

ABY WARBURG ENTRE A ARTE FLORENTINA DO RETRATO E UM RETRATO DE FLORENÇA NA ÉPOCA DE LORENZO DE MEDICI

Aby Warburg into florentine art portrait and the Florence portrait in Lorenzo de' Medici's age

Cássio da Silva Fernandes*

RESUMO

Estudo da obra do historiador da arte Aby Warburg, a partir de um ensaio seu, composto em 1902 e intitulado *Arte do retrato e burguesia florentina*. Aby Warburg é conhecido especialmente como fundador do Instituto Warburg: centro de pesquisa sediado originalmente em Hamburgo, e depois transferido para a Inglaterra, onde acabou por se incorporar à Universidade de Londres. O *Warburg Institute* direciona seu foco de estudos para a arte e a cultura do Renascimento. Aby Warburg, no ensaio de 1902, trata o problema histórico do Renascimento da Antiguidade na Florença da segunda metade do século XV, a partir de um afresco pintado por Domenico Ghirlandaio, na Igreja de Santa Trinità, em que são retratados importantes personagens da República florentina durante o governo de Lorenzo de' Medici.

Palavras-chave: Aby Warburg, história da cultura, Renascimento.

ABSTRACT

Work study of the art historian Aby Warburg, from his analysis, composed in 1902 and entitled "Florentine bourgeoisie and portrait Art". Aby Warburg is especially known as founder of the Warburg Institute: research center originally headquartered in Hamburg, and later transferred to England, where it was incorporated to the University of London. Warburg Institute directs its study focus to the art and the Renaissance culture. Aby Warburg, in his 1902 analysis, tackles the historic problem of the renaissance in the Antique Florence of the second half of XV century, from a fresco painted by Domenico Ghirlandaio, in the Saint Trinity Church, in which are portrayed important characters of the Florentine Republic during the government of Lorenzo de' Medici.

Key-words: Aby Warburg, culture history, Renaissance

* Doutor em História pela Unicamp; Professor do Departamento de História – Universidade Federal do Paraná.

Aby Warburg e a Biblioteca Warburg

O nome do historiador alemão Aby Warburg (1866-1929) pôde ser conhecido de modo menos restrito, no meio letrado brasileiro, através da tradução de um ensaio do historiador italiano, Carlo Ginzburg. Sob o título “De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método”, o texto de Ginzburg aparece como parte de seu livro *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*, publicado pela Companhia das Letras, em 1991. Na verdade, o expressivo ensaio de Ginzburg saiu editado originalmente em 1966, na revista italiana *Studi medioevali*. De todo modo, foi através da importância adquirida, em nosso meio, pela obra de Carlo Ginzburg, que o nome de Warburg pôde ser veiculado em língua portuguesa, ainda que não especificamente por um escrito seu. O texto de Ginzburg é o primeiro ensaio sobre o historiador alemão traduzido para o nosso idioma. Ginzburg, além de analisar os escritos de Warburg, teve a preocupação de apontar a importância do legado da obra do historiador, que, de fato, assumiu grande destaque num círculo de estudiosos dedicados à história da arte e da cultura.

Entretanto, fora desse grupo de estudiosos, o nome de Aby Warburg permaneceu intimamente ligado, menos aos seus escritos, ao resultado de suas incessantes investigações científicas, do que a um empreendimento sobre o qual dedicou grande parte de sua vida: a construção de uma biblioteca particular. De fato, esse homem, que provinha de uma família de banqueiros de Hamburgo, esteve tão fascinado pelo círculo dos comitentes florentinos de Sandro Botticelli e de Domenico Ghirlandaio, pela burguesia reunida em torno da família Medici na Florença do Renascimento, quanto pelos boletins de vendas e os catálogos de livros antigos, livros que durante anos foi selecionando e organizando. Ao longo de toda a sua vida de trabalho, Warburg esteve empenhado em estudar o Renascimento e em constituir sua biblioteca. E exatamente este último empreendimento contribuiu para sua fama póstuma fundamentar-se mais sobre o ouvir dizer do que sobre o conhecimento de seus escritos. O nome de Warburg se ligou à imagem da biblioteca e, posteriormente, Instituto Warburg.

Os livros, mais do que objetos de pesquisa, reunidos e agrupados, poderiam, na concepção de Warburg, expressar os aspectos mutáveis e constantes do pensamento da humanidade. Sua paixão pelo colecionismo de livros se entrelaçava a seu impulso em direção ao conhecimento da história. Seu interesse pelos estudos históricos fundamentava-se em sua dedicação à história do humanismo. Sua biblioteca, único empreendimento que expressa a plenitude de suas aspirações,

serviu de base para seus estudos monográficos, muitas vezes direcionados a apenas uma conferência. Warburg, mais que outros, olhou com carinho especial a tarefa de ministrar conferências. Mais do que isso, essa tarefa, tanto ele próprio, quanto os homens reunidos em torno de seus livros, a observaram sob um ângulo específico: eles cultivaram a arte do conferencista. A conferência e o estudo monográfico uniam-se de forma harmoniosa no trabalho de Warburg, num misto de desejo e compromisso de tornar público os resultados de suas pesquisas, sem, no entanto, estender-se demais na escrita.

Entretanto, seu interesse pelos livros fez com que sua biblioteca ultrapassasse o originário âmbito de sua pesquisa, ultrapassasse os limites de seu trabalho pessoal e se abrisse, ainda durante a sua vida, a um grupo de estudiosos reunidos em torno da Universidade de Hamburgo. Fundada em 1920, esta instituição propiciaria o encontro de Fritz Saxl, assistente e discípulo de Warburg, com professores que iriam ocupar importantes cátedras em Hamburgo. Num primeiro momento, Saxl, estudioso responsável pela permanência da biblioteca no momento em que seu fundador passava por um longo período de recuperação numa clínica na Suíça, encontra Ernst Cassirer, Erwin Panofsky, Karl Reinhardt, e, poucos anos depois, Edgar Wind e Ernst Gombrich. É Saxl quem menciona a passagem de Cassirer, que, ao entrar pela primeira vez na biblioteca de Warburg, exatamente em 1920, declarou que devia ou fugir imediatamente ou ficar ali fechado por anos.¹ Cassirer referia-se, em especial, à maneira como estavam organizados os livros. Warburg não os ordenava segundo critérios alfabéticos ou aritméticos, mas de acordo com o que chamava de “o bom vizinho”. Segundo esta organização, o leitor era conduzido pela biblioteca, pois ao procurar um livro específico, encontrava, ao redor desse, uma série de outros, que tratavam do mesmo assunto. Assim, a solução do problema estava contida não no livro que se procurava, mas na infinidade de outros que o circundavam. A biblioteca de Warburg estava disposta como um labirinto: daí o espanto de Cassirer.

E é exatamente com o trabalho de Fritz Saxl e desse grupo de pesquisadores, com o apoio financeiro da família Warburg, que a biblioteca é transformada em instituto de pesquisa. Quando Aby Warburg retorna a Hamburgo, totalmente recuperado, em 1924, assume a chefia do instituto, circundado por colaboradores. Então a biblioteca passa a se chamar *Die Kulturwinnsenschaftliche Bibliothek Warburg*, Biblioteca Warburg sobre Ciência

1 Ver AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e la scienza senza nome. *Aut Aut*, n. 199-200, p. 53-54, jan./abr.1984.

da Cultura, que ministrava cursos e conferências públicas. O instituto permanece em Hamburgo até 1933, quando é transferido para a capital inglesa e incorporado à Universidade de Londres. Warburg não vive para presenciar essa mudança.

De todo modo, essa biblioteca, que vislumbrava a história como compilação da cultura, portava-se como uma força de resistência em meio a uma Europa que conhecia um período de dramática desintegração, cortada pela calamidade da guerra. Esta mesma biblioteca unia intimamente a Warburg, homens da invergadura de Cassirer, Panofsky, Saxl e Wind, e via através do espectro que circundava a Europa, a figura emblemática do historiador suíço, Jacob Burckhardt (1818-1897). Burckhardt, que meio século antes acenara para a desintegração, era agora estudado e renovado no interior deste círculo erudito.

Mas, a biblioteca de Warburg, que encarnava, assim como a obra de seu fundador, a unidade metodológica de todos os campos e de todas as correntes da história intelectual, estava formada e orientada para a solução de um problema ou da vasta reunião de problemas conexos. Este conjunto de problemas, o amigo e companheiro das longas estadias florentinas de Warburg, o estudioso belga Jacques Mesnil, identificou nos próprios termos de Warburg, *Das Nachleben der Antike*, uma expressão que significa realmente o modo como os antigos continuam exercendo seu poder sobre gerações subseqüentes. Assim, o que ligava esse grupo a Warburg era o interesse pela vida póstuma, pela vitalidade do Mundo Antigo, que persistiu durante a Idade Média e despertou para florescer no Renascimento.

Nas páginas que seguem, pretendemos observar como o conjunto de problemas que envolveu a vida de estudos de Aby Warburg pôde se apresentar, de modo específico, em um de seus estudos, precisamente no ensaio de 1902, intitulado *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum* (Arte do Retrato e Burguesia Florentina).²

Notas sobre os anos de formação.

Certamente, esse ensaio não pode representar a complexidade da obra de Warburg; nele, obviamente, não está contido o conjunto das indagações

2 WARBURG, Aby. *Bildniskunst und Florentinisches Bürgertum*. In: WARBURG, Aby. *Die Erneuerung der Heidnischen Antike*. Leipzig; Berlin: B. G. Teubner, 1932. p. 89-126.

que acompanharam sua vida de estudos. Ao contrário, o texto de 1902 está inserido num universo de relações específicas que marca sua particularidade no complexo da obra do historiador alemão. Nossa tarefa, portanto, consiste em apontar alguns elementos que possam iluminar a compreensão do referido ensaio, o qual, sem dúvida, apresenta-se como um dos importantes trabalhos desenvolvidos pelo autor durante sua vida de dedicação aos estudos históricos.

