibliographische Referenzen

ASW

A. Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hrsg. von D. Wuttke in Verbindung mit C.G. Heise, Baden-Baden 1979.

GS

A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, Studienausgabe.

GS II.1

A. Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, hrsg. von M. Warnke unter Mitarbeit von C. Brink, Berlin 2000.

GS III.1

A. Warburg, *Kleine Schriften und Vorträge* (in Vorbereitung).

GS IV

A. Warburg, *Fragmente zur Ausdruckskunde*, hrsg. von U. Pfisterer, H.C. Hönes, Berlin 2015.

WEB

A. Warburg, *Werke in einem Band*, hrsg. von M. Treml, S. Weigel, P. Ladwig, Berlin 2010.

Bing 2019

G. Bing, *Fragments sur Warburg. Documents originaux en Allemand, en Anglais, en Italien et leur traduction Française*, hrsg. von M. Treml, P. Despoix, Paris 2019.

Bredenkamp 2019

H. Bredenkamp, *Aby Warburg, der Indianer. Berliner Erkundungen einer liberalen Ethnologie*, Berlin 2019.

Bredenkamp, Diers, Schoell-Glass 1991

H. Bredenkamp, M. Diers, C. Schoell-Glass (hrsg. von), *Aby Warburg*, Akten des internationalen Symposiums, Hamburg 1990, Weinheim 1991.

Diers 1991a

M. Diers, *Warburg aus Briefen. Kommentare zu den Kopierbüchern der Jahre 1905-1918*, Weinheim 1991.

Diers 1991b

M. Diers, *Von der Ideologie- zur Ikonologiekritik. Die Warburg-Renaissancen, in Frankfurter Schule und Kunstgeschichte*, hrsg. von A. Berndt, P. Kaiser, Berlin 1992, 19-39.

Diers 2016

M. Diers, *Warburg und die Folgen für die Kunst*, "Lerchenfeld" 35, 2016, 17-29.

Diers 2019

M. Diers, *Der Gelehrte, der unter die Kaufleute fiel. Warburg, Hamburg und die Wissenschaft*, Vortrag am Warburg-Haus, Hamburg, 25. Juni 2019.

Diers, Warnke 2020

M. Diers, M. Warnke, *Von Manet bis Marc. Aby Warburg, Mary Hertz und die moderne Kunst*, in Hedinger, Diers 2020, 98-116.

Gombrich [1970] 1992

E. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Hamburg 1992.

Hedinger, Diers 2020

B. Hedinger, M. Diers in Zusammenarbeit mit A. Völker, *Mary Warburg. Leben und Werk*, München 2020.

Hensel 2011a

T. Hensel, *Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde. Aby Warburgs Graphien*, Berlin 2011.

Hensel 2011b

T. Hensel, *Warburg im Kino, Kunstwissenschaft und Film*, in H. Keazor, F. Liptay, S. Marschall (hrsg. von), *Filmkunst. Studien an den Grenzen der Künste und Medien*, Marburg 2011, 14-38.

McEwan 2004

D. McEwan, *„Wanderstraßen der Kultur.“ Die Aby Warburg – Fritz Saxl Korrespondenz 1920 bis 1929*, München/Hamburg 2004.

Meyer 1987

A.M. Meyer, *Concerning Warburg's 'Costumi teatrali' and Angelo Solerti*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 50, 1987, 171-188.

Naber 1995

C. Naber, *Heuernte bei Gewitter*, in R. Galitz, B. Reimers (hrsg. von), A. Warburg, *„Ekstatische Nymphe... trauernder Flußgott“*. *Porträt eines Gelehrten*, Hamburg 1995, 104-129.

Siegel 2019

S. Siegel, *Aby Warburg, der Ethnologe*, "Merkur" 73, n. 840, 2019, 74-82.

English abstract

Micheal Diers presents here the Introduction to *Briefe*, edited by Micheal Diers and Thomas Helbig and published for De Gruyter's *Gesammelte Schriften, Studienausgabe* series: the book, published in two volumes, presents a selection of around 800 of Warburg's letters that serve as annotated examples. This selection amounts to an indirect biography, documenting and annotating his life and work from the beginning of Warburg's studies in 1886 to his death in 1929.

keywords / Aby Warburg; Gertrud Bing; Max Adolph Warburg; Warburg Institute.

En el Archivo Warburg. A propósito de una nueva edición en español

Aby Warburg, *Per monstra ad sphaeram*.

Terror y armonía en las esferas, Madrid

2022

Victoria Cirlot

Esta edición, con sus notas y prefacios a cada uno de los seis textos de Aby Warburg que constituyen el volumen, nos adentra en el complejo mundo del Archivo Warburg con los materiales que a veces es necesario volver a colocar y situar en su justo lugar, las copias distintas conservadas de cada texto con sus respectivas variantes, las correcciones a mano de Warburg, las intervenciones de Saxl o de Bing, etc. La traducción al castellano se ha basado en la edición de los textos alemanes de "*Per Monstra ad Sphaeram*". *Stern Glaube und Bildbedeutung. Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925*, al cuidado de Davide Stimilli con la colaboración de Claudia Wedepohl, Dölling und Galitz, Hamburgo 2008, a la que se ha añadido más material y con correcciones en lo que respecta sobre todo al texto fragmentario, pero fundamental de *Las fuerzas del destino reflejadas en el antiguo simbolismo* (23-35). Por ello, como afirman los editores:

Esta edición representa, por lo tanto, un paso más en el conocimiento de un período crucial en la vida y obra de Aby Warburg.

En efecto, cuando creíamos que *El ritual de la serpiente* (reeditado en 2022 también por Sexto Piso), era el único texto gestado en Kreuzlingen, se le añaden aquí:

I. La Carta a Alfred Doren, Kreuzlingen, del 31 de marzo de 1923;

II. El *Postscriptum* a la conferencia de Alfred Doren, *Fortuna en la Edad Media y en el Renacimiento* de octubre de 1923;

III. *Las fuerzas del destino reflejadas en el simbolismo antiguo. Reflexiones sobre la función polar de la Antigüedad en la transformación energética de la personalidad europea en la época del Renacimiento*, de abril de 1924;

IV. La Carta a Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, del 23 de abril de 1924.

A estos cuatro textos se añaden otros dos que completan la edición, y que pertenecen a la época en que Warburg ya había salido de Kreuzlingen:

V. Para la conferencia de Karl Reinhardt sobre las *Metamorfosis* de Ovidio en la biblioteca Warburg, el 24 de octubre de 1924;

VI. *El efecto de la Sphaera barbárica sobre las tentativas de orientación cósmica en Occidente. En memoria de Franz Boll*, conferencia pronunciada en la Biblioteca Warburg el 25 de abril de 1925.

En un cierto sentido, este último es el texto más importante, aunque creo que su colocación junto a los cinco anteriores resulta altamente instructiva. En estos seis textos de índole diversa predomina una idea que alcanza su expresión más explícita en *Las fuerzas del destino* (III), y que consiste en esa oposición tan cara a Warburg entre el ‘agarrar’ (*greifen*) y el ‘comprender’ (*begreifen*). El texto se abre con una clara diferenciación de opuestos así como de un preciso esquema del tránsito que lleva de uno a otro: los elementos de que se compone son del acto de prender al concepto (“vom Greifen zum Begriff”), del agarrar a la conceptualidad (“von der Ergreifung zur Begrifflichkeit”). La expresión de la emoción (“der Ausdruck der Ergriffenheit”) como una etapa lábil entre ambos polos. El resultado final de la emoción (“Ergriffenheit”) es la contemplación, es decir:

La inserción imaginaria de la acción individual en la armonía cósmica. La entrega de esta última se nos revela, por ejemplo, principalmente en la migración a través de las esferas. A la migración a través de las esferas se opone, como símbolo del hombre que agarra de manera consciente y reflexiva, la lucha con el *monstrum*. Resistencia y triunfo sobre el caos mediante la fuerza bruta o la contemplación (27).

Esta polaridad es la que con toda precisión analiza Aby Warburg, de los monstruos a la esfera, atendiendo al espacio intermedio de la emoción,

y la contemplación como el resultado de todo el proceso que permite la integración del hombre en el cosmos. Posiblemente sea la comprensión de la polaridad y de su movimiento la mayor aportación que haya hecho Warburg a los símbolos, en esa cercanía tan indiscutible –sobre todo desde que Maurizio Ghelardi la he explicado– entre su pensamiento y el de Ernst Cassirer.

Textos de índole diversa, porque suscitan intereses diversos: desde la propia idea que Warburg tenía de su propia obra, hasta la que tenía de su Kulturwissenschaftliche Bibliothek y la función que esta tenía que cumplir, o también la aportación de ideas enriquecedoras de las conferencias a las que no pudo asistir, como por ejemplo, la de Alfred Doren, amigo desde la época universitaria de Bonn, pronunciada el 24 de marzo de 1923. Como sostiene Davide Stimilli en el Posfacio a la edición, no le debió gustar demasiado la conferencia de Doren, de la que fue puntualmente informado por Gertrud Bing y su hijo Max Adolph, por lo que tuvo que hacerle una serie de sugerencias que continuaron en el texto que consta como *Postscriptum*; entre ellas, le recordó la medalla de Camillo Agrippa, el reverso, donde se puede ver al propio Camillo como guerrero, sujetando por el mechón a la Fortuna representada con la vela y a la que alude el ambiguo lema VELIS NOLISVE. Para saber sobre esta medalla nada mejor que recurrir a Monica Centanni y su estudio publicado en Engramma (M. Centanni, *Velis Nolisve. Anfibiologia nell'anima en el corpo di un'impresa. Sulla medaglia di Camillo Agrippa (Roma, ca. 1585)*, "Engramma" 162, gennaio-febbraio 2019, 67-112). La mirada de Warburg, centrada en el gesto, no podía dejar de impresionarse por ese osado y estúpido guerrero que cree poder coger a Fortuna por su mechón, el modelo del nuevo hombre moderno del Renacimiento.

Las fuerzas del destino anuncian un proyecto que nunca pudo llevarse a cabo, porque era el resultado de la conjunción de tres fuerzas: Boll, Cassirer y él mismo, tal y como le cuenta en una carta a Mary Warburg, fechada el 7 de abril de 1924. La marcha de Cassirer a Fráncfort, así como la prematura muerte de Boll el 3 de junio de 1924, hicieron imposible tal proyecto, que él situaba en:

El origen de la forma en que se expresa el hombre espiritualmente orientado desde la experiencia de su totalidad cósmica, que, por otro lado, se convierte

en una carga inhumana por la conciencia de su descenso absolutamente fatal al infierno (33).

La otra carta de la edición, dirigida a Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, 23 de abril de 1924, quería ser una presentación a una conferencia en la que él no iba a estar presente, pronunciada por alguien que no era amigo suyo (a diferencia de Doren) y por el que no sentía ningún aprecio (“¡el enemigo de Nietzsche!”, como le llamaba). Contiene un pasaje muy interesante acerca de la función que concedía a su Biblioteca que debía ir: “más allá de la fenomenología de la revitalización de la Antigüedad (*des Altertums*), hasta incluir la pregunta por la función del símbolo en el ritmo de la historia de la cultura. Y entonces se pregunta relacionando símbolo y memoria:

¿No se podrá entender lo que llamamos símbolo como función de la memoria social? [...] Esta función social de la memoria puede incluso entenderse científicamente si tratamos de recordar, de acuerdo con el método de la ciencia de la cultura, la influencia de la Antigüedad (*Antike*) en la cultura renacentista europea en imagen y palabra: el simbolismo antiguo como función polar de la Antigüedad (*Antike*) en la transformación energética del hombre europeo en la lucha por el espacio del pensamiento (*Denkraum*) en la época del Renacimiento (42).

Todos estos textos acompañaron a *El ritual de la serpiente* y dan cuenta de que la curación de Aby Warburg estaba cercana. Son claros testimonios acerca de cómo la recuperación de su labor intelectual volvió a integrarlo en el mundo, al menos concretamente en la ‘comunidad espiritual’ que era su Biblioteca, tal y como la denomina en el siguiente texto.

El 24 de octubre de 1924 Warburg ya pudo asistir a la conferencia de Karl Reinhardt acerca de las *Metamorfosis* de Ovidio. En su presentación dijo:

Por eso ha podido tener esta [la biblioteca] el efecto que me había fijado como objetivo hace unos veintidós años: ser un lugar de comunidad espiritual para quienes aspiran a un método más sólido en las ciencias de la cultura (45).

A lo que siguió el agradecimiento a sus colaboradores (Saxl, Bing, Hertz), que:

Han transformado la colección de libros en un órgano vivo, que no solo quiere hablar, sino también escuchar (45-46).

Concluye el libro con la conferencia homenaje a su amigo Franz Boll, pronunciada el 25 de abril de 1925: *El efecto de la Sphaera barbarica sobre las tentativas de orientación cósmica en Occidente*. Como sostiene Ghelardi en la Introducción a esa magnífica antología (M. Ghelardi, *Astrologica. Saggi e appunti 1908-1929*, Torino 2019, en la que también está publicada la conferencia, 307-366), el homenaje a Boll:

Costituisce anche il tentativo più organico intrapreso da Warburg per stabilire il significato dell'astrologia in base a un'impostazione che egli stesso definisce 'biomorfa', e illustrare il suo punto di vista sul modo in cui la scienza moderna fosse giunta a mettere in discussione l'antropomorfismo astrologico (XXXI).

El hombre y el cosmos, y sus distintas relaciones, primitivas y arcaicas, y también modernas a partir de Kepler, es el objeto de este estudio en el que Warburg despliega toda su capacidad de comprender las polaridades que van de la magia a la ciencia moderna.

