

la rivista di **en**gramma  
settembre **2021**

**184**

**Proiezioni  
warburghiane**

La Rivista di Engramma  
**184**

La Rivista di  
Engramma

**184**

settembre 2021

# Proiezioni warburghiane

a cura di Daniela Sacco  
e Chiara Velicogna

*direttore*  
monica centanni

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

*comitato scientifico*  
lorenzo braccesi, maria grazia ciani,  
victoria cirlot, fernanda de maio,  
georges didi-huberman, alberto ferlenga,  
kurt w. forster, fabrizio lollini, natalia mazour,  
sergio polano, oliver taplin, mario torelli

**La Rivista di Engramma**

a peer-reviewed journal

**184 settembre 2021**

www.egramma.it

*sede legale*  
Engramma  
Castello 6634 | 30122 Venezia  
edizioni@egramma.it

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

©2021 Edizioni Engramma

ISSN 1826-901X  
ISBN carta 978-88-31494-68-7  
ISBN digitale 978-88-31494-69-4  
finito di stampare dicembre 2021

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.egramma.it/eOS/index.php?issue=184> 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 *Proiezioni Warburghiane. Editoriale di Engramma n. 184*  
Daniela Sacco e Chiara Velicogna
- 11 *Nota sulle dimensioni delle Tavole  
del Bilderatlas Mnemosyne di Aby Warburg*  
Giacomo Calandra di Roccolino
- 15 *Estetica del Bilderatlas. Schleiermacher con Warburg*  
Gregorio Tenti
- 31 *“Bellezza!”  
On Donald Gordon – or a Warburgian Bridge between Italy  
and England*  
Chiara Velicogna
- 61 *Presentazione di: Aby Warburg. Fra antropologia  
e storia dell’arte. Saggi, conferenze, frammenti,  
Einaudi, Torino 2021*  
Maurizio Ghelardi
- 75 *Presentazione di: Juan Eduardo Cirlot,  
Dizionario dei simboli, Adelphi, Milano 2021*  
Juan Eduardo Cirlot
- 97 *Edgar Wind. A Bibliography of the Works  
and the Secondary Literature (Updated, September 2021)*  
Edited by Ada Naval Garcia



# Proiezioni Warburghiane

## Editoriale di Engramma n. 184

a cura di Daniela Sacco e Chiara Velicogna



Con questo nuovo numero Engramma raccoglie alcuni contributi che gravitano attorno all'orbita warburghiana. A osservare i movimenti ideali generati da questa particolare costellazione, selezionata per l'occasione, si scorgono proiezioni, 'immagini ombra' che guidano alla decrittazione dell'universo Warburg in continua esplorazione.

L'immagine di copertina è lo *Stemma con un gallo e un leone rampante* di Albrecht Dürer. L'incisione compare nel contributo su Friedrich Schleiermacher che pubblichiamo in questo numero, ed è stata scelta come emblematica delle varie e

diverse 'Proiezioni Warburghiane' che Engramma qui presenta.

Dalle proiezioni del disegno della scaffalatura in legno al Warburg-Haus di Amburgo, confrontate con le immagini fotografiche dell'allestimento in cui i telai delle tavole del *Bilderatlas Mnemosyne* erano poggiati a quegli scaffali, è stato possibile ricavare la misura precisa dei pannelli: con la *Nota sulle misure delle tavole dell'Atlante* Giacomo Calandra di Roccolino fornisce per la prima volta larghezza e altezza delle tavole dell'Atlante della Memoria nella sua ultima versione (1929). L'analisi delle fotografie d'epoca, messe a confronto con i disegni di progetto della scaffalatura della sala ellittica a opera dell'architetto Gerhard Langmaack ha permesso



di ricavare i dati che finora non erano mai stati rilevati né pubblicati nelle varie edizioni e allestimenti dell'Atlante di Warburg.

Nel saggio *Estetica del Bilderatlas. Schleiermacher con Warburg*, Gregorio Tenti propone per la prima volta una riflessione sul rapporto a distanza, fino ad oggi non indagato, tra Aby Warburg e il filosofo Friedrich Schleiermacher. Complice di questo potenziale dialogo è un riferimento raccolto dalle riflessioni di Edgar Wind, nel suo fondamentale saggio del 1924, *Il concetto di Kulturwissenschaft di Warburg e il suo significato per l'estetica*.

Chiara Velicogna con *"Bellezza!". On Donald Gordon, or a Warburgian bridge between Italy and England* ci offre un nuovo tassello per approfondire la conoscenza di Donald Gordon, intellettuale eccentrico appartenente all'onda lunga del Warburg-Kreis. Se con la precedente pubblicazione in Engramma del testo *In memoriam* (originale inglese, e traduzione italiana a cura della stessa Velicogna), abbiamo conosciuto Gordon per l'amicizia che lo legava a Gertrud Bing, in questo contributo scopriamo la sua importante frequentazione, negli anni del Dopoguerra, dei circoli intellettuali italiani e in particolare il legame con lo scrittore vicentino Luigi Meneghello. La ricostruzione dell'importante tessuto di relazioni, in quel torno d'anni, tra intellettuali italiani e inglesi ci permette di iniziare a far luce sulla figura di Gordon, che resta ancora tutta da indagare.

Il numero presenta due importanti volumi di recente pubblicazione. Aby Warburg. *Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze, frammenti* è il secondo volume della raccolta di opere warburghiane curato da Maurizio Ghelardi per Einaudi, che fa seguito al fortunato *Astrologica, Saggi e appunti 1908-1929*, già presentato nel numero 171 di Engramma. Il volume prosegue con l'impresa importante della nuova edizione italiana di una selezione di opere di Warburg, operata da uno dei massimi esperti in materia in Italia – un'opera indispensabile per definire con maggiore chiarezza l'orizzonte di significato in cui collocare la figura di Warburg.

Il *Dizionario dei simboli*, la grandiosa opera del poeta e intellettuale spagnolo Juan Eduardo Cirlot, pubblicata per la prima volta a Barcellona

nel 1958, è finalmente disponibile per il lettore italiano grazie alla edizione Adelphi: si propone qui un estratto dall'*Introduzione*.

Ad arricchire questo numero dedicato a tematiche warburghiane è la pubblicazione di *Edgar Wind: A Bibliography of the Works and the Secondary Literature*, a cura di Ada Naval. Quest'ultima va a integrare la ricognizione bibliografica su Warburg e il Warburg-Kreis *in fieri* a cura del Seminario Mnemosyne: si veda, da ultimi, la pubblicazione in Engramma 177 (novembre 2020), dell'Aggiornamento bibliografico delle opere di e su Warburg, e la Bibliografia di Gertrud Bing.

Altro strumento essenziale allo studio dell'opera warburghiana è l'*Indice dei testi inediti e rari* pubblicati su Engramma, di cui si segnala, in questo numero, il più recente aggiornamento a cura di Francesco Monticini.

---

### English abstract

In this issue of Engramma, curated by Daniela Sacco and Chiara Velicogna, we publish various contributions pertaining to the wider orbit of the Warburghian circle. Giacomo Calandra di Roccolino's *Nota sulle misure delle tavole dell'Atlante* establishes the measurements of the *Mnemosyne Atlas* panels, while *Estetica del Bilderatlas*. *Schleiermacher con Warburg* first recounts the delayed relationship between Aby Warburg and Friederich Schleiermacher, and "*Bellezza!*". *On Donald Gordon, or a Warburgian bridge between Italy and England*, offers a first overview on the figure of Donald Gordon. The issue publishes the presentation of two recent volumes, Juan Eduardo Cirlot's *Dizionario dei simboli* and *Aby Warburg. Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze, frammenti*, curated by Maurizio Ghelardi. The issue is enriched with the publication of *Edgar Wind: A Bibliography of the Works and the Secondary Literature*, and of *Indice dei testi inediti e rari* represent valuable tools for Warburgian scholarship.

*keywords* | Aby Warburg; Friederich Schleiermacher; Edgar Wind; Donald Gordon; Warburg Institute; Mnemosyne Atlas.



# Nota sulle dimensioni delle Tavole del Bilderatlas Mnemosyne di Aby Warburg

Giacomo Calandra di Roccolino



Nonostante gli innumerevoli studi pubblicati sul *Bilderatlas*, sul suo significato per la storia dell'arte e della cultura occidentale, non ci si è molto interrogati sulle reali dimensioni delle *Tafeln*, i pannelli che costituiscono l'Atlante della Memoria.

Anche nella recente, spettacolare, mostra berlinese (HKW – Haus der Kulturen der Welt, 4 settembre-30 novembre 2020; sull'esposizione vedi, in Engramma, l'intervista al curatore Roberto Ohrt), pur essendo state utilizzate molte delle foto originali utilizzate da Warburg per ricostruire il suo Atlante, si ha la sensazione che non sia stata posta grande attenzione ai 'vuoti', alle distanze e alla dimensione complessiva dei *Gestelle*, i telai su cui queste immagini erano fissate. A proposito del formato e delle dimensioni dei pannelli, nel saggio introduttivo del catalogo della mostra,

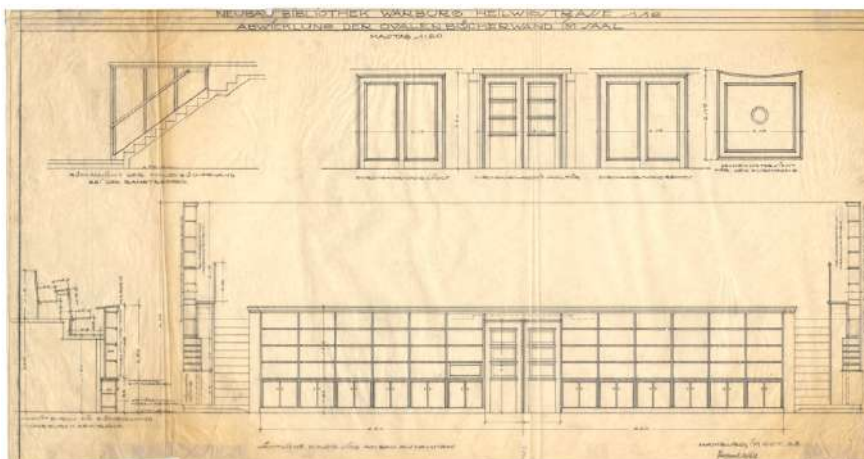
il curatore e autore dell'importante impresa della ricostruzione del *Bilderatlas* Roberto Ohrt a proposito del formato e delle dimensioni dei pannelli afferma:

Vertical-format panels were used for the first time in spring 1928. These were boards covered with dark Hessian, roughly 150 centimetres high and 125 wide.

(R. Ohrt and A. Heil, *The Mnemosyne and its Afterlife*, in *Aby Warburg, Bilderatlas Mnemosyne – The Original*, Berlin 2020,12; v. la traduzione italiana del saggio in *Engramma* 176, ottobre 2020).

La dimensione di “circa 150 centimetri di lunghezza e 125 di larghezza” attribuita ai pannelli è riferita alla seconda versione delle tavole in formato verticale, ma, come ammesso dallo stesso Ohrt, le misure adottate sono approssimative, non essendo basate sulla verifica di alcun dato dimensionale certo e preciso.

Il motivo è certo da attribuire alla mancanza, fino ad anni recenti, di un riferimento dimensionale sul quale poter effettuare delle misurazioni esatte o quantomeno prossime all'esattezza.



L'occasione per queste misurazioni è offerta oggi dal recupero, dopo molti anni, dei disegni originali prodotti da Gerhard Langmaack nel 1925 per la realizzazione della scaffalatura della sala ellittica: i disegni, conservati presso l'Hamburgisches Architekturarchiv nel lascito dell'architetto, sono

stati donati dal nipote dello stesso solo un paio d'anni fa. Analizzando le fotografie d'epoca in cui si vedono le *Bilderreihen* appoggiate sugli "Ablagebrett zum ausziehen" (ripiani estraibili) della scaffalatura in legno, il cui disegno quotato costituisce la base comparativa, si può stabilire che la dimensione dei telai in legno ricoperti di tela nera su cui erano puntate le immagini avessero una dimensione di 110 x 180 cm.

---

### **English abstract**

In this note, Giacomo Calandra di Roccolino establishes the dimension of the panels of the last version of the *Mnemosyne Atlas* by way of comparison with the background they were photographed against. A dimensioned drawing of the wooden shelving in the Bibliothek's elliptical reading-room by architect Gerhard Langmaack shows that the panels were approximately 180 cm wide and 110 cm tall.

*keywords* | *Mnemosyne Atlas*; Panels' dimensions; Gerhard Langmaack.



# Estetica del Bilderatlas

## Schleiermacher con Warburg

Gregorio Tenti

Nell'ottobre del 1930, presso la Biblioteca Warburg e in presenza delle tavole del *Bilderatlas Mnemosyne*, Edgar Wind tiene una celebre conferenza dal titolo *Il concetto di Kulturwissenschaft di Warburg e il suo significato per l'estetica*. In quell'occasione, Wind intende suggerire uno strumento di navigazione speculativa del *Bilderatlas* e della Biblioteca attraverso una lettura estetica dei problemi e dei procedimenti del loro autore. I primi elementi della sua interpretazione sono ben noti: la contrapposizione di Warburg al formalismo di Riegl e Wölfflin e il suo legame con la teoria vischeriana del simbolo e con l'estetica psicologica tardo-ottocentesca in generale. C'è però un terzo riferimento, a prima vista piuttosto oscuro, nella ricostruzione windiana: quello al filosofo e teologo Friedrich Schleiermacher (1768-1834). Wind cita estesamente alcune delle tesi estetiche principali di Schleiermacher, sostenendo che non ci sarebbero parole migliori per rendere conto del punto di vista warburghiano (Wind [1931] 1998, 129). Quello di Schleiermacher è l'unico nome della storia dell'estetica che Wind menziona nell'intento di attribuire uno sfondo alla figura sfuggente dell'amburghese. Un'associazione che deve essere suonata strana ai suoi contemporanei, e che è stata immancabilmente tralasciata dagli interpreti successivi.

Per l'estetica filosofica, Warburg è ancora oggi un classico fantasmatico ("il nostro fantasma", scriveva Didi-Huberman [2002] 2006, 28), l'autore di una disciplina rimasta "senza nome" (Agamben [1984] 1998). Annoverato tra le figure di profeti senza padri di inizio Novecento e conteso tra l'eredità iconologica e la linea nietzscheano-freudiana, Warburg è insieme *unicum* geniale e prisma di istanze iscritte nel pensiero moderno. Nel suo saggio seminale, Wind inaugura innanzitutto la possibilità di praticare l'insegnamento warburghiano sullo stesso Warburg: tentare cioè di



scorgere le affinità profonde che ne marcano la sopravvivenza e che identificano la sua stessa filosofia come una ri-presentazione di motivi sotterranei, eccedenti il quadro della linearità storica. Si può dunque certamente dire che l'estetica warburghiana affonda radici nel pensiero di Vischer, che a sua volta discende – benché più per contrasto che per affinità – da quello di Hegel; ma così facendo si manca forse lo specifico e concretissimo *pathos* speculativo che ce la rende presente. Wind è riuscito a scorgere proprio in Schleiermacher un *pathos* affine, una costellazione di accenti analoghi e uno stesso orizzonte speculativo.

L'accostamento proposto da Wind è tanto più sorprendente, se si tiene conto del fatto che in ambito estetico Schleiermacher è – oggi come allora – un autore del tutto inusuale. Al tempo, la riflessione estetica schleiermacheriana era scarsamente conosciuta e generalmente mal considerata (fatta eccezione per pochi interpreti, fra cui Benedetto Croce: v. D'Angelo 2019, 313-322). Oggi possiamo perlomeno parlarne nel suo complesso, così come ci si presenta nella recentissima edizione critica: un frastagliato insieme di lezioni e discorsi accademici, da cui emerge però un'idea organica e dotata di una sua potente originalità. L'immagine che viene incontro all'interprete non è difatti molto distante da quella accennata da Wind: ed è l'immagine di un espressionismo che tiene al centro la conoscenza simbolica come atto singolare e pre-rappresentativo.

Se quella di Schleiermacher è – almeno *prima facie* – una teoria dell'arte idealista con tutti i suoi crismi, nel caso di Warburg occorrerebbe domandarsi se è persino possibile parlare di un'estetica in generale. Ciò che ci interessa in questa sede, tuttavia, è saggiare un rapporto di continuità (ben più che di semplice contiguità) tra visioni affini, seguendo quella stessa "causalità dialettico-ermetica" (Didi-Huberman [2002] 2006, 173) che nell'idea warburghiana detta le pulsazioni della storia. Non si potrà certo ridurre Warburg a quell'idealismo logocentrico e pacificatore da cui occorre invece tenerlo esplicitamente distinto (Carchia [1984] 1998, 103 ss.); né potremo, d'altra parte, proiettare il pensiero di Schleiermacher sul paesaggio conflittuale e dissonante di una coscienza tardomoderna. Tenteremo piuttosto di indicare la risonanza di uno stesso *eros* filosofico, segnato dal dualismo, tipico di ogni teoria dell'espressione, tra distanza e contatto, trascendenza e immanenza alla vita.

Sia Schleiermacher che Warburg pongono il fatto espressivo alla base di ogni scienza dell'uomo. La teoria della cultura è *Ausdruckskunde*, scienza dell'espressione, perché il suo oggetto è la dinamica della manifestazione non discorsiva del senso. La cultura procede simbolicamente: tutte le attività dell'uomo sono unificate da questo fatto fondamentale. L'arte, in tal senso, esemplifica e pone a tema una dinamica che corrisponde all'apparire stesso dell'umano e al suo radicamento nel vivente. Nell'uomo, come sintetizzato da Wind ([1931] 1998, 131), ogni reazione all'ambiente è metaforica e per converso ogni immagine è incarnata, ancorata alla consistenza della materia viva. Ciò che l'uomo esternalizza non potrà che restare collegato a questa coappartenenza fondamentale di corporeità e intenzione. La legge simbolica della cultura è una legge espressiva, dunque, perché verte sulla consistenza non semplicemente rappresentativa della manifestazione. Se si volesse compendiare la regola dell'espressione, si potrebbe iniziare dicendo che ogni forza deve mettersi in forma, ogni interiorità vitale deve realizzarsi manifestandosi; e insieme che ciò che si esprime *consiste* irriducibilmente nelle proprie manifestazioni, senza tuttavia esaurirsi in esse, ed evocando così i mezzi della propria prosecuzione.

Schleiermacher e Warburg pongono questa legge alla base dell'estetica intesa come lente di una più generale antropologia. Per Warburg ([1888-1905] [2011] 2015, 108), l'estetica è "la dottrina dei mezzi per l'isolamento dei gesti mimici", ovvero la dottrina delle "forme inconscie": in altre parole la teoria degli elementi espressivi, individuati nella tensione tra corporeità e figuratività. Per Schleiermacher, analogamente, l'estetica è dottrina dei processi simbolici individuali. Essa ha per oggetto un tipo particolare di sapere che si trasmette "da singolare a singolare [*einzelnes durch einzelnes*]" (Schleiermacher 2002, 779), creativamente, senza passare dal concetto universale. L'immagine simbolica, in Schleiermacher, è pura intensità semantica che precede sia la rappresentazione che il concetto, perpetuando la legge espressiva dell'essere: l'universo si formula nell'uomo, l'uomo si formula nell'opera. Ecco che "nell'arte, tutto è pura espressione" (Schleiermacher 2021, 79); ma l'esistenza stessa dell'uomo si realizza nella continua conversione del reale in ideale e dell'ideale in reale, nella legge del *Sichäußern*- dove il "*sich*" è la stessa articolazione espressiva.

Il *Bilderatlas Mnemosyne* ha per soggetto un processo impersonale di manifestazione simbolica: non una “storia” suscettibile di narrazione e rappresentazione progressiva, ma un vero e proprio abisso che si approfondisce ogni qual volta porta alla luce un dettaglio di sé. Anche su questo piano un pensatore come Warburg si incontra con un filosofo romantico e idealista come Schleiermacher. Il *Bilderatlas* non presuppone, infatti, un fallimento radicale del rapporto mimetico tra micro- e macrocosmo, azione individuale e ordine cosmico: all’opposto, si fonda ancora proprio su questa possibilità. Il *Bilderatlas* dice semplicemente che questo rapporto, questa reciprocità di forma finita e fondo infinito è oscura, e non solare; che la relazione non intercorre tra una forma identica a sé e un fondo ricostruibile, ma tra una forma che è incessante espressione e un fondo che può soltanto essere espresso. La relazione tra individuo ed essere (o tra opera d’arte e individuo) in Schleiermacher, così come la relazione tra immagine e vita in Warburg, è una relazione oscura, sostanzialmente passiva nel senso del *pathos*, che richiede il riconoscimento di un legame di dipendenza e dunque un dispendio, non una conquista dell’Io. Così, il “sentimento di dipendenza assoluta”, l’*absolutes Abhängigkeitsgefühl*, è in Schleiermacher il nucleo più essenziale dell’individuo, guadagnato soltanto attraverso il riconoscimento della propria assoluta relatezza e la conversione della recettività vivente in spontaneità vissuta (Schleiermacher [1821/1822] 1980, 133-134). L’atto simbolico è un atto tanto passivo quanto attivo, e la comprensione di un’istanza espressiva è già manifestazione dotata di vita propria.

Sia Schleiermacher che Warburg definiscono il proprio espressionismo in polemica con i formalismi dei loro contemporanei. Per Warburg la sostanza dell’espressione non è un *Kunstwollen*, un’invarianza che livella i fenomeni artistici e prelude a una temporalizzazione dialettica (Wind [1931] 1998, 122): cogliere la vita dell’opera significa piuttosto intenderla come fonte concreta delle categorie, come consistenza di un processo non transitivo. La formula di *pathos* non è il ripetersi di un originale, ma il “ritmo dell’origine” ubiqua (Vollgraff 2019, 144). In maniera analoga, Schleiermacher si muove *contra* Hegel quando concepisce l’essere come vivificazione ideale e spessore di senso dell’agire umano, non come uno sviluppo storico-soggettivo che procede inesorabilmente oltre i propri prodotti. Qui l’idea di puro “passaggio” (*Übergang*) è presa in sé e nella sua irredimibile varietà e specificità, e non subordinata a una schematica

rappresentabile. *Mnemosyne* stessa è, d'altronde, un'opera consacrata al passaggio senza concetto, senza universalità possibile; perciò essa costituisce un'impresa intrinsecamente infinita. In questo carattere di traduttività infinita, la *Bildanalyse* ritrova l'ermeneutica, di cui Schleiermacher è unanimemente considerato il padre nobile, come una sorta di *iper-ermeneutica*, ermeneutica proliferante in assenza di *logos* (quella che Carchia (1998, 94) designa giustamente come "critica non razionalistica al mito").

Il passaggio è l'orizzonte dell'eterna traduzione, che non perde mai il contatto con il corpo concretamente vivo dell'opera, il singolare come ganglio di esistenza, e al contempo lo intende come un nucleo di suscitazione che può soltanto essere espresso ulteriormente per esser compreso. Non c'è comprensione, dunque, senza espressione, e viceversa; la memoria è una concatenazione di corpi suscitati e intesi secondo la loro potenza di essere proseguiti e prolungati (*nachgebildet*). L'ermeneutica, in Schleiermacher, è esattamente questa *ars* rivolta al passaggio di vita produttivo, e in ciò ritrova senza dubbio l'arte warburghiana. Questa è anche la cifra del vitalismo espressionista dei due autori, fortemente influenzati dalle scienze del vivente a loro coeve. Vivente è difatti ciò che si costruisce in base alla memoria del senso, ciò che conserva il senso sovra-personale e si forma attorno a esso, come sua consistenza manifestativa. In tal senso non è un caso che il paradigma delle "teorie energetiche della cultura" trovi nel vivente biologico un riferimento privilegiato (v. Rieger 2019).

Si potrebbe scorgere un raccordo storico tra queste due figure in Wilhelm Dilthey, il quale dedicò gran parte del suo lavoro alla vita e alle opere di Schleiermacher, e venne letto a fondo, poi, da Warburg. Il fratello di Dilthey, Karl, fu peraltro un warburghiano *ante litteram*, mentre la sorella Lilly fu moglie di uno dei maestri di Warburg, Hermann Usener (v. Settis 2012). Al di là di ogni eventuale nesso causale, e al di là del fatto - da tenere sempre ben presente - che Schleiermacher parla innanzitutto da filosofo e Warburg da storico dell'arte, si può notare come l'affinità del loro orientamento di fondo stabilisce un fitto campo di somiglianze locali.

Entrambi prendono le mosse dal fatto dell'espressione naturale, corrispondente alla "dinamica della vita" stessa (Warburg [1927] 2010,

686). Per Warburg, si tratta di un “intreccio pulsionale dello spirito umano con la materia acronologicamente stratificata” (*ivi*, 633); Schleiermacher parla invece di uno “*Zuhoc*”, un punto troppo arduo di cui si può dire solo che possiede insieme un “significato etico” e “un significato cosmico” (Schleiermacher 2021, 42). Il corpo, ciò che nell’uomo fa capo alla natura (il vivente come abisso dello spirito), è il bacino di risonanza in cui si genera l’immagine, il luogo delle vibrazioni e della conduzione delle forze. La prospettiva energetica arriva qui a pendere dalla parte di un materialismo radicale, introducendo la nozione di un movente corporeo non intenzionale (né soltanto meccanico): una “coazione all’espressione [*Ausdruckszwang*]” in Warburg, un “impulso artistico [*Kunsttrieb*]” in Schleiermacher. L’affetto, il dato dell’esperienza pateticamente connotato, affluisce in un solco energetico che imprime lo slancio al processo artistico e ne costituisce la fonte sempre presente lungo tutto il suo corso.

La domanda è per entrambi la stessa: come sorge l’immagine dalla vita, grazie a quali facoltà, cosce o inconscie, e secondo quale regola (Warburg [1923] 2010, 582)? La prima componente è senza dubbio la materia viva del corpo che riceve e conserva il senso patematico di ciò che incontra. In Warburg, l’intero processo sembra spesso potersi risolvere nella sfera del riflesso (*Reiz*); ma è anche chiarissimo che ciò che si esprime simbolicamente – il *pathos* della formula – non è un semplice affetto, bensì un portato affettivo di senso. L’artista integra gli stimoli attraverso la memoria producendoli in “forza creatrice di stile [*stilbildende Macht*]” (*ivi*, 39-40) e facendosi strumento dell’*Ausdrucksbewegung*, il movimento espressivo sovra-personale. D’altra parte, una volta oggettivato, lo stimolo diviene anche oggetto difensivo (*ivi*, 579), si cristallizza a custodia del portato espressivo; sebbene si tratti pur sempre di un oggetto vivente, in cui forma e contenuto sono inestricabilmente embricati.

Schleiermacher descrive a più riprese un analogo processo di conversione della passività in attività, il fiorire dell’impulso nell’atto libero, ponendolo al centro della sua teoria estetica. La creazione dell’opera inizia dal lento distacco dell’affetto dalle sue determinazioni empiriche nell’interiorità dell’artista, in cui si opera un differimento dei dati dell’esperienza dalla loro causa originaria. Ritenuto ed elaborato, l’affetto dà vita a una linea creativa generando una suscitazione (*Erregung*) che si tramuta in entusiasmo (*Begeisterung*). L’attività artistica si produce nella differenza

rispetto alle sue condizioni, o – come annota Warburg – nella distanza dell'artista dal suo *milieu* oggettivo (Warburg [1888-1905] [2011] 2015, 150, 291), e tuttavia mantiene sempre vivo il legame con il *Lebensmoment*, costituendosi come gesto di perpetuazione vera e propria. A quest'altezza risuona chiaramente, in Schleiermacher come in Warburg, la legge goethiana secondo cui "tutto ciò che viviamo è metamorfosi" (Warburg [1923] 2010, 588).

A partire dalla suscitazione s'ingenera il passaggio di vita in senso proprio, l'immagine simbolica. Quello che in Warburg è la posizione del simbolo nell'atto artistico, in Schleiermacher è il momento della *Urbildung*, il sorgere dell'immagine archetipa. L'espressione originariamente acquisita dal mondo si decanta "nella ripetizione dell'impressione", per essere riacquisita su un altro piano (Warburg [1888-1905] [2011] 2015, 165) come campo delle forze e trasformatore energetico. La spirale interiore, che in Warburg è la memoria, viene descritta da Schleiermacher come lo spazio della *Stimmung*, il bacino di risonanza del senso da cui si produce – non per atto di volizione, ma per spontaneità organizzante – una forma. La *Urbild* è la concrezione simbolica di una differenza, né soltanto sensibile né soltanto intellettuale, frutto dell'aprirsi di uno spazio di libertà. Sia per Schleiermacher che per Warburg, il simbolo proviene così dall'"auto-interpretazione della materia organizzata" (Warburg [1888-1905] [2011] 2015, 144): è dunque un atto riflessivo immanente al movimento d'espressione, che si pone a regola del proprio materiale mobilitato.

La forma dell'immagine simbolica, annota Warburg (Warburg [1888-1905] [2011] 2015, 54), è il suo essere in quanto attività vivente; il suo contenuto invece è il suo essere "qualità", determinazione patica singolare. Così in Schleiermacher l'immagine è "trovata", perché non appartiene al soggetto, ma è anche "prodotta", perché si determina in un atto. Così va inteso il carattere di "necessità biologica" che Warburg, in un celebre passaggio (Warburg [1923] 2010, 569), assegna all'immagine: nella chiave di un impulso che si pone come oggetto vivente nel mondo. Come visività del significato o pura significanza visiva, il simbolo-immagine è "l'abbreviazione duratura per la molteplicità scomparsa" dell'esperienza (Warburg [1888-1905] [2011] 2015, 142), un segno che s'impone come nome (*ivi*, 78). Lo scopo del processo di creazione artistica è proprio questa trasformazione simbolica individuante, intesa come "superamento

[*Aufhebung*] della compenetrazione caotica” (*ivi*, 83). L’immagine si differenzia dal sogno, scrive Schleiermacher (2021, 582), proprio per il suo essere elemento in sé organico. Per entrambi, il fulcro della logica artistica risiede nella dinamica legata alla formazione dell’immagine/simbolo.

Qui si colloca quella che secondo Wind è la grande differenza tra Warburg e Schleiermacher. Laddove questo sostiene ancora – afferma Wind – una forte distinzione tra il bacino di senso della vita e l’insorgere della regola ideale nell’arte, il primo sarebbe invece un pensatore della continuità del *Lebensmoment* (il germe pulsante di significato incontrato dal corpo) con l’atto propriamente artistico (Wind [1931] 1998, 130). Occorre subito mitigare questa osservazione di Wind: Schleiermacher non si fa portatore di un discontinuismo univoco così come Warburg, da parte sua, non teorizza di fatto una continuità assoluta tra vita e arte. Per quanto insista sul momento di generazione d’immagine inteso come un sopraggiungere e come frutto di una differenza, Schleiermacher non parla mai – come vorrebbe Wind – di un “prodigio” derivante da una forza estrinseca al movimento espressivo. Concetto di una radicale continuità tra spirito e vivente è innanzitutto il *Kunsttrieb*, che attraversa tutte le articolazioni del processo creativo come una spinta differenziante che non cambia mai natura (v. Schleiermacher 2002, 741, 780-781). Pur essendo un atto riflessivo, la *Urbildung* non interrompe ma porta a compimento il processo d’espressione. Profondo conoscitore dell’antropologia e della psicologia del suo tempo, Schleiermacher sostiene (in opposizione a Kant e in linea con la “fisica dell’anima” settecentesca) che l’umano è sostanzialmente uno sviluppo del vivente, e che l’idealità non sospende mai il suo gioco con la realtà (v. Arndt 2017; Herms 2017).

È inequivocabile che Schleiermacher concepisca la formazione d’archetipo come un atto di “coscienza”. Il ruolo del concetto di *Kunsttrieb*, d’altra parte, perde progressivamente peso nel corso della sua riflessione. Ma ciò che lo sostituisce, e ciò che si deve inoltre intendere per “coscienza”, è un complesso di concetti che non si riduce in alcun modo all’idea di un atto sintetico intellettualmente inteso, e indica piuttosto un rapporto insieme vivente e vissuto con il fondamento. Schleiermacher assegna a quest’idea (che è poi il nucleo stesso della sua filosofia) il nome di “*Gefühl*”, sentimento, e “*unmittelbares Selbstbewußtsein*”, autocoscienza immediata. Alla luce di questo concetto si comprende come un atto di *Besinnung* –

quale è la *Urbildung* – risponda in realtà a una sorta di plotiniana “sorveglianza” dell’atto, al “palpito della vita nella sua idealità” (Croce [1928] 1990, 194-95). Allo stesso modo, l’altro concetto usato da Schleiermacher per descrivere il grado di coscienza che pertiene alla formazione di immagine, quello di *Besonnenheit*, indica una sorta di consistenza che l’espressione vitale acquista nel suo stesso fluire, “il primo atto del fuoriuscire del senso nella vita” (Schleiermacher [1913] 2017, 222).

