

Maurizio Pirro
(Bari)

Visualità e intermedialità in Hugo von Hofmannsthal

Abstract

In *Tod des Tizian* (1892) the painted image and its verbal evocation carry out an important function of poetics. In this verse play, Titian's last painting offers a new representation perspective, which to a certain extent invalidates his previous production. Hofmannsthal here deals with a theme deeply rooted in his aesthetic program. The impulse towards a form supported by a sort of reciprocal strengthening of life and art takes on an eminently ethic configuration in which the aesthetic individual rediscovers his specific duty.

Nel *Tod des Tizian* (1892), il secondo dei drammi lirici che pongono le basi della precoce fortuna letteraria di Hugo von Hofmannsthal, l'immagine dipinta e la sua evocazione verbale svolgono una funzione di poetica assai rilevante. Il dominio del regime visuale nell'attività percettiva dei personaggi è esplicito già nelle parole introduttive recitate dal paggio, il quale illustra la propria condizione di ipersensibilità estetica mettendola in relazione alla suggestione esercitata da «alte Bilder / Mit schönen Wappen, klingenden Devisen, / Bei denen mir so viel Gedanken kommen / Und eine Trunkenheit von fremden Dingen, / Daß mir zuweilen ist, als müßt ich weinen ...»¹ Al centro del breve dramma sta il clima di febbrile aspettativa generato nei discepoli di Tiziano dalla notizia che il maestro, oramai prossimo alla morte, sta ponendo mano con entusiastica determinazione a un ultimo quadro, il cui soggetto è ignoto e può soltanto essere confusamente ricostruito attraverso la testimonianza delle ragazze che sono state convocate come modelle. Benché la sua materia e i particolari della sua realizzazione restino

¹ Hugo von Hofmannsthal: *Der Tod des Tizian*, in: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hrsg. von Bernd Schoeller. Frankfurt am Main 1979, vol. I: *Gedichte – Dramen I. 1891-1898*, p. 247. Per un'analisi del prologo cfr. Sandro Zanetti: *Lyrisch aus der Kulisse der Historie treten. Vergangenheit und Vergänglichkeit in Hofmannsthals "Der Tod des Tizian"*, in: *Hofmannsthal-Jahrbuch*, 20, 2012, pp. 141-160.

oscuri, questo dipinto ha tuttavia l'effetto di ripresentare in una prospettiva nuova, e dunque in un certo senso di invalidare, tutta la produzione precedente di Tiziano. Rapito da un'illuminazione decisiva circa l'unità di ciò che è vivo, Tiziano stabilisce di revocare le proprie opere principali. Le tele che vengono fatte trasportare nel circolo degli allievi (si tratta verosimilmente del *Baccanale degli Andrii* e della *Venere di Urbino*) sono di fatto stigmatizzate come prodotti di una cultura formale priva, nella sua perfezione di superficie, del soffio vitale suscitato dalla comprensione dei principi fondamentali dell'essere.

Abbiamo a che fare, come è evidente, con un tema oltremodo radicato nel programma estetico del giovane Hofmannsthal, e cioè con l'aspirazione a legittimare l'esercizio dell'arte mediante un fondamento spirituale che recuperi la sfera della prassi senza indulgere al suo carattere di contingenza, ma – al contrario – rivelandone la sostanza segreta e non peritura. Una costruzione di totalità che è ripetutamente tematizzata nei saggi degli anni Novanta, e nella quale Hofmannsthal indica una sorta di termine medio tra gli estremi di un puro e semplice formalismo lontano dalla realtà della vita e di una fenomenologia dell'esistente dedita al mero sondaggio dell'apparenza e priva in quanto tale di ogni possibile principio di necessità. Nello scritto del 1896 sui *Bücher* di Stefan George, il merito dell'opera recensita è identificato appunto nella sua distanza da un malvezzo tipico degli «schlechte Bücher unserer Zeit», e cioè l'adesione acritica e non mediata alla banalità di un movente occasionale: «eine lächerliche korybantenhafte Hingabe an das Vorderste, Augenblickliche hat sie diktiert. Zuchtlosigkeit ist ihr Antrieb, freudlose Anmaßung ihr merkwürdiges Kennzeichen»². Attendendosi alla inflessibile misura di impersonalità tipica della propria poetica, invece, George riuscirebbe nell'intento di superare la vita senza negarla, bensì mostrandone l'intima unità: «dem Leben überlegen zu bleiben, den tiefsten Besitz nicht preiszugeben, mehr zu sein als die Erscheinungen»³.

