

⊕

Il Fiume e la Ninfa.
Da Tiepolo a Warburg e ritorno
Alessandro Rossi
(Università Vita-Salute San Raffaele di Milano)
rossi.alessandro@univr.it

Articolo sottoposto a *double blind peer review*

Title: *The River God and the Nymph. From Tiepolo to Warburg and back*

Abstract: In line with Warburg's notion that the relationship between past and present, understood as a unidirectional influence from former to latter, should yield to a relationship of mutual exchange and interdependence, this essay seeks to relate the so-called "erotic combination favoured by Tiepolo" – a gloomy old man and an exuberant girl, expressed by the painter through various iconographic identities: *River God* and *Nymph*, *Time* and *Truth*, *Hades* and *Persephone*, etc. – to the diagnosis of Warburg, as psycho-historian, of the West's schizophrenia, recognizing in the autobiographical reflection of its images the ecstatic "Nymph" (manic) on the one hand and the dejected (depressive) river deity on the other. In turn this diagnosis should reveal the underlying meaning of Tiepolo's reiterated coupling of an *Old Man* and a *Girl*, freeing it from a solely mythological-allegorical reading.

Keywords: Binswanger, Benjamin, Calasso, Mariuz, Ricœur, Myth, Psychoanalysis, Prophecy.

B – Non credo sia buona massima per lo storico il 'non giudicare' evangelico.

A – Ma qui è proprio il giudizio che deve rinunciare alla sua *Nympha* *dopo* averla finalmente raggiunta. I nostri malinconici dèi fluviali torneranno a mani vuote... dopo avere 'tutto' scoperto.

B – Certo, se il loro sguardo 'oltrepassa' la *Nympha*, come lei pretende, non se, invece, proprio ai nomi della *Nympha* era attento, e questi nomi è riuscito a raccogliere e interpretare. [...]

B – [...] A noi deve interessare l'interpretazione dei segni – non nell'ingenua prospettiva che ad ognuno corrisponda un significato determinato, che ad essi 'servano' ad indicare cose definite, ma per mostrare come si compongano tra loro, a quali strutture ricorrenti diano vita, secondo quali 'numeri' si accordino. Se questi segni corrispondano all'in sé della cosa, non sapremo mai – ciò che sappiamo è che soltanto attraverso le loro tracce possiamo conoscere e prevedere [...].

M. Cacciari, *Dell'inizio*

Giornale critico di storia delle idee, no. 2, 2022

DOI: 10.53129/gcsi_02-2022-11

⊕

Se, come abbiamo visto in Warburg, il presente è il presente che è “colla licenza degli anteriori”, si deve anche dire, reciprocamente e correlativamente, che il passato è dunque propriamente tale solo “colla licenza dei posteriori”.

A. Pinotti, *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*.

1. *Il Fiume e la Ninfa fra iconografia e psico-storia.*

Nel 1740 il marchese Antonio Giorgio Clerici affida a Giambattista Tiepolo l'incarico di affrescare la volta di un vasto salone (circa m 22 x 5,40) a Palazzo Clerici a Milano secondo un articolato piano iconografico condensato nel titolo: *La corsa del carro del Sole attraverso il libero cielo abitato dalle deità dell'Olimpo e circondato dalle creature terrestri e dagli animali che stanno a simboleggiare i continenti*¹.

Nella parete sud, suddivise in tre piccoli gruppi, sono rappresentate le divinità fluviali (*Fiumi* e *Ninfe*) sedute sul cornicione dipinto (Fig. 1) o su una spumosa nuvola. La divinità fluviale raffigurata da Tiepolo segue essenzialmente quella che da secoli era la consolidata iconografia della personificazione del fiume² che viene poi stigmatizzata nell'*Iconologia* di Cesare Ripa, sicura fonte iconografica del pittore³. Il *Fiume* è quindi rappresentato come un vecchio dalla lunga barba bianca, che mostra nella sua nudità una carnagione scura e un fisico dai possenti ma rilassati muscoli. I suoi attributi sono essenzialmente tre: la corona di foglie di canna o d'edera, il remo, simbolo della navigabilità delle sue acque, e l'orcio od otre, simbolo della fonte da cui scaturisce⁴. Quello su cui si vuole qui prestare attenzione è però l'abbinamento della figura del *Fiume* con quella della *Ninfa*. Tale accostamento non è un'estrosità compositiva del pittore. Esso trae la sua origine nella mitologia. Nelle *Metamorfosi* Ovidio narra due vicende analoghe, quella di Pan e Siringa⁵ e quella di Apollo e Dafne⁶, che si concludono entrambe con la trasformazione in pianta, nei pressi di un fiume, delle due ninfe che sfuggivano ai loro insistenti “corteggiatori”. Tiepolo in particolare rappresenta due volte la folle corsa di Apollo che insegue Dafne: nella tela conservata alla National Gallery di Washington e in quella esposta a Parigi al Musée du Louvre.

L'*abbraccio Fiume-Ninfa* viene riproposto da Tiepolo pressoché identico anche nel grande affresco *Apollo conduce Beatrice al Genio dell'Impero* nella

¹ P. D'Ancona (con la collaborazione di F. Leoni), *Tiepolo a Milano. Gli affreschi di Palazzo Clerici*, Edizione del Milione, Milano 1956, p. 19.

² Dall'Età antica a quella moderna l'iconografia delle divinità fluviali rimane sostanzialmente invariata (cfr. P.P. Bober, R.O. Rubinstein, S. Woodford, *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, Harvey Miller-Oxford University Press, London-Oxford 1986, pp. 99-105).

³ Cfr. A. Mariuz, *Giambattista Tiepolo e l'Iconologia di Cesare Ripa: derivazioni e metamorfosi*, in “Arte/Documento”, 13, 1999, pp. 248-253.

⁴ Cfr. C. Ripa, *Iconologia*, (I ed. 1593, II ed. illustrata 1603), Tea, Milano 1992, pp. 133-138.

⁵ Ov., *Met.*, I, 689-712.

⁶ Ivi, I, 452-567.

Kaisersaal della Residenz di Würzburg (1752-53), accentuandone ancor più l'aspetto erotico, come si evidenzia dal lieve modificarsi del gesto della ninfa, che passa da indicare l'orcio rovesciato del *Fiume* ad indugiare fra le gambe aperte del semidio (Fig. 2).

Di queste figure se ne vuole ora cogliere le parti essenziali, non quelle cioè che le denotano iconograficamente in quanto *Fiumi* o *Ninfe* ma quelle che le connotano come "tipi". Tolti cioè alla figura del *Vecchio* gli attributi del remo, dell'orcio e della corona di canne, questi non si rende più riconoscibile in quanto divinità fluviale ma mantiene la sua caratteristica tipologica di personaggio anziano dalla lunga barba bianca, lo sguardo torvo e le vigorose ma rilassate membra nude. Allo stesso modo la *Ninfa*, se dissociata dalla divinità fluviale, perde la sua riconoscibilità in quanto *Ninfa*, rimanendo semplicemente una bella e provocante ragazza seminuda. È infatti il contesto a fare di tale fanciulla una *Ninfa*. La complessa etimologia di questo termine gravita non a caso attorno all'area semantica dell'acqua, della fonte sorgiva e della linfa⁷. Di conseguenza questa figura per affermare la sua identità ha la necessità di associarsi a una fonte vera e propria o a un personaggio mitologico legato alle sorgenti d'acqua, di collegarsi cioè alla personificazione di elementi acquatici come, per esempio, il tipico vecchio dio fluviale.

A privarle dunque dei loro attributi denotativi queste due figure rimangono un *Vecchio* e una *Fanciulla* che il pittore sembra volere spesso e volentieri accoppiare in diverse composizioni. «La giovane donna bionda e l'uomo vecchio e temibile con la barba: è la polarità a cui Tiepolo, appena ne ha un pretesto, si affida» scrive Roberto Calasso⁸. «Che siano Verità o Tempo o invece Cleopatra e i due Orientali che l'affiancano (per proteggerla o sorvegliarla?) – continua lo scrittore – ovunque la bellezza si presenti sovrana, esige quella combinazione, che è anche una dissonanza di elementi»⁹ (Fig. 3).

La combinazione dunque, spesso reiterata, di un'avvenente e giovane *Fanciulla* sia che raffiguri una *Ninfa*, *Kore* o qualche altra personificazione, quale la *Verità* o la *Bellezza* (di *Venere* o di *Cleopatra*), con il *Vecchio* dallo sguardo cupo, sia esso una divinità fluviale, il *Tempo*¹⁰, piuttosto che *Nettuno* o un semplice personaggio orientale con il turbante, sembra essere in Tiepolo come una figura retorica, come un epiteto costituito da due termini, che, inserito nel tessuto del suo linguaggio pittorico, ne scandisce il ritmo prescindendo talvolta anche da motivazioni narrative. È come se il nostro pittore avesse una propria grammatica dell'immagine di cui le singole figure costituiscono un lessico convenzionale e

⁷ Cfr. <http://www.etimo.it/?term=ninfa&find=Cerca>.

⁸ R. Calasso, *Il rosa Tiepolo*, Adelphi, Milano 2006, p. 84.

⁹ *Ibidem*. Interessante notare come nell'affresco di Palazzo Labia *L'incontro di Antonio e Cleopatra* (1745-50 c.), sopra la bella protagonista campeggi, scolpito sulla prua della nave attraccata in porto, la figura di un vecchio accigliato, probabilmente Nettuno o un malinconico tritone che volge lo sguardo in direzione opposta rispetto a quello fiero e altero di Cleopatra.

¹⁰ Si noti la sovrapposibilità morfologica del *Fiume Peneo* raffigurato di spalle nel dipinto *Apollo e Dafne* del Louvre con il *Tempo* dipinto sulla volta di Palazzo Clerici.

retorico ma che poste in rapporto fra loro instaurano una sintassi visiva originale dal fascino sottile, tendente al perturbante¹¹.

Calasso definisce questo abbinamento la «combinazione erotica prediletta» che Tiepolo non perde occasione di riproporre in diversi contesti¹². Lo scrittore colloca il sodalizio fra queste due figure in un'area semantica privilegiatamente estetizzante che permette al pittore di prendere a pretesto la rappresentazione allegorico-simbolica della *Giovane* e del *Vecchio* per una vera e propria epifania delle stoffe e dei tessuti che li circondano¹³. In questo Tiepolo asseconderebbe l'esuberanza decorativa che denota il gusto rococò per lo sfarzosso e per il lezioso e per quella gratuità della manifestazione che va al di là di qualsiasi funzionalità. Come già intuito da Calasso stesso e da Giandomenico Romanelli però, questa pura esibizione della fatuità cerimoniale che Tiepolo mostra nelle volte dei suoi affreschi (in particolare a Milano, Palazzo Clerici; Würzburg, Residenz; Stra, Villa Pisani; Madrid, Palacio Real) non preclude affatto una sensibilità e un'intelligenza sottocutanee che vanno oltre all'esecuzione dei, seppur complessi, programmi iconografici imposti dai committenti¹⁴. Tiepolo non rinuncia infatti nel costruire le sue composizioni alla propria "poetica fantasia" in grado di eser-

¹¹ Per una trattazione generale sulle analogie e le differenze fra *enunciazione verbale* e *rappresentazione iconica* rimando a C. Segre, *La pelle di san Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Einaudi, Torino 2003.

