

Percorsi della memoria 106.

Titolo originale: Titien, le chant du cygne
© Librairie Arthème Fayard, 2009

Traduzione e note di Vincenzo Fidomanzo

In copertina: *Il supplizio di Marsia*, Museo arcivescovile, Kroměříž
(particolare).

ISBN 978-88-5520-173-5

© 2023 Cierre edizioni
via Ciro Ferrari, 5
37066 Sommacampagna, Verona
tel. 045 8581572
edizioni.cierrenet.it • edizioni@cierrenet.it

Philippe Beaussant

TIZIANO

Il canto del cigno

a cura di Vincenzo Fidomanzo

Prefazione di Augusto Gentili



Indice

- 7 Tiziano, la pittura infinita
di Augusto Gentili

TIZIANO. IL CANTO DEL CIGNO

- 23 *Il supplizio di Marsia*
37 *Aus der Tiefen*
43 *La Venere di Urbino*
55 Ritratti
61 L'Areino
71 Ritratto dell'artista par lui-même
83 *Il martirio di san Lorenzo*
93 *L'incoronazione di spine*
99 *La Pietà*
113 Il quadro nel quadro
119 Crediti fotografici

Tiziano, la pittura infinita

di Augusto Gentili

Incontrai Philippe Beaussant (o almeno così ricordo) intorno alla metà degli anni settanta a Kroměříž in Moravia, nel palazzo del principe vescovo, in settembre. Era oltre i quaranta, portava indosso un abito leggero di elegante sciatteria francese e un sorriso musicale a tutta faccia sotto gli occhialetti accademici. Quando arrivammo davanti al *Supplizio di Marsia* di Tiziano, vidi il sorriso sparire: dapprima soltanto sorpreso – allora non conosceva altre opere estreme del Grande Vecchio – poi turbato dall’ammasso di macchie, bagliori e riflessi, infine quasi spaventato: dove era finita l’armonica bellezza, che aveva visto e credeva intoccabile, della *Donna allo specchio* o della *Venere di Urbino*? Domandava sottovoce, si domandava, con lieve frenesia: se non esiste (nessuno l’ha mai sentito) il mitico canto del cigno, lamentoso e dolcissimo, cosa davvero fanno e pensano gli artisti da vecchi? Soffrono l’angoscia della morte vicina, o l’attendono come ultima e sola possibilità di liberazione, forse di trasformazione? Ed è proprio vero che ormai non devono rendere conto a nessuno? Per riprendersi salì sul suo terreno favorito, ma il tema della morte imminente aveva intanto guadagnato il sopravvento: con le mie modeste competenze di allora, non potevo seguire il raffinato musicologo che si addentrava nelle 23 battute dell’*Et expecto [resurrectionem mortuorum]* della *Messa in si minore* di Johann Sebastian Bach e tra i 23 archi delle *Metamorphosen* di Richard Strauss; ma alla fine, ormai insperato dentro quella tempesta di suoni immagi-

nati, arrivava a salvarmi il piccolo meraviglioso quadro del vecchio Rembrandt dove il decrepito Simeone capisce e ringrazia: *nunc dimittis*, ora liberi il tuo servo, ora mi lasci andare.

Diversamente da Beaussant, il *Supplizio di Marsia* non mi spaventava, o almeno non più: avevo studiato a lungo le orribili riproduzioni allora disponibili, impastate e scurissime, ma ora il dipinto non sembrava più “inzaccherato”, perché era stato pulito con misura e cautela da un eccellente restauratore del luogo (ricordiamone il nome: František Sysel). Inoltre, un anno prima mi ero fermato a lungo, tra Edimburgo e Londra, davanti alle “poesie” mitologiche, e mi aveva stravolto la *Morte di Atteone*, il cacciatore mutato in cervo e sbranato dai suoi stessi cani, ancora metà uomo e metà bestia, per aver sorpreso nude al bagno la dea Diana e il suo seguito di fanciulle come lei castissime e ritrose: più crudele del Marsia scorticato, perché Atteone, visto nella scena iniziale a Edimburgo, era un bel giovane, e la sua fine impressionava ancor più di quella del satiro sventurato, che già di suo era più bestia che uomo. A Kroměříž – con un treno notturno vuoto e gelido, e un altro, prima dell’alba, bollente e pieno di operai diretti in fabbrica – arrivavo da Vienna, trentenne romano in maglione e jeans a zampa d’elefante, entusiasta di Maria Teresa ma rattristato dalla *Ninfa e pastore*, da quell’amore disperato, di cui non riesco a cogliere il senso, immerso in un crepuscolo avanzato di grigi (tanti grigi diversi) sporcati di bruni, strisciati di biacca e di rosa (di rosa!).

Invito il mio compagno a trascurare alcuni dettagli secondari, come il cagnolino che lecca in terra il sangue dello scuoiato o il satiretto stupefatto col cane di taglia robusta, e a dubitare del suonatore di lira da braccio, rifatto sopra l’anonimo attendente che in origine si limitava a tener da conto la lira antica del dio scorticatore dalle mani impegnate con il coltello e la pelle del satiro. Gli mostro che Mida ha davvero le orecchie d’asino, ma piccole, appena spuntate e confuse tra i capelli grigi e gli scintillii della

corona d'oro; e gli spiego che Mida ha la faccia del vecchio Tiziano, costretto nel tipico atteggiamento del melanconico a meditare sulla crudeltà del dio, e che quella faccia inconfondibile dal profilo di falco la ritroverà quando vedrà i ritratti “par lui-même”, i *San Gerolamo*, la *Pietà*. Questa novità di un Tiziano non solo pittore, ma attore o “figurante”, gli piace davvero, e gli piace la simmetrica contrapposizione ai lati della vittima, il partito della civiltà e dell'ordine – che tale si pretende – contro quello della primitiva libertà di natura, ovvero Apollo e lo Scita suo complice, assassini senza scrupoli, contro il grande satiro pietoso (forse addirittura il dio Pan) e Mida pensoso, dalla parte dei vinti: l'insanabile contrasto tra apollineo e dionisiaco che la cultura cinquecentesca dibatte tre secoli prima di Nietzsche.

Poi tornano di rimbalzo le domande iniziali: davvero il vecchio Tiziano non deve più render conto a nessuno? davvero i suoi ultimi giorni sono privi di difficoltà e preoccupazioni, davvero i suoi