In Hofmannsthal, peraltro, questo slancio verso una forma sorretta da una specie di reciproco potenziamento di vita e arte assume una configurazione eminentemente etica in cui finisce poi per ritrovarsi il compito specifico dell'individuo estetico. Il potenziale formativo dell'artista non può che esplicitarsi nella riunificazione di ciò che, tanto più nel contesto dei grandi processi di modernizzazione che interessano la società europea nel transito tra Otto e Novecento, tende irreversibilmente a separarsi: l'uomo e il suo

² Hugo von Hofmannsthal: *Gedichte von Stefan George*, in: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, cit., vol. VIII: *Reden und Aufsätze I. 1891-1913*, p. 215.

³ Ivi, p. 218.

stile (secondo l'espressione adoperata dallo stesso Hofmannsthal nel celebre attacco del saggio del 1891 su Maurice Barrès)⁴ – l'uomo, cioè, e una forma sovraordinata che contenga tutta la sua esistenza e ne riveli una determinazione superiore, pur senza sopprimerne i dettagli materiali. Di qui la polemica nei confronti del modello di esistenza dell'esteta, che respinge la vita poiché la vede abbandonata al caos e al disordine, ma non è in grado di sostituirla alcuna forma perché assume l'arte come oggetto di mera idolatria, come puro e semplice strumento di difesa dall'insidia della vita. Un motivo variamente documentato in tutta l'opera giovanile di Hofmannsthal, dalla rappresentazione del deserto sentimentale di Claudio nel *Tor und der Tod* (1893) ai giudizi su Gabriele D'Annunzio contenuti nei tre saggi dedicati allo scrittore italiano tra 1893 e 1895, e che influenza in modo decisivo anche il *Tod des Tizian*, lì dove i discepoli di Tiziano appaiono consegnati a una condizione di sterile e paralizzante diletterantismo.

È poi proprio la ricerca di un fondamento esterno alla struttura formale dell'opera d'arte a spingere Hofmannsthal nella direzione di un paradigma mediale alternativo a quello verbale⁵. La tensione verso una semantica generale dello stato estetico, che Hofmannsthal prova a soddisfare con formulazioni di poetica basate non su *tecniche* di codificazione finzionale, ma su *prassi* di carattere esistenziale (si può pensare alla "preesistenza", ma anche all'utopia di un "pensiero del cuore" elaborata nel *Chandos-Brief* del 1902), trova un modo di articolazione preferenziale nel sondaggio di regimi espressivi a più basso indice di denotazione come la pittura e la musica⁶. In generale Hofmannsthal intende la totalità come uno stato che eccede il livello dell'espressione verbale, poiché la sua sovrabbondanza segnica può essere

⁴ «Uns pflegt Glaube und Bildung, die den Glauben ersetzt, gleichmäßig zu fehlen. Ein Mittelpunkt fehlt, es fehlt die Form, der Stil. Das Leben ist uns ein Gewirre zusammenhangloser Erscheinungen; froh, eine tote Berufspflicht zu erfüllen, fragt keiner weiter. Erstarre Formeln stehen bereit, durchs ganze Leben trägt uns der Strom des Überlieferten. Zufall nährt uns, Zufall lehrt uns; dankbar genießen wir, was Zufall bietet, entbehren klaglos, was Zufall entzieht. Wir denken die bequemen Gedanken der andern und fühlens nicht, daß unser bestes Selbst allmählich abstirbt. Wir leben ein totes Leben. [...] Diesen Zustand nannten die heiligen Väter das Leben ohne Gnade, ein dürres, kahles und taubes Dasein, einen lebendigen Tod» (Hugo von Hofmannsthal: *Maurice Barrès*, in: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, cit., vol. VIII, pp. 118-119).

⁵ Sulle basi teoriche di questa costellazione ovvio il riferimento agli studi di Michele Cometa, e in particolare a *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*. Milano 2012.

⁶ Cfr. Sabine Schneider: «Farbe. Farbe. Mir ist das Wort jetzt armselig». *Eine mediale Reflexionsfigur bei Hofmannsthal*, in: *Poetik der Evidenz. Die Herausforderungen der Bilder in der Literatur um 1900*, hrsg. von Helmut Pfotenhauer, Wolfgang Riedel und Sabine Schneider. Würzburg 2005, pp. 77-102.