No momento da composição desse ensaio, Warburg, após vários anos de estudos em universidades alemãs, encontra-se numa longa e frutífera estadia florentina. Sua formação acadêmica, realizada entre o final dos anos 1880 e o início da década seguinte, é marcada pelo contato com pesquisadores importantes. Aproveitando-se da particularidade do modelo acadêmico alemão, no qual o estudante, durante sua formação, tem maior liberdade de transitar por instituições diferentes, Warburg escolhia, um a um, seus professores. Na Universidade de Bonn, seguiu as aulas de Karl Lamprecht, de Hermann Usener, de Carl Justi. Lamprecht, seu professor em 1887, perseguia a interpretação psicológica dos estágios da evolução cultural. Utilizando-se da história do direito, da história econômica, das tradições populares, da história da arte, indagava a presença de uma unidade espiritual germânica. Lamprecht esteve convicto de que os variados fatos presentes numa constelação histórica possuem um fundo que permite conduzi-los a um conjunto de idéias fundamentais. Ele compôs uma *História Alemã*, publicada em 1905, onde delineava o desenvolvimento da civilização através da sucessão de estágios caracterizados por atitudes psicológicas dominantes. Karl Lamprecht perseguiu a fundamentação do estudo histórico baseado numa psicologia coletiva.

Por meio de Hermann Usener, Aby Warburg conheceu o caminho para a tentativa de compreensão da religião a partir das experiências cotidianas e materiais dos homens. Usener elaborou uma concepção mitológica da religião, ligada à experiência de racionalização do grupo social, com base na psicologia do indivíduo. Ele perseguia os processos mentais básicos e inconscientes investigando, no seio da mitologia clássica, as origens do pensamento mitológico.³ A história das religiões de Hermann Usener buscava, portanto, compreender as origens da religião grega e romana pela via do paganismo clássico.

Entretanto, foi com Carl Justi que o jovem Warburg conheceu um modelo de estudos monográficos. Especialista em teologia, Justi, no entanto, não

3 Sobre as importantes conferências ministradas por Hermann Usener a respeito da mitologia clássica comenta GOMBRICH, Ernst, no texto *La ambivalencia de la tradición clásica: la psicología cultural de Aby Warburg (1866-1929)*. In: GOMBRICH, E. H. *Tributos*. Versión cultural de nuestras tradiciones. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. p. 119.

buscava, em seus estudos, amplas perspectivas históricas, mas concentrava-se sobre uma vida individual ou uma situação histórica específica. Ficara famoso por seus livros sobre Winckelmann, sobre Michelangelo e sobre Velázquez. Essas obras são clássicos da história da arte e da cultura e mostram ainda, de modo exemplar, a maneira de ligar uma personalidade a seu contexto histórico. Num enfoque que observa a cultura como uma interação de indivíduos em círculos restritos, Carl Justi apontava para a significação que determinado personagem exerce sobre o seu tempo, no mesmo momento em que insinuava que, sob determinado aspecto, a história intelectual de um período pode ser vislumbrada a partir de um fragmento específico: a vida e as realizações de um indivíduo. Justi observava a cultura muito concretamente e sempre sob o prisma dos contatos individuais. É exatamente a Carl Justi que Warburg propõe sua tese sobre as pinturas mitológicas de Sandro Botticelli. Com a resposta negativa de Justi, Aby Warburg se transfere para Estrasburgo e realiza seu trabalho sob a orientação de Hubert Janitschek.

A tese sobre Botticelli sai publicada em 1893, contendo uma dedicatória dupla: a Janitschek e a Adolf Michaelis. A Hubert Janitschek, historiador da arte conhecido como o primeiro editor de *Della Pittura* de Alberti, Warburg deveu, em especial, a concepção da arte renascentista como triunfo da moral, como vitória da reflexão. Nas aulas de Adolf Michaelis, arqueólogo interessado na transmissão dos mármores clássicos através dos tempos, Warburg pôde conhecer um modelo de estudo a respeito da influência póstuma da antigüidade sobre o mundo renascentista italiano. A tese de 1893, intitulada *Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling"* (O "Nascimento da Vênus" e a "Primavera" de Sandro Botticelli), interpreta essas duas obras a partir da relação estabelecida entre o pintor e um humanista do círculo de Lorenzo de' Medici: Angelo Poliziano. Segundo Warburg, Poliziano tinha aconselhado Botticelli a ornar seus personagens com acessórios em movimento para conferir-lhes um tom de antigüidade.⁴

O encontro de Warburg com o Renascimento florentino tinha, de fato, propiciado esse estudo. Seis meses do ano de 1889, ele tinha passado entre os arquivos e os monumentos florentinos. "Ele chega em Florença com a doutrina de Lessing da relação entre poesia e pintura em sua mente e olhando o trabalho de Botticelli esta relação torna-se problemática para ele."⁵ É Fritz Saxl quem

4 WARBURG, Aby. Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling". In: WARBURG, op. cit., p. 1-59.

5 Tradução livre de: SAXL. Three "Florentines": Herbert Horne, A. Warburg, Jacques Mesnil. In: SAXL, Fritz. *Lectures*. London: The Warburg Institute/University of London, 1957. p. 336.

afirma, insinuando a importância do contato direto com o mundo toscano. A relação direta com as obras e os documentos que revelam o entorno cultural que cercava o artista, propiciou a Warburg uma observação mais acurada, menos presa às teorias que antes o estimulavam. Ele próprio revelou as dificuldades encontradas “para remover o preconceito comum segundo o qual o primeiro Renascimento florentino tinha sido particularmente ingênuo na tratamento de cenas mundanas históricas e contemporâneas”.⁶ A ideia do Renascimento, pura e simplesmente, como uma liberação dos vínculos com a Idade Média, ia, durante esta primeira estadia florentina, ganhando novos contornos, menos idealizados, mais aproximados à concretude dos monumentos. Na diluição de tais preconceitos, um papel certamente fundamental deve ter desempenhado, neste momento, a figura do historiador da arte August Schmarsow, que dirigiu seu semestre de estudos em Florença. Schmarsow representava de tal modo um alerta para a contradição entre os convencionalismos de caráter generalizante e a especificidade dos monumentos históricos, que este semestre florentino acabou significando para Warburg um importante corretivo.

O ensaio de 1902: “Arte do Retrato e Burguesia Florentina”

Entretanto, a mais longa estadia de Aby Warburg em Florença, e à qual está ligado o ensaio sobre a arte do retrato e a burguesia florentina ocorre, de fato, alguns anos depois, na viragem do século. Entre 1897 e 1904, o historiador alemão vive entre o calor dos documentos nos arquivos e bibliotecas florentinos e o frescor do ar da Toscana. Confinado no *Archivio di Stato* e nas inúmeras bibliotecas públicas e privadas de Florença, ele estuda o entrelaçamento da arte ao universo cultural do século XV florentino, buscando uma relação entre artistas, comitentes, literatos. Serve-se de uma documentação variada e heterogênea, composta por testamentos, cartas de mercadores, aventuras amorosas, tapeçarias, quadros famosos e obscuros, tratados científicos, obras literárias, escritos teológicos; interessa-se pelo contato entre artistas e mecenas, buscando visualizar o autêntico modo de vida de homens ilustres, até dedicar-

6 Tradução livre de citação contida em GOMBRICH, E. H. Aby Warburg, 1866-1929. *Aut Aut*, n 199-200, p. 4, jan./abr. 1984.

se por completo à cultura do círculo da família Medici. Para estudar melhor a concepção dos artistas, dos literatos e dos homens de negócio do círculo de Lorenzo, o Magnífico, Warburg concentra-se nas relações comerciais e nos inventários de família, na história das religiões, nas festas e nas superstições, na literatura e na filosofia, na erudição e na moda. Ele pretendia reconstruir detalhadamente o ambiente dos artistas para daí analisar suas obras. Foi assim que encontrou o afresco da *Conferma della regola dell'ordine di San Francesco*, pintado por Domenico Ghirlandaio na Capela Sassetti, na Igreja de Santa Trinità (Figura 1). Esse afresco é o objeto do ensaio de 1902, “Arte do Retrato e Burguesia Florentina.”



Figura 1

A obra pictórica em questão é parte de um conjunto composto por seis afrescos pintados por Ghirlandaio entre 1480 e 1486. Francesco Sassetti, mercador florentino, sócio nos negócios de Lorenzo de' Medici, tinha encomendado as pinturas para ornar a capela sepulcral de sua família, na Igreja de Santa Trinità, em Florença. A lenda de seu santo patrono, São Francisco, era o tema da composição, que ao talento de Ghirlandaio coube a tarefa de representar. O afresco sobre o qual Aby Warburg vai se debruçar é exatamente aquele em que

São Francisco aparece recebendo a confirmação de sua ordem. Entretanto, esta cena aparece representada no segundo plano da pintura, visto que, em primeiro plano, Ghirlandaio compõe o retrato de um grupo do qual faz parte o próprio comitente. Na verdade, Sassetti é retratado em primeiro plano, do lado direito do afresco, tendo à sua esquerda o filho Federigo, à sua direita Lorenzo de' Medici e Antonio Pucci. Esse último personagem é apenas reconhecido por Warburg anos depois, num outro ensaio que escreveu sobre Francesco Sassetti.⁷ Ainda em primeiro plano, na extremidade esquerda da composição estão representados os três filhos adultos de Sassetti: Teodoro I, Cosimo e Galeazzo. No centro da pintura, ainda em primeiro plano e entrando na cena, Warburg reconhece, no degrau mais alto da escada, o humanista Angelo Poliziano segurando pela mão Guiliano de' Medici e acompanhado por Piero e Giovanni de' Medici, todos filhos de Lorenzo. No degrau de baixo, finalizando a primeira cena da figuração, são reconhecidos por Warburg os literatos Luigi Pulci e Matteo Franco. Todo este grupo, colocado à frente no afresco, está disposto quase de costas para a cena sacra, e é justamente a esses personagens que vai se voltar Aby Warburg na interpretação da obra de Domenico Ghirlandaio.