Questo aspetto della speculazione di Schleiermacher trova un analogo sorprendente nell’idea warburghiana di “*Ichgefühl*”; ma Warburg valorizza a sua volta il concetto di *Besonnenheit* in rapporto al “lavoro delle scienze della cultura come *programma etico* della conquista della distanza dalle potenzialmente pericolose *reazioni naturali*” (Neumann 2019, 68; v. inoltre Zumbusch 2014, Nicastro 2016). E proprio in base a un programma etico si configura anche l’estetica di Schleiermacher. Tutto il senso dell’insistenza sulla *Besonnenheit* sta nell’affermare la potenza insita nell’intervallo tra lo scorrere della vita e l’insorgere dell’arte, nello iato che apre lo spazio di coltivazione ideale del reale, dilatando la risposta agli stimoli ambientali attraverso una elaborazione interiore. Lo stesso Warburg riconosce nella costituzione di una distanza tra soggetto e *milieu* oggettivo, tra stimolo e azione, una componente fondamentale dell’arte: “attraverso l’attenzione all’espressione momentanea dell’oggetto si realizza un distacco dal reale *milieu* dell’oggetto e si inducono le energie nervose [...] al disinnesto [*Ausschaltung*] di un analogo e più intenso stimolo mnemico. L’espressione (artistica) così ottenuta significa un grado decrescente di distanza tra soggetto e oggetto” (Warburg [1888-1905] [2011] 2015, 157). L’*Ausschaltung* è qui la separazione dell’espressione dal suo nucleo motore, che permette una modulazione sotto forma di un nuovo accesso del soggetto al mondo (*ivi*, 138).

In Warburg, il generarsi della coscienza simbolica si lega a un’idea di cultura come conflitto e disagio della civiltà, in cui il portato dell’idea di “distanza” va necessariamente oltre la descrizione dell’atto creativo. E tuttavia alcune consonanze fondamentali con la visione di Schleiermacher risultano evidenti, su un piano sia generale che locale. I frammenti warburghiani rivelano peraltro una riflessione estetica estremamente accorta, dalle movenze a tratti “classiche”, portata su concetti della



tradizione come quello di genio e di ideale. Schleiermacher e Warburg sono legati da una concezione de-sublimante della creatività artistica, in senso sia psico-antropologico che psico-biologico, secondo cui la verità dell'arte è da ricercarsi nell'umano inteso come intreccio tra spirito precipitato e materia trascesa. Il mistero "troppo arduo" di questo divenire è infine riposto nel simbolo come modo della vita. In questo, sia Schleiermacher che Warburg si fanno esponenti di quella linea che da Goethe arriva a Benjamin e procede fino all'odierna *koinè* morfologica (v. Simonis 2001; Didi-Huberman [2002] 2006, 170 ss., 196; Vercellone, Tedesco 2020). Per entrambi gli autori, tuttavia, questa ispirazione vitalistico-morfologica assume una declinazione espressivista ed ermeneutica. L'atto di espressione, sia esso verbale o figurale, pone il terreno di un sapere comunicativo proprio in quanto incarnazione del senso, realizzazione irriducibilmente singolare di una "vita" (v. Bredekamp [2010] 2015, 34).

Il gesto ermeneutico consiste nella perpetuazione dell'atto creativo che l'opera incarna. L'interprete mira all'unità vivente dell'opera, quella compenetrazione "senza residui", ma per nulla immobile, di materia e forma (Schleiermacher 2012, 905) manifestata dal suo nucleo simbolico. La "pura automanifestazione" che l'opera essenzialmente è (*ivi*, 929) apre uno spazio di perpetuazione attraverso la sua stessa legge, che è una legge concretamente generativa. È per questo che, in Schleiermacher come in Warburg, l'arte consiste in una forma di sapere. Come l'artista, l'ermeneuta rintraccia e insieme genera la regola del proprio oggetto, che corrisponde a una specifica solidarietà formativa tra singolarità e idealità (v. Warburg [1888-1905] [2011] 2015, 31). Al pari di Warburg, Schleiermacher vede la trasmissione simbolica come un atto che richiede distanza ma si svolge a livello inconscio; che necessita dunque di una differenza (spazio-temporale, individuale) per stabilire però una continuità patica, che non sezioni ma prosegua l'oggetto. "Il mistero", come scrive Jean-Luc Nancy ([1982] 1993, 68), "è prima di tutto in ciò che così succede: in una recettività che dà luogo a un'attività che è allo stesso tempo una spontaneità".

Il pensiero warburghiano diviene così il modello di una ermeneutica senza *logos* (ovvero senza universale), in ciò rispettando pienamente l'originale dettato schleiermacheriano. Avere a che fare con l'opera già formata - in

cui si è consumato il processo di sostituzione e realizzazione simbolica, e il dato dell'esperienza è stato trasfuso in immagine – significa qui intuire l'impossibilità di risalire al contenuto della forma, rinunciare dunque alla decodificazione, e volgersi alla riattivazione dell'opera con mezzi dedotti dal suo stesso campo di senso. Il *Bilderatlas* è un esempio manifesto di questo programma: non una rappresentazione comparativa di dati, neutralmente orizzontale, ma un terreno di espressione perpetuamente metamorfico e reincarnante.

Un altro esempio di questi principi è certamente la prassi schleiermacheriana di interpretazione dei dialoghi platonici. Sia Schleiermacher che Warburg hanno tratto le proprie tesi da una prassi approfondita ed elevata, portata a livelli di inedita originalità per la propria epoca. Non si può dire che Schleiermacher abbia messo in atto la stessa rispondenza virtuosa di prassi e teoria in ambito estetico. Ma non bisogna ingannarsi sulla sua effettiva conoscenza del fenomeno artistico, secondo un inveterato pregiudizio riguardo al suo carattere prosaico. Nelle lezioni di estetica se ne trovano esempi misurati e altamente significativi: come il riferimento alle illustrazioni di John Flaxman (autore assolutamente "warburghiano"), per descrivere l'irriducibile autonomia dell'immagine rispetto al testo (Schleiermacher 2021, 809); quello a Benvenuto Tisi da Garofalo, volto a dimostrare che l'ispirazione del pittore non è legata al contenuto della rappresentazione (*ivi*, 816); o ancora alle osservazioni sugli arabeschi di Dürer, esempi di perfezione artistica priva di contenuto (*ivi*, 66, 676, 811). Tutti questi passaggi servono ad affermare l'autonomia dell'espressione dalla rappresentazione, della singolarità del simbolo dai meccanismi segnici.



1 John Flaxmann, *Ulysses at the Table of Circe*, incisione e acquaforte su carta, 1805, Tate Modern. | 2 Benvenuto Tisi da Garofalo, *Noli me tangere*, tempera su tavola, ca. 1525-1530, Kunsthistorisches Museum Wien. | 3 Albrecht Dürer, *Stemma con un gallo e un leone rampante*, incisione a bulino, ca. 1502-1503, Pinacoteca Malaspina di Pavia. |

In conclusione, collocare il genio eretico warburghiano accanto a una figura della tradizione sette-ottocentesca come Schleiermacher può contribuire a consolidarne la comprensione e ad amplificarne le potenzialità teoriche. Questo è stato il tentativo, seppur solo abbozzato, di un grande filosofo warburghiano quale Edgar Wind: intendere Warburg e il suo *Bilderatlas* come un terreno del pensiero estetico in generale. Così, il confronto con Schleiermacher serve a gettar luce sull'imporsi di uno stesso compito speculativo in due spiriti differenti: l'uno tragicamente conflittuale, indice di quello che sarà il grande sisma novecentesco; l'altro più duttile e apollineo, frutto dell'inquieta armonia dell'età della Restaurazione. Entrambi consacrano una parte importante del proprio pensiero all'idea di espressione come via obbligata dell'umano al di là del linguaggio e del *logos* in generale. Quella che in Schleiermacher si configura come una filosofia dell'individuo, e in Warburg come una teoria della cultura, poggia sull'intuizione della consistenza simbolico-espressiva del senso, e per questo è portata a focalizzarsi sull'analisi del processo creativo, sulla naturalità antropologica del genio e sull'immagine come concrezione semantica della vita.

L'espressione pone a entrambi il problema della convivenza fra distanza e interiorità di soggetto e oggetto nell'atto simbolico. In Schleiermacher, l'impossibilità di epurare l'attività dalla passività costituisce la vera essenza della libertà, e l'atto espressivo risiede proprio in questa spontaneità in sé consistente: l'accesso patico alla vita è sempre frutto di un'integrazione e un incremento realizzante, dunque di una partecipazione piena al grande dialogo degli spiriti. In Warburg, invece, il

riapparire del senso presenta tratti più drammatici, perché la genesi è come una caduta alchemica e il manifestarsi sopravvivate comporta sempre una sorta di variazione simulacrale. Mentre per Schleiermacher quella tra forma e contenuto dell'opera è un'equazione senza residui, per Warburg si tratta proprio della potenza del residuo: la coazione al ritorno è imposta dal carattere opaco e anonimo del resto, dalla sua incollocabilità in seno a una cultura. Il *Bilderatlas* è questo stesso vocabolario dell'altrimenti incollocabile. Con le differenze che abbiamo menzionato, Schleiermacher è però mosso dalla stessa idea di singolarità espressiva come trasmissione dell'altrimenti incomunicabile, legata alla non-transitività della genesi simbolica: la possibilità di una semantizzazione completa dell'individuale non comporta mai la sua ricomprensione nel concetto. Tutti questi aspetti animano una scena di profonda empatia filosofica, riaperta da Wind e meritevole di assurgere all'attenzione degli interpreti.

---

### Riferimenti bibliografici

Agamben [1984] 1998

G. Agamben, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, "aut aut" 199-200 (1984), 51-66 (ristampa 1998).

Arndt 2017

A. Arndt, *Schleiermachers Psychologie – eine Philosophie des Subjektiven Geistes?*, in A. von Scheliha, J. Dierken (Hrsg.), *Der Mensch und seine Seele. Bildung – Frömmigkeit – Ästhetik*. Akten des Internationalen Kongresses der Schleiermacher-Gesellschaft in Münster, September 2015, Berlin/Boston 2017, 245-256.

Bredenkamp [2010] 2015

H. Bredenkamp, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico* [*Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin 2010], trad. di S. Buttazzi, Milano 2015.

Carchia [1984] 1998

G. Carchia, *Aby Warburg: simbolo e tragedia*, "aut aut" 199-200 (1984), 92-108 (ristampa 1998).

Croce [1928] 1998

B. Croce, *Aesthetica in nuce* [Roma-Bari 1928], in Id., *Breviario di estetica. Aesthetica in nuce*, Milano 1990.

D'Angelo 2019

P. D'Angelo, *Attraverso la storia dell'estetica. Vol. II: da Kant a Hegel*, Macerata 2019.

Didi-Huberman [2002] 2006

G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* [*L'Image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002], trad. di A. Serra, Torino 2006.

Herms 2017

E. Herms, *Leibhafter Geist – Beseelte Organisation. Schleiermachers Psychologie als Anthropologie. Ihre Stellung in seinem theologisch-philosophischen System und ihre Gegenwartsbedeutung*, in A. von Scheliha, J. Dierken (Hrsg.), *Der Mensch und seine Seele. Bildung – Frömmigkeit – Ästhetik. Akten des Internationalen Kongresses der Schleiermacher-Gesellschaft in Münster, September 2015*, Berlin/Boston 2017, 217-244.

Nancy [1982] 1993

J.-L. Nancy, *La partizione delle voci. Verso una comunità senza fondamenti* [*Le Partage des voix*, Paris 1982], trad. di A. Folin, Padova 1993.

Neumann 2019

M. Neumann, *"Bilderwirtschaft". Über die epistemologische Verselbständigung kultureller Semantik*, in F. Fehrenbach, C. Zumbusch (Hrsg.), *Aby Warburg und die Natur. Epistemik, Ästhetik, Kulturtheorie*, Berlin/Boston 2019, 65-81.

Nicastro 2016

C. Nicastro, *Morfologia della distanza. Le radici corporee del Denkraum der Besonnenheit*, in A. Barale, F. Desideri, S. Ferretti (a cura di), *Energia e rappresentazione. Warburg, Panofsky, Wind*, Milano-Udine 2016, 105-116.

Rieger 2019

C. Rieger, *"Causale Virtualität". Energie und Übertragung bei Warburg*, in F. Fehrenbach, C. Zumbusch (Hrsg.), *Aby Warburg und die Natur. Epistemik, Ästhetik, Kulturtheorie*, Berlin/Boston 2019, 49-64.

Schleiermacher [1821/1822] 1980

F.D.E. Schleiermacher, *Kritische Gesamtausgabe* (hrsg. von H.-J. Birkner und G. Ebeling, H. Fischer, H. Kimmerle, K.-V. Selge), I. Abteilung, Bd. 7,1, *Der christliche Glaube nach den Grundsätzen der evangelischen Kirche im Zusammenhange dargestellt* (1821/22), hrsg. von H. Peiter, Berlin/New York 1980.

Schleiermacher 2002

F.D.E. Schleiermacher, *Kritische Gesamtausgabe* (hrsg. von H. Fischer und U. Barth, K. Cramer, G. Meckenstock, K.-V. Selge), I. Abteilung, Bd. 11, *Akademievorträge*, hrsg. von M. Rössler, unter Mitwirkung von L. Emersleben, Berlin/New York 2002.

Schleiermacher 2012

F.D.E. Schleiermacher, *Kritische Gesamtausgabe* (hrsg. von G. Meckenstock und A. Arndt, U. Barth, L. Käppel, N. Slenczka), II. Abteilung, Bd. 4, *Vorlesungen zur*

*Hermeneutik und Kritik*, hrsg. von W. Virmond, unter Mitwirkung von H. Patsch, Berlin/Boston 2012.

Schleiermacher [1913] 2017

F.D.E. Schleiermacher, *Werke. Auswahl in vier Bänden*, Bd. II, Leipzig 1913 (ristampa 2017).

Schleiermacher 2021

F.D.E. Schleiermacher, *Kritische Gesamtausgabe*, (hrsg. von L. Käppel und A. Arndt, J. Dierken, A. Munzinger, N. Slenczka), II. Abteilung, Bd. 14, *Vorlesungen über die Ästhetik*, hrsg. von H. Kelm, Berlin/Boston 2021.

Settis 2012

S. Settis, *Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia, memoria*, "La Rivista di Engramma" 100 (2012), 269-287.

Simonis 2001

A. Simonis, *Gestalttheorie von Goethe bis Benjamin. Diskursgeschichte einer deutschen Denkfigur*, Köln/Weimar/Wien 2001.

Vercellone, Tedesco 2020

F. Vercellone, S. Tedesco (a cura di), *Glossary of Morphology*, Cham 2020.

Vollgraff 2019

M. Vollgraff, *The Archaeology of Expression: Aby Warburg's Ausdruckskunde*, in F. Fehrenbach, C. Zumbusch (Hrsg.), *Aby Warburg und die Natur. Epistemik, Ästhetik, Kulturtheorie*, Berlin/Boston 2019, 121-148.

Warburg [1923] 2010

A. Warburg, *Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblo Indianer in Nordamerika* (1923), in *Werke in einem Band*, hrsg. von M. Treml, S. Weigel und P. Ladwig, Berlin 2010.

Warburg [1927] 2010

A. Warburg, *Vom Arsenal zum Laboratorium* (1927), in *Werke in einem Band*, hrsg. von M. Treml, S. Weigel und P. Ladwig, Berlin 2010.

Warburg [1888-1905] [2011] [2015]

A. Warburg, *Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde/ Frammenti sull'espressione*, hrsg. von S. Müller, tr. it. di M. Ghelardi e G. Targia, Pisa 2011; A. Warburg, *Fragmente zur Ausdruckskunde* (Gesammelte Schriften, Studienausgabe IV), hrsg. von U. Pfisterer und H. C. Hönes, Berlin-Boston 2015.

Wind [1931] 1998

E. Wind, *Il concetto di Kulturwissenschaft di Warburg e il suo significato per l'estetica* [Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik, "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft" 25 (1931)], trad. di R. Cristin, "aut aut" 199-200 (1998), 121-135.

Zumbusch 2014 C. Zumbusch, *Besonnenheit. Warburgs Denkraum als antipathetisches Verfahren*, in M. Treml, S. Flach, P. Schneider (Hrsg.), *Warburgs Denkraum. Formen, Motive, Materialien*, München 2014, 243-258.

---

### English abstract

In a well-known conference on Warburg's aesthetics, Edgar Wind makes a strange and yet very meaningful reference to the German philosopher and theologian Friedrich Schleiermacher. Schleiermacher's aesthetic views, according to Wind, represent a privileged access to Warburg's thought on art and human culture. The aim of this paper is to explore this link, which has mostly been ignored by interpreters. Bearing in mind the uniqueness of the two perspectives – which could hardly be reduced to either one or the other – we will show how they pose the same problem and follow the same speculative directions, sometimes even making use of similar speculative resources. From different viewpoints, both Schleiermacher and Warburg focus on the singular consistency and expressive existence of meaning, privileging the analysis of artistic creation as a mode of semantic transmission. Both thinkers deal with the dualism between distance and contact in the frame of an energetic theory of culture as symbolic manifestation. Lastly, they both bring to the fore an innovative view of the hermeneutical essence of human culture. If we look, then, at the *Bilderatlas* with Schleiermacher's aesthetics in mind, as Wind did, we will find a highly topical speculation that does not sever ties with the vocabulary of modernity.

*keywords* | Schleiermacher; Warburg; Pathosformulas; Aesthetics.

*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)*

# "Bellezza!"

## On Donald Gordon - or a Warburgian Bridge between Italy and England

Chiara Velicogna

Appendix | Letters from Donald Gordon to Licisco Magagnato

This essay can be read as a continuation of – or rather, a lengthy digression to – my afterword to the Italian translation of Gordon's *In memoriam* dedicated to Gertrud Bing. Information was scarce on this scholar who was, clearly, a part of the large Warburgian circle and was, albeit too young to have known Aby Warburg, a close friend of Fritz Saxl and Gertrud Bing. Thanks to John Scott's essay, *Un pellegrinaggio sentimentale da Malo a Reading* (Scott 2012), the link between Donald Gordon and Luigi Meneghello has made it possible to unravel a further system of relations between Italian intellectuals and the Warburg Institute in the post-war period, as well as the extent of the influence of the Institute's photographic collection. Thus, we attempt to reconstruct a missing link between the Italian and English cultural *milieus* in the second post-war period, at a fluid crossroads between literature, theatre and architecture. The connections between specific English institutions (the Warburg Institute, the University of Reading) and the large Venetian cultural *milieu* reveal a lively exchange through correspondence and travel, whereby both sides grow richer. This reconstruction *a posteriori* involves personalities from different disciplines, connected by their relationship with the Warburg Institute, Donald J. Gordon, Gertrud Bing, and Italy. And so it begins near the end, unravels backwards and attempts to retrace the interests and influence of professor Gordon, and in turn the influence of the Warburg Institute on English and Italian studies, and their reciprocal relationship, after the end of the Second World War.

The figure of Gertrud Bing appears just as crucial in the establishment of these ties: her presence, first as acting director then as director of the Warburg Institute, and at the same time her close relationship with Italy



since the days of her travels to Rome with Aby Warburg made it possible for many Italian scholars to spend time in London and in the Institute's library, going beyond cultural and linguistic limitations, since, as she was quoted to say to Italians who struggled with English, "non si preoccupi, qui parliamo italiano o lo capiamo, perché chi non sa l'italiano non è una persona civile" (Bing [1956] 2020, "do not worry, here we speak Italian or we understand it, since those who do not know Italian are not civilised" [Author's translation]). Between the lines of the correspondence between Donald Gordon, Luigi Meneghello, Licisco Magagnato and Alessandro Bettagno, who all had connections with the extended circle of the Warburg Institute, Bing's frequent and tireless journeys to Italy emerge, as does her (and the Institute's) commitment to a research approach that was unique to, and in a way autonomous from, the British academic context (Del Prete 2020).

#### **"Now who the Divell taught thee so much Italian?"**



Alvin Langdon Coburn, Photographic portrait of Donald James Gordon (24 January 1962). The National Portrait Gallery, London.

Obituary writing can be considered a literary genre, which "the British have turned into an art" (Showalter 2000), that grew progressively more important from the nineteenth century onwards; in the twentieth century, it grew in importance and the boundaries between obituary and memoir became, in some cases, less defined. The biographical essay, often written by a close friend and distinct from the "formal obituary" preserved a memory of something that was at risk of vanishing (T. S. Eliot, quoted in Demoor 2005, 262) and revealed as much of the subject as of the author. Gordon's memoir of Gertrud Bing (Gordon 1965) can partly be read as such: he interweaves the memories of one of his closest friends to those of his own

life, leaving a first-person account of events, such as the year spent in Florence between 1938 and 1939, that would have been otherwise lost in the sands of time. It is worth noting that it is his only autobiographical

fragment left, and in that it hides as much as it reveals: thus the amount of biographical information that serves the scope of this essay has to be gleaned from elsewhere, through the words of other notable figures, British and Italian, that crossed paths with Gordon. That for the British the memoir-obituary has a particular importance in the case of academics is testified by the existence of publications entirely dedicated, by at least two institutions (the Royal Academy and the British Academy), to the memory of their deceased Fellows. The customary essay narrating a fragment of life of the scholar, where he or she is shown, among many achievements and honours, to have also had a personal life, exists for many intellectuals involved with the circle of the Warburg Institute – in many cases, particularly for their status of *emigrés*, the trajectory of exile appears often as an inevitable narrative element, a lens through which their life is viewed. From these pieces much can be inferred about the dynamics of the circle itself, and the many ramifications of their reciprocal relations: see for example the many obituaries written by E.H. Gombrich. None such exists on the English side for Donald J. Gordon, except for a terse and concise one published on *The Times* in December 1977 and probably written by J.B. Trapp.

Gordon would have wished to be remembered as a historian whose chief concern was with the vitality of ideas and the ways in which their expression in art and literature shape and are shaped by human desires and aspirations (*The Times*, 24 December 1977).

Gordon, however, had strong ties with Italy in general and with Vicenza in particular, thanks to his long friendship with Luigi Meneghello, who dedicates him a longer essay on the *Odeo Olimpico* (Meneghello 1979). The title, *Uno scozzese italianato*, is a variation on the proverb “Un Inglese Italianato è un diavolo incarnato”, cited by John Florio in the address to the reader of his *Second Fruits* and introduced by Roger Ascham in *The scholemaster* (1570) to criticise what was in his opinion an excessive fascination for Italy by some of his contemporaries. This variation is particularly interesting and hardly superficial, not only because it evokes Gordon’s studies of Elizabethan England, but also for a subtler parallel between that epoch’s view of Italy and that of the 1940s: Ascham writes that while “Vertue once made that countrie Mistres ouer all the worlde”, “Italie now, is not that *Italie* that was wont to be” (Ascham 1572),

and one can be tempted to see a parallel feeling, ironically enough, in the fascination with Italian Renaissance by the English-speaking world during the years of the war and immediately after. In an almost circular reprise, Italian studies in England turned again to the Renaissance as the mythical image of an once glorious country, while at the same time at least ignoring the sad actuality of contemporary and post-war Italy. The stereotype appears to be long-lived, as the “ambivalent veneration of Italy’s great beauty and glorious past, entwined with contempt for its contemporary political and moral corruption” (Taddei 2017) has yet to die out; and the perception of Italy as a “dream-like, utopian space” (Schaff 2010, 12) has an equally long tradition. In a sense, exploring the reciprocal cultural influences between England and Italy in the 16th and 17th centuries could have also meant a sort of absolution by imagination of a familiar place that was, in its contemporary incarnation, a *terra incognita* of sorts.

Gordon had experienced some of the dismal times of late 1930s Italy during his year in Florence, which was in a way “sad, dark and disastrous” (Kermode 1997, 179) due to the growing, diffused violence of the fascist regime. The dissonance between the imaginary of “a land with a more hospitable climate – not only in terms of intellectual culture, politics, and art, but also with regard to health, food and morals” (Schaff 2010, 12) and the troubling reality of 1938 Italy is striking to the young Gordon, who would later recount this first episode in Florence:

On my first or second night there I saw a lorry load of young men breaking the windows of a large shop: a Jewish shop, I was told next day, when I asked what could have been happening. That winter and spring the evidence accumulated in the bookshop windows and the nervous interest of my landlady in Jews; and in the salons and cafés of the dissident poets and intellectuals, and the solemn ugly dark brown studies of professors, the stories multiplied of what was happening in the universities, and of the new or the renewed or the attempted flight of German, Austrian, Czech, Italian: a dissolving society (Gordon 1965).

The sharp contrast between Shelley’s Italy as a “paradise of exiles” and the “dissolving society” just before the onset of the Second World War – not only Italian, but European at large, echoes in Gordon’s words, particularly where he highlights that the breaking up of the intellectual sphere of many

cities had produced, there in Florence and shortly later in England, a fluid *milieu* of lost (or displaced) identities. Thus, the list of notable figures that follows is constructed by allusions, the reverse of name-dropping, substituting the names of those anglophone “expatriates, tourists, refugees” that were in Florence at the time (for a brief analysis see the afterword to Gordon 1965) with a fragment of their identity and role in that community.

Italians have no place in that list, perhaps deliberately. The quotation from W. H. Auden’s *Spain* serves not only as a re-connection to his own student experience at Cambridge, which was likely to have been similar to the one recounted by Eric Hobsbawm:

Writers supported Spain not only with money, speech and signatures, but they wrote about it, as Hemingway, Malraux, Bernanos and virtually all the notable contemporary young British poets - Auden, Spender, Day Lewis, MacNeice - did. Spain was the experience that was central to their lives between 1936 and 1939, even if they later kept it out of sight. This was clearly so in my student days at Cambridge between 1936 and 1939. Not only was it the Spanish war that converted young men and women to the left, but we were inspired by the specific example of those who went to fight in Spain (Hobsbawm 2007).

but also as a reference to the suburban circle of mostly German-speaking, mostly Jewish intellectuals that flourished at Bing and Saxl’s home in Dulwich. And if in Cambridge “there had been *Spain* for so long”, in those “salons and cafés” in Florence, Gordon had the chance to make the acquaintance of many of those Italians, “the dissident poets and intellectuals”, with whom friendship would last beyond the end of the Second World War: in a way, it was another experience, albeit much less violent than the Spanish one, of anti-fascist resistance. A notable example of those intellectuals is Eugenio Montale, whose friendship with Gordon is testified by the dedication of a poem, *La Trota Nera*, composed during a visit to Reading in 1948 together with Alberto Moravia and Elsa Morante – the manuscript for the poem bears a lapidary comment by Gordon: “no trouts in this river!” (Fondo Eugenio Montale – Gina Tioffi, Università di Pavia) Others are mentioned by Luigi Meneghello such as Piero Calamandrei, future member of Italy’s *Assemblea Costituente* and Luigi

Russo, founder of the “Belfagor” journal, mentioned in a letter by Meneghella among the readings of Gordon (at the time of writing, it had been in print less than a year):

Specie il dr. Gordon che insegna qui letteratura inglese – influenza del 500 italiano sul loro 600 – ha studiato un anno a Firenze, amico o buon conoscente di Russo, Calamandrei, Montale – non Raghianti, ecc. è informato di noi e logicamente di qui. Invita me e due o tre studenti letterati, e facciamo le ore piccole col vischi, nel suo piccolo alloggio, caldo e bello, pieno di Moravia, Einaudi, Belfagor, Eliot, James (Luigi Meneghella to Licisco Magagnato, 21 October 1947 in Caputo, Napione 2018, 106).

Namely dr. Gordon, who here teaches English literature – the influence of the Italian 15th century on their 16th – he studied in Florence for a year, [is] a friend or a good acquaintance of Russo, Calamandrei, Montale – but not of Raghianti, etc. he knows about us and, naturally, about here. He invites me and two or three students of literature, and we stay up until the early hours drinking whiskey, in his small, warm and nice lodgings, full of Moravia, Einaudi, Belfagor, Eliot, James [Author’s translation].

“Belfagor”, borrowing its name from the eponymous archdevil of a Machiavelli novella, published articles on a variety of topics spanning from the literature of the Middle Ages to polemic pieces on contemporary Italian politics, along with book reviews and “critical portraits of contemporaries”. The Proemio to the first issue states that:

□La nostra rivista, che vuole accogliere studi e saggi di critica letteraria su scrittori italiani e stranieri, di filologia classica e romanza, di storia, di arti figurative e musicali, sarà anche una rivista di politica, di etica della politica, ci affrettiamo a dire, perché non ne vogliamo legare l'indirizzo al programma di un partito o alla scolastica ruminazione di una particolare dottrina, anche per rispetto delle idee diverse dei nostri collaboratori. [...] non chiediamo a nessuno la tessera del suo partito, chiediamo soltanto serietà di lavoro e spregiudicatezza di orientamento critico [...] (Russo 1946, 4). □□□□□

Our journal, that will include studies and essays of literary criticism on Italian and foreign authors, on Classical and Romance Philology, on History, on Figurative and Musical Arts, will also be concerned with politics – with the

ethics of politics, we hastily specify – since we do not want to tie our editorial line to the programme of a political party or to the scholastic ruminations of a specific doctrine, out of respect for the different ideas of our collaborators. [...] we ask no party membership, we only demand rigour and an open-minded and bold critical attitude[...] [Author's translation].

And it is probably this open-minded and bold attitude (an English translation of the Italian *spregiudicatezza* proves difficult to render properly in its positive sense) that appealed to Gordon, as well as the possibility of staying in contact with what was happening in Italy at the time, of keeping up a cultural bridge, avoiding to yield completely to a stereotypical, idealised image.

Meneghello, in fact, states that the relationship with Italian culture was central to Gordon's interests (Meneghello 1979). He was almost self-taught in the language, and appears to have absorbed many obsolete or dialectal forms from his readings and acquaintances. A case of the former is narrated by Frank Kermode, who recalls that Gordon was fluent in Italian but the language was "blemished by astonishing archaisms: *Questo lurido paese* he would hoot, ignoring the fact that *lurido* in modern Italian means filthy or squalid, not pale and wan" (Kermode 1997, 178). The latter is most evident from Gordon's letters to Magagnato, for example "trovarò", "ne pensaremo", "m'informarò", "quel non c'è iu en testa", "figuriti!" are all Vicentine dialectal forms, or at least variations, of Italian words that have found their way in Gordon's language, probably absorbed from Meneghello's manner of speech. Despite the fascination with 16th century Italy – and Vicenza –, Gordon had no delusions about the character of contemporary Italians, who he considered sometimes suspicious, as in "Ho preso gli atteggiamenti italiani e son divenuto altrettanto sospettoso io!" ("I have absorbed the Italian attitude and I have become myself as much suspicious as them!" Donald Gordon to Licisco Magagnato, undated letter, Archivio Magagnato Verona, b. 99, author's translation) and "i giovanotti italiani sono tutti sciagurati" (Luigi Meneghello to Licisco Magagnato, in Caputo, Napione 2018, 126).

## Italy, Cambridge and the Warburg Institute

Italy – and specifically, the Italian Renaissance – perhaps served for Gordon also as a means for reacting, on account of a latent intellectual dissatisfaction, to the English academic tradition, much as it had for Frances Yates almost a decade earlier. Describing the people involved in the larger Warburg circle towards the end of the 1950s, Michael Baxandall introduces the category of the “English people (Donald Gordon was one) whose research interests were isolated in England and had impelled them to the Institute” (Baxandall 2012, 28). Before the War, the dissociation of English literature from the history of ideas, other European literatures and the visual world appeared as the mainstream approach: the subject of the Italian Renaissance, removed in time and space, allowed for the overcoming of “insularity” (Yates 1988, 211). In her *Autobiographical fragments*, Frances Yates states multiple times how the approach of the Warburg Institute was completely new for the English milieu, which particularly eschewed contact and dialogue with images; in a sense, her words parallel Gordon’s in his recollections of the times preceding his encounter with Saxl, Bing and the Institute:

There was newness and a grateful surprise, and a kind of familiarity: all combined, so that books and scholarship and persons and places all went together in one experience. Brought up in schools of literature in the traditions of nineteenth-century ‘positivist’ history, and in the polemics about the ‘new criticism’ (of which I was already tired: though much in their debt) much concerned (as we already were) with the ‘image’, and not happy about the ways we had of talking about it: most interested in that and in the new ‘history of ideas’, which was coming to the schools from – mostly and directly – America – and not very happy about that either; and deeply involved with Italian things (and in Italy offered Croce, when I much preferred Marx) – I was very ready for the library and for Saxl (Gordon 1965).

