

la rivista di **en**gramma
luglio/agosto **2018**

157

**Mnemosyne.
Palinsesti**

La Rivista di Engramma
157

La Rivista di
Engramma

157

luglio/agosto 2018

Mnemosyne. Palinsesti

a cura di
Anna Fressola e Anna Ghiraldini

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, mariaclara alemanni,
maddalena bassani, elisa bastianello,
maria bergamo, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi,
francesca filisetti, anna fressola,
anna ghiraldini, laura leuzzi, michela maguolo,
matias julian nativo, nicola noro,
marco paronuzzi, alessandra pedersoli,
marina pellanda, daniele pisani, alessia prati,
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,
antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson,
christian toson

comitato scientifico

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

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

157 luglio/agosto 2018

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

©2019

edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-65-0

ISBN digitale 978-88-94840-52-0

finito di stampare dicembre 2019

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.

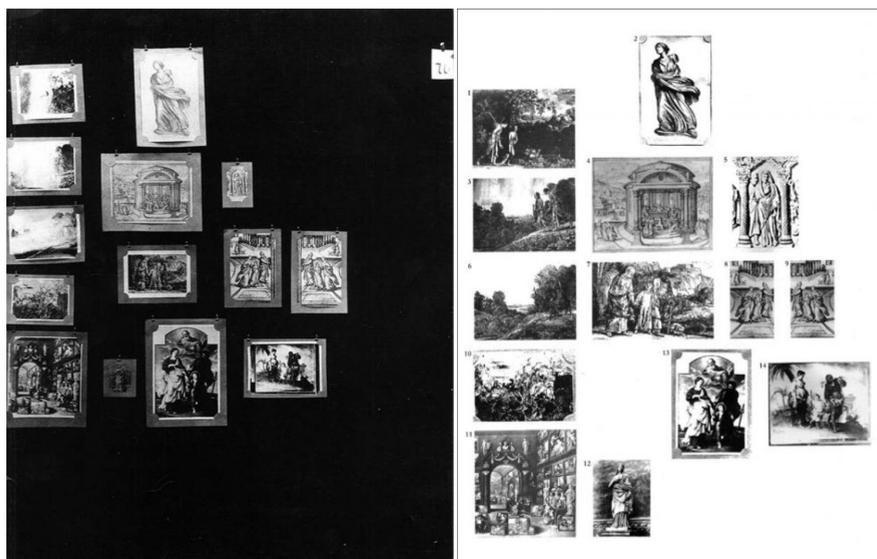
Sommario

- 7 *Mnemosyne. Palinsesti. Editoriale*
Anna Ghiraldini e Anna Fressola
- 11 *Il Geburtstagsatlas di Ernst H. Gombrich (1937).*
Indice dei materiali pubblicati in Engramma
Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni,
Anna Fressola e Maurizio Ghelardi
- 13 *I documenti relativi al Geburtstagsatlas di Ernst H. Gombrich*
Thays Tonin
- 25 *Il Geburtstagsatlas di Ernst H. Gombrich: Tavole A, B, C*
Clio Nicastro
- 45 *La danza delle Pathosformeln*
Anna Fressola
- 73 *Riemersione del pathos dell'annientamento*
Giulia Bordignon
- 99 *Maria 'Niobe barocca': deduzione formale e riemersione*
engrammatica
Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni
e Giulia Bordignon
- 109 *El teatro de la mente. De Giulio Camillo a Aby Warburg*
Corrado Bologna e Victoria Cirlot
- 119 *La página web de la Warburg Library: una aproximación*
arqueológica
Pedro Incio
- 145 *Bibliography. Works by Aby Warburg and secondary literature*
Marilena Calcara e Monica Centanni

Maria 'Niobe barocca': deduzione formale e riemersione engrammatica

Appunti di lettura di Mnemosyne Atlas, Tavola 76

Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni e Giulia Bordignon



Mnemosyne Atlas, Tavola 41 e con numerazione delle immagini per le didascalie*.

La Tavola 76 è l'ultimo montaggio dell'Atlante che presenta immagini di opere d'arte, più o meno note: nei pannelli successivi - a cominciare da Tavola 77 che indaga la riemersione di engrammi in immagini pubblicitarie contemporanee - l'attenzione si concentra soprattutto su documenti e immagini d'attualità.