En el Posfacio, Davide Stimilli recorre la historia del lema *Per monstra ad sphaeram*, que tanto cautivaba a Warburg: primero como lema del ex libris de la Biblioteca de Boll, lo que se le ocurrió inmediatamente después de la muerte del amigo; pero ya antes Warburg utilizó la fórmula *Per monstra ad Astra* que parafraseaba como "Los dioses han puesto al monstruo (*das Ungeheuer*) delante de la idea", y luego introducía una variante adicional "se podría decir (se me ocurrió anoche): *Per monstra ad superos inferosve*, es decir, el destino ha impuesto 'la lucha con el dragón' antes de vencer el miedo". Algunos meses más tarde, y solo una semana después de la repentina muerte de Boll, figuraba en las notas de Warburg la formulación definitiva:

Per monstra ad sphaeram, destinada a honrar el logro de su amigo mediante una alusión al título de su obra maestra [...] pero también, muy probablemente, a la tradición de las imprese, en la que la esfera se usaba como una alusión a la speranza, como el propio Warburg había demostrado en su primer ensayo sobre las imprese amorese florentinas (160).

Esta edición de Davide Stimilli y Claudia Wedepohl nos acerca a un Warburg que tiene que ser recuperado de su laberíntico Archivo para que podamos conocer con mayor rigor su obra y su pensamiento. La versión al castellano es excelente y supone un hito en las publicaciones sobre Warburg en España.

English abstract

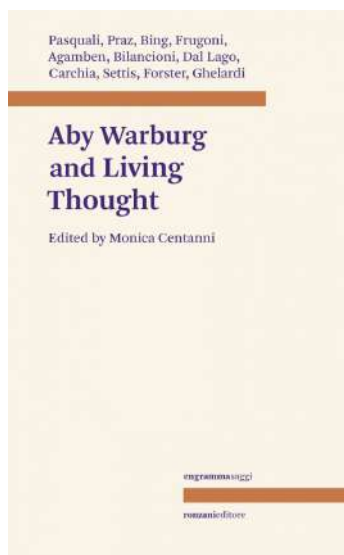
In this contribution, Victoria Cirlot presents the new Spanish translation of *Per monstra ad sphaeram*, the text of the lecture given by Aby Warburg in 1925 in memory of Franz Boll. This is a new milestone for Warburgian studies in Spain and a step forward for the work of translating Warburg's writings into Spanish. Cirlot collects the most important sections of the text published by Sexto Piso in 2022 and, as a note, highlights the necessity of delving into the Warburg Archive materials that “sometimes need to be relocated [...] with their respective variants”.

keywords | Aby Warburg; Franz Boll; Davide Stimilli; Claudia Wedepohl.

Expanded Warburg

A Review of: M. Centanni (ed.), *Aby Warburg and Living Thought*, Ronzani 2022

Gabriele Guerra



M. Centanni (ed.), *Warburg and Living Thought*, Dueville 2022.

In his wonderful 1936 essay on *The Storyteller*, dedicated to the figure of the Russian writer Nikolai Leskov, Walter Benjamin at one point quotes the German writer Moritz Heimann (a German Jew a generation older than the Berlin thinker), according to whom “a man who dies at the age of thirty five is at every point in his life a man who dies at the age of thirty-five” (Benjamin [1936] 1968, 100). Benjamin comments:

Nothing is more dubious than this sentence —but for the sole reason that the tense is wrong. A man —so says the truth that was meant here— who died at thirty-five will appear to ‘remembrance’ at every point in his life as a man who dies at the age of

thirty-five. In other words, the statement that makes no sense for real life becomes indisputable for remembered life (Benjamin [1936] 1968, 100).

This formula is fascinating, even with Benjamin’s reservation; what does not really sound convincing in Heimann’s statement is the fact that a life —any life— offers itself, if anything, as a summary protocol of many chapters of the book of life, sometimes very different from each other, sealed by the fact that it ended at that precise moment and not at another;

in this sense, what Benjamin states, that this statement is valid for the remembered life, not for the life actually lived, is really incontrovertible.

“Remembered Life” therefore means life as it is consigned to the memory of posterity, to the game of posthumous interpretations, to the history of its effects (or *Wirkungsgeschichte* to use a term dear to the German philology), in an attempt, often in vain, to restore an overall image of that life lived, and of its many chapters.

This premise applies very well, as is evident, to those intellectual biographies that have spanned several seasons, both in terms of the chapters they are composed of and the history of their reception; and it applies even more so —and *pour cause*— to the intellectual biographies of German Jewry from first half of the twentieth century. Such a model applies, in even exemplary forms, to the lived life of Aby Warburg (1866-1929), even better to his “remembered life” —for which is really to apply what the Italian scholar of Persian Literature Gianroberto Scarcia writes in his *Afterword*, which closes the *The Paradox of Monotheism*, a collection of writings by the French scholar Henry Corbin:

We have been living ‘Corbinianically’ enmeshed [...] two nostalgias similar to those which, in Islam, are two half-lines by which one flees, from Today, to Eternity: one from here to the Non-Principle, one from here to the Non-End (Scarcia 1986, 163, author’s translation).

One could say, in short, that we too —all those, and there are many of us, who have been seduced by this figure— have lived Warburgian-style in this “two nostalgias” of the Non-Principle and the Non-End, and have applied this time to the vertigo of history in general, not just of art.

However, the two definitions of Non-Principle and Non-End, typical of Islamic mysticism, are not so far from Warburg’s perspectives, which are in essence anti-historicistic, and always aimed at problematising those philosophical categories —principle and end— that inform any historical-artistic conception.

And finally, this is precisely the reason why so many have remained so attached to Warburg’s figure and intellectual posture, rather than to his

thought, which is also, first and foremost, a theoretical attitude —which obviously also has its risks. Monica Centanni, in the long and passionate essay that closes this collection of Italian texts on Warburg from 1930 to the early 2000s (programmatically titled *Aby Warburg and Living Thought* [*Aby Warburg e il pensiero vivente*]), rightly emphasises that:

His name is cloaked in a captivating aura, with varying degrees of light and shade, forming a dense nebula of ideas that are all vague, all approximate and unclear (Centanni 2022, 319).

This is undoubtedly true, but it is so in a broader sense: because the captivating aura seems somehow consubstantial to Warburg's profile.

Chief among the many merits —among the many— of this collection of essays is the title itself, in that definition of “living thought” applied to Warburg that, if with the noun it constantly refers to the always rigorously theoretical and methodological dimension of his intellectual performance, with the adjective it decisively brings it down —with a Nietzschean gesture— within his personal parabola; and not to Olympically realise some airy interconnection between life and works, but rather to constantly underline the tensions, polarisations, and vertigo.

“Warburg felt the need to expand”: thus the celebrated Italian philologist Giorgio Pasquali in his recollection of the recently deceased scholar (Pasquali [1930] 2022, 52). This need for expansion has an immediately spatial dimension, in the continuous and obsessive growth of his readings, that is, of his books (for which, as is well known, he renounced his right of primogeniture in his great family of bankers), and therefore of the library, which rapidly took on his own intellectual features; but this necessity also possesses an intrapsychic dimension, of rhizomatic expansion of neuronal connections, inside his head, between ideas, figures, and gestures that rearrange themselves into new constellations of meaning. It is incredible, reading it now, to see how an Italian philologist could grasp, *in statu nascendi* as it were (significantly, seen from the end of Warburg's existential parabola) all the dimensions of the thought of an art historian and iconographer.

This entire book —and this is another of its merits— attests to the attention, acumen, and even passion that a significant part of Italian culture (the one furthest removed from Croceanism and Gramscism) dedicated, right from the start, to a complex figure such as Aby Warburg. In this sense, it is no coincidence that the first edition of his writings outside of Germany dates back to the Nuova Italia edition, from 1966, strongly desired by Delio Cantimori and his wife Emma Cantimori Mezzomonti in agreement with Gertrud Bing, Warburg's 'secretary' (more on this later). But it was precisely from the year after his death that determined sectors of Italian culture showed they were taking up Warburg's teachings and indications: Mario Praz, for example, who reviewed the German edition of Warburg's writings in 1934 (presented in this volume), and, above all Giorgio Pasquali, who not only, drew a complete picture of his multiform genius, but also recognised its more eccentric but vital components —starting with his mental illness, to which Pasquali dedicates the conclusions of his article, not to emphasise Warburg's greatness despite his pathology, but on the contrary to underline how "his illness was in a sense a continuation of his scientific research" (Pasquali [1930] 2022, 54). It is a hermeneutic path that needs to be claimed, precisely because Warburg's legacy, indeed his *Nachleben* —to use a word dear to him, which we could literally translate as 'posthumous life'— has long remained confined within the recognisable but anaesthetising spaces of academic labelling. This can be seen in the attitude of Ernst Gombrich, who published in 1970 his famous biography of Warburg —which smoothed out the corners, particularly those of Warburg's illness (but also of his last undertaking, the *Mnemosyne Atlas*, reduced to a sort of 'sticker album' for the amusement of its author in his later life and which was condemned to oblivion at the Warburg Institute for several years). It was again an Italian who, reviewing in 1984 the Italian edition of Gombrich's *An Intellectual Biography* on Warburg, programmatically declared how wrong Gombrich was in describing Warburg as was "a man lost in the labyrinth, whereas Warburg was truly its lord" (Bilancioni [1984] 2022, 108).

Warburg is therefore the lord of mental and physical expansion, the lord of the labyrinth of books and knowledge built with patient fury throughout his life: we have enough to see confirmed Gershom Scholem's more general intuition contained in his autobiography: "I used to define the

three groups, the one gathered around the Warburg library, Max Horkheimer's Institute for Social Research and Oskar Goldberg's metaphysical magicians, as the three most relevant 'Jewish sects' produced by German Judaism" (Scholem 1994, 162). Basically, all three of these 'Manifestations' of the Jewish spirit within German culture in the first half of the twentieth century possess the features of 'magical' thought, i.e. which is governed by a series of formulas immediately evocative of an entire theoretical system, whose rules elude rational thought: In the case of the *Institut für Sozialforschung* it is the dialectics of the Enlightenment; in the case of Warburg—and his 'sect'— a panoply of concepts-images of great fascination and not immediate comprehension, which spread, nonetheless, that "captivating aura" Monica Centanni speaks of: magic formulae, in short, one must know how to use them, for they remain inert fascinations otherwise. This has led to easy misunderstandings in the attempt to focus on his methodological proposals concerning the history of art, but not exhausted within that disciplinary enclosure; this is the reason why the philosopher Giorgio Agamben felt the need to write, in 1975, an essay that was in many ways fundamental (and punctually reproduced in this collection: *Aby Warburg and the Nameless Science*). For Agamben, it is first and foremost a matter of restoring a profound and extensive hermeneutic dignity (that of the Heideggerian method, to be precise) to Warburg's multiform device, trying to trace the individual points that form its complex conceptual architecture, without crystallizing it into a 'system':

Warburg's hermeneutical circle can thus be figured as a spiral that moves across three main levels: the first is that of iconography and the history of art; the second is that of the history of culture, and the third and broadest level is that of the 'nameless science' to which Warburg dedicated his life and that aims to diagnose Western man through a consideration of his phantasms (Agamben [1975] 1984, 2022, 98-99).

According to Warburg, it is precisely these, ghosts stories for adults, "Gespenstergeschichten für ganz Erwachsene", that we are dealing with in his *Bilderatlas* (and Agamben's other merit, especially in his 1983 *Postilla*, consists in underlining the theoretical innovation offered by the atlas of images that Warburg awaited throughout the final part of his existence), precisely in the sense of a procedure of re-emergence of the

Western repressed in the form of a series of images condensed in a single gesture. In this way, according to the Italian philosopher, Warburg constitutes that “iconology of the interval” which, according to Warburg’s own definition, represents the theoretical incunabulum of his thought:

Iconology of the interval: Art historical material towards an evolutionist psychology of the oscillation between the positing of causes as images and as signs (Gombrich 1970, 253).

This interval (*Zwischenraum*) is significantly defined as “an ‘a kind of no-man’s-land at the centre of the human” (Agamben [1975] 1984, 2022, 93).

Warburg’s “nameless science” is thus a ‘magical’ science grafted onto the Modern —precisely because Warburg appears from the outset to be intimately convinced, following on Nietzsche’s footsteps, of the operative presence of hidden energies in the human that produce explosive fields of tension. In fact, this is how Cassirer expresses himself in his funeral oration in memory of Aby Warburg at the KBW:

That uninterrupted chain of books seemed to me to be steeped in the aura of a wizard, an aura that was there suspended like an extraordinary set of norms (Warburg, Cassirer 2003, quoted in Settis [1985] 1996, 2022, 178).

The main one of which is the one marked by the names of the philosopher of Röcken himself and the Renaissance historian Jacob Burckhardt, linked by knowledge and discipleship. And which, in Warburg’s view, become the poles of a profound dialectic:

Sometimes it seems to me as if, in my role as psycho-historian, I tried to diagnose the schizophrenia of Western civilization from its images in an autobiographical reflex; the ecstatic nymph (manic) on the one side, the mourning river-god (depressive) on the other, like the two poles between which the sensible person, faithfully giving form to his impressions, searches for his own style in the creative act. The old game of contrasts: *vita activa* and *vita contemplativa* (Warburg [1928-1929] 2005, 91).