That the Warburg Institute was indeed striving to establish a method that was openly in contrast with the deeply ingrained British academic tradition is confirmed by Bing herself, as director of the Warburg Institute in 1958:

I miei colleghi cercano di inculcare negli studenti l’idea che per essere buoni storici non è detto che ci si debba restringere a problemi politici, costituzionali o letterari; e benché il compito sia alquanto ingrato,

trattandosi di mettersi contro una tradizione accademica che ha profonde radici, altri insegnanti dell'Università di Londra ci dicono che la nostra influenza sulla mentalità degli studenti comincia a farsi sentire (Bing 1958).

My colleagues are trying to instil in the students the idea that it is not necessary to restrict oneself to political, constitutional or literary problems in order to be good historians; and however thankless the task, given that it is a matter of contrasting a deeply-rooted academic tradition, other professors at the University of London are telling us that our influence on the students' mentality is beginning to be tangible [Author's translation].

A dissatisfaction with the Cambridge intellectual milieu is also stated by Gordon himself, who had obtained his Ph.D at Trinity College:

Here was, more valuable at that moment, almost, than anything else, the example of persistence: persistence, in reading, in asking, in working. An example more valuable than I, and many more, found in Cambridge, where persistence too often was only blandly unexamined habit or a determined parochialism, better calculated to affront than fortify the young; where gardens and buildings spoke with a more moving voice (Gordon 1965).

Eric Hobsbawm, who was at King's College and was two years Gordon's senior and describes Cambridge in the 1930s with the exact same word, "parochial", so much that:

Cambridge has changed so profoundly since the 1950s that it is difficult to grasp just how isolated and parochial the place was in the 1930s even academically — apart from the incomparable national and international distinction of its natural sciences. With the exception of its world-class economics, it refused to recognize the social sciences. Its arts subjects were, at best, patchy. However implausible it seems, outside the natural sciences most of the university took little interest in research, and none in higher degrees such as Ph.D.s which were regarded at best as a German peculiarity and, more likely, as a lower-middle-class affectation (Hobsbawm 2003).

The alternative provided by the Warburg Institute appeared thus much more interesting and stimulating not only from the perspective of a student but, chiefly, as a valuable teaching method for the humanities. It is



also confirmed by Richard Read, who stated that as a professor and supervisor, Gordon “He was intent on deconstructing my Cambridge English literature education in terms of much wider European sources of the Warburgian kind.” (Richard Read, in email correspondence with the author)

The resistance of the English cultural establishment to the use of images in relation to topics outside the visual arts proper appears to have continued after World War II, and it is most likely thanks to the cultural activity of the Warburg Institute that some of that resistance could be overcome. Their relationship with Italian scholars had always been close, and continued after the War (for the intellectual exchange between the WI and Italy before 1939 see Bassi 1999): the Institute’s journal dedicated a special issue in 1946 to contributions from Italy, so that the Warburg and Courtauld Institutes

[...] have thus strengthened the ancient ties between our two countries and reaffirmed once again the consciousness we share of the bond that unites all who study man’s painful history and of the hope it gives for the future of humane civilization (Calogero 1946).

A further Italian perspective on the Warburg Institute in London, and Italian emigrés in 1950 is provided by the correspondence between Licisco Magagnato and Alessandro Bettagno. The latter was, at the time, a young art historian from Verona who studied Venetian painting in Padua and received a research Fellowship at the Warburg Institute; he later would become director of the Istituto di Storia dell’Arte of the Fondazione Cini in Venice. The close friendship between him and Magagnato makes for lively, ironic, sometimes tranchant commentaries, from which transpires an admiration for the intellectual climate at the Institute. The availability of funds for traveling and attending conferences, as well as the presence of the Library contrast with the situation in Italy:

Continuo a “scoprire” libri ed estratti non solo interessanti ma fondamentali per i miei interessi: il grave è che non riesco a leggere tutto quello che trovo ed ormai mi trovo ad avere forse esagerato in questi “excursus” per tutta l’arte tardo-antica a danno anche del mio particolare argomento. Ma non sono del tutto pentito di ciò. Penso che gli italiani, senza tutti questi mezzi e

queste raffinatezze bibliografiche sono dei veri raddomanti della storia dell'arte... se riescono ancora a scrivere delle cose interessanti (Alessandro Bettagno to Licisco Magagnato, 9 May 1950, Archivio Magagnato Verona, b. 94)

I keep on "discovering" books and excerpts which are not merely interesting but fundamental for my interests: the bad thing is that I do not manage to read everything I find and I have perhaps exaggerated in these "excursus" through all of ancient art to the detriment of my specific subject. But I do not fully regret this. I think Italians, without all these means and bibliographic refinements, are indeed diviners of History of Art...if they still manage to write interesting things [Author's translation].

In Bettagno's words, there emerges a contrast between the collaborative attitude at the "beloved Warburg" and the more hierarchical structure at the University of Padua, where Bettagno's relationship with the Maestri needed a mixture of diplomacy, *captatio benevolentiae* and privacy. As Bing later stated in 1956,

Proprio per la natura delle nostre collezioni, esse rappresentano un centro attorno al quale tendono a gravitare studiosi con interessi comuni. I lettori che vengono all'Istituto sono praticamente sicuri di trovarvi altri studiosi impegnati in lavori affini; e noi per parte nostra annoveriamo tra i nostri privilegi quello di metterli in relazione tra loro.

The very nature of our collections makes them a centre toward which scholars with shared interests tend to gravitate. The readers who come to the Institute are sure to find there other scholars working on similar themes; we, on our part, have the privilege to connect them together [Author's translation].

Gertrud Bing appears to be a driving force in the Institute's research activities and in maintaining direct contact with Italy, as well as with the Italian scholars in London: Bettagno states that he "hoped to go with Miss Bing by car to Canterbury" (Alessandro Bettagno to Licisco Magagnato, 9 May 1950, Archivio Magagnato Verona, b. 94) during the course of his stay in England. From Gordon's correspondence it emerges that both he and Bing frequently travelled to Italy, sometimes together and sometimes not,

not only to attend conferences or symposia or to acquire new books for the Library but also to maintain ties and relationships. This kind of active involvement not only appears a precursor of contemporary times, but also as a counterbalancing attitude to a prevailing English consciousness of the loss of the Empire, which produced a surge of intellectual hostility “to the idea of abroad” (Spender 1978). Arguably, the circle of the Warburg institute, inherently European by nature due to its being formed by German Jewish refugees, represented a reference point to those who did not feel that kind of desire for insularity.

On the other hand, the beginning of the fifties marked also the reprise of official cultural relations between England and Italy, suspended during the war: Bettagno mentions the imminent inauguration of the Italian Cultural Institute in May 1950, presided by the Count Sforza, to which he was invited and Gordon was not – to the latter’s indignation (Alessandro Bettagno to Licisco Magagnato, 9 and 12 May 1950, Archivio Magagnato Verona, b. 94 ).

Probably with a part of financial support of the British Council as well, the Warburg Institute continued to be one of the poles that attracted Italian academics to England, in a relationship that was mutually beneficial, since both milieus found in the reciprocal exchange a way to overcome some limits of their own parochialisms. And it is interesting to note that Gordon directs young scholars he found promising not directly to his own department at the University of Reading, but rather to the Warburg Institute, whose formative function for what concerned philology was deemed of fundamental importance.

### **“A bizarre patron Saint of Italian Studies”**

Gordon was appointed lecturer at Reading in 1947 (Kermode 1997), after a time at Liverpool University during and immediately after the war. Not much is known of his work there, but it is certain that while his work on Ben Jonson and Inigo Jones advanced, so did his collaboration with Frank Kermode, a student at the time, Rudolf Wittkower and, in passing, his only student at the time, future architect and critic Colin Rowe – “il giovanetto, mio amico, che ha fatto recentemente una tesi con Witt su Jones [...]” / “the young man, a friend of mine, that has recently completed a thesis

with Witt on Jones” (Archivio Licisco Magagnato Verona, Donald Gordon to Licisco Magagnato, 16 January 1949, Archivio Magagnato Verona, b. 99). Shortly after Gordon’s appointment, Luigi Meneghello arrived in Reading, initially with a temporary research assignment on the influence of Croce and Gentile on R.G. Collingwood: the origins of both his friendship with Gordon and the birth of the Department of Italian Studies are recounted in *La Materia di Reading* (Meneghello 1997). Recalling the impression of seeing, in a painted portrait of Gordon by Harry Weinberger, a resemblance with Erasmus of Rotterdam, Meneghello considers it particularly poignant in the sense that Gordon was the modern incarnation of a Renaissance man, particularly for the conviction that the *studia humanitatis* allow humankind a contact with some truths regarding the ultimates (“certe verità relative alle ‘cose ultime’, gli *ultimates*, da pronunciarsi *àltime*”, Meneghello 1997). In *Il dispatrio*, Luigi Meneghello reiterates the impression, mirroring Bing’s opinion of Giuseppe Billanovich:

Lui, che degli umanisti del Quattro e Cinquecento era una specie di reincarnazione. Gertrud Bing vedeva una simile reincarnazione in G. Billanovich che studiava allora al Warburg, e la trovava (a ragione) commovente. Nel caso di Sir Jeremy sulla commozione prevaleva il panache [...] (Meneghello 1993).

He, that of fifteenth and sixteenth century humanists was a sort of reincarnation. Gertrud Bing saw a similar reincarnation in G. Billanovich who studied at the time at the Warburg and (Bing) found that rightfully moving. In the case of Sir Jeremy [Gordon] panache prevailed on emotion [...] [Author’s translation].

Billanovich was offered in fact a Senior research fellowship by Gertrud Bing, and spent two years at the Warburg Institute from autumn 1948 to 1950. It is highly likely that it was he who

C’è al Warburg uno studioso italiano (di Padova) che al sentire del mio tentativo di lavorare a Vicenza ha alzato le braccia al cielo...(la Bing dice che quando sente il nome di D.P. si fa il segno della croce) (Donald Gordon to Licisco Magagnato, undated 1948, Archivio Licisco Magagnato Verona, b. 99).

There is at the Warburg an Italian scholar (from Padua) who, when he heard of my attempt to work in Vicenza threw up his arms...(Bing says that when he hears D.P.'s name he crosses himself) [Author's translation].



Luigi Meneghello in Reading, 1960s. Archivio Giovanni Giovannetti, Firenze.

Gordon's strong interests for Italy and Italian culture ended up supporting Meneghello's project of a Department dedicated to Italian Studies with Sir Frank Stenton, at the time Vice-Chancellor of the University of Reading. It is in this first year at Reading that Gordon involves Luigi Meneghello in the cultural circle of the Warburg Institute, particularly introducing him to Fritz Saxl and Gertrud Bing:

Ho conosciuto bene il prof. Saxl, direttore di quella stupenda istituzione che è il Warburg Institute di storia dell'arte, principalmente, ma non solo. Un grande filologo, magnifico uomo, morto due settimane fa. Mi aveva promesso due mesi almeno nel suo istituto (per insegnarmi qualcosa di metodologia;

sarebbe stato per quest'estate. Ora non so) (Luigi Meneghello to Licisco Magagnato, 10 April 1948 in Caputo, Napione 2018).

I got to know professor Saxl well, the director of that wonderful institution, the Warburg Institute: of history of art, mainly but not exclusively. A great philologist, a magnificent man, who died two weeks ago. He promised me a stay of at least two months in his institute (to teach me something about methodology; it would have been this summer. Now I do not know) [Author's translation].

This circle of intellectuals, and the tradition they represented (and worked to establish) were recognised by Luigi Meneghello as the main source of inspiration for Gordon's academic work and approach to scholarship, where "la chiave per studiare i valori di una civiltà del passato è da cercare nel processo attraverso il quale essi ci sono stati trasmessi" (the key for

studying the values of a past culture has to be found in the process through which they have been transmitted to us) (Meneghello 1997).

The Institute's different approach to history (and history of art) was evident to anyone involved with it; for example, to address apparent hesitations and doubts on Magagnato's part on the matter of leaving Vicenza for London the following year, Meneghello writes:

Il Warburg Institute di Londra, dove tu metterai piede come ospite l'anno venturo, potrebbe diventare una cosa assai diversa per te, nel caso che tu decidessi che così vuoi.[...] Però non ho dubbi che se tu ti proponessi, al tuo arrivo, di trasformare la visita in un periodo di lavoro assai più lungo, la cosa andrebbe. E se andasse, entreresti con una preparazione filologica e usciresti con un'altra; e con un libro, suppongo (Luigi Meneghello to Licisco Magagnato, in Caputo, Napione 2018, 119).

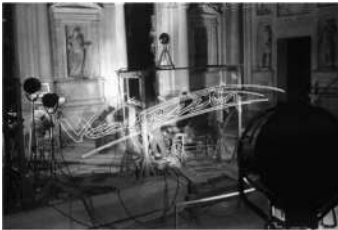
The Warburg Institute of London, where you will come as a visiting [scholar] next year, might turn out to be a very different matter for you, if you'll decide that it is what you want. [...] Although I have no doubts that if, on your arrival, you'll set your mind on transforming your visit in a longer period of work, this would work out well. And if it did, you'd enter with a philological background and come out with another; and with a [published] book, I suppose [Author's translation].

Gordon and Meneghello organised lectures at the University of Reading, open to the public, on Renaissance topics and in collaboration with the Warburg Institute, and in turn absorbed their methods, particularly in letting the image be the driving force of the discourse (Meneghello 1997). At the end of the 1940s that appeared to still be a new and unconventional approach: as late as 1945 Frances Yates, referring to her lecture at the Elizabethan Literary Society, notes that "in the literary opinion of the time, poetry and the images it evoked had no relation" (Yates 1988, 226) and that the slides that accompanied the lecture generated a not insignificant amount of discomfort to the audience. Gordon's lectures as well were given with "many slides, always projected on two screens, which was the usual Warburg Institute way of establishing, by a sort of historical stereoscopy, startling new perspectives on art history" (Kermode 1997, 176), and this particular way of showing images would last well until the

1970s, when Colin Rowe at the Architectural Association in 1975 would accompany his talk with slides with two images side by side. The photographic collection of the Warburg Institute was the source of inspiration for what Meneghello and Gordon began building at Reading: a collection specialised in “Italian” images, with the vague intention of competing with the Warburg one (Meneghello 1979), an attempt – foiled by the lack of time and resources – of creating a small “Warburg-on-Thames”. On this backdrop, Kermode’s recollection return a very theatrical image of Gordon the lecturer, who would define himself as a regisseur by nature and

[...] would prepare a lecture on the chosen topic and ensure that its preparation, and especially the occasion of its delivery, should be appropriately spectacular. He looked forward to these occasions as opportunities to give an unforgettable performance in an impossible blaze of academic light. [...] From his gait on entry to the last word, everything was theatre (Kermode 1997, 175-176).

### Vicenza and the Teatro Olimpico



Filming the *L'Olimpico* documentary. Fondazione Vajenti, Vicenza.

Palladio’s Teatro Olimpico in Vicenza came to be Gordon’s “single most passionate concern” (Kermode 1997, 179): it was probably the effect of a visit to Vicenza in the in 1948 and it subsequently became the subject of Gordon’s project proposal for a full professorship at the University of Reading (Meneghello 1979).

Reading between the lines of the letters of both Gordon and Meneghello to Licisco

Magagnato, we can advance a hypothesis on how that visit, in the summer or early autumn of 1948, took place. Luigi Meneghello introduced Gordon to Licisco Magagnato, who at the time was working as Antonio Marco dalla Pozza’s assistant (Napione 2018) at the Museo Civico, tasked with the reordering of the artworks which had come back from the war shelters (Pozza, Colla 2016). At the same time, filming was underway or just finished for the short documentary *L'Olimpico*, directed by Gianpaolo Vajenti based on a script written by Dalla Pozza and Magagnato. These

days must have been intense for the vicentine scholars, as Meneghello states that on his next visit home things will be different, since “una delle cose che desideravo di più era stare alcuni giorni in compagnia. Ma sai bene com'è andata” (One of the things I looked forward to the most was spending some days together. But you very well know how things turned out. Letter 5 in Caputo, Napione 2018, 116).

It is possible that Dalla Pozza already had acquaintances at the Warburg Institute, or at least that he knew some of the people there, such as Wittkower, as the letters seem to imply: there is a preoccupation, on Gordon's part, that their research on the Teatro Olimpico would cross, unpleasantly, into Dalla Pozza's research territory, by way of their proximity (Donald Gordon to Licisco Magagnato, Archivio Magagnato Verona, b. 99, 1948).

The cross-reading of the correspondence between Meneghello, Magagnato and Gordon helps to reconstruct the origins of the latter's shared interest for Vicenza and the Teatro Olimpico and the reach of their project. Gordon's strong connection with the Warburg Institute thanks to his close friendship with Gertrud Bing and Fritz Saxl meant that had a say in some of the Institute's decisions, for example regarding admissions (it was thus that Joe Trapp had obtained a position as a librarian at the Institute after a period at Reading) and, likely, the grants given to Italian scholars and students; this influence can be surmised from his 1948 letter, the first in which a clear reference for the project is made :

Caro Magagnato – il caso Magagnato e la faccenda del Teatro Olimpico sono stati discussi al Warburg. Posso ora proporti questo: ti andrebbe, quando verrai qui, di continuare il lavoro per il nostro progetto – sotto la mia guida (in quella forma ufficiale che qui si chiama “supervision” e, per l'architettura, sotto quella di Wittkower)? C'è già sia l'approvazione di W. – il quale non si può dire che abbia indiscutibilmente sposato l'altro progetto di farti studiare la pittura veneta in Inghilterra. C'è poi l'approvazione particolarmente calda di Gertrud Bing, la vice direttrice (ma in funzione di direttrice) dell'Istituto, che ha una precisa preferenza per questo argomento, ed anzi ne è entusiasta (Undated, but likely after 6 October 1948, letter from Gordon to Magagnato, Archivio Magagnato Verona, b. 99).



Dear Magagnato – the Magagnato case and the matter of the Teatro Olimpico have been discussed at the Warburg. I can now propose this: would you like, when you'll come here, to continue your work for our project – under my guidance (in that official guise that here is called “supervision” and, for what concerns architecture, under that of Wittkower)? There is already W.'s approval – who I cannot say has wholeheartedly approved that other project of you studying venetian painting in England. There is moreover the particularly warm approval of Gertrud Bing, the vice-director (but in her capacity as director) of the Institute, who has a particular preference for this subject – she is rather enthusiastic about it. [Author's translation].

“The matter of the Teatro Olimpico” refers not only to the proposed research project, but also to the ambitious project, on Gordon's part, of a *mise en scène* of Shakespeare in Vicenza, in a convergence (or rather, collision) of theatrical approaches, “for the sake of the *frisson* to be got from this contamination of two violently discrepant Renaissance conceptions of the antique” (Kermode 1997, 179). Ettore Napione has precisely reconstructed from the correspondence the whole affair, which involved Glynne Wickham and ultimately resolved itself in a *fiasco* (Napione 2018).

The first letters hint to yet another project, that apparently suffered the same fate as the theatrical production: a summer school in Italy involving the Warburg Institute. The details that can be gleaned from the correspondence at this time are few: it was likely to involve some Italian institution, the Universities of Padua and Venezia where some of Gordon's Italian acquaintances worked. It was to be open to up to fifty students, and needed someone in England to advertise the course, for which Gordon did not want to assume responsibility but offered support (Luigi Meneghello to Licisco Magagnato, in Caputo, Napione 2018). The ambitions were high: if the course went well, it was hinted that the format could be exported to the United States. *À propos* of this, Gordon writes:

Ho parlato a Witt. del corso estivo e, se puoi fare una proposta sicura e soddisfacente nei termini che abbiamo stabilito insieme, penso che egli verrà – si è anche mostrato interessato all'idea del congresso di Architettura.

I spoke with Witt. about the summer course and, if you can advance a proposal both definite and satisfying as per the terms we discussed together, I think he will come – he was also interested in the idea of an Architecture conference [Author's translation].

That might hint that it was to be an itinerant seminar-course with the aim of visiting Renaissance and Palladian architecture in Italy, probably following Wittkower's interests in the same period. The architecture conference hinted at here is mentioned once and never again in the correspondence. The significance of the Teatro Olimpico and the role of the collaboration between Gordon and Magagnato regarding the history of the Teatro will be further explored in a future essay; nonetheless, those episodes show that there was the will to keep up the exchange between Italy and England around Renaissance scholarship in art and architecture, and to organise courses and visits accordingly. The theme of the Teatro particularly interested Gertrud Bing as well: in addition to her particularly warm recommendation to Licisco Magagnato, it is worth noting that she organised a showing of Magagnato and Dalla Pozza's film on the Teatro, held at the Ministry of Education's cinema (Bing 1951, 41).

This essay is but an initial piece in a much wider picture of the Anglo-Italian cultural relations in the immediate post-war years, and has no pretention to be exhaustive: through the exploration, by no means complete, of some figures connecting Italy (the Veneto in particular) and England in those years a complex network of acquaintances and travels emerges, which has been reconstructed only partially. Nonetheless, their work and their Gertrud Bing at the Warburg Institute and Donald Gordon at Reading University, on their part, had a tangible influence on how these connections came to be and what they produced: not only scholarship but a deeper reciprocal understanding between the two cultural milieus and ties that proved long-lasting. The frequent trips to Italy of Gordon and Bing that can be inferred from the correspondence, the efforts at the Warburg Institute to keep Italian scholars there (both Magagnato and Bettagno ended up not staying longer than their initial intentions, despite offers for longer fellowships being made from the Warburg), Meneghello and Gordon's work at the Department of Italian at Reading all point to a continuous and complex system of exchanges.

*I would like to thank professor Richard Read, professor Elisa Bizzotto and Dr. Antonella Arzone for their invaluable help with the research for this essay.*

---

## **Appendix | Letters from Donald Gordon to Licisco Magagnato**

*We reproduce here all letters from Donald Gordon to Licisco Magagnato kept by the Musei Civici di Verona in the Archivio Licisco Magagnato, b. 99. No copies or minutes can be found of Magagnato's replies, and at the time of writing (September 2021) no archive belonging to Donald Gordon, which may hold Magagnato's replies, is yet available for consultation. We have decided not to signal the frequent typos and other grammar and syntax errors with [sic] in order not to compromise the legibility of the letters and to preserve the sense of the vivid, expressive, self-taught yet spontaneous use of Italian language on Gordon's part.*

16 January 1949

Wantage Hall, Reading, Jan. 16th

Caro Licisco – Questo soltanto per dirti che ho ricevuto le diapositive. Mille grazie. Fra poco faccio una lezione (semplice) su questo benedetto teatro. Grazie anche del librettino. Ho visto recentemente a Londra un Daumier di Don Quixote che mi ha impressionato fortemente. Tra una settimana, spero, Wittkower ed io andremo in compagnia vedere questo disegno del Proscenio. Lui dice che sarà difficilissimo prendere una decisione definitiva: l'unica speranza sarà – come dici tu – di trovare qualche scrittura. Dice anche che nessuno ha mai fatto finora un esame filologicamente esatto dei disegni “palladiani”. Per il problema a cui ai accennato in una lettera a Gigi, io posso soltanto dire che credo che la questione dell'influsso di Scamozzi sul palladianesimo inglese sia un argomento finora non approfondito. Posso anche dire che il giovanetto, mio amico, che ha fatto recentemente una tesi con Witt su Jones, mi ha detto che secondo lui Jones ha visto Palladio in una versione scamozziana ... (Ho trovato qualche settimana fa un esemplare della prima edizione de I Quattro Libri). Ho letto in questi giorni, per scopi miei, il trattato dello Scam.(non tutto, però); e sto leggendo il Vitruvio di

Barbaro. Scriverò a lungo quando abbiamo visto questo disegno. Saluti a tutti Tuo Donald

Niente novità per lo spettacolo. Stiamo in questi giorni affrontando il problema dei biglietti... Mi dirai se mio italiano non sia intelligibile  
D

\* \* \*

The University of Reading, n.d.

Caro Licisco – Bravo – Bravo – Bravo Caro Licisco. Come mai? E come mai? Secondo l'ultima lettera avevo dovuto abbandonare il progetto di venire. Ma ora, stai sicuro, farò ogni sforzo. Trovarò il denaro. 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

Non sarranno difficoltà spero con D.P: avere il ius primae noctis?

\* \* \*

8 agosto 1949

Craigland, Dalbeattie, Kirkandbrightshire, Scotland

Caro Licisco,

Gigi mi scrive che le fotografie sono pronte, e forse già espedito. Difatti non occorre adesso spedirle. In questo breve spazio di tranquillità che mi rimane prima di venire in Italia non posso dedicare molto tempo a Pagello. Peccato che non siano arrivate prima; speravo di poter trascrivere i testi qui dove non faccio nient'altro che studiare.

Spero che tutto vada bene per e che ti sei preparato un po' col'inglese e che il lavoro e in ordine per tuo soggiorno da noi. Purtroppo Gombrich non ci sarà a l'Istituto. Va in America. La Dott. Bing verrà a Firenze a settembre. Cerco di persuaderla a venire anche a Vicenza. Penso di arrivare a Milano alla fine di questo mese – 30, 31. Mi fermo li forse due o tre giorni per

l'Ambrosiana. Poi vengo a Vicenza. Debbo passare qualche giorno a Padova e anche a Venezia. Dovrei anche fare una scappata a Roma per il Vaticano, ma non so se questo sia possibile. In ogni modo vado a Firenze verso la fine di Settembre assistere al Congresso di Studi Umanistici che si svolgerà nei giorni 28 - 30 sett. E non torno a Vicenza. A Vicenza spero di scrivere, in breve, la storia della creazione dell'Accad. E delle preparazioni per la rappresentazione della tragedia - sulla base dei documenti (spero che là sia pronto il catalogo). E anche di fare tutto che sia necessario per gli archivi privati. Adesso sto studiando Trissino. Tra poco sarò uno dei pochi che hanno letto L'Italia liberata dai Goti... Saluti a Lidia e alla famiglia Tuo, Donald

\* \* \*

Craigland, Dalbeattie, Scotland Aug. 23rd [1949]

Caro Licisco,

Ho avuto i biglietti. Arrivo, come dicevo, a Milano, Martedì (30). Vengo a Vicenza in corriera, quindi o venerdì (2 o 3) - sarà venerdì, probabilmente. Telegrafo da Milano. Vorrei andare dalla Luna. La Dott. Bing pensa di essere in passaggio da Milano a Venezia domenica (5). Spero che si fermerà a Vicenza almeno qualche ora.

Gli studi trissiniani vanno avanti. Hai letto Moschin? Un libro tanto pregevole. Sento fortemente la tentazione - che debbo resistere! - di andare anch'io ai documenti anche per lui... Non esiste, naturalmente, un quadro complessivo dei suoi interessi intellettuali.

Guaio per gli archivi privati. Ne pensaremo.

Gigi sta ancora vivo? Saluti a tutti, Tuo Donald The University, Reading.  
March 17th, 1949.

Senti, caro, basta di questi progetti...Non metto neanche una mano vicina a questa faccenda della mostra di disegni...Voglio venire in Italia adesso, non fra un anno...Devi scrivere alla Sig.ra Williams dal RIBA. E forse avrai una risposta...Forse. Perché quando l'ho trovato un mese fa (incirca) stava di cattivissimo umore con Vicenza e i Vicentini. Ella aveva già ottenuta i permessi necessari dal Duca di Devonshire e dal RIBA ma neanche una parola, neanche una cartolina da Vicenza...Lei mi ha detto che deve in ogni modo venire in Italia (luna di miele, credo) e forse ha già presa sue decisioni...(Sai, per caso, che i disegni sono legati in volumoni, grandi un metro, in tela bella e pesantissima del settecento...e ci sono forse una

dozzina di questi volumi...). No, caro, non m'interesso. Il Warburg pagherà, almeno una parte. E spero anche di avere qualcosa dall'università. Quando vai a Roma? Le mie possibilità sono limitate, naturalmente. Debbo venire verso le 10 Aprile. E penso di fermarmi 3 settimane. Va bene? Speriamo. Perché non credo che posso far' altro. Tu mi troverai una stanza? Dalla Luna? – E se fosse una stanza con riscaldamento! Son sicuro che farà un freddo bruttissimo in Italia. Ai avuto una lettera da Wickham? Lui mi ha scritto due giorni fa dicendo che per quest'anno si deve lasciar' andare il progetto...Lui, povero ragazzo, era così disperato e così arrabbiato che non riusciva nemmeno a scrivere in un modo intelligibile. Sicchè non capisco bene finora cosà sia successa. Ma credo che si faceva troppo tardi...Lui dice che cercherà di cambiare la cosa per 1950. Sembra che ha avuto i danari ma qualche altra cosa sia andata storta. È un guaio. Ma veramente da gennaio io non speravo troppo. Ero sicuro che anche se decisioni favorevoli fossino prese si facesse troppo tardi. M'informarò meglio.

Gigi sta bene. Abbiamo avuto qualche successo con un corso di lezioni sul quattrocento italiano che erano molto frequentati. Saluti a Lidia. Spero di rivedere tutti fra poco. Sembra che voi fare un mistero per le carte.

Bene...tutta la storia sembra piuttosto un giallo (mimico-D.P.) e posso aspettare finchè vengo.

Tuo,  
Donald

\* \* \*

16th May, 1962  
[no place indicated]

Caro Licisco,

Gigi mi ha detto della pubblicazione che intendete fare. Se i piani non sono già in fase troppo avanzata, avrei piacere di collaborare anch'io. 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. Avrei però bisogno di un nuovo controllo sui manoscritti della Bertoliana: ma non sarà un lavoro lungo. Ho saputo la settimana scorsa che c'è un manoscritto che può interessare, presso la Vaticana: sono in attesa di un microfilm. Devo anche vedere che

cosa ha scritto il Puppo sui costumi, perché ho del materiale che forse non ha utilizzato. Se il mio manoscritto fosse pronto per il prossimo ottobre, potrebbe andarvi bene? Se sì, io verrei in Italia durante l'estate prossima, e lo preparerei in forma definitiva. Ti pregherei di scrivermi al più presto, in modo che possa fare i miei preparativi per l'estate. Sento da Gigi che stai distruggendo Verona!

Cordialmente

Donald

\* \* \*

Aug. 19

[no place indicated]

Caro Licisco,

Liberato dai medici sono (spero) in partenza per l'Italia. Sono a Venezia giovedì ma parto subito: andiamo a Ravenna e forse a Urbino; poi facciamo Bologna, Mantova, Verona, etc. Giungiamo a Verona nei primi di Settembre, dove farò subito una telefonata al Castello Vecchio. L'operazione è andata bene – dicono: mi hanno semplicemente tagliato la gola – tiroide. Mi sento bene e normale, ma stanco e piuttosto fragile – sbriciolato... Sotto gravi minacce ho giurato di non studiare, leggere, stancarmi, ecc. E in verità non mi sento in grado di far molto; e naturalmente non ho fatto nulla in riguardo al nuovo progetto. Discutiamo però quello che si può fare quando ci troviamo. Il vecchio programma si deve dimenticare (colpa mia); il problema è di fare il lavoro di Schrader. [questo data la lettera a dopo il 1960 NdR]

Voglio anche trovare – Puppi? – si chiama? Saluti

Donald

\* \* \*

n.d., [1948? added in pencil by the archivist]

[no place indicated]

Caro Magagnato – il caso Magagnato e la faccenda del Teatro Olimpico sono stati discussi al Warburg. Posso ora proporti questo: ti andrebbe, quando verrai qui, di continuare il lavoro per il nostro progetto – sotto la mia guida (in quella forma ufficiale che qui si chiama “supervision” e, per l'architettura, sotto quella di Wittkower)? C'è già sia l'approvazione di W. – il quale non si

può dire che abbia indiscutibilmente sposato l'altro progetto di farti studiare la pittura veneta in Inghilterra. C'è poi l'approvazione particolarmente calda di Gertrud Bing, la vice direttrice (ma in funzione di direttrice) dell'Istituto, che ha una precisa preferenza per questo argomento, ed anzi ne è entusiasta. Che cosa pensi? A me pare un'idea buona; e permetterebbe di svolgere debitamente il nostro progetto. Sono sicuro che non sarai offeso dall'idea che la nostra collaborazione sia formalizzata a questo modo! Per l'eventuale pubblicazione (che L'Istituto si attenderebbe) ci accorderemo quando s'arriverà al momento di scrivere! Spero che la cosa ti vada. A me pare una piacevole possibilità. Sui particolari del lavoro non sono ora in grado di scrivere. Ho dovuto venire a Londra per scoprire che esiste un catalogo stampato dei mss. della Bertoliana – mal fatto e incompleto, senza dubbio, ma prima di mandarti un promemoria lo devo vedere! Ad ogni modo, ho promesso che molti documenti ci saranno, perciò datti da fare subito a preparare la campagna alla Bertoliana ... Ho trovato con difficoltà il materiale che cercavo all'Ambrosiana. Ma naturalmente solleva subito una nuova serie di problemi. Ma di questo un'altra volta. Pensi che ci saranno difficoltà con Dalla Pozza, riguardo a questo progetto? – che s'accosta tanto al suo stesso campo? Fammi sapere circa questo punto, e dimmi anche se non si possa fare qualche passo qui (l'altra sera a pranzo discorrevi col nostro Rettore – a cui ho raccontato la storia (è lui uno storico molto distinto) – circa la possibilità di invitare qui D.P: per un mese – e partire io per Vicenza un giorno prima che arrivi! Sembra che non ci sia altra soluzione). Ho già detto a Wittkower di scrivergli una lettera – non attorno a questo progetto nostro in particolare ma semplicemente perché D.P. sarà probabilmente lusingato di riceverla! Penso anche che l'atteggiamento di quel bel tipo è famoso. C'è al Warburg uno studioso italiano (di Padova) che al sentire del mio tentativo di lavorare a Vicenza ha alzato le braccia al cielo...(la Bing dice che quando sente il nome di D.P. si fa il segno della croce). Del resto il bibliotecario di uno dei nostri musei ha battezzato il D.P. "quel non c'è iu en testa" Per gli altri progetti. Gigi ha sentito per la traduzione. Sono in contatto per far venire il Julius Caesar a Vicenza. È entusiasta all'idea, ma siccome insegna in un'università di provincia un po' lontano da qui, non è stato possibile incontrarci finora. Ho parlato a Witt. del corso estivo e, se puoi fare una proposta sicura e soddisfacente nei termini che abbiamo stabilito insieme, penso che egli verrà – si è anche mostrato interessato all'idea del congresso di Architettura. La gente dell'Istituto ha sentito con piacere della tua venuta. E John Pope-Hennessy ti ricorda con



molta simpatia, ed è senz'altro certo dell'idea di vederti qui. 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. Cordialmente,  
DJ Gordon

Versione di L. Meneghello

Ma questo aggiungo per conto mio: tre settimane senza una crisi! Senza neanche la più piccola ombra d'una crisi! Bellezza! Ma parlare sul serio direi che Gigi sta molto bene: lavora, studia, comincia un'ora ad insegnare, e gode senz'altro il ritmo tranquillo di nostri giorni – che ammette soltanto piccole interruzioni. Speriamo che duri! Ma credo di sì. Ciao

D

Saluti alla Lidia, alla famiglia, a Galla – e a D.P.!