La struttura del pannello si pone a conclusione di diversi percorsi, tematici e formali, che innervano l'Atlante: in particolare, il soggetto della "protezione del bambino in pericolo", già incontrato in Tavola 47, e la riemersione della "pre-coniazione antica" della figura della Madre da Tavola 5. A questi collegamenti più evidenti si associano anche spunti

legati al “sentimento della natura” – tema che emerge progressivamente con la questione dell’ascensione degli Olimpi e che precipita in Tavola 55 – e all’indagine sullo “stile antiretorico” di Rembrandt che, a partire da Tavola 72, è protagonista di questi ultimi pannelli dell’Atlante, il cui contenuto è costituito principalmente da documenti storico-artistici.

Nella fascia laterale sinistra, la tavola apre con una sequenza di immagini poste in verticale. Le prime tre sono opere legate dalla dinamica modello-copia: l’incisione di Goudt e Elsheimer [Fig. 76.1], copiata da Seghers [Fig. 76.3], viene ripresa da Rembrandt [Fig. 76.6] che però modifica il soggetto, trasformando l’episodio di *Tobia e l’angelo* in una *Fuga in Egitto*.



76.1 | Hendrick Goudt (da Adam Elsheimer), *Tobia e l’angelo*, acquaforte su rame, 1613.

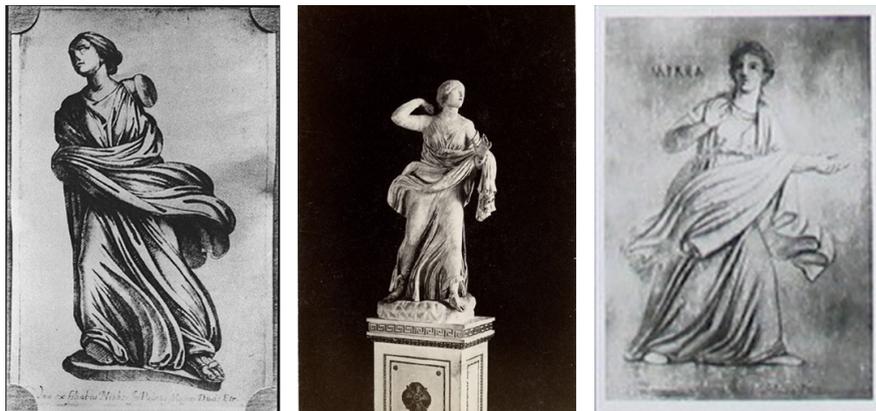
76.3 | Hercules P. Seghers (da Hendrick Goudt e Adam Elsheimer), *Tobia e l’angelo*, acquaforte, post 1613.

76.6 | *La fuga in Egitto*, lastra per l’acquaforte *Tobia e l’angelo* di Hercules P. Seghers rielaborata da Rembrandt, 1653 ca.

Pur nelle variazioni di soggetto, il tema prevalente nel montaggio è la “protezione del bambino” (già affrontata da Warburg in Tavola 47). Le immagini presentano infatti la scena del fanciullo accompagnato per mano dai genitori (la Sacra Famiglia che torna dal Tempio: Figg. 76.7, 76.8, 76.9; la Fuga in Egitto: Figg. 76.6, 76.13, 76.14), o da una figura adulta (Tobia e l’arcangelo Raffaele: Figg. 76.1, 76.3). Questi episodi biblici hanno una stagione di fortuna a cavallo tra XV e XVI secolo (cfr. ancora Tavola 47), fortuna che continua nella pittura del “secolo d’oro” olandese in ambito gesuita, in connessione con le pratiche devozionali.

Le figure apparentemente eccentriche rispetto al tema principale sono chiamate in causa nel montaggio in quanto modelli antichi a cui le opere secentesche fanno riferimento (Fig. 76.5: *Ecclesia*; Fig. 76.11: *Alessandro nell’atelier di Apelle*; Fig. 76.12: la *Vestale* della Loggia dei Lanzi).

Centrata in alto nel pannello, in una posizione di rilievo, campeggia la figura di una Niobide, disegnata dall'esemplare ellenistico degli Uffizi [Fig. 76.2], presente in Tavola 5; la medesima postura ricompare ancora in Tavola 5 come formula figurativa che caratterizza Mirra in fuga, nella pittura parietale conservata ai Musei Vaticani [Fig. 5.24].