These are two poles, as can be seen, of remarkable internal articulation and stratification, inherent to the profound dimension of culture. As

Alessandro Dal Lago has convincingly emphasised in an insightful essay, contextual to his translation of the Gombrich's biography and present in this sylloge:

Culture is constantly exposed to the risk of being overwhelmed by those vital powers, but it must call upon them if it does not want to wither into formalism. Nietzsche and Burckhardt offer two complementary answers to this dilemma: Nietzsche yields and collapses, while Burckhardt remains aloof and detached (Carchia [1984] 2022, 128).

So much so that it becomes irresistible, at this level of reasoning, to see in these two polarities also two precise behavioural typologies, applicable not only to Warburg (who will see them triumphantly reunited, so to speak, in the diagnosis made by Ludwig Binswanger of the manic-depressive syndrome which afflicted the patient-Warburg) but also for much of the German Jewry of the time, whose socio-cultural psychogram could precisely be characterised, on the one hand, by Dionysian 'mania' and, on the other, by melancholic temperament. A rather eloquent dyadic *figura* for an intellectual attitude that characterises, after all, the very form of German-Jewish intellectual life in the first part of the twentieth century.

Another element worth adding to this psychogram of German Jewry captured here exemplarily in the type-Warburg is the one pointed out by Gertrud Bing. Her 1960 essay, simply entitled *Aby A. Warburg*, contains not only the affectionate recollection of a pupil, but also precious lines of reflection and interpretation (and Monica Centanni rightly laments the scholarly silence on Bing's papers, still incomprehensibly bound to the old-fashioned image of the faithful secretary in the shadow of the genius, when in fact there is so much work to be done on his papers: Centanni 2022b, 395). In particular those contained in two significant phrases by Bing. First, "Warburg the scholar was no stranger to worldly matters" (Bing [1958] 2022, 62), which clears the field of an overly simplistic image lurking in the shadow of the Warburg "lord of the labyrinth" of the books in his library —that of the scholar enclosed in his ivory tower. Second, when he remembers, in him, "the linguistic connection between 'pathos', 'patience', and 'passion': *amor fati*" (Bing [1958] 2022, 77). This too, one might say, is an explanatory formula of much German Judaism, which fully expresses that linguistic, theological and cultural constellation of pathos,

passio and patience conceived as a true behavioural model, as well as a cultural genealogy (Auerbach 1941).



Aby Warburg and Gertrud Bing.

In short, a Nietzschean Warburg who is “excited”, but also humanistically reserved, as well as Jewishly “passionate” and “patient” —all summed up in the manic-depressive diagnosis, therefore in “patho-logical” forms: perhaps this could be precisely the *Pathosformel* applied to the individual, that grand existential recapitulation that shows “at every point in his life a man who dies at sixty-three years of age” (Warburg in 1929). A *Pathosformel* that exhibits a timely catalogue of first and foremost cultural *Stimmungen*. Indeed, Kurt W. Forster, in a wide-ranging 1999 essay published to illustrate Warburg’s *Mnemosyne Atlas*, rightly defined him as a “cartographer of passions” (and this is the title of the essay, also present in this volume, Forster [1999] 2022), underlining, once again, his being a “magician” of thought:

Warburg was practising a kind of conceptual magic. He loaded individual words and groups of words with an intensive context of meaning that frequently led him to reiterate the formula, once found, with an almost invocatory force (Forster [1999] 2022, 286).

Once again, then, we have a reminder of Warburg’s “magical” power, which takes on the formular gestures of evocation precisely where it intends to rearticulate the connections that underpin our modernity:

In his investigations, Warburg's understanding pivots upon the historical moment: the point at which particularities hold each other in balance, and the flux of time is momentarily halted (Forster [1999] 2022, 300).

This definition by Forster not only describes the way Warburg stands—critically however—within the Modern, but also alludes to its ordering force, insofar as it refers to the ordering character of the 'formula' (which is nothing more than a small 'form'). Another great scholar of aesthetics, Gianni Carchia, who sadly passed away at an early age, had also produced a theoretical reflection of great penetration, in 1984, year in which the Italian scientific magazine "aut aut" published an important issue entirely dedicated to Warburg (and which contains the essays by Agamben and Dal Lago reproduced here). In it, Carchia emphasised how Warburg managed to delineate "image proves to be laden with historical initiatives" (Carchia [1984] 2022, 159), as expressed through an "obsessive attention" to the Pathosformel, that is:

The energetic depth in images whose almost maniacal archetype is the reappearance of the figure of the nympa in the Quattrocento Florentine paintings (Carchia [1984] 2022, 160).

Nymph and river-god, gesture of restlessness fractured in multiple, nervous derivations, and melancholic pose of hieratic fluidity: again and again, Warburg's thought is organised by polarities that seemingly incompatible at first, always find some vertiginous unity, simultaneously patient and passionate.



Bibliothek Warburg: Entrance and Lecture Room.

Warburg's psycho-philosophical 'typology', however, is also a 'topology', a doctrine of space, and of the spaces, in both the art-historical and concrete sense. For this reason, the volume under discussion also includes an essay by Salvatore Settis from 1985, *Warburg continuatus. The Description of a Library* (Settis [1985] 1996, 2022), which looks at a precise reconstruction and description of how the *Bibliothek Warburg* developed; which is first and foremost Warburg's own library, the set of books that he had been frantically acquiring since his childhood and that accumulated to such a point that he had to turn himself into an 'institution' —which, however, always bears the marks of a personal, indeed intimate, psychological enterprise. Settis's essay—followed by a *Final Note* that expands and corrects many of the analytical perspectives presented twenty years earlier, thanks above all to the discovery of a Warburg note that traces the fundamental lines of the library —is to all intents and purposes the fundamental text for attempting to establish the librarianship lines (which are evidently first and foremost basic theoretical lines) that govern the library, articulated in four thematic topics that over time are variously articulated and reorganised in its physical and mental spaces. On the one hand, the library offers itself to the gaze of the visitor as a living organism, a prosthesis of Warburg's mind:

First, the Warburg Library essentially reflects the work of its founder, and was conceived as an *itinerarium mentis* leading the reader along certain paths (Warburg's concerns), although not to predetermined solutions; second, such an 'itinerary' was conceived so that the transition from one section to another was perceived as 'natural' (Settis [1985] 1996, 2022, 199).

On the other, the library presents the thematic quadripartition "action"—"orientation"—"word"—"image", which is certainly influenced, as Settis again remembers, by the gnoseological dimension inherent to the classical Mysteries, particularly the Eleusinian ones (in my opinion, it also resounds with Goethe, especially of his *Faust* of "im Anfang war die Tat", that is, the genealogy of the modern subjectivity). Beyond the different rearticulations of this conceptual framework, between Hamburg and London (where the library moved to after Warburg's death but above all after the arrival of the Nazis), it is evident how Warburg conceived it as a rhizomatic and always active, living device: "a machine for studying", as

Monica Centanni defines it, as is the *Mnemosyne Atlas* (Centanni 2022b, 367), in the sense that “It was necessary to create ‘active’ spaces for culture to come alive” (Centanni 2022b, 369).



Aby Warburg's *ex libris*.

So we are back to the beginning: in Warburg, thought is living because in him culture is always innervated with the flesh and blood of those who practise it. This is both his wealth and his curse. In fact, as Monica Centanni again emphasises:

The essays included in this volume reveal Warburg's character which emerges in a particular light that emphasises the aspect of his creative and organisational energy that can only be recharged through his investment of passion and rigour (Centanni 2022b, 343).

It is summarizing a very precious volume, this one; completed by a review that the medievalist Arsenio Frugoni wrote in 1967, for the Nuova Italia edition of Warburg's writings already mentioned (*The Renewal of Aby Warburg*, Frugoni [1967] 2022), and by a text (*The Final Warburg*, Ghelardi [2007] 2022), which accompanies the first edition of the writings, this time reorganised in a more extended critical sense, which Maurizio Ghelardi was waiting for at the Italian publisher Aragno in the early 2000s (and which have now passed to Einaudi, in the prestigious series “I Millenni”). *Aby Warburg and Living Thought*, however, is not only a precise chronological and conceptual record of the Italian reception of Warburg

over these almost one hundred years (Cf. Cieri Via, Forti 2009), but also an application of “living thought” to his case: both because it comes from the broad and extremely rich, in theoretical and hermeneutical terms, workshop of “La Rivista di Engramma” and of the “Centro Warburg Italia” (of which Monica Centanni is a tireless and punctual animator); and because —and above all— it itself shows the same vital currents, present since 1930 in the interpretative fabric that has appeared in Italian, which innervate a reception that is always active, productive, vital. In this way, even on the threshold of that “sweet autumnal euthanasia” represented by his “sudden death” (this is how the elegiac close of Centanni’s essay sounds, Centanni 2022b, 413), Warburg continues to move his dance steps, like a patient maenad, on the faults of the Modern.

The first Italian edition of this review is published in “Antinomie”, 13 Settembre 2022. The translation is by Gabriele Guerra.

Bibliographical References

Agamben [1975] 1984, 2022

G. Agamben, *Aby Warburg and the Nameless Science*, in Centanni 2022a, 83-105.

Auerbach 1941

E. Auerbach *Passio als Leidenschaft*, “Archivum romanicum” XXII (1941), 320 ff.

Benjamin [1936] 1968

W. Benjamin, *The Storyteller. Reflections on the Works of Nikolai Leskov*, in W. Benjamin, *Illuminations. Essays and Reflections*, edited by H. Arendt, New York 1968, 83-110.

Bilancioni [1984] 2022

G. Bilancioni, *Aby Warburg, the Great Lord of the Labyrinth*, in Centanni 2022a, 107-110.

Bing [1958] 2022

G. Bing, *Aby M. Warburg*, in Centanni 2022a, 61-78.

Carchia [1984] 2022

G. Carchia, *The Archaic and its Double. Aby Warburg and Anthropology*, in Centanni 2022a, 111-145.

Centanni 2022a

M. Centanni (ed.), *Aby Warburg and Living Thought*, Dueville 2022.

Centanni 2022b

M. Centanni, *Aby Warburg and Living Thought*, in Centanni 2022a, 317-414.

Cieri Via, Forti 2009

C. Cieri Via, M. Forti, *Aby Warburg e la cultura italiana. Fra sopravvivenze e prospettive di ricerca*, Milano 2009.

Forster [1999] 2022

K.W. Forster, *Aby Warburg. A Cartographer of Passions*, in Centanni 2022a, 231-302.

Frugoni [1967] 2022

A. Frugoni, *The Renewal of Aby Warburg*, in Centanni 2022a, 79-82.

Ghelardi [2007] 2022

M. Ghelardi, *The Final Warburg*, in Centanni 2022a, 303-316.

Pasquali [1930] 2022

G. Pasquali, *A Tribute to Aby Warburg*, in Centanni 2022a, 37-55.

Scarcia 1986

G. Scarcia, *Postfazione*, in H. Corbin, *Il paradosso del monoteismo*, Casale Monferrato 1986, 163-168.

Scholem 1994

G. Scholem, *Von Berlin nach Jerusalem. Jugenderinnerungen, erweiterte Ausgabe*, Frankfurt a.M. 1994.

Settis [1985] 1996, 2022

S. Settis, *Warburg continuatus. The Description of a Library*, in Centanni 2022a, 171-230.

Warburg [1928-1929] 2005

A. Warburg, *Diario romano (1928-1929)*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2005.

Warburg, Cassirer 2003

A. Warburg, E. Cassirer, *Il mondo di ieri*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2003.

Abstract

In this contribution, firstly published in "Antinomie", on 13th September 2022, Gabriele Guerra brilliantly reviews *Aby Warburg and Living Thought*, edited by Monica Centanni and published by Ronzani editore. The eleven essays here collected for the first time, all stemming from the Italian cultural milieu, trace with clarity Warburg's "living thought". Giorgio Pasquali, Mario Praz, Gertrud Bing, Arsenio Frugoni, Giorgio Agamben, Guglielmo Bilancioni, Alessandro Dal Lago, Gianni Carchia, Salvatore Settis, Kurt W. Forster, Maurizio Ghelardi: the polyphonic

dialogue, whether from close up or at a distance, between scholars of diverse backgrounds casts a new beacon of light that illuminates with clarity and precision Warburg's personality and intellectual legacy.

keywords | Aby Warburg; Giorgio Pasquali; Mario Praz; Gertrud Bing; Arsenio Frugoni; Giorgio Agamben; Guglielmo Bilancioni; Alessandro Dal Lago; Gianni Carchia; Salvatore Settis; Kurt W. Forster; Maurizio Ghelardi.

Expanded Warburg

Una recensione di: M. Centanni (a cura di), *Aby Warburg e il pensiero vivente*, Ronzani 2022

Gabriele Guerra



M. Centanni (a cura di), *Warburg e il pensiero vivente*, Dueville 2022.

Nel suo mirabile saggio del 1936 sul *Narratore*, dedicato alla figura dello scrittore russo Nikolaj Leskov, Walter Benjamin a un certo punto cita Moritz Heimann (ebreo tedesco della generazione precedente), secondo il quale “un uomo che muore a trentacinque anni, è in ogni punto della sua vita un uomo che muore a trentacinque anni” (Benjamin [1936] 2004, 335). Commenta Benjamin:

Nulla di più dubbio di questa affermazione. Ma questo solo perché si serve di un tempo inadatto. Un uomo – e la verità cui essa allude – che è morto a trentacinque anni, apparirà al ricordo interiore, in ogni punto della sua vita, come un uomo che muore a trentacinque anni. In altri termini:

l'affermazione, che non ha senso per la vita reale, diventa inoppugnabile per la vita ricordata (Benjamin [1936] 2004, 335).