\* \* \*

Wantage Hall, Giovedì.

n.d.

Caro Licisco – 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. Grazie di tua bella lettera. Non badare ai rimproveri della moglie! Cosa vuoi che ne sappiano le donne! I fatti stessi parleranno per conto loro. Quanto al progetto di Wickham, mi pare esser proprio bello. E spero spero che tutto vada bene. E spero che non sia troppo ottimista sulla possibilità di aiuto della parte del British Council. Ma voi dovete fare la risposta sulla base di questa lettera, senza tener conto di tali dubbi. E lui è senz'altro un ragazzo chi sa fare. Credo che l'occasione verrà fuori per voi mettervi in rapporti col British Council in Italia. Quanto a questo tipo di Malo è vero che sta bene. Ha trovato un appartamento. Deve aspettare adesso la moglie – con poca pazienza, perché lui sta solo in questo appartamento. Figuriti. Lui chi è così ben capace di fare da mangiare, di fare la pulizia ecc ecc. Le rovine che troverà la Katia—Per suoi amici però è un bel divertimento. Per le lezioni ha trovato le difficoltà che tutti trovano quando cominciano – ogni mestiere ha la sua tecnica. Ma però riesce bene. E niente crisi! Le lezioni sono molto frequentate. E c'è anche troppo gente che vuole imparare la lingua. Sembra che un'insegnante solo non basta. Ho assistito alle prove di qualche

lezione e veramente G. parla(?) adesso con una facilità che mi fa spavento. Mai mai mai sarò capace io di fare una lezione in italiano. Ma, come dici tu, veniamo al sodo. Il lavoro. Propongo questo schema. 1) scherzavo, pur troppo, quando parlavo della possibilità di far venire D-P. in Inghilterra! Provo un po' ma non credo che sia possibile. Devi assolutamente trovare un modo di avere l'ingresso livero' alle carte. 2) devi cominciare tuoi studi con Zigitti. 3) Leggi anche tutto che esiste sull'Accad. (Lampertico il più importante) 3) Noti ogni libro uscito fuori da quest'ambiente. Tutti si deve leggere. 5) 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. 6) devi orientarti un po' in questo mondo - è, per esempio, il mondo dei Dialoghi di Tasso e di Speroni. 7) Leggendo Ziggiotti nota anche ogni suo riferimento preciso alle carte ecc. che adopera. 8) chi era Ziggiotti? Devi fare uno studio biografico? Dove sono le sue carte? È possibile precisare un po' la storia delle vicende loro? Ti ricordi del riferimento che ho trovato io. 9) il ms di Z che ho avuto dalla Bert. È una copia. Dov'è l'originale? Dalla Bert.? 10) 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. 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. Basta per ora? Naturalmente quando dico leggi voglio dire anche prendi degli appunti ampi ecc. Per conto mio sto studiando il mss dall'Ambrosiana (ho avuto un microfilm). C'è dentro roba preziosissima per la storia della rappresentazione. Non accennare a questo, ti prego, a Vicenza. Ho preso gli atteggiamenti italiani e son divenuto altrettanto sospettoso io! È tanto brutto - sul libro di Wotton (ben noto, e l'ho anche letto, mi pare, cinque anni fa!); c'è un appunto (ms, - non stampato, mi pare) di Inigo Jones sul T.O. Finora non l'ho visto. Ti spedirò una copia. Jones a visitato il T.O. il 23 sett. 1613 (ben noto a tutti - ma io l'ignoravo!). Deve aver visto - son sicuro - anche il teatro di Scamozzi a Sabbioneta - esiste uno schizzo suo di un proscenio,

basato – credo- su quello di Sabbioneta? Puoi trovarmi una fotografia della scena di Sabbioneta. Il libro americano: From Art to Theatre. George R. Kernodle. University of Chicago Press. Chicago. U.S.A. 1944. Ho trovato finalmente G. Mazzatinti, Inventari dei MSS delle Biblioteche d'Italia, vol II. – (Vicenza) col inventario dei mss. della Bert. Ma è così brutto che non aiuta molto. Adesso, credo che basta veramente. Ci vuol' una settimana per leggere questa lettera! – Spero che hai avuto le misure per far fare le -cose – non viene la parola – proiezioni? Forse? Quanto alla meschinità di individui, le invidie ecc. – cose tali ci affliggono un po' dappertutto. Difendersi, fare delle polemiche, le contro-accuse serve soltanto per mostrarsi che questa gente ha un potere su di noi, che può farci soffrire. Gigi accenna alla possibilità di venire a Natale per qualche giorno. Mi pare un capriccio! E cerco di dissuaderlo. Tanti saluti alla Lidia: alla famiglia: a Galla. Grazie ancora. Non ho controllata questa lettera. Richiedo perdono per tutti gli sbagli ecc. spero che capisci almeno le cose che voglio dire. Saluti affettuosi.  
Donald Gordon

---

## Bibliography

Ascham 1572

R. Ascham, *The Scholemaster*, London 1572

Baxandall 2012

M. Baxandall, *Is Durability Itself not also a Moral Quality?*, "Common Knowledge" 18 (2012), 22-31.

Bing 1951

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

Bing 1956

G. Bing, *Il Warburg Institute e gli studi umanistici. Dr. Bing's address, Convegno di Studi sull'Umanesimo (La Mendola, 27 agosto 1956)*, "La Rivista di Engramma" 177 (Novembre 2020).

Calogero 1946

G. Calogero, *Preface*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 9 (1946) (1 page).

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.

Del Prete 2020

E. Del Prete (a cura di), *Il Warburg Institute e gli studi umanistici. Dr. Bing's address, Convegno di Studi sull'Umanesimo (La Mendola, 27 agosto 1956)*, a cura di E. Del Prete, "La Rivista di Engramma" 177 (Novembre 2020).

Demoor 2005

M. Demoor, *From Epitaph To Obituary: The Death Politics of T. S. Eliot and Ezra Pound*, "Biography" 28, 2 (Spring 2005), 255-275.

Gordon 1965

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

Hobsbawm 2002

E. Hobsbawm, *Interesting Times: A Twentieth-century Life*, New York 2002.

Hobsbawm 2007

E. Hobsbawm, *War of Ideas*, "The Guardian" (17 February 2007, online edition).

Kermode 1997

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

Meneghello 1979

L. Meneghello, *Uno "scozzese italianato". Ricordo di Donald Gordon*, "Odeo Olimpico" XV-XVI (1979-1980), 191-195.

Meneghello 1993

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

Meneghello 1997

L. Meneghello, *Materia di Reading ed altri reperti*, Milano 1997.

Napione 2018

E. Napione, *"Sento di esistere e rimando sempre di dirlo". Cultura e politica nelle lettere di Licisco Magagnato*, in 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.

Pozza, Colla 2016

N. Pozza, A. Colla, *Vita da editore*, Vicenza 2016.

Russo 1946

L. Russo, *Proemio*, "Belfagor" 1, 1 (1946), 3-6.

Schaff 2010

B. Schaff (ed.), *Exiles, Emigrés and Intermediaries: Anglo-Italian Cultural Transactions*, Amsterdam 2010.

Scott 2012

J. Scott, *Un pellegrinaggio sentimentale da Malo a Reading*, "The Italianist" 32 (2012), 30-33.

Showalter 2000

E. Showalter, *Way to Go: On Why Obituaries Are a Business in the US and an Art in the UK*, "The Guardian" (2 September 2000, online edition).

Spender 1978

S. Spender, *The Thirties and After*, New York 1978.

Taddei 2017

V. Taddei, *review of Travels and Translations: Anglo-Italian Cultural Transactions, edited by Alison Yarrington et al.*, "Oxford Comparative Criticism & Translation Review" 2017 (online edition).

Yates 1988

F. Yates, *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, Roma 1988.

---

## English abstract

This essay explores the multifaceted connections between the larger Warburg circle and Italy, mainly the Venetian intellectual milieu, in the 1950s and early 1960s through the hitherto unpublished correspondence between Donald Gordon and Licisco Magagnato. The still relatively obscure Scottish scholar emerges as a crucial figure during the early years of the Warburg Institute in England, as well as acting as a cultural bridge between Italy and England thanks to his close ties with both the Warburg circle and Italian intellectuals, encouraging travel and intellectual exchange through the Institute's activities.

*keywords* | Donald Gordon; Vicenza; Warburg circle; Gertrud Bing; Licisco Magagnato.

*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)*

# Presentazione di: Aby Warburg. Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze, frammenti, Einaudi, Torino 2021

Maurizio Ghelardi

*Engramma presenta Aby Warburg. Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze, frammenti il secondo volume appena edito per i Millenni Einaudi, a cura di Maurizio Ghelardi, dopo il fortunato Aby Warburg, Astrologica. Saggi e appunti 1908-1929, apparso nel 2019. Anche per questo volume Ghelardi ha fatto una scelta di testi di Warburg, curandone la traduzione e il ricco apparato di immagini e note. Per gentile concessione dell'autore e dell'editore, pubblichiamo qui di seguito un estratto dall'introduzione, e l'Indice del volume.*

Chi mi canterà il peana,  
il canto del rendimento di grazie,  
la lode del melo che fiorisce così tardi?  
(A. Warburg)



A leggere la vastissima bibliografia critica – e spesso agiografica – su Aby Warburg, si ha l'impressione che la sua opera, edita e inedita, così spesso citata, ricordata e utilizzata, sia tuttora avvolta da una luce crepuscolare, da quella che Nietzsche avrebbe chiamato “una notte di alberi scuri”.

L'intento di questa silloge, che raccoglie saggi, frammenti, conferenze, è delineare un orizzonte più nitido della sua ricerca, spesso così frammentaria, muovendo dagli interrogativi fondamentali che l'autore si è posto, e dalle funzioni che egli ha di volta in volta assegnato ai suoi

scritti. È un tentativo – pur sempre parziale – di cogliere il senso e lo sviluppo del suo pensiero attraverso l'esercizio tipico e ‘violento’ dell'interprete e del traduttore, che si fonda su un lavoro storico e filologico, e che si prefigge di contribuire a corrodere immagini scontate o ricorrenti mitologie.

Detto altrimenti: si tratta di far emergere quella capacità di vedere in grande che un autore come Warburg richiede e pretende, visto che la sua riflessione è come una ragnatela che egli ha tessuto e tenacemente sviluppato e infittito nel corso della sua intera vita. Una ragnatela che si prefigge di indagare le modalità espressive che stanno a fondamento dell'orientamento umano e che sono oggettivate nei linguaggi, nei simboli, nei segni e nelle immagini. Perciò Warburg si era proposto di ampliare e amplificare la vita psicologica dell'uomo attraverso quel metodo che ha definito come psicostorico.

Ma forse è destino dei grandi pensieri non comprendere fino in fondo se stessi. E Warburg è andato appunto spesso ben oltre le intenzioni che si era prefisso. Ciò spiega – almeno in parte – perché la sua opera sia stata modificata da tutti i presenti che si sono accavallati, e che non hanno esitato a interpretare e a disancorare il suo lascito dal contesto in cui era maturato. Certo è che senza decodificare il suo particolarissimo linguaggio è arduo cogliere come la sua produzione scritta e la sua attività volta a fondare la celebre Biblioteca siano connesse, siano nel loro insieme simili a un macrotesto che deve essere ricostruito e collegato internamente. Per penetrare il senso dei testi warburghiani occorre dunque adeguarsi alla mobilità delle formulazioni, distinguere ciò che è essenziale dal contingente, individuare in divenire la sua opera.

Per questo si è deciso di non rispettare un ordine diacronico, ma di ordinare sincronicamente questa silloge attorno ad alcuni punti focali della sua riflessione.

In questa introduzione si è deciso di ripercorrere l'evoluzione della sua riflessione in stretto rapporto ai testi qui presentati, tralasciando di confrontarsi con l'immensa bibliografia [1]. D'altra parte, l'esegesi costituisce forse la più coerente e fondata forma di storia. Non a caso Warburg la definisce "il nostro strumento". "Si tratta fondamentalmente di un punto di partenza che muove da una singolarità positiva che trattiamo costruttivamente in quanto *exegese more maiorum*" [2].

Warburg è tornato più volte, ma mai in modo sistematico, sulla sua evoluzione intellettuale. Ne fanno fede un breve testo in forma di relazione al Kuratorium della Biblioteca del dicembre del 1927, e alcuni appunti stesi per introdurre, prima occasione dopo il suo ritorno dalla clinica di Kreuzlingen, la conferenza di Karl Reinhardt sulle *Metamorfosi* di Ovidio [3].

In entrambi i casi l'autore sottolinea l'importanza che tra il 1888 e il 1890 avevano avuto per lui la lettura del testo di Darwin sull'espressione delle emozioni dell'uomo e negli animali ("Darwin l'espressione come ritorno nell'ambito del ricordo affettivo saturo"); il saggio di Nietzsche sulla *Nascita della tragedia*, che gli aveva mostrato come al fondo della cultura tragica si celasse un vigoroso avvicinamento patetico alla divinità; lo scritto di F. Th. Vischer sul *Simbolo* (1887) e quello di T. Carlyle, *Sartus*



*Resartus* (1836). Oltre a ciò, come nel seminario del 1890 sul sarcofago romano con la vendetta di Medea, tenuto nell'ambito delle lezioni di A. Michaelis [4], avesse intuito in quale misura l'archeologia, lo studio dell'arte e la tradizione dei classici si intersecassero tra loro: "Da Darwin attraverso Filippino fino a Botticelli, grazie a Carlyle e a Vischer fino alle feste e agli Hopi, passando per i Tornabuoni e Ghirlandaio, di nuovo alla ninfa, e tramite Lorenzo il Magnifico a una filologia equilibratrice" [5]. Questa affermazione riecheggia l'immagine burckhardtiana dei 'poeti-filologi', che lo studioso basileese aveva colto come la caratteristica più alta della cultura rinascimentale [6].

Warburg definisce "prima metamorfosi" queste sue prime esperienze di ricerca, le quali si erano coniugate fin dall'inizio a quell'ambito culturale tedesco "che cercava sia attraverso il protestantesimo luterano e l'elaborazione delle idee della Rivoluzione francese sia attraverso la scienza moderna una via che conducesse dal dogmatismo cattolico-medievale al libero sviluppo della personalità individuale" [7].

Con ciò egli rivela non solo l'impianto filologico-razionalistico della sua impostazione, che però non ha mai concepito in modo autoreferenziale, ma anche la polemica verso ogni forma di decadente estetismo. Come scrive Heise:

Mi ricordo la violenta grandine di insulti verso Gobineau [...] Lo stupro pseudo-poetico della *historia* era sempre per Warburg un motivo per sguainare la spada. Mi mostrò il posto ove era stato collocato questo libro [...] in un armadio da lui definito l'armadio dei veleni. Alla domanda del perché avesse dato una collocazione particolare a un simile veleno fece seguito una nuova tempesta: si dovrebbe tenere il diavolo presente per poterlo sempre citare e combattere con le proprie armi [...] Oggi so perché in simili casi Warburg diventasse così violento: qualsiasi mia tendenza estetizzante doveva essere combattuta con tutti i mezzi [8].

Warburg ha in vario modo, e più volte sottolineato come gli edonisti estetizzanti "si guadagnano a buon mercato" il consenso del pubblico degli amatori d'arte spiegando il mutamento delle forme in ragione della gradevolezza della linea decorativa: "Chi vuole può pure accontentarsi di una flora costituita da piante profumate e più belle, ma è certo che da essa

non si evince una fisiologia vegetale della circolazione della linfa: questa si rivela soltanto a chi è capace di indagare la vita nell'intreccio delle sue radici sotterranee" [9].

Emblematico appare in tal senso il distacco dal tema romantico dell'esilio degli dèi, secondo cui gli antichi dèi pagani, ridotti in miseria dal trionfo del cristianesimo, abiterebbero ancora sotto mentite spoglie i piú remoti luoghi della terra. Il tema dell'esilio degli dèi, introdotto da Heine per comprendere la genesi di una metamorfosi nell'ambito dell'arte e della cultura, assume in Warburg un senso anti-estetizzante e una coloritura antropologica e storica. Da qui muove la sua critica all'estetica romantica, di cui è esempio lo scambio di lettere con André Jolles a proposito della ninfa. Qui lo studioso olandese assume le vesti dell'esteta tardoromantico platonizzante che stempera il carattere critico nell'amore per l'opera d'arte. A questo atteggiamento Warburg contrappone il suo metodo filologico e storico-culturale, ricordando all'amico che le mura di Santa Maria Novella non sono una rovina romantica, e che la ninfa è uno spirito elementare – come dimostra Agostino di Duccio [10] –, una dea pagana in esilio, non tanto rinata quanto 'sopravvissuta', sebbene sotto mentite spoglie.

D'altra parte Warburg non ha mai cessato di osservare e relazionare se stesso alle sue ricerche, attraverso un gioco continuo di rimandi. Di sé era solito dire che era "l'uomo fatto per creare un bel ricordo". Come ebbe modo di scrivere Giorgio Pasquali nel 1930 che "l'uomo Warburg, il grande ricercatore Warburg, scompaia, scomparisse già da vivo, dietro l'istituzione da lui voluta, è conforme alle [...] intenzioni [...] di quest'uomo fisicamente piccolo, coi baffi color pepe e sale, e cogli occhi indicibilmente dolorosi" [11]. La Biblioteca, l'Istituto Warburg, erano e restano una 'impresa', ma anche una sorta di espansione del suo io, la sua oggettivazione fisica e mentale.

Aby Warburg è stato uno studioso che si è collocato in una posizione quasi sempre 'marginale': per scelta, perché dedito alla costruzione della sua Biblioteca; ma anche perché si è posto intenzionalmente in una posizione eccentrica rispetto alle discipline accademiche. E proprio nella sua reiterata polemica verso i "guardiani dei confini" si annida il senso profondo della sua stratificata riflessione, simile a un pozzo scavato a cui

si può accedere attraverso diverse gallerie: antropologia, arte, linguistica, psicologia, storia delle credenze e dei relativi riti. Non ultima la filosofia: Nietzsche, Kant, Cassirer, Giordano Bruno, la cui lettura lo aveva condotto nell'ultimo anno di vita a riorganizzare la Biblioteca rimpiazzando la sezione dedicata alle indagini sui francobolli e sulla letteratura olandese con testi sull'estasi, l'eros, l'Accademia platonica, il *furor eroicus*: "Il legame dell'uomo con l'arte" deve essere compreso anzitutto "come una realtà nella sua unitaria e radicata coesistenza interiore religioso-culturale e artistico-pratica" [12].

La questione di fondo a cui cerca di rispondere la presente introduzione, e che giustifica non solo la scelta di alcuni suoi scritti, ma anche la sua strutturazione, è: qual è lo scopo per cui egli ha speso tutte le sue energie? Ha ideato e realizzato la sua Biblioteca. Ma qual era l'intento conoscitivo che essa sottintendeva?

Warburg ha cercato di indagare aspetti e figure fondamentali dell'espressione e dell'esistenza umana, la 'variabile' che intercorre tra l'esperienza figurativa e il linguaggio parlato. Al centro ha posto la questione del linguaggio, in quanto prodotto della tensione tra vita ed espressione figurativa. D'altronde, egli ha sempre detestato coloro che nelle opere d'arte, ma anche nei testi, cercavano la purezza, la bella forma, ritenendo insufficiente qualsiasi definizione astratta, poiché anche l'arte è un prodotto 'impuro' in quanto funzionale alla vita.

Anche per questo motivo leggendo la sua opera si rischia di smarrire facilmente il filo conduttore del suo pensiero, ossia il rapporto tra vita e orientamento nel mondo, nonché il significato di quell'eredità dell'Antico che egli intende come declinazione storica di un problema costitutivo della percezione e dell'espressione umane. Da qui discende il suo rapporto ambivalente con Winckelmann: "La distinzione del classico e del progressivo è d'origine storica. Essa manca perciò alla maggior parte dei filologi. Col Winckelmann comincia anche in questo rispetto un'epoca interamente nuova. Egli ha ben visto l'enorme differenza, la natura tutta particolare dell'Antichità. Ma è rimasto senza seguito" [13].

Fritz Saxl è stato colui che per primo ha ricondotto la ricerca di Warburg allo studio della sopravvivenza dell'Antico. Ma Warburg non è stato certo il

primo ad affrontare il problema. Tutti i periodi storici si sono confrontati con la 'rinascita', con la sopravvivenza dell'Antico, e neppure il Rinascimento ha esaurito tale questione. L'Antico resta dunque per Warburg una guida, un indicatore, non il problema fondamentale a cui va ricondotta la sua riflessione.

Burckhardt, Nietzsche e Usener gli avevano mostrato l'erma bifronte dell'Antichità. Essa non era una fonte antiquaria, non aveva le caratteristiche di una rinascenza (*Wiedergeburt*), piuttosto di una sopravvivenza (*Nachleben*). L'Antico era un polo, un vettore. Non un fine in sé. L'evoluzione culturale non era 'indivisibile', ma uno strumento per svelare la duplice radice della cultura europea: "La vecchia fola stupida di popoli e di età che non sapevano che il dolore, non ha [...] piú presa [...] perché è figlia della vita, e sa che essa conosce l'ebbrezza, la passione, sin la follia" [14]. Warburg aveva recepito da Nietzsche quali contrasti si celassero nell'anima antica, come cultura antica e spirito antico fossero una sintesi - provvisoria e fragile - di opposti che risultava da una polarizzazione di forze, e come tale dialettica rimandasse agli elementi costitutivi dell'espressione umana, a una concezione antropologica dell'arte.

A conclusione di queste pagine torneremo sul rapporto tra Warburg e Nietzsche, accomunati in vita dall'inattualità delle loro ricerche, ma anche dal loro essere sensori della crisi che aveva scosso la cultura tra la seconda metà del XIX secolo e gli inizi del XX secolo. Crisi che, innescata nell'ambito delle scienze naturali, aveva causato una devastazione ideologica e uno smarrimento da cui era di nuovo emerso un eterno problema: con quali mezzi l'uomo sconfigge il suo disorientamento nel mondo?

Questa profonda consapevolezza intellettuale e umana del passato ha costantemente angosciato Warburg, provocando continue insoddisfazioni, incertezze e ambivalenze esistenziali: "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 (manica) da un lato e la divinità fluviale in lutto (depresso) dall'altro. Due poli tra i quali la persona sensibile cerca nella creazione il suo stile. Il vecchio gioco del contrasto: vita *activa* e vita contemplativa" [15]. Esempio

emblematico – ancora inedito e finora mai analizzato – è il testo della sua mancata abilitazione, ove l’agrovigliarsi di vita, ricerca, perenne insoddisfazione, si frastaglia a tal punto che le diverse versioni e le sofferte correzioni delle bozze a stampa – che alla fine non volle fossero pubblicate – rispecchiano non la cenere, bensì il duro carbone della sua riflessione [16].

Un simile atteggiamento ha prodotto in Warburg un arcipelago collegato da alcuni ponti, un insieme di isole separate spesso da ampie zone di mare. Questa asistematicità appare indissolubilmente connessa a una ricerca sugli aspetti consustanziali alla vita umana, che l’autore vede metabolizzati nelle immagini, ove persiste un nucleo che non si piega interamente a una analisi razionale, sia essa iconografica o meno, anche se le immagini declinano figure concettuali portatrici di un senso, una ‘antropologia’ dei vari stadi dell’immaginario e del comportamento collettivi. Esse non sono necessariamente riconducibili a un prototipo letterario o verbale, non illustrano di per sé o rispecchiano contenuti di altre sfere spirituali, benché siano collocate in un contesto temporale. Immagine e parola sono linguaggi, strumenti espressivi che hanno una stessa radice e che si influenzano reciprocamente e adempiono a una specifica funzione.

Warburg definisce il tentativo di delimitare il campo dell’osservazione visiva “simbolismo in quanto determinazione dell’estensione” (*Umfangbestimmung*) [17]: “L’espressione originaria acquisita di un oggetto si scinde nella ripetizione soggettiva dell’impressione in quanto determinazione dell’estensione. A questa si aggiunge la designazione differenziata, una nuova espressione che esprime la particolare direzione motoria dell’oggetto. Si tratta di un processo che è reso possibile dalla ‘memoria’” [18]. Il simbolo è una sottile superficie di contatto che congiunge mondo esteriore, immagine sensibile e linguaggio, giacché risponde al bisogno umano di trovare sia un punto di contatto tra l’immagine e il suo senso interno, sia uno strumento per espandere la conoscenza oltre il perimetro dell’organismo umano.

Nei testi, negli appunti, nei frammenti Warburg usa spesso neologismi che egli stesso crea, i cui etimi sono riconducibili ai piú svariati campi: tecnici, militari, medici, psicologici... Si tratta di termini spesso ibridi e forzati

all'eccesso. I neologismi rimandano a una dimensione tacitata nella lingua, discendono da "selvatiche energie", e il suo linguaggio sembra rompere talvolta le stesse regole sintattiche. Dal modo in cui le parole si inseriscono nel periodo sintattico, o grazie all'accento che su di esse viene posto, assumono un significato peculiare, quasi intraducibile in un'altra lingua. Si tratta non solo di un lessico, che è di volta in volta funzionale al problema che intende affrontare, ma soprattutto di un tentativo di creare una grammatica espressiva. Sono le sue domande a costringerlo ad adattare le espressioni ad ambiti di ricerca sempre nuovi, è il continuo mutamento degli strumenti linguistici a condurlo a osservazioni che non avrebbe potuto trasmettere altrimenti. Come ha scritto Gertrud Bing, in Warburg le "voci umane possono essere trasformate in discorso a partire da dei documenti non significativi" [19].

Esse parlano e sono state sempre e fino a un certo punto intelligibili, perché trasmesse dalla tradizione in immagini, conservate nelle pietre, nell'argilla, nel metallo, nelle gemme, nei colori... Nelle parole si condensa l'energia, così come essa è racchiusa anche nel gesto figurato. Le parole sono strumenti che devono essere sempre perfezionati e dilatati poiché la loro funzione estende, amplia la conoscenza. Relazionate, incastonate in una frase contribuiscono a trasmettere, a dare una forma al senso, all'espressività umana. Implementano il linguaggio, creando anche la distanza da una storia della cultura spesso concepita da altri suoi contemporanei in modo amebico, oppure come mera narrazione e non come un ambito che permette delle comparazioni. Perciò Warburg non ha mai separato archeologia e filologia, cogliendo nei testi e nei monumenti una similitudine funzionale, e ha concepito la vita umana in modo cinetico, come un flusso di energie, e l'arte come il prodotto organico e equilibrato che scaturisce da un processo vitale segnato dalla polarità tra *ethos* e *pathos*.

Di qui l'importanza che egli attribuisce al concetto di metamorfosi. L'uomo primitivo oppone alla metamorfosi del cosmo inanimato la *sua* metamorfosi, spostando in se stesso la causale trasformazione degli eventi. Per questo motivo a quella della pianta l'uomo primitivo oppone la sua personale metamorfosi ponendosi come il signore di questo processo di maturazione [20]. Sotto questa luce si spiega l'interesse di Warburg per la traduzione delle *Metamorfosi* di Ovidio, definita da Alfonso il Saggio "la

teologia e la Bibbia del paganesimo". Le *Metamorfosi* incarnano la trasformazione, ma anche la storia. La fortuna delle traduzioni moralizzate dimostra come gli errori dei copisti abbiano rappresentato altrettanti indizi che rispecchiano i periodi culturali dei paesi attraverso i quali erano stati trasmessi i testi prima che giungessero fino a noi. Le *Metamorfosi* non delineano una storia dell'umanità, bensì un processo dinamico, vorticoso e labirintico [21].

Anche le forme artistiche esprimono un processo di adattamento, una forma di equilibrio: creazione e godimento, trasformazione e forma appaiono stadi differenti di uno stesso ciclo organico. E la forma dell'opera d'arte è ricondotta a un processo di selezione e di combinazione simile alla lingua, a una sorta di grammatica generativa delle forme visive postulata per il linguaggio.

Se la questione fondamentale risiede dunque nel rapporto tra espressione e linguaggio, allora si può sostenere che l'opera di Warburg è ascrivibile alla crisi delle scienze europee, è un sensore di tale crisi. Almeno su questo punto, egli si distanzia dall'illuminismo, dal razionalismo di Cassirer e di Panofsky: i barbari non sono "ad portas", ma sono già dentro la civiltà, in noi stessi, sono un fenomeno ricorrente nella storia umana, e il 'demoniaco' è un fenomeno destinato a riemergere sovente nel comportamento umano: "Sempre di nuovo bisogna strappare la greca Atene dalle mani di Alessandria" [22]. Ma allo stesso tempo comprendere perché Alessandria è consustanziale alla nostra civiltà.

Per tutti questi complessi motivi la ricerca di Warburg ci pone continuamente di fronte a percorsi inediti, che talvolta ci conducono perfino in vicoli ciechi, poiché non si mira a una soluzione ma si persegue solo una diagnosi.

Questa silloge di scritti presuppone l'idea che l'intera opera edita e inedita di Warburg sia simile a un macrotesto composto di saggi, appunti, schemi, formulazioni continuamente rifatte, e in certi casi poi respinte, schemi, sinossi, notizie.