¹² Questa definizione Calasso (*Il rosa Tiepolo*, cit., p. 219) l'ha certamente mutuata (senza citarla) da Adriano Mariuz, che più volte nel corso dei suoi studi la ribadisce. Scrive infatti nel 1996: «Un motivo ricorrente nella sua opera, e che assume rilevanza emblematica, è quello del personaggio del vecchio grifagno accostato o abbracciato a una giovane; e può trattarsi di un Fiume e di una Ninfa, di Venere e di Saturno o, più di frequente, del Tempo armato di falce e dell'ignuda Verità» (A. Mariuz, *Giambattista Tiepolo: "il vero mago della Pittura"*, in *Giambattista Tiepolo 1696-1996*, catalogo della mostra (Venezia, Museo del Settecento Veneziano-Ca' Rezzonico, 6 settembre – 8 dicembre 1996, New York, The Metropolitan Museum, 24 gennaio – 27 aprile 1997, a cura di A. Bayer, K. Christiansen, G. Nepi Scirè, F. Pedrocchi, G. Romanelli, Skira, Milano 1996, p. 6). Tre anni dopo, nel già citato articolo su "Arte/Documento" del 1999 (ora in A. Mariuz, *Tiepolo*, a cura di G. Pavanello, Cierre, Verona 2008, pp. 443-448) lo storico dell'arte ribadisce: «Le due figure si presentano abbracciate; e ne risulta una variante del motivo, che ha affascinato l'immaginazione dell'artista a più riprese, del vecchio e della giovane di radiosa bellezza allacciati per un'ambigua ma non troppo dissimulata intesa erotica» (p. 447). Calasso, riguardo in particolare alle raffigurazioni dell'incupito e vecchio *Tempo* con la giovane e bella *Venere*, sublima ancor più in senso poetico quanto ravvisto da Mariuz: «In termini di signature astrali, si direbbe che la mira di Tiepolo fosse di collegare e stringere in un nodo erotico l'abissalità saturnina e lo smalto afroditico, come se quelle due signature sussistessero ciascuna in funzione dell'altra e grazie alla complicità dell'altra» (R. Calasso, *Il rosa Tiepolo*, cit., pp. 264-265).

¹³ Cfr. *ivi*, p. 87.

¹⁴ Scrive Calasso riferendosi proprio agli abbracci *Vecchio-Fanciulla*: «Questo gruppo di famiglia [...] riunisce, come in un mucchio di panni affastellati, sovrana indolenza, occulta concordia e terrore» (*ivi*, p. 88). Anche Romanelli afferma che, all'interno delle retoriche e sublimi scenografie in costume realizzate da Tiepolo, il pittore esprima la sua visione del mondo, seminando in queste rappresentazioni «gli indizi di un suo percorso interiore, del suo personale e insistente interrogarsi e interrogare sia la storia che le favole, i grandi fantasmi e i segni della quotidiana esperienza del mondo e degli uomini» (G. Romanelli, *Giambattista Tiepolo: il tempo e la morte*, in *Giambattista Tiepolo 1696-1996*, cit., pp. 15-17, p. 16).

citare un lessico ben preciso e riconoscibile ben più evocativo di una semplice precettistica rococò. Ed è proprio questo lessico, questo *stile compositivo*, che si vorrà approfondire al di là del suo aspetto formale e iconografico, provando a investigare quale possa eventualmente essere il senso profondo (ovvero fenomenologico) che *l'abbraccio fra il Vecchio e la Fanciulla* vuole, o vorrebbe, esprimere. Per procedere verso questa direzione è necessario isolare qualcuna di queste coppie *Vecchio-Fanciulla* per poterle meglio osservare.

Si prenda per esempio *Ade e Kore* di Palazzo Labia a Venezia (1746-47) (Fig. 4). Si può subito notare che quello che avviene non è un rapimento, o almeno non è vissuto come tale dai due protagonisti¹⁵. Come nota anche Calasso, *Kore* è seduta sulle gambe di *Ade* e i due si abbracciano come due amanti in posa per una fotografia¹⁶. Lei guarda fissa in macchina e accennando un sorriso malizioso emana erotismo (allo stesso modo dell'estatica *Ninfa*). Lui, torvo e aggrottato, gioca la sua espressione scura tra la forza centrifuga dell'esuberante capigliatura che gli circonda il volto e la forza centripeta che lo costringe in una cupa concentrazione serrata fra il corrugarsi della fronte in alto e il folto blocco dei baffi in basso (ugualmente al "tipo" della depressa divinità fluviale). I due si abbracciano in un armonico contrasto ritmico delle membra. ABABBA sarebbe il *ritmo* di questo stringersi se l'immagine dei due fosse una poesia: la scura mano di lui (A) sulla candida spalla di lei (B), e ancora le nodose dita di lui (A) sul morbido ventre di lei (B), e poi l'ampia coscia di lei (B) appoggiata al coriaceo ginocchio di lui (A). Così intrecciate le due figure sono una cosa sola, un'unica realtà dalla duplice natura. Solo la ruota del carro e i fiori fra le chiome e nella mano di lei, identificano il *Vecchio* e la *Fanciulla* come *Ade e Kore*. Elementi esterni dunque che ne mutano l'identità ma non il carattere profondo del "tipo vecchio" (accigliato) e del "tipo fanciulla" (esuberante). Come se in realtà la caratteristica intrinseca del *Vecchio-Fiume* e quella della *Fanciulla-Ninfa*, ovvero la pensierosa cupezza (malinconia) e la disinvolta bellezza (mania), riaffiorassero in ogni vecchio e in ogni fanciulla raffigurati da Tiepolo.

Tali caratteristiche sono infatti presenti in almeno altre tre raffigurazioni di *Tempo e Verità*: a Palazzo Barbarigo di Venezia (Fig. 5), al Museo Civico di Vicenza (Fig. 6) e al Museum of Fine Arts di Boston (Fig. 7)¹⁷. L'abbraccio che caratterizza le tre raffigurazioni della coppia è fondamentalmente lo stesso di quello fra *Fiume e Ninfa*. I protagonisti sono nelle loro caratteristiche intrinseche gli stessi. Al di là di provare a cogliere la possibile traslazione di significati simbolici fra la figura della divinità fluviale e il *Tempo* in cui, per esempio, il fluire è l'elemento che evidentemente li associa, o di accumunare la

¹⁵ Sull'episodio del rapimento di *Kore* (o *Persefone*) da parte di *Ades* si veda a K. Kerényi, *Die Mythologie der Griechen. Die Götter und Menschheitsgeschichten*, Rhein, Zürich 1951, tr. it. di V. Tedeschi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Arnoldo Mondadori, Milano 1989, pp. 196-204.

¹⁶ R. Calasso, *Il rosa Tiepolo*, cit., pp. 87-89

¹⁷ Tiepolo raffigura il tema della *Veritas filia Temporis* almeno sette volte «contando anche i modelletti ma escludendo i disegni» (A. Mariuz, *Giambattista Tiepolo e l'Iconologia di Cesare Ripa...*, cit., 2008, p. 447).

spontanea bellezza della *Ninfa*, che come una fonte d'acqua sgorga senza ritengo alcuno dall'oscurità della terra perché questa non la può più trattenere¹⁸, con l'evidenza luminosa della *Verità* che, irraggiata di luce, mostra fiera e senza imbarazzo la sua nudità, si vuole qui tentare un altro approccio alla serialità di questa "combinazione erotica". Come si è già visto nel caso di *Fiume e Ninfa*, anche nel rappresentare la personificazione di due entità astratte, quali *Tempo e Verità*, Tiepolo segue modelli codificati dalla tradizione iconografica. Raffigura infatti la *Verità* come «bellissima donna ignuda» e a lei associa gli elementi che, per statuto ripiano, gli convengono: il sole e il mondo¹⁹. Anche il *Tempo* non può che essere «Huomo vecchio alato» e avere la falce che miete e talvolta la ruota che gira di un carro²⁰. Questo non può però indurci a considerare la tipizzazione del *Vecchio* e della *Fanciulla* confinandola entro i limiti di un'analisi puramente formale e iconografica, che riconosce in pratica il valore funzionale per il pittore di avere dei modelli da riutilizzare innumerevoli volte in diversi contesti "travestendoli" e agghindandoli di volta in volta a seconda delle esigenze del copione scenografico e allegorico. A tale "tipizzazione" si vuole invece riconoscere un valore di traccia, di indizio, persino di sintomo, prendendo in considerazione l'ipotesi che dietro ogni maschera, dietro a ogni personaggio interpretato dal *Vecchio* e dalla *Fanciulla*, così come dietro al loro insistito abbinamento, vi sia l'espressione di un "modo d'Essere" del pittore stesso, un modo di esprimere, attraverso coreografie teatrali, uno stato d'animo duplice²¹, una sorta – se si vuole – di *nodo sintomale*.

Questa combinazione di "tipi" (*Vecchio/Fanciulla*) viene da Tiepolo proposta più volte testimoniando questo suo interesse di natura tipologica. Anche se fra loro non vi è necessariamente un abbraccio, le due figure si affrontano più volte sotto diverse sembianze: da quelle, già prese in considerazione, di *Tempo e Verità* (Biron di Monteviale, Villa Loschi; Venezia, Palazzo Barbarigo; Vicenza, Museo Civico; Boston, Museum of Fine Arts) a quelle di *Tempo e Venere* (Milano, Palazzo Clerici), da quelle di *Sacerdote e Ifigenia* (Vicenza, Villa Valmarana) a quelle di *Giove e Danae* (Università di Stoccolma, collezione J.A. Berg) e di *Nettuno e Venezia* (Venezia, Palazzo Ducale). La rapida rassegna di queste figure ci permette di avere un quadro più chiaro della tipologia di personaggi tiepoleschi di cui si vuole ora interpretare l'insistita associazione.

Se si vuole superare il piano formale della semplice e "comoda" ripetizione da parte del pittore degli stessi modelli in composizioni e contesti differenti, rico-

¹⁸ Sull'energia vitale propria della *Ninfa* si confronti R. Calasso, *La follia che viene dalla Ninfe*, Adelphi, Milano 2005, pp. 11-44.

¹⁹ C. Ripa, *Iconologia*, cit., p. 464.

²⁰ Ivi, p. 439.

²¹ Duplicità psicologica che Mariuz coglie anche all'interno dei singoli personaggi e in particolare nelle belle donne raffigurate dal pittore. Scrive infatti lo storico dell'arte: «Una luce di tramonto sembrava riverberarsi dalla sua pittura; e negli occhi delle sue eroine, di sotto alle palpebre gravi, si credeva di percepire, assieme alla promessa del piacere, un'ombra di tedio e di malinconia» (A. Mariuz, *Giambattista Tiepolo: "il vero mago della Pittura"*, cit., 1996, p. 3).

noscendo a tali reiterate “relazioni combinatorie” la funzione di un “ritornello”²² che appare e riappare all’interno di diversi programmi iconografici, è necessario interpretare tale insistenza come una, più o meno volontaria, necessità da parte di Tiepolo di esprimere qualcosa di sé, della sua intima visione del mondo, proprio attraverso il ripetuto mascheramento simbolico e allegorico di una accoppiata tipologica. Ma di quale visione si tratterebbe? Se, come si è accennato, tale “combinazione” è da intendersi come un qualcosa di legato più all’*espressione* che alla *significazione*, è possibile che questa possa essere ricondotta a una questione di *stile* e come questo debba intendersi a sua volta come uno stile che naturalmente tende a dissimulare il contenuto profondo che veicola, assimilandosi in tal modo al funzionamento del *sintomo*.