Certo, la formula è fascinosa, pure con la riserva benjaminiana – eppure, ciò che non suona davvero convincente in questa affermazione di Heimann è il fatto che una vita – qualsiasi vita – si offra semmai come un protocollo riassuntivo di molti capitoli, talvolta molto diversi tra loro, suggellati dal

fatto che essa sia terminata in quel preciso momento e non in un altro; in tal senso, è davvero inoppugnabile quanto afferma Benjamin, per cui questa affermazione vale per la vita ricordata, non per quella concretamente vissuta.

“Vita ricordata” significa dunque la vita per come viene consegnata al ricordo dei posteri, al gioco delle interpretazioni postume, alla storia dei suoi effetti (per usare un termine caro alla filologia di scuola tedesca: *Wirkungsgeschichte*), nel tentativo, spesso vano, di restituire un’immagine complessiva di quella vita vissuta, e dei suoi tanti capitoli.

Questa premessa si applica molto bene, come è evidente, a quelle biografie intellettuali che hanno attraversato più stagioni, sia dal punto di vista dei capitoli che le compongono, che della storia della loro ricezione; e vale ancora di più – e *pour cause* – nel caso delle biografie intellettuali dell’ebraismo tedesco della prima metà del Novecento. Un tale modello si applica, in forme addirittura esemplari, alla vita vissuta di Aby Warburg (1866-1929), ancor meglio alla sua “vita ricordata” – per la quale davvero vale quanto scrive Gianroberto Scarcia nella postfazione alla raccolta di scritti dell’iranista francese Henry Corbin *Il paradosso del monoteismo*:

Abbiamo vissuto corbinianamente avvinti [...] due nostalgie simili a quelle che, nell’Islam, sono due semirette con cui si fugge, dall’Oggi, all’Eternità: una di qui al Non-Principio, una di qui alla Non-Fine (Scarcia 1986, 163).

Si potrebbe dire, insomma, che anche noi – tutti quelli, e sono tanti, che sono rimasti sedotti da questa figura – abbiamo vissuto warburghianamente avvinti nella “doppia nostalgia” del Non-Principio e della Non-Fine, applicata stavolta alle vertigini della storia, non solo dell’arte.

Le due definizioni di Non-Principio e Non-Fine, proprie della mistica islamica, non sono però tanto lontane dalle prospettive di Warburg, in sostanza antistoricistiche, e sempre volte a problematizzare quelle categorie filosofiche – principio e fine – che informano di sé una qualunque concezione storico-artistica.

In fondo è proprio questo il motivo per cui tanti sono rimasti tanto avvinti, più che al 'pensiero' di Warburg, alla sua 'figura', alla sua postura intellettuale, che è anche e prima di tutto un atteggiamento teorico – il che ovviamente ha anche i suoi rischi. Giustamente Monica Centanni, nel lungo e appassionato saggio che chiude questa raccolta di testi su Warburg che vanno dal 1930 ai primi anni Duemila e che si intitola programmaticamente *Aby Warburg e il pensiero vivente*, sottolinea che:

Il suo nome è circondato di un'aura accattivante, con diverse sfumature di luce e opacità, che forma una nebulosa densa di suggestioni tutte vaghe, tutte approssimative e imprecise (Centanni 2022, 321).

È senza dubbio vero, però lo è in senso più esteso: perché l'aura accattivante sembra in qualche modo consustanziale al profilo di Warburg.

Il merito principale – tra i tanti – di questa raccolta si trova in fondo proprio nel titolo, in quella definizione di "pensiero vivente" applicata a Warburg che, se con il sostantivo vuole costantemente rimandare alla dimensione sempre rigorosamente teoretica e metodologica della sua prestazione intellettuale, con l'aggettivo la cala decisamente – con gesto nietzschiano – dentro la sua parabola personale; e non per realizzare olímpicamente una qualche ariosa interconnessione tra vita e opere, quanto piuttosto per sottolinearne costantemente le tensioni, le polarizzazioni, le vertigini.

"Il Warburg sentiva il bisogno di espandersi": così il celebre filologo italiano Giorgio Pasquali nel suo ricordo dello studioso appena defunto (Pasquali [1930] 2022, 49). Questo bisogno di espansione ha una dimensione immediatamente spaziale, nell'accrescimento continuo e ossessivo delle sue letture, cioè dei libri (per i quali, come è noto, rinunciò alla primogenitura nella sua grande famiglia di bancari), e dunque della biblioteca, che prende rapidamente le sue stesse fattezze intellettuali; ma possiede anche una dimensione intrapsichica, di espansione rizomatica delle connessioni neuronali, dentro la sua testa, tra idee, figure, gesti che si ridispongono in nuove costellazioni di senso. È incredibile, a leggerla ora, vedere come un filologo italiano potesse cogliere, per così dire *in statu nascendi* (significativamente, viste dalla fine della parabola

esistenziale warburghiana) tutte le dimensioni del pensiero di uno storico dell'arte e iconografo.

Tutto questo libro – ed è un altro suo merito – testimonia dell'attenzione, dell'acume, anche della passione che una fetta significativa di cultura italiana (quella più lontana dal crocianesimo e dal gramscismo) ha dedicato, sin da subito, a una figura complessa come Aby Warburg. In questo senso non è un caso che la prima edizione dei suoi scritti fuori dalla Germania risalga proprio all'edizione della Nuova Italia, del 1966, fortemente voluta dai coniugi Cantimori di intesa con Gertrud Bing, la 'segretaria' di Warburg (su cui si tornerà). Ma è appunto sin dall'anno successivo alla sua morte che settori determinati della cultura italiana hanno mostrato di recepire gli insegnamenti e le indicazioni di Warburg: ad esempio Mario Praz, che recensisce il volume tedesco di scritti nel 1934 (scritto a sua volta contenuto in questo volume); ma soprattutto Giorgio Pasquali il quale non solo, nel ricordarne la dipartita, traccia un disegno piuttosto completo del suo multiforme ingegno, ma ne riconosce pure le componenti più eccentriche ma vitali – a partire dalla malattia mentale, cui Pasquali dedica le conclusioni del suo articolo, e non per rimarcare la grandezza di Warburg nonostante la sua patologia, ma al contrario per sottolineare come “la malattia fu in un certo senso la continuazione della sua ricerca scientifica” (Pasquali [1930] 2022, 51).

È un percorso ermeneutico che occorre rivendicare e sottolineare, proprio perché l'eredità di Warburg, anzi il suo *Nachleben* – per usare una parola a lui cara, che potremmo tradurre letteralmente come 'vita postuma' – è rimasto per lungo tempo confinato negli spazi riconoscibili ma anestetizzanti delle etichettature accademiche; come si vede esemplarmente nell'atteggiamento di Ernst Gombrich, il quale dà alle stampe nel 1970 una celebre biografia di Warburg – che però appunto ne smussa gli angoli, in particolare quelli della malattia (ma anche della sua ultima impresa, l'*Atlante Mnemosyne* ridotto a una sorta di 'album delle figurine' per il diletto del suo autore nei suoi ultimi anni e per lunghi anni letteralmente caduto nel dimenticatoio del Warburg Institute). È stato di nuovo un italiano, Guglielmo Bilancioni, che recensendo nel 1984 l'edizione italiana della gombrichiana *An Intellectual Biography* dichiara programmaticamente quanto abbia torto Gombrich nel “descrivere

Warburg come un uomo perduto nel suo labirinto – mentre, del labirinto, Warburg è stato veramente il signore” (Bilancioni [1984] 2022, 103).

Warburg dunque maestro dell’espansione mentale e fisica, signore del labirinto di libri e di sapienza costruito con furore paziente per tutta la vita: ne abbiamo abbastanza per vedere confermata l’intuizione più generale di Gershom Scholem contenuta nella sua autobiografia: “Ero solito definire i tre gruppi, quello raccolto intorno alla biblioteca Warburg, quello dell’istituto per la ricerca sociale di Max Horkheimer e quello dei maghi metafisici di Oskar Goldberg, come le tre “sette ebraiche” più rilevanti prodotte dal giudaismo tedesco” (Scholem [1994] 2004, 167). In fondo, tutte e tre queste ‘apparizioni’ dello spirito ebraico dentro la cultura tedesca della prima metà del Novecento possiedono le fattezze del pensiero ‘magico’, ovvero di quello governato da una serie di formule immediatamente evocatrici di un intero sistema teorico, le cui norme sfuggono al pensiero razionale: nel caso dell’*Institut für Sozialforschung* essa è la dialettica dell’illuminismo, nel caso di Warburg – e della sua ‘setta’ – una panoplia di concetti-immagini di grande fascino e di non immediata comprensione, che però spandono appunto quell’“aura accattivante” di cui parla Monica Centanni. Le formule magiche, insomma, bisogna saperle usare, altrimenti restano inerti fascinazioni. Il che ha portato a facili equivoci nel tentativo di mettere a fuoco le sue proposte metodologiche concernenti la storia dell’arte, ma non esaurienti in quel recinto disciplinare; è questo il motivo per cui un filosofo come Giorgio Agamben nel 1975 sente il bisogno di scrivere un saggio per molti versi fondamentale (e puntualmente riprodotto in questa silloge: *Aby Warburg e la scienza senza nome*). Per Agamben si tratta anzitutto di restituire dignità ermeneutica profonda e complessiva (quella per intenderci del metodo heideggeriano) al multiforme dispositivo warburghiano, provando a rintracciare i singoli punti che formano la sua complessa architettura concettuale, ma senza fissarlo in un ‘sistema’:

Il circolo ermeneutico warburghiano si può così esemplificare come una spirale che si svolge su tre piani principali: il primo è quello dell’iconografia e della storia dell’arte, il secondo è quello della storia della cultura, il terzo e più ampio è quello proprio della ‘scienza senza nome’, volta a una diagnosi dell’uomo occidentale attraverso i suoi fantasmi (Agamben [1975] 1984, 2022, 95).

Proprio di *Gespenstergeschichten für ganz Erwachsene*, di “storie di fantasmi per adulti” si tratta, secondo Warburg, per il suo *Bilderatlas* (e l’altro merito di Agamben, specialmente nella sua *Postilla* del 1983, consiste nel porre l’accento sull’innovazione teorica offerta dall’Atlante di immagini cui Warburg attende in tutta la parte finale della sua esistenza), esattamente nel senso di un procedimento di riemersione del rimosso occidentale nelle forme di una serie di immagini condensate in un singolo gesto. In tal modo si costituisce in Warburg, secondo Agamben, quell’“iconologia dell’intervallo” che, stante la definizione dello stesso Warburg, rappresenta l’incunabolo teorico del suo pensiero:

Iconologia dell’intervallo: materiali di storia dell’arte per una psicologia evolucionistica dell’oscillazione tra l’attribuzione di cause come immagini e come segni (Gombrich [1970] 2020, 249).

Questo intervallo (*Zwischenraum*) viene significativamente definito “una specie di terra di nessuno al centro dell’umano” (Agamben [1975] 1984, 2022, 89). La “scienza senza nome” è dunque una dottrina ‘magica’ innestata nel Moderno:

Quell’ininterrotta catena di libri mi pareva come circondata dell’alito di un mago, che stesse là a verificare, sospeso come una legge prodigiosa (Warburg, Cassirer 2003, quoted in Settis [1985] 1996, 2022, 176).

Proprio perché Warburg appare sin da subito intimamente convinto, con Nietzsche, della presenza operativa di energie nascoste nell’umano che producono campi di tensione esplosivi. Il principale dei quali è quello segnato dai nomi dello stesso Nietzsche, appunto, e di Jacob Burckhardt, legati da conoscenza e discepolato; e che, nell’ottica di Warburg, diventano i poli di una dialettica profondissima:

Talvolta, nella mia veste di storico della psiche, mi sembra, con un riflesso autobiografico, di voler rilevare nel mondo figurativo la schizofrenia dell’Occidente: la ninfa estatica (maniaca) da un lato e la divinità fluviale in lutto (depresso) dall’altro come due poli tra i quali la persona sensibile cerca nella creazione il suo stile. Il vecchio gioco del contrasto: *vita activa* e *vita contemplativa* (Warburg [1928-1929] 2005, 91).

Sono due poli, come si può vedere, di notevole articolazione interna e stratificazione, che ineriscono alla dimensione profonda della cultura. Come ha sottolineato convincentemente Alessandro Dal Lago in un suo acuto saggio, *L'arcaico e il suo doppio*, contestuale alla traduzione da lui effettuata della biografia gombrichiana e presente in questa silloge:

la cultura è perennemente esposta al rischio di essere travolta da quelle potenze vitali che essa *deve* richiamare se non vuole inaridirsi nel formalismo. Nietzsche e Burckhardt rappresentano due risposte complementari a questo dilemma: l'abbandono di Nietzsche e il riserbo, il tenersi da parte, di Burckhardt (Carchia [1984] 2022, 124).

Tanto che diventa irresistibile, a questa altezza del ragionamento, vedere in queste due polarità anche due precise tipologie comportamentali, non solo per lo stesso Warburg (che le vedrà per così dire trionfalmente riunite nella diagnosi di sindrome maniaco-depressiva, fattagli da Ludwig Binswanger), ma anche per molta parte dell'ebraismo tedesco del tempo, il cui psicogramma socio-culturale potrebbe proprio essere improntato alla 'mania' dionisiaca da un lato e al temperamento malinconico dall'altro; una cifra piuttosto eloquente di un atteggiamento intellettuale che caratterizza, in fondo, la stessa forma di vita intellettuale della prima parte del Novecento.