76.2 | *Niobide*, dal gruppo fiorentino dei *Niobidi*, copia romana da un modello greco del tardo IV sec.a.C., I sec. a.C. (Firenze, Galleria degli Uffizi), illustrazione da Johanne Baptista de Cavalleriis, *Antiquarum statuarum Urbis Romae liber tertius et quartus*, Roma 1594, tav. 19.

5.4 | *Figlia di Niobe*, dal gruppo scultoreo dei *Niobidi*, marmo, copia romana da originale greco, IV-I sec. a.C., Firenze, Gallerie degli Uffizi (si intenda Mnemosyne Atlas, Tavola 5, Fig. 4).

5.24 | *Mirra in fuga*, pittura parietale, da Tor Marancia, III sec. d.C., Roma, Musei Vaticani, Sala delle Nozze Aldobrandini.

La figlia di Niobe presta dunque la propria postura alla figura della madre (sia essa la stessa Niobe oppure Mirra): da figlia in fuga dagli dèi assassini, essa diviene prototipo della madre in ansia per i figli.

Il montaggio di Tavola 76 evidenzia come, nella riemersione della *Pathosformel* della fuga e del terrore, la figura del modello antico si presta a essere utilizzata per qualsiasi madre timorosa per il figlio, in particolare per la Madre *par excellence* - Maria in ansia per Gesù; perciò, negli scarni appunti di Warburg e collaboratori relativi al pannello leggiamo "Mutter als Niobe". Maria, dunque, come una reincarnazione di Niobe - una 'Niobe barocca'. È questo il motivo per cui in Tavola 76 troviamo il disegno archeologico della Niobide-Niobe, antecedente pagano e controfigura di Maria, proposto come *incipit* e fuoco compositivo del montaggio.

Un particolare dell'illustrazione *Gesù tra i dottori* di Pieter van der Borcht [Fig. 76.4], estrapolato dall'insieme, è presentato anche *en reversè* [Figg. 76.8, 76.9] come possibile nesso all'immagine di Niobe da un lato, e di Maria nell'incisione di Rembrandt dall'altro [Fig. 76.7]. Ma la Vergine dell'incisione di Rembrandt – nel suo “ipertono di calma forza di resistenza” rispetto alla mimica anticheggiante importata dall'Italia (così Warburg a proposito di un altro campione dell'arte nordica, Albrecht Dürer) – trova un più preciso riscontro archeologico nella Vestale/Sabina [Fig. 76.12], a sua volta citata come ‘pezzo da museo’ nell'atelier, tutto fiammingo e attualissimo, di Apelle [Fig. 76.11].



76.4 | Pieter van der Borcht, *Gesù tra i dottori*, illustrazione da Hendrik Jansen van Barrefelt, *Imagines et figurae Bibliorum*, apparso col nome di Jacobus Villanus (= Christoffel Plantijn), Leiden 1580-1588.

76.8 | Pieter van der Borcht, *Gesù torna dal tempio coi suoi genitori* (dettaglio rovesciato da Fig. 76.4).

76.9 | Pieter van der Borcht, *Gesù torna dal tempio coi suoi genitori* (dettaglio da Fig. 76.4).

76.7 | Rembrandt, *Gesù accompagnato dai genitori fa ritorno dal tempio*, acquaforte, 1654.

Qui, per altro, alla *gravitas* della vestale romana vediamo contrapporsi la “vita in movimento” incarnata da una fanciulla raffigurata nell'antica postura di terrore di un'altra Niobide presentata in Tavola 5 [Fig. 5.5]: la ragazza del dipinto non si sta però volgendo, in preda al panico, verso gli dei vendicatori, bensì sta maneggiando con cura alcune porcellane di Delft, preziose quanto le *antiquitates* dell'atelier. La *Pathosformel* dionisiaca serve soltanto, in questo caso, a confermare l'erudizione dell'artista, che lì accanto pone – quasi a *exergo* e a guardia dei due modelli antichi: la pudica Vestale e la Niobide-domestica ‘in carne e ossa’ – un'opera esemplare del realismo nordico, il *Cambiavalute* di Quentin Massys, forse a suggellare simbolicamente quello “scambio di valori espressivi” (tra passato e presente, tra Sud e Nord, tra vita e arte) tanto caro a Warburg.