È significativo in tal senso ricordare come per Jacques Lacan il *sintomo-stile*, o lo *stile del sintomo* (che per lo psicanalista rientra nelle questioni antropologiche ed estetiche)²³, è inquadrabile secondo due parametri, entrambi implicati, a nostro avviso, anche nelle immagini di Tiepolo qui analizzate. Se il *sintomo-stile* deve essere, per Lacan, *dinamico*, cioè deve ripetersi «in doppie e triplici copie dei medesimi personaggi a volte in allucinazioni di sdoppiamento della persona del soggetto»²⁴ caratterizzando le «condizioni della tipizzazione creatrice dello stile»²⁵, allora le figure di Tiepolo prese in considerazione, già riconosciute come “tipizzazioni” proprie dello stile compositivo del pittore, sono dinamiche anch’esse, in quanto coppie di medesimi personaggi (il *Vecchio* e la *Fanciulla*) che tornano più volte. Talvolta avviene inoltre anche uno sdoppiamento del soggetto, ovvero quando lo stesso *Vecchio* che interpreta il *Fiume* diviene *Saturno* e *Tempo* o la stessa *Fanciulla* che interpreta la *Ninfa* diviene *Venere*, *Verità* e *Proserpina*. Il secondo parametro lacaniano è quello *simbolico*, secondo cui il *sintomo-stile* è paragonabile alle «creazioni mitiche del folklore»²⁶, come lo sono evidentemente sia la figura del *Vecchio-Fiume* che quella della *Giovane-Ninfa*.

In tale ottica si inserisce perfettamente il fascino dell’accoppiata *Fiume (Vecchio) – Ninfa (Fanciulla)* che subì Aby Warburg, attribuendo addirittura a essa

²² Sul tema linguistico-filosofico deleuziano delle “relazioni combinatorie” e del “ritornello” si confronti F. Carmagnola, *L’irricoscibile. Le immagini alla fine della rappresentazione*, et. al, Milano 2011, p. 68. Il “ritornello” figurativo tiepolesco è qui da intendersi, come si approfondirà in seguito, quale intensità che vibra all’interno della concatenazione di un sistema di segni, ovvero di stimoli psico-semiotici, che assumono le maschere di figure mitiche/mitologiche.

²³ J. Lacan, *Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l’expérience*, in “Minotaure”, I, 1933, pp. 68-69, poi in Id., *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité, suivis de Premiers écrits sur la paranoïa*, Éditions du Seuil, Paris 1975, pp. 383-388, tr. it. di G. Ripa di Meana, *Il problema dello stile e la concezione psichiatrica delle forme paranoiche dell’esperienza*, in Id., *Della psicosi paranoica nei suoi rapporti con la personalità, seguito da Primi scritti sulla paranoia*, a cura di G. Contri, Einaudi, Torino 1980, pp. 351-356. Si confronti anche G. Didi-Huberman, *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éditions de Minuit, Paris 2002, tr. it. di A. Serra, *L’immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell’arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, pp. 356-357.

²⁴ J. Lacan, *Il problema dello stile...*, cit., p. 355.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

un valore di diagnosi sullo stato di salute della Civiltà occidentale. Trentasei giorni prima di morire, lo storico dell'arte amburghese (che non si occupò mai dell'opera di Tiepolo)²⁷ scrisse in un appunto destinato ai suoi collaboratori:

Talora ho l'impressione come se, nel mio ruolo di psico-storico, cercassi di diagnosticare la schizofrenia dell'Occidente attraverso il riflesso autobiografico delle sue immagini. L'estatica "Ninfa" (maniacca) da un lato, e dall'altro la divinità fluviale afflitta (depressiva)²⁸.

2. Il mito fra pre-storia e post-storia

Il raffigurare o evocare dei e semidei della mitologia classica dopo l'Età antica ha sempre un valore allusivo, rimanda sempre ad altro. Può, come spesso accade (soprattutto da parte degli artisti o degli intellettuali di corte), portare a una "tecnicizzazione" del mito stesso che ha lo scopo di celebrare il potere politico (spesso incarnato da una casata nobiliare) in auge in quel momento storico, individuandone l'origine in una sorta di empireo imperscrutabile che lo autolegittimi conferendo a esso un'aura di sacralità. Il raffigurare (Tiepolo) o l'evocare (Warburg) gli dei e i semidei della mitologia antica può però anche rivitalizzare il mito stesso, riconoscendolo come una storia "genuina" che non narra sempre e solamente se stessa ma che, nel farlo, ricrea in continuazione il suo *senso*²⁹. Il mito ha come caratteristica propria e intrinseca quella di non potere mai essere fissato una volta per tutte in un'unica forma³⁰. Esso nasce impuro e sopravvive

²⁷ Ringrazio Claudia Cieri Via e Maurizio Ghelardi, attenti studiosi dell'opera warburghiana, per avermi gentilmente dato conferma dell'assenza di riferimenti a Giambattista Tiepolo negli scritti di Aby Warburg.

²⁸ Appunto riportato in E.H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London, The Warburg Institute, University of London, 1970, tr. it. di A. Dal Lago, P.A. Rovatti, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 259 (*Tagebuch*, 20 settembre 1929).

²⁹ Sulla distinzione fra "mito tecnicizzato" e "mito genuino" si veda K. Kerény, *Dal mito genuino al mito tecnicizzato*, tr. it. di R. Giorgi, in "Archivio di filosofia", 1-2, 1964, in *Tecnica e casistica: tecnica, escatologia e casistica*, Atti del Colloquio internazionale indetto dall'Istituto di studi filosofici e dal Centro internazionale di studi umanistici, Università di Roma, 7-12 gennaio 1964, a cura di E. Castelli, Cedam, Padova 1964, pp. 153-168, ora in K. Kerényi, *Scritti italiani (1955-1971)*, a cura di G. Moretti, Guida, Napoli 1993, pp. 113-126.

³⁰ Scrive a proposito Hans Blumemberg: «La significatività [del mito] di cui si è già parlato è un risultato, non una scorta già immagazzinata: i miti non hanno "già sempre" quel significato che viene loro conferito nel corso dell'interpretazione, oppure quel significato in vista del quale vengono rielaborati, ma arricchiscono il loro significato a partire dalle configurazioni nelle quali vengono inclusi. La polisemia del mito è una deduzione, compiuta a partire dalla storia della ricezione, che ha luogo retrospettivamente nei confronti del suo patrimonio fondamentale. Quanto più polisemici sono, tanto più i miti provocano lo sfruttamento completo di ciò che essi "ancora" potrebbero significare – e in tal modo essi aumentano ancora il loro potere di significazione» (H. Blumemberg, *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*, in M. Fuhrmann, a cura di, *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, Fink, München 1971, pp. 11-66, tr. it. di G. Leghissa, *Il futuro del mito*, Medusa, Milano 2002, p. 144).

solo grazie al consegnarsi (*traditio* come tradizione) costantemente all'impurità (*traditio* come tradimento)³¹. Scrive in proposito Monica Centanni:

Il mito è un nucleo di cellule totipotenti, capaci di evolversi in diverse forme: embrioni che possono svilupparsi in molteplici prodotti poetici. Anche la mitologia in questo senso, vive di *epidosis*: è tradizione per accrescimento. La potenza del mito sta soprattutto nella sua energia interna, nella sua tendenza centrifuga e nella sua proliferazione in varianti, più o meno fortunate ma tutte potenzialmente autorevoli, tutte gerarchicamente paritetiche³².

Warburg, interpretando come ha fatto due figure mitiche, identificandole cioè con la mania (*Ninfa*) e con la depressione (*Fiume*), ne continua la tradizione accrescendola di significato, o meglio, come vedremo, di *senso*. Da questo punto di vista non vi è da parte di Warburg un utilizzo anacronistico delle due figure mitologiche teso ad attribuire loro caratteristiche definibili in termini moderni, come quelli psicanalitici, ma vi è invece la rivitalizzazione del mito, proprio perché, nell'ottica di "progressiva acquisizione" che opera il mito stesso, anche la psicoanalisi rientrerebbe nel processo dell'accrescimento mitico³³.

Tiepolo, a sua volta, al di là dell'indubbia valenza celebrativa della quasi totalità della sua produzione artistica, rivitalizzò queste due figure facendone un nesso sintattico del suo linguaggio pittorico, una sintesi dei suoi due aspetti creativi e compositivi: le ampie scenografie agitate da panneggi in movimento convulso (sintetizzati nella figura luminosa e sfacciata della *Ninfa maniaca*) e la costante presenza dei cosiddetti *Orientali*, torvi uomini pensierosi posti negli angoli di tali composizioni (sintetizzati nella cupa figura del *Fiume depresso*). È inoltre possibile pensare che l'accostamento stesso del *Vecchio* con la *Fanciulla* nei dipinti di Tiepolo, sia che essi incarnino il *Tempo* e la *Verità*, piuttosto che *Saturno* e *Venere*, o una divinità fluviale e la sua ninfa, non sia da interpretare semplicemente come l'espressione di un'ansia del pittore nei confronti del tempo che inesorabilmente passa e della morte che incessante incalza rendendo la bellezza precaria e di passaggio come proposto da Giandomenico Romanelli³⁴. Le fanciulle di Tiepolo, le sue ninfe, sono infatti sempre serene, sane, in carne, con un atteggiamento sprezzante o indifferente, talvolta malizioso, nei confronti dei loro

³¹ Cfr. M. Centanni, *L'originale assente*, in M. Centanni (a cura di), *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, Bruno Mondadori, Milano 2005, pp. 5-6.

³² Ivi, p. 11.

³³ Si pensi solamente a quanto afferma il celebre psicanalista James Hillman e di come tale affermazione possa ricollegarsi anche ai dipinti di Tiepolo esaminati: «Il mito non radica, ma apre, provocando la mente ad andare oltre se stessa, ad uscire dalla propria soggettività. [...] Il "mito" riporta la percezione al suo fondamento nell'*aisthesis*, una parola greca che evoca una rappresentazione greca del mondo, in cui la sensazione delle cose e l'intuizione dell'immagine sono un unico atto di apprendimento» (J. Hillman, *On Mytic Certitude*, in "*Sphinx*", 1990, tr. it. di P. Donfrancesco, *La certezza mitica*, in Id., *Oltre l'Umanismo*, a cura di F. Donfrancesco, Moretti & Vitali, Bergamo 1996, pp. 31-59, pp. 58-59).

³⁴ G. Romanelli, *Giambattista Tiepolo: il tempo e la morte*, cit., p. 16.

più anziani e imbronciati accompagnatori. Non temono il tempo, lo abbracciano, non la morte, gli stanno innanzi, senza tremare. Gli *abbracci fra il Vecchio e la Fanciulla* sono intrecci di due mondi che convivono come in uno stemma le insegne di due casate, separate per stirpe ma unite in sodalizio per scelta o per sotterranea vocazione.