Un altro elemento che vale la pena aggiungere a questo psicogramma (dell'ebraismo tedesco colto qui esemplarmente nel tipo-Warburg) è quello sottolineato da Gertrud Bing il cui saggio del 1960, semplicemente intitolato *Aby A. Warburg*, non contiene soltanto il ricordo affettuoso di una allieva, ma anche preziose linee di riflessione e interpretazione (e giustamente Monica Centanni lamenta il silenzio scientifico sulle carte di Bing, ancora legata, incomprensibilmente, alla vetusta immagine della fedele segretaria all'ombra del genio, mentre in realtà tanto ci sarebbe da lavorare sulle sue carte). In particolare quelle contenute in due frasi significative di Bing: "il Warburg non è stato uno studioso estraneo alle cose del mondo" (Bing [1958] 2022, 62), che sgombera il campo da un'immagine sin troppo facile, in agguato all'ombra del Warburg "signore del labirinto" di libri della sua biblioteca – quella cioè dell'erudito rinchiuso nella sua torre d'avorio; e la seconda, nel momento in cui sottolinea, in lui, "il nesso linguistico fra 'patire', 'pazientare' e 'passione': *amor fati*" (Bing

[1958] 2022, 73). Anche questa, verrebbe da dire, è una formula esplicativa di molto ebraismo tedesco, che esprime compiutamente quella costellazione linguistica, teologica e culturale del *pathos*, della *passio* e della pazienza concepite come vero e proprio modello comportamentale, oltre che come genealogia culturale (Auerbach [1941] 1987).



Aby Warburg e Gertrud Bing.

Un Warburg insomma nietzschianamente “eccitato”, ma anche umanisticamente riservato, nonché ebraicamente “appassionato” e “paziente” – il tutto riassunto nella diagnosi maniaco-depressiva, dunque in forme “pato-logiche”: potrebbe forse essere proprio questa la *Pathosformel* applicata all’individuo, quella grandiosa ricapitolazione esistenziale che mostra “in ogni punto della sua vita un uomo che muore a sessantatré anni” (quelli di Warburg nel 1929). Una *Pathosformel* che esibisce un puntuale catalogo di *Stimmungen* prima di tutto culturali. Infatti Kurt W. Forster, in un suo ampio saggio del 1999 uscito a illustrare il suo atlante *Mnemosyne*, lo definisce felicemente “cartografo delle passioni” (ed è il titolo del saggio, pure presente in questo volume), sottolineando, una volta di più, il suo essere ‘mago’ del pensiero:

Warburg praticava una sorta di magia concettuale, caricando singoli termini e gruppi di parole di un intenso complesso di significati che lo portava, una volta trovata, a reiterare frequentemente la formula con una forza quasi evocatoria (Forster [1999] 2022, 288).

Di nuovo, allora, abbiamo un richiamo alla potenza 'magica' warburghiana, che assume le movenze formulari dell'evocazione proprio laddove intende riarticolare i nessi che fondano la nostra modernità, il nostro tempo:

La ricerca di Warburg si incardina sul momento storico: il punto in cui le particolarità stanno in equilibrio e il flusso del tempo è momentaneamente interrotto (Forster [1999] 2022, 302).

Questa definizione di Forster non solo descrive il modo in cui Warburg sta – criticamente – dentro il Moderno, ma allude anche alla sua forza ordinatrice, nella misura in cui rinvia al carattere ordinativo della 'formula' (la quale altro non è che una piccola 'forma'). Anche un altro grande studioso di estetica, Gianni Carchia, purtroppo precocemente scomparso, aveva prodotto una riflessione teorica di grande acume, sempre in quel 1984 che aveva visto la comparsa di un prezioso numero di "aut aut" tutto dedicato a Warburg (che presentava anche i saggi di Agamben e Dal Lago); in essa Carchia aveva sottolineato quanto Warburg riesca a delineare "la capacità d'iniziativa storico-culturale dell'immagine" (Carchia [1984] 2022, 155), per come si esprime attraverso un'"attenzione ossessiva" per la *Pathosformel*, ovvero:

Per quella profondità energetica dell'immagine il cui archetipo quasi maniacale è la riapparizione della figura della *nympha* nella pittura fiorentina del Quattrocento (Carchia [1984] 2022, 156).

Ninfa e dio fluviale, gesto dell'irrequietezza fratta in molteplici, nervose derivazioni, e malinconica posa della fluidità ieratica: sempre di nuovo il pensiero warburghiano si organizza per polarità che paiono a tutta prima incomponibili, e che invece trovano sempre una qualche vertiginosa unità, paziente e appassionata allo stesso tempo.



Bibliothek Warburg: porta e sala ovale.

La tipologia psico-filosofica di Warburg è però anche una topologia, una dottrina dello spazio – degli spazi – sia in senso storico-artistico che in senso concreto. Per questo motivo nel volume di cui si sta parlando è presente anche un saggio di Salvatore Settis, del 1985, *Warburg continuatus. Descrizione di una biblioteca* (Settis [1985] 1996, 2022), che attende a una puntuale ricostruzione e descrizione di come si sia sviluppata la *Warburg Bibliothek*; la quale innanzitutto è, letteralmente, la biblioteca *di* Warburg, l'insieme dei libri che acquista freneticamente sin da ragazzo e che si accumulano sino a rendere necessaria la sua trasformazione in 'istituzione' – che però reca sempre su di sé i segni dell'impresa personale, anzi intima, psicologica. Il saggio di Settis – corredato di una successiva *Nota finale* che amplia e corregge molte delle prospettive di analisi presentate vent'anni prima, grazie soprattutto alla scoperta di un appunto warburghiano che traccia le linee fondamentali della biblioteca – è a tutti gli effetti il testo fondamentale per provare a stabilire le linee biblioteconomiche (che evidentemente sono anzitutto linee teoretiche di fondo) che governano la biblioteca, articolata in quattro nuclei tematici che nel tempo vengono variamente scanditi e riorganizzati nei suoi spazi fisici e mentali.

Se da un lato infatti la biblioteca si offre allo sguardo di chi la percorre come un vero organismo vivente, una protesi della mente di Warburg, come scrive Settis:

Primo, la biblioteca Warburg riflette sostanzialmente il lavoro del suo fondatore, ed è stata concepita come un *itinerarium mentis* che conducesse

il lettore lungo vie determinate (i problemi di Warburg), anche se non verso sbocchi predeterminati; secondo, l'itinerario è concepito in modo che il passaggio da un settore all'altro sia avvertito come naturale (Settis [1985] 1996, 2022, 197).

Dall'altro essa presenta la quadripartizione tematica 'azione' – 'orientamento' – 'parola' – 'immagine' che sicuramente risente, come sottolinea ancora Settis, della dimensione gnoseologica inerente ai Misteri classici, segnatamente quelli eleusini; ma che a mio parere contiene anche un'eco goethiana, del *Faust* dell'"im Anfang war die Tat", come cioè genealogia del soggetto moderno. Al di là delle differenti riarticolazioni di questa quadripartizione concettuale, tra Amburgo e Londra (dove si trasferisce la biblioteca dopo la morte di Warburg ma soprattutto dopo l'arrivo dei nazisti), appare evidente come Warburg la concepisca come un dispositivo rizomatico e sempre attivo, vivo – "una macchina per studiare" la definisce Monica Centanni, come anche è l'*Atlante Mnemosyne* (Centanni 2022b, 370), nel senso che "bisogna creare spazi 'attivi' perché la cultura si animi di vita" (Centanni 2022b, 370).



Ex libris di Aby Warburg.

Siamo dunque tornati all'inizio: in Warburg il pensiero è vivente perché in lui la cultura è sempre innervata della carne e del sangue di chi la pratica – e questa è al contempo la sua ricchezza e la sua maledizione. E infatti, come sottolinea ancora Centanni:

Dalla lettura dei saggi di questo volume, il carattere di Warburg esce in una luce particolare che evidenzia il profilo della sua energia creativa e organizzativa che si ricarica soltanto per investimento di passione e di rigore (Centanni 2022b, 344).

È un volume molto prezioso, questo; completato da una recensione che il medievista Arsenio Frugoni scrisse nel 1967, all'uscita del volume della Nuova Italia di scritti warburghiani (*La Rinascita di Warburg*, Frugoni [1967] 2022), e da un testo (*L'ultimo Warburg*, Ghelardi [2007] 2022) di accompagnamento alla prima edizione degli scritti, stavolta riorganizzati in senso critico più esteso, cui Maurizio Ghelardi stava attendendo presso l'editore Aragno nei primi anni Duemila (e che ora sono passati a Einaudi, nella prestigiosa serie dei "Millenni").

Aby Warburg e il pensiero vivente, tuttavia, non è solo un preciso regesto cronologico e concettuale della ricezione italiana di Warburg in questi quasi cento anni (Cf. Cieri Via, Forti 2009), ma esso stesso una testimonianza di 'pensiero vivente' applicato al suo caso: sia perché proviene dall'ampio e ricchissimo laboratorio teorico-interpretativo di "La Rivista di Engramma" e del Centro Warburg Italia, di cui è instancabile e puntuale animatrice Monica Centanni; sia perché – e soprattutto – esso stesso mostra le stesse correnti vitali, presenti sin dal 1930 nel tessuto interpretativo apparso in lingua italiana, che innervano una ricezione sempre attiva, produttiva, 'vitale'. In tal modo, pur sulla soglia di quella "dolce eutanasia autunnale" rappresentata dalla sua "morte improvvisa" (così suona l'elegiaca chiusa del saggio di Centanni, Centanni 2022b, 413), Warburg continua a muovere i suoi passi di danza, da menade paziente, sulle faglie del Moderno.

Una prima edizione di questa recensione è stata pubblicata in "Antinomie", 13 Settembre 2022.

Riferimenti Bibliografici

Agamben [1975] 1984, 2022

G. Agamben, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, in Centanni 2022a, 79-102.

Auerbach [1941] 1987

E. Auerbach, *Passio come passione*, in E. Auerbach, *San Francesco Dante Vico e altri saggi di filologia romanza*, Roma 1987.

Benjamin [1936] 1968

W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, in W. Benjamin, *Scritti 1934-1937 (Opere complete, vol. VI)*, Torino 2004.

Bilancioni [1984] 2022

G. Bilancioni, *Aby Warburg, il gran signore del labirinto*, in Centanni 2022a, 103-106.

Bing [1958] 2022

G. Bing, *Aby M. Warburg*, in Centanni 2022a, 57-74.

Carchia [1984] 2022

G. Carchia, *L'arcaico e il suo doppio. Aby Warburg e l'antropologia*, in Centanni 2022a, 107-142.

Centanni 2022a

M. Centanni (a cura di), *Aby Warburg e il pensiero vivente*, Dueville 2022.

Centanni 2022b

M. Centanni, *Aby Warburg e il pensiero vivente*, in Centanni 2022a, 319-414.

Cieri Via, Forti 2009

C. Cieri Via, M. Forti, *Aby Warburg e la cultura italiana. Fra sopravvivenze e prospettive di ricerca*, Milano 2009.

Forster [1999] 2022

K.W. Forster, *Aby Warburg cartografo delle passioni*, in Centanni 2022a, 229-304.

Frugoni [1967] 2022

A. Frugoni, *La rinascita di Warburg*, in Centanni 2022a, 75-78.

Ghelardi [2007] 2022

M. Ghelardi, *L'ultimo Warburg*, in Centanni 2022a, 305-317.

Pasquali [1930] 2022

G. Pasquali, *Ricordo di Aby Warburg*, in Centanni 2022a, 35-52.

Scarcia 1986

G. Scarcia, *Postfazione*, in H. Corbin, *Il paradosso del monoteismo*, Casale Monferrato 1986, 163-168.

Scholem [1994] 2004

G. Scholem, *Da Berlino a Gerusalemme*, Torino 2004.

Settis [1985] 1996, 2022

S. Settis, *Warburg continuatus. Descrizione di una biblioteca*, in Centanni 2022a, 169-227.

Warburg [1928-1929] 2005

A. Warburg, *Diario romano (1928-1929)*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2005.

Warburg, Cassirer 2003

A. Warburg, E. Cassirer, *Il mondo di ieri*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2003.

English abstract

In this contribution, firstly published in “Antinomie”, on 13th September 2022, Gabriele Guerra brilliantly reviews *Aby Warburg and Living Thought*, edited by Monica Centanni and published by Ronzani editore. The eleven essays here collected for the first time, all stemming from the Italian cultural milieu, trace with clarity Warburg’s “living thought”. Giorgio Pasquali, Mario Praz, Gertrud Bing, Arsenio Frugoni, Giorgio Agamben, Guglielmo Bilancioni, Alessandro Dal Lago, Gianni Carchia, Salvatore Settis, Kurt W. Forster, Maurizio Ghelardi: the polyphonic dialogue, whether from close up or at a distance, between scholars of diverse backgrounds casts a new beacon of light that illuminates with clarity and precision Warburg’s personality and intellectual legacy.

keywords | Aby Warburg; Giorgio Pasquali; Mario Praz; Gertrud Bing; Arsenio Frugoni; Giorgio Agamben; Guglielmo Bilancioni; Alessandro Dal Lago; Gianni Carchia; Salvatore Settis; Kurt W. Forster; Maurizio Ghelardi.