---

## Note

- [1] Per la bibliografia cfr. D. Wuttke, *Aby M. Warburg-Bibliographie 1886 bis 1995*, Baden-Baden 1998; la rivista "Engramma" ([www.engramma.it](http://www.engramma.it)) aggiorna periodicamente online la bibliografia su e di Warburg.
- [2] Qui p. 715.
- [3] Qui pp. 509-11.
- [4] Cfr. WIA (Warburg Institute Archive) 35, in part. 35.2 (testo ms di 11 ff.; il seminario fu tenuto l'11 febbraio 1890).
- [5] Qui p. 84.
- [6] Cfr. J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia. Un tentativo di interpretazione* (ed. or. 1860), a cura di M. Ghelardi, Torino 2006, p. 133; cfr. Id., *Die Cultur der Renaissance in Italien*, in *Jacob Burckhardt Werke. Kritische Gesamtausgabe*, vol. IV, a cura di M. Mangold, K. Hara e H. Numata, München-Basel 2018, p. 100.
- [7] Qui pp. 5-6.
- [8] C. G. Heise, *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*, New York 1947, p. 9.
- [9] Qui p. 202.
- [10] Qui pp. 406 sgg.
- [11] Cfr. G. Pasquali, *Aby Warburg*, in Id., *Pagine stravaganti di un filologo*, a cura di C. F. Russo, Firenze 1994, pp. 40, 53 (il ricordo di Warburg era apparso nel 1930 sulla rivista "Pegaso").
- [12] Qui p. 10.
- [13] Cfr. F. Schlegel, *Frammenti critici e scritti di estetica*, a cura di V. Santoli, Firenze 1937, p. 5.
- [14] Cfr. Pasquali, *Aby Warburg* cit., p. 43.
- [15] Cfr. A. Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, a cura di K. Michels e C. Schoell-Glass, Berlin 2001, p. 429 (trad. it. parz. *Diario romano*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2005, p. 91).
- [16] Cfr. WIA 66.1.
- [17] Cfr. A. Warburg, *Symbolismus als Umfangsbestimmung*, in Id., *Werke in einem Band*, a cura di M. Treml, S. Weigel e P. Ludwig, Frankfurt am Main 2010, pp. 615-27.
- [18] Qui p. 75.
- [19] Cfr. *Vortrag von Frau Professor Dr. G. Bing anlässlich der feierlichen Ausstellung von Aby Warburgs Büste in der Hamburger Kunsthalle am 31. Oktober 1958*, Hamburg 1958, pp. 9-32; trad. it. in "Rivista storica italiana", 32 (1960), pp. 100-13, quindi in "Engramma", 116 (2014); G. Bing, *Introduzione*, in A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze 1966, pp. 9-31; *Fragments sur Aby Warburg*, a cura di Ph. Despoix e M. Treml, Paris 2019; E. Gombrich nell'edizione tedesca della sua biografia intellettuale di Warburg ha aggiunto alcune osservazioni sul linguaggio dello studioso amburghese (Hamburg 2012, pp. 36-42).
- [20] Qui p. 194.
- [21] Cfr. qui p. 194; cfr. la mostra *Urworte leidenschaftlicher Gebärdensprache*, in A. Warburg, *Bilderreihen und Ausstellungen*, a cura di U. Fleckner e I. Woldt, Berlin 2012, pp. 73-97; Id., *Der Bilderatlas Mnemosyne*, a cura di M. Warnke, Berlin 2000, tav. 33 (trad. it. a cura di M. Ghelardi, Torino 2002); cfr. in ultimo il catalogo della mostra *Bilderatlas Mnemosyne*, a cura di R. Ohrt e A. Heil, Berlin 2020, pp. 72-73.
- [22] Cfr. A. Warburg, *Astrologica*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2019, p. 270.



---

## Indice del volume

*Introduzione* di Maurizio Ghelardi

Da arsenale a laboratorio

PARTE PRIMA. *L'uomo simbolico: fondamenti psicostorici e antropologici*

Frammenti costitutivi per una teoria pragmatica dell'espressione

[Burckhardt e Nietzsche]

Immagini dal territorio degli indiani Pueblo nell'America settentrionale

Ricordi di viaggio dal territorio degli indiani Pueblo nell'America settentrionale

Frammento

PARTE SECONDA. *Immagine e parola*

1. *Mnemosyne*

Introduzione a Mnemosyne: l'Atlante delle immagini

[Mnemosyne: appunti (1927-29)]

2. *La psicostoria: il tipo umano tra XV e XVI secolo*

Le ultime volontà di Francesco Sassetti

Arte del ritratto e borghesia fiorentina.

Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita. I ritratti di Lorenzo de' Medici e dei suoi familiari

Appendice: i. Statue votive in cera, p. 310. – ii. Bartolomeo Cerretani, *Storia fino*

*all'anno 1513*. Ritratto di Lorenzo de' Medici, p. 313. – iii. Niccolò Valori, *Vita di*

*Lorenzo il Magnifico*. Ritratto di Lorenzo de' Medici, p. 314. – iv. Lettera di Angelo

Poliziano a Piero de' Medici, p. 315. – v. [Luca] Pulci e il compare della viola, p. 316.

PARTE TERZA. *L'eredità dell'Antico*

1. *Le formulazioni di pathos, l'immagine del movimento e il primo Rinascimento*

La Nascita di Venere e la Primavera di Sandro Botticelli. Un'indagine sulle rappresentazioni dell'Antico nel primo Rinascimento italiano:

Indice, p. 323. – Premessa, p. 325. – Prima parte. *La Nascita di Venere*, p. 326. –

Appendice. *La Pallade scomparsa*, p. 352. – Seconda parte. *La Primavera*, p. 357. –

Terza parte. Le motivazioni esterne della composizione dei dipinti. Botticelli e Leonardo, p. 383.

Quattro tesi

Ninfa fiorentina [André Jolles e Aby Warburg]

La *Cronaca illustrata* di un orafo fiorentino

Aeronave e sommergibile nell'immaginazione medievale

I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il

*Libro di conti* di Emilio de' Cavalieri. Saggio storico-artistico

Appendice

Delle *imprese amorose* nelle più antiche incisioni su rame fiorentine

Appendice: Lucrezia Donati e Lucrezia Ardinghelli

2. *La metamorfosi*

A proposito della conferenza di Karl Reinhardt sulle *Metamorfosi* di Ovidio

[Appendice]

3. *La modernità*

Il *Déjeuner sur l'herbe* di Manet. La funzione di modello delle divinità pagane elementari in rapporto all'evoluzione del moderno sentimento della natura

#### 4. *Arte nordica e arte italiana nel primo Rinascimento*

Dürer e l'Antico italiano

Arte fiamminga e primo Rinascimento fiorentino. Studi

Scambi di civiltà artistica tra nord e sud nel xv secolo

Contadini boscaioli al lavoro su arazzi borgognoni

#### 5. *L'Antico romano: primo Rinascimento e manierismo*

L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento

Appendice

L'Antico romano nella bottega di Ghirlandaio

Il metodo della scienza della cultura

---

### **English abstract**

Engramma presents *Aby Warburg. Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze, frammenti* (2021), the second volume of the collection of Warburghian works edited by Maurizio Ghelardi for Einaudi, which follows the successful *Astrologica, Saggi e appunti 1908-1929*, already presented in number 171 of Engramma. The volume continues with the fundamental new Italian edition of a selection of Warburg's works, essential to define more clearly the horizon of meaning, still obscure to most, in which to place the Hamburg Historian of art and culture.

*keywords* | Aby Warburg; Antropology; History of Art; History of Culture.



# Presentazione di: Juan Eduardo Cirlot, Dizionario dei simboli, Adelphi, Milano 2021

Juan Eduardo Cirlot

*Pubblichiamo per gentile concessione di Victoria Cirlot e dell'editore, un estratto dell'Introduzione del Dizionario dei simboli di Juan Eduardo Cirlot edito da Adelphi nel 2021. Si tratta della prima edizione italiana del Diccionario de símbolos tradicionales, la grandiosa, nonché "prediletta", opera del poeta e intellettuale spagnolo pubblicata nel 1958 a Barcellona per i tipi della casa editrice Luis Miracle. L'edizione Adelphi è basata sull'edizione ampliata e rivista del 1997 di Siruela con una nota di Victoria Cirlot in cui viene spiegata la gestazione del Dizionario.*

## I. Presenza del simbolo

### Delimitazione del simbolico



Quando abbiamo iniziato ad addentrarci nei territori del simbolo, tanto nella sua forma organizzata grafica o artistica, quanto nel suo manifestarsi dinamico e vivo attraverso sogni o visioni, una delle nostre prime preoccupazioni è stata quella di delimitare il campo dell'azione simbolica, per non confondere fenomeni che possono sembrare uguali quando invece sono soltanto simili, o legati da rapporti meramente esteriori. La tendenza a ipostatizzare l'oggetto dell'analisi è un rischio difficilmente evitabile per lo studioso. Cercheremo di stare in guardia,

per quanto un esercizio assoluto dello spirito critico non sia possibile; inoltre siamo convinti, con Marius Schneider, che non esistano idee o credenze, ma idee e credenze, e che le prime contengano sempre qualcosa o molto delle seconde, anche senza contare il fatto che intorno al simbolismo si cristallizzano altri fenomeni spirituali. Quando un autore come Caro Baroja (J. C. Baroja, *Algunos mitos españoles*, Madrid 1941) si pronuncia contro l'interpretazione simbolica dei temi mitologici, avrà certamente delle buone ragioni per farlo; tuttavia è possibile che ciò si debba a una valutazione incompleta del simbolico. Dice Caro Baroja: "Quando ci vogliono convincere che Marte è simbolo della guerra ed Ercole della forza, ci sentiamo di negarlo categoricamente. Questo poteva essere vero per un retore, per un filosofo idealista o per un gruppo di *graeculi* più o meno saccenti. Ma per chi credeva davvero in quelle divinità e in quegli antichi eroi, Marte aveva una realtà oggettiva, benchè tale realtà fosse di indole diversa rispetto a quella che noi vorremmo coglierli. Il simbolismo fa la sua comparsa quando le religioni della natura entrano in crisi...". A dire il vero, la mera assimilazione di Marte con la guerra o di Ercole con la forza non è mai stata caratteristica dello spirito simbolico, che rifugge la determinatezza e ogni riduzione forzata. Quella è la funzione dell'allegoria, la derivazione meccanica e riduttiva del simbolo, mentre quest'ultimo è una realtà dinamica e polisemica carica di valori emotivi e ideali, ossia di vera vita. In altre parole: il valore simbolico fonda e intensifica quello religioso. Eppure l'affermazione di Caro Baroja ci è estremamente utile per delimitare il simbolico.

Se qualsiasi cosa ha o può avere una funzione simbolica, "una tensione comunicativa", questa carica simbolica transitoria non basta però a farne interamente un simbolo. L'errore dell'artista o del letterato simbolista sta appunto qui: voler fare dell'intera sfera del reale un flusso di impalpabili corrispondenze, un ossessionante crocevia di analogie, senza capire che il simbolico si contrappone all'esistenziale; e che le sue leggi hanno validità solo nell'ambito particolare che lo riguarda. Si tratta di una distinzione simile a quella che potremmo fare riguardo alla tesi di Pitagora secondo cui "tutto è regolato dal numero", o nei confronti delle scoperte della microbiologia. Né la sentenza del filosofo greco, né il pullulare vivente di ciò che appartiene a una dimensione invisibile sono falsi, ma l'intera vita e l'intera realtà non possono ridursi alle loro sfere in ragione di una verità

che è tale solo all'interno di esse. Allo stesso modo, il simbolico è vero e attivo su un piano della realtà, ma risulta quasi inconcepibile se riferito sistematicamente e costantemente all'ambito dell'esistenza. L'ostilità contro questo piano della realtà, costituito dalla vita magnetica dei simboli e dalle loro connessioni, spiega il rifiuto ad ammettere i valori simbolici; ma questa rimozione generalizzata è priva di validità scientifica.

Carl Gustav Jung, cui tanto deve l'attuale simbologia psicoanalitica, in difesa di questo ramo del pensiero umano afferma: "Per l'intelletto moderno cose simili [ai più inaspettati significati dei simboli] non sono altro che assurdità belle e buone. Questo giudizio di valore non elimina però in nessun modo il fatto che tali associazioni di idee esistano, anzi che abbiano avuto una parte preponderante per molti secoli. La psicologia ha il compito di comprendere questi fatti..." (C.G.Jung, *Psicologia e alchimia*, Roma 1950). In un'altra opera Jung ricorda che tutta l'energia e l'interesse che l'uomo occidentale investe oggi nella scienza e nella tecnica, nell'antichità erano consacrati alla mitologia (C.G.Jung, *Transformaciones y símbolos de la libido*, Buenos Aires 1952). E non solo l'energia e l'interesse, ma anche la capacità speculativa e teorica, che hanno prodotto gli insondabili monumenti della filosofia indù, dell'esoterismo cinese o islamico, e della Cabbala stessa, nonché la minuziosa complessità operativa dell'alchimia e di altre speculazioni analoghe. Che i primitivi e gli orientali possedessero una tecnica di pensiero in grado di garantire risultati validi è confermato da un archeologo e storico come Contenau, il quale afferma che le scuole di maghi e indovini della Mesopotamia non avrebbero mai potuto reggersi senza un'elevata percentuale di successi, o da Gaston Bachelard (G. Bachelard, *La psychanalyse du jeu*, Paris 1938), che domanda: "Come potrebbe perpetuarsi una leggenda se ogni generazione non avesse 'profondi motivi' per crederci?". La lettura simbolista di un fenomeno tende a offrire la spiegazione di quei "profondi motivi", perché stabilisce un legame fra la dimensione strumentale e quella spirituale, la dimensione umana e quella cosmica, il caso e la causa, il disordine e l'ordine; perché giustifica un termine come "universo", che risulterebbe privo di senso senza tale integrazione superiore, smembrato in un pluralismo caotico; e perché ricorda in ogni cosa la trascendenza.

Tornando al tema della delimitazione del simbolico, per meglio precisare la finalità di quest'opera, consideriamo l'esempio della facciata di un

monastero, nella quale è possibile osservare: a) la bellezza dell'insieme; b) la tecnica costruttiva; c) lo stile dell'edificio e le relative considerazioni geografiche e storiche; d) i valori culturali e religiosi impliciti o espliciti, e così via; ma anche: x) il significato simbolico delle forme. In quest'ultimo caso, comprendere ciò che simboleggia un arco ogivale posto sotto un rosone costituirà un sapere rigorosamente distinto dagli altri che abbiamo enumerato. Rendere possibile l'analisi di questo aspetto è il nostro argomento fondamentale, stando attenti a non confondere, è bene precisarlo ancora, il nucleo simbolico di un oggetto, o la transitoria funzione simbolica che lo rafforza in un momento dato, con la totalità dell'oggetto stesso in quanto realtà nel mondo. Il fatto che un chiostro romanico coincida esattamente con il concetto di *témenos* (recinto sacro) e con l'immagine dell'anima, per la fontana centrale e il suo zampillo, come un *sūtrātman* (filo d'argento) che dal centro lega il fenomeno alla sua origine, è qualcosa che non contraddice e neppure modifica la realtà architettonica e pratica del chiostro stesso, anzi, ne arricchisce il significato attraverso l'identificazione con una "forma interiore", ovvero con un archetipo spirituale.

### **Simbolismo e storicità**

Uno dei più gravi errori in cui incorrono le interpretazioni della teoria simbolista, non solo quelle "spontanee", ma anche quelle occultiste o addirittura dogmatiche, consiste nel contrapporre storico e simbolico. A partire dalla considerazione che esistono dei simboli – e ce ne sono molti, certamente – che sono retti soltanto dalla loro struttura simbolica, si è portati a concludere, erroneamente, che tutti o quasi tutti i grandi avvenimenti che si presentano al tempo stesso come storici e simbolici – vale a dire significativi una volta per tutte, in ogni luogo – siano semplicemente una trasformazione della materia simbolica in leggenda e poi in storia. Contro questo errore si levano attualmente le voci più autorevoli degli storici delle religioni, degli orientalisti, perfino di quelli di loro che si sono formati all'interno delle scuole esoteriche. Mircea Eliade afferma che "le due posizioni sono inconciliabili solo in apparenza ... Non bisogna credere che l'implicazione simbolica annulli il valore concreto e specifico di un oggetto o di una operazione ... Il simbolismo aggiunge un valore nuovo a un oggetto o a un'azione, senza per questo intaccare i loro valori propri e immediati. Applicandosi a un oggetto o a un'azione, il simbolismo li rende 'aperti'". E aggiunge: "resta da sapere se queste

‘aperture’ sono altrettanti mezzi di evasione oppure se, al contrario, esse costituiscono l’unica possibilità di accedere alla vera realtà del mondo” (M. Eliade, *Images et symboles*, Paris, 1952). Vediamo qui chiaramente tracciata la distinzione fra storico e simbolico, nonché la possibilità sempre esistente di un ponte fra le due forme di realtà che dia luogo a una sintesi cosmica. Il lieve scetticismo che si coglie nell’ultima frase dello studioso rumeno si deve forse alla sua formazione prevalentemente scientifica, in tempi in cui la scienza, specializzata nell’analisi, ottiene mirabili risultati in ogni ambito del reale ma non sa abbracciare la totalità in un insieme organico, ovvero una “molteplicità nell’unità”, condizione di debolezza che è stata efficacemente descritta da Martin Buber: “*Imago mundi nova, imago nulla*”. Il mondo attuale manca cioè di una propria immagine, perché questa può ottenersi solo mediante una sintesi universale delle conoscenze, sintesi che è sempre più difficile dal Rinascimento e dal “*de omni re scibili*” di Pico della Mirandola.

Anche René Guénon affronta il problema della relazione fra storico e simbolico. Dice al riguardo: “In effetti, si è troppo spesso inclini a pensare che l’ammissione di un senso simbolico debba implicare il rifiuto del senso letterale o storico; un’opinione del genere deriva soltanto dall’ignoranza di quella legge di corrispondenza che è il fondamento di ogni simbolismo e in virtù della quale ciascuna cosa, procedendo essenzialmente da un principio metafisico da cui trae tutta la sua realtà, traduce o esprime questo principio a suo modo e secondo il suo ordine di esistenza, sicché da un ordine all’altro tutte le cose si concatenano e si corrispondono per concorrere all’armonia universale e totale” (R. Guénon, *Le symbolisme de la croix*, Paris 1931).

Queste considerazioni chiariscono che il valore simbolico non esclude affatto quello storico, in quanto entrambe le forme possono essere considerate – a seconda del punto di vista ideologico di partenza – funzionali a una terza: il principio metafisico, l’“idea platonica”; oppure possono essere viste come espressioni corrispondenti su diversi piani di significazione. Quanto al nucleo della questione, quello religioso, che giustamente è il motivo di massima preoccupazione, Jung concorda con Eliade e Guénon nell’affermare che “il fatto psichico ‘Dio’ è un archetipo collettivo ... una realtà psichica che, in quanto tale, non va confusa con il concetto del Dio metafisico. L’esistenza dell’archetipo”, ovvero del



simbolo, “non postula e non nega” l’esistenza di un Dio (C.G. Jung, C.G., *Transformaciones y símbolos de la libido*, Buenos Aires, 1952). Ciò a rigore è vero, benchè si debba convenire – anche solo a titolo di ipotesi – che l’universalità di un archetipo afferma più che negare l’esistenza reale del principio in questione. Di conseguenza, il piano simbolico, essendo indipendente da quello storico, non solo non lo sostituisce, ma tende a radicarlo nel reale, mediante l’analogia e il parallelismo tra la sfera psichica (collettiva o individuale) e quella cosmica. Aggiungiamo ora una breve riflessione sull’importante termine “analogia”. Per definizione filosofica, l’analogia è una relazione tra due fatti o proposizioni fra i quali vi è somiglianza e, almeno, un elemento uguale; così, per esempio, vi è analogia tra il disseppellire qualcosa e lo sguainare una spada, tra l’elevatezza di un pensiero e l’altezza di una torre, ecc. L’elemento uguale, nel primo esempio, è l’atto di portare alla luce; nel secondo, l’idea di altezza (= elevatezza). Ma Guénon si spinge oltre, e nei *Simboli della Scienza sacra* afferma che la vera analogia simbolica, secondo la norma sopra esposta, è quella tra il livello della realtà fenomenica e il livello dello spirito, equiparabile – se si vuole – al mondo platonico delle Idee. Essendo profondissima la radice segreta di tutti i sistemi di significato (sia che affondi in un’origine spirituale o nell’inconscio collettivo – ammesso che le due cose vadano distinte), siamo propensi ad accogliere l’ipotesi di un sostrato comune e di un’origine unica per tutte le tradizioni simboliche, sia occidentali che orientali. Che quest’unica sorgente si sia manifestata nello spazio e nel tempo da un focolaio primigenio o con diverse fioriture simultane è questione a parte. Desideriamo però mettere in chiaro che quando, nelle diverse voci di questo *Dizionario*, menzioniamo le “tradizioni” o la “dottrina tradizionale”, ci riferiamo soltanto alla continuità, consapevole o inconsapevole, e alla coerenza del sistema, tanto nella sua estensione spaziale quanto in quella temporale.

Alcuni autori propendono per un emergere spontaneo delle idee in territori privi di relazione storica fra loro, mentre altri credono unicamente nella trasmissione culturale. Marguerite Loeffler evidenzia, per esempio, come l’invenzione del mito della tempesta non appartenga a una sola razza o tribù, essendo apparso simultaneamente in Asia, in Europa, in Oceania e in America (M. Loeffler-Delachaux, *Le symbolisme des contes de fées*, Paris 1949). Idea che si avvicina alla tesi di Otto Rank: “Il mito è il sogno collettivo di un popolo”, che trovava pienamente d’accordo Rudolf Steiner.

Bayley, rifacendosi a Max Müller, crede nella comune origine della specie umana; ne sarebbe prova, a suo avviso, l'universale somiglianza delle usanze del folclore, delle leggende e delle superstizioni, ma soprattutto del linguaggio (H. Bayley, *The Lost Language of Symbolism*, London, [1912] 1957). L'orientalismo, la storia delle religioni, la mitologia, l'antropologia, la storia della civiltà, l'arte, l'esoterismo, la psicoanalisi, le ricerche simboliche forniscono copioso materiale per corroborare quanto è "psicologicamente vero" e l'unità essenziale menzionata, che trovano un'altra spiegazione non solo nel comune substrato psichico, ma anche in quello fisiologico, data l'importanza del corpo umano, della sua forma e del suo atteggiamento, e delle posizioni che possono assumere le sue membra, in rapporto agli elementi più semplici della dialettica simbolista.

## II. Origine e continuità del simbolo

### **Lo sviluppo del simbolismo**

Come giustamente afferma Paul Diel, il simbolo è un veicolo universale e al tempo stesso particolare: universale in quanto trascende la storia; particolare perché corrisponde a un'epoca determinata. Senza pretendere di addentrarci in questioni di "origine", ci limiteremo a riferire che la maggior parte degli studiosi concorda nel collocare l'inizio del pensiero simbolico in epoca preistorica, alla fine del Paleolitico, benchè vi siano indizi primari (l'usanza di cospargere d'ocra rossa i cadaveri) molto più indietro nel tempo. Le attuali conoscenze sul pensiero primitivo, le conclusioni che si possono legittimamente trarre dall'arte e dalle suppellettili, ma soprattutto i diversi studi condotti sulle incisioni rupestri giustificano tale ipotesi. Costellazioni, animali e piante, pietre ed elementi del paesaggio furono i maestri dell'umanità primitiva. Fu San Paolo a formulare il concetto essenziale di questo contatto con il visibile, dicendo: "*Per visibilia ad invisibilia*" (Rm, 1, 20). Il processo per cui gli esseri del mondo naturale vengono ordinati secondo le loro qualità, e il mondo delle azioni e dei fatti spirituali e morali viene esplorato per analogia, è lo stesso che si osserverà, agli albori della storia, nel passaggio dal pittogramma all'ideogramma, e poi nelle origini dell'arte. Si potrebbero citare innumerevoli testimonianze della fede e della

consapevolezza umana a sostegno della tesi che l'ordine invisibile o spirituale è analogo all'ordine materiale. Ricordiamo la massima di Platone poi ripresa dallo Pseudo-Dionigi Areopagita: "Il sensibile è il riflesso dell'intelligibile"; la ritroviamo nella *Tabula smaragdina*: "Ciò che è in basso è come ciò che è in alto, e ciò che è in alto è come ciò che è in basso"; e nella frase di Goethe: "Tutto ciò che è esterno è anche interno".

Comunque sia, il simbolismo si configura nella sua vasta funzione creativa e chiarificatrice come un sistema di relazioni molto complesse, il cui fattore dominante è però sempre una polarità, che lega il mondo fisico al mondo metafisico. La nostra conoscenza del simbolismo comincia a essere apprezzabile con il Neolitico. Schneider e Berthelot sono concordi nel datare a questo periodo, corrispondente al IV millennio a.C., la grande mutazione che diede all'uomo quelle capacità di creazione e organizzazione che lo distinguono dal mondo meramente naturale. Berthelot studia questa fase nel Vicino Oriente, e dà il nome di "astrobiologia" alla cultura religiosa e intellettuale di quel tempo. L'evoluzione dell'umanità fino a quel momento deve aver attraversato i seguenti passaggi: animismo, totemismo, cultura megalitica lunare e solare. Ad essi sarebbero seguiti: rituale cosmico, politeismo, monoteismo, filosofia morale. Berthelot ritiene che l'astrologia, l'astronomia, l'aritmetica e l'alchimia siano di origine caldea, individuando così in modo preciso un punto focale nel tempo e nello spazio. Berthelot definisce il valore e il significato dell'astrobiologia in questi termini: "Concezione intermedia fra la rappresentazione del mondo dei popoli selvaggi, peraltro variabile e complessa, e quella della coscienza moderna dell'Occidente europeo, essa ha dominato per lungo tempo in Asia e nel Mediterraneo orientale. Possiamo chiamarla "astrobiologia": una compenetrazione della legge astronomica (ordine matematico) e della vita vegetale e animale (ordine biologico). Tutto è, al tempo stesso, organismo vivente e ordine esatto. La domesticazione degli animali e la coltivazione delle piante (agricoltura) erano già praticate in epoca preistorica, sia in Caldea che in Egitto, prima del 3000 a.C. L'agricoltura comporta la riproduzione regolare di specie vegetali nettamente definite e la conoscenza del loro ritmo annuale di crescita, fioritura, fruttificazione, semina e raccolto, ritmo che è in relazione diretta e costante con il calendario, vale a dire con la posizione degli astri. Il tempo e i fenomeni naturali erano misurati in base alla luna, prima ancora che in base al sole...

L'astrobiologia oscilla dunque fra una biologia degli astri e un'astronomia degli esseri viventi; muove dalla prima e tende verso la seconda" (R. Berthelot, *La pensée de l'Asie et l'astrobiologie*, Paris 1949). Nel Neolitico si formano l'idea geometrica dello spazio, il valore del numero sette – da essa derivato –, il rapporto fra il cielo e la terra, i punti cardinali, le corrispondenze fra i diversi elementi in base al sette (gli dèi planetari, i giorni della settimana) e al quattro (le stagioni, i colori, i punti cardinali, gli elementi). Berthelot crede più nella lenta diffusione di questi concetti che in un loro scaturire spontaneo e indipendente. Ne traccia una probabile rotta di trasmissione attraverso il Nord o il Sud del Pacifico, suggerendo la possibilità che l'America fosse una colonia spirituale dell'Asia molto prima che dell'Europa (R. Berthelot, *La pensée de l'Asie et l'astrobiologie*, Paris 1949); un'altra corrente si sarebbe mossa nella direzione opposta, dal Vicino Oriente verso l'interno dell'Europa.

La discussione se la cultura megalitica europea sia venuta prima o dopo rispetto alle grandi civiltà orientali è ancora lungi dall'essere risolta, e solleva questioni relative al simbolismo. È ben nota l'importanza dell'area francocantabrica nel Paleolitico, e come da quelle regioni l'arte si sia diffusa in direzione della Siberia attraverso l'Europa, e fino all'Africa meridionale attraverso il Nord del continente. Vi sarebbe quindi una continuità fra quel periodo di prima fioritura e i grandi monumenti megalitici. Schneider, riferendosi alle forme di simbolismo da lui studiate (M. Schneider, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Barcelona, 1946), dice esplicitamente: "Nel sesto capitolo tenterò di offrire una sintesi di questa dottrina esoterica, la cui prima sistemazione sembra essere stata opera delle culture megalitiche". La sua posizione rispetto all'area di origine non dà luogo a dubbi, giacché afferma che "il megalitismo poté propagarsi dall'Europa verso l'India attraverso la cultura danubiana, avviando uno sviluppo differente a partire dall'Età dei metalli". Egli mostra l'intima parentela di idee fra regioni remote come l'America, la Nuova Guinea, l'Indonesia, l'Europa occidentale, il Vicino e l'Estremo Oriente, ossia fra aree situate in tutte le parti del mondo.

Vediamo ora la somiglianza fra le scoperte attribuite da Schneider alla cultura megalitica europea e quelle ascritte da Berthelot al Vicino Oriente antico. Secondo Schneider l'ultima fase del Neolitico si distingue dalla

precedente per “la predilezione che mostra per le forme fisse, i simboli geometrici, lo spirito sistematizzatore e creatore (animali favolosi, strumenti musicali, proporzioni matematiche, numeri-idee, astronomia e un sistema tonale con suoni propriamente musicali). La trasposizione degli elementi mistici totemici a una civiltà pastorale più avanzata spiega alcuni dei tratti fondamentali della mistica nuova... Tutto il cosmo è concepito sulla base del modello umano. Siccome l’essenza di tutti i fenomeni è, in ultima analisi, ritmica (vibratoria), la natura intima di questi fenomeni è direttamente percettibile nella poliritmica coscienza umana... Per questo, imitare è conoscere ... L’eco costituisce l’imitazione acustica più esatta ... Il linguaggio, i simboli geometrici e i numeri-idee costituiscono una forma di imitazione più rozza”. Schneider fa notare che, secondo Speiser e Heine-Geldern, “gli elementi culturali eminenti della cultura megalitica sono: le costruzioni ciclopiche, le pietre commemorative, le pietre come residenza delle anime, i cerchi cultuali di pietre, le palafitte, la caccia di teste, i sacrifici di buoi, gli ornamenti a forma di occhio, le barche funerarie, le scale degli antenati, i tamburi per trasmettere segnali, il palo del sacrificio e i labirinti” (M. Schneider, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Barcelona, 1946).

E sono precisamente questi elementi quelli che permangono in forma di simbolo con maggiore costanza attraverso il tempo. Esprimevano forse, fin dall’epoca megalitica, l’essenza della natura umana, che scaturiva dall’inconscio come anelito costruttore e configuratore? O, all’opposto, fu il perdurare di queste forme primarie di vita, di sacrificio e di comprensione del mondo, a imprimersi in modo indelebile nell’anima dell’uomo? La risposta può certo essere doppiamente affermativa, trattandosi di fenomeni paralleli, analoghi, dell’ambito culturale e di quello psicologico.

### **Il simbolismo occidentale**

L’Egitto sistematizzò nella sua religione e nei geroglifici la sua conoscenza della dualità – materiale e spirituale, naturale e culturale – del mondo. In rapporto o meno con l’Egitto, le civiltà mesopotamiche svilupparono i loro sistemi, che erano variazioni esteriori dell’unico modello interiore, universale. Vi sono pareri discordi riguardo all’epoca in cui vennero creati, o almeno definitivamente organizzati, alcuni dei simboli più importanti e complessi. Alcuni autori hanno la tendenza a proporre cronologie molto remote. Invece Krappe ( A.H. Krappe, *La genèse des mythes*, Paris, 1952)

ritiene che solo nel VII secolo a.C. sia cominciato a Babilonia lo studio scientifico dei pianeti e la loro identificazione con le divinità del pantheon babilonese; altri fanno risalire tali inizi all'epoca di Hammurabi (2000 a.C.), o ancora prima. Così padre Heras, il quale dice: "I protoindiani, come hanno rivelato le iscrizioni, furono gli scopritori dei movimenti del sole attraverso il cielo, e ciò costituì il fondamento del sistema zodiacale. Il loro Zodiaco era composto soltanto di otto costellazioni e ogni costellazione era ritenuta una 'forma di Dio'. Tutte queste forme di Dio finirono per diventare altrettante divinità che presiedevano ciascuna una costellazione; come accadde a Roma, per esempio. Le otto indiane sono: Eḏu (montone), Yāl (arpa), Naḥḥ (granchio), Amma (madre), Tūk (bilancia), Kaḥi (saetta), Kuda (vaso), Mīn (pesce)". Il sistema dello Zodiaco in base al numero dodici, nella forma che conosciamo oggi, appare dal VI secolo a.C. La scienza caldea ed egizia fu parzialmente assimilata da Siriaci, Fenici e Greci; dai Greci in particolare attraverso le società misteriche. Erodoto riferisce, a proposito dei pitagorici, che avevano l'obbligo di indossare vesti di lino seguendo "precetti che sono detti orfici, mentre in realtà sono egizi".

Le mitologie dei popoli mediterranei raggiunsero una forza rappresentativa, una plasticità e un vigore che si espressero tanto nell'arte quanto nei miti, nelle leggende e nella poesia drammatica. Questi miti racchiudevano i principi morali, le leggi naturali, i grandi contrasti e le trasformazioni che governano lo scorrere della vita cosmica e umana. Frazer ricorda che "le popolazioni dell'Egitto e dell'Asia occidentale rappresentavano sotto i nomi di Osiride, Tammuz, Adone e Attis, la decadenza e la rinascita annuale della vita, specialmente della vita vegetale". Le fatiche di Ercole, la leggenda di Giasone, le "storie" dell'età eroica dell'Ellade che ispirarono i poeti tragici, hanno un tale potere archetipico da costituire eterne lezioni per l'umanità. Ma accanto al simbolismo e all'allegorismo mitologico e letterario, l'influenza orientale avanzava come una corrente sotterranea. Principalmente durante il Basso Impero romano, quando le forze di coesione del mondo classico vengono meno, i fermenti ebraici, caldei, egizi e indiani iniziano a riaccendersi. Il manicheismo e, prima ancora, lo gnosticismo cominciano a rappresentare una minaccia per il nascente cristianesimo. Fra gli gnostici vige l'uso dell'emblema e del simbolo grafico per la trasmissione di verità iniziatiche. Molte delle innumerevoli immagini usate dalle sette gnostiche non erano

creazioni nuove, ma erano state concepite con spirito sincretistico da diverse fonti, soprattutto semite. Il simbolismo si scinde in parte dalla dottrina unitaria della realtà e appare come una speculazione spaziale. Diodoro Siculo, Plinio, Tacito, Plutarco, Apuleio rivelano conoscenze simboliche di ascendenza orientale. Anche la scienza aristotelica conteneva una forte componente simbolista. La cristianità orientale aveva ricevuto una vasta eredità simbologica in Siria, Mesopotamia, Transcaucasia ed Egitto. Parimenti, le colonie romane sopravvissute alle invasioni nordiche conservarono molti elementi della classicità, fra i quali i simboli tradizionali.