E Warburg segue contextualizando cada um desses personagens, numa forma de vislumbrar, através da pintura, um quadro do ambiente mais próximo à vida privada de Lorenzo de' Medici. A pequena visão realística da Piazza della Signoria, no fundo da composição, apresenta simbolicamente a cidade de Florença como entorno e como cenário cultural onde se desenvolve a trama. O historiador, em sua análise, abandona a cena onde vem representado São Francisco e se detém sobre os personagens que compõem a vida florentina do tempo de Ghirlandaio. A interpretação da trama histórica, no interior da qual pôde mesmo surgir a pintura, começa a ser desvendada pelo procedimento de identificar e contextualizar os personagens representados pelas mãos do pintor. A vida cultural do erudito círculo em torno de Lorenzo é a base para a interpretação do quadro, ao mesmo tempo em que o quadro é um importante indício da vida e dos costumes dos homens que compunham esse círculo. Então, as figuras em torno de Lorenzo, representadas na pintura, tomam a primeira parte da análise de Warburg.

Francesco Sassetti, típico homem de primeiro plano na época da República dos Medici, carregava, ao redor de sua figura, o símbolo dos estreitos vínculos que uniram sua família àquela dos governantes florentinos durante

7 WARBURG, Aby. Francesco Sassettis letztwillige Verfügung. In: WARBURG, op. cit., p. 127-158.

três gerações. Burguês inteligente, a personalidade de Sassetti representou, para Aby Warburg, um potente sinal do universo cultural em que estava inserida a burguesia florentina daquele tempo. Sua imensa fidelidade a seu santo patrono, fidelidade que o fez rodear a capela sepulcral de sua família das imagens de São Francisco, também o impeliu a fazer representar, em pintura, o par de retratos seu e de sua esposa, Nera Corsi, em pose de pia devoção. (Figuras 2 e 3) Porém, simbolizando em sua figura traços característicos de seu tempo, Sassetti, ao lado de todas essas imagens pias, fez esculpir seu sarcófago, por Giuliano da Sangallo, com motivos trazidos da mitologia grega, portanto, de origem pagã. (Figura 4). Nessa obra de Sangallo podem ser vistas figuras de centauros ornando os frisos do sepulcro. A imagem do centauro, este “demônio da natureza”, como o classifica Warburg, Francesco Sassetti a tinha escolhido como símbolo de sua própria consciência, ao representá-la também no *ex-libris* de sua coleção de manuscritos, exatamente para representar o mecenato culto pleno de grandes riquezas sabiamente usadas.

Todavia, é um outro documento representativo da vida de Francesco Sassetti que Warburg escolhe para retratar sua emblemática personalidade: o testamento expressando as últimas vontades de Sassetti, por ele deixado aos filhos em 1488, quando devia colocar-se em viagem a Lion. Ele devia intervir pessoalmente num empreendimento realizado naquela cidade a fim de restaurar a sobressaltada potência financeira dos Medici. Francesco quis deixar aos filhos, no caso de sua morte, um plano de defesa de seu ameaçado patrimônio terreno.⁸ Este documento, nas palavras de Warburg,

adquire um significado revelador da psicologia do homem laico culto do primeiro Renascimento florentino, se primeiramente se busca compreender a psiquê de Francesco com base nas indicações histórico-artísticas que ali estão contidas.⁹

A característica totalmente heterogênea da personalidade de Sassetti podia conciliar o caráter medievalmente cristão, entrecortado pelo idealismo das interpretações de Platão, bastante significativas naquele momento da vida culta florentina, com as atitudes práticas, voltadas para o mundo terreno, típicas do mercador daquela mesma cidade que abrigava tão opulenta burguesia.

⁸ Aby Warburg analisa este documento em seu ensaio: Francesco Sassettis letztwillige Verfügung, op. cit.

⁹ Tradução livre: Ibid., p. 130.



Figura 2



Figura 3



Figura 4

Aquele devoto doador, voltado para as obras da Igreja de Santa Trinità, era visto por Warburg, ao mesmo tempo, com a fina e robusta genuinidade medieval e com uma inteligência claramente voltada às coisas do mundo.

Numa significativa passagem do testamento deixado aos filhos, Francesco Sassetti expressa a heterogeneidade de suas concepções religiosas:

Non so dove la fortuna ci aproderà che vedete nelle conversione et pericoli che noi ci troviamo (a Dio piaccia concederci gratia di pigliare porto di salute) et come ella si vada in qualunque modo dove mi capiti, vi comando et richieghe per quanto voi disiderate ch'io ne vada contento che la mia redità non rifiutate per nessuna cagione, quando bene vi lasciassi più debito che mobile, voglio che viviate et moiate in quella medesima fortuna, parendomi che così si richieghe al debito vostro.¹⁰

Sassetti confia na proteção de Deus, no mesmo instante em que se entrega ao domínio da Fortuna, ela própria divindade pagã do destino. No interior de sua personalidade, a tensão entre cristianismo e mundo pagão, evidente nos traços de sua crença pessoal, aparece conciliado nas palavras dirigidas a seus filhos, num momento extremamente dramático de sua vida.

Analisando um outro trecho do testamento escrito por Francesco Sassetti, Warburg observa, mesclados ao orgulho cavaleiresco da própria casta, ao sentimento de família, elementos de uma consciente audácia da individualidade formada no terreno humanístico.

Ao cavaleiro que enfileira o seu clã em torno da bandeira familiar para a extrema defesa (afirma Warburg), o mercador do Renascimento florentino confere quase como estandarte exatamente aquela deusa do vento, Fortuna, que ele tem diante dos olhos em forma igualmente corpórea como potência que decide pelo seu destino.¹¹

Este homem, segundo a identificação de Warburg, aparece representado, no afresco da *Conferma della regola dell'ordine di San Francesco*, ao lado de seu filho mais jovem, Federico, e olhando, em sua frente,

¹⁰ Ibid., p. 141.

¹¹ Tradução livre: Ibid., p. 145.

outros três filhos seus, Teodoro I, Cosimo e Galeazzo. À direita de Sassetti, aparece representado Lorenzo de' Medici, em torno do qual concentrava-se o poder político em Florença. Mas em torno da liderança de Lorenzo, concentrou-se também, e primordialmente, a última fase da hegemonia cultural florentina. Sob a soberania política de Lorenzo de' Medici, Florença foi a cidade de Marsilio Ficino e de Pico della Mirandola, de Botticelli e de Ghirlandaio, de Poliziano, de Luigi Pulci, de Filippino Lippi, de Verrocchio; a Florença de Lorenzo foi responsável ainda pela formação de Leonardo da Vinci e de Michelangelo.

Lorenzo, descendente de uma família de mercadores opulentos e potentes líderes políticos, exerceu o mecenato artístico e intelectual com uma força mágica de fazer brotar talentos. Seu caráter e seu gosto pessoal, seu estilo e seus interesses, insinuavam que no seio de um mercador-estadista existia um príncipe-intelectual, um mecenas refinado e um poeta talentoso. Sobre o papel político de Lorenzo, deixemos que fale o próprio Warburg:

Em Lorenzo, o 'Magnífico', pela primeira vez teve início a evolução do mercador cidadão a tipo de soberano político, ao lado dos reais senhores feudais. Enquanto *condottieri* presunçosos lançassem apenas, com gesto antigo, a espada sobre o prato da balança, um sábio mercador tinha a balança nas mãos, a mantinha em equilíbrio: '*e pari la bilancia ben tenere*'. Certamente, a Lorenzo não foi concedido senão manter por longo tempo em paz a Itália em virtude de uma política de grande mercador, altamente potencializada, e de proteger a Itália da irrupção de vizinhos ávidos e conhecedores da guerra.¹²

Lorenzo, "o primeiro insuperável virtuoso da política do equilíbrio", como o via Warburg, possuidor, como nenhum outro de seu tempo, do dom da prudência¹³, tinha reunido ao seu redor intelectuais e artistas da mais alta estirpe italiana do final do *Quattrocento*. No afresco de Ghirlandaio, ele estava representado entre Francesco Sassetti e Antonio Pucci¹⁴ e olhava, em sua frente, um grupo que entrava na cena através de uma escada postada em primeiro plano, no centro da pintura. Como um dos componentes desse grupo, surge na

12 Tradução livre: WARBURG, Aby. Bildniskunst und Florentinisches Bürgertum. In: WARBURG, op. cit., p. 109.

13 Id.

14 A figura de Antonio Pucci somente é identificada por Warburg no seu ensaio de 1907, Francesco Sassetti's letztwillige Verfügung, loc. cit. Antonio Pucci é partidário dos Medici e sogro de Sibilla, filha de Francesco Sassetti.

frente a figura de Angelo Poliziano. Douto amigo e colega em poesia de Lorenzo, Poliziano conviveu intimamente com os Medici por ter sido nomeado, em 1475, preceptor dos filhos de Lorenzo. Por habitar a residência dos soberanos florentinos, pôde conviver com os mais destacados humanistas do período. Entretanto, não se inclinou propriamente ao neoplatonismo, dirigindo seu talento para a filologia e a criação poética. Recebeu do próprio Lorenzo de' Medici, no ano de 1480, a cátedra de eloquência grega e latina no *Studio Fiorentino* e a exerceu até o final de sua vida. Poliziano atuou, como era costume dos humanistas da época, na composição erudita de temas artísticos, traçando, entre outros, o programa de importantes pinturas mitológicas de Botticelli e mesmo sugerindo a Michelangelo o tema para seu relevo "A Batalha dos Centauros". Poliziano foi, por um lado, importante nos estudos clássicos, desenvolvendo pesquisas nas refinadas áreas da literatura e cultura grega e latina, e, por outro, um dos maiores responsáveis pela revalorização da literatura vernacular. No campo da filologia clássica, onde compôs traduções de poemas latinos e epigramas gregos, seu trabalho mais importante é a *Miscellanea*. Por outro lado, seus estudos sobre a história da literatura toscana e mesmo suas composições poéticas em idioma toscano eram bastante apreciadas pelo círculo erudito reunido em torno de Lorenzo de' Medici. Portanto, "Poliziano, malgrado a sua qualidade de professor de grego e filólogo clássico, é também radicado no terreno popular como poeta de cantos de amor e de danças abundantes de vida"¹⁵, como nos revela o próprio Warburg.