Interrogare i simboli

Presentazione di: M. Ghelardi, Aby

Warburg, uno spazio per il pensiero, Roma
2022

a cura del Seminario Mnemosyne

Aby Warburg, uno spazio per il pensiero raccoglie undici saggi che ripercorrono alcuni dei principali temi di ricerca che Warburg – in modo più o meno compiuto – ha affrontato nella sua opera. Una semina resa proficua da Maurizio Ghelardi che attinge alla fonte degli scritti editi, ma soprattutto inediti, dello studioso. Una raccolta di contributi che incorpora in sé lo spirito della “logica associativa” e della “fisica del pensiero” di Warburg, pone interrogativi diversi e ‘scomoda’ diverse discipline perché:

Warburg non ha mai inteso dar vita a una disciplina specifica, ma ha cercato di ripercorrere, muovendo dai risultati che gli offrivano la psicologia, l’antropologia, la filosofia e la linguistica del tempo, l’evoluzione dei meccanismi fondamentali dell’espressione umana che aveva condotto la cultura dall’antropomorfismo al pensiero simbolico (Ghelardi 2022, 10).

Tutto il volume è permeato dal tentativo di definizione di ‘pensiero simbolico’, in virtù del quale Warburg “non rimuove i simboli per individuare un nucleo sepolto di verità che è stato dimenticato o rimosso, ma interroga i simboli riguardo a ciò che essi hanno comunicato”. Alcuni capitoli di questo libro derivano dalla rielaborazione di appunti e scritti già pubblicati, tra i quali il testo di introduzione al volume *Astrologica. Saggi e appunti 1908-1929* (la fondamentale raccolta di scritti di Warburg per i “Millenni” Einaudi, curata da Ghelardi nel 2019); *Una torretta girevole corazzata in terra straniera. A. Warburg per Firenze* (“Belfagor” 6, 1998, 649-662); *Edgar Wind, Percy Schramm e il Warburg-Kreis. Sui concetti di Nachleben, Renovatio, Correctio* (“La Rivista di Engramma” 176, 2020, 13-42). Per concessione dell’autore e dell’editore, pubblichiamo qui un paragrafo dall’Introduzione e il Sommario del volume.

Sommario

Introduzione

1. *La ricerca di una fisica per il pensiero*
2. *Aby Warburg: il pathos del vincitore e la lotta per lo stile*
3. *Magia bianca: Aby Warburg e l'astrologia*
4. *Per monstra ad sphaeram!*
5. *Giordano Bruno martire dell'eliotropismo*
6. *Aby Warburg, Francesco Sassetti*
7. *Aby Warburg e Jacob Burckhardt*
8. *L'umano senza umanesimo: Warburg e Nietzsche*
9. *Karl Giehlow e Aby Warburg*
10. *Sopravvivenza (Nachleben), renovatio, correctio dell'Antico*
11. *Rembrandt, l'Antico e la rappresentazione del patto sociale*

Introduzione



I saggi raccolti in *Aby Warburg, uno spazio per il pensiero*, composti in momenti diversi, talvolta distanti nel tempo, rappresentano dei sondaggi nel vasto e variegato *corpus* della ricerca warburghiana, la cui riflessione è simile alla rete tessuta da un ragno, una rete che si stende in modo difforme, irradiando la fitta trama del suo pensiero. L'intento è di ripercorrere alcuni momenti salienti della riflessione di Warburg, soprattutto riguardo ad autori e temi che finora non sono stati sufficientemente indagati, cercando così di gettare nuova luce su un

autore la cui riflessione comporta continui ripensamenti, anche alla luce del materiale inedito conservato. D'altronde Warburg ha sempre frantumato e metabolizzato tutto quello che gli si era fatto incontro: filosofia, storia dell'arte, principio di causalità e di individuazione, origine del linguaggio... La sua 'vocazione' è stata di ampliare e amplificare la vita psicologica umana attraverso un metodo che lui stesso ha definito psicostorico, indagando aspetti e figure fondamentali dell'espressione e dell'esistenza umane attraverso la 'variabile' che intercorre tra l'esperienza figurativa e il linguaggio parlato.

Pensata in tale prospettiva, questa raccolta cerca di riannodare alcuni fili della ricerca di Warburg, soprattutto di disancorarla dall'idea che egli si sia occupato eminentemente di storiografia artistica e di iconologia. L'identificazione di modelli letterari e plastici non è mai per Warburg una conferma del principio poetico dell'imitazione, ma un tentativo di penetrare nel senso interno di un'opera a partire dalle fonti e dalla loro utilizzazione. Non solo. Anche l'eredità dell'Antico si presenta come la declinazione storica di un problema costitutivo della percezione e dell'espressione umane. D'altra parte Warburg non è stato certo il primo ad affrontare tale questione. Tutti i periodi storici si sono confrontati con la 'rinascita' e la sopravvivenza del passato, e neppure il Rinascimento ha esaurito tale problema. L'Antico resta per Warburg una guida, un indicatore, uno strumento per rivelare la duplicità e tragicità della cultura europea, una duplicità e tragicità che si rispecchiano continuamente in quello che è il continuo ruminare del suo pensiero e del senso della sua esistenza.

Sarebbe sufficiente leggere con maggior acribia e attenzione i suoi scritti editi e inediti, il *Nachlaß* e, almeno in parte, la sua vastissima corrispondenza e i suoi taccuini per comprendere che Warburg non ha mai inteso dar vita a una disciplina specifica, ma ha cercato di ripercorrere, muovendo dai risultati che gli offrivano la psicologia, l'antropologia, la filosofia e la linguistica del tempo, l'evoluzione dei meccanismi fondamentali dell'espressione umana che aveva condotto la cultura dall'antropomorfismo al pensiero simbolico. In tale cornice il linguaggio dell'arte figurativa era inevitabilmente destinato ad assumere un ruolo preminente, in quanto ambito intermedio tra religione e scienza, fobia antropomorfa e linguaggio simbolico. Né l'uomo gli era mai apparso in "fuga dalle idee". Anzi, Warburg ha più volte espresso apertamente, talvolta con ironia, talvolta con rabbiosa passione, e non senza un riferimento autobiografico, la sua insofferenza verso ogni forma di decadente estetismo e delle rigide distinzioni, definite come "i mostruosi guardiani dei confini" (Warburg 2019, 432).

Warburg scriveva spesso su fogli e foglietti sparsi, oppure su taccuini ove registrava ogni evento privato e scientifico, procedendo senza seguire un piano apparentemente preciso, mescolando dati personali e riflessioni teoriche e storiche. Il materiale giunto fino a noi, e in mezzo al quale

finiamo per aggirarci in modo rbdomantico, appare spesso caotico, informe, costituito da elementi eterogenei, talvolta contraddittori, e solo in parte riconducibile agli scritti che egli ha pubblicato in vita. La sensazione è quella di avere di fronte un insieme di fili attaccati alla barra di un telaio. Può così accadere che all'interno di una pagina o di un testo più o meno abbozzati si abbia l'impressione di trovarsi di fronte a una cometa, a un nucleo forte e alla sua coda dispersa in un pulviscolo di densità variabile, ove circolano e si richiamano altri testi e altri temi sorti dalla combinatoria di riflessioni, schemi, elenchi di immagini che, a loro volta, appaiono come il residuo di un ordine che in seguito è stato travolto da una sorta di deriva inerziale. Quando ci si addentra in questo laboratorio vivente si cammina su un pavimento mobile sotto il quale si avvertono quelle che Warburg riteneva fossero le forze costitutive della civiltà umana. La sua evoluzione intellettuale non può essere ridotta infatti a una sorta di *récolté*, e il senso della sua produzione non può sorgere da una provvisoria e malcerta incollatura di testi, idee, frammenti, abbozzi, schemi. Neppure può essere ordinata per temi rigidi, poiché essa segue e applica una logica associativa che mira a dilatare continuamente il pensiero e la percezione della realtà. Parafrasando un detto di Archiloco ripreso da Isaiah Berlin (Berlin 1986), Warburg non era solo una volpe che sapeva molte cose e usava continuamente la sua mente per sondare i pozzi della cultura. Ma era anche un riccio che perseguiva un'unica, grande idea. Essa consisteva nel cercare di formulare un linguaggio figurativo, che egli faceva dipendere in ultima istanza da un presupposto psichico e biologico, e di costruire una grammatica figurativa, i cui presupposti pensava risiedessero nel rapporto tra linguaggio ed espressione, tra simbolo e *pathos*. Così nelle parole egli cercava di concentrare l'energia che si trovava racchiusa nel gesto figurato, nell'intreccio tra singolarità e universalità. Quest'ultima caratteristica spiega l'uso che egli fa della lingua tedesca, che spesso forza e ricrea sintatticamente, poiché la descrizione deve emergere dal dettaglio, e la visibilità di ciò che piccolo, apparentemente marginale deve essere leggibile in una forma verbale o preverbale. Talvolta negli appunti si assiste così a una ripresa incessante di alcune parole, in quanto strumenti che devono essere perfezionati o dilatati continuamente nel loro effetto e nella loro estensione. Questo modo di trattare le parole è per Warburg strettamente funzionale alla definizione incessante dei problemi che egli si pone.

Il suo patrimonio linguistico copre così come un'ombra il campo delle sue indagini, giacché le sue domande lo costringono ad adattare le sue espressioni a campi sempre nuovi guidandolo al perfezionamento dei suoi strumenti linguistici.

Si comprende dunque perché egli intendesse il mutamento dello stile a partire dai dettagli, da elementi che sembrano subentrare marginalmente all'interno delle composizioni, in modo del tutto simile alle varianti filologiche. Nella loro relazione le fonti scritte e le opere visive si presentano infatti nella loro tensione polare, e ciò spiega la selezione e l'aggregazione del materiale storico-psichico del passato (dolore, malinconia, morte...) in relazione al linguaggio delle arti figurative. Anche se il tentativo di catturare il riflesso di un evento o di una situazione, di dare un senso all'orientamento nel mondo da parte dell'uomo non produce necessariamente un'immagine: può essere un motivo letterario, un racconto di fate, una leggenda, una figura mitologica che le incrostazioni del tempo hanno dotato di un messaggio, un rito sociale, religioso o politico, un semplice gesto, una metafora o una iscrizione. L'immagine è un *Werkzeug*, cioè uno strumento, un mezzo per espandere la funzione conoscitiva dell'individuo al di là del perimetro del suo organismo.

Una delle esperienze fondamentali nella formazione di Warburg è costituita dalla psicologia che, sulle tracce di Wilhelm Wundt e attraverso la mediazione dell'insegnamento di Hermann Ebbinghaus e di August Schmarsow, è concepita come etnologia. Wundt muove dai problemi più semplici della vita psichica, che nascondono le manifestazioni della percezione sensoriale, attraverso i metodi sperimentali della psicologia. La relazione tra fisiologia e psicologia si propone di comprendere come la trasformazione delle sensazioni e delle percezioni può gettar luce sui processi più complessi della vita mentale. Ne è esempio il gesto, concepito come radice emotiva del linguaggio. Il gesto è simile alla parola, soggetto a mutamento di significato attraverso cui si conforma al pensiero. Esso diventa simbolo o geroglifico giacché è uno strumento della comunicazione umana prodotto dalle emozioni espressive (Wundt 1900, 143 ss.). I simboli sono forme semplici di associazione, rispondono cioè a quella logica associativa che Warburg utilizzerà nei suoi progetti come *Mnemosyne* e soprattutto nelle sue conferenze pubbliche.

Altro aspetto finora mai considerato è l'influenza che su Warburg aveva avuto la filosofia di Kant riguardo al rapporto tra le rappresentazioni e le sorgenti di conoscenza (Kant [1787] 1967, 280). Warburg aveva dedicato a Kant un seminario, tuttora inedito, nel novembre del 1889. Dal breve schema conservato emerge come le singole opere d'arte non siano mai intese come semplici dati naturalisticamente spiegabili, bensì soluzioni prodotte da un pensiero finalistico, da una finalità immersa nella problematica strutturale dello stile. L'interpretazione degli oggetti deve trovare una propria funzione tra la rilevazione fattuale e la categorizzazione astratta, in quella che Warburg definirà "teoria dei tipi". Non solo. Warburg sottolinea come per Kant sia fondamentale la congiunzione tra diversi momenti dell'attività spirituale.

Ma la formazione di Warburg non si era certo esaurita nella metabolizzazione della psicologia sperimentale e della filosofia.

Warburg era cresciuto anche all'ombra della scuola dell'archeologia classica tedesca e aveva saputo metabolizzare aspetti della cultura greca che gli sembravano in forte sintonia con la sensibilità del tempo. Anzitutto il principio che le arti visive costituiscono un veicolo espressivo che incarna la scala delle espressioni emotive. E poi: il concetto greco di *rhythmos*, che struttura periodicamente il movimento, indica l'ordine della rappresentazione delle emozioni intese nel loro significato cognitivo. Di qui il rapporto tra danza, musica, movimento e gesto (AWO 2, 348), dato che nell'intervallo tra ogni passo del danzatore i Greci avevano saputo cogliere anche un momentaneo arresto, una sorta di fotogramma, e dedurre da un singolo *rhythmos* l'intera natura del movimento. Questa concezione greca era apparsa a Warburg in sintonia con le idee di August Schmarsow sul movimento e sullo spazio, e al contempo aveva segnato la sua distanza dal Classicismo. Non a caso muovendo da tali presupposti, Warburg aveva cercato di analizzare negli affreschi di Masaccio e Ghirlandaio il carattere cinetico e la direzione potenziale di talune figure, confrontandosi criticamente fin dall'inizio con la distinzione tra poesia e arte figurativa posta da Lessing (Warburg [1889] 2013). Queste idee erano state sollecitate anche dalla lettura di Friedrich Nietzsche (Günther 2008, Ghelardi 2021, V ss.).