Ma, nell'antichità greco-romana, l'origine del vasto e complesso movimento intellettuale al cui interno si sviluppano gli studi sulle corrispondenze fra i diversi piani della realtà, che a loro volta costituiscono la base dell'alchimia, è da rintracciarsi ancora più indietro. Padre Festugière, in *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, indica come primo alchimista di cui si abbia notizia il democriteo Bolo di Mende, del III-II secolo a.C., nella cui scia colloca diversi autori, ellenistici e romani, fra i quali Nigidio Figulo (I secolo d.C.). Vi è una certa connessione tra l'ermetismo e il neopitagorismo, da una parte, e tra l'ermetismo e lo gnosticismo, dall'altra. Tali tendenze culminano nel VII secolo nell'opera siriana nota con il titolo di *Libro delle cose della natura*, e proseguono, da una parte a Bisanzio, e dall'altra nell'islam. Riguardo al simbolismo bizantino occorre citare un'opera anonima che si ritiene dell'XI secolo d.C., *Le Jardin symbolique*; la curatrice dell'opera, Margaret H. Thomson, evidenzia analogie e parentele con le allegorie e i simboli che costellano i preamboli degli *Atti imperiali* bizantini. Quanto all'islam, dobbiamo citare, oltre al grande movimento alchemico arabo, le opere del medico Rāzi (m. 923) e quelle di Ibn Zuhr di Siviglia (1090-1162), autore del *Libro de las maravillas*. Non si può non accennare infine al movimento cabbalistico, nato nei centri ebraici della Provenza (*Bahir*) e di Girona, per culminare nello *Zohar* di Moshe de León (m. 1305), i cui testi, vera e propria gnosi ebraica, sono costellati di simboli.

La concezione di un'analogia fra mondo visibile e mondo invisibile è condivisa dalle religioni pagane del Basso Impero, dalla dottrina neoplatonica e dal cristianesimo, benché ciascuno di questi movimenti usi il concetto per i propri scopi. Secondo Mircea Eliade, a coloro che

negavano la resurrezione dei morti Teofilo di Antiochia additava gli indizi che Dio pone sotto gli occhi dell'uomo, attraverso i fenomeni naturali: inizio e fine delle stagioni, l'avvicinarsi dei giorni e delle notti; giungendo al punto di dire: "Non vi è forse una resurrezione per le sementi e la frutta?". Nella *Lettera 55*, sant'Agostino afferma che l'insegnamento condotto grazie alle immagini allegoriche accende e alimenta la fiamma dell'amore, che muove l'uomo a trascendere sé stesso; allude poi al valore di tutte le cose della natura, organica e inorganica, quali portatrici di messaggi spirituali attraverso la loro figura e le loro qualità. Di qui si deduce la grande considerazione in cui furono tenuti lapidari, erbari e bestiari nel Medioevo.

La patristica si occupa di simbolismo, e grazie allo straordinario prestigio di cui godettero i Padri della Chiesa durante il periodo romanico, questo fu uno dei momenti in cui il simbolo fu maggiormente vissuto, amato e compreso, come sottolinea Davy. Pinedo accenna all'immenso valore culturale conferito in tutto il Medioevo alla *Clavis scripturae* attribuita a Melitone di Sardi – una versione ortodossa dell'antico simbolismo. Secondo il cardinale Pitra, cui si rifà Pinedo, le conoscenze della *Chiave* si ritrovano nella maggior parte degli autori medioevali. Non ci è possibile offrire un riassunto del loro pensiero, e nemmeno un quadro sintetico delle loro opere, ma desideriamo menzionare gli autori dei monumenti essenziali del simbolismo medioevale: Alano di Lilla (*De planctu naturae*), Herrad von Landsberg (*Hortus deliciarum*), Ildegarda di Bingen (*Scivias e Liber divinorum operum simplicis hominis*), Bernardo Silvestre (*De mundi universitate*), Ugo di San Vittore (*Didascalicon de studio legendi e Commentarius in Hierarchiam coelestem*). La *Chiave* attribuita a Melitone, vescovo di Sardi, veniva fatta risalire al II secolo d.C. Altre fonti del simbolismo cristiano sono: Rabano Mauro (*Allegoriae in universam Sacram Scripturam*), Oddone vescovo di Tuscolo, Isidoro di Siviglia (*Etymologiae*); Giovanni Scoto Eriugena, Giovanni di Salisbury, Guglielmo di Saint-Thierry, ecc. Lo stesso Tommaso d'Aquino parla dei filosofi pagani come di coloro che hanno fornito dall'esterno prove plausibili delle verità del cristianesimo. Riguardo alla natura intima del simbolismo medioevale, Jung fa notare che per l'uomo di quel tempo, "l'analogia non è tanto una figura logica quanto un'identità segreta", ravvisando in ciò un residuo del pensiero animista primitivo.



Anche il Rinascimento si interessa al simbolismo, per quanto in modo più individualistico e dotto, più profano, letterario ed estetico. Già Dante aveva organizzato la *Divina Commedia* sulla base di fondamenti simbolici orientali. Nel Quattrocento godono di particolare prestigio due autori greci: Orapollo Niliaco, autore degli *Hieroglyphica*, e il compilatore anonimo del *Physiologus*. Orapollo, suggestionato dal sistema geroglifico egizio, a quel tempo indecifrabile, tentò di ricostruirne il significato a partire dalle figure e dal loro simbolismo elementare. Un italiano, Francesco Colonna, scrisse nel 1467 l'*Hypnerotomachia Poliphili*, un'opera (pubblicata a Venezia nel 1499) che avrà un successo universale, nella quale il simbolo acquista già quei tratti di mobilità e particolarità che lo caratterizzeranno nell'Età Moderna. Nel 1505 l'editore del Colonna, Aldo Manuzio, pubblica l'Orapollo, che esercita la sua influenza su due autori fondamentali: Andrea Alciato, i cui *Emblemata* (1531) suscitano in tutta Europa una passione smisurata per un simbolismo ormai profano (Henry Green, nella sua opera *Andrea Alciati and His Books of Emblems*, London, 1872, elenca più di tremila titoli di emblematologia); l'altro è Pierio Valeriano, cui si deve la vasta compilazione *Hieroglyphica* (1556). Tutta la pittura del Quattrocento italiano (Botticelli, Mantegna, Pinturicchio, Giovanni Bellini, Leonardo) testimonia del grande interesse per il simbolico, che conoscerà, dal Cinquecento al Settecento, una deriva verso l'allegorico. Si può dire che dalla fine del Medioevo in avanti l'Occidente perde il senso unitario del simbolo e della tradizione simbolista. Aspetti diversi e segnali della sua sopravvivenza emergono occasionalmente nell'opera di poeti, artisti e letterati – da Giovanni da Udine ad Antoni Gaudí, da Hieronymus Bosch a Max Ernst, passando per William Blake. Durante gli anni del romanticismo tedesco l'interesse per la vita del profondo, per i sogni e il loro significato, per l'inconscio, alimenta la vena dalla quale scaturirà l'attuale interesse per la simbologia che, in parte rimossa, dimora nuovamente nei pozzi profondi della psiche, come ai tempi in cui non era ancora diventata sistema e ordine cosmico. Così, Schubert, nel suo *Die Symbolik des Traumes* (1814), dice: "Gli originali delle immagini e delle forme di cui si serve la lingua onirica, poetica e profetica, si trovano nella natura che ci circonda e che ci appare come un mondo del *sogno materializzato*, come una lingua profetica i cui geroglifi ci sono esseri e forme". Tutta l'opera degli autori della prima metà dell'Ottocento, in particolare di quelli nordici, presuppone un senso del simbolico, del significato cativo. Così, Ludwig Tieck, in *Der Runenberg*, dice del suo protagonista: "Insensibile da

allora all'incanto dei fiori, nei quali crede di veder palpitar 'la gran ferita della natura' [tema di Filottete, e di Amfortas nel *Parsifal*], si sente attratto dal mondo minerale”.

Innumerevoli arti e saperi specializzati conservano i simboli in una forma ridotta al semiotico, pietrificata, talvolta degradata dall'universale al particolare. Abbiamo fatto cenno agli emblemi letterari. Un genere simile è quello delle marche in filigrana dei fabbricanti di carta medioevali e rinascimentali; a proposito di queste ultime, Bayley dice che dal loro primo apparire, nel 1282, fino alla seconda metà del Settecento, esse possedevano un significato esoterico. Vi si trovano cristallizzate, come nei fossili, le aspirazioni e le tradizioni delle numerose sette mistiche presenti nell'Europa medioevale. L'arte popolare delle varie regioni europee è un'altra miniera inesauribile di simboli. Basta sfogliare un'opera come quella di Helmuth T. Bossert per ritrovare fra le sue immagini temi ben noti quali l'albero cosmico, il serpente, la fenice, la barca funeraria, l'uccello sopra la casa, l'aquila bicipite, la suddivisione dei pianeti in due gruppi (di tre e di quattro), le grottesche, i rombi, i fulmini, le linee a zigzag, ecc. Anche le leggende e le fiabe del folclore conservano la struttura mitica e archetipica quando i loro trascrittori sono stati fedeli, come nel caso di Perrault e dei fratelli Grimm. E nella poesia lirica, accanto alle opere concepite entro i canoni di un simbolismo esplicito, vi sono frequenti fioriture di motivi simbolici che nascono spontanee dallo spirito creatore. Forse il più emozionante esempio di opera letteraria in cui si fondono il reale e l'immaginario, la fantasia e persino la follia è l'*Aurélia* di Gérard de Nerval (1854).

### **Il simbolismo dei sogni**

Ciò che il mito rappresenta per un popolo, per una cultura o per un momento storico corrisponde all'immagine simbolica del sogno, della visione, della fantasia o dell'espressione lirica per l'individuo. Tale distinzione, tra individuo e collettività, non significa una separazione; molti sogni hanno avuto un valore premonitorio generale. Quando però il simbolo, o il monito, riguarda una sfera più ampia di quella privata e soggettiva, ci troviamo nei territori dei presagi o della profezia: le leggi simboliche possono spiegarli, ma nella profezia può manifestarsi la rivelazione soprannaturale. Ammettendo, come un dato del nostro tempo, il concetto psicoanalitico di “inconscio”, accettiamo che in esso risiedono

tutte le forme dinamiche che danno origine ai simboli, secondo la concezione di Jung, per il quale l'inconscio è "la *matrix* dello spirito umano e delle sue creazioni". L'inconscio fu 'scoperto' teoricamente da Carus, Schopenhauer e Hartmann, e sperimentalmente da Charcot, Bernheim, Janet, Freud e altri psicologi. Questa nozione non fece che interiorizzare un ambito che prima era considerato esterno all'uomo. Gli indovini greci, per esempio, erano convinti che i sogni venissero da 'fuori', ossia dal mondo degli dèi. Ebbene, la tradizione esoterica, in accordo con la dottrina indù dei tre livelli, conosceva la tripartizione verticale del pensiero: subcoscienza (pensiero degli istinti e dei sentimenti); coscienza (pensiero delle idee e dell'ambito riflessivo); sovracoscienza (pensiero intuitivo e delle verità superiori).

L'interesse per i sogni e il loro contenuto simbolico risale all'antichità, quando, senza che ne venisse formulata una teoria, il fenomeno onirico era visto come una sorta di mitologia personale, anche quando il linguaggio con cui si manifestava era altrettanto oggettivo di quello dei miti collettivi. I famosi sogni della Bibbia, il libro di Artemidoro di Daldis, i dizionari di interpretazione di origine caldea, egizia e araba testimoniano tutti dell'attenzione che veniva prestata ai sogni in quanto portatori di verità occulte concernenti la vita profonda della psiche e, più raramente, fatti esterni e oggettivi. Gli strumenti dell'oniromanzia, così come quelli di altre tecniche divinatorie, sono universali: si basano sull'accresciuta attività dell'inconscio in presenza di certi stimoli e sull'organizzarsi automatico dei suoi contenuti non percepiti in processi formali che poi vengono "letti" secondo i principi simbolici del numero, dell'orientazione, della forma e dello spazio. Conviene a questo punto tornare a evidenziare il modo in cui Jung li affronta: "Quando un'opinione è così antica e così condivisa, deve avere un fondo di verità, cioè è *psicologicamente vera*". Tale verità psicologica non è per lui un giudizio, ma un fatto, che pertanto gli è sufficiente mostrare e comprovare, senza che sia necessario dimostrarlo.

Dal momento che esiste una vasta bibliografia sui sogni, basterà qui sottolineare come questi costituiscano un altro degli ambiti attraverso cui l'essere umano entra in contatto con le proprie aspirazioni profonde, con le leggi dell'ordine geometrico o morale dell'universo, e anche con la sorda agitazione del mondo infero. Ania Teillard evidenzia che nei sogni si

rivelano tutti gli strati della psiche, compresi i più profondi. E come l'embrione attraversa i vari stadi evolutivi degli animali, così portiamo dentro di noi delle tracce arcaiche che possono essere svelate. Carus credeva piuttosto che nello stato onirico l'anima assurgesse alla dimensione cosmica, aperta a verità diverse da quelle che regolano l'esistenza nella veglia, e assimilava così i sogni ai riti mediante i quali l'uomo penetra i grandi arcani della natura. Rispetto a quale sia il rapporto fra il pensiero dell'uomo di oggi e quello dell'uomo primitivo, l'ipotesi prevalente è che le differenze riguardino solo la coscienza, mentre l'inconscio sarebbe rimasto pressoché uguale dai tempi del Paleolitico superiore.

I simboli onirici non sono dunque, a rigore, diversi da quelli mitici, religiosi, lirici o primitivi. Solo che, nei sogni, ai grandi archetipi si mescolano come sottomondo i residui di immagini dell'esistenza reale, che possono essere privi di significato simbolico, espressioni di fatti fisiologici o semplici ricordi, o possedere un simbolismo legato a quello delle forme matrici e primarie da cui derivano. Dal momento che nella nostra raccolta abbiamo voluto limitarci ai simboli tradizionali, è evidente che questi altri simboli "recenti" dovranno essere ricondotti ai loro antecedenti - come l'automobile al carro - oppure considerati quanto al simbolismo della forma, anche se si tratterà sempre di simboli somiglianti, non dello stesso simbolo né, di conseguenza, dello stesso ordine di significati. Un altro problema da non trascurare è il seguente: non tutti gli esseri umani sono sullo stesso livello. Pur non accettando l'idea di differenze radicali, e neppure il concetto di evoluzione spirituale, che presenta sempre una coloritura orientalistica ed esoterica, non possiamo negare che le differenze di intensità (passione, vita interiore, generosità, ricchezza di sentimenti e di idee) e qualità (formazione intellettuale e morale autentica) determinano livelli di pensiero essenzialmente diversi, sia che si tratti di pensiero logico o magico, sia di speculazione razionale o di elaborazione onirica. Già Havelock Ellis aveva evidenziato come sogni straordinari corrispondano soltanto a personalità geniali; secondo Jung, anche i primitivi fanno questa distinzione: gli Elgoni, nelle foreste del Monte Elgon, gli avevano spiegato che conoscevano due tipi di sogni: il sogno ordinario, che può fare chiunque, e la "grande visione", in genere privilegio degli uomini rilevanti.

Le teorie interpretative della materia onirica risultano quindi completamente diverse se vengono elaborate a partire dall'analisi dei sogni di personalità più o meno patologiche, di soggetti normali, di personalità straordinarie, o dall'analisi di miti collettivi. L'impressione di materialismo che danno le classificazioni simboliche di molti psicoanalisti dipende dalle fonti della loro formazione. Al contrario, la simbologia delineata da filosofi, creatori di religioni e poeti presenta un orientamento assolutamente idealista, una tendenza cosmica, con ipostasi di ogni oggetto, con una tensione verso l'infinito e l'allusione ai misteri del "centro" mistico. Ciò è confermato da Jung, il quale sostiene che quando qualcuno racconta fantasie e sogni esprime il più delle volte non solo ciò che è più urgente per lui, ma ciò che nel momento dato è più doloroso (più importante). Tale importanza è appunto quella che determina il livello su cui il sistema interpretativo si colloca. La definizione di Freud: "Ogni sogno è un desiderio rimosso" non fa che dire la stessa cosa; i nostri desideri, infatti, danno la misura delle nostre aspirazioni e possibilità. Com'è noto, Freud non limitò lo studio dei simboli all'ambito dei sogni, ma lo estese agli "atti mancati", alla letteratura e all'arte, indicando e rivalutando le "superstizioni" dell'antichità come possibili sintomi (cita l'esempio dell'antico romano che usciva di casa con il piede sbagliato e, accorgendosene, si spaventava: sintomo di insicurezza proiettata su un fatto). Essenziale, fra gli scritti freudiani dedicati alla simbologia, è l'analisi della *Gradiva di Jensen*, che spiega come una storia latente possa essere dedotta da un "contenuto manifesto" apparentemente molto diverso. Questa mescolanza di fantasia diurna, sogno e realtà oggettiva si ritrova in modo assai simile - anche se non con la stessa drammaticità e trascendenza - nella vicenda dell'*Aurélia* di Gérard de Nerval.

### **Il simbolismo alchemico**

Nel saggio *Energetica psichica*, Jung dichiara: "L'elemento spirituale appare nella psiche anche come un istinto, anzi come una vera passione ... Non è un derivato da un altro istinto ... ma un principio *sui generis*". Questa affermazione, che metteva la parola fine all'identificazione della scienza con il materialismo, è importante soprattutto perché si richiama alla più pura essenza della dottrina platonica dell'anima, che qui equivale al principio spirituale di Jung - per quanto in alcune riflessioni anima e spirito siano due cose distinte. Platone nel *Timeo*, Plotino nelle *Enneadi* specifici cano che l'anima è estranea alla terra, discende dall'universo a-

spaziale e a-temporale, oppure “cade” nella materia a causa della colpa, per poi intraprendere un processo di crescita che corrisponde al percorso dall’involutione alla “salvezza”.

A un certo punto avviene quindi l’inversione di questo movimento verso il basso e verso l’interno: l’anima ricorda che la sua origine è fuori dallo spazio e dal tempo, fuori dal mondo delle creature e degli oggetti, perfino oltre le immagini, e allora tende alla distruzione di quanto è corporeo e all’ascesa come forma di ritorno all’origine. Lo spiega Giamblico così: “C’è un altro principio dell’anima, superiore a ogni natura, per il quale possiamo elevarci sopra l’ordine cosmico ... Infatti, quando l’anima si eleva agli esseri superiori a essa, allora si separa dalle nature imperfette, prende una vita diversa in cambio della sua, si dà a un altro ordine, abbandonando completamente il precedente”. Quest’idea di rotazione è la chiave e la meta della maggior parte dei simboli trascendenti: della *Rota* medioevale, della Ruota del divenire buddhista, del ciclo zodiacale, del mito dei Gemelli e dell’*Opus* degli alchimisti. L’idea del mondo come labirinto, della vita come peregrinazione, conduce all’idea del “centro” come simbolo della finalit  assoluta dell’uomo: il Giusto mezzo, il “motore immobile”, il Paradiso ritrovato o la Gerusalemme celeste. Talvolta, nelle rappresentazioni grafiche tale punto   identificato con il centro geometrico del cerchio simbolico; altre volte   posto sopra di esso; altre ancora, come nello *Śrīyantra* orientale, non viene raffigurato, deve essere immaginato dall’osservatore. Si tratta per  di un motivo onnipresente, a volte mascherato sotto un altro simbolo: quello del tesoro nascosto, dell’oggetto perduto, dell’impresa impossibile o molto difficile; e associato a diversi valori: la conoscenza, l’amore, la conquista di un oggetto, ecc. L’alchimia, sviluppatasi in due fasi ben distinte, medioevale e rinascimentale – quest’ultima termina tra Sei e Settecento dividendosi nelle sue due componenti originarie, mistica e chimica –,   una tecnica simbolica che oltre alla ricerca di scoperte positive nel campo delle scienze naturali anela a “realizzare” verit  spirituali. Invece di cercare il “tesoro” affrontando il mito del drago, come Cadmo, Giasone, Sigfrido, gli alchimisti volevano *produrlo mediante* il lavoro e la virt . N  il loro operato era un semplice mascheramento di verit  esoteriche, n  la finalit  perseguita era materiale; i due aspetti si compenetravano e la realizzazione acquistava il significato dell’assoluto. Ogni operazione, ogni dettaglio, ogni materia o utensile impiegato erano fonte di esperienze

intellettuali e spirituali, simbolo vissuto. Dopo un periodo di oblio, l'alchimia è stata rivalutata come "origine della chimica moderna", ma Bachelard, Silberer, Jung e altri hanno finito per vedere in essa la totalità del suo significato, poetico, religioso e scientifico al tempo stesso, che del resto era già emerso nelle opere di Fulcanelli, Canseliet, Alleau.

Bachelard sottolinea che l'alchimia "possiede un carattere psicologicamente concreto" e che, lungi dall'essere una descrizione di fenomeni oggettivi, è un tentativo di inscrivere l'amore umano nel cuore delle cose. Jung insiste sul fatto che le operazioni alchemiche – così come le antiche pratiche divinatorie, ma con maggiore profondità e continuità – avevano la sola funzione di *risvegliare la vita profonda della psiche* e consentire proiezioni psichiche sugli aspetti materiali che, esperiti come simbolici, rendevano possibile costruire un'intera teoria dell'universo e del destino dell'anima. Per questo Jung dice che "l'adepto viveva certe esperienze psichiche che gli apparivano come un comportamento particolare del processo chimico". In un altro passo, definisce l'attività alchemica come "una esplorazione chimica nella quale si mescolava, per via della proiezione, materiale psichico inconscio". Completa questo concetto affermando che "all'alchimista era ignota la vera natura della materia. Egli la conosceva soltanto per allusioni. Tentando di indagarla, egli proiettava sull'oscurità della materia, per illuminarla, l'inconscio. Per spiegare il mistero della materia, proiettava un altro mistero". La *summa* di questo mistero, l'aspirazione segreta più profonda, è la *coincidentia oppositorum*: "Gli alchimisti sono per così dire gli empiristi e gli sperimentatori del grande problema dell'unione dei contrari, Nicola Cusano ne è il filosofo". L'alchimista non fingeva di eseguire gli esperimenti, ma si interessava con profondità e passione alla ricerca dell'oro, perché erano proprio l'interesse e l'impegno di una vita a garantire – come nella ricerca del Sacro Graal – l'esito finale, grazie all'esercizio delle virtù che tale attività costante sviluppava, creava o presupponeva. Riuscire a ottenere l'oro (l'*aurum philosophorum*, beninteso) costituiva il segno della predilezione divina. Jung interpreta psicologicamente il procedimento come una progressiva eliminazione delle impurità dello spirito e un avvicinamento ai valori immutabili ed eterni. Ma una tale visione era chiara già agli alchimisti stessi; Michael Maier, nei *Symbola aureae mensae* (1617), dice che "la chimica incita l'artefice alla meditazione dei beni celesti". Gerardus Dorneus, nella sua

*Philosophia meditativa* (1661), allude al rapporto che deve stabilirsi fra l'operante e l'operato: "Da altri non farai mai l'Uno, se prima non sarai diventato Uno tu stesso". La trasformazione in uno si otteneva per sradicamento di ogni desiderio verso quanto è differente e transitorio, e per concentrazione del pensiero su ciò che è superiore ed eterno.

Famosa è la massima degli alchimisti: "*Aurum nostrum non est aurum vulgi*". L'affermazione che l'oro da essi cercato non fosse l'oro volgare sembra indicare che il simbolismo escludeva la realtà concreta e materiale del simbolo, in favore della potenza spirituale di ciò che era simboleggiato. Sarebbe in ogni caso azzardato ridurre a un solo atteggiamento il lavoro di moltissimi autori di diversa formazione. Il fatto di esigere la presenza materiale dell'oro potrebbe essere qui interpretato come il desiderio dell'incredulo san Tommaso. Ai veri eletti poté bastare il sogno del "sole sotterraneo" che doveva apparire nella profondità dell'atanor, come la luce della salvezza in fondo all'anima; sia che la salvezza fosse frutto della fede religiosa, sia che dipendesse da quell'ipotetico o reale "processo di individuazione" in cui Jung pare aver concentrato il meglio del suo sapere e sentire intorno all'uomo. Naturalmente, in questo concetto si celano nientemeno che le tre supreme aspirazioni che sembrano garantire la felicità: il rebus alchemico, o essere androgino, che significa la congiunzione degli opposti e la fine del tormento causato dalla separazione dei sessi, che risale a quando l'uomo sferico di Platone venne scisso in due parti; in secondo luogo, la fissazione del principio "volatile", ovvero la cessazione di ogni mutamento o transizione, una volta raggiunto il possesso dell'essenziale; e infine, l'assurgere in un punto centrale, che simboleggia il centro mistico dell'universo, l'origine irradiante e l'immortalità, unita all'eterna giovinezza. È facile intendere, alla luce di questi "obiettivi", come sia quegli scienziati che si sforzano di "tradurre" nel loro mondo il mondo alchemico, sia i continuatori dell'alchimia ortodossa non rinuncino ai loro propositi. E si comprende la ragione per cui l'alchimia è servita da modello, da "paradigma", per ogni attività che si basa sull'esperimento, sul lavoro mentale e sulla costanza, come talvolta è il caso dell'arte e della poesia.



---

### **English abstract**

We publish, by kind permission of Victoria Cirlot and the publisher, an excerpt from the *Introduction* of Jean Eduardo Cirlot's *Dizionario dei simboli* published by Adelphi in 2021. This is the first Italian edition of the *Diccionario de simbolos tradicionales*, the Spanish poet's great work published in 1958 in Barcelona by Luis Miracle publishing house. The volume is enriched by a note by Victoria Cirlot, daughter of Juan Eduardo Cirlot, on the editions of the *Dictionary of Symbols* written expressly for the Adelphi Italian version.

*keywords* / Juan Eduardo Cirlot; history of symbols; theory of symbols; alchemy, Adelphi.

# Edgar Wind. A Bibliography of the Works and Secondary Literature

## (Updated September 2021)

edited by Ada Naval Garcia

### Preface

This Bibliography assembles the writings of, and on, Edgar Wind (1900-1971), updated in September 2021. The work has been carried out within the research project Seminario Mnemosyne, coordinated by Monica Centanni, in order to expand and complete the specialised bibliography of Edgar Wind.

The contribution is divided into two main sections. I. Writings of Edgar Wind, including: Books, Essays, Editions, and Reviews; Posthumous Editions (of unpublished texts); Published Letters; Collected Papers; and Online Sources. II. Critical Literature, including: Reviews of Edgar Wind's Writings; Secondary Bibliography on Edgar Wind; and Bibliographies.

For a useful summary of Edgar Wind's biography, see B. Thomas, *Edgar Wind: A Short Biography*, "Stan Rzeczy" 1/8 (2015), 117-137.

In order to complete the current Bibliography, scholars and readers are invited to send their suggestions for new entries to the Editorial board of Engramma.

I. Writings of Edgar Wind  
Books, Essays, Editions, and Reviews  
Posthumous Editions  
Published Letters from and to EW  
Collected Papers  
Online Sources  
II. Critical Literature  
Reviews of Edgar Wind's Writings  
Secondary Bibliography on Edgar Wind  
Bibliographies

## I. Writings of Edgar Wind

Books, Essays, Editions, and Reviews  
Posthumous Editions  
Published Letters  
Collected Papers  
Online Sources

### **Books, Essays, Editions, and Reviews**

1924

E. Wind, *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand. Ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte*, Auszug der Inaugural-Dissertation, Universität Hamburg, AJ. 1922, Hamburg 1924 [12 pp.]; E.

Wind, *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand. Ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte*, hrsg. von P. Schneider, Hamburg 2011 [Wind [1924] 2011]; Ita. transl. in E. Wind, *Per una sistematica dei problemi artistici*, trad. e nota intro. di F. Bernabei, "Annali di Critica d'arte" a. 4 (2008) [Bernabei 2008], 51-71.

E. Wind, Review of: Willy Nef, *Die Philosophie Wilhelm Wundts*, Leipzig 1923, "The Journal of Philosophy" 21/18 (28 August 1924), 498-502.

E. Wind, Review of: Max Ettliger, *Geschichte der Philosophie von der Romantik bis zur Gegenwart*, Munich 1924, "The Journal of Philosophy" 21/24 (20 November 1924), 666-669.

1925

E. Wind, *Zur Systematik der künstlerischen Probleme*, "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft" J. 18 (1925), 438-486 [a

partial edition of the Inaugural-Dissertation of 1922]; Ita. transl. in A. Pinotti (cur.), *Dessoir, Utitz, Wind, Panofsky. Estetica e scienza generale dell'arte. I "concetti fondamentali"*, trad. di P. Conte, N. Mocchi e A. Pinotti, Bologna 2007 [Pinotti 2007], 105-148.

E. Wind, *Theory of Art versus Aesthetics*, "The Philosophical Review" 34/4 (July 1925), 350-359; Ita. transl. in Pinotti 2007, 95-102.

E. Wind, *I. Contemporary German Philosophy*, "The Journal of Philosophy" 22/18 (27 August 1925), 477-493.

E. Wind, *II. Contemporary German Philosophy*, "The Journal of Philosophy" 22/19 (10 September 1925), 516-530.

1926

E. Wind, Review of: Raymund Schmidt, *Die Philosophie der Gegenwart in Selbstdarstellungen*, Leipzig 1924, "The Journal of Philosophy" 23/6 (18 March 1926), 163-164.

E. Wind, Review of: Henry Horace Williams, *The Evolution of Logic*, Chapel Hill 1926, "The Journal of Philosophy" 23/19 (16 September 1926), 524-525.

1927

E. Wind, *Experiment and Metaphysics*, in E.S. Brightman (ed.), *Proceedings of the Sixth International Congress of Philosophy* (Harvard University 1926), New York 1927, 217-224.

E. Wind, Review of: Alfred C. Elsbach, *Kant Und Einstein*, Berlin-Leipzig 1924, "The Journal of Philosophy" 24/3 (3 February 1927), 64-71.

1931

E. Wind, *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik*, "Beilageheft zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft" J. 25 (1931), 163-179; new ed. in Wind 2009, 83-111; Eng. trans. in Wind 1983, 21-36; Ita. transl. in R. Cristin, *Il concetto di*

"Kulturwissenschaft" di Warburg e il suo significato per l'estetica, "aut aut" 199-200 (gennaio/aprile 1984), 121-135; new Ita. transl. in Wind 1992, 37-56; Fre. transl. in E. Wind, *Le Concept warburgien de science de la culture et sa signification pour l'esthétique*, trad. de A. Rieber, "Revue germanique internationale" 28 (2018), 229-242; Spa. transl. in Wind 1993, 63-78.

E. Wind, *Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts*, in F. Saxl (Hrsg.), *England und die Antike*, Leipzig-Berlin 1932 (Vorträge der Bibliothek Warburg, 1930-1931), 156-229; Eng. transl. in Wind 1986, 1-52; Ita. transl. in Wind 2000b, 3-78.

1932

E. Wind, *Θεῖος Φόβος. Untersuchungen über die Platonische Kunstphilosophie*, "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft" J. 26 (1932), 349-373; Eng. transl. in Wind 1983, 1-19; Span. transl. in Wind 1993, 41-62.

E. Wind, *Mathematik und Sinnesempfindung. Materialien zu einer Whitehead-Kritik*, "Logos" J. 21 (1932), 3, 239-280.

1934

E. Wind, H. Meier, R. Newald (Hrsg.), *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike*, Leipzig-Berlin 1934, 1. *Die Erscheinungen des Jahres 1931*; Eng. transl. in The Warburg Institute (ed.), *A Bibliography on the Survival of the Classics*, 1-2, London 1934-1938, 1. *The Publications of 1931* [The Warburg Institute 1934].