adeguatamente contenuta solo entro una struttura di semantizzazione estesa a campi molteplici dell'umano. Il poeta muove evidentemente da una concezione tradizionale della totalità come risultato della corrispondenza tra generale e particolare, macrocosmo e microcosmo, operando in un sistema di derivazione romantica già di per sé incline a vedere nella connessione tra le arti un modo potenziato di elaborazione del senso⁷. Tale disposizione richiede peraltro una capacità di piena adesione al carattere autonomo e non vincolato della sintassi visuale. La connessione tra regimi semantici differenti può funzionare soltanto a patto di sciogliere l'esercizio della visualità da ogni possibile limitazione contingente. Lo spettatore, come Hofmannsthal scrive in alcune note pubblicate nel 1893, è chiamato a concentrarsi esclusivamente sull'evidenza segnica dell'immagine finzionale, valorizzando l'abilità tecnica del pittore solo in relazione al modo in cui il segno dipinto si configura come una sorta di scrittura magica e segreta:

Nur müssen die Leute wieder Bilder sehen, Bilder, keine mit der Hand gemalten Öldrucke; sie müssen sich wieder erinnern, daß die Malerei eine Zauberschrift ist, die, mit farbigen Klecksen statt der Worte, eine innere Vision der Welt, der rätselhaften, wesenlosen, wundervollen Welt um uns übermittelt, keine gewerbliche Tätigkeit; daß Malen etwas mit Denken, Träumen und Dichten zu tun hat und nichts, gar nichts mit der Anfertigung hübscher Pfeifenköpfe, geschmackvoller Friseurpuppen und ähnlicher Gegenstände, die nur sehr indirekt mit der Kunst zusammenhängen. Unser Publikum setzt sich vor einem Bild zu allen möglichen Nebensächlichkeiten in Beziehung, nur nicht zur Hauptsache, zum eigentlichen Malerischen; es interessiert sich für die Anekdote, für kleine Mätzchen und Kunststückchen, für alles, nur nicht für das eine Notwendige: ob hier eine künstlerische Individualität die freie Kraft gehabt hat, eine neue, aus lebendigen Augen erschaute Perzeption des Weltbildes in einer Weise darzustellen, die sich der Seele des Betrachters zu übertragen geeignet ist.⁸

⁷ Nel saggio intitolato *Philosophie des Metaphorischen* (1894), che è una recensione all'omonimo libro di Alfred Biese, Hofmannsthal definisce la condizione di disponibilità alla comprensione del carattere di interrelazione di tutto ciò che esiste come il «seltsam vibrierender Zustand, in welchem die Metapher zu uns kommt, über uns kommt in Schauer, Blitz und Sturm: diese plötzliche blitzartige Erleuchtung, in der wir einen Augenblick lang den großen Weltzusammenhang ahnen, schauernd die Gegenwart der Idee spüren, dieser ganze mystische Vorgang, der uns die Metapher leuchtend und real hinterläßt, wie Götter in den Häusern der Sterblichen funkelnde Geschenke als Pfänder ihrer Gegenwart hinterlassen» (Hugo von Hofmannsthal: *Philosophie des Metaphorischen*, in: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, cit., vol. VIII, p. 192).

⁸ Hugo von Hofmannsthal: *Die Malerei in Wien*, in: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*,

Su questa traccia si innesta una spregiudicata disposizione a cogliere la fecondità semantica annidata nella pragmatica delle relazioni e delle attività umane, anche quando queste non abbiano in quanto tali alcun legame con la sfera dell'estetico. Già nella *Lettera di Lord Chandos* viene evocata una situazione di crisi alimentata non solo dal cedimento degli strumenti di *rap-presentazione estetica* della realtà, bensì anche e soprattutto dall'indebolimento della capacità del soggetto di *comprendere globalmente* la realtà stessa. Comprenderla, cioè, come un tutto unitario, nel quale ciascuna manifestazione dell'umano faccia capo a un disegno complessivo. Non è un caso, in questo senso, che il venir meno di tali capacità sia messo in relazione a circostanze, come lo svolgimento di un discorso politico o di uno pedagogico in un contesto familiare, nelle quali l'uso del *medium* verbale appare privo di ogni possibile intenzione estetica, e che, ancora, l'intuizione di un risanamento di quelle facoltà offese si produca a contatto con forme di oggettualità ancora largamente desemantizzate, come nel celebre passaggio dedicato ad alcuni reperti casualmente intravisti in un campo, e dai quali il soggetto si ripromette uno scatto di conoscenza circa la sostanza segreta delle cose⁹. Nei *Briefe des Zurückgekehrten* (1907), poi, questa attitudine a fondere la forma e la prassi, e a ricercare in ciascuna di esse quanto permetta all'altra di venire alla luce con maggiore incisività, assume un carattere già compiutamente culturologico, poiché l'occhio del *Ritornato*, che è presentato come un uomo d'affari dotato di una generica inclinazione a concepire l'esistenza in senso estetico, si spinge a cogliere relazioni di forma nei campi più lontani dall'arte, solo che vi ricorra quella condizione di felice sprezzatura che egli definisce come «guter Zug»:

The whole man must move at once – wenn ich unter Amerikanern und dann später unter den südlichen Leuten in der Banda oriental, unter den Spaniern und Gauchos, und zuletzt unter Chinesen und Malaien, wenn mir da ein guter Zug vor die Augen trat, was ich einen guten Zug nenne, ein Etwas in der Haltung, das mir Respekt abnötigt und mehr als Respekt, ich weiß nicht, wie ich dies sagen soll, es mag der große Zug sein, den sie manchmal in ihren Geschäften haben, in den U.S. meine ich, dieses fast wahnwitzig wilde und zugleich fast kühl besonnene «Hineingehen» für eine Sache, oder es mag ein gewisses

cit., vol. VIII, pp. 526-527. Sui caratteri ipercodificati e misterici del segno finzionale in Hofmannsthal cfr. Elisabeth Dangel-Pelloquin: «*Ab, das Gesicht!*». *Physiognomische Evidenz bei Hofmannsthal*, in: *Poetik der Evidenz*, cit., pp. 51-66.

⁹ Sull'ampio spettro di tipologie immaginali chiamate in causa nel *Brief* cfr. Sabine Schneider: *Das Leuchten der Bilder in der Sprache. Hofmannsthals medienbewußte Poetik der Evidenz*, in: *Hofmannsthal-Jahrbuch*, 11, 2003, pp. 209-248.

patriarchalisches grand air sein, ein alter weißbärtiger Gaucho, wie er dasteht an der Tür seiner Estancia, so ganz er selbst, und wie er einen empfängt, und wie seine starken Teufel von Söhnen von den Pferden springen und ihm parieren, [...] wenn etwas der Art mir unterkam, so dachte ich: Zuhause!¹⁰

Il soggetto appare interessato a un modello di totalità materiale in grado di rendersi visibile non tanto nelle realizzazioni degli individui che ne sono investiti, quanto nel loro sistema gestuale, nell'equilibrio e nell'autocontrollo che trapela dalla loro presenza sensibile nel mondo¹¹. Il paradigma olistico annunciato dalla proposizione introduttiva, che il *Ritornato* sostiene di aver udito da un compagno di malattia nell'ospedale di Montevideo («einer von denen, die weit gekommen wären»)¹², richiede di venire applicato in una dimensione reale e personale, agganciandosi alla capacità dell'uomo di apparire in uno stato di piena adesione a se stesso, di chiusa e compatta auto-referenzialità. Il “je ne sais quoi” che tiene insieme la costruzione di totalità adombrata nei *Briefe des Zurückgekehrten* è un principio di tenuta formale non codificabile, ma riconoscibile intuitivamente, come una specie di segnatura di umanità potenziata, nella condotta di chi lo detiene.

Questa condizione di perfetta padronanza stilistica – che qui è ancorata alla tradizione del *cortigiano*, ma altrove è collegata ad altre tipologie come quella del *gentleman* – presuppone il massimo grado di reticenza e contenimento linguistico, poiché è fondata su una strategia di imperturbabilità e dominio delle passioni che aspira a manifestarsi direttamente nei suoi effetti, senza ricorrere ad alcuna mediazione¹³. La ricerca di un codice di totalità che renda sopportabile al soggetto delle *Lettere* il ritorno nella Germania guglielmina culmina del tutto coerentemente nella scoperta della pittura, e in particolare nell'incontro con la semantica iperconnotativa dei quadri di Vincent van Gogh. La contemplazione dei dipinti viene sganciata dal loro carattere finzionale e inserita in un orizzonte dichiaratamente esistenziale,

¹⁰ Hugo von Hofmannsthal: *Die Briefe des Zurückgekehrten*, in: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, cit., vol. VII: *Erzählungen – Erfundene Gespräche und Briefe – Reisen*, pp. 546-547.

¹¹ Sui *Briefe des Zurückgekehrten* sono importanti i contributi di Ursula Renner: «*Die Zauberschrift der Bilder*». *Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*. Freiburg im Breisgau 2000, pp. 387 ss. e Sabine Schneider: *Verbeißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900*. Tübingen 2006, pp. 221 ss.

¹² Hugo von Hofmannsthal: *Die Briefe des Zurückgekehrten*, cit., p. 546.