Un ulteriore elemento cardine della ricerca warburghiana è l'idea di cultura che, sulle orme di Burckhardt e di Nietzsche, Warburg concepisce come il complesso di manifestazioni dello spirito umano, come un concetto aperto alle suggestioni dalla nascente antropologia. Warburg relaziona strettamente l'idea di cultura a quella che definisce come il carattere essenzialmente psicostorico della sua ricerca (Warburg 2021, 221 ss.). Con ciò egli intende mostrare come la comparsa di ogni nuova credenza si accompagna, come nel caso del Rinascimento, a una nuova disposizione psichica, a un nuovo universo psichico che segna un progresso nella vita dello spirito. Perciò egli non cerca una presunta verità storica, bensì il suo valore simbolico; non rimuove i simboli per individuare un nucleo sepolto di verità che è stato dimenticato o rimosso, ma interroga i simboli riguardo a ciò che essi hanno comunicato. Sotto questa luce si comprende il suo apprezzamento per l'opera di Thomas Carlyle nel *Sartor Resartus* (Warburg 2021, 84, 181, 512; cfr. Warburg 2011). La cultura implica infatti sempre la valutazione della consistenza e del peso degli 'abiti' che gli uomini indossano per affrontare il mondo, giacché essi non nascondono l'uomo, neppure si limitano a completarne e a perfezionarne la figura, ma coniano quella variegata realtà che sono gli esseri umani nelle loro differenze culturali (Geertz [1973] 1988, 71-107):

L'uomo non è solo un animale manipolatore (Carlyle, *Sartor Resartus*), ma anche un animale che "indossa" (Carlyle 1836, cap. 5).

In particolare, la decorazione delle vesti, il loro pannello è per Warburg l'indice dinamico che mostra l'adattamento della persona che lo indossa all'obiettivo perseguito. Di qui discendono le sue osservazioni sul movimento, la direzione, la spazialità, effettiva e potenziale, delle figure rappresentate ad esempio da Masaccio e da Ghirlandaio (Warburg 2021, 59). D'altro canto, l'essere umano non è una struttura che si ritrova intatta in ogni tempo e luogo, ma coincide con la pluralità delle forme particolari attraverso cui gli uomini realizzano di volta in volta il loro orientarsi nel mondo (Remotti 2011, 16). E la cultura non interviene quando lo sviluppo organico si è compiuto, ma si innesta direttamente nell'evoluzione organica, in quanto sua componente imprescindibile (Remotti 2011, 17).

Nelle ricerche sulla cultura figurativa degli indiani Hopi, così come nella caratterizzazione della psicologia dell'individuo rinascimentale, Warburg

ha cercato di mostrare come la cultura, intesa nella sua vasta accezione, consista nell'affidare a un sistema simbolico, che può essere variamente sviluppato e complesso, il controllo del comportamento umano e quello della realtà esterna. Concepire la cultura come insieme di simboli implica rigettare l'idea che l'uomo sia un essere naturale che acquisisce o produce solo in un secondo tempo la sua seconda natura. Come non esiste l'uomo 'naturale' che poi inventa, scopre o produce cultura, così non vi è neppure l'individuo che in modo isolato entra successivamente nella società. Il comportamento culturale dell'uomo è sempre mediato dall'uso dei simboli. Perciò Warburg concepisce la capacità simbolica come un fatto originario della cultura umana. Si potrebbe dire che il corpo della cultura consiste nella sostanza simbolica partecipata, "in un sistema regolato di significati e di simboli" (Geertz 2015, 87), e che l'arte è in fondo per Warburg una sorta di enigma antropologico.

Anche la sua celebre Biblioteca non è una struttura statica, ma un pensiero materializzato: è un'"impresa", e allo stesso tempo una sorta di espansione del suo Io, la sua oggettivazione fisica e mentale. Risponde al presupposto che la scienza è una funzione unitaria, le cui forze dipendono dalla struttura dei suoi organi e dei suoi strumenti. Il libro è allo stesso tempo strumento e organo. La funzione della Biblioteca è pensata come sede per l'apprendimento dei processi di scambio tra le culture del passato e del presente, in particolare dell'interscambio e allo stesso tempo della polarità tra Nord e Sud:

La forma non è un ideale immutabile, bensì l'indice di una trasformazione di quella energia migratoria di motivi, dei traffici e degli scambi artistici e culturali, nel loro intreccio e nei loro reciproci rimandi (Lescourret 2013, 11).

Significativo in tal senso è un passo della lettera inviata a Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff il 24 aprile 1924:

La meraviglia di fronte al miracolo della creazione dello spazio del pensiero e l'imbarazzo di fronte allo scempio quotidiano della distruzione di spazio nell'epoca a noi soprastante della trasformazione delle forze, in cui è possibile, a ogni scellerato manipolatore che lo voglia, apporre il terminale radio al corpo eterico dell'eterno Zeus, ha ampliato il tema delle ricerche a cui deve servire la Biblioteca. Oltre alla rivitalizzazione dell'antichità fino a

includere la questione sulla funzione del simbolo nel ritmo della storia della cultura. Si può comprendere ciò che chiamiamo simbolo come una funzione della memoria sociale? Qui si origina l'accensione – inibitoria o stimolante – che produce, a metà tra la *kinesis* istintuale-passionale e la *theoria* ordinatrice cosmologica, la coscienza e la volontà di una *sophrosyne* equilibratrice come suprema forza culturale (pubblicata in “aut aut” 321-322, 2004, 23-24, traduzione leggermente modificata).

Il 29 maggio 1929 Fritz Saxl scrive a Warburg, che in quel momento si trova a Napoli, una lunga lettera:

Avevo iniziato a riflettere [sul Vostro sviluppo intellettuale] a partire dall'inizio, e mi è risultato chiaro che sarebbe stato fantastico esporre l'intera Vostra evoluzione partendo [...] dal fatto che siete stato un vero discepolo dell'umanesimo di Lessing e che la Vostra esperienza originaria risale al significato del Laocoonte, cioè all'interpretazione di un'antica formulazione di pathos. Non è stato l'Antico in generale la Vostra esperienza originaria [...] ma l'interpretazione di un fenomeno espressivo dell'opera figurativa [...] cioè il legame tra parola e immagine. Da qui si arriva direttamente a Dürer (*Orfeo*). Ma allo stesso tempo erano subentrati tre aspetti. Anzitutto la questione della nuova storia dell'arte, del tutto assente in Lessing [...] inoltre lo studio della filosofia, vale a dire il ritorno di un problema, cioè il rapporto tra l'antica formulazione di pathos e il simbolo in generale. Infine, il legame con l'America, vale a dire l'inserimento del simbolo culturale nel simbolo artistico [...] la migrazione e la trasformazione dei simboli rinascimentali verso il Nord, in una parola la questione della carta geografica della migrazione costituisce la conclusione della Vostra riflessione (McEwan 2004, 203).

Saxl ricorda poi gli autori che erano stati importanti per Warburg: Nietzsche, Burckhardt, Usener, Boll, Schmarsow e Cassirer.

Warburg non risponderà mai, e pochi giorni prima di morire annoterà, non senza una certa amarezza, in quale misura egli avesse perseguito un'etica della conoscenza:

Alla fine della mia esistenza dovrò quindi pensare che ho potuto aiutare tutti più di me stesso (Warburg 2001, 545).

La collocazione storica di Warburg, così come quella di Burckhardt e Nietzsche, può tuttora apparire ad alcuni eccentrica, una sorta di anticlassicismo di matrice romantica che non ha avuto effetti visibili e non ha dato vita a una disciplina specifica. Per altri, Warburg sembra essere diventato una sorta di totem che viene ripetutamente citato nonostante sia poco letto.

L'eredità di Warburg costituisce un patrimonio che, pur nella sua apparente diversità di accenti, impostazioni e linguaggi, ha tessuto e delineato la filigrana di un sapere che non risiede essenzialmente in un metodo applicato a un oggetto inerte poiché ci spinge a studiare il passato:

Tra la storia dell'arte e lo studio delle religioni si stende ancora un territorio incolto, ricoperto da sterili frasi. L'auspicio è che menti lucide e dotte, alle quali sarà concesso di giungere più lontano di quanto non sia riuscito all'autore [...] 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 (Warburg 2019, 272).

Riferimenti bibliografici

AWO 2

A. Warburg, *Opere*, a cura di M. Ghelardi, vol. 2, 1917-1929, Torino 2007.

Warburg [1889] 2013

A. Warburg, *Entwurf zu einer Kritik des Laokoon an der Kunst des Quattrocento in Florenz*, hrsg. von M. Ghelardi, "Cassirer Studies" V-VI, 2012-2013, 17-27.

Warburg 2001

A. Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, hrsg. von K. Michels und Ch. Schoell-Glass, Berlin 2001.

Warburg 2011

A. Warburg, *Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde / Frammenti sull'espressione*, hrsg. von S. Müller, Pisa 2011.

Warburg 2019

A. Warburg, *Astrologica*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2019.

Warburg 2021

A. Warburg, *Fra antropologia e storia dell'arte*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2021.

Berlin 1986

I. Berlin, *Il riccio e la volpe e altri saggi*, Milano 1986.

Carlyle 1836

T. Carlyle, *Sartor Resartus (1833-34)*, Boston 1836.

Geertz [1973] 1988

C. Geertz, *Interpretazione di culture*, Bologna 1988.

Ghelardi 2021

M. Ghelardi, *Einleitung zu Friedrich Nietzsche und die "Griechische Culturgeschichte" von Jacob Burckhardt (Mitschrift von Louis Kelterborn)*, Firenze 2021.

Günther 2008

F. Günther, *Rhythmus beim frühen Nietzsche*, Berlin 2008.

Kant [1787] 1967

I. Kant, *Critica della ragion pura*, Torino 1967.

Lescourret 2013

M.A. Lescourret, *Aby Warburg ou la tentation du regard*, Paris 2013.

McEwan 2004

D. McEwan, *"Wanderstrassen der Kultur". Die Aby Warburg-Fritz Saxl Korrespondenz, 1920 bis 1929*, Hamburg 2004.

Remotti 2011

F. Remotti, *Cultura, ora in Cultura. Dalla complessità all'impoverimento*, Bari 2011.

Wundt 1900

W. Wundt, *Völkerpsychologie*, Leipzig 1900.

English abstract

We publish here the Introduction from Maurizio Ghelardi's new book, *Aby Warburg, uno spazio per il pensiero*. The volume is a collection of essays by Maurizio Ghelardi that represent an investigation into the vast and variegated corpus of Warburg's research, whose thinking spreads out in different ways, "radiating the dense web of his thought". Thus, Ghelardi's essays collected in this volume emphasises the need to continue research into Warburg vast unpublished materials.

keywords | Aby Warburg; Jacob Burckhardt; Friedrich Nietzsche; *Denkraum*; Philosophy.

Gli affreschi astrologici di Schifanoia

Una presentazione di: M. Bertozzi, *La tirannia degli astri*, Livorno [1985, 1999, 2006] 2022

a cura del Seminario Mnemosyne



M. Bertozzi, *La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia*, Livorno [1985, 1999, 2006] 2022.

La prima edizione de *La tirannia degli astri* fu pubblicata dalla casa editrice Cappelli di Bologna nel 1985 e una nuova aggiornata edizione uscì poi per l'Editore Sillabe nel 1999, con la già edita documentazione posta in appendice al volume, recuperata grazie alla direzione dell'Istituto Warburg di Londra, alla direzione della Biblioteca Ariostea e a quella dei Musei di Arte Antica di Ferrara. Ancora una volta, questa indagine, quanto mai appassionante, anche se irta di difficoltà e di insidiosi enigmi, torna a vedere la luce, sempre per i tipi di Sillabe. La serie di riedizioni del volume, via via aggiornato e incrementato con nuovi documenti, testimonia la fortuna editoriale di questo importante saggio di Marco

Bertozzi.

Nella nuova edizione, è stata eliminata qualche svista ed è stata aggiunta (alla prima nota) una doverosa integrazione bibliografica. Il volume esce ora adorno di una nuova veste, con i rinnovati colori delle spettacolari immagini del Salone dei Mesi, esito della recente campagna fotografica, effettuata dopo i recenti restauri di Palazzo Schifanoia, grazie alla collaborazione con la direzione dei Musei di Arte Antica di Ferrara, che ha cortesemente fornito le immagini del Salone e ne ha consentito l'uso.

Il Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia, con le sue misteriose raffigurazioni astrologiche, rappresenta il luogo più prezioso e segreto del primo Rinascimento. Il ciclo era stato avviato nell'aprile del 1471, a seguito dell'investitura di Borso d'Este come duca di Ferrara

[...] impegnando ampie risorse e configurando un'occasione di incontro, scambio e scontro tra gli artisti ferraresi e le esigenze della committenza, delineate e tradotte in immagini – stando alle ricerche di Warburg – dall'erudito di corte Pellegrino Prisciani (M. Bertozzi, A. Pedersoli, *Rinascite a Schifanoia*, "Engramma" 105 (aprile 2013), 6).

Nell'opera si legge la tessitura culturale di un'intera epoca, dispiegata nel suo momento aurorale – un'astrologia "cortese", popolata dalle

[...] divinità in trionfo che sovrintendono al segno zodiacale e i decani, le personificazioni celesti che Warburg aveva ricondotto alla complessa cultura astrologica di Pellegrino Prisciani, ibridatisi nel passaggio dalla cultura egizia a quella romana, da quella araba e alla raffinata e criptica erudizione cortese europea (M. Bertozzi, A. Pedersoli, *Il cielo di Schifanoia*, "Engramma" 102 (dicembre 2012), 5).

