

laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

[http://cav.unibg.it/elephant\\_castle](http://cav.unibg.it/elephant_castle)

POSTLUDI. LO STILE TARDO

a cura di Alessandro Baldacci e Amelia Valtolina

novembre 2018

CAV - Centro Arti Visive  
Università degli Studi di Bergamo

GABRIELE GUERRA

**Iniziazione dalla fine. Stile tardo e stile precoce in *Der Tod des Tizian* di Hugo von Hofmannsthal**

*Qui dit: Œuvre, dit: Sacrifices*  
(Paul Valéry).

Nel 1934, come è noto, Adorno scrive un saggio in cui intende occuparsi dello stile del tardo Beethoven. Secondo quelle note pagine, allora restate inedite, lo stile dell'ultima produzione beethoveniana è caratterizzato da un'asprezza di carattere che intende negare il concetto classicista dell'opera intesa come compimento di un processo armonico all'interno dell'esistenza di un artista; piuttosto, per Adorno, lo stile tardo è caratterizzato in senso tale da consegnare le opere di questa fase a una problematica regione intermedia tra storia e soggettività – tanto che alla fine di quelle dense pagine il filosofo francofortese afferma significativamente: “Nella storia dell'arte le opere tarde sono catastrofi” (Adorno 2001: 179).

In questo senso, si potrebbe dire che lo “stile tardo” – inteso dunque come figura concettuale e filosofica, più che come etichetta storico-letteraria – contenga un indice di filosofia della storia che da un lato, per linee interne alla costruzione adorniana, rimanda direttamente a Walter Benjamin (non a caso Adorno afferma anche, riprendendo una categoria estetica dell'amico prematuramente scomparso, “dell'ultimo Beethoven esistono opere estremamente 'prive di espressione'”, ivi: 176); dall'altro, e più in generale, contiene feconde indicazioni per la collocazione filosofico-storica di un'opera d'arte. Lo “stile tardo”, cioè, è una figura che disegna un arco concettuale di tensione tra autore e opera da un lato, tra autore e ricezione della stessa dall'altro, ovvero tra autore e “tradizione”; un arco

di tensione che impedisce qualsiasi armonica “chiusura” dell’opera entro coordinate date (cioè quelle della critica tradizionale intenta a redigere ordinate mappe del rapporto tra vita e opere dentro il percorso di un autore). Come ha giustamente riassunto l’orientalista Said in uno dei suoi ultimi testi: “Lo stile tardo è *dentro* il presente, ma ne è stranamente *separato*” (Said 2009: 36).

Di questa separatezza dal suo tempo – e dunque anche, implicitamente, di una separatezza dell’autore da se stesso – si tratta in ultimo quando si parla di “stile tardo”; nel senso che un autore, giunto alla fine del suo itinerario temporale, non intende tanto proporre riassunti “organici” – organici cioè a una concezione rotonda dell’esistenza, ma è come se volesse di nuovo mettere tutto in questione, revocare qualsiasi tassonomia dell’esistenza, qualsiasi principio sovraordinatore, per proporre un’opera che apparentemente intende schiacciarsi tutta non sulla biografia di chi l’ha prodotta, ma sul singolo momento di un’esistenza dinanzi alla morte (ancora Adorno: “È come se di fronte alla gravità della morte umana la teoria dell’arte volesse rinunciare ai suoi diritti e abdicare di fronte alla realtà”, Adorno 2001: 175). L’autore e l’opera dentro lo “stile tardo” diventano dunque due punti di un’ellisse in cui però il primo non si colloca in un fuoco posto in ordinata distanza dalla seconda (una distanza che sia cioè consona al concetto tradizionale di stile). C’è insomma nell’autore tardo un “tratto irridente verso il proprio stile” (Lenzini 2008: 17)<sup>1</sup> che porta alla più o meno radicale messa in questione dello stile stesso, inteso come lineare e omogenea articolazione esistenziale dell’autore dell’opera – per recedere, per così dire in chiave metaidentitaria, a una istanza di riconoscibilità artistica dell’autore che, per restare dentro al “suo” stile, finisce per negarlo. Per far fronte alla morte, alla contraddizione suprema dell’artista vivente e della sua opera, insomma, l’artista recede da una nozione organica di stile, per tornare – in senso goethiano –<sup>2</sup> a quella di una

1 Il libro di Luca Lenzini, che si occupa capitolo per capitolo di singoli autori del Novecento italiano, da Caproni a Zanzotto, da Fortini a Palazzeschi, è provvisto di una lucidissima introduzione, che fa il punto – concettuale, storico-letterario, storico-artistico, filosofico – sul concetto di stile tardo.