76.7 | Rembrandt, *Gesù accompagnato dai genitori fa ritorno dal tempio*, acquaforte, 1654.

76.12 | *Vestale (Sacerdotessa, Sabina)*, copia romana in marmo da un originale greco del tardo sec. IV a.C., 100-130 d.C., Firenze, Loggia dei Lanzi.

76.11 | Willem van Haecht, *Alessandro Magno nell'atelier di Apelle*, dipinto (a destra, la *Vestale* della Loggia dei Lanzi), 1628, Den Haag, Mauritshuis.

L'immagine antica della 'madre in ansia' - come quella della ninfa che nel Rinascimento italiano si era liberata mediante la propria energia espressiva dai vincoli della *grisaille* (ad es. cfr. Tavola 44 e Tavola 49), e che continua a trovare linfa vitale nel soggetto cristiano - riemerge qui, irrigidita però nella "sterilizzazione archeologica" della collezione seicentesca fiamminga.

La [Fig. 76.5] compare nel montaggio come 'cammeo', dettaglio ritagliato e ripreso dalla [Fig. 47.1] di Tavola 47, secondo quel meccanismo di inserzione di figure-prologo nelle tavole dell'Atlante che indicano temi e forme presentate come soggetto principale nel montaggio: in questo caso, la personificazione di *Ecclesia* come figura per antonomasia della 'protezione'. Non va per altro dimenticato che l'identificazione di *Ecclesia* con Maria è un elemento sottolineato dalla speculazione teologica fin dall'età tardo antica.

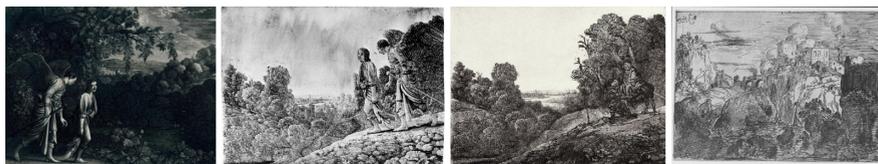


76.5 | *Ecclesia*, disegno di un frammento da un sarcofago del sec. IV d.C., Perugia, San Bernardino, altare maggiore, già tomba di Sant'Egidio.

47.1 | *Cristo, Ecclesia e apostoli*, fronte di sarcofago del sec. IV d.C. riutilizzato per la tomba di Sant'Egidio, Perugia, Chiesa di San Bernardino, dettaglio (si intenda Mnemosyne Atlas, Tavola 47, Fig. 1).

47.1 | *Cristo, Ecclesia e apostoli*, fronte di sarcofago del sec. IV d.C. riutilizzato per la tomba di Sant'Egidio, Perugia, Chiesa di San Bernardino.

Il meccanismo di trasmissione dei modelli è denunciato anche mediante un espediente compositivo che Warburg adotta anche altrove nell'Atlante: sulla fascia laterale sinistra del pannello uno scarto movimentata la sequenza, quasi cinematografica, del progressivo allontanamento di campo rispetto al soggetto dell'opera.



76.1 | Hendrick Goudt (da Adam Elsheimer), *Tobia e l'angelo*, acquaforte su rame, 1613.

76.3 | Hercules P. Seghers (da Hendrick Goudt e Adam Elsheimer), *Tobia e l'angelo*, acquaforte, post 1613.

76.6 | *La fuga in Egitto*, lastra per l'acquaforte *Tobia e l'angelo* di Hercules P. Seghers rielaborata da Rembrandt, 1653 ca.

76.10 | Bartholomäus Breenbergh, *Paesaggio fluviale*, acquaforte su rame, 1639.