¹³ Cfr. Gerhard Austin: *Phänomenologie der Gebärde bei Hugo von Hofmannsthal*. Heidelberg 1981, pp. 71-81 e Brian Coghlan: *The whole man must move at once. Das Persönlichkeitsbild des Menschen bei Hugo von Hofmannsthal*, in: *Hofmannsthal-Forschungen*, 8, 1985, pp. 29-47.

nel quale essi finiscono per svolgere un ruolo terapeutico che a Hofmannsthal non può che apparire in un rapporto di stretta continuità con il carattere etico della sua concezione di poetica. L'effetto suscitato nell'osservatore dalla conoscenza di van Gogh risponde chiaramente alla questione che era stata posta nella *Lettera di Lord Chandos*: il bisogno di una forma non verbale in grado di illustrare la misteriosa, dinamica continuità che il soggetto sente tra sé e le cose assieparate lungo il suo orizzonte percettivo¹⁴. La stupenda descrizione del turbamento psichico prodotto dal paesaggio dipinto è in realtà il racconto di una guarigione spirituale improvvisa:

Wie kann ich es Dir nahebringen, daß hier jedes Wesen – *ein Wesen* jeder Baum, jeder Streif gelben oder grünlichen Feldes, jeder Zaun, jeder in den Steinhügel gerissene Hohlweg, ein Wesen der zinnerne Krug, die irdene Schüssel, der Tisch, der plumpe Sessel – sich mir wie neugeboren aus dem furchtbaren Chaos des Nichtlebens, aus dem Abgrund der Wesenlosigkeit entgegenhob, daß ich fühlte, nein, daß ich wußte, wie jedes dieser Dinge, dieser Geschöpfe aus einem fürchterlichen Zweifel an der Welt herausgeboren war und nun mit seinem Dasein einen gräßlichen Schlund, gähnendes Nichts, für immer verdeckte! Wie kann ich es Dir nur zur Hälfte nahebringen, wie mir diese Sprache in die Seele redete, die mir die gigantische Rechtfertigung der seltsamsten unauflösbarsten Zustände meines Innern hinwarf, mich mit eins begreifen machte, was ich in unerträglicher Dumpfheit zu fühlen kaum ertragen konnte, und was ich doch, wie sehr fühlte ich das, aus mir nicht mehr herausreißen konnte – und hier gab eine unbekannte Seele von unfäßbarer Stärke mir Antwort, mit einer Welt mir Antwort!¹⁵

L'immagine finzionale, con la sua voluta riduzione di referenzialità, si afferma nella psiche di chi la contempla come il *medium* addetto a garantire l'esistenza di un rapporto circolare tra individuo e mondo – si colloca dunque esattamente nel centro di quella concezione di poetica basata sulla conciliazione e sul reciproco innervamento di arte e vita che presiede all'attività di Hofmannsthal fin dai primi lavori¹⁶.

¹⁴ Cfr. Claudia Bamberg: *Hofmannsthal. Der Dichter und die Dinge*. Heidelberg 2011, pp. 263-279.

¹⁵ Hugo von Hofmannsthal: *Die Briefe des Zurückgekehrten*, cit., pp. 565-566. Cfr. Ethel Matala de Mazza: *Dichtung als Schau-Spiel. Zur Poetologie des jungen Hugo von Hofmannsthal*. Frankfurt am Main 1995, pp. 16 ss.

¹⁶ Una variante di questa dimensione, con riferimento alle immagini prodotte dalla psiche stessa nello stato di sospensione arazionale che precede il sonno, è stata studiata da

Nel *Tod des Tizian* il maestro morente è sorretto evidentemente da questo stesso ideale. La dichiarazione nella quale secondo la testimonianza di Giannino, il giovane esteta portatore di un franco istinto di verità sconosciuto agli altri allievi, Tiziano prorompe con estatico entusiasmo nel mettere mano al suo ultimo quadro («Es lebt der große Pan»)¹⁷, mira appunto a indicare come principale elemento di legittimazione del grande stile il possesso di una illuminazione intuitiva circa il carattere di totalità di tutto ciò che esiste, nonché, al tempo stesso, a presentare la semantica non verbale dell'immagine dipinta come il *medium* elettivamente destinato a rendere efficace tale illuminazione. Il pittore come «Mythenbildner inmitten der chaotischen, namenlosen, furchtbaren, leuchtenden Wirklichkeit», secondo l'espressione adoperata da Hofmannsthal nel 1893 a proposito dell'opera di Franz Stuck¹⁸.