2 Il riferimento va qui a un saggio del 1789, il celebre *Einfache Nachahmung*

maniera che però si svolge solo partendo dalla “pretesa di caratterizzarsi unicamente attraverso un’improprietà” (Agamben 1996: 99). Alla proprietà dello stile subentra dunque, secondo Agamben, un “disappropriato” modo di esprimere la propria arte, mano a mano che il confronto con la morte si fa più serrato.

Se lo stile tardo dunque appare come l’espressione di una nuova, provocatoria maniera di considerare la propria posizione nel tempo dell’opera, ciò significa che è solo agli estremi dell’esistenza che l’artista trova quei lineamenti fondamentali che gli permettono di disappropriarsene, di liquidarlo e metterlo in discussione, ovvero la vecchiaia e la giovinezza. Questo complesso di polarità anagrafiche è ciò che James Hillman chiama “il *senex-puer*”: “Insieme essi danno all’lo ciò che è stata chiamata la sua *Gestaltungskraft* (forza creativa), ossia intenzionalità, gravidanza di significato dello spirito” (Hillman 1973: 48). In tal modo, si potrebbe dire spostando il focus sul tema culturale delle età dell’uomo, estrema giovinezza ed estrema vecchiaia diventano quelle fasi che possono fornire una *Gestalt*, una figura determinata all’individuo – al contempo fondando e liquidandone le direttrici costitutive; un arco concettuale, sottilissimo eppure resistente, le unisce indefinitamente.

Si sa che la vecchiezza, spesso dimentica di tanta parte della vita trascorsa, ricorda con limpidezza sempre maggiore l’infanzia. E poiché è stato detto che solo per l’infanzia si accede al regno dei cieli, sembra giusto spogliarsi di ogni altro bene per quel solo possesso. Un possesso che forse si compirà con la morte (Campo 1987: 13).

Così scriveva nel 1962 Vittoria Guerrini, sensibile traduttrice e raffinatissima interprete di quei minuscoli elementi della vita e della cultura, che la rendono una delle più grandi voci del Novecento

.....  
*der Natur, Manier, Styl* (“Semplice imitazione della natura, maniera, stile”), in cui Goethe – reduce dal suo viaggio in Italia – produce una classificazione triadica e anagogica del “fare” artistico, al cui vertice pone appunto lo stile: “come la *semplice imitazione* si fonda su un’esistenza tranquilla e una presenza gradevole, e la *maniera* sa cogliere un fenomeno con animo lieve e abile, così lo *stile* poggia sulle basi più profonde della conoscenza, sull’essenza delle cose, per quanto ci è concesso di conoscerla sotto forma di figure visibili e tangibili” (Goethe 1994: 39).

letterario italiano; meglio nota con lo pseudonimo, che lei stessa si era dato, di Cristina Campo. In questo testo del 1962 intitolato *In medio coeli*, Campo parte proprio da questa segreta corrispondenza tra vecchio e bambino per stabilire delle coordinate, anch'esse sottili eppure quanto mai stabili, per l'interpretazione della fiaba; coordinate che qui possono valere come ideale ponte per collegare lo stile tardo allo stile precoce, per così dire: dallo spirito disappropriante della vecchiezza e della gioventù nasce un'intesa segreta per accedere allo spazio ulteriore dell'opera, quello che lo stile propriamente detto non riesce a disegnare.

È proprio in un testo giovanile di Hugo von Hofmannsthal che vale la pena verificare questi lineamenti di una psicologia culturale delle generazioni che si è provato a tratteggiare rapidamente fin qui: *Der Tod des Tizian (La morte di Tiziano)*, che il giovane lirico viennese scrive probabilmente nel 1892, sull'onda dell'impressione suscitata dall'incontro con Stefan George e con la sua nozione di missione poetica, ma che resta allo stato di frammento, e pubblicato in questa forma sui georgiani *Blätter für die Kunst*. Il frammento verrà poi ripreso dall'autore dieci anni dopo, leggermente variato per adattarlo a una celebrazione della morte del pittore Arnold Böcklin, del 1901 (che qui non si prenderà in considerazione – in generale sul testo, sulla sua genesi e suoi temi e sviluppi cfr. Schneider 2016).