Il *Vecchio* e la *Fanciulla*, abbracciati nella veste di *Fiume* e *Ninfa*, sono così immagini da doversi intendere più come “mitiche” che “mitologiche”, proprio per il loro mostrarsi come figure non per forza inserite all’interno di una narritività aneddotica legata all’aspetto favolistico della mitologia ma come figure simboliche legate più a dei valori astratti che a dei personaggi di un racconto³⁵. Sono immagini slegabili dalla retorica dell’allegoria che, pur essendovi, è da individuarsi come elegante scudo estetico che protegge, pur mostrandolo in evidenza, *altro*. Un *altro* di carattere psicologico. Da qui il passaggio dal *simbolo* al *sintomo*. Sono figure, quelle del *Fiume* e della *Ninfa*, che presuppongono il mito, la cui origine, diversamente appunto dalla mitologia, è destinata a rimanere fuori dalla storia. O forse, meglio, a rimanervi ma con un certo valore profetico. Profezia, la cui valenza redentrice del futuro nel passato e del passato e del futuro nel presente, cioè come la intenderebbe Walter Benjamin, è, nel nostro processo ermeneutico, assimilata al valore “diversamente temporale” del mito. Mircea Eliade nel suo *Trattato di storia delle religioni* descrive infatti il mito come «un sempre *precedente* e un *esempio* non soltanto rispetto alle azioni (“sacre” o “profane”) dell’uomo, ma anche rispetto alla propria condizione; meglio: il mito è un precedente per i modi del reale in generale»³⁶. Furio Jesi chiosa questa definizione scrivendo: «il mito soccorre quindi il reale, oltre che l’uomo calato nel reale, fornendo al reale un precedente di “modi” che è oggettivamente vero»³⁷. Nel nostro caso allora, tanto il *Fiume* e la *Ninfa* raffigurati da Tiepolo quanto quelli evocati da Warburg, proprio in quanto immagini mitiche (oltre che mitologiche), rappresenterebbero un “prima” metafisico che fornisce dei “modi” al reale. Modalità del reale che possono a loro volta essere collegate, nel nostro orizzonte interpretativo, alle *possibilità originarie della condizione umana*, fra cui si inseriscono, come approfondiremo, le malattie mentali, quali ad esempio, la psicosi maniaco-depressiva di cui Warburg soffriva, almeno se-

³⁵ Sul rapporto fra “mito” e “mitologia” rimando alle considerazioni di Furio Jesi e del suo acuto commentatore Enrico Manera: «Il “mito” è come il vuoto sul quale si protendono le immagini mitologiche, che ad esso rimandano come “un ponte incompiuto rimanda all’abisso” (Manera cita F. Jesi, *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Einaudi, Torino 2001, p. 107). [...] L’inseparabilità di immagine e concetto che definisce le figure mitologiche mostra la familiarità del loro essere percepibili e l’estraneità del mistero a cui rinviano» (E. Manera, *Furio Jesi. Mito, violenza, memoria*, Carocci, Roma 2012, p. 94) E ancora: «Se nel loro tempo le connessioni fra immagini mitologiche risultano giustificate da ragioni sociali e culturali, nella dimensione anacronica sono opache e sopravvivono in modo automatico nella nuova significazione, all’insegna di un bisogno di senso direttamente proporzionale all’oscurità» (ivi, p. 96).

³⁶ M. Eliade, *Traité d’histoire des religions*, Payot, Paris 1949, tr. it. *Trattato di storia delle religioni*, Boringhieri, Torino 1972, p. 431, citato in F. Jesi, *Mito*, Isedi, Milano 1973, p. 71, corsivi nell’originale.

³⁷ *Ibidem*.

condo la diagnosi degli psichiatri che lo ebbero in cura alla clinica Bellevue a Kreuzlingen in Svizzera dall'aprile del 1921 fino all'agosto del 1924³⁸.

Posto sulla stessa linea di Eliade e di Jesi, James Hillman precisa il rapporto uomo/divinità/mito proprio in relazione all'originarietà delle patologie mentali: «Gli esseri umani sono fatti a immagine degli Dei, e le nostre anormalità rispecchiano le anormalità originarie degli Dei, le quali vengono prima delle nostre, rendendo le nostre possibili. Noi possiamo solo fare nel tempo ciò che gli Dei fanno nell'eternità»³⁹.

Secondo quest'ottica dunque, il valore profetico che possono assumere le immagini di Tiepolo consisterebbe nel volere condensare in un iterato abbraccio fra due figure mitiche e mitologiche, quali il *Fiume* (il *Vecchio*) e la *Ninfa* (la *Fanciulla*)⁴⁰, un eterno *precedente* modo di poter essere del reale, presupponendo e anticipando visivamente quello che Warburg, anche attraverso la sua malattia mentale, porterà a compimento, esplicitandolo nella sua diagnosi psico-storica che riconosce nella polarità *Fiume-Ninfa* (depressione-mania) l'emblema della schizofrenia dell'Occidente. In altri termini, si vuole qui riconoscere la non casualità delle corrispondenze che vi sono tra mito, profezia e psicoanalisi⁴¹ e come

³⁸ Sulla diagnosi si legge dapprima “schizofrenia” scritto a penna, poi, posto fra parentesi e corretto a matita, “stato misto maniaco-depressivo”. Come riporta Davide Stimilli, le schede cliniche riguardanti Warburg non sono attribuibili al solo Ludwig Binswanger, ma a un lavoro collegiale dei diversi medici che lavoravano nella clinica o che venivano da fuori per delle consulenze sui pazienti (cfr. L. Binswanger, A. Warburg, *La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg*, a cura di D. Stimilli, tr. testi Warburg di D. Stimilli, tr. testi Binswanger di C. Marazia, Neri Pozza, Vicenza 2005, nota del curatore, p. 41).

³⁹ J. Hillman, *On the Necessity of Abnormal Psychology: Ananke and Athena*, in “Eranos Jahrbuch”, XLIII, 1974, tr. it. di A. Bottini, *Ananke e Atena. La necessità della psicologia anormale*, in Id., *La vana fuga degli Dei*, Adelphi, Milano 1991, pp. 89-148, p. 98.

⁴⁰ Sono molti anche i disegni e gli schizzi in cui Tiepolo raffigura l'accoppiata *Vecchio-Fanciulla*. Si vedano, a titolo di esempio, lo *Studio di gruppo con divinità fluviale e Dio fluviale seduto, ninfa con remo e putto* (New York, Metropolitan Museum Of Art), *La Verità svelata da Tempo* (New York, Morgan Library & Museum), *Saturno, Cerere e amorino su nubi e Cerere Trittolemo (?)*, *divinità fluviale e un satiro* (Firenze, Museo Horne).

⁴¹ Il profondo collegamento fra mito e psiche in particolare è chiaramente espresso da Roberto Bazlen e da Roberto Calasso che ne riporta il pensiero: «Io credo che l'umanità abbia una specie di fondamento permanente, cioè credo che il mito greco sia sorto allorquando qualcuno che era passato per una squisita esperienza psichica cercò di comunicarla agli altri e gli fu necessario ripararsi dalle persecuzioni. Esteticamente parlando i miti sono esplicazioni di stati d'animo. Ci si può fermar qui o andare più a fondo, ma è certo comunque che quei miti sono intellegibili in senso vivido e luminoso solo a coloro a cui accadono. Voglio dire che io conosco uno che intende Persefone e Demetra, uno che intende il Lauro, un altro che ha (per così dire) conosciuto Artemis. Per loro queste cose sono assolutamente *reali*» (R. Calasso, *Bobì*, Adelphi, Milano 2021, p. 80, corsivo nell'originale). Nel nostro caso il *Vecchio* e la *Fanciulla* di Tiepolo, in quanto “tipi mitici” che assumono di volta in volta identità mitologiche, allegoriche o storiche diverse, assumono il valore di figure archetipiche dall'intensa valenza psichica prima di accedere al mondo visibile attraverso raffigurazioni storicamente e iconograficamente connotate. «Gli dei sono dunque, in primo luogo, una visione mentale» e il mito, quale *precedente autorevole*, indica «tutto ciò che siamo in potenza» osserva un'attenta commentatrice di Calasso (E. Sbrojavacca, *Letteratura assoluta. Le opere e il*

tali nessi si intreccino come ordito nella trama delle immagini in esame, sia che esse siano sotto forma di *picture* (come nel caso di Tiepolo) o sotto forma di *image* (come nel caso di Warburg), per riprendere l'ormai consolidata distinzione proposta da Thomas Mitchell⁴².

Viste così, nell'*ora della loro conoscibilità* (*Jetzt der Erkennbarkeit*)⁴³, ossia nel momento attuale della loro ricezione, il *Fiume* e la *Ninfa* di Tiepolo hanno una loro *pre-storia* (*Metamorfosi* di Ovidio, *Iconologia* di Ripa, quali fonti letterarie del soggetto) e una loro *post-storia* (qui individuata nella nota di Warburg sopra riportata)⁴⁴. Continuando a ragionare in termini benjaminiani, se è vero che certe immagini possono rivelare la tensione interna che le connota solamente nella loro forzata estrazione dal *continuum* del corso storico⁴⁵, è possibile interpretare "l'accostamento erotico prediletto" da Tiepolo alla luce delle parole di Warburg relative al *Fiume* e alla *Ninfa*, non riguardo naturalmente al loro *significato*, ossia alla loro *pre-storia* o al loro specifico contesto storico ma riguardo al loro *sensu*, riconoscendo la distinzione fra *significato* e *sensu* nei termini proposti da Arnold Gehlen. Il filosofo distingue all'interno dell'osservatore un'«intelligenza ottica inarticolata» che determina il riconoscimento dell'oggetto raffigurato (e quindi il suo *significato*) e i «meccanismi intelligenti che lavorano *al di sotto* del riconoscere» in cui alla simbolicità del percepito si lega la profondità emotiva del percipiente conferendo un *sensu* all'immagine percepita e già interpretata a livello iconografico⁴⁶.

3. Il modo d'Esserci di Warburg

Per sviscerare il *sensu* che stiamo attribuendo al *Vecchio* e alla *Fanciulla* di Tiepolo, intesi quali "tipi" e come "sintomi" che sembrano potere andare oltre al

pensiero di Roberto Calasso, Feltrinelli, Milano 2021, p. 44).

⁴² Cfr. W.J.T. Mitchell, *Four Fundamental Concepts of Image Science*, in J. Elkins (a cura di), *Visual Literacy*, Routledge, New York 2007, pp. 14-21, tr. it. di V. Cammarata, A.L. Carbone, F. Mazzara, *Scienza dell'immagine. Quattro concetti fondamentali*, in Id., *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, duepunti, Palermo 2008, pp. 5-17, pp. 9-11.

⁴³ Cfr. W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1966, tr. it. *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola, M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997, p. 117 (*Materiali da Passagen-Werk* N 3, 1), p. 123 (*Materiali da Passagen-Werk* N 9, 7). Sul concetto di "ora della conoscibilità" si veda inoltre S. Marchesoni, *Conoscibilità e leggibilità*, in A. Pinotti (a cura di), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2018, pp. 31-34.

⁴⁴ Il sottile articolarsi in ambito storico-artistico del rapporto fra *pre-storia* e *post-storia* ha trovato una sua sofisticata elaborazione culturale nel concetto di "Preposterous history" sviluppato da Mieke Bal (cfr. M. Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous history*, University of Chicago Press, Chicago-London 1999; W. Andersen, *Mieke Bal's Preposterous Art History*, in "The European Legacy" (*Toward New Paradigms*), VI, 3, 2001, pp. 353-362).