E. Wind, *Einleitung in Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike. Vol 1: Die Erscheinungen des Jahres 1931*, ed. by Bibliothek Warburg, Leipzig and Berlin, 1934, V-XVII.

E. Wind, *Introduction*, in The Warburg Institute 1934, 5-13.

E. Wind, *Das Experiment und die Metaphysik. Zur Auflösung der Kosmologischen Antinomien*, Tübingen 1934; new ed. hrsg. und mit einem Nachwort versehen von B. Buschendorf, Eingeleitet von B. Falkenburg,

Frankfurt am Main 2000 [Wind [1934] 2000]; Eng. transl. in E. Wind, *Experiment and Metaphysics: Towards a Resolution of the Cosmological Antinomies*, transl. by C. Edwards, with an intro. by M. Rampley, Oxford 2001 [paperback ed. London 2018].

E. Wind, *Can the Antinomies Be Restated?*, "Psyche" 14 (1934), 177-178.

1935

E. Wind, *The Warburg Institute Classification Scheme*, "The Library Association Record", Series 4, 2 (1935), 5, 193-195.

E. Wind, Review of: Mary Dorothy George, *Catalogue of Political and Personal Satires Preserved in the Department of Prints and Drawings, Vol. V, 1771-1783, Nos. 4839-6360*, London 1935, "The Burlington Magazine" 67/391 (October 1935), 179.

1936

E. Wind, *Some Points of Contact between History and Natural Science*, in R. Klibansky, H.J. Paton (eds.), *Philosophy and History: Essays Presented to Ernst Cassirer*, Oxford 1936, 255-264; Ger. transl. in E. Wind, *Über einige Berührungspunkte zwischen Naturwissenschaft und Geschichte*, in T. Herzog et al. (Hrsg.), *Wissenschaft – Zum Verständnis eines Begriffs*, 2, Köln 1988, 34-39.

1937

E. Wind, *Donatello's Judith: A Symbol of "Sanctimonia"*, "Journal of the Warburg Institute" 1/1 (July 1937), 62-63; new ed. with add. in Wind 1983, 37-38; Ita. transl. in Wind 1992, 57-59; Span. transl. Wind 1993, 79-80.

E. Wind, *Ænigma Termini*, "Journal of the Warburg Institute" 1/1 (July 1937), 66-69; new ed. with add. in Wind 1983, 77-84; Ita. transl. in Wind 1992, 121-129; Span. transl. In Wind 1993, 125-132.

E. Wind, *Platonic Justice, Designed by Raphael*, "Journal of the Warburg Institute" 1/1 (July 1937), 69-70; new ed. with add. in Wind 1983, 77-84; Ita. transl. in Wind 1992, 89-91; Span. transl. In Wind 1993, 101-102.

E. Wind, *The Mænad under the Cross: I. Comments on an Observation by Reynolds*, "Journal of the Warburg Institute" 1/1 (July 1937), 70-71; new ed. with add. in Wind 1986, 74-76; Ita. transl. in Wind 2000b; first digital ed. in E. Wind, F. Antal, *La Menade sotto la croce*, testo inglese e trad. a cura di G. Bordignon, "La Rivista di Engramma" 15 (marzo-aprile 2002), 7-14; second digital ed. with a new intro. by G. Bordignon, "La Rivista di Engramma" 132 (gennaio 2016), 27-36.

E. Wind, *An Emendation of Pope by Lessing*, "Journal of the Warburg Institute" 1/1 (July 1937), 78-79; new ed. with add. in Wind 1983, 78-79.

E. Wind, *Studies in Allegorical Portraiture: I. In Defence of Composite Portraits*, "Journal of the Warburg Institute" 1/2 (October 1937), 138-142.

E. Wind, *Studies in Allegorical Portraiture: II. Albrecht von Brandenburg as St. Erasmus*, "Journal of the Warburg Institute" 1/2 (October 1937), 142-162; new ed. with add. as *An Allegorical Portrait by Grünewald: Albrecht von Brandenburg as St. Erasmus* in Wind 1983, 58-76.

E. Wind, *The Christian Democritus*, "Journal of the Warburg Institute" 1/2 (October 1937), 180-182; new ed. in Wind 1983, 83-85; Spa. transl. in Wind 1993, 133-136.

E. Wind, *The Saint as Monster*, "Journal of the Warburg Institute" 1/2 (October 1937), 183.

E. Wind, *Verrio's "Terribilità"*, "Journal of the Warburg Institute" 1/2 (October 1937), 184-185.

1938

E. Wind, *The Criminal-God*, "Journal of the Warburg Institute" 1/3 (January 1938), 234-245; Ger. transl. in Wind 2009, 347-355.

E. Wind, *Two Notes on the Cult of Ruins: I. Ruins and Echoes*, "Journal of the Warburg Institute" 1/3 (January 1938), 259.

E. Wind, *Two Notes on the Cult of Ruins: II. Utopian Ruins*, "Journal of the Warburg Institute" 1/3 (January 1938), 259-260.

E. Wind, *Homo Platonis*, "Journal of the Warburg Institute" 1/3 (January 1938), 261.

E. Wind, *The Crucifixion of Haman*, "Journal of the Warburg Institute" 1/3 (January 1938), 245-248; Ita. transl. in J.G. Frazer, *La crocifissione di Cristo*, seguito da E. Wind, *La crocifissione di Aman*, a cur. di A. Damascelli, Macerata 2007 [Frazer, Wind 2007], 109-128.

E. Wind, *Charity: The Case History of a Pattern*, "Journal of the Warburg Institute" 1/4 (April 1938), 322-330.

E. Wind, *A Mediæval formula in Kant*, "Journal of the Warburg Institute" 2/1 (July 1938), 64.

E. Wind, *The Four Elements in Raphael's "Stanza della Segnatura"*, "Journal of the Warburg Institute" 2/1 (July 1938), 75-79.

E. Wind, *The Revolution of History Painting*, "Journal of the Warburg Institute" 2/2 (October 1938), 116-127; new ed. in H. Spencer (ed.), *Readings in Art History*, 1-2, New York 1976, 2, 233-252; new ed. in J.S. Ackerman, *Rococo to Romanticism: Art and Architecture, 1700-1850*, New York 1976 (The Garland Library of the History of Art, 10), 187-200; new ed. in Wind 1986, 88-89; Ita. transl. in Wind 2000b, 133-150.

E. Wind, *"Borrowed Attitudes" in Reynolds and Hogarth*, "Journal of the Warburg Institute" 2/2 (October 1938), 182-185; new ed. with add. in Wind 1986, 69-73; Ita. transl. in Wind 2000b, 103-110.

E. Wind, *Shaftesbury as a Patron of Art: With a Letter by Closterman and two Designs by Guidi*, "Journal of the Warburg Institute" 2/2 (October 1938), 185-188; new ed. with a Note by R. Klibansky in Wind 1986, 64-68; Ita. transl. in Wind 2000b, 95-101.

The Warburg Institute (ed.), *A Bibliography on the Survival of the Classics*, 1-2, London 1934-1938, 2. The Publications of 1932-1933.

1939



E. Wind, *Fresh Light on Two Well-known Italian Drawings*, "Old Master Drawings" 13 (1938-1939), 49-50.

E. Wind, *An Eighteenth-century Improvisation in a Leonardo Drawing*, "Old Master Drawings" 13 (1938-1939), 49-50.

E. Wind, "*Hercules*" and "*Orpheus*": *Two Mock-heroic Designs by Dürer*, "Journal of the Warburg Institute" 2/3 (January 1939), 206-218.

E. Wind, *Giordano Bruno between Tragedy and Comedy*, "Journal of the Warburg Institute" 2/3 (January 1939), 262.

E. Wind, *Dürer's "Männerbad": A Dionysian Mystery*, "Journal of the Warburg Institute" 2/3 (January 1939), 269-271.

1940

E. Wind, *Julian the Apostate at Hampton Court*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 3/1-2 (October 1939-January 1940), 127-137; new ed. in *The Warburg and Courtauld Institutes* (eds.), *England and the Mediterranean Tradition: Studies in Art, History, and Literature*, London 1945, 131-138; new ed. with add. in Wind 1986, 53-63; Ita. transl. in Wind 2000b, 79-94.

E. Wind, *A Self-Portrait of Greco*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 3/1-2 (October 1939-January 1940), 141-142.

E. Wind, *Heine on Louis Philippe*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 3/1-2 (October 1939-January 1940), 160-161.

1941

E. Wind, *The Subject of Botticelli's "Derelitta"*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 4/1-2 (October 1940-January 1941), 114-117; new ed. with add. in Wind 1983, 39-41; Ger. transl. in *Das Thema von Botticellis "Derelitta"*, Übers. von K. Wölfel, "Akzente" J. 29 (1982), 2, 173-178; Span. transl. in Wind 1993, 81-84.

1942

E. Wind, *The Source of David's Horaces*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 4/3-4 (April 1941-July, 1942), 124-138; new ed. in Wind 1986, 105-119; Ita. transl. in Wind 2000b, 159-179.

1943

E. Wind, *The Lion Filled with Lilies: A Reminiscence of Leonardo in Hogarth*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 6 (1943), 222-223.

E. Wind, *Reynolds and Pope on Composite Beauty*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 6 (1943), 223.

E. Wind, *A Lost Article on David by Reynolds*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 6 (1943), 223-224.

E. Wind, *Harlequin between Tragedy and Comedy*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 6 (1943), 224-225.

E. Wind, *"Milking the Bull and the He-Goat"*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 6 (1943), 225 ; new revised ed. in Wind 1986, 86-87; Ita. transl. in Wind 2000b, 129-131.

1946

E. Wind, *Letter to Editor*, "The Smith College Associated News" 40 (15 March 1946), 2-4.

E. Wind, *Jean-Paul Sartre: A French Heidegger*, "The Smith College Associated News" 40/31 (5 March, 1946), 1-14; new ed. in "Polemic" (5 September 1946), 54-57; new ed. in Wind 2009, 356-373.

E. Wind, *Blood, Iron and Intuition (Jean-Paul Sartre: A French Heidegger)*, "Polemic" 5 (September-October 1946), 54-57.

1947

E. Wind, *Penny, West and "The Death of Wolfe"*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 10 (1947), 159-162; Ita. transl. in Wind 2000b, 151-157.

E. Wind, *Three Non-Conformist Britons in America: The Hogarth-Constable-Turner Exhibition*, "Art News" 45 (March 1947) 14-17; 62-64.

E. Wind, *Sante Paganini and Michelangelo. A Study of the Succession of Savonarola*, "Mélanges Henri Focillon, Gazette des Beaux-Arts", 6, XXVI, 211-246.

1948

E. Wind, *The Critical Nature of a Work of Art*, in R.F. French (ed.), *Music and Criticism: A Symposium*, Cambridge, MA 1948, 53-72; new ed. in M.W. Bloomfield, E.W. Robbins (eds.), *Form and Idea*, New York 1953, 263-276.

E. Wind, *Bellini's Feast of the Gods: A Study in Venetian Humanism*, Cambridge, MA 1948; Ita. transl. in E. Wind, *Il "Festino degli dèi" di Giovanni Bellini. Uno studio sull'Umanesimo veneziano*, trad. di R. Rizzo, Milano 2017.

1949

E. Wind, *Mantegna's Parnassus: A Reply to Some Recent Reflections*, "The Art Bulletin" 31/3 (September 1949), 224-232.

E. Wind, *A Source for Reynolds's Parody of The School of Athens*, "Harvard Library Bulletin" 3/2 (Spring 1949), 294-297; Ita. transl. in Wind 2000b, 115-119.

1950

E. Wind, *The Ark of Noah: A Study in the Symbolism of Michelangelo*, "Measure" 1 (1950), 411-421.

E. Wind, *A Note on Bacchus and Ariadne*, "The Burlington Magazine" 92/564 (March 1950), 82-85.

E. Wind, *The Eloquence of Symbols*, "The Burlington Magazine" 92/573 (December 1950), 349-350; Ger. transl. in *Die Beredsamkeit der Symbole*, Übers. von K. Wölfel, "Akzende" 29 (1982), 168-172.

1951

E. Wind, *Typology in the Sistine Ceiling: A Critical Statement*, "The Art Bulletin" 33/1 (March 1951), 41-47.

E. Wind, *Letters to the Editor*, "The Art Bulletin" 33/1 (March 1951), 70.

1952

E. Wind, *Mathematics and Sensibility*, "The Listener" 47 (1 May 1952), 705-706.

E. Wind, "*The Last Supper*", "The Listener" 47 (8 May 1952), 747-748.

E. Wind, *Leonardo as a Physiognomist*, "The Listener" 47 (15 May 1952), 787-788.

1953

E. Wind, *Traditional Religion and Modern Art*, "Art News" 52 (May 1953), 18-22; 60-63; new ed. in Wind 1983.

E. Wind, *Un Art de caprice, de recherches, un art marginal*, "Problèmes de l'art contemporain" 29 (1953), 16-17.

E. Wind, *Humanities 292a Experimental*, "Smith College Alumnae Quarterly Review", May 1953, 136. Wind Archive, Bodleian Library, Oxford, MS. Wind 9, folder 2.

1954

E. Wind, *The Revival of Origen*, in D. Miner (ed.), *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, Princeton, NJ 1954, 412-424; new ed. with add. in Wind 1983, 42-56.

E. Wind, speech in the Final Session of *Wissenschaft und Freiheit*, internationale Tagung (Hamburg 1953), Berlin 1954, 280-281.

1957

E. Wind, *Blake and Reynolds*, "The Listener" 58 (28 November 1957), 879-880; new ed. in Wind 1986; Ita. transl. in Wind 2000b, 121-127.

E. Wind, *La fallacia dell'arte pura* [*The Fallacy of Pure Art*, unpublished text of the Inaugural Lecture, Oxford, Examination School, 29 October 1957], trad. di S. Maniello, in Barale, Desideri, Ferretti 2016, 273-292.

E. Wind, S. Hampshire, *Kant and Aesthetics*, BBC Radio Interview Transcript, May 1957, Wind Archive, Bodleian Library, Oxford, Wind 154, folder 3.

1958

E. Wind, *Microcosm and Memory*, "The Times Literary Supplement" 30 May 1958, 297.

E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1958; Ita. transl. in E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, trad. di P. Bertolucci, Milano 1971 (Il ramo d'oro, 2); Spa. transl. in E. Wind, *Los misterios paganos del Renacimiento*, trad. de J. Fernàndes de Castro y J. Bayón, Barcelona 1972; Ger. transl. in E. Wind, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, mit einem Nachwort von B. Buschendorf, Übersetzt von Chr. Münstermann unter Mitarbeit von B. Buschendorf und G. Heinrichs, Frankfurt am Main 1981; Fre. transl. of the § *The Flaying of Marsyas* by A.M. Lecoq, "Le Promeneur" 26 (1985), 12-15; Fre. transl. in E. Wind, *Mystères païens de la Renaissance*, trad. par P.E. Dauzat, Paris 1992.

E. Wind, *Bind und Text*, (tr. German of the first ever published draft of the conclusion, dating from 1958, by *Pagan Mysteries*), now in H. Bredekamp, B. Buschendorf, F. Hartung, J.M. Krois (Hrsg.), *Edgar Wind: Kunsthistoriker und Philosoph*, Akademie Verlag, Berlin 1998, 259-262.

E. Wind, *Una conchiglia per Afrodite*, "FMR" 51 (maggio 1987), 34 [from the Appendix of Wind [1958] 1971].

1959

E. Wind, Review of: Ellis Waterhouse, *Gainsborough*, London 1958, "The Times Literary Supplement" (20 March 1959), 153-154.

1960

E. Wind, *Maccabean Histories in the Sistine Ceiling*, in E.F. Jacob (ed.), *Italian Renaissance Studies: A Tribute to the Late Cecilia M. Ady*, London 1960, 312-327.

E. Wind, *Art and Anarchy*, The Reith Lectures, 1960, "The Listener" 64 (17 November 1960); rev. and enl. ed., London 1963; New York 1964; Spa. transl. in E. Wind, *Arte y anarquía*, trad. de S. Masó, Madrid 1967; Ita. transl. in E. Wind, *Arte e anarchia*, trad. di R. Wilcock, Milano 1968; add. to the Ita. ed. by D. Turchini, Milano 1972; Ger. transl. in E. Wind, *Kunst und Anarchie*, Die Reith Lectures, 1960, Durchgesehene Ausgabe mit den Zusätzen von 1968 und späteren Ergänzungen, Frankfurt am Main 1979; Fre. transl. in E. Wind, *Art et anarchie*, trad. de P.E. Dauzat, Paris 1988; new. Ger. ed. Berlin 1994; new Spa. transl. by T. Arijón, Buenos Aires 2016.

1961

E. Wind, *Platonic Tyranny and the Renaissance Fortuna: On Ficino's Reading of Laws IV*, in M. Meiss (ed.), *De artibus opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, 491-496; new ed. in Wind 1983, 86-94; Ita. transl. in E. Wind, *Tirannia platonica e Fortuna rinascimentale*, trad. di P. Bertolucci, in *Adelphiana 1971*, Milano 1971, 23-36.

1962

E. Wind, *Une Copie de la gravure de Claude Mellan pour l'Horace de 1642 utilisée comme frontspice pour un Juvénal*, "Gazette des Beaux-Arts" 60 (juillet 1962), 316.

E. Wind, *Modern Sacred Art*, "The Times Literary Supplement" (25 May 1962), 373.

E. Wind, *Technique du coup d'œil*, "L'Œil" 95 (1962), 32-39.

1963

E. Wind, *Yeats and Raphael: The Dead Child on a Dolphin*, "The Times Literary Supplement" (25 October, 1963), 874; new ed. with add. in Wind 1983, 103-106.

1965

E. Wind, *Michelangelo's Prophets and Sibyls*, "Proceedings of the British Academy" 51 (1965), 47-84.

E. Wind, *Porus Consilii Filius: Notes on the Orphic "Counsels of Night"*, in *L'opera e il pensiero di Giovanni Pico della Mirandola nella storia dell'Umanesimo*, Convegno internazionale per il V centenario della nascita di Giovanni Pico della Mirandola (Mirandola 1963), 1-2, Firenze 1965, 2, 197-203.

1968

E. Wind, Review of: J. Byam Shaw, *Paintings by Old Masters at Christ Church*, "The Times Literary Supplement" (29 August 1968), 912.

E. Wind, Review of: Ellis Waterhouse, *The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor: Paintings*, Fribourg 1967, "The Times Literary Supplement" (31 October 1968), 1216.

1969

E. Wind, *Giorgione's Tempesta: With Comments on Giorgione's Poetic Allegories*, Oxford 1969; Ita. transl. in Wind 1992.

1970

E. Wind, Review of: John Sparrow, *Visible Words: A Study of Inscriptions in and as Books and Works of Art*, Cambridge 1969, "The Times Literary Supplement" (26 March 1970), 337-338.

1971

E. Wind, *Hans Memling*, assisted by G.L. Harris and K.B. MacFarlane, Oxford 1971.

E. Wind, *On a Recent Biography of Warburg*, Review of: E.H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, London 1970, "The Times Literary Supplement" 25 June, 1971, 735-736; new ed. in Wind 1983, 106-114; Ita. transl. in Wind 1992, 161-173; first digital ed. in "La Rivista di Engramma" 153 (febbraio 2018), 183-195 ; new Ita. transl. in E. Wind, *Su una recente biografia di Warburg*, trad. di M. Centanni e A. Fressola, "La Rivista di Engramma" 171 (gennaio-febbraio 2020), 65-80, with a new English edition, 81-93; Spa. transl. in Wind 1993, 159-168.

### **Posthumous Editions**

E. Wind, *The Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art*, ed. by J. Anderson, Oxford University Press, Oxford 1983.

E. Wind, *Art and Anarchy*, ed. by J. Bayley, Duckworth, London 1985.

E. Wind, *Hume and the Heroic Portrait in Hume and the Heroic Portrait. Studies in Eighteenth-Century Imagery*, ed. by J. Anderson, Clarendon Press, Oxford 1986, 1-52.

E. Wind, *Das Experiment und die Metaphysik. Zur Auflösung der kosmologischen Antinomien*, ed. by B. Buschendorf, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001, eng. transl. E. Wind, *Experiment and Metaphysics. Towards a Resolution of the Cosmological Antinomies*, ed. by C. Edwards, M. Rampley, Legenda, Oxford 2001.

E. Wind, *The Religious Symbolism of Michelangelo. The Sistine Ceiling*, ed. by E. Sears, Oxford University Press, Oxford 2001.

E. Wind, *Heilige Furcht und andere Schriften zum Verhältnis von Kunst und Philosophie*, ed. by J.M. Krois, R. Ohrt, Philo Fine Arts, Hamburg 2009.

E. Wind, *Offene Rechnungen. Aby Warburg und sein Werk*, in Wind 2009, 374-394.



E. Wind, *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand. Ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte*, ed. by P. Schneider, Philo Fine Arts, Hamburg 2011.

E. Wind, *Die Bildsprache Michelangelos*, hrsg. von P. Schneider, Berlin-Boston 2017 [Wind 2017].

E. Wind, *Notes for the explanation of Warburg's collected works edition*, 1930 c., London, Warburg Institute Archive, 11.1.9, edited by M. Ghelardi in *Appendice dei testi inediti di Edgard Wind sulle riflessioni di Aby Warburg su Botticelli*, "La Rivista di Engramma" 150 (ottobre 2017), 630-635.

E. Wind, *On Classicism*, ed. by B. Buschendorf and F. Engel, "Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike" J. 18-19 (2018), 195-236; Ger. transl. on pages 237-277 of the same issue.

#### **Published Letters from and to Edgar Wind**

A. Warburg, *Letters to and from E. Wind*, (March 1928 to April 1929), in Branca 2019, 59-69.

E. Wind *Correspondence from and With the KWB/Warburg Institute* (1928-1946), in Branca 2019.

E. Wind, *Letter to Frances Yates* (1938), in Branca 2019, 123-125.

G. Bing, *Letter to Edgar Wind*, (9 April 1940), in Branca 2019, 141.

G. Bing, F. Saxl, R. Wittkower, *Telegram to Edgar Wind* (21 May 1940), in Takaes de Oliveira 2018, 126.

Lord Lee of Fareham, *Letter to Edgar Wind* (24 December 1940), in Takaes de Oliveira 2018, 126.

G. Bing, *Letter to Edgar Wind* (27 April 1942), in Takaes de Oliveira 2018, 127-131.

E. Wind, *Letter to Eric M. Warburg* (13 June 1942), in Takaes de Oliveira 2018, 131-132.

F. Saxl, *Letter to Edgar Wind* (19 March 1943), in Takaes de Oliveira 2018, 132-134.

E. Wind, *Letter to Fritz Saxl* (10 April 1943), in Takaes de Oliveira 2018, 134-136.

G. Bing, *Letter to Edgar Wind* (1 June 1943), in Takaes de Oliveira 2018, 136-140.

R. Wittkower, *Letter to Edgar Wind*, (17 January 1944), in Branca 2019, 142.

F. Saxl, *Letter to Wind*, (18 March 1944), in Branca 2019, 144.

E. Wind, *Handwritten letter to Wittkower* (July 28 1944), in Branca 2019, 142-143.

G. Bing, *Letter to Edgar Wind*, (20 November 1944), in Branca 2019, 154-155.

E. Wind, *Letter to Gertrud Bing*, (1 June 1945), in Engel 2014, 107-111.

E. Wind, *Letter to Gertrud Bing*, (15 June 1945), in Takaes de Oliveira 2018, 148-154.

E. Wind, *Letter to Rudolph Wittkower* (30 June 1945), in Takaes de Oliveira 2018, 155-158.

E. Wind, *Letter to Gertrud Bing*, (30 June 1945), in Engel 2014, 111-112.

E. Wind, *Letter to Fritz Saxl* (9 July 1945), in Takaes de Oliveira 2018, 158-159.

R. Wittkower, *Letter to Edgar Wind* (27 July 1945), in Takaes de Oliveira 2018, 159-161.

E. Purdie, *Letter to Edgar Wind* (5 November 1945), in Takaes de Oliveira 2018, 161.

E. Wind, *Letter to Edna Purdie* (11 December 1945), in Takaes de Oliveira 2018, 161-162.

E. Wind, *Report 1939-1945*, originally attached to *Letter to Gertrud Bing* (15-30 June 1945), in Engel 2014, 112-115 and in Takaes de Oliveira 2018, 163-167.

E. Wind, *Letter to Eric Warburg* (9 January 1946), in Takaes de Oliveira 2018, 162-163.

E. Wind, *Letter to Kenneth Clark* (28 August 1948), in Takaes de Oliveira 2018, 167-168.

E. Wind, *Letter to Gertrud Bing* (12 August 1954), in Takaes de Oliveira 2018, 168-169.

G. Bing, *Letter to Edgar Wind* (12 August 1954), in Takaes de Oliveira 2018, 169-175.

E. Wind, *A Letter-Draft from Edgar Wind to Jean Seznec*, (Summer 1954), in Takaes de Oliveira 2020, 102-108.

E. Wind, *Letter to the Editor*, in "The Times Literary Supplement", (2 April 1964).

E. Wind, Letter to E.H. Gombrich 2 December 1966, in E.H. Gombrich, Letter to Editor in London Review of Books 6/6 (5 April 1984).

J. Seznec, *Letter to Edgar Wind*, in Takaes de Oliveira 2018, 175-176.

E. Wind, *Letter to G.J. Grange* (22 March 1969), in Takaes de Oliveira 2018, 176-177.

### **Collected Papers**

Wind 1983

E. Wind, *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art*, ed. by J. Anderson, with *A Biographical Memoir* by H. Lloyd-Jones, trans. by T.G. Rosenmeyer, P.L. Ganz, C. Gooden, E. Bowie and D. Russell, Oxford 1983.

Wind 1986

E. Wind, *Hume and the Heroic Portrait: Studies in Eighteen-Century Imagery*, ed. by J. Anderson, Oxford 1986.

Wind 1992

E. Wind, *L'eloquenza dei simboli – La “Tempesta”: commento sulle allegorie poetiche di Giorgione* [*The Eloquence of Symbols*, Oxford 1983; *Giorgione's Tempesta*, Oxford 1969], trad. di E. Colli, Milano 1992 (Il ramo d'oro, 19).

Wind 1993

E. Wind, *La elocuencia de los símbolos* [*The Eloquence of Symbols*, Oxford 1983], trad. de L. Millán Vázquez, Madrid 1993.

Wind 2000a

E. Wind, *The Religious Symbolism of Michelangelo: The Sistine Ceiling*, ed. by E. Sears, Oxford-New York 2000.

Wind 2000b

E. Wind, *Humanitas e ritratto eroico. Studi sul linguaggio figurativo del Settecento inglese*, J. Anderson e C. Harrison (a cur. di), trad. di P. Bertolucci, Milano 2000 (Il ramo d'oro, 34).

Wind 2009

E. Wind, *Heilige Furcht und andere Schriften zum Verhältnis von Kunst und Philosophie* [*The Eloquence of Symbols*, Oxford 1983, with additions], hrsg. von J.M. Krois and R. Ohrt, Hamburg 2009.

### **Online Sources**

*Edgar Wind Papers*, 1893-2003, Oxford, Bodleian Libraries, mss. Wind 1-271; online in Bodleian Libraries' Archives and Manuscripts.

## II. Critical Literature

Reviews of Edgar Wind's Writings  
Secondary Bibliography on Edgar Wind  
Bibliographies

### Reviews of Edgar Wind's Writings (in Chronological Order)

Nagel 1934

E. Nagel, Review of: E. Wind, *Das Experiment und die Metaphysik*, Tübingen 1934, "The Journal of Philosophy" 31/6 (March 15, 1934), 164-165.

Moreau 1935

P. Moreau, Review of: E. Wind, H. Meier, R. Newald (Hrsg.), *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike*, 1, Leipzig-Berlin 1934, "Revue d'histoire littéraire de la France" 42/2 (1935), 280.

Buchanan 1936

E. Buchanan, Review of: The Warburg Institute (ed.), *A Bibliography on the Survival of the Classics*, 1. *The Publications of 1931*, London 1934, "The Journal of Philosophy" 33/14 (July 1936), 389-391.

Chew 1939

S.C. Chew, Review of: E. Wind, R. Wittkower (eds.), *The Journal of the Warburg Institute*, 1 (1937-1938), "The Art Bulletin" 21/3 (September 1939), 303-305.

Tietze-Conrat 1949

E. Tietze-Conrat, *Mantegna's Parnassus: A Discussion of a Recent Interpretation*, "The Art Bulletin", Vol. 31, No. 2 (June 1949), 126-130.

Dionisotti 1950

C. Dionisotti, Review of: *Bellini's Feast of the Gods, A Study in Venetian Humanism* by Edgar Wind, "The Art Bulletin", Vol. 32, No. 3 (September 1950), 237-239.

Dionisotti, Tietze-Conrat 1950

C. Dionisotti, E. Tietze-Conrat, *Letters to the Editor*, "The Art Bulletin", Vol. 33, No. 1 (March 1951), 70-72.

Romualdez 1959

A.V. Romualdez, *The 'Pagan' Renaissance*, Review of: E. Wind, *Pagan*

*Mysteries in the Renaissance*, London 1954, "Philippine Studies" 7/3 (August 1959), 313-317.

Garin 1959

E. Garin, *Enigmatic Veils*, Review of: E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1954, "The Burlington Magazine" 101/671 (February 1959), 73-74.

Hirst 1959

D. Hirst, Review of *Pagan Mysteries in the Renaissance* by Edgar Wind, "Criticism", Vol. 1, No. 3 (Summer 1959), pp. 271-273.

Klein 1960

R. Klein, Review of: E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1954, "Renaissance News" 13/3 (Autumn 1960), 237-240.

Bolgar 1960

R.R. Bolgar, *Pagan Mysteries*, Review of: E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1954, "The Classical Review" 10/1 (March 1960), 75-77.

Gerhard 1961

R. Gerhard, *Thoughts on 'Art and Anarchy'*, "The Listener", v.65, no. 1669 (23 March 1961).

Bertram 1963

A. Bertram, *Nothing if not controversial*. Review of: E. Wind, *Art and Anarchy*, London [1960] 1963, "The Tablet", (3 August 1963).

Callow 1963

P. Callow, *A splendid superfluity*. Review of: E. Wind, *Art and Anarchy*, London [1960] 1963, "The London Tribune" (6 December 1963).

Calver 1963

M. Calver, *Dangers in art*. Review of: E. Wind, *Art and Anarchy*, London [1960] 1963, "Liverpool Daily Post" (28 August 1963).

Hill 1963

D. Hill, *The Danger Men*. Review of: E. Wind, *Art and Anarchy*, London [1960] 1963, "The Irish Times" (30 November 1963).

Humphrey 1963

N. Humphrey, *Following Wind*. Review of: E. Wind, *Art and Anarchy*, London [1960] 1963, "The Granta", Cambridge (9 November 1963).

Mortimer 1963

R. Mortimer, *What has happened to art?* Review of: E. Wind, *Art and Anarchy*, London [1960] 1963, "Sunday Times" (21 July 1963).

Podro 1963

M. Podro, *The Creative Element*. Review of: E. Wind, *Art and Anarchy*, London [1960] 1963, "The Spectator" (9 August 1963).

Read 1963

H. Read, Review of: E. Wind, *Art and Anarchy*, London [1960] 1963, "The Listener Book Reviews", (18 July 1963).

Russel 1963

J. Russel, *What one picture can do*. Review of: E. Wind, *Art and Anarchy*, London [1960] 1963, "The Sunday Times" (22 December 1963).

Schiff 1963

G. Schiff, *Kunst und Anarchie. Zu einem Buch von Edgar Wind*. Review of: E. Wind, *Art and Anarchy*, London [1960] 1963, "Literatur und Kunst" (24 November 1963).

Sutton 1963

D. Sutton, *Knights of the Razor*, London 1963, "Apollo" (September 1963), 170-171.

Wilson 1963

C. Wilson, *Pas assez de zèle?* Review of: E. Wind, *Art and Anarchy*, London [1960] 1963, "The Scotsman", (10 August 1963).

Berenson 1964

R. Berenson, Review of: E. Wind, *Art and Anarchy*, London [1960] 1963, "America" (23 May 1964).

Charles 1964

R. Charles, Review of: E. Wind, *Art and Anarchy*, London [1960] 1963, "The British Journal of Aesthetics", IV, 1964, 183f.

Cooper 1964

M. Cooper, *The Arts Retreat*. Review of: E. Wind, *Art and Anarchy*, London [1960] 1963, "Daily Telegraph" (3 October 1964).

Crook 1964

A. Crook, *Art in the Margin?* Review of: E. Wind, *Art and Anarchy*, London [1960] 1963, "The Times Literary Supplement", (12 March 1964).

Genauer 1964

E. Genauer, *Turn down the volume on the painting, please*. Review of: E. Wind, *Art and Anarchy*, London [1960] 1963, "The Sunday Tribune" (13 September 1964).