Hofmannsthal immagina in quel testo che intorno al pittore veneziano ormai quasi centenario si raccolgano i suoi giovani allievi, attendendone la morte ormai prossima e insieme l'ultima opera, quella definitiva su cui il pittore mantiene il più stretto segreto. Non solo il frammento rappresenta un mirabile esempio – anche linguistico – di una “perfetta padronanza stilistica” “fondata su una strategia di imperturbabilità e dominio delle passioni che aspira a manifestarsi direttamente nei suoi effetti, senza ricorrere ad alcuna mediazione” (Pirro 2014: 98 – passo riferito in generale alla produzione giovanile hofmannsthaliana, ma che vale molto bene a testimoniare il valore intrinseco di questo frammento), e dunque appaia anche come un esempio incredibilmente compiuto di acuta riflessione sui cicli temporali e generazionali (Zanetti 2012); non solo, ancora, il testo si mostra come un cristallo che rifrange, in arguta chiave intertestua-

le, i “luoghi” privilegiati del magistero poetico georgiano del tempo (Böschenstein 1995) – ma è anche un testo che si presta assai bene a una ricognizione originale sul concetto di “stile tardo” e sull'arco concettuale che lo unisce, come si è visto, a quello speculare di “stile precoce”.

Gli allievi che commentano infatti, da un salone della villa di Tiziano nei pressi di Venezia, l'ultima opera del maestro, sono tutti giovani, capitanati dal figlio del pittore, chiamato Tizianello (figura realmente esistita, in realtà figlio di un cugino di Tiziano), che attendono la sua morte ormai prossima. Tizianello racconta di come il padre stia febbrilmente attendendo a un ultimo quadro, per il quale posano tre modelle (che poi faranno il loro ingresso), al che Antonio chiede: “Dipingi ancora? Donde trae la forza?” (Hofmannsthal 1971: 41). Tizianello risponde sottolineando la “malia” misteriosa che muove il padre, rafforzata dalla sua convinzione di aver dipinto, fino a quel momento, solo che quadri vecchi e brutti. Un altro allievo racconta che Tiziano, nel delirio della febbre, abbia anche gridato (nietzschianamente) “Il grande Pan è vivo!”, aggiungendo a commento: “Mi parve che volesse dar forma alle sue forze dileguanti, costringerle con formule efficaci, e a se stesso dare prova d'esser vivo con parole robuste, eppure tremanti” (ivi: 43). “Dar forma alle sue forze dileguanti”, “das schwindende Vermögen zu gestalten”: così si esprime Giannino nell'originale hofmannsthaliano, con una frase che condensa a perfezione l'indice filosofico contenuto nello “stile tardo” – fare fronte dunque, per mezzo di un estremo (dunque paradossale) ricorso alla forma, al disparire di tutte le forme. Una tale volontà di *Gestaltung*, naturalmente, deve necessariamente riferirsi all'occhio e alla vista, che nel frammento hofmannsthaliano hanno ovviamente un ruolo centrale, intrattenendo una tesa dialettica con la rappresentazione artistica da un lato e la vita dall'altro e sfociando alla fine nella “semplice” questione di come “dar prova di essere vivo” – come dice Giannino – attraverso un nuovo quadro (Streim 1996: 146). In tal senso, davvero si può parlare, per questo testo, di una “rhetorische Ästhetisierung” (Streim 1996: 158), nella misura in cui – da un lato – il processo discorsivo hofmannsthaliano procede in direzione di una “formalizzazione” della *Gestaltung* in senso lettera-