Nella successione di immagini l'episodio biblico (*Tobia e l'angelo*; *La Fuga in Egitto*), fornisce il pretesto per una pittura di genere che sfocia presto nella pittura di paesaggio *tout court* [Fig. 76.10]. Il paesaggismo fiammingo italianizzante – portato al Nord ad esempio da Breenbergh (già influenzato dallo stile di Elsheimer, presente per copia in [Fig. 76.3]) dopo il suo soggiorno in Italia – stigmatizza quella “nostalgia della natura [che] esige l'adempimento del suo diritto originario”, già sperimentata da

Giorgione e da Raffaello e che giunge infine a Rembrandt e a Manet (così Warburg in *Manet' "Déjeuner sur l'herbe". Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargottheiten für die Entwicklung moderner Naturgefühls*, 1928-1929 [WIA III.116]; trad. it *Il "Déjeuner sur l'herbe" di Manet. La funzione prefigurante delle divinità pagane elementari per l'evoluzione del sentimento moderno della natura*, "aut aut" 199-200, gennaio/aprile 1984; vedi Tavola 55). Un sentimento che si pone in contrasto con la vita dell'uomo "prigioniero nella comunità consolidata", che potremmo pensare rappresentata dal 'museo' di Apelle, luogo artificiale (e barocco) per eccellenza, con il suo gioco meta-artistico del 'quadro nel quadro'.

Nel montaggio Warburg sembra suggerire che la stessa riemersione della formula della "protezione del bambino" in età barocca avviene non più e non tanto per il genuino erompere di un'istanza espressiva: se nel Rinascimento italiano le figure della Ninfa, dell'Angelo, della Cacciatrice di teste, della Madre in ansia, riemergono dal passato in quanto rappresentanti di "una vita più movimentata", nel Seicento queste stesse immagini, pur restando "prodotti di un felice innesto del ramo sempreverde dell'antichità pagana sull'albero inaridito della pittura borghese", sono l'esito di una scelta che guarda a distanza i modelli dell'antichità, e che porterà infine agli esiti oleografici della 'canonizzazione' classicista dell'arte antica [Figg. 76.13, 76.14].

In età barocca le divinità pagane hanno già riguadagnato, mediante un processo di "ascensione", ovvero di emancipazione dalle loro forme demonico-astrologiche (anche grazie al progresso scientifico che proprio nel XVII secolo trova la sua più libera espressione: cfr. Tavola C), le altezze olimpiche della loro forma "classicamente serena", tanto da potersi permettere di tornare sulla terra, *en plein air* (cfr. ancora Tavola 55, e tutto il gruppo delle Tavole 50-56 "Ascensione in cielo e ricaduta in terra degli dei"). È dunque un nuovo stile, non quello "ipernervoso" degli artisti fiorentini che avevano scelto anche la furia di Giuditta/Salomè come epifania dell'antica Ninfa, ma quello "antiretorico" di Rembrandt, che nella Sacra Famiglia vede una famiglia di contadini in viaggio - meglio: *en promenade* (per usare le parole di Warburg relativa alla "ricaduta sulla terra" degli Olimpi) - a porsi come "fidato", ma rivoluzionario, "amministratore dell'eredità della tradizione" (secondo l'illuminante

definizione che di Manet dà lo stesso Warburg nel citato *Manet's "Déjeuner sur l'herbe"*, 1928-1929).



76.13 | Pittore fiammingo, *Ritorno della sacra famiglia dall'Egitto*, dipinto, 1620 ca., New York, Metropolitan Museum of Art.

76.14 | F. J. Kaufmann, *La sacra famiglia torna dall'Egitto*, copia da un dipinto di Januarius Zich (Koblenz, collezione privata), dipinto, 1791, Mainz, Mittelrheinisches Museum.

Didascalie di Mnemosyne Atlas, Tavola 76

* La numerazione delle immagini presenti nella tavola segue quella dell'edizione di *Mnemosyne* pubblicata in *Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde*, "Aby Warburg Mnemosyne". *Eine Ausstellung der Transmedialen Gesellschaft Daedalus in der Akademie der bildenden Künste* [1925-1930, 1984], catalogo della mostra (Wien 25 gennaio-13 marzo 1993), a c. di U. Fleckner, R. Galitz, C. Naber, H. Nöldeke, Dölling und Galitz, Hamburg 1993.

76.1 | Hendrick Goudt (da Adam Elsheimer), *Tobia e l'angelo*, acquaforte su rame, 1613.

76.2 | *Niobide*, dal gruppo fiorentino dei *Niobidi*, copia romana da un modello greco del tardo IV sec. a.C., I sec. a.C. (Firenze, Galleria degli Uffizi), illustrazione da Johanne Baptista de Cavalleriis, *Antiquarum statuarum urbis Romae liber tertius et quartus*, Roma 1594, tav. 19.