Um dos companheiros de Angelo Poliziano, também participante desse círculo erudito, é Luigi Pulci. Escritor bizarro e indisciplinado, com tendência para o cômico e o burlesco,

Pulci estava entre os íntimos de Lorenzo, era seu confidente político e era o célebre poeta daquele poema popular cavaleiresco burlesco, do *Morgante*, cujos cantos vinham recitados à mesa da casa Medici (com particular alegria da mãe, Lucrezia).¹⁶

Morgante é uma épica de cavalaria recomposta com espírito cômico. Trata-se, na verdade, da reelaboração de duas fontes populares anônimas, a série de aventuras envolvendo os paladinos de Carlos Magno e a clássica

¹⁵ Tradução livre de WARBURG, Aby. Bildniskunst und Florentinisches Bürgertum In: WARBURG, op. cit., p. 112.

¹⁶ Tradução livre. Ibid., p. 107-108.

história da traição de Rolando envolvendo Ronceslaves, a partir das quais Luigi Pulci varia episódios comovedores e hilariantes. A convivência desse escritor no círculo em torno de Lorenzo de' Medici representa, sem dúvida, o interesse e a importância dada pelos eruditos florentinos da época às canções populares e aos poemas de cantos de amor. No caso específico de Pulci, esses elementos literários aparecem mesclados a uma tonalidade primordialmente burlesca. No *Morgante*, pela primeira vez, o romance de cavalaria é transformado em paródia.

No afresco de Domenico Ghirlandaio, Luigi Pulci está representado no grupo central, que vem subindo a escada. Sua figura foi identificada por Warburg na parte de trás desse grupo, ao lado de outro literato florentino, Matteo Franco. Este último, embora fosse opositor de Pulci, era o maior amigo de Poliziano, além de ser confidente de Lorenzo e mestre elementar de seus filhos.

E exatamente os três filhos de Lorenzo de' Medici compõem esse grupo central na pintura. Giuliano de' Medici, futuro duque de Nemours, surge segurando a mão de Poliziano. Logo atrás destes, aparecem Piero, o filho mais velho, herdeiro da posição política do pai, e Giovanni, que posteriormente se tornaria papa, sob o nome de Leão X. O Papa Leão X, célebre partidário do humanismo, é responsável pela aceleração do processo, iniciado por Júlio II, no qual Roma foi adquirindo o papel, antes desempenhado por Florença, de capital do Renascimento. É de Leão X o projeto dos estudos arqueológicos de Roma, aos quais Rafael se dedicou no período final de sua vida.

O afresco em questão retrata, portanto, na frente da cena sacra de São Francisco recebendo a confirmação de sua ordem, um grupo de figuras ilustres de Florença na época de Lorenzo de' Medici. Esta obra, encomendada por um dos personagens retratados, Francesco Sassetti, revela parte dos componentes do círculo erudito em torno de Lorenzo, do qual, sem dúvida, fazia parte o próprio artista, Domenico Ghirlandaio. E Aby Warburg fecha a série de identificação dos personagens detendo-se numa figura que não aparece no afresco, mas que é o responsável por sua composição: o pintor. Um dos mestres de Michelangelo, Ghirlandaio provinha, como era tradição entre os grandes pintores florentinos de sua época, da oficina de ourives. Seu pai, propriamente, com quem tinha aprendido o ofício da ourivesaria, era intermediário de objetos de ouro e exímio fabricante de guirlandas de flores metálicas. Domenico, no entanto, especializou-se numa retratística rápida, de grande semelhança, na escola do pintor Alessio Baldovinetti, para se tornar o fornecedor preferido de retratos da boa sociedade florentina.

Mas, no afresco analisado por Warburg, Ghirlandaio, no interior da cena religiosa, dá ao comitente pleno direito de entrada na representação, numa clara função de glorificar a “consorteria” Sassetti, ressaltando sua aliança com a casa Medici. Entretanto, a aliança que Warburg percebe salienta-se no sóbrio estilo de Ghirlandaio, estilo que por si só revela ainda o gosto pelo decoro burguês característico do ambiente florentino dos banqueiros, do qual fazia parte seu comitente, unia de modo harmonioso o universo da devoção religiosa com aquele da exaltação individual e da força do elemento mundano da representação do corpo. Francesco Sassetti, através das mãos de Domenico Ghirlandaio, pretende demonstrar sua devoção a seu santo patrono e, ao mesmo tempo, imprimir, com ornamentos de grandiosidade individual, sua figura com extrema clareza na mente dos pósteros. Ghirlandaio, consciente da tarefa que lhe tinha sido imposta por seu comitente, mantém o decoro e lança na cena sacra a figura humana, renunciando, no entanto, a todas as artes ornamentais de embelezamento. O pintor, com efeito, faz com que essas figuras adquiram vida própria e comecem a se “destacar do fundo eclesiástico como retratos individuais independentes”.¹⁷

Certamente, a busca em traçar retratos individuais conferiu uma específica tonalidade também aos estudos históricos desenvolvidos por Warburg. Um afresco, um livro, um testamento, uma pintura, sempre o elemento individual servindo para esboçar os contornos de uma personalidade ou de um grupo restrito. Ele destaca uma figura de seu contexto formal, um quadro do conjunto de sua composição; ele prefere as tomadas de alcance limitado, mas que lhe propiciam uma observação dos detalhes de sua conformação. Entretanto, Warburg jamais pensou que pudesse compreender um personagem histórico sem o relacionar meticulosamente a seu entorno intelectual. Seu estudo do individualismo artístico era, em sua metodologia de trabalho, o toque inicial, o primeiro degrau de uma construção que tinha o cuidado de não generalizar, embora perseguisse a história, com suas crises e sua vida própria. Mas para apreciar, por exemplo, o contexto cultural de Florença na segunda metade do *Quattrocento*, ele se debruçou sobre os documentos que revelavam as relações do círculo de Lorenzo de’ Medici. E quando pretendeu vislumbrar este conjunto, no ensaio de 1902, deteve-se sobre um único afresco. O retrato de Francesco Sassetti e do grupo ao seu redor ligava-se, através de sua força particular, ao valor do personagem para a história da época. A dignidade da imagem de Sassetti, tanto no afresco de Ghirlandaio, quanto no testamento composto por seu próprio

17 Ibid., p. 116.

punho, revelava uma realidade interior, uma postura de personalidade, que, extrapolando os limites das feições do retratado, iluminava a cultura erudita florentina de seu tempo. Mas as realizações deste mercador florentino, Warburg não as recolhia para interrogar o espírito do tempo. Ele buscou compreender o teor da linguagem expressa pelo comitente, por seu conselheiro literário, pelo artista por ele escolhido para lhe retratar. Sua apreciação histórica era conduzida pelo desejo ardente de se defender das generalizações de cunho filosófico, embora permanecesse extremamente distanciado do interesse que move a ação do simples cronista. Entretanto, ele próprio teve o cuidado de delimitar o alcance de sua perspectiva:

Do intercâmbio de sentimentos ou opiniões entre comitente e artista executor só raramente algo alcança o mundo externo, e a verdade indefinível e surpreendente é comunicada também no mesmo retrato como dom de um feliz átimo imprevisto subtraindo-se de tal modo, na maior parte das vezes, à consciência pessoal e histórica. Necessitará, portanto, já que as deposições de testemunhos oculares são tão dificilmente comuns, incriminar o público desta colaboração, por assim dizer, mediante provas indiciárias.¹⁸

Observando isoladamente o afresco de Ghirlandaio, Warburg vai traçando um paralelismo entre as peculiaridades da composição pictórica propriamente e os tecidos que compõem a vida dos personagens ali representados. Ao decifrar as figuras retratadas na pintura, Warburg acaba por mergulhar no universo cultural florentino. Ao apresentar os personagens que compõem o grupo entrando na cena através da escada, ele se coloca diante de um cruzamento entre traços populares da cultura florentina e seus elementos oriundos do universo clássico. Mais do que isso, o historiador defronta-se com a força do contexto cultural que envolvia aquela cidade na época de Lorenzo de' Medici. Ao lado de Angelo Poliziano, escritor, filólogo, professor de grego e latim, mas também poeta em língua vulgar, encontramos a figura de Luigi Pulci, que compunha uma poesia muito mais ligada às formas populares de expressão literária. Pulci direcionava sua produção literária para os gêneros cômico e grotesco e era fascinado pela linguagem toscana popular, repleta de abundância hiperbólica, de expressões idiossincráticas. Entretanto, ambos faziam

18 Tradução livre. Ibid., p. 95.

parte da linha de frente do círculo erudito de Lorenzo e usufruíam de extremo respeito por parte da casa Medici. De todo modo, ao perceber um intercâmbio entre a tradição clássica, de um lado, representada pelos estudos do latim e do grego, pela pesquisa filológica, e, de outro, a força de uma literatura expressa em língua local, repleta de imagens que povoaram o mundo literário tardo-medieval, Aby Warburg insinua todo um campo de relações que marcou a cultura de Florença naquele momento.

Neste mesmo caminho, ao traçar os contornos expressivos que caracterizam a personalidade de Lorenzo de' Medici, Warburg pretende insinuar um conjunto de elementos que, numa escala mais ampla, reflete traços da vida cultural florentina da época. Interpretando um trecho em que Maquiavel discorria sobre o caráter do soberano florentino, Warburg afirma que

mesmo a genial autoridade de Lorenzo o Magnífico é radcada naturalmente no fato de que a amplitude de seu mundo espiritual supera, por extensão e antes de tudo por intensidade das vibrações e do salto, de modo fenomenal, a capacidade média.¹⁹

A personalidade de Lorenzo, portanto, encontrava um paralelismo nas expressões literárias e artísticas de seu meio não por personificar o homem médio de seu tempo. Ao contrário, a força de seu caráter, quando analisado corretamente, servia para comunicar um significado, um estado de ânimo que extrapolam os limites de sua figura singular. Na análise de Aby Warburg, a vida e as realizações de Lorenzo são significativas para se entender o mundo intelectual que o circundava porque sua personalidade, longe de uma apreciação tipológica, era tomada como *topos* de um estado de alma. Entretanto, para afastar-se também do conceito romântico de gênio, o historiador, num outro estudo chega a afirmar:

O espanto entusiástico diante do incompreensível evento da genialidade somente poderá ser sentido com maior vigor quando reconhecermos que o gênio é graça e ao mesmo tempo consciente capacidade de impregnar-se de um recíproco dar e receber.²⁰

19 Tradução livre. Ibid., p. 110.

20 Tradução livre. WARBURG, Aby. *Italianische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara*. In: WARBURG, op. cit., Band II, p. 479.