rio, mentre – dall'altro – il tasso di visualità intrinseco al tema viene sottolineato *ex negativo* dall'assenza di qualsiasi narrazione intorno all'immagine pittorica, di qualsiasi *ékphrasis* che non proceda se non per ansiose congetture, in uno status della visualità e della visibilità letteraria che, da dispositivo di autoaffermazione artistica, è ormai divenuto problematico, nella misura in cui si fa "Simulation der Präsenz" ("simulazione della presenza", Apel 2010: 21; ma tutto il libro rappresenta una stimolantissima riflessione a 360 gradi sul concetto di visualità in letteratura). Nel testo di Hofmannsthal si tratta di riuscire a produrre "eine sinnliche Realität der Erfahrung" ("una realtà sensibile dell'esperienza"), conformemente alla sua poetica giovanile (Apel 2010: 143). O anche di evocare il pathos delle cose mute collegate a un *Erlebnis* di natura visuale, in un passaggio tragico, come è stato convincentemente detto, dal *Sehen* al *Sehnen* (Schneider 2006: 175). Infatti: "Das sehend gestaltete Leben lässt sich nicht sistieren, geschweige denn in einem Bilderkult verehren" cioè: "La vita formata in senso visivo non può essere sospesa, tanto meno adorata con un culto di immagini" (Schneider 2006: 183). Questa sorta di "metavisualità" destinata a oltrepassare qualsiasi dispositivo pianamente basato sull'esperienza artistica dell'occhio rappresenta in altre parole il giusto corollario storico-artistico allo stile tardo: proprio cioè nella misura in cui esso intende superare qualsiasi organica chiusura e perfezione stilistica in direzione di una sua "catastrofe", implica anche lo stesso superamento di qualsiasi lineamento *ékphrastico* di armonica tenuta di pittura e poesia, letteratura e arti visuali; un superamento che va in direzione del silenzio, o meglio, di una rappresentazione dell'assenza in forma di riferimento intermediale alle figuralità parallele della pittura e della poesia, tutte impegnate "a sottrarsi a vicenda le loro immagini" (Valtolina 2007: 8; ma cfr. anche gli altri saggi presenti nel volume).

La potenza formatrice, *gestaltend*, della pittura di Tiziano è rappresentata nel frammento come "die Lehre der verschlungnen Gänge", "la dottrina delle vie tortuose" (Hofmannsthal 1971: 52-53): tanto che Battista – un altro dei suoi giovani allievi – esclama:

Alle nubi che passano col vento, evanescenti, ha dato un sentimento,

a quelle scialbe gonfie come veli bianchi ha donato un vago struggimento la nera corsa delle grandi, orlate d'oro, le grigie che ridendo gonfiano, le rosa-argento veleggianti a sera: hanno un'anima, un senso che egli ha dato (ivi: 57).

Queste parole fungono da commento a una scena che ha luogo immediatamente prima, illustrata da Hofmannsthal con le seguenti cruciali indicazioni: "Alcuni paggi portano due quadri attraverso la scena (la Venere coi fiori e il Grande Bacchanale); i discepoli si alzano e, finché i quadri non sono passati, restano a piedi a testa china, col berretto in mano" (ivi: 55). La scena, dal chiaro significato di anticipazione funebre, è caricata di una valenza esplicitamente religiosa, che risulta utile squadernare qui in tutta la sua evidenza, perché funzionale al discorso intorno a stile tardo e stile precoce. Si tratta cioè di un momento cruciale che delimita la posizione degli allievi rispetto al Maestro: i due quadri che vengono mostrati (da individuare più correttamente, forse, nella celeberrima *Venere di Urbino* e nel cosiddetto *Bacchanale degli Andrii* – opere della maturità di Tiziano, non della sua ultima produzione) rimandano da un lato in generale alla gioia panica della vita ivi rappresentata (in contrasto con la morte incipiente), dall'altro però al culmine pittorico della sua produzione, che si condensa nel gesto apollineo di traduzione/organizzazione del caos naturale in grande arte, sulla scorta del magistero nietzschiano (Renner 2000: 172). L'"ultimo quadro" tizianesco evocato nel testo hofmannsthaliano, su cui la critica ha esercitato piuttosto vanamente il tentativo di ritrovarvi un'opera reale, va inteso qui per definizione come tale – estrema produzione dell'artista, destinata a superare e annullare la precedente, convertendosi in una "auto-maniera" che si disappropria dello stile tanto faticosamente conquistato ed entrando così in una nuova regione del senso estetico-visuale, in cui il corpo "naturale" assume una nuova, ancora impensata dimensione.<sup>3</sup>

.....  
3 Non è forse un caso che l'ultimo volume che compone l'ambizioso progetto agambeniano di "*Homo sacer*", dal titolo *L'uso dei corpi*, rechi in copertina proprio un particolare del tizianesco *Bacchanale degli Andrii*, a testimonianza di quel punto archimedeo ricercato dal filosofo romano, "in cui la forma-di-vita si costituisce", e in cui "destituisce e rende inoperose tutte le singole forme di vita" (Agamben 2014: 350).