⁴⁵ Cfr. *ivi*, p. 124 (*Materiali da Passagen-Werk* N 10, 3).

⁴⁶ A. Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei* (1965), Klostermann, Frankfurt am Main 1986, p. 22; tr. it. *Quadri d'epoca. Sociologia e estetica della cultura moderna*, a cura di G. Carchia, Guida, Napoli 1989, p. 21.

loro simbolismo e al loro allegorismo decodificabili in chiave culturale e storico-artistica, è ora necessario approfondire la concezione antropologico-filosofica di cura psichiatrica espressa da Ludwig Binswanger, prendendo in considerazione l'ipotesi di come questa abbia potuto in qualche modo influire sul pensiero di Warburg e in particolare sulla sua riflessione in merito alla propria malattia⁴⁷. Autoriflessione che sembra avere portato Warburg a visualizzare, pochi giorni prima di morire, il proprio stato maniaco-depressivo ponendolo fuori da sé ed estendendolo alla Civiltà occidentale, oggettivandolo sotto il segno del *Fiume depressivo* e della *Ninfa maniaca*.

Per lo psicanalista svizzero la figura del terapeuta è infatti colui che conduce il paziente a un'“oggettivazione di sé”, è come un trampolino che il “malato” usa per accedere a un punto di vista in prima persona sul mondo e su se stesso⁴⁸. Non è un caso che una delle riflessioni di Binswanger prenda avvio proprio dal frammento 89 di Eraclito: «Coloro che sono desti hanno un mondo comune, mentre tra i dormienti, invece, ciascuno si volge al proprio»⁴⁹. Lo psicanalista, nell'introdurre la questione della malattia nell'orizzonte di una teoria antropologica generale, commenta l'espressione del filosofo di Efeso, sostenendo che «non solo i malati mentali vivono in un altro mondo (a partire dal quale si determina il significato di un evento) rispetto a noi, ma ciascuno di noi vive anche in un altro mondo rispetto a quello degli altri»⁵⁰. La frase di Eraclito presa in esame da Binswanger è tanto più significativa se messa in connessione con l'idea di *risveglio* proposta da Walter Benjamin. Il risveglio benjaminiano è come se fosse la soglia che rende condivisibile i mondi diversi di cui hanno scritto Eraclito e Binswanger. «C'è un sapere non-ancora-cosciente di ciò che è stato, la cui estrazione alla superficie ha la struttura del risveglio» scrive Benjamin⁵¹. È probabilmente attraverso il fulmineo e strettissimo pertugio del *risveglio-soglia* che lo psicanalista è riuscito a comunicare con Warburg in quanto malato mentale (affetto da stato misto maniaco-depressivo), riuscendo a far “mettere

⁴⁷ Fra Warburg e Binswanger vi fu un proficuo scambio intellettuale non solo durante il soggiorno di Warburg alla clinica Bellevue, dove il paziente seguì tra l'altro con grande interesse la conferenza dello psicanalista *Sulla fenomenologia* tenutasi il 21 novembre 1922, come testimoniato dalla cartella clinica (cfr. L. Binswanger, A. Warburg, *La guarigione infinita*, cit., p. 108), ma anche dopo il congedo i due si scambiarono diverse lettere, libri e manoscritti, confermando affetto e stima intellettuale reciproca. Per portare due esempi significativi di questo rapporto basta segnalare come Warburg chiamasse Binswanger “medico-amico” (lettera del 30 marzo 1925) mentre Binswanger in una lettera indirizzata al fratello di Warburg Max, scrive riferendosi al suo ex-paziente: «Mi manca molto dal punto di vista umano e scientifico» (1 maggio 1925). Si confronti la corrispondenza riportata in *ivi*, pp. 183-244.

⁴⁸ Cfr. A. Canzonieri, *Dalle figure esplicite agli orizzonti impliciti dell'umano. Un viaggio dall'antropologia alla psichiatria e ritorno*, in A. Canzonieri, G. Gallo (a cura di), *I segni dell'esperienza. Saggi sulle forme di conoscenza*, Carocci, Roma 2011, pp. 61-74, p. 70.

⁴⁹ Cfr. *Ibidem*.

⁵⁰ L. Binswanger, *Über Ideenflucht*, Art Institut Orell Füssli, Zürich 1933, *Sulla fuga delle idee*, tr. it. di C. Caiano, Einaudi, Torino 2003, p. 38.

⁵¹ W. Benjamin, *I “passages” di Parigi*, (*Passagenwerk*, 1982, a cura di R. Tiedemann) ed. it. a cura di E. Ganni, tr. it. del passo citato di M. De Carolis, Einaudi, Torino 2010, p. 433 (K I, 2).

a tema e quindi a condividere” dal paziente stesso il mondo patologico che lo imprigionava. Malattia mentale, quella di Warburg, che probabilmente si alimentava, non tanto dell'impossibilità di trovare un equilibrio nel mondo e in se stesso, quanto piuttosto nell'impossibilità di vivere nel disequilibrio. È forse per questo, che, grazie all'aiuto terapeutico di uno psicanalista-filosofo, quale Binswanger era, che Warburg è riuscito nel suo percorso terapeutico ad “oggettivare sé e il mondo”, sintetizzando quella forma di equilibrio dinamico che da tempo lo studioso aveva riconosciuto nella dialettica, o meglio, nella polarità irrisolta, di apollineo-dionisiaco nell'arte⁵². Warburg è stato in grado di “mettere a tema il suo risveglio” nell'immagine di un sé psico-storico (*Psychohistoriker*) che coglie all'esterno di sé (l'Occidente) una sua dicotomia interna (quella maniaco-depressiva) oggettivandola nella forma di due figure mitiche e tradizionalmente raffigurate nell'arte, il *Fiume* e la *Ninfa*.

Lo stesso *Fiume* e la stessa *Ninfa* sembrano caricarsi del medesimo valore patologico anche nelle rappresentazioni tiepolesche (in particolare di Milano, Palazzo Clerici e di Würzburg, Residenz, Kaisersaal) in cui il pittore pare ricercare un equilibrio più psichico che formale, come se anche lui, come Warburg, non potesse sostenere il disequilibrio statico e fermo di immagini solo apollinee o solo dionisiache, solo maniache o solo depressive. La già rilevata presenza in moltissime delle sue composizioni di certe figure, quali gli orientali, gli alabardieri, i vecchi e le fanciulle⁵³, può trovare una giustificazione proprio nella ricerca di un equilibrio tensivo e tutto psicologico fra i diversi personaggi che animano la maggior parte delle sue scene dipinte, dentro e al di là dell'effetto teatrale e scenografico delle diverse composizioni. Non è dunque da considerarsi una ricerca esclusivamente estetizzante quella di Tiepolo, ma piuttosto un tentativo di oggettivare sé e il mondo non attraverso un unico punto di fuga psicologico ma attraverso l'intreccio dinamico di sguardi fieri e luminosi e occhiate cupe e misteriose per creare un'atmosfera vibrante in grado di essere sostenuta proprio perché frutto di un tentativo di sintesi di polarità opposte⁵⁴. Assecondando tale ragionamento, l'*abbraccio tra il Vecchio e la Fan-*

⁵² Warburg mutua naturalmente la *polarità apollineo-dionisiaco* da *La nascita della tragedia* (1872) di Friedrich Nietzsche. Per un approfondimento sul concetto di polarità in Warburg rimando a A. Rieber, *Oppositions kantiennes / polarités warburgiennes*, in “Images Re-vues”, 2013, fuoriserie n. 4 (*Survivance d'Aby Warburg*), on-line, <http://imagesrevues.revues.org/2845>.

⁵³ Cfr. R. Calasso, *Il rosa Tiepolo*, cit., pp. 89-90.

⁵⁴ Edgard Wind coglie perfettamente il principio di tentata armonizzazione delle polarità proprio nell'analizzare la concezione warburghiana di attività artistica: «La creazione [...] e il piacere artistici [...] si alimentano entrambi delle energie più oscure della vita umana, e ne restano prigionieri e minacciati anche là dove sembra realizzarsi un provvisorio equilibrio» (E. Wind, *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik*, in *Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, a cura di D. Wuttke, Koerner, Baden-Baden 1980, pp. 401 e ss., p. 410, citato da U. Raulff, *Nachwort*, in A. Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, Klaus Wagenbach, Berlin 1988, tr. it. di G. Carchia, F. Cuniberto, *Postfazione* a A. Warburg, *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano 2011, pp. 69-112, p. 110).

ciulla risulta quindi essere la cifra sintetica di questo linguaggio, il segmento base che esplicita la tensione psichica bipolare che aleggia in quasi tutte le composizioni del pittore.

Anche la ricorrente presenza lungo tutta la sua carriera di autoritratti all'interno delle scene più varie (*Alessandro e Campaspe nello studio di Apelle*, 1726-27 c., Montreal, Museum of Fine Arts; *Rachele che nasconde gli idoli*, 1726-1729, Udine, Arcivescovado, Palazzo Patriarcale; *Trionfo di Mario*, 1729, New York, Metropolitan Museum; *Ricevimento di Enrico III nella Villa Contarini*, 1745 c., Parigi, Musée Jacquemart-André; *Banchetto di Cleopatra*, 1745-50, Venezia, Palazzo Labia; *Apollo e i quattro continenti*, 1751-1753, Würzburg, Residenz, Fig. 8) può intendersi come il significativo *sintomo* di voler porre il proprio io, la propria esperienza, all'interno di un mondo esterno come a volerlo oggettivare con sguardo diagnostico, quasi da "psico-artista" attento al manifestarsi del teatro del mondo con tutte le sue maschere e sfaccettature contraddittorie⁵⁵.

Ai fini della nostra ricerca è ora necessario proseguire approfondendo i termini psicoanalitici di *mania* e *depressione* per come li intendeva Binswanger⁵⁶. Il particolare approccio fenomenologico-antropologico alla psichiatria del medico curante di Warburg può infatti, per questa sua stessa natura prettamente filosofica (fenomenologica), estendersi a riflessioni più ampie rispetto alla sola fase clinica e terapeutica. Due sono gli assunti binswangeriani che possono risultare particolarmente interessanti per le nostre riflessioni. Il primo è che il medico svizzero considera la malattia psichica non come un evento naturale ma come una delle possibilità originarie della condizione umana, cioè come uno dei *modi dell'Esserci*, o meglio di quell'essere "gettati nel mondo" di heideggeriana memoria (concezione in linea, tra l'altro, con quella espressa da Eliade in relazione al mito inteso come *autorevole precedente* della realtà e concorde con quella elaborata da Hillman nei confronti del rapporto fra mito e psiche, come sopra ricordato). Il secondo assunto fa riferimento alla particolare caratteristica che accomuna le due malattie mentali qui prese in considerazione: la *depressione* e la *mania*. Entrambe, sostiene Binswanger, sono un disturbo del *continuum* temporale. Ovvero il passato, il presente e il futuro che, nei termini husserliani utilizzati dallo

⁵⁵ Lo stesso Adriano Mariuz, certamente il più sottile interprete dell'opera di Tiepolo, proprio a proposito dell'abbraccio fra il *Vecchio* grifagno e la maliziosa *Fanciulla* scrive: «Noi siamo tentati di scorgervi un'allegoria della sua concezione artistica, la personificazione di quell'accordo audace che egli mette in forma nella sua pittura fra il retaggio di una civiltà avviata al tramonto e la novità di una bellezza radiosa, quale non si era mai vista» (A. Mariuz, *Giambattista Tiepolo: "il vero mago della Pittura"*, cit., p. 6). Lo studioso riconosce inoltre al gusto per la stravaganza esotica e capricciosa del pittore una sottigliezza psicologica funzionale a fare fuggire i suoi contemporanei dal «malessere del vuoto e della noia» anche con un tocco di «incantevole umorismo» (ivi, pp. 10-11). Sui numerosi autoritratti di Tiepolo si veda ancora Mariuz (ivi, pp. 10-13).