Assim, Lorenzo de' Medici pôde ser representado como uma figura fundamental de um quadro que se pretendia como retrato de grupo. Assim também, o afresco de Ghirlandaio, concebido como retrato de grupo, significou, para o estudo de Warburg, a potência que possui o fragmento, quando tomado sob um ângulo específico, de testemunhar a existência de um edifício maior e de desafiar a imaginação a completar o conjunto. O conjunto, para Aby Warburg, podia ser vislumbrado de modo efetivo na acurada apreciação do particular, ainda que sob a idéia de conjunto ele não tivesse a pretensão de designar a totalidade de um tempo. O princípio de que as percepções psicológicas gerais deveriam aparecer em acontecimentos históricos particulares está presente, de modo concentrado, no dito que Warburg provavelmente tomou de Flaubert: "Le bon dieu est dans le detail".

A civilização do primeiro Renascimento florentino, que ele buscou entrever ao interpretar o afresco de Ghirlandaio, apresentava-se frente a seus olhos com uma face bifrontal que conciliava o passado e o presente, o sacro e o profano, o classicismo e o cristianismo. Como na pintura de Domenico Ghirlandaio, que insere na cena sacra, franciscana, personagens da rica aristocracia mercantil florentina; como nos traços da personalidade de seu comitente, Francesco Sassetti, que conciliou o *pathos* demoníaco dos sarcófagos com a tradicional concepção do mundo medieval, que cultuou, ao mesmo tempo, a força do indivíduo e a extrema devoção religiosa. Aquela "era de migrações", termo com o qual Warburg definiu certa vez o Renascimento, carregava, portanto, o peso de uma herança ambígua. As realizações artísticas e culturais que observou em Florença na época de Lorenzo de' Medici compreendiam um retorno ao paganismo antigo, conciliado com a visão de mundo umbilicalmente ligada ao cristianismo medieval. Um universo de tendências conflituosas que unia o pólo mágico-religioso àquele da contemplação matemática.

Esse universo de ambigüidades somente pôde ser reconhecido por Warburg porque ele percebeu o momento histórico como uma eterna discussão entre presente e passado. De discussão, polêmica, debate, era composto o tecido histórico. Não aceitação passiva, não uma corrente unilateral que arrasta os homens e os eventos, mas querela, luta: assim Warburg compreendeu a tradição. Explicar e analisar as razões do renascimento da antigüidade não é necessariamente conceber um passado revivido. Ao contrário, o conhecimento histórico é construído por Warburg como um espaço aberto entre o aspecto que o momento apresenta de fato e os itinerários através dos quais foi adquirindo o seu conhecimento do passado. Desse modo, o Renascimento apresenta-se como um campo de infinitas relações que somente podem ser

decifradas num estudo de casos particulares. É o próprio afresco de Ghirlandaio que conduz o historiador em direção a um mundo habitado por literatos, poetas, pintores, mercadores eruditos. Aquele afresco específico o conduz a um específico universo de relações e acaba iluminando toda a cultura de uma época.

Mas, ao interpretar a civilização do primeiro Renascimento florentino, Aby Warburg movimentava ainda um conjunto de problemas históricos definidos com a frase que se tornou o tema principal do seu instituto: *das Nachleben der Antike*, a vida póstuma da civilização antiga. Um conjunto de problemas que surgiu quando a relevância da tradição clássica era cada vez mais colocada em dúvida pela vida cultural de sua própria época e que acabou, de certo modo, conduzindo-o em direção ao Renascimento. E no interior da interpretação de Warburg, o Renascimento florentino, imerso num tecido histórico repleto de ambigüidades, convivendo, de modo intenso e consciente, com o desejo de reviver o mundo Antigo, defrontava-se com as marcas deixadas pela antigüidade clássica, elas próprias presas ao movimento pendular entre a concepção olímpica e demoníaca do mundo.

Warburg introduz uma nota dissonante nas concepções de calma olímpica, de serena grandeza, com as quais o mundo antigo tinha sido interpretado por Winckelmann. Winckelmann pensava o classicismo de modo unificado, como uma época homogênea que ligava a arte à ética e cujo ideal de nobre simplicidade refletia uma condição moral. Aby Warburg era oriundo das lições de Hermann Usener, um erudito formado entre os clássicos historiadores alemães do século XIX dedicados aos estudos sobre a Antigüidade. Neste meio, o conhecimento do mundo Antigo tinha ganhado uma dimensão muito mais ampla, com periodizações definidas e um olhar muito menos unilateral. Tal convivência foi fundamental para assentar a concepção warburguiana dos monumentos antigos sobre o embate entre excesso e harmonização. Um embate que ele via prolongar-se muito além da Grécia arcaica, impondo a determinadas figuras clássicas um elemento catalizador de emoções fundamentalmente opostas. Com efeito, a palavra “antigo” não revelava para Warburg o mesmo que para Winckelmann. No lugar da nobre simplicidade, o historiador de Hamburgo percebia uma face bifrontal que mesclava serenidade e terror. Nisso, Warburg certamente aproximava-se de Nietzsche, que tinha descrito a Antigüidade sob um viés dionisíaco.

Warburg e Burckhardt

Mas, distanciando-se de Winckelmann no que diz respeito à interpretação do mundo antigo, Warburg persegue o significado do influxo das formas e expressões oriundas da Antigüidade na civilização do primeiro Renascimento florentino. E retornando ao ensaio sobre a *Arte do retrato e burguesia florentina*, encontramos-nos diante de um contexto que, ainda distanciando-se de Winckelmann no que se refere à noção de “antigo”, mas aproximando-se agora da concepção de Renascimento enquanto unidade histórica, estamos diante da obra de Jacob Burckhardt. Quem nos revela é o próprio Warburg, que compôs um prefácio ao referido ensaio para marcar sua devoção e sua dívida pessoal a Burckhardt.

De pioneiro exemplar, Jacob Burckhardt abriu à ciência e dominou genialmente o campo da civilização italiana do Renascimento; (...) Assim nos dá, na sua *Civilização do Renascimento*, por um lado, a psicologia do indivíduo social sem referência à arte figurativa, do mesmo modo que no seu *Cicerone*, por outro lado, quer oferecer somente ‘um guia à fruição das obras de arte’. (...) E finalmente depois da morte, este conhecedor genial e erudito apresenta-se-nos ainda como pesquisador incansável; nas suas póstumas *Contribuições à história da arte na Itália*, para aproximar-se da grande meta de sua síntese histórica daquela civilização, ele abriu ainda uma terceira via empírica: não desdenhou o esforço de indagar a obra de arte singular no seu nexos direto com o fundo da época para interpretar as exigências ideais ou práticas da vida real como ‘causalidade’.

A nossa consciência da superior personalidade de Jacob Burckhardt não nos deve impedir de continuar pela via por ele indicada. Uma estadia de anos em Florença, estudos naquele *Archivio*, os progressos da fotografia, e a delimitação local e cronológica do tema encorajam-me a publicar no presente escrito uma nota ao ensaio burckhardiano sobre ‘os retratos’ nas supra-citadas *Contribuições à história da arte na Itália*. (...) ²¹

As Contribuições à história da arte na Itália (Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien), publicadas em 1898, é fruto do trabalho de

21 Tradução livre. WARBURG, Aby. Bildniskunst und Florentinisches Bürgertum. In: WARBURG, op. cit., Band I, p. 93-94.

organização de Hans Trog, professor na Universidade de Basiléia. Trog, que não viveu para concluir sua biografia intelectual de Burckhardt, reuniu, no ano seguinte à morte deste último, um conjunto de ensaios sobre a arte italiana no Renascimento que o historiador tinha composto nos últimos anos de sua vida. Esses escritos compunham-se de estudos desenvolvidos sobre o retábulo de altar, o retrato na pintura e os colecionadores. Três ensaios compostos como conclusão do estudo de toda a sua vida, sobre a Renascença italiana, estudo que havia produzido o primeiro fruto em 1860, com a publicação da *Civilização do Renascimento na Itália*. Na verdade, ao longo de mais de trinta e cinco anos, Jacob Burckhardt trabalhara para saldar uma dívida pessoal, contraída no momento em que consentiu a publicação do livro de 1860 sem a parte relativa às expressões artísticas na Renascença italiana. De seu vasto estudo sobre a arte do Renascimento na Itália, Burckhardt editou em vida apenas o volume sobre a arquitetura, em 1867. Os demais ensaios, que incluía ainda um estudo sobre a escultura, foram publicados postumamente. A edição organizada por Hans Trog é a primeira publicação do grupo de textos que incluíam o retrato na pintura, o retábulo de altar e os colecionadores, reeditados depois, em 1929, sob responsabilidade de Heinrich Wölfflin e como parte das obras completas de Burckhardt.