È proprio a partire da questa disappropriazione che si rende palese la difficoltà in cui si dibattono gli allievi del Tiziano hofmannsthaliano: dolorosamente consapevoli del compito funebre che loro compete, di congedo da un “modo” pittorico inimitabile – al quale restano però indissolubilmente legati, nella forma psico-culturale dell’iniziazione, come vedremo.

Gli allievi sono cioè a un tempo esecutori testamentari e impossibili prosecutori dello stile del maestro; vogliono aprirsi a un “bacchanale” della vita che tuttavia si può esprimere solo nel faticoso lavoro di ricezione e conservazione del “messaggio” del maestro – il quale a sua volta si destituisce di senso nell’esatto momento in cui si tenta di condensarlo in una formula utile alla tradizione, nella forma cioè del messaggio iniziatico da tramandare agli iniziandi. Solo a Tiziano compete dunque la responsabilità, la missione, la grazia infine, di tenere insieme vita e arte, in un medium talmente assoluto da coincidere con la sua stessa persona alle soglie del disfacimento fisico, mentre i suoi allievi non possono che registrarne, da fuori, l’estrema perfezione: “Lui [...] il bello lo ha veduto sempre, e ogni istante fu per lui una conquista, mentre noi non sappiamo fare e inerti dobbiamo attendere la rivelazione [*Enthüllung*]... E la nostra presenza è cupa, vana, se non siamo iniziati dall’esterno” (Hofmannsthal 1971: 65), afferma Desiderio in chiusura del frammento.

“*Enthüllung*” dice dunque questa ri-velazione che è accecante disvelamento dell’inermità del compito che spetta a chi resta: “dopo” Tiziano è solo possibile una iniziazione dall’esterno, quale si condensa nell’immagine invisibile dell’ultimo dipinto, inaccessibile agli allievi eppure dotata di senso recondito, che gli allievi devono provare a decifrare. Essi si trovano così nella difficile situazione – appunto – di una iniziazione non ancora compiuta ai “misteri” dell’arte perfetta, che in tal senso non può che venire dal maestro (si potrebbe anche dire che così Hofmannsthal fotografa con grande finezza la situazione a venire del *Kreis* georgiano in un momento in cui, alla fine del XIX secolo, esso non si è ancora strutturato definitivamente in quelle forme liturgiche e sacrali che conosciamo dalla successiva produzione del poeta). Una tale iniziazione, però, non si configura nelle forme “ordinate” e gerarchicamente ripartite della *traditio*, ma

in quelle confuse e tese – perché dominate dallo stile tardo – di un messaggio senza destinatario, in cui il paradigma iniziatico (incentrato ovviamente sull’asse verticale maestro/discepolo) entra in crisi, pur continuando a sussistere come tale: è così che deve essere intesa questa “iniziazione dall’esterno” di cui parlano gli allievi di Tiziano – come l’estremo tentativo di restaurare la corretta circolarità iniziatica pur nella sua assenza.

Se lo stile tardo insomma è la spia filosofico-storica che si accende quando la catena delle tradizioni si rompe, lo “stile precoce” diventa il suo esatto contraltare: il disperato tentativo, cioè, di riorganizzare il discorso estetico-poetologico intorno alla “maniera” dell’opera su direttrici sicure, ma impossibilitate a fissarsi in “stile” risolutivo, se non per mezzo di una sua perimetrazione indiretta, che tenti di disegnare un percorso di individuazione del soggetto portatore dell’opera. Di una tale *impasse* esistenziale, psicologica e culturale testimoniano le tre fanciulle che hanno posato per il Maestro, con cui di fatto si interrompe il frammento hofmannsthaliano: Lavinia, Lisa e Cassandra – questi i loro nomi – spiegano agli allievi di Tiziano, che attendono avidi notizie sull’ultima opera del maestro, come loro abbiano posato per rappresentare Venere e altre due figure non meglio descritte (una delle quali però, spiega Lisa, tiene in mano una figura che simboleggia “il grande Pan, il divino mistero di ogni vita”, ivi: 63), in un quadro che “domani sarà pronto” (ivi: 65). Le tre modelle soltanto dunque hanno avuto accesso in qualche modo all’estremo segreto del Maestro, che in sostanza deve rappresentare la fusione panica di vita e morte, di vita e arte; tanto che Paride commenta, con tono sorprendentemente moderno: “Egli vuol naufragare nell’inconscio e noi dobbiamo bere la sua anima nel chiaro vino della vita viva, e ove troviamo il bello, lui sarà” (ivi: 65). In tal modo lo stile precoce prova ad avvicinarsi fusionalmente allo stile tardo, pur senza mai raggiungerlo. Proprio a questo punto Desiderio replica sottolineando che a loro resta solo una presenza “cupa, vana, se non siamo iniziati dall’esterno”, come si è ricordato prima. Una presenza che è nel dettato originale “*unsre Gegenwart*” (ivi: 64): la “nostra presenza” che però vale anche come “nostro presente”, ovvero la fase temporale che si apre *dopo* Tiziano, in cui vale solo