⁵⁶ Cfr. L. Binswanger, *Melancholie und Manie. Phänomenologische Studien*, Günther Neske, Pfullingen 1960, tr. it. di M. Marzotto, *Malinconia e mania. Studi fenomenologici*, a cura di E. Borgna, Bollati Boringhieri, Torino 2006. Utile anche l'*Introduzione* del curatore, pp. 7-14.

stesso Binswanger, corrispondono a *retentio*, *praesentatio* e *protentio*, subiscono un'alterazione⁵⁷. Più precisamente, questi tre momenti, che non sono fenomeni isolati della temporalizzazione, ma momenti della sintesi unitaria delle operazioni intenzionali costitutive dell'oggetto temporale, subiscono, proprio in seno a tale sintesi che li costituisce, delle disfunzioni⁵⁸. La forma d'esistenza maniacale, per esempio, è incapace di agire tenendo presenti i fatti del passato e quelli possibili del futuro e si realizza, de-storificandosi, solamente in un *qui-e-ora* slegato e privato di ogni prospettiva tematica⁵⁹. Nella forma d'esistenza malinconica si ha invece una perdita della *protentio* (futuro) che viene a inglobarsi alla *retentio* (passato), questo fa sì che il melancolico consideri di regola la perdita prevista per il futuro (la perdita della vita per esempio, quindi la morte) come se si fosse già verificata, nel presente o addirittura nel passato⁶⁰. Warburg stesso nel *post scriptum* di una lettera destinata ai direttori della clinica Bellevue, datata 16 luglio 1921, descrive così ciò che lo affligge: «La mia malattia consiste in ciò, che io perdo la capacità di collegare le cose nei loro semplici rapporti causali, e ciò che si rispecchia nello spirituale come nel reale»⁶¹. In altre due lettere, una indirizzata ai direttori della clinica Bellevue (12 aprile 1924)⁶² e una inviata al fratello Max qualche giorno più tardi (16 aprile 1924), Warburg stesso riconosce una certa continuità fra i suoi studi e i pensieri che ha durante il suo ricovero, che – ricordiamo – si concluse nell'agosto del 1924. Nella lettera al fratello Warburg scrive: «Si è appurato che i miei pensieri più generali, che già da anni ho annotato indipendentemente dalle mie osservazioni empirico-storiche, si vogliono d'un tratto chiudere in un sistema, che, sulla base di queste idee, potrebbe addirittura contribuire all'edificazione di una nuova visione del mondo»⁶³. Nuova visione in grado di fondare una teoria generale della cultura su basi psico-storiche, ribadisce ancora Warburg, facendo intendere di avere la consapevolezza di unire in un sistema coerente i pensieri avuti prima dell'acutizzarsi della malattia (Warburg cita il suo studio del 1912 sugli affreschi di Palazzo Schifanoia a Ferrara) a quelli avuti dopo e durante la diagnosi del suo stato misto maniaco-depressivo⁶⁴.

⁵⁷ Cfr. *ivi*, p. 31.

⁵⁸ Cfr. *ivi*, p. 32.

⁵⁹ Cfr. *ivi*, pp. 63-98.

⁶⁰ Cfr. *ivi*, pp. 29-52. È inoltre interessante sottolineare in questo contesto come una paziente ritenuta «piuttosto intelligente» di Binswanger paragoni i malinconici al «letto di un torrente in secca» (*ivi*, p. 51).

⁶¹ L. Binswanger, A. Warburg, *La guarigione infinita*, cit., p. 151.

⁶² Cfr. *ivi*, p. 171.

⁶³ *Ivi*, p. 174.

⁶⁴ Cfr. *ibidem*. Warburg sembra avere qui descritto il suo processo di «autoguarigione» mettendo inconsciamente in pratica il concetto goethiano di *elaborazione*. Concetto che lo stesso Binswanger considera come la sola forma di genialità creativa che possa produrre il «miracolo» della fuoriuscita dallo «stato maniacale» (cfr. L. Binswanger, *Melanconia e mania*, cit., p. 95).

4. *Esperire, comprendere, interpretare (... risvegli e profezie)*

Il percorso terapeutico alla clinica Bellevue pare avere aiutato Warburg a *comprendere* il suo personale *modo d'Esserci*. Il termine *comprendere* è usato dallo psicanalista, che ebbe in cura Warburg e con il quale ebbe significativi scambi intellettuali reciproci, in modo indissociabile, a nostro modo di vedere, dal concetto di “adesso” benjaminiano (*Jetztzeit*)⁶⁵. Binswanger non considera infatti il *comprendere* come un accumulo, seppur necessario, di dati da archiviare, ma come *una sorta di accesso inaspettato, per folgorazione*, nell'oggetto della propria analisi⁶⁶. In questa definizione lo psicanalista dà enfasi all'immediatezza della *comprensione* e al suo potere penetrante. Lo psicanalista instaura al tempo stesso una speciale dialettica tra tre verbi, che esprimono tre diversi e progressivi gradi di conoscenza: *esperire, comprendere, interpretare*⁶⁷, che Warburg sembra avere attraversato. Ed è proprio *esperendo* direttamente la schizofrenia (intesa come stato misto maniaco-depressivo), provando cioè sulla propria pelle quel particolare *modo d'Esserci*, che Warburg potrà poi passare a una *comprensione*, cioè ad un “accesso inaspettato e per folgorazione” alle proprie intuizioni di studioso. Sarà cioè l'innesto dell'*esperienza* della malattia nei suoi studi che gli permetterà, di estendere la diagnosi della malattia di cui lui stesso soffriva all'intero Occidente, riconoscendone nel *Fiume-depresso* e nella *Ninfa-maniaca* il più eloquente emblema. Tale percorso conoscitivo, che dall'*esperire* passa al *comprendere*, è segnato, almeno per come lo stiamo delineando nel seguire la triade conoscitiva binswangeriana, da una potente associazione fra il *modo d'Esserci* proprio dell'uomo Warburg e la ricerca scientifica da lui condotta in qualità di storico dell'arte e della cultura. Tale ricerca assume sempre più consapevolmente la connotazione di una “psico-storia”, che fa dei suoi elementi costituenti, la *Nachleben* e le *Pathosformeln* in particolare, gli strumenti di un'*interpretazione* della cultura figurativa occidentale, che si connota come imprescindibilmente legata a una sorta di inconscio della storia, analogo a quello dei singoli individui, e pertanto con i propri sogni e i propri *risvegli*.

È bene precisare che il particolare *modo d'Esserci* di Warburg non è da intendersi come un qualcosa di legato esclusivamente alla sua malattia mentale. Questa è per noi da considerarsi solo come una fase acuta e incontrollata del suo

⁶⁵ Cfr. W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, cit., pp. 45-47. Si veda inoltre G. Giurisatti, *Jetztzeit*, in A. Pinotti (a cura di), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, cit., pp. 91-94.

⁶⁶ Cfr. L. Binswanger, *Erfahren, Verstehen, Deuten in der Psychoanalyse*, in “Imago”, XII, 2-3, pp. 223-237, 1926, ora in Id., *Ausgewählte vorträge und aufsätze, Band I: Zur phänomenologischen Anthropologie*, Francke, Bern 1955 tr. it. di E. Filippini, *Esperire, comprendere, interpretare nella psicoanalisi*, in Id., *Per un'antropologia fenomenologica. Saggi e conferenze psichiatriche*, a cura di F. Giacanelli, Feltrinelli, Milano 2007, pp. 214-228, p. 220.

⁶⁷ Cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta...*, cit., pp. 364-367. Delle sue pubblicazioni e delle sue conferenze sul tema dell'*esperienza*, della *spiegazione* e della *comprensione* in psicoanalisi Binswanger informò lo stesso Warburg durante la loro corrispondenza (L. Binswanger, A. Warburg, *La guarigione infinita*, cit., lettera del 28 dicembre 1925, in particolare p. 212).

stare al mondo⁶⁸. *Modo d'Esserci* che sembra a sua volta avere straordinari punti di contatto sia con “la visione del mondo” di Benjamin sia con quella di Binswanger. Ne è significativo indizio il modo con cui Warburg guarda e interpreta le figure di Botticelli in uno scritto del 1893:

La singolare predilezione per lo stato d'animo quieto nella figurazione delle figure umane conduce l'artista a conferire alle teste una bellezza trasognata, inerte, che ancora oggi è ammirata come il segno distintivo delle sue creazioni. Di talune donne e di certi giovani si potrebbe dire che sembra giungano a rendersi conto del mondo esterno come se si fossero appena destati da un sogno e, sebbene volgano di nuovo attivamente verso la realtà, pare che le immagini del sogno continuino ad echeggiare ancora nella loro coscienza⁶⁹.

Già Georges Didi-Huberman ha messo in relazione la descrizione di Warburg delle figure trasognate botticelliane con il concetto benjaminiano di risveglio (di circa trent'anni posteriore), cogliendone una «sollecitazione a interpretare» l'*atmosfera psichica* delle immagini che si svincola dalla sola ricognizione iconografica e iconologica delle opere⁷⁰. A questa associazione è possibile a sua volta accostare la già ricordata citazione di Eraclito («Coloro che sono desti hanno un mondo comune, mentre tra i dormienti, invece, ciascuno si volge al proprio») usata come punto di partenza per alcune riflessioni psicoanalitiche e fenomenologiche di Binswanger.

Alla luce anche di questi intrecci fra realtà storica, sogno e risveglio, considerare Warburg come uno strumento privilegiato per la *comprensione* del *Fiume* e della *Ninfa* di Tiepolo vuol dire attribuire alla conoscenza non solo un valore storico ma anche, in un certo modo, esistenziale, legato cioè profondamente all'Essere. Il rapporto fra ricerca storico-culturale e la ricerca di una guarigione psichica individuale si concretizza d'altronde proprio nella celebre conferenza di Kreuzlingen sul *Rituale del serpente* (*Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika*, 21 aprile 1923) che per Warburg assume un significato che va ben oltre alla ripresa della sua attività scientifica. Essa è la boa di svolta di un auto-guarigione che tenta di «tradurre in simbolo le potenze fobiche di cui è stato vittima»⁷¹.

⁶⁸ Ulrich Raulff riferisce del giustificato riserbo della famiglia attorno allo stato di salute mentale di Aby Warburg prima del ricovero in una clinica privata di Jena e poi in quella di Bellevue. «Resta il dilemma – scrive Raulff – se a cedere fu in effetti “soltanto” una psiche da sempre in pericolo o non piuttosto una identità politico-etnico-religiosa oltremodo complessa e fragile» (cfr. U. Raulff, *Postfazione* a A. Warburg, *Il rituale del serpente*, cit., p. 72).