Jacob Burckhardt tinha, certamente, indicado o caminho e dado o exemplo. Ele considerou o Renascimento numa perspectiva global, com suas sugestões sociais, artísticas, filosóficas, morais, religiosas; ele concebeu esta civilização como o momento histórico do triunfo da cultura sobre as esferas da religião e da política; ele construiu os contornos desta época sob o ângulo daquilo a que chamou *Kulturgeschichte* (história da civilização), interessando-se pela atividade individual dos homens. Nenhuma fonte concreta foi por ele menosprezada como testemunho da ação humana efetiva. Ele buscou interpretar os fragmentos da vida privada como marcas das realizações individuais, percebendo sempre o indivíduo como parte do universo concreto que o circunda. O Renascimento como revelação do humano, como descoberta do mundo, conserva, até certo ponto, a face que lhe desenhou Burckhardt. Numa passagem reveladora, cunhada em traços significativos pelo historiador italiano Delio Cantimori, podemos ler:

O Renascimento de Burckhardt é pagão e indiferente, e eis as demonstrações do Renascimento cristão; é o princípio do mundo moderno, com as suas incertezas e a sua corrupção, e eis a demonstração de que ele é, ao contrário, apenas o último lampejo

da vida medieval, totalmente impregnado pela inspiração religiosa franciscana. É tipicamente italiano, e eis a demonstração de que é, ao contrário, o sangue germânico fresco e vigoroso, a verdadeira causa da força que a arte e a vida clássicas assumem na Itália.²²

De fato, o Renascimento traçado por Burckhardt possui a amplitude de comportar contradições, já que surge da tensão entre a unidade do conceito histórico e a diversidade dos eventos que o compõem. E tanto sua formulação sobre o Renascimento como unidade histórica, quanto seu método de apreciação do evento na história, causam impacto sobre o trabalho de Aby Warburg. O citado prefácio ao ensaio sobre a *Arte do Retrato e Burguesia Florentina* é, nesse sentido, revelador. Warburg compõe, em poucas linhas, uma sublime interpretação do caráter conferido por Burckhardt ao Renascimento, no mesmo instante em que ressalta a metodologia que tornou propícia sua construção. Para Warburg, Jacob Burckhardt “não desdenhou o esforço de indagar a obra de arte singular em seu nexo direto com o fundo da época para interpretar as exigências ideais ou práticas da vida real como ‘causalidade’”.²³ Ele tinha compreendido a tarefa de Burckhardt. Não foi aluno regular dos cursos e seminários promovidos por Burckhardt na Universidade de Basileia; jamais participou do círculo composto pelos últimos alunos do historiador suíço. No entanto, os documentos revelam pelo menos uma comunicação entre os dois. Aby Warburg escreveu a Burckhardt no final de 1892, enviando-lhe, antes mesmo da solenidade de defesa, sua tese sobre Botticelli. Burckhardt respondeu-lhe de maneira elogiosa e significativa, numa carta de 27 de dezembro daquele ano:

Egregio Senhor,

O belo trabalho, que lhe restituo em postagem com os melhores agradecimentos, testemunha a extraordinária profundidade e poliedricidade alcançadas pela pesquisa sobre a época de apogeu do Renascimento. Com seu escrito o senhor fez cumprir um grande passo adiante no conhecimento do *medium* social, poético e humanístico no qual Sandro vivia e pintava, e assim sua interpretação da *Primavera* desfrutará, sem sombra de dúvida, da apreciação mais duradoura. Alegro-me que o senhor se ocupe também do Sandro teólogo místico, como se revela no quadro dos

22 Tradução livre de CANTIMORI, Delio. Sulla storia del concetto di Rinascimento. In: CANTIMORI. *Storici e storia*. Metodo, caratteristiche e significato del lavoro storiografico. Torino: Einaudi, 1971. p. 430-431.

23 Rever nota 21.

Pastores e dos Anjos (National Gallery), no tondo da Madonna que escreve (Uffizi) e em particular na *Tentação de Cristo* (Cappella Sistina).²⁴

No momento dessa correspondência, Burckhardt era conhecido, em especial, como autor do *Cicerone* (1855) e da *Civilização do Renascimento na Itália* (1860). Dos escritos sobre a arte italiana do Renascimento, apenas o volume sobre a arquitetura tinha sido publicado, como dissemos, no ano de 1867. Entretanto, o projeto para os manuscritos posteriormente editados nas *Contribuições à história da arte na Itália* tinha sido concebido, nesta época. A redação de alguns desses ensaios, inclusive, havia já sido iniciada. Esse fato, certamente, possibilitou a Burckhardt reconhecer, no esforço do jovem Warburg em compreender o “*medium* social, poético e humanístico no qual Sandro vivia e pintava”, um importante traço de seu próprio empenho em apresentar a arte italiana do Renascimento.

No prefácio ao estudo de 1902, Aby Warburg revela pretender apenas “uma nota ao ensaio burckhardtiano sobre ‘os retratos’ nas supra citadas *Contribuições à história da arte na Itália*”. De fato, o interesse de Burckhardt pelo retrato estava fundamentado na concepção do Renascimento como afirmação da individualidade, observando nesse ramo da pintura um exercício de representação do indivíduo em seu caráter único ou como membro de um grupo. Ele pretendeu expressamente conceder “um breve panorama histórico das intencionalidades e das capacidades artísticas que são funcionais a uma evidente semelhança”²⁵. O princípio da semelhança relacionou-se, em sua concepção, ao nascimento da retratística no sentido da percepção da singularidade dos traços e do reconhecimento do valor da sua representação. O retrato, mais do que qualquer outro gênero pictórico, é dependente da perfeição representativa. Foi assim que ele percebeu a força da obra de Domenico Ghirlandaio, o mesmo artista cuja obra Warburg analisa em seu ensaio de 1902. Burckhardt afirma:

O gosto de Ghirlandaio vai claramente, desde o início, em particular em direção ao retrato: já quando era aprendiz de ourives desenhou

24 Tradução livre de BURCKHARDT, Jacob. *Lettere (1838-1896)*. Palermo: Sellerio, 1993. p. 207.

25 Tradução livre de BURCKHARDT, Jacob. *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*. In: *Jacob Burckhardt Werke*. Band 6. München: C. H. Beck; Basel: Schwabe, 2000. p. 147.

todos aqueles que trabalhavam na própria oficina, no modo mais semelhante, e também os inumeráveis retratos que encontramos em suas pinturas seriam, segundo Vasari, *'di similitudini vivissime'*.

E acrescenta:

Nos afrescos florentinos de Domenico são eternizados, sem mediações, grande parte dos notáveis do primeiro período médico e em particular muitos nomes se encontram nas *Storie di S. Francesco* em Santa Trinità (Cappella Sassetti), no Despertar do menino morto ou na Confirmação da regra; [...] além disso, sob o Despertar, isoladas, estão as figuras ajoelhadas dos pares de doadores, Francesco Sassetti e Nera Corsi: (...).²⁶

Burckhardt tinha, mesmo brevemente, identificado e analisado o artista, circunscrito no tempo e no espaço os afrescos da Cappella Sassetti e ainda reconhecido seu comitente. Mas não apenas isso serviria de base para o posterior estudo desenvolvido por Aby Warburg. Também sob o ponto de vista metodológico, o conjunto dos escritos do historiador suíço a respeito da arte do Renascimento italiano iluminaria o ensaio de Warburg sobre a arte florentina do retrato. E nesse ponto, não apenas o escrito sobre “o retrato”, mas ainda, de modo especial, o ensaio de Burckhardt sobre “os colecionadores” (*Die Sammler*) influenciaria o foco da apreciação de Warburg. Publicado também nas *Contribuições à história da arte na Itália*, o escrito sobre os colecionadores indaga as relações entre colecionismo e produção artística no Renascimento, atentando para os aspectos através dos quais o tema e o conteúdo de uma obra de arte podem ser determinados pela destinação. Analisando algumas coleções, seus espaços e locais, ele busca com intensidade as relações entre o gosto dos comitentes e as formas artísticas de um gênero particular. E alerta: “O capítulo de história da arte que aqui inicio é muito mais amplo e importante do que se possa pensar. Por decênios, o peso maior da produção artística - não tanto pela quantidade, quanto pelo significado interno - deveu à comitência e à posse privada”²⁷.

Não muito diverso é o propósito de Aby Warburg que, no início do ensaio *Arte do Retrato e Burguesia Florentina*, chega a revelar:

26 Tradução livre. Ibid., p. 214-215.

27 Tradução livre. Ibid., p. 291.

As forças motrizes de uma arte viva do retrato não estão por buscar-se exclusivamente no artista; é necessário ter presente que entre retratista e pessoa retratada tem lugar um íntimo contato que em qualquer época de um gosto sobretudo refinado faz nascer entre os dois uma esfera de relações recíprocas, de freio ou impulso. [...]

É um fato fundamental da civilização do primeiro Renascimento florentino que as obras de arte devem a sua origem à compreensiva cooperação comum entre comitentes e artistas, e é portanto de bom princípio considerar-se, de certo modo, produtos de uma ação recíproca entre comitente e artista executor.²⁸

Burckhardt, por seu turno, tinha assinalado o início do colecionismo artístico na Itália exatamente em Florença, na época de Cimabue (c. 1240-1302), mas reconheceu os Medici como os maiores colecionadores de todo o Renascimento. Burckhardt, além do mais, procurou relacionar a aspiração particular da família de soberanos florentinos ao colecionismo à importância geral que teve na política e nos negócios, na literatura humanística e na poesia, na liberdade espiritual e na vida de sociedade.²⁹ Este universo florentino de colecionadores, mecenas e empreendedores, que, de resto, formaram uma escola de arte que dominou a cultura artística de toda uma época, ele o analisou em conjunto com as obras individuais, passando de artista a artista, de comitente a comitente, valendo-se de uma infinita constelação de documentos da época. Ele revela que foi Donatello quem induziu Cosimo de' Medici a colecionar mármore antigos, que foi Ghirlandaio quem, atendendo a um pedido de Lorenzo, o Magnífico, indicou Francesco Granacci e Michelangelo Buonarroti como os alunos seus com melhor predisposição para a escultura. Mas, quando utiliza a obra de Sandro Botticelli para falar do extremo conhecimento, por parte dos componentes do círculo dos Medici, das fontes da Antiguidade, Burckhardt faz uma pausa no próprio discurso para citar, numa nota de rodapé, o trabalho de Aby Warburg, *Sandro Botticellis Geburt der Venus und Frühling*, publicado na Alemanha em 1893.³⁰

Warburg, que num ensaio de 1927, intitulado *Burckhardt e Nietzsche*, refere-se ao primeiro como “um professor”, como aquele que se “ergue acima

28 Tradução livre de: WARBURG, Aby. *Bildniskunst und Florentinisches Bürgertum*. In: WARBURG, op. cit., p. 95.

29 Ver BURCKHARDT, Jacob. *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, p. 328.

30 *Ibid.*, p. 351.

de nós e que é para nós um modelo”³¹, ligou-se ao historiador suíço pela intenção de relacionar o fenômeno artístico à sua época de origem, a partir de uma indagação da obra de arte segundo seu conteúdo e suas tarefas. O estudo das “tarefas” (*Aufgaben*, termo utilizado por Jacob Burckhardt) no âmbito artístico do Renascimento permite ao historiador da arte considerar o valor do conteúdo das obras em relação à sua finalidade e determinação. Tal empreendimento possibilita uma apreciação das formas e dos conteúdos artísticos interagindo com a função que tais objetos assumem no tempo, o que permite lançar as forças propulsoras da expressão artística para além dos limites propriamente formais, pairando, assim, no intenso e multifacetado contexto da *Kultur* da época. É que para compreender o sentido histórico dessa função torna-se necessário conectar o fenômeno artístico, tomado em sua individualidade expressiva, com os demais elementos da cultura em questão. Assim, tanto em Burckhardt quanto em Warburg a expressão pictórica, por exemplo, passa a ter significado para a religião, a poesia, o mito, a ciência, a conformação do Estado. Somente desse modo eles puderam ler numa pintura um tratado sobre a moral, numa obra arquitetônica uma equação matemática, numa escultura um estudo de anatomia. Entretanto, esse vasto campo de relações estava, também em ambos, delimitado pela biografia. Ou seja, longe de buscar relações afastadas de seu contexto específico, a apreciação de um objeto na história vale apenas no restrito campo em que o homem que o produziu pôde, durante sua vida, se relacionar. Um artista que conheceu um poeta, que conheceu um teólogo, que conheceu um príncipe erudito, que leu uma obra de Platão, sempre no caminho do contato individual, concreto, entre os homens.