La rappresentazione della sovranità stilistica di Tiziano si incrocia con la rappresentazione della sovranità carismatica che egli esercita nella piccola comunità di adepti riunita sotto la sua guida. Anche questo aspetto fa capo all'interesse di Hofmannsthal per gli aspetti pratici ed etici chiamati in causa dall'esistenza estetica, poiché riguarda la sociabilità della primazia detenuta dall'artista di eccellenza. Sondando un modello di comunicazione fondato sulla suggestione e sul condizionamento carismatico del maestro nei confronti dell'allievo, l'autore intende evidentemente mettere alla prova un paradigma di relazione semiotica non lineare, basato non sul codice formalizzato dell'espressione verbale, ma su quello destrutturato e polisemico proprio della comunicazione gestuale. La costruzione di un gruppo limitato di sodali tenuti insieme dal possesso di una comune concezione dell'arte risponde peraltro a una tendenza oltremodo diffusa nella sociologia delle forme simboliche tra fine Ottocento e inizio Novecento, quando il cenacolo si afferma come un sistema di contestazione e di reazione nei confronti dei processi di trasformazione che interessano la vita collettiva sulla soglia del Moderno. All'altezza del *Tod des Tizian*, inoltre, Hofmannsthal aveva da poco personalmente sperimentato la forza e anche il potenziale distruttivo di un sistema di discepolato fondato sulla persuasione suggestiva promossa da un individuo munito di elementi di distinzione e determinato ad adoperarli in forma autoritaria. Tra 1891 e 1892, a Vienna, si era consumato uno

Helmut Pfotenhauer: *Hofmannsthal, die hypnagogen Bilder, die Visionen. Schnittstellen der Evidenzkonzepte um 1900*, in: *Poetik der Evidenz*, cit., pp. 1-18.

¹⁷ Hugo von Hofmannsthal: *Der Tod des Tizian*, cit., p. 250.

¹⁸ Hugo von Hofmannsthal: *Franz Stuck*, in: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, cit., vol. VIII, p. 530.

degli episodi più noti e caratteristici di tutto il “fine secolo” europeo, quando Stefan George, di quattro anni più anziano e già alle prese con la costituzione della struttura primitiva del *Kreis*, aveva fatto oggetto Hofmannsthal di una campagna di reclutamento tanto stringente e aggressiva da suscitare la diffidenza e infine un deciso rifiuto¹⁹. Il carattere equivoco e problematico del rapporto con George, che in ogni caso non impedirà la partecipazione regolare di Hofmannsthal ai primi numeri dei *Blätter für die Kunst*, si innesta sulla tendenza del poeta a vedere nell’esistenza estetica il pericolo di un *deficit* di socievolezza incompatibile con la natura universale-umana dell’arte. Nel dramma i discepoli di Tiziano appaiono paralizzati dalla prospettiva della perdita del maestro e destinano alla forma una considerazione meramente esorcistica, proiettandovi un’attesa di distinzione destinata a disattivare il pericolo che essi sentono provenire dall’esistenza materiale (la lontananza dalla città, ottenuta mediante il concentramento di tutte le attività della scuola in una villa di campagna, è più volte tematizzata nel corso del dramma)²⁰. La riduzione dei compiti formativi propri dell’esistenza estetica alla subordinazione di una relazione passiva nei confronti dell’individuo di eccellenza riduce gli allievi all’angustia di una condizione epigonale. La modestia del loro profilo spirituale, che si riflette nell’incapacità di sentire vita e arte in un rapporto di organica continuità, rende impossibile la sopravvivenza della dottrina del maestro oltre la sua morte, oltre il limite, cioè, del rapporto individuale e personale.

¹⁹ Sulle tracce del rapporto con George nel *Tod des Tizian* cfr. Bernhard Böschstein: *Verbergung und Enthüllung. Georges Präsenz in der Fortsetzung zum “Tod des Tizian”*, in: «*Verbergendes Enthüllen*». *Zu Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens. Festschrift für Martin Stern*, hrsg. von Wolfram Malte Fues und Wolfram Mauser. Würzburg 1995, pp. 277-287.