⁶⁹ A. Warburg, *Sandro Botticelli “Geburt der Venus” und “Frühling”. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*, Voss, Hamburg-Leipzig 1893, tr. it. *La Nascita di Venere e la Primavera di Botticelli. Un'indagine sulle rappresentazioni dell'Antico nel Primo Rinascimento italiano*, in Id., *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, *Opere I*, a cura di M. Ghelardi, Aragno, Torino 2004, pp. 77-161, p. 147.

⁷⁰ Cfr. G. Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Gallimard, Paris 1999, tr. it. di S. Chiodi, *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà*, Einaudi, Torino 2001, pp. 21-22.

⁷¹ U. Raulff, *Postfazione* a A. Warburg, *Il rituale del serpente*, cit., p. 99.

È possibile a tal proposito approfondire la distinzione effettuata da Binswanger fra l'*esperire*, il *comprendere* e l'*interpretare* prendendo in considerazione l'*epistemologia dell'interpretazione* di Paul Ricœur, che nel metodo fenomenologico innesta la questione ermeneutica. Per il filosofo francese «il testo [il testo iconico, nel nostro caso] non compie il suo *sens* che nell'appropriazione personale»⁷². Questa non può però essere immediata, il suo raggiungimento deve essere necessariamente filtrato da una riflessione semiotica, storica, psicanalitica che ponga delle basi di oggettività (basi che noi abbiamo inteso con il *significato* dell'opera e della sua *pre-storia*) sulle quali innestare il «movimento esistenziale di appropriazione»⁷³. La posizione di Ricœur è dunque chiara e facilmente assimilabile metodologicamente alla nostra, che riconosce, nello specifico, l'intima fusione di mito e psicanalisi come chiave ermeneutica per *comprendere* le figure rappresentate da Tiepolo ed evocate da Warburg⁷⁴. Dopo una prima oggettivazione semiotica, iconografica e storica dei dipinti di Tiepolo presi in esame, già comunque consolidata nella letteratura critica e storico-artistica, ci si è voluti spingere verso l'interpretazione del *sens* di queste figure e lo si è voluto fare attraverso il grimaldello speciale delle associazioni mentali di Aby Warburg, probabilmente uno dei pochi interpreti in grado di accedere al livello esistenziale delle immagini, forse – abbiamo ipotizzato – anche grazie al suo particolare *modo d'Esserci* maniaco-depressivo, che lo ha fatto essere sensibile sismografo delle tensioni bipolari e delle relative intensità sintomatiche, perché innanzitutto provate – *esperite* – su di sé.

⁷² P. Ricœur, *Le conflict des interprétations*, Éditions du Seuil, Paris 1969, tr. it. di R. Balzarotti, F. Botturi, G. Colombo, *Il conflitto delle interpretazioni*, Jaca Book, Milano 2007, p. 409, corsivo mio.

⁷³ *Ibidem*. Cfr. inoltre *ivi*, pp. 20-25, pp. 408-410. Ricœur afferma chiaramente: «L'esegesi, più di ogni altra disciplina riguardante "segni", ha bisogno di un tale strumento di pensiero: in mancanza di senso oggettivo, il testo non dice più nulla, senza appropriazione esistenziale, ciò che dice non è più parola vivente. Il compito di una teoria dell'interpretazione è allora di articolare in un unico processo questi due momenti della comprensione» (*ivi*, p. 410).

⁷⁴ Ricœur tratta, tra l'altro, il tema della *comprensione* e dell'*appropriazione* proprio in riferimento al mito: «Perché dovremmo prestare tanta attenzione e comprensione a miti che ci sembrano ormai morti e superati? Dobbiamo cercare di andare oltre questa alternativa: da un lato la familiarità con i miti che abbiamo raggiunta via via ci assicura che tutti in qualche modo ci parlano; tale credito, tale fiducia costituiscono il presupposto stesso della nostra ricerca: non li avremmo interrogati se non ci avessero interpellato, se non potessero ancora fare appello alla nostra comprensione. Tuttavia, non si tratta di un interrogativo che viene dal nulla: occorre essere in situazione per intendere e per comprendere. È un'illusione pensare di poter essere spettatori, senza peso, senza memoria, senza prospettiva, e poter guardare tutto con uguale simpatia. Quest'indifferenza, nel senso proprio del termine, è distruttiva ai fini dell'appropriazione» (P. Ricœur, *Philosophie de la volonté. II. Finitude et culpabilité. Comprenant deux textes: L'homme faillible, La symbolique du mal*, tr. it. di M. Sbaffi Girardet, *Finitudine e colpa*, Morcelliana, Brescia 2021, p. 579). Il filosofo francese intende inoltre la psicoanalisi come un'*ermeneutica* in quanto spiega i fenomeni psichici mediante conflitti di forze, divenendo dunque un'*energetica* che, proprio nell'antinomie di energie opposte (nel nostro caso: depressione/mania), cerca il *sens* nel *significato* apparente (nel nostro caso: *Vecchio/Fiume – Fanciulla/Ninfa*). Si confronti G. Martini, *Ripensando il contributo di Ricœur alla psicoanalisi*, in D. Jervolino, G. Martini (a cura di), *Paul Ricœur e la psicoanalisi*, Franco Angeli, Milano 2007, pp. 31-63, p. 33.

Il valore che Warburg attribuisce all'immagine del *Fiume* e della *Ninfa*, riconoscendola come emblema della schizofrenia dell'Occidente, è stato qui accolto come chiave di lettura tesa a *comprendere* il possibile *sensu* (psicologico) con cui Tiepolo ha più volte rappresentato queste due figure mitiche e mitologiche insieme. Abbiamo infatti colto nell'*abbraccio del Fiume con la Ninfa* più volte realizzato dal pittore veneziano un valore che, attraversato lo stadio decorativo, quello allegorico e quello simbolico, giunge a poter essere riconosciuto anche come un *abbraccio di energie psichiche* che il *Fiume* nella propria vecchiaia malinconica e la *Ninfa* nella propria esuberante giovinezza incarnano.

Ricollegandosi infine alle due citazioni poste in esergo all'articolo, quella di Massimo Cacciari⁷⁵ e quella di Andrea Pinotti⁷⁶, si potrebbe affermare che non solo alcuni dipinti (o porzioni di dipinto) di Giambattista Tiepolo hanno *profetizzato il modo d'Esserci* maniaco-depressivo di Aby Warburg ma che anche Warburg con le sue riflessioni e diagnosi psico-storiche ha creato il suo *precursore*, evocando inconsciamente la combinazione erotica prediletta dal pittore. Tiepolo e Warburg attraverso le figure mitiche del *Fiume* e della *Ninfa* hanno così permesso l'innescio di ciò che Ernst Bloch ha chiamato "*Eingedenken*", l'*immemorare*, il *ricordare il futuro*. Si leggano in tal senso le parole del filosofo tedesco:

Ciò che è accaduto [*geschehen*], è sempre accaduto solo a metà [*halb geschehen*], e la forza che lo fece accadere, che si esprime in esso in maniera insufficiente, continua a operare in noi e getta il suo bagliore anche sui nostri tentativi parziali, ancora futuri che giacciono dietro di noi. [...] Nonostante la sua apparente cristallizzazione nel passato, nella sua transitorietà esso serba in se stesso ancora un qualcosa di segreto, un elemento di futuro [*ein Element des Zukünftigen*], come pure il cristallizzarsi del futuro nel presente pacificato del senno di poi o della valutazione ha sopra di sé ancora sempre dei momenti di indecisione, delle alternative, degli dèi sconosciuti che ci attendono⁷⁷.

⁷⁵ M. Cacciari, *Dell'inizio*, (I ed. 1990), Adelphi, Milano 2001, nuova ed. riveduta e ampliata, pp. 362-363, corsivo nell'originale.

⁷⁶ A. Pinotti, *Memorie del neutro, Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Mimesis, Milano 2001, p. 128. Pinotti puntella le sue considerazioni sulla concezione del tempo in Warburg con le riflessioni di Thomas Stearns Eliot e Jorge Luis Borges riferite all'idea di "ordine temporale" e di "precursore" (ivi, pp. 126-130). Si vedano: T.S. Eliot, *Tradizione e talento individuale* (1919), in Id., *Il bosco sacro. Saggi di poesia e di critica*, a cura di L. Anceschi, Mursia, Milano 1971, pp. 93-101; J.L. Borges, *Kafka e i suoi precursori* (1951), in Id., *Altre inquisizioni*, tr. it. e prefaz. di F. Tentori Montalto, Feltrinelli, Milano 1985, pp. 106-108.

⁷⁷ E. Bloch, *Geist der Utopie* (Fak-simile der Ausgabe von 1918), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1971, pp. 332-340, tr. it. di S. Marchesoni, *Per la teoria della conoscenza motorio-fantastica di questa proclamazione*, in E. Bloch, W. Benjamin, *Ricordare il futuro. Scritti sull'Eingedenken*, a cura di S. Marchesoni, Mimesis, Milano-Udine 2017, pp. 31-42, p. 34. «L'immemorare – esplicita Marchesoni – non è legato alla rappresentazione del passato, ma al "presentimento di un sapere non ancora cosciente" che, pur implicando un certo lavoro sul passato, è rivolto al futuro. [...] Bloch suggerisce non solo che il passato non è qualcosa di compiuto e di definitivo, ma che, paradossalmente, l'accadere non si esaurisce mai nell'accaduto: ogni evento passato reca in se stesso una riserva di potenzialità che, prima o poi, si faranno sentire e pretenderanno di essere attualizzate. L'immemorare è quella peculiare esperienza in cui appunto tali potenzialità diventano percettibili

Per attualizzare i termini della questione si potrebbe persino affermare, non senza un ulteriore azzardo concettuale⁷⁸, che il caso Tiepolo/Warburg in relazione alle figure mitiche del *Fiume* e della *Ninfa* abbia qui prodotto un'interpretazione riconducibile a una sorta di archeologia dell'*iperstizione* landiana⁷⁹, in cui "l'accoppiata erotica prediletta" del pittore veneziano (XVIII secolo) assume a posteriori (XXI secolo) la natura di profezia figurativa autoavveratasi nel processo di autoguarigione di uno storico dell'arte amburghese (XX secolo) che non si è mai occupato di Tiepolo, pre-occupandosi però intimamente e visceralmente di alcune figure/immagini che l'artista ha ripetutamente proposto nelle sue opere. Tale interpretazione si fonderebbe proprio sull'idea profondamente warburghiana «per cui il rapporto tra passato e presente inteso come influenza unidirezionale dal primo al secondo debba lasciare spazio a una relazione di scambio e di interdipendenza reciproca», inducendo a ripensare la storia, e la storia dell'arte e delle espressioni culturali in particolare, come una scienza non esclusivamente basata su una temporalità dispiegata in senso cronologico lineare ma fondata anche su un paradigma morfologico e tipologico di ascendenza goethiana⁸⁰. Tenere insieme questi due paradigmi, quello storico e quello morfologico, ossia «comprendere come un fenomeno storico possa essere, al contempo, anche trascendentale»⁸¹, rimane la sfida metodologica aperta dalla storia dell'arte antropologicamente orientata inaugurata da Aby Warburg.