76.3 | Hercules P. Seghers (da Hendrick Goudt e Adam Elsheimer), *Tobia e l'angelo*, acquaforte, post 1613.

76.4 | Pieter van der Borcht, *Gesù tra i dottori*, illustrazione da Hendrik Jansen van Barrefelt, *Imagines et figurae Bibliorum*, apparso col nome di Jacobus Villanus (= Christoffel Plantijn), Leiden 1580-1588.

76.5 | *Ecclesia*, disegno di un frammento da un sarcofago del sec. IV d.C., Perugia, San Bernardino, altare maggiore, già tomba di Sant'Egidio.

76.6 | *La fuga in Egitto*, lastra per l'acquaforte *Tobia e l'angelo* di Hercules P. Seghers rielaborata da Rembrandt, 1653 ca.

76.7 | Rembrandt, *Gesù accompagnato dai genitori fa ritorno dal tempio*, acquaforte, 1654.

76.8 | Pieter van der Borcht, *Gesù torna dal tempio coi suoi genitori* (dettaglio rovesciato da Fig. 76.4).

76.9 | Pieter van der Borcht, *Gesù torna dal tempio coi suoi genitori* (dettaglio da Fig. 76.4).

76.10 | Bartholomäus Breenbergh, *Paesaggio fluviale*, acquaforte su rame, 1639.

76.11 | Willem van Haecht, *Alessandro Magno nell'atelier di Apelle*, dipinto (a sinistra, la *Vestale* della Loggia dei Lanzi), 1628, Den Haag, Mauritshuis.

76.12 | *Vestale (Sacerdotessa, Sabina)*, copia romana in marmo da un originale greco del tardo sec. IV a.C., 100-130 d.C., Firenze, Loggia dei Lanzi.

76.13 | Pittore fiammingo, *Ritorno della sacra famiglia dall'Egitto*, dipinto, 1620 ca., New York, Metropolitan Museum of Art.

76.14 | *La sacra famiglia torna dall'Egitto*, copia di F.J. Kaufmann da un dipinto di Januarius Zich (Koblenz, collezione privata) dipinto a olio, 1791, Mainz, Mittelrheinisches Museum.

English abstract

Plate 76 is the last montage of the Atlas that presents images of works of art, more or less known: in the following panels, beginning with Plate 77, the focus shifts on the re-emergence of engrams in contemporary documents, and also in advertising. A drawing taken from the statue of a daughter of Niobe – proposed as compositional focus of the montage – lends its *Pathosformel* to the figure of her mother, be it Niobe or Mirra: from being the child fleeing from divine murderers, she also becomes the model for the prototype of the mother anxious for her children. Plate 76 illustrates how, in the process of deduction from ancient models, the *Pathosformeln* of flight and panic, the formula is finally used as a model for the Mother par excellence: Mary anxious for Jesus. In fact, in the notes by Warburg and collaborators on Plate 76, we read “Mutter als Niobe”: Mary as a reincarnation of Niobe – a ‘baroque Niobe’. For this reason, in Plate 76 we find the archaeological drawing of the Niobid/Niobe, a pagan antecedent and counter-figure of the Virgin.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
Venezia • novembre 2019

www.engramma.org



la rivista di **engramma**

luglio/agosto **2018**

157 • Mnemosyne. Palinsesti

Editoriale

Anna Fressola, Anna Ghiraldini

Il Geburtstagsatlas di Ernst H. Gombrich (1937). Indice dei materiali pubblicati in Engramma

Seminario Mnemosyne

I documenti relativi al Geburtstagsatlas di Ernst H. Gombrich

Thays Tonin

Il Geburtstagsatlas di Ernst H. Gombrich: Tavole A, B, C

Clio Nicastro

La danza delle Pathosformeln

Anna Fressola

Riemersione del pathos dell'annientamento

Giulia Bordignon

Maria 'Niobe barocca': deduzione formale e riemersione engrammatica

Seminario Mnemosyne

El teatro de la mente. De Giulio Camillo a Aby Warburg

Corrado Bologna, Victoria Cirlot

La página web de la Warburg Library: una aproximación arqueológica

Pedro Incio

Bibliography. Works by Aby Warburg and secondary literature

Marilena Calcara, Monica Centanni