Hansen 1964

R. Hansen, Review of: E. Wind, *Art and Anarchy*, London [1960] 1963, "Progressive" (June 1964).

Poore 1964a

C. Poore, *Art is Not Really Best Polled at a Gallop*. Review of: E. Wind, *Art and Anarchy*, London [1960] 1963, "The New York Times" (14 May 1964).

Poore 1964b

C. Poore, *A Little Anarchy for Art's Sake*. E. Wind, *Art and Anarchy*, London [1960] 1963, "Journal Ottawa Canada" (13 June 1964).

Pryce-Jones 1964

A. Pryce-Jones, Review of: E. Wind, *Art and Anarchy*, London [1960] 1963, "The New York Herald Tribune" (18 April 1964).



Sayce 1964

R. A. Sayce, Review of: E. Wind, *Art and Anarchy*, London [1960] 1963, "The Oxford Magazine" (30 January 1964).

Sypher 1964

W. Sypher, *Art at the Margin*. Review of: E. Wind, *Art and Anarchy*, London [1960] 1963, "The New Leader" (11 May 1964).

Wollheim 1964

R. Wollheim, *What is Art?* Review of: E. Wind, *Art and Anarchy*, London [1960] 1963, "The New York Review" (30 April 1964).

Charlson 1965

P. Charlson, Review of: E. Wind, *Art and Anarchy*, London [1960] 1963, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 23/3 (Spring, 1965), 391-392.

Hudson 1966

A. Hudson, *The Critic and the Artist*. Review of: E. Wind, *Art and Anarchy*, London [1960] 1963, "Canadian Art" (July 1966).

Manganelli 1969

G. Manganelli, *Arte e Anarchia*. E. Wind, *Arte e Anarchia*, trad. it. by R. Wilcock, Adelphi [1960] 1968, "Mondo Operaio" (April 1969).

Praz 1969

M. Praz, *Arte e Anarchia*. Review of: E. Wind, *Arte e Anarchia*, trad. it. by R. Wilcock, Adelphi [1960] 1968, "Il Tempo" (12 January 1969).

Trimarco 1969

A. Trimarco, *L'arte come "Splendida Superfluità"*. Review of: E. Wind, *Arte e Anarchia*, trad. it. by R. Wilcock, Adelphi [1960] 1968, "Quindici" (Fall 1969).

Visentini 1969

G. Visentini, *Il risvolto anarchico*. Review of: E. Wind, *Arte e Anarchia*, trad. it. by R. Wilcock, Adelphi [1960] 1968, "Il Messaggero" (12 April 1969).

Speaight 1969

R. Speaight, Review of: E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*,

London 1954, "Journal of the Royal Society of Arts" 117/5151 (February, 1969), 231-232.

Oechslin 1970

W. Oechslin. Review of: E. Wind, *Giorgione's Tempesta: With Comments on Giorgione's Poetic Allegories*, Oxford 1969, "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance" 32/3 (1970), 695-699.

Robertson 1971

G. Robertson, *New Giorgione Studies*, Review of: E. Wind, *Giorgione's Tempesta: With Comments on Giorgione's Poetic Allegories*, Oxford 1969; T. Pignatti, *Giorgione*, Firenze 1969, "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance" 32/3 (1970), 695-699.

Maxon 1971

J. Maxon, Review of: E. Wind, *Giorgione's Tempesta: With Comments on Giorgione's Poetic Allegories*, Oxford 1969, "Renaissance Quarterly" 24/1 (Spring, 1971), 73-75.

Mandel 1976

D. Mandel, Review of: E. Wind, *Art and Anarchy*, London [1960] 1963, "Leonardo" 9/1 (Winter, 1976), 76.

Hope et al. 1984

C. Hope, *Naming the Graces*. Review of: E. Wind, *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art*, Oxford 1984, "London Review of Books", Vol. 6 No. 5, 15 March 1984. With Letters by: Janje Anderson and Margaret Wind, Vol. 6 No. 6, 5 April 1984; Charles Hope, Vol. 6 No. 8, 3 May 1984; Bernard Buschendorf, Vol. 6 No. 21, 15 November 1984.

Iversen 1984

M. Iversen, Review of: E. Wind, *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art*, ed. by J. Anderson, Oxford 1983, "Oxford Art Journal" 7/1 (1984), 60-62.

Mérot 1984

A. Mérot, Review of: E. Wind, *The Eloquence of Symbols: Studies in*

*Humanist Art*, ed. by J. Anderson, Oxford 1983, "Société d'Étude du XVIIIe Siècle", 3e trimestre, 1984, 294-296.

Ferretti 1985

S. Ferretti, Review of: E. Wind, *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art*, ed. by J. Anderson, Oxford 1983, "La Cultura", XXIII, no. 2, 1985, 374-380.

Gaskell 1985

I. Gaskell, Review of: E. Wind, *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art*, ed. by J. Anderson, Oxford 1983, "The British Journal of Aesthetics", XXV, 1985, 79-81.

Kemp 1985

M. Kemp, Review of: E. Wind, *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art*, ed. by J. Anderson, Oxford 1983, "Bulletin of the Society for Renaissance Studies", 3/2 (October 1985).

Podro 1985

M. Podro, *From Plato to Warburg*. Review of: E. Wind, *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art*, ed. by J. Anderson, Oxford 1983, "Art History", 8/2 (1 June 1985), 242-247.

Silver 1985

L. Silver, Review of: E. Wind, *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art*, ed. by J. Anderson, Oxford 1983, "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance" 47/1 (1985), 245-248.

Whittick 1985

A. Whittick, Review of: E. Wind, *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art*, ed. by J. Anderson, Oxford 1983, "The Royal Society of Arts Journal", (April 1985).

Allitt 1986

J. Allitt, *A Great Platonist*. Review of: E. Wind, *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art*, ed. by J. Anderson, Oxford 1983, "Themnos", 5, 1984, 285-7.

Danto 1986

A.C. Danto, *Face to Face with the Past*. Review of: E. Wind, *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art*, ed. by J. Anderson, Oxford 1983 and E. Wind, *Hume and the Heroic Portrait. Studies in eighteenth-century imagery*, ed. by J. Anderson, Oxford 1986, "Times Literary Supplement" (17 October 1986).

Filippini 1986

E. Filippini, *Annacqua l'arte e mettila da parte*. Review of: E. Wind, *Arte e Anarchia*, trad. it. by R. Wilcock, Adelphi [1960] 1968, "La Repubblica Cultura", 22.10.1986, p. 28.

Gage 1986

J. Gage, Review of: E. Wind, *Hume and the Heroic Portrait: Studies in Eighteenth-Century Imagery*, ed by J. Anderson, Oxford 1986, "The Burlington Magazine" 128/1005 (December, 1986) 906-907.

Paulson 1987

R. Paulson, Review of: E. Wind, *Hume and the Heroic Portrait: Studies in Eighteenth-Century Imagery*, ed by J. Anderson, Oxford 1986, "Eighteenth-Century Studies" 20/4 (Summer, 1987) 472-475.

Ghelardi 1993

M. Ghelardi, *L'allievo di Warburg*, Recensione a: E. Wind, *L'eloquenza dei simboli – La "Tempesta": commento sulle allegorie poetiche di Giorgione* [*The Eloquence of Symbols*, Oxford 1983; *Giorgione's Tempesta*, Oxford 1969], Milano 1992, "L'Indice dei libri del mese" 10/2 (febbraio 1993), 19-20.

Cañal 1998

V.L. Cañal, *La cultura pagana del Renacimiento*, Reseña de: E. Wind, *Los misterios paganos del Renacimiento* [Londres 1954], Barcelona 1972, "Revista de libros", 18 (junio 1998) 33-34.

Gaston 2003

R.W. Gaston, Review of: E. Wind, *The Religious Symbolism of Michelangelo: The Sistine Ceiling*, ed by E. Sears, Oxford 2000, "The Burlington Magazine" 145/1208 (November 2003), 797-798.

Barolsky 2003

P. Barolsky, Review of: E. Wind, *The Religious Symbolism of Michelangelo: The Sistine Ceiling*, ed by E. Sears, Oxford 2000, "Renaissance Quarterly" 56/2 (Summer, 2003), 477-478.

Linden 2004

D. Linden, Review of: E. Wind, *Das Experiment und die Metaphysik*, hrsg. von B. Buschendorf, Frankfurt am Main [1934] 2000, "Sudhoffs Archiv", 88/1 (2004), 124-125.

### **Secondary Bibliography on Edgar Wind (in Alphabetical Order)**

Anderson 1996

J. Anderson, *Wind, Edgar*, in J. Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, 1-34, London 1996, 33, 242-243.

Balavoine 1992

C. Balavoine, *Edgar Wind. Itinéraire d'un philosophe historien de l'art: entretien avec Raymond Klibansky*, "Préfaces" (juin 1992), 28-32.

Barale, Desideri, Ferretti 2016

A. Barale, F. Desideri, S. Ferretti (a cur. di), *Energia e rappresentazione. Warburg, Panofsky, Wind*, Milano-Udine 2016.

Barnett, Wittkover 1994

*Partnership and Discovery: Margot and Rudolf Wittkover*. Margot Wittkover Interviewed by Teresa Barnett, The J. Paul Getty Trust, Los Angeles 1994, 139-216.

Bécharde-Léauté 1999

A.-F. Bécharde-Léauté, *The Contribution of Émigré Art Historians to the British Art World After 1933*, Doctoral Thesis, University of Cambridge, Trinity College, 1999.

Bernabei 2008

F. Bernabei, *Nota*, Bernabei 2008, 51-71.

Betthausen, Feist, Fork, Rührdanz, Zimmer

P. Betthausen, P.H. Feist, C. Fork, K. Rührdanz, J. Zimmer, *Metzler*

*Kunsthistoriker Lexikon: zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, Stuttgart 1999, Metzler, 474-477.

Branca 2019

B. Branca, *Edgar Wind, filosofo delle immagini. La biografia intellettuale di un discepolo di Aby Warburg*, Milano-Udine 2019.

Branca 2020

B. Branca, edition and commentary of E. Wind, *Raphael Papers: The School of Athens*, the original full transcription of the 1950 manuscript, published for the first time and commented by B. Branca, Mendrisio 2020.

Bredenkamp, Hartung, Buschendorf, Krois 1998

H. Bredenkamp, F. Hartung, B. Buschendorf, J. M. Krois (Hrsg.), *Edgar Wind. Kunsthistoriker und Philosoph*, Berlin 1998 (Einstein Bücher).

Bredenkamp 1998

H. Bredenkamp, *Falsche Skischwünge. Winds Kritik a Heidegger und Sartre*, in Bredenkamp, Hartung, Buschendorf, Krois 1998, 207-226; Eng. transl. in *False Ski-Turns: Edgar Wind's Critique of Heidegger and Sartre*, transl. by I.B. Whyte, *The New German Art History*, "Art in Translation" 6/2, Special Issue (June 2014), 215-236.

Busch 1998

W. Busch, *Heroisierte Porträts? Edgar Wind und das englische Bildnis des 18. Jahrhunderts*, in Bredenkamp, Hartung, Buschendorf, Krois 1998, 33-48.

Buschendorf 1981

B. Buschendorf, *Einige Motive im Denken Edgar Winds*, Nachwort zu Wind 1981, 396-415.

Buschendorf 1985

B. Buschendorf, *"War ein sehr tüchtiges gegenseitiges Fördern": Edgar Wind und Aby Warburg*, "Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle" 4 (1985), 165-209.

Buschendorf 1991

B. Buschendorf, *Enthusiasmus und Erinnerung in der Kunsttheorie Edgar*

*Winds*, in A. Assmann, D. Harth (Hrsg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt am Main 1991, 319-334.

Buschendorf 1993

B. Buschendorf, *Auf dem Weg nach England: Edgar Wind und die Emigration der Bibliothek Warburg*, in M. Diers (Hrsg.), *Porträt aus Büchern: Bibliothek Warburg und Warburg Institute*, Hamburg 1993, 85-128.

Buschendorf 1998a

C. Buschendorf, *Kunst als Kritik. Edgar Wind und das Symposium Art and Morals*, in Bredekamp, Hartung, Buschendorf, Krois 1998, 117-134.

Buschendorf 1998b

B. Buschendorf, *Zur Begründung der Kulturwissenschaft. Der Symbolbegriff bei Friedrich Theodor Vischer, Aby Warburg und Edgar Wind*, in Bredekamp, Hartung, Buschendorf, Krois 1998, 227-248.

Buschendorf 2001

B. Buschendorf, *Das Prinzip der inneren Grenzsetzung und seine methodologische Bedeutung für die Kulturwissenschaften*, in Wind [1934] 2000, 270-326.

Buschendorf, Engel 2018

B. Buschendorf, F. Engel, *Edgar Winds Cambridger Rede Lecture "On Classicism" von 1960*, "Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike", H. 18-19 (2018), 237-278.

Carchia 1995

G. Carchia, *Forma e forza*, in Id., *Arte e bellezza. Saggio sull'estetica della pittura*, Bologna 1995, 97-104.

Centanni, Pasini [2000] 2014

M. Centanni, G. Pasini, *Aby Warburg e i suoi biografi. Un ritratto intellettuale nelle parole di Giorgio Pasquali (1930), Gertrud Bing (1958), Edgar Wind (1970)*, "La Rivista di Engramma" 1 (settembre 2000), 31-41; new ed. in "La Rivista di Engramma" 114 (marzo 2014), 43-52; Eng. transl. *Aby Warburg and his Biographers: An Intellectual Portrait in the*

*Words of Giorgio Pasquali (1930), Gertrud Bing (1958), Edgar Wind (1970)*, transl. by E. Thompson, "La Rivista di Engramma" 114 (marzo 2014), 33-42.

Chaney 2012

E. Chaney, *Ein echter Warburgianer. R.B. Kitaj, Edgar Wind, Ernst Gombrich und das Warburg Institute*, in *Obsessionen. R.B. Kitaj, 1932-2007*, Ausstellungskatalog (London, Chichester, Hamburg 2012-2013), Über. von C. Kugelmann, E. Gillen, H. Gaßner und M. Ebmeyer, Bielefeld-Berlin 2012.

Collenberg-Plotnikov 2014

B. Collenberg-Plotnikov, "Das Auge liest anders, wenn der Gedanke es lenkt". Zur Bestimmung des Verhältnisses von Sehen und Wissen bei Edgar Wind, in N. Plotnikov (Hrsg.), *Kunst als Sprache – Sprachen der Kunst, Russische Ästhetik und Kunsttheorie der 1920er Jahre in der europäischen Diskussion*, Hamburg 2014, 92-110.

Collenberg-Plotnikov 2016

B. Collenberg-Plotnikov, *Forschung als Verkörperung zur Parallelisierung von Kunst und Wissenschaft bei Edgar Wind*, in J. Siegmund (Hrsg.), *Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?*, Berlin 2016, 65-86.

Cristaldi 1984

R.V. Cristaldi, *I "Selected Papers" di Edgar Wind*, "Rivista di studi crociani" a. 21 (1984), 58-66.

Damascelli 2007a

A. Damascelli, *Nota introduttiva*, in Frazer, Wind 2007, 9-14.

Damascelli 2007b

A. Damascelli, *Purim e Passione. Note in margine ai testi di Frazer e di Wind*, in Frazer, Wind 2007, 131-254.

Damascelli 2011

A. Damascelli, *Edgar Wind e la "Derelitta" (di Botticelli o di Lippi)*, "Lo straniero" 137 (novembre 2011), 135-138.



Eisler [1969] 2013

C. Eisler, *Kunstgeschichte American style: A Study in Migration*, in D. Fleming, B. Baily (eds.), *The Intellectual Migration: Europe and America, 1930-1960*, Cambridge [1969] 2013, 544-629.

Engel 2012

F. Engel, "In einem sehr geläuterten Sinne sind Sie doch eigentlich ein Empirist!": Ernst Cassirer und Edgar Wind im Streit um die Verkörperung von Symbolen, in U. Feist, M. Rath (Hrsg.), *Et in imagine ego. Facetten von Bildakt und Verkörperung. Festgabe für Horst Bredekamp*, Berlin 2012, 369-392.

Engel 2014

F. Engel, *Though this Be Madness: Edgar Wind and the Warburg Tradition*, in S. Marienberg, J. Trabant (eds.), *Bildakt at the Warburg Institute*, Berlin 2014 (Actus et imago, 12), 87-116.

Falkenburg 2000

B. Falkenburg, *Die Maßsetzung im Endlichen. Einleitung zur Neuherausgabe*, in Wind [1934] 2000, 11-59.

Fehl 1998

P. Fehl, *Drei Ebenen von Platons Höhle. Wiederbegegnung mit Edgar Winds Art and Anarchy*, in Bredekamp, Hartung, Buschendorf, Krois 1998, 135-177.

Ferretti 1991

S. Ferretti, *Edgar Wind. Dalla filosofia alla storia*, "La cultura" a. 29 (1991), 346-357.

Ferretti 2009

S. Ferretti, *Edgar Wind filosofo e storico dell'arte*, in *Ead., L'intenzione dell'opera*, Macerata 2009, 27-45.

Freyberg 2016

S. Freyberg, *Ereignis und Objekt. Zur Whitehead-Kritik von Edgar Wind und John Dewey*, in F. Engel, S. Marienberg (Hrsg.), *Das Entgegenkommende Denken. Verstehen zwischen Form und Empfindung*, Berlin 2016, 39-54.

Ghelardi 2017

M. Ghelardi, *Edgar Wind su Aby Warburg: un esercizio ermeneutico*, "La Rivista di Engramma" 150 (ottobre 2017), 625-635.

Ghelardi 2020

M. Ghelardi, *Edgar Wind, Percy Schramm e il Warburg-Kreis. Sui concetti di Nachleben, Renovatio, Correctio*, "La Rivista di Engramma" 176 (ottobre 2020), 13-42.

Gilbert 1984

C. Gilbert, *Edgar Wind as Man and Thinker*, "The New Criterion" 3/2 (October 1984), 36-42.

Goldfarb 1999

C. R. Goldfarb, *Edgar Wind and the World Famous Komodo Dragon*, "The Centennial Review" 43/1 (Winter 1999) 125-134.

Gomes 2017

R.F. Gomes, *Composição em contraponto. Notas sobre a relação entre Aby Warburg e Edgar Wind em seus estudos sobre o Renascimento*, "Figura: Studies on Classical Tradition" 5/1 (2017), 249-267.

Griener 1998

P. Griener, *Edgar Wind und das Problem der Schule von Athen*, in Bredekamp, Hartung, Buschendorf, Krois 1998, 77-103.

Grotz 2018

S. Grotz, *Trois warburgiens. Alfred Doren – Fritz Saxl – Edgar Wind*, trad. de C. Largier-Vié, "Revue germanique internationale" 28 (2018), 107-124.

Hadot, Carlier 1998

P. Hadot, J. Carlier, *Metaphysik und Bilder: ein Gespräch mit Pierre Hadot*, in Bredekamp, Hartung, Buschendorf, Krois 1998, 251-257.

Hook 1987

S. Hook, *Out of Step. An Unquiet Life in the 20th Century*, Harper & Row, New York, 498-508.

Krois 1998

J.M. Krois, *Kunst und Wissenschaft in Edgar Winds Philosophie der Verkörperung*, in Bredekamp, Hartung, Buschendorf, Krois 1998, 181-205.

Krois 2009

J.M. Krois, *Einleitung in Edgar Wind, Heilige Furcht und andere Schriften zum Verhältnis von Kunst und Philosophie*, ed. by J.M Krois, R. Ohrt, Philo Fine Arts, Hamburg, 9-40.

Jesinghausen-Lauster 1985

M. Jesinghausen-Lauster, *Die Suche nach der symbolischen Form. Der Kreis um die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, Baden-Baden, 1985, 19-26.

Lailach 1998

M. Lailach, *Das Paradigma der Interpretation in Edgar Winds Die heidnischen Mysterien der Renaissance*, in Bredekamp, Hartung, Buschendorf, Krois 1998, 105-116.

Latella 2008

C. Latella, *Knowledge, History and Art in the Early Work of Edgar Wind (1922-1929)*, tesi di dottorato, relatore A. Ferrarin, Università di Pisa, a.a. 2008.

Latella 2009

C. Latella, *Wind and Riegl: The Meaning of a "Problematical" Grammar*, "Journal of Art Historiography" 1 (December 2009).

Lloyd-Jones 1983

H. Lloyd-Jones, *A Biographical Memoir*, in Wind 1983, XIII-XXXVI; Spa. transl. in Wind 1993, 15-30.

Krois [1998] 2011

J.M. Krois, *Kunst und Wissenschaft in Edgar Winds Philosophie der Verkörperung*. Anhang: *Edgar Winds Kurse in Chapel Hill una am Smith College*, in Bredekamp, Hartung, Buschendorf, Krois 1998, 181-205; new ed. in *Id.*, *Bildkörper und Körperschema. Schriften zur*

*Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, hrsg. von H. Bredekamp und M. Lauschke, Berlin 2011 (Actus et imago, 2), 2-23.

MacLeish 1940

A. MacLeish, *The Irresponsibles. A Declaration*, Duell, Sloan & Pearce, New York 1940.

McConica 1998

J. McConica, *Edgar Winds Oxfordorder Jahre*, in Bredekamp, Hartung, Buschendorf, Krois 1998, 3-13.

Maniello 2016

S. Maniello, *Introduzione a La fallacia dell'arte pura*, in Barale, Desideri, Ferretti 2016, 267-272.

Martin 2010

F.-R. Martin, *Wind, Edgar (1900-1971)*, in M. Espagne, B. Savoy (éd.), *Dictionnaire des historiens d'arts allemands*, Paris 2010, 355-363.

de Mille 1973

A. de Mille, *Speak to Me, Dance with Me*, New York, Popular Library, 1973.

O'Donnell 2018

C.O. O'Donnell, *Two Modes of Midcentury Iconology*, "History of Humanities" 3/1 (Spring 2018) 113-136.

O'Donnell 2019

C.O. O'Donnell, *Edgar Wind: "Hume and the Heroic Portrait"*, "Bilderfahrzeuge: Aby Warburg's Legacy and the Future of Iconology", 13 May, 2019.

Ohrh 2009

R.Ohrh, *...ein Umweg. Nachwort* in *Wind, Heilige Furcht und andere Schriften zum Verhältnis von Kunst und Philosophie*, ed. by J.M. Krois, R. Ohrh, Philo Fine Arts, Hamburg, 395-425.

O'Malley 2001

J.W. O'Malley, *The Religious and Theological Culture of Michelangelo's*

Rome, 1508-1512 in Wind, *The Religious Symbolism of Michelangelo. The Sistine Ceiling*, ed. by Elizabeth Sears, Oxford University Press, Oxford.

Pinotti 2016

A. Pinotti, *Wind, Warburg et la Kunstwissenschaft comme Kulturwissenschaft*, "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft" 61/2 (2016), 267-279.

Rampley 2001

M. Rampley, *Introduction*, in Wind 2001, XIII-XXVII.

Rasch 1935

M. Rasch, *Juden und Emigranten machen deutsche Wissenschaft*, "Voikischer Beobachter" (5 January 1935).

Ritter 1996

H. Ritter, *Wer hat Angst vor Edgar Wind? Kunstmystagoge*, "Frankfurter Allgemeine: Zeitung für Deutschland", 1996, 5.

Schlaffer 1982

H. Schlaffer, *Gelehrsamkeit. Über Edgar Wind*, "Akzente", 2, 1982, 158-167.

Raulff 2003

U. Raulff, *Der aufhaltsame Aufstieg einer Idee. Warburg und die Vernunft in der Republik* in *Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg*, Göttingen, 2003, 72-116.

Redford 1998

B. Redford, *"Frisch weht der Wind": Reynolds und das parodistische Porträt*, in Bredekamp, Hartung, Buschendorf, Krois 1998, 13-31.

Schneider 2009

P. Schneider, *Edgar Wind (1900-1971). Begriffliches Denken – verkörpertes Sehen*, in J. Probst, J.P. Klenner (Hrsg.), *Ideengeschichte der Bildwissenschaft. Siebzehn Porträts*, Frankfurt am Main 2009 [Probst, Klenner 2009], 53-74.

Schneider 2011a

P. Schneider, *Vorbemerkung*, in *Wind* [1924] 2011, 7-11.

Schneider 2011b

P. Schneider, *Die Aufgabe ist gestellt – Nachwort*, in *Wind* [1924] 2011, 357-378.

Schneider 2015

P. Schneider, *From Hamburg to London: Edgar Wind, Images and Ideas*, in U. Fleckner, P. Mack (Hrsg.), *The Afterlife of the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg: The Emigration and the Early Years of the Warburg Institute in London*, Berlin 2015 (Vorträge aus dem Warburg-Haus, 12), 117-130; 228-232.

Schneider 2017a

P. Schneider, *Vorwort*, in *Wind* 2017, 7-12.

Schneider 2017b

P. Schneider, *Nachwort. Edgar Wind – Verkörperte Präfiguration oder als ob man plötzlich in einen Brunnen fällt*, in *Wind* 2017, 115-126.

Schneider 2002

N. Schneider, *Kunst zwischen Magie und Logos: zum kulturwissenschaftlichen Ansatz von Edgar Wind*, in K. Garber (Hrsg.), *Kulturwissenschaftler des 20. Jahrhunderts. Ihr Werk im Blick auf das Europa der Frühen Neuzeit*, München 2002, 23-37.

Sears 1998

E. Sears, *Die Bildersprache Michelangelos: Edgar Winds Auslegung der Sixtinischen Decke*, in Bredekamp, Hartung, Buschendorf, Krois 1998, 49-75.

Sears 2000

E. Sears, *Edgar Wind on Michelangelo*, in *Wind* 2000a, XVII-XL.

Seidl 1997

E. Seidl, *Mitte gesucht: Edgar Wind, Kunsthistoriker und Philosoph*, "Kunstchronik" 1 (Januar 1997), 8-11.

Seiler 1987

M. Seiler, *Aspekte theoretischer Kongruenz von Wiener Schuler und Warburg-Kreis. Edgar Wind und Julius von Schlosser*, "Kunsthistoriker"5, 1/2, 10-12.

Takaes de Oliveira 2017

I. Takaes de Oliveira, *Arte e transgressão em Edgar Wind. Um estudo sobre a armadura conceitual e a recepção de Art and anarchy (1963)*, Dissertação de mestrado, orientador Luiz Cesar Marques Filho, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, a.a. 2017.

Takaes de Oliveira 2018

I. Takaes de Oliveira, "L'esprit de Warburg lui-même sera en paix". *A Survey of Edgar Wind's Quarrel with the Warburg Institute*, "La Rivista di Engramma" 153 (febbraio 2018), 109-182.

Takes de Oliveira [2017] 2019

I. Takes de Oliveira, "A Tract for the Times": *As Reith Lectures de 1960 por Edgar Wind*, "Figura: Studies on the Classical Tradition" 5/1 (2017), 269-287 ; Eng. transl., "A Tract for the Times" – *Edgar Wind's 1960 Reith Lectures*, "Journal of Art Historiography" 21 (2019).

Takes de Oliveira 2020a

I. Takes de Oliveira, "Il y a un sort de revenant", "La Rivista di Engramma" 171 (gennaio-febbraio 2020), 97-112.

Takes de Oliveira 2020b

I. Takes de Oliveira, *The Demented, the Demonic, and the Drunkard: Edgar Wind's Anarchic Art Theory*, "La Rivista di Engramma" 176 (ottobre 2020), 43-98.

Targia 2018b

G. Targia, *Détails et hypothèses: Edgar Wind, Aby Warburg et L'École d'Athènes de Raphaël*, "Revue germanique internationale" 28 (2018), 69-86.

Targia 2019a

G. Targia, *Edgar Wind's Self-translations: Philosophical Genealogies and*

*Political Implications of a Cultural-theoretical Tradition*, in M.T. Costa, H.-C. Hönes (eds.), *Migrating Histories of Art: Self-Translations of a Discipline*, Berlin-Boston 2019, 77-89.

Targia 2019b

G. Targia, *Der "Zusammenhang zwischen Natur- und Geisteswissenschaft" bei Aby Warburg, Edgar Wind und Niels Bohr*, in F. Fehrenbach, C. Zumbusch (Hrsg.), *Aby Warburg und die Natur. Epistemik, Ästhetik, Kulturtheorie*, Berlin-Boston 2019, 9-31.

Tedesco 2006

S. Tedesco, *Sistema e storia nel pensiero estetico di Edgar Wind*, in *Id.*, *Il metodo e la storia*, Palermo 2006, 75-114.

Tedesco 2010

S. Tedesco, *Il pensiero estetico di Edgar Wind*, in *Id.*, *Morfologia estetica. Alcune relazioni fra estetica e scienza naturale*, Palermo 2010, 18-27.

Thomas 2004

B. Thomas, *Wind, Edgar Marcel (1900-1971)*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, online Edition, Oxford 2004.

Thomas 2015

B. Thomas, *Edgar Wind: A Short Biography*, "Stan Rzeczy" 1/8 (2015), 117-137.

Thomas 2017

B. Thomas, *In Defence of Marginal Anarchy. Edgar Wind and the Congress for Cultural Freedom in Art History and the Cold War*, ed. by G. Pooke, B.Thomas, Ashgate, Farnham 2017.

Thomas 2020

B. Thomas, *Edgar Wind and Modern Art: In Defence of Marginal Anarchy*, London-New York 2020.

Ulloa Molina 2021

E.M. Ulloa Molina, *La influencia kantiana en el programa de investigación de la sistemática de los problemas artísticos de Edgar Wind*, Tesis de



maestría, tutor principal O.H. Flores Flores, Escuela nacional de estudios superiores, Unidad Morelia, Instituto de investigaciones estéticas, 2021.

Viola 2012

T. Viola, *Peirce and Iconology: Habitus, Embodiment, and the Analogy between Philosophy and Architecture*, in "European Journal of Pragmatism and American Philosophy" 4/1 (2012), 6-31.

Wendland 1999

U. Wendland, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil: Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*, vol. 2, Munich 1999, Saur, 774-779.

Wittkover 1994

M. Wittkover, *Partnership and Discovery: Margot and Rudolf Wittkower Interviewed by Teresa Barnett*, Los Angeles 1994, 139-219.

Zänker 1998

J. Zänker, *Mänaden unterm Kreuz. Die Metamorphose der Magdalena bei Antal/Wind und bei Picasso*, in P.K. Klein, R. Prange (Hrsg.), *Zeitenspiegelung. Zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft. Festschrift für Konrad Hoffmann zum 60. Geburtstag am 8. Oktober 1998*, Berlin 1998, 301-311.

Zorach 2007

R. Zorach, *Love, Truth, Orthodoxy, Reticence; or, what Edgar Wind didn't See in Botticelli's Primavera*, "Critical Inquiry" 34 (Autumn, 2007), 190-224.

Zorach 2008

R. Zorach, *Renaissance Theory: A Selective Introduction*, in J. Elkins, R. Williams (eds.), *Renaissance Theory*, New York 2008, 3-36.

Schneider 2009

P. Schneider, *Edgar Wind (1900-1971). Begriffliches Denken – verkörpertes Sehen*, in Probst, Klenner 2009, 53-74.

## **Bibliographies**

Lloyd-Jones 1983

H. Lloyd-Jones, Bibliographic summary in *A Biographical Memoir*, in *Wind* 1983, XIII-XXXVI; Spa. transl. in *Wind* 1993, 15-30.

Thomas 2015

B. Thomas, Bibliographic summary in *Edgar Wind: A Short Biography*, "Stan Rzeczy" 1/8 (2015), 117-137.

Branca 2021

B. Branca, *The Published Writings of Edgar Wind*, "The Edgar Wind Journal".

---

## **English Abstract**

A complete bibliography of the writings of Edgar Wind and of the curatorships, publications, and translations edited by himself. In addition, a review of the critical literature dedicated to him, as a scholar and intellectual (updated in September 2021).

*keywords* | Edgar Wind, Bibliography.



la rivista di **engramma**

settembre **2021**

**184 • Proiezioni warburghiane**

**Editoriale**

Daniela Sacco, Chiara Velicogna

**Nota sulle dimensioni delle Tavole del Bilderatlas Mnemosyne di Aby Warburg**

Giacomo Calandra di Roccolino

**Estetica del Bilderatlas**

Gregorio Tenti

**“Bellezza!”**

Chiara Velicogna

**Presentazione di: Aby Warburg. Fra antropologia e storia dell'arte.**

**Saggi, conferenze, frammenti, Einaudi, Torino 2021.**

Maurizio Ghelardi

**Presentazione di: Juan Eduardo Cirlot, Dizionario dei simboli,**

**Adelphi, Milano 2021**

Juan Eduardo Cirlot

**Edgar Wind. A Bibliography of the Works and the Secondary Literature (Updated, September 2021)**

Edited by Ada Naval Garcia