Come afferma Pinotti, le forme intese quali "tipi" sono «l'oggetto specifico della scienza warburghiana della cultura come morfologia dell'immagine»⁸². Tali "tipi" non sono però da considerarsi come modelli archetipici collocati in un trascendente iperuranio platonico ma sono goethianamente la manifestazione «universale immanente al fenomeno particolare» che li varia⁸³. Si può così affer-

per un soggetto, individuale o collettivo» (S. Marchesoni, *EINGEDENKEN. Ricordo del futuro e metafisica dell'interiorità nello Spirito dell'utopia di Ernst Bloch*, in "B@beonline", 5, 2019, pp. 295-306, p. 299 e p. 301).

⁷⁸ Azzardo relativo se si prende alla lettera quanto affermato nel 1979 da Furio Jesi: «Ciò che conta, nell'istante in cui il "materiale mitologico" cade sotto l'indagine, è l'attualità del modo di conoscerlo» (F. Jesi, *Materiali mitologici...*, cit., p. 350).

⁷⁹ Cfr. D. Carstens, *Hyperstition: An Introduction (Interview to Nick Land)*, in "0(rphan)d(rift>)", online, [https://www.orphan\(rift\)archive.com/articles/hyperstition-an-introduction/](https://www.orphan(rift)archive.com/articles/hyperstition-an-introduction/).

⁸⁰ Cfr. A. Pinotti, *Memorie del neutro...*, cit., in particolare p. 131 e pp. 83-88, con i riferimenti bibliografici a J.W. Goethe. Pinotti definisce Warburg uno «storico delle forme come tipi morfologici, scienziato delle forme tipiche» (ivi, p. 79). Per lo studioso la storia dell'arte di Warburg, influenzata da Robert Vischer e da Jacob Burckhardt, si prende carico dell'«inaggirabile presenza del contenuto psichico» delle immagini, considerando quest'ultimo come un'«invariante storica, cioè tipica, di innumerevoli variazioni storiche e culturali» (cfr. ivi, pp. 80-81). Si confronti inoltre P. Giacomoni, *Le forme e il vivente. Morfologia e filosofia della natura in J.W. Goethe*, Guida, Napoli 1993. Sul delicato rapporto fra morfologia e storia rimando allo studio seminale di Carlo Ginzburg che raccoglie testi pubblicati dal 1961 al 1986: C. Ginzburg, *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 2000.

⁸¹ A. Pinotti, *Memorie del neutro...*, cit., p. 203.

⁸² Cfr. ivi, p. 200.

⁸³ Cfr. ivi, pp. 201-202.

mare che il *Fiume* e la *Ninfa* in qualità di “tipi mitici” producono e manifestano il loro *sensu* nel mantenere la loro *invarianza* (tanto sotto forma di *picture* quanto sotto forma di *image*) all’interno di un percorso storico che da Tiepolo arriva a Warburg e che poi da Warburg torna a Tiepolo, ripercorrendo la storia *controlopelo* (come direbbe Benjamin)⁸⁴ proprio perché il loro *sensu* non può essere unidirezionale, basando la propria condizione di possibilità ermeneuticamente aperta su un rapporto principalmente tipologico piuttosto che su un rapporto esclusivamente storico con il “modello mitico”. Modello mitico che, inserito nel tempo storico, si pone come *precedente autorevole* e *profezia* tesa ad avverarsi per coloro che la *comprendono* come tale. «La storia dell’arte è una storia di profezie. [...] Affinché queste profezie possano diventare comprensibili debbono però giungere a maturazione quelle circostanze che l’opera d’arte spesso ha percorso di secoli o anche solo di anni», dichiara inequivocabilmente Benjamin⁸⁵.

Assecondando infine la teoria delle “connessioni archetipiche” concepita da Furio Jesi⁸⁶, si potrebbe inoltre affermare che nel caso in esame il *sensu* viene a crearsi proprio dall’associazione (o dalle “relazioni fisse”, scrive Jesi)⁸⁷ di immagini astratte (*images*, malattie mentali, stato misto maniaco-depressivo) e immagini concrete (*pictures*, *Vecchio-Fiume* e *Giovane-Ninfa* dipinti, che sono a loro volta personificazioni mitologiche di energie naturali e psichiche). L’*accoppiata* tiepolesca *Fiume-Ninfa* recupera il suo essere “connessione archetipica” latente riemergendo da un tessuto iconografico divenuto patrimonio culturale figurativo proprio in quanto viene riconosciuta anzitutto come connessione generata dalla psiche umana prima ancora di essere espressa e simbolizzata nell’esperienza estetica. In pratica, l’incontro (*profetico*) dei *Vecchi* e delle *Fanciulle* dipinti da Tiepolo con le figure del *Fiume depresso* e della *Ninfa maniacca* evocate da Warburg permette alle immagini tiepolesche di risalire oltre la loro *pre-storia* ovidiana (letteraria) e ripiana (allegorica) per essere restituite alla “commozione”⁸⁸ originaria di un tempo mitico che è possibile intravedere

⁸⁴ Cfr. W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, cit., p. 31.

⁸⁵ W. Benjamin, *Paralipomena e materiale vario per la III stesura di L’opera d’arte nell’era della sua riproducibilità tecnica* (1939), in W. Benjamin, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, p. 68 (Benjamin-Archiv Ms 397). Sulla stessa linea è anche Gianni Vattimo, che scrive: «L’opera d’arte è profetica. Si tratta di leggerla come profezia, come punto di partenza e non come punto di arrivo [...]. Se l’opera va presa sul serio nel suo carattere profetico, bisognerà piuttosto chiederci, letteralmente, che cosa essa *voleva dire*: non, semplicemente, che cosa significa» (G. Vattimo, *Poesia e ontologia*, Mursia, Milano 1967, pp. 64-65, corsivo nell’originale).

⁸⁶ F. Jesi, *Le connessioni archetipiche*, in “Archivio internazionale di Etnografia e Preistoria”, I, 1958, pp. 35-44, ora in Id., *“La ceramica egizia” e altri scritti sull’Egitto e la Grecia (1956-1973)*, a cura di G. Schiavoni, Aragno, Torino 2010, pp. 209-217.

⁸⁷ F. Jesi, *Trasmissione sulla favolistica* (1969 circa), in “Riga” (*Furio Jesi*), a cura di M. Belpoliti, M. Manera, 31, 2010, pp. 88-89, p. 88.

⁸⁸ Per Jesi è dalla “commozione” che nascono le “connessioni archetipiche”. Essa ha una fondamentale funzione gnoseologica entrando in risonanza con il mito nel porsi spontaneamente in relazione empatica con esso (cfr. F. Jesi, *Studi cosmogonici*, in “Archivio internazionale di Etnografia e Preistoria”, I, 1958, pp. 45-56, ora in Id., *“La ceramica egizia” e altri scritti...*, cit., pp. 219-230).

e apprezzare esteticamente solamente attraverso la scansione storica di alcune immagini artistiche in grado di conservarlo e proteggerlo dissimulandolo nell'evidenza di schemi iconografici consolidati.

Da ultimo si può ricordare come la diagnosi warburghiana di schizofrenia dell'Occidente incentrata su mania e depressione sia stata completamente assimilata dalle più recenti riflessioni antropologiche sull'Antropocene, dimostrando come la carica energetica di queste due polarità psichiche continui sotterraneamente a operare anche in nuovi contesti culturali. Scrivono Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro:

In un'epoca in cui l'*esuberanza maniacale* e la *depressione melanconica* sembrano contendersi la guida della psiche collettiva, ogni discorso sulla fine del mondo suscita un discorso inverso che enfatizza l'eternità umana, la sua capacità di superamento e sublimazione, e che tende a considerare tutte le idee di declino o fine come irrealistiche, fantasiose e persino superstiziose⁸⁹.

⁸⁹ D. Danowski, E. Viveiros de Castro, *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*, Florianópolis, Desterro, Cultura e Barbárie e Instituto Socioambiental 2014, tr. it. di A. Lucera, A. Palmieri, *Esiste un mondo a venire? Saggio sulle paure della fine*, Nottetempo, Milano 2017, p. 76, corsivi miei.



Fig. 1. Giambattista Tiepolo, *La corsa del carro del Sole*
(particolare Abbraccio di Fiume e Ninfa), Milano, Palazzo Clerici.



Fig. 2. Giambattista Tiepolo, *L'Olimpo e i quattro continenti*
(particolare Abbraccio di Fiume e Ninfa), Würzburg, Residenz.



Fig. 3. Giambattista Tiepolo, *Incontro di Antonio e Cleopatra*
(particolare Cleopatra fra gli Orientali), Venezia, Palazzo Labia.



Fig. 4. Giambattista Tiepolo, *Abbraccio di Ade e Kore*, Venezia, Palazzo Labia.



Fig. 5. Giambattista Tiepolo, *Abbraccio di Tempo e Verità* (part.), Venezia, Palazzo Barbarigo.



Fig. 6. Giambattista Tiepolo, *Tempo e Verità* (part.), Vicenza, Museo Civico.



Fig. 7. Giambattista Tiepolo, *Tempo e Verità*, Boston, Museum of Fine Arts.

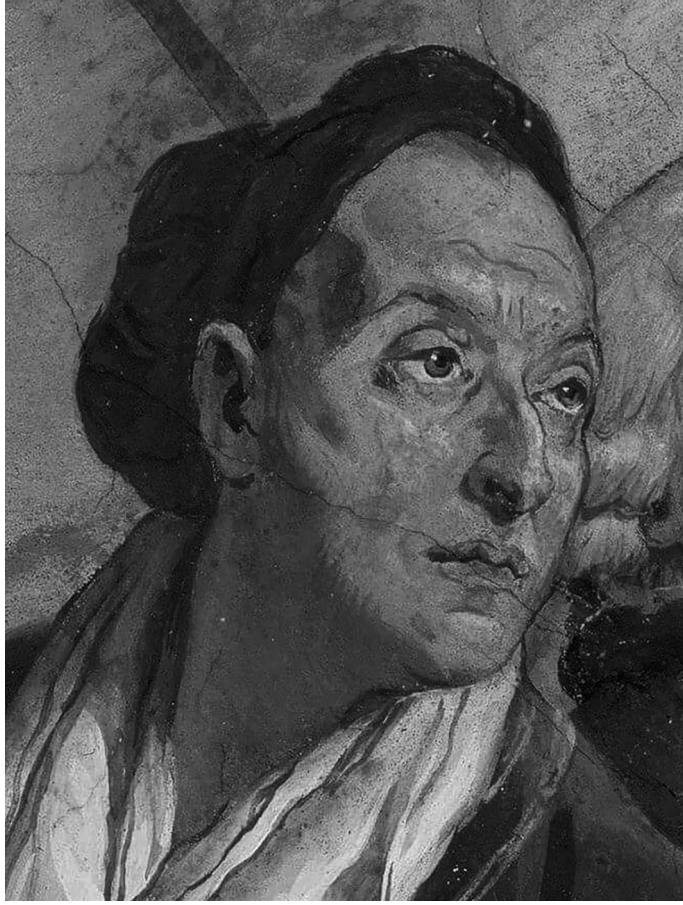


Fig. 8. Giambattista Tiepolo, *L'Olimpo e i quattro continenti*
(particolare Autoritratto), Würzburg, Residenz.