l'iniziazione dall'esterno.

In tutto questo, un ruolo decisivo viene giocato dal "vero" Tiziano: il quale non rappresenta soltanto un tema utile a Hofmannsthal per illustrare da un punto di vista storico-artistico la questione della rappresentazione e del rapporto vita e arte, tanto tipica della *Jahrhundertwende*, ma si rivela anche una figura che si presta assai bene ad applicare la questione dello stile tardo. Già il Vasari, nelle sue *Vite*, aveva sottolineato, con una adulazione non priva di malizia, come Tiziano non avesse fondato una vera scuola: "Ora se bene molti sono stati con Tiziano per imparare, non è però grande il numero di coloro, che veramente si possono dire suoi discepoli"; una considerazione cui l'artista ne premetteva peraltro un'altra, non meno critica e ancora più rilevante:

Ha avuto in Vinezia alcuni concorrenti, ma di non molto valore, onde gl'ha superati agevolmente coll'eccellenza dell'arte e sapere trattenersi e farsi grato ai gentiluomini; ha guadagnato assai perché le sue opere gli sono state benissimo pagate, ma sarebbe stato ben fatto che in questi suoi ultimi anni non avesse lavorato se non per passatempo, per non scemarsi coll'opere manco buone la riputazione guadagnatasi negl'anni migliori e quando la natura per la sua declinazione non tendeva all'imperfetto (Vasari 1991: 1296).

Nell'ottica "storicistica" vasariana, lo stile tardo tizianesco "tendeva all'imperfetto", esattamente per quelle ragioni per così dire post-storiche che portano a considerarlo come una figura concettuale innovativa, propria dello stile tardo. Augusto Gentili, nel suo fondamentale testo monografico sul pittore veneziano, ricorda come "l'ultima maniera" tizianesca fosse caratterizzata da una "tecnica frammentata fatta di colpi di spatola e di dita" (Gentili 1988: 217), in una densità materica e coloristica di impianto assai moderno, ma che qui vale a confermare, anche da un punto di vista tecnico, la plausibilità di applicazione del concetto a Tiziano. Il quale, nella sua tardissima produzione, pare concentrarsi pessimisticamente "sulla fine della felicità primitiva", ovvero sulla fine della tenuta classica del mito, della possibilità della sua riproduzione, sull'addio alla natura armonica del mondo e dell'uomo (Gentili 1988: 223); addirittura, si potrebbe ag-