²⁰ Per esempio nell’istruzione che Desiderio tenta di impartire a Gianino, mettendolo in guardia contro la bruttezza e la volgarità che dominerebbero l’ambiente antiestetico della città: «Siehst du die Stadt, wie jetzt sie drunten ruht? / Gehüllt in Duft und goldne Abendglut / Und rosig helles Gelb und helles Grau, / Zu ihren Füßen schwarzer Schatten Blau, / In Schönheit lockend, feuchtverklärter Reinheit? / Allein in diesem Duft, dem ahnungsvollen, / Da wohnt die Häßlichkeit und die Gemeinheit, / Und bei den Tieren wohnen dort die Tollen; / Und was die Ferne weise dir verhüllt, / Ist ekelhaft und trüb und schal erfüllt / Von Wesen, die die Schönheit nicht erkennen / Und ihre Welt mit unsren Worten nennen ... / Denn unsre Wonne oder unsre Pein / Hat mit der ihren nur das Wort gemein ... / Und liegen wir in tiefem Schlaf befangen, / So gleicht der unsre ihrem Schläfe nicht: / Da schlafen Purpurblüten, goldne Schlangen, / Da schläft ein Berg, in dem Titanen hämmern – / Sie aber schlafen, wie die Austern dämmern» (Hugo von Hofmannsthal: *Der Tod des Tizian*, cit., pp. 253-254). Sulla posizione dei discepoli cfr. Sabine Schneider: *Verheißung der Bilder*, cit., pp. 186 ss.

Gianino è in questa prospettiva il personaggio chiave di tutta l'opera, poiché è l'unico tra i sodali che, lungi dal dissipare la propria esistenza coltivando il residuo senso di elezione generato nel gruppo dalla presenza di Tiziano, appare preso nel giro di fantasie immaginali del tutto coerenti con l'illuminazione che detta al maestro il suo quadro finale. Il lungo intermezzo occupato dal racconto della visione avuta da Gianino durante una notte di veglia al capezzale di Tiziano anticipa il contenuto del dipinto al quale il pittore dedicherà le ultime ore di vita, e al tempo stesso predispone la cornice interpretativa necessaria a schiarirne il significato, integrando le scarse indicazioni che saranno fornite dalle tre modelle nella scena conclusiva. Nelle parole del giovane discepolo prende forma una costruzione di impronta dionisiaca incentrata sulla rappresentazione della natura come pervasa da un orgiastico risveglio di vitalità²¹. Questo serpeggiare di energie primitive non implica peraltro un indebolimento della coesione formale dell'immagine evocata dal ragazzo, poiché la visione di Gianino si coagula intorno a unità saldamente strutturate e inclini anzi a una stabilità di ordine monumentale che richiama molto da vicino la pittura di Arnold Böcklin, autore onnipresente nella cultura figurativa dei poeti del Moderno, al quale, per non fare che due fra i tanti esempi possibili, Stefan George dedicherà una lirica dal carattere programmatico, inserita nella sezione *Zeitgedichte* del *Siebenter Ring* (1907), e lo stesso Hofmannsthal destinerà una versione riveduta del *Tod des Tizian* che verrà recitata in occasione di una commemorazione del pittore tenuta a Monaco nel febbraio 1901²². Il tratto ideologicamente più marcato della fantasia adombrata dal personaggio coincide tuttavia con l'elaborazione di un nesso visuale tra il mondo della natura, al quale pertengono le immagini sviluppate nella prima parte del monologo, e quello della città, in cui l'immaginazione di Gianino trova definitivo compimento²³. Ambientando nella sfera della metropoli il presentimento della superiore unità dell'esistenza²⁴, il discepolo supera d'impeto le riserve coltivate dagli

²¹ Andreas Thomasberger (*Hofmannsthal's Poems and Lyric Dramas*, in: *A Companion to the Works of Hugo von Hofmannsthal*, ed. by Thomas A. Kovach. Rochester, NY 2002, pp. 47-63) attira l'attenzione sul fatto che la scrittura efrastica si sviluppa nel dramma secondo modalità sostanzialmente equivalenti nella rappresentazione tanto dell'immagine dipinta, quanto del paesaggio naturale (cfr. in particolare p. 61).

²² Sulla tessitura böckliniana nel *Tod des Tizian* cfr. Ursula Renner: «*Die Zauberschrift der Bilder*», cit., pp. 161-176.

²³ Cfr. Claude Foucart: «*La mort du Titien*». *Hugo von Hofmannsthal, "l'écriture magique des images"*, in: *Écrire la peinture entre XVIII. et XIX. siècles. Études réunies par Pascale Auraix-Jonchière*. Clermont-Ferrand 2003, pp. 475-485.

²⁴ «*Ich war in halbem Traum bis dort gegangen, / Wo man die Stadt sieht, wie sie*

altri allievi circa la sociabilità della concezione di poetica praticata nel gruppo e inizia a delineare la curvatura universale-umana che caratterizzerà il dipinto finale di Tiziano²⁵.