O mesmo *medium* cultural que Burckhardt procurou tocar em sua apreciação da arte renascentista, que o fez debruçar sobre os inventários da casa Medici, que o levou a perseguir as razões da constante aquisição, por parte dos ricos mercadores florentinos, de obras de artistas flamengos, lançou sua influência e conferiu uma coloração específica ao ensaio de Warburg sobre a arte do retrato em Florença. Certamente, é olhando para a obra de Jacob Burckhardt que Warburg traça o amplo quadro cultural florentino em sua análise do afresco de Domenico Ghirlandaio. É com os olhos voltados para Burckhardt que ele revela sua pretensão com o estudo de 1902:

31 O texto encontrado numa caderneta de Warburg datada de 1927 tinha o título Burckhardt-Übungen. Na versão de que nos utilizamos: WARBURG, Aby. Burckhardt e Nietzsche. *Aut Aut*, n. 199-200, respectivamente p. 48 e 49, jan./abr. 1984.

Se dirigimos toda a nossa atenção, munida também dos auxílios da indagação arquivística e literária, sobre um afresco de Domenico Ghirlandaio na Capela Sassetti de Santa Trinita em Florença, veremos diante de nós diretamente, num aspecto totalmente pessoal, o fundo contemporâneo como potência que exercita uma ação particular.³²

A história da arte em Aby Warburg.

Entretanto, curiosamente, essa mesma obra de Burckhardt, as *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien* (Contribuições à história da arte na Itália), foi observada por um de seus importantes ex-alunos, o historiador da arte Heinrich Wölfflin, como um sinal de declínio no conjunto de sua produção. Numa conferência proferida em 1930, na Academia de Berlim, Wölfflin refere-se da seguinte maneira a essa obra de Burckhardt:

Estas publicações póstumas foram recebidas com o devido respeito, ainda que no fundo houvesse, sem dúvida, uma certa decepção. Depois de tudo o que tinha precedido, esperava-se algo maior, mais ambicioso, e não semelhante obra fragmentada.³³

Aquilo que impactara Warburg, causara decepção em Wölfflin, o que é significativo se levarmos em consideração a diversidade dos caminhos percorridos pela obra de ambos. Wölfflin propôs a separação do estudo da arte daquele da cultura, ligou-se ao conceito da visão artística pura e desenvolveu uma história da arte com base numa apreciação dos estilos artísticos. Esteve muito ligado a Burckhardt. Foi seu aluno, amigo particular e substituto na cátedra de História da Arte, na Universidade de Basiléia. Seu livro de 1888, *Renaissance und Barock*, obteve de Burckhardt um comentário elogioso. Mas

32 Tradução livre de: WARBURG, Aby. Bildniskunst und Florentinisches Bürgertum. In: WARBURG, op. cit., p. 96.

33 Tradução livre de: WÖLFFLIN, Heinrich. Jacob Burckhardt y la historia sistemática del arte. In: WÖLFFLIN. *Reflexiones sobre la historia del arte*. Barcelona: Península, 1988. p. 167.

no momento em que escrevia *Die klassische Kunst* (A Arte Clássica), publicada em 1899, recebeu uma carta de Burckhardt contendo o seguinte comentário:

Estimadíssimo,

O que se deve dizer, ao constatar a minha total falta de disposição para a filosofia e a minha apenas vaga idéia de ‘estilo clássico’?³⁴

O conceito de estilo, em especial, desagradava a Burckhardt, que preferia o valor que cada obra individualmente possuía na história. O estilo, ao contrário, assume o caráter de um tipo ideal que não significa nenhuma obra em sua concretude, mas um ponto médio, idealizado, num conjunto de obras de um tempo. Burckhardt não quis perder a potência individual do fenômeno artístico, o qual observou como um fragmento que deve ser analisado no contexto histórico de sua produção. Essa concretude e essa individualidade do objeto artístico, vislumbrados por Burckhardt, são certamente elementos distanciadores do empreendimento de Warburg daquele de Wölfflin.

Ao contrário de Heinrich Wölfflin, que definia os estilos pelos tipos de percepção, observando se há a predominância ótica ou tátil, pictórica ou plástica, Aby Warburg propõe uma história da arte sem fronteiras delimitadas, incluindo na análise das obras variados ramos do conhecimento humano. Fritz Saxl nos revela que já na Universidade de Estrasburgo, onde preparava sua tese sobre Botticelli, Warburg causava espanto em seu grupo de estudos ao procurar decifrar o mistério das pinturas puxando os indícios da arte para a religião, da religião para a literatura, da literatura para a filosofia.³⁵ Ele perseguiu a tarefa de estudar todos os documentos que a crítica histórica pode relacionar à imagem em questão, já que observou o papel da imagem sempre circunscrito a um contexto cultural. Não se interessou por métodos de atribuição, não se preocupou com a história dos estilos artísticos. Sua história da arte desejava observar na obra concreta, singular, aquilo que pode iluminar os grandes movimentos do desenvolvimento geral em suas conexões. Sua apreciação da arte percorria caminhos variados, tocando a história dos cultos religiosos, a história das festividades, a história da cultura livresca e literária, a história da

34 Tradução livre da: Carta de 29 de agosto de 1896, publicada em BURCKHARDT, Jacob. *Briefe*. Basel: Doppler; Birsfelden: Schibli, [s.d.]. p. 477.

35 Ver SAXL, Fritz. The history of Warburg's library (1886-1944). In: GOMBRICH, E. H. *Aby Warburg: an intellectual biography*. 2. ed. Oxford: Phaidon, 1986. p. 325-326.

magia e da astrologia.³⁶ Essa ampliação metodológica dos confins temáticos da disciplina levou um outro importante historiador da arte, o húngaro radicado na França, Robert Klein, a afirmar que Warburg “criou uma disciplina que, ao contrário de tantas outras, existe mas não tem nome”³⁷.

Esta história da arte construída por um estudioso dedicado aos ensaios monográficos adquire, num primeiro momento, um caráter de contribuições fragmentárias à história da civilização renascentista. Aqui, sua construção se afasta daquela proposta por Jacob Burckhardt, estudioso muito mais ligado a uma visão panorâmica do Renascimento italiano, embora sua síntese contivesse, em seu âmago, uma dúvida sobre a possibilidade de sua própria existência. Entretanto, em seus estudos monográficos, Warburg, que buscava compreender uma situação histórica utilizando-se de fontes documentais e figurativas, direcionou sua apreciação da arte àquilo que chamou *Kulturwissenschaft* (ciência da cultura), empreendendo à sua história da arte um alcance que extrapola o universo eminentemente artístico para atingir um campo mais vasto do conhecimento humano.

Sua apreciação detida do objeto artístico, com atenção para os detalhes iconográficos, ao visar à identificação de um tema, ao perseguir o caminho de suas fontes, configurava, no mesmo instante, um problema histórico de amplo alcance. Ele esteve em Florença para penetrar na realidade particular da vida de artistas, mecenas, humanistas, literatos. Lá observou de perto as realizações concretas dos homens que viveram nos últimos decênios do século XV. O período de Botticelli e Ghirlandaio era, em sua concepção, a época do mais vigoroso renascimento da antigüidade clássica, e Florença, o palco desta floração cultural a que ele chamou “o primeiro Renascimento”. Aqui se mostrava, com uma força monumental, aquilo que moveu o interesse de Warburg: a vida póstuma do mundo antigo.

E Warburg mergulhava no universo das imagens daquele tempo, movido pelo desejo de desvendar os símbolos deixados por uma civilização cujo arco de existência havia muito tinha cumprido a curva derradeira. Esses símbolos que têm o poder de condensar, em suas formas expressivas, a emoção que liga a existência humana a seus valores e crenças assumiam, a seus olhos,

36 Ver WIND, Edgar. El concepto de *Kulturwissenschaft* en Warburg y su importancia para la estética. In: WIND. *La elocuencia de los símbolos: estudios sobre arte humanista*. Madrid: Alianza, 1993. p. 76-77.

37 Tradução livre. KLEIN, Robert. Notes Iconographiques. In: KLEIN. *La forme et l'intelligible*. Paris: Gallimard, 1970. p. 224.

um caráter potencialmente histórico. A imagem, como o local do operar humano, no seu confronto com o passado, traduzia, em sua ativa presença, um elemento decisivamente histórico. A obra individual, como depositária de um acervo da experiência humana, assumia, com um teor específico, o lugar de fragmento condensador do universo histórico no qual foi produzida.

Aby Warburg concebeu a imagem, de fato, como expressão da mente humana, como princípio ativo segundo o qual o mundo é percebido. Entretanto, o desafio que impôs a si próprio, no interior de sua apreciação histórica do fenômeno artístico, foi o de relacionar imagem e palavra. Essa relação existente entre expressão figurativa e linguagem falada, ele a observou no afresco de Ghirlandaio sobre a *Conferma della regola dell'ordine di San Francesco*. Uma linguagem gestual extremamente expressiva entre os personagens da pintura fornecia ao historiador elementos para decifrar a mensagem contida no quadro. Além disso, a interação entre imagem e palavra revela-se na impossibilidade, vista por ele, de trabalhar sobre a obra de Ghirlandaio sem ter à mão os textos de Poliziano, as poesias de Lorenzo de' Medici, as obras literárias de Matteo Franco e de Luigi Pulci e até mesmo o testamento de Francesco Sassetti. Tempos depois, frente à sua mesa de trabalho, no interior de sua biblioteca em Hamburgo, Warburg, pensando numa forma conceitual que pudesse revelar o teor e o caráter da pesquisa de toda a sua vida, formulou a frase que tomaria como lema: *"Das Wort zum Bild"*, em português: "a palavra da imagem".