Ancora oggi, continuiamo a restare incantati di fronte a questo unico e raffinato ciclo pittorico, così come capitò ad Aby Warburg – nella sua magistrale lezione *Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia di Ferrara*, tenutasi presso l'Accademia dei Lincei di Roma nel 1912 e ripubblicata nel volume in Appendice – che per primo individuò la fonte della fascia astrologica nella versione latina del trattato arabo di Albumasar. Come scrive Bertozzi:

Warburg intendeva affermare, con assoluta determinazione, che (anche sotto mentite spoglie) i decani indiani di Albumasar dovevano comunque finire per rivelare la loro 'anima' greca (M. Bertozzi, *Un rapido schizzo in forma sferica*. *Aby Warburg e lo schema del ciclo astrologico di Palazzo Schifanoia*, "Engramma" 100 (settembre/ottobre 2012, 87).

Un misterioso cosmo, che i lettori possono tornare a comprendere e decifrare, grazie all'attenta e ben documentata ricostruzione fornita dal volume di Marco Bertozzi, che ci ripresenta ora le spettacolari immagini

del Salone dei Mesi in una nuova e brillante veste, frutto della recente campagna fotografica sugli affreschi.

Sul tema si segnala che Marco Bertozzi ha curato con Alessandra Pedersoli i numeri monografici *Il cielo di Schifanoia*, "Engramma" 102 (dicembre 2012) e *Rinascite a Schifanoia*, "Engramma" 105 (aprile 2013). Alla pagina Indice Schifanoia si trova la preziosa guida alla lettura del ciclo *Mese per mese. Lettura dei registri del Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia a Ferrara*, che presenta le note sui singoli pannelli del Salone dei Mesi in edizione digitale; l'Indice comprende anche un elenco di tutti i contributi pubblicati in "Engramma" dedicati al Salone dei mesi di Ferrara, a Pellegrino Prisciani, ad altri cicli astrologici rinascimentali e alla presenza del ciclo di Schifanoia nel Mnemosyne Atlas.

Sommario

Wolfgang Hübner, *Presentazione*

Aby Warburg e le metamorfosi degli dèi pagani

La Tirannia degli astri

Il magico calendario di Borso d'Este: gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia

Le immagini dei decani di Schifanoia: demonologia orientale e costellazioni greche

Aby Warburg, Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo di Schifanoia a Ferrara

Elsbeth Jaffé, *Testi per l'analisi delle figure dei decani*

Marco Bertozzi, Anna Rosa Remondini (a cura di), *Carteggio Aby Warburg*
- Giuseppe Agnelli

Ranieri Varese, Marco Bertozzi (a cura di), *Cronologia di Palazzo Schifanoia*

English abstract

We present here the revised and expanded edition of Marco Bertozzi's valuable volume, *La tirannia degli astri*, published by Sillabe in 2022.

The Salone dei Mesi in Palazzo Schifanoia is a secret symbol of the Italian Renaissance thanks to its astrological depictions, whose genealogy Aby Warburg first attempted to trace. The new edition features an expanded bibliography and images from a major photographic campaign.

keywords | Aby Warburg; Ferrara; Palazzo Schifanoia; Borso d'Este; Astrology

A Presentation of “The Edgar Wind Journal”

Bernardino Branca

Founded in 2021 by Bernardino Branca and Fabio Tononi in conjunction with the Conference *Edgar Wind: Art and Embodiment*, “The Edgar Wind Journal” is a biannual, peer-reviewed and international journal, in open access format. Its focal aim is to promote interdisciplinary and transcultural research and debate on the philosopher and cultural historian Edgar Wind (1900-1971) and his themes of enquiry.

Born and raised in Berlin, Wind spent his formative years under the guidance of scholars such as Julius von Schlosser in Vienna, and Erwin Panofsky and Ernst Cassirer in Hamburg. In 1924, he went to America, where he came into contact with Pragmatist philosophy. Between 1928 and 1929, he worked with Aby Warburg at the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg in Hamburg, as Wissenschaftlicher Assistent. Following the rise of Nazism in Germany, Wind was instrumental in securing a safe place in London for the Warburg Library and its staff members. As a scholar, he also played a key role at the Warburg Institute and in the Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, until his departure in 1945. He taught at Chicago University and at Smith College in Northampton, Massachusetts. From 1955 to 1967, he was Professor of History of Art at Oxford University. In 1958, Wind published his most famous book *Pagan Mysteries in the Renaissance*, with several editions in eight different languages.

One of the most original features of Wind’s research is the concept of *Verkörperung*, that is, the embodiment of metaphysical ideas into images, originally conceived in *Experiment and Metaphysics* (1934). In stark contrast to the Formalist approach to art history, he underscored the role played by meaning and symbols in art. Moreover, Wind shared

Warburg's interest in the survival of classical antiquity in Renaissance allegorical imagery. In addition, Wind wrote on modern art, discussed the political uses of images, and provided advice and inspiration to artists such as Pavel Tchelitchew (1898–1957) and Ronald B. Kitaj (1932–2007).

"The Edgar Wind Journal" welcomes innovative articles discussing Edgar Wind's works and research interests from different perspectives and approaches, including, but not limited to, aesthetics, anthropology, biology of art, cultural history, history of art, history of ideas, and intellectual history.

The Edgar Wind Journal



The Edgar Wind Journal, volume 1

This issue inaugurates the Edgar Wind Journal, which is dedicated to the works and research interests of the historian and theorist of art and culture Edgar Wind (1900-1971). The foundation of a journal is always a challenge, entailing a declaration of intent. Our belief is that fifty years after his death, Wind's remarkable achievements deserve new attention. Wind explored a variety of themes (for example the afterlife of antiquity, the role of symbols in art, and portraiture), historical figures (for example Leonardo da Vinci, Raphael, and Ronald Brooks Kitaj), and disciplines, contributing to the study of Art History, Cultural History, and the History of Science. Wind's *opus* requires further study in connection to his cultural context and in light of recent advancements and methodologies in the study of images and Cultural History.

Fabio Tononi and Bernardino Branca

Introduction: Edgar Wind and a New Journal, 1-11.

Bernardino Branca

"The Giordano Bruno Problem": Edgar Wind's 1938 Letter to Frances Yates, 12-38.

Guido Boffi

On Form: Wind and Warburg Examined, 39-54.

Gioachino Chiarini

Time and Space in Dante's Inferno: The Invention of Dante's Clock, 55-66.

Ben Thomas

Freedom and Exile: Edgar Wind and the Congress for Cultural Freedom, 67-85.

Fabio Tononi

The Problem of the Unfinished and the Shaping of the Canon of Finiteness in the Italian Renaissance, 86-127.

The Edgar Wind Journal, volume 2

The second issue is inspired by the conference *Edgar Wind: Art and Embodiment*, organised by Bernardino Branca and Benjamin Thomas at the Italian Cultural Institute of London on 28 and 29 October 2021. The aim of this issue is to reflect on a number of themes and concepts investigated by Edgar Wind throughout his intellectual career. Many of his works, both in philosophy of science and art history, contain the elements that generate one of his main philosophical contributions: the notion of embodiment.

Fabio Tononi and Bernardino Branca

Edgar Wind: Art and Embodiment, 1-8.

Jaynie Anderson

Edgar Wind and Giovanni Bellini's 'Feast of the Gods': An Iconographic 'Enfant Terrible', 9-37.

Fabio Tononi

Aby Warburg, Edgar Wind, and the Concept of Kulturwissenschaften: Reflections on Imagery, Symbols, and Expression, 38-74.

Monica Centanni

The Rift between Edgar Wind and the Warburg Institute, Seen through the Correspondence between Edgar Wind and Gertrud Bing. A Decisive Chapter in the (mis)Fortune of Warburgian Studies, 75-106.

Gioachino Chiarini

Time and Space in Dante's Purgatorio, 107-132.

The Edgar Wind Journal, volume 3

This third issue of the Edgar Wind Journal takes as a departing point that cultural memory is a result of "socialization and customs" (J. Asmann, J. Czaplicka, *Collective Memory and Cultural Identity*, "New German Critique" 1, 65 (Spring-Summer 1995), 125) rather than a biological phenomenon and is characterized by "its distance from the everyday". Memory studies is an emerging yet prolific scholarly field. As a

“transdisciplinary phenomenon”, cultural memory may assume different meanings. How does historical material survive through time? What do we mean when we speak of the “survival of the classics”? Studying the reception of ancient, medieval and Renaissance material is as important as studying the sources themselves. Starting from Wind’s explanation of Aby Warburg’s understanding of cultural memory, this issue, by adopting a cross-disciplinary approach, aims to answer the questions posed by Wind in the English introduction to *A Bibliography on the Survival of the Classics*:

When we speak of ‘survival of the classics’, we mean that the symbols created by the ancients continued to assert their power upon subsequent generations; —but what do we mean by the word ‘continue’? Is their significance constantly retained? Or is it not rather forgotten at times, regained and transformed at others? And what are the conditions, what are the effects of ‘forgetting’ and ‘remembering’? (Edgar Wind, Introduction, in *A Bibliography on the Survival of the Classics* London 1934, I, VIII).

Giulia Maria Paoletti
Introduction, 1-3.

Colin Eisler
Oxford’s Art-Historical Circus: Life as a Henry Fellow at Magdalen College 1952-3, 4-13.

Jaynie Anderson
‘Posthumous Reputations’: Edgar Wind’s Rejected Review of Ernst Gombrich’s Biography of Aby Warburg, 14-35.

Stefano Farinelli
Edgar Wind and Michelangelo’s Battle of the Centaurs: A ‘Romantic Affection’ for the Centaurs, 36-46.

Gioachino Chiarini
Time and Space in Dante’s Paradiso, 47-72.

Francesco Monticini
A Nostalgic Gaze Towards Antiquity: The So-Called ‘Palaiogena Renaissance’, 73-91.

The Edgar Wind Journal, volume 4. Sixtieth Anniversary of Edgar Wind’s *Art and Anarchy*, Call for Papers.

This year, 2023, marks the sixtieth anniversary of *Art and Anarchy* (E. Wind, *Art and Anarchy*, London 1960). In the words of Jaynie Anderson:

Its critical reception was extraordinary, without comparison for its range and success. [Wind] knew how to use the medium of radio to inspire so many different people and to make everyone think about theory, theories that went across the arts of all time and in all countries" (J.

Anderson, *Understanding Excessive Brevity: The Critical Reception of Art and Anarchy*, in *Edgar Wind: Art and Embodiment*, edited by J. Anderson, B. Branca, F. Tononi, London 2023).

Art and Anarchy covers the multifarious yet closely linked topics of Wind's lifelong studies. At first glance, the subtle arguments in each of the book's six chapters generate complexity and difficulty, but they are instrumental in understanding the central issue that infuses Wind's entire intellectual biography: connecting ideas with images. In a 1952 letter to the Guggenheim Museum, Wind wrote:

For some twenty years, my chief interest has been to explore the boundaries between the histories of art and of philosophy. My aim has been to demonstrate that in the production of some of the greatest works of art, the intellect has not thwarted but aided the imagination; and I have tried to develop a method of interpreting pictures which shows how ideas are translated into images, and images sustained by ideas (Wind Archive, Bodleian Library, Oxford, MS Wind 216, 1, 2).

With this in mind, "The Edgar Wind Journal" invites scholars to submit a contribution that focuses on one of the topics covered in the six Reith lectures that eventually became the chapters of Wind's seminal book: I *Art and Anarchy*, II. *Aesthetic Participation*, III. *Critique of Connoisseurship*, IV. *The Fear of Knowledge*, V. *The Mechanization of Art*, and VI. *Art and the Will*.

Alternatively, scholars may wish to address the footnotes in subsequent editions of *Art and Anarchy*, some of which constitute miniscule essays in their own right.

Non-native English speakers are encouraged to submit their contributions directly in Italian, German or French; the chosen texts will be translated into English at the Journal's expense and submitted to the authors before publication. Authors are reminded that the Journal's submission

guidelines, referencing format and ethical code are available on the Submissions page of www.edgarwindjournal.eu. Contributions must be sent to submissions@edgarwindjournal.eu by 30 September 2023.

Abstract

Bernardino Branca presents "The Edgar Wind Journal" a international journal, in open access format. The journal aims is developing the reseach and debate on Edgar Wind and his themes of enquiry. In this contribution the author presents a summary of the first three issues of the journal.

keywords | Edgar Wind; Warburgkreis; Art and Anarchy.



la rivista di **engramma**

febbraio **2023**

199 • A Companion to Warburgian Studies

Editorial / Editoriale

Ilaria Grippa, Ada Naval, Giulia Zanon

Forma atlante e storiografia teatrale

Daniela Sacco

Aby Warburg. Per una genealogia del Rinascimento

Arturo Mazzarella

Per una semantica del Nach

Raoul Kirchmayr

Warburg, Aby

Alessandro Dal Lago

“A small academy in a small town”

Chiara Velicogna

Livros e artigos sobre Aby Warburg em língua portuguesa (2018-2023)

Ianick Takaes

Исследования о Варбурге в России

Екатерина Михайлова-Смольнякова

Studi warburghiani in Russia

Ekaterina Mikhailova-Smolniakova

Warburgian Studies in Australia

Martin Warnke

Aby Warburg. Ein Porträt aus Briefen

Michael Diers

En el Archivo Warburg. A propósito de una nueva edición en español

Victoria Cirlot

Expanded Warburg

Gabriele Guerra

Interrogare i simboli

Seminario Mnemosyne

Gli affreschi astrologici di Schifanoia

Seminario Mnemosyne

A Presentation of “The Edgar Wind Journal”

Bernardino Branca