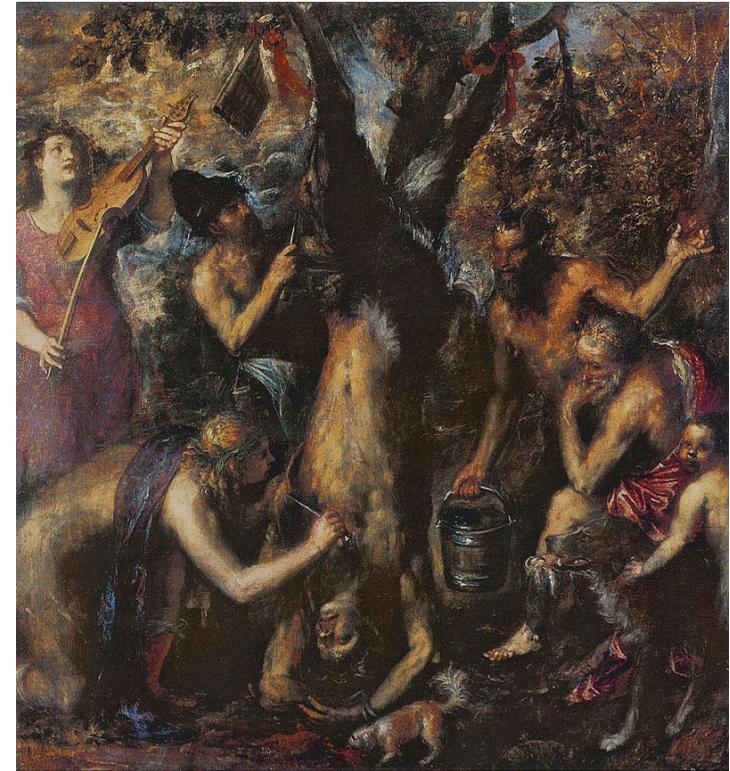


Fig. 1  
Tiziano Vecellio (1570-1576), *Apollo e Marsia*, olio su tela, 212 x 207 cm, Museo Arcivescovile, Kroměříž.

giungere, sulla fine di quella "sovranità dell'artista" che caratterizza in senso teologico-politico la dimensione più profonda degli artisti umanistici e rinascimentali (Kantorowicz 1995). Proprio la sovranità dell'artista, secondo l'interpretazione kantorowicziana, la sua capacità di creare "ex ingenio" come il sovrano classico creava il mondo politico "ex officio", si ritrova al centro di uno degli ultimi quadri di Tiziano e della sua bottega, *Apollo e Marsia*, giuntoci in due copie, la più importante delle quali è quella ascrivibile direttamente al vecchio Tiziano e conservata in una pinacoteca ceca [Fig. 1]. Esso rappresenta la contesa musicale tra Apollo e Marsia (un sileno come Pan), che si conclude con la vittoria del dio e la terribile punizione

di colui che aveva osato sfidarlo: Marsia viene infatti appeso a un albero e scorticato vivo, la sua pelle verrà appesa a mo' di trofeo nel tempio di Apollo. L'eccezionalità della raffigurazione della pena – e non della contesa, come era più usuale – è debitamente sottolineata da Gentili, insieme al carattere composito del dipinto, su cui certamente sono intervenute più mani (come del resto era usuale nelle botteghe pittoriche rinascimentali, in diametrale distanza dalla rappresentazione romantica del pittore solitario in Hofmannsthal). L'aspetto iconograficamente più incoerente, in apparenza, di un dipinto fin troppo affollato di personaggi in uno spazio tanto ristretto e con un tema tanto crudele, è però costituito dal Re Mida in atteggiamento pensoso, nel quale Tiziano ha voluto rappresentare se stesso, che malinconicamente contempla lo scempio esercitato sul sileno, cui partecipano Apollo con un coltello in mano e Pan recando un secchio in cui raccogliere il sangue, segnando con ciò una distanza profondamente evocativa con la tradizione contemporanea. Nell'iconografia del tema, infatti, "Marsia viene punito per la sua ebbra sregolatezza. Apollo è il polo opposto, quello dell'armonia e dell'ordine" (Gentili 1988: 234). Il quadro va in effetti letto come una simmetrica antitesi tra l'Apollo ordinatore (e vincitore) e il mondo silenico, vitale ma sconfitto; Tiziano si pone da quest'ultima parte, in una *meditatio* sulla natura crudele del potere e sulla fine di qualsiasi utopia mitico-naturale.

Trionfa la musica divina: ma nel silenzio del dio carnefice, sul silenzio del satiro giustiziato. Marsia aveva la zampogna a sette canne, lo strumento di Pan, l'emblema dell'armonia naturale. Appeso a testa in giù e fatto a pezzi, Marsia indica il *capovolgimento* del ciclo temporale, la fine del primitivismo naturale di Saturno e Dioniso, l'inizio della civiltà storica di Giove e Apollo (Gentili 1988: 240).

Come Mida, Tiziano ha il tocco che trasforma tutto in oro – ma questo non lo salverà dalla condanna della politica (Tobben 1997); lo stile tardo alla fine se ne va a mani vuote: negando ogni effettualità alla pittura, alla musica, alla poesia.

Se proviamo allora, in conclusione, a collegare questo Tiziano con quello di Hofmannsthal, vedremo come l'architrave concettuale in

grado si sostenere questo arco che va dalla storia dell'arte veneziana del XVI secolo alla poesia tedesca di fine Ottocento è proprio lo stile tardo: nella misura in cui esso si fa espressione di una volontà di forma che finisce per sorpassare lo stile (che pure la esprime) e aprirsi a uno spazio artistico ed estetico al di là dell'arte e dell'estetica. Uno spazio incerto e rischioso, perché dominato dalla logica sacrificale dell'iniziazione intergenerazionale e dalla scommessa circa la potenza dell'arte.

## BIBLIOGRAFIA

- ADORNO T.W. (2001), *Beethoven. Filosofia della musica*, a cura di R. Tiedemann, Einaudi, Torino.
- AGAMBEN G. (1996), "Disappropriata maniera", in Id., *Categorie italiane. Studi di poetica*, Marsilio, Venezia, pp. 89-103.
- Id. (2014), *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Vicenza.
- APEL F. (2010), *Das Auge liest mit. Zur Visualität der Literatur*, Hanser, München.
- BÖSCHENSTEIN B. (1995), "Verbergung und Enthüllung. Georges Präsens in der Fortsetzung zum 'Tod des Tizian'", in FUES W. M., MAUSER W. (a cura di), *Verbergendes Enthüllen. Zu Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens*, Königshausen & Neumann, Würzburg, pp. 277-287.
- CAMPO C. (1987), "In medio coeli", in Ead., *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, pp. 13-27.
- GENTILI A. (1988), *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Bulzoni, Roma.
- GOETHE J. W. (1994), "Semplice imitazione della natura, maniera, stile", in Id., *'Laocoonte' e altri scritti sull'arte (1789-1805)*, a cura di R. Venuti, Salerno, Roma, pp. 37-42.
- HILLMAN J. (1973), *Senex et puer. Un aspetto del presente storico e psicologico*, Marsilio, Venezia.
- HOFMANNSTHAL H. v. (1971), "La morte di Tiziano. Frammento" in Id., *Piccoli Drammi*, traduzione, introduzione e note di E. Pocar, Rusconi, Milano, pp. 29-67.
- KANTOROWICZ E. H. (1995), "La sovranità dell'artista", in Id., *La sovranità dell'artista. Mito e immagine tra Medioevo e Rinascimento*, Marsilio, Venezia, pp. 17-38.
- LENZINI L. (2008), *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, Quodlibet, Macerata.
- PIRRO M. (2014), "Visualità e intermedialità in Hugo von Hofmannsthal", in *Studia Austriaca XXII*, pp. 93-104.
- RENNER U. (2000), "Bildfusionen, Bildfiktionen: Der Tod des Tizian",

- in Ead., *'Die Zauberschrift der Bilder'. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*, Rombach, Freiburg-Br., pp. 161-176.
- SAID E.W. (2009), *Sullo stile tardo*, il Saggiatore, Milano.
- SCHNEIDER S. (2006), "Sprachspiele um das letzte Bild: Der Tod des Tizian", in Ead., *Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900*, Niemeyer, Tübingen, pp. 171-202.
- Ead. (2016), "Der Tod des Tizian" (1892), in MAYER M., WERLITZ J. (a cura di), *Hofmannsthal Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Metzler, Stuttgart, pp. 174-176.
- STREIM G. (1996), "Das 'Leben' im Bild: Der Tod des Tizian", in Id., *Das 'Leben' in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik der frühen Hofmannsthal*, Königshausen & Neumann, Würzburg, pp. 141-167.
- TOBBEN I. (1997), *Die Schindung des Marsyas. Nachdenken über Tizian und die Gefährlichkeit der Künste*, Das Arsenal, Berlin.
- VALTOLINA A. (2007), (a cura di), *L'immagine rubata. Seduzioni e astuzie dell'ekphrasis*, Bruno Mondadori, Milano.
- ZANETTI S. (2012), "Lyrisch aus der Kulisse der Historie treten. Vergangenheit und Vergänglichkeit in Hofmannsthals 'Der Tod des Tizian'", in *Hofmannsthal Jahrbuch zur europäischen Moderne*, 20, pp. 141-160.