La testimonianza delle ragazze appena uscite dall'*atelier* del maestro non offre una visione generale del soggetto dipinto; ricostruendo il modo in cui Tiziano ha abbigliato e collocato ciascuna delle modelle, essa consente però di intendere abbastanza limpidamente l'intenzione estetica che presiede alla composizione dell'immagine. La disposizione allegorica associata alla presenza di Venere, raffigurata secondo attributi convenzionali, subisce un forte slittamento per l'accostamento all'enigmatica rappresentazione del dio Pan, che compare nella forma ipersimbolizzata di una marionetta velata che sta nelle mani di una delle modelle. Il fatto che sia la ragazza stessa a fornire senza indugio l'interpretazione della figurina coerente con il desiderio dell'artista («Denn diese Puppe ist der große Pan, / Ein Gott, / Der das Geheimnis ist von allem Leben. / Den halt ich in den Armen wie ein Kind. / Doch ringsum fühl ich rätselhaftes Weben, / Und mich verwirrt der laue Abendwind») ²⁶ sposta l'interesse della scena dal piano della decodificazione allegorica a quello della cooperazione e della ricreazione simbolica. La forza dell'immagine, la sua stessa motivazione, non è subordinata alla comprensione della sua logica narrativa, bensì alla condivisione pragmatica del suo significato esistenziale, il quale rimanda evidentemente all'intuizione dionisiaca della totalità profonda dell'essere²⁷. La cecità imposta alla marionetta

drunten ruht, [...] / Da aber hab ich plötzlich viel gefühlt: / Ich ahnt in ihrem steinern stillen Schweigen, / Vom blauen Strom der Nacht emporgespült, / Des roten Bluts bacchantisch wilden Reigen, / Um ihre Dächer sah ich Phosphor glimmen, / Den Widerschein geheimer Dinge schwimmen. / Und schwindelnd überkams mich auf einmal: / Wohl schlief die Stadt: es wacht der Rausch, die Qual, / Der Haß, der Geist, das Blut: das Leben wacht. / Das Leben, das lebendige, allmächtige – / Man kann es haben und doch sein vergessen! ...» (Hugo von Hofmannsthal: *Der Tod des Tizian*, cit., p. 253).

²⁵ Cfr. Rolf Tarot: *Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur*. Tübingen 1970, pp. 57-84.

²⁶ Hugo von Hofmannsthal: *Der Tod des Tizian*, cit., p. 258.

²⁷ Di una teatralizzazione dell'immagine nella scena finale del dramma ha parlato Gabriele Brandstetter: *Dem Bild entsprungen. Skripturale und pikturale Beziehungen in Texten (bei E. T. A. Hoffmann, Honoré de Balzac und Hugo von Hofmannsthal)*, in: *Zwischen Text und Bild. Zur Funktionalisierung von Bildern in Texten und Kontexten*, hrsg. von Annegret Heitmann und Joachim Schiedermaier. Freiburg im Breisgau 2000, pp. 223-236. Cfr. inoltre Márta Gaál Baróti: *Hofmannsthals "Der Tod des Tizian" als intermedial orientiertes Netzwerk*, in: *Verflechtungen. Inter textualität und Intermedialität in der Kultur Österreich-Ungarns*, hrsg. von Endre Hárs, Wolfgang Müller-Funk und Magdolna Orosz. Frankfurt am Main u. a. 2003, pp. 149-159.

del dio Pan allude in questo senso alla necessità di preservare tale determinazione dal contatto con la contingenza di circostanze occasionali, volgendola invece all'apprezzamento delle leggi fondamentali dell'esistenza, che nella prossimità della morte Tiziano riconduce, attraverso la mediazione di una delle ragazze, al ritmo sempre uguale del farsi e del disfarsi delle forme²⁸.

²⁸ «Im bläulich bebenden schwarzgrünen Hain / Am weißen Strand will er begraben sein: / Wo dichtverschlungen viele Pflanzen stehen, / Gedankenlos im Werden und Vergehen, / Und alle Dinge ihrer selbst vergessen, / Und wo am Meere, das sich träumend regt, / Der leise Puls des stummen Lebens schlägt» (Hugo von Hofmannsthal: *Der Tod des Tizian*, cit., p. 258). Secondo Gerhart Pickerodt (*Hofmannsthals Dramen. Kritik ihres historischen Gehalts*. Stuttgart 1968, pp. 23-33) il collegamento tra l'intuizione di Tiziano e l'imminenza della sua morte colloca il contenuto sapienziale implicito nella visione dell'unità del tutto in una sfera irrimediabilmente soggettiva e non socializzabile, vincolata alla comunicazione diretta tra il maestro e gli allievi e non più attingibile in sua assenza.