E durante toda a sua vida de trabalho o historiador que desejava desvanecer sua pessoa sob o tema e deixar que o passado, por si próprio, lançasse sua voz por meio da imagem, do símbolo, da palavra, esteve atraído, ao mesmo tempo, por uma figura clássica: a da Fortuna, deusa do destino. A Fortuna, de tão imponente imagem na Florença renascentista, a deusa pagã que Maquiavel descreve, na parte final de *Il Principe*, como "uno di questi fiumi rovinosi, che, quando s'adirano, allagano e' piani, ruinano gli albero e gli edifizii, lievono da questa parte terreno, pongono da quell'altra",³⁸ Marsilio Ficino, numa carta ao mercador Giovanni Rucellai, a descreve sob a imagem platônica da tormenta.³⁹ A mesma Fortuna, representada como deusa do vento no brasão de armas do Palazzo Rucellai, aparecia como divindade a se render justiça no testamento de Francesco Sassetti ou na fórmula da família Medici iniciar seu

38 MACHIAVELLI, Niccolò. *Il Principe*. In: MACHIAVELLI. *Tutte le opere*. Firenze: Sansoni, 1993. p. 295.

39 Ver WARBURG, Aby. Francesco Sassettis letztwillige Verfügung. In: WARBURG, op. cit., p. 147-148. Ver também WIND, Edgar. La tiranía platónica y la fortuna renacentista. Acerca de la lectura de Ficino de Las Leyes, IV, 709a a 712. In: WIND, op. cit., p. 137-145.

contratos de negócios fora da Itália: “Col nome di Dio e di Buonaventura”. Essa divindade do destino, sempre imaginada como uma força da natureza, significando sempre o destino contraposto ao valor individual, será tema de um importante capítulo do livro *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*,⁴⁰ escrito por um dos caros amigos de Warburg, Ernst Cassirer. O capítulo intitulado “Liberdade e necessidade na filosofia do Renascimento” discute a importância da figura da Fortuna na filosofia na época. Mas é exatamente na tensão entre liberdade e necessidade, entre a ação individual do homem e as supra-individuais forças históricas, que Aby Warburg concebeu sua obra. Ele tinha, como certa vez afirmou Gertrud Bing, “uma nota de profunda piedade quando [via] a substância do trabalho pessoal de cada ser humano diluído no curso da história”.⁴¹ Seus escritos, de fato, iluminam o embate clássico do homem com a Fortuna. O indivíduo, com sua ação efetiva, ora a enfrenta abertamente num campo de batalha, como Maquiavel pensou dever atuar o homem, ora com ela conspira por meio da prudência de não considerar o acaso apenas uma força hostil, como falou Ficino. De todo modo, a apreciação de Warburg, mesmo compreendendo a necessidade das forças históricas que pairam acima da vontade individual, não deixou de construir o cenário da ação humana numa escala em que o indivíduo pudesse se mostrar com toda a sua potência.

40 Utilizamos aqui primeiramente a edição francesa, CASSIRER, Ernst. *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983. Entretanto, tivemos de recorrer também à edição norte-americana: CASSIRER, Ernst. *The individual and cosmos in Renaissance philosophy*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, já que a edição parisiense suprime a significativa dedicatória a Warburg que, partindo de Cassirer, acaba por se tornar uma nota de agradecimento de todo o grupo de estudiosos em torno da Biblioteca Warburg.

41 Tradução livre de: BING, Gertrud. Introdução. In: WARBURG, Aby. *La rinascita del paganesimo antico*. Firenze: La Nuova Italia, 1996. p. 31.

Gertrud Bing foi assistente de Fritz Saxl e, posteriormente, diretora do Instituto Warburg.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e la scienza senza nome. *Aut Aut*, n. 199-200, jan.-abr. 1984.
- BING, Gertrud. Introduzione. In: WARBURG, Aby. *La rinascita del paganesimo antico*: contributi alla storia della cultura. Firenze: La Nuova Italia, 1987.
- BURCKHARDT, Jacob. Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. In: *Jacob Burckhardt Werke*. v. 6. München: C. H. Beck; Basel: Schwabe, 2000.
- BURCKHARDT, Jacob. *Briefe*. Birsfelden: Schibli; Basel: Doppler, [s.d.]
- BURCKHARDT, Jacob. *L'arte italiana del Rinascimento*. I collezionisti. Venezia: Marsilio, 1995. v. 4.
- BURCKHARDT, Jacob. *L'arte italiana del Rinascimento*. La pala d'altare; Il ritratto. Venezia: Marsilio, 1994. v. 3.
- BURCKHARDT, Jacob. *Lettere (1838-1896)*. Palermo: Sellerio, 1993.
- CALABRESE, Omar. La geografia di Warburg. Note su linguistica e iconologia. *Aut Aut*, n. 199-200, jan.-abr. 1984.
- CANTIMORI, Delio. Sulla storia del concetto di Rinascimento. In: CANTIMORI, D. *Storici e storia*. Metodo, caratteristiche e significato del lavoro storiografico. Torino: Giulio Einaudi, 1971.
- CARCHIA, Gianni. Aby Warburg: simbolo e tragedia. *Aut Aut*, n. 199-200, jan.-abr. 1984.
- CASSIRER, Ernst. *Individu et Cosmos dans la philosophie de la Renaissance*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- DAL LAGO, Alessandro. L'arcaico e il suo doppio. Aby Warburg e l'antropologia. *Aut Aut*, n. 199-200, jan.-abr. 1984.
- FICINO, Marsilio. *Scritti sull'astrologia*. Milano: Rizzoli, 1999.
- FICINO, Marsilio. *Sopra lo amore*. Milano: SE, 1998.
- GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método. In: GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, sinais*: morfologia e história. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- GINZBURG, Carlo. *Indagini su Piero*. Torino: Giulio Einaudi, 1981-1982.
- GOMBRICH, Ernst H. *Aby Warburg: an intellectual biography*. 2. ed. Oxford: Phaidon, 1986.

- GOMBRICH, Ernst H. Aby Warburg, 1866-1929. *Aut Aut*, n. 199-200, jan.-abr. 1984.
- GOMBRICH, Ernst H. La ambivalencia de la tradición clásica. La psicología cultural de Aby Warburg. In: *Tributos*. Versión cultural de nuestras tradiciones. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. livro? -> Autor?
- GOMBRICH, Ernst H. Arte y saber historico. In: *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1968. livro? -> Autor?
- GOMBRICH, Ernst H. *Para uma história cultural*. Lisboa: Gradiva, 1994.
- GOMBRICH, Ernst H. Uno schizzo autobiografico. In: *Sentieri verso l'arte*. Milano: Leonardo Arte, 1997. livro? -> Autor?
- GOMBRICH, Ernst H. *L'uso delle immagini*. Milano: Leonardo Arte, 1999.
- KEMP, Wolfgang. Walter Benjamin e la scienza estetica. II: Walter Benjamin e Aby Warburg. *Aut Aut*, n. 189-190, maio-ago. 1982.
- KLEIN, Robert. Notes iconographiques. In: KLEIN, R. *La forme et l'intelligible*. Paris: Gallimard, 1970.
- MACHIAVELLI, Niccolò. Il principe. In: _____. *Tutte le opere*. Firenze: Sansoni, 1993.
- MEDICI, Lorenzo de'. *Opere*. Torino: Einaudi, 1992.
- PINTO, Eveline. Présentation. In: WARBURG, Aby. *Essais florentins*. Paris: Klincksieck, 1990.
- POLIZIANO, Angelo. *Poesie italiane*. Milano Rizzoli, 1995.
- PULCI, Luigi. *Morgante*. Milano: Garzanti, 1989.
- SAXL, Fritz. Three "Florentines": Herbert Horne, A. Warburg, Jacques Mesnil. In: SAXL, F. *Lectures*. London: The Warburg Institute/University of London, 1957.
- SAXL, Fritz. Warburg's visit to New Mexico. In: SAXL, F. *Lectures*. London: The Warburg Institute/University of London, 1957.
- SAXL, Fritz. The history of Warburg's library (1886-1944). In: GOMBRICH, E. H. *Aby Warburg: an intellectual biography*. 2. ed. Oxford: Phaidon, 1986.
- SAXL, Fritz. *La storia delle immagini*. Bari: Laterza, 2000.
- WARBURG, Aby. Die Erneuerung der heidnischen Antike. Leipzig; Berlin: B. G. Teubner, 1932.
- WARBURG, Aby. Burckhardt e Nietzsche. *Aut Aut*, n. 199-200, jan.-abr. 1984.
- WARBURG, Aby. *La rinascita del paganesimo antico*: contributi alla storia della cultura. Firenze: La Nuova Italia, 1987.
- WARBURG, Aby. *Il rituale del serpente*. Milano: Adelphi, 2001.

WIND, Edgar. El concepto de “Kulturwissenschaft” en Warburg y su importancia para la estética. In: WIND, E. *La elocuencia de los simbolos*: estudios sobre arte humanista. Madrid: Alianza, 1993.

WIND, Edgar. Una reciente biografía de Warburg. In: WIND, E. *La elocuencia de los simbolos*: estudios sobre arte humanista. Madrid: Alianza, 1993.

WIND, Edgar. La tiranía platónica y la fortuna renacentista. Acerca de la lectura de Ficino de Las Leyes, IV 709a a 712. In: WIND, E. *La elocuencia de los simbolos*: estudios sobre arte humanista. Madrid: Alianza, 1993.

WÖLFFLIN, Heinrich. Jacob Burckhardt. In: WÖLFFLIN, H. *Reflexiones sobre la historia del arte*. Barcelona: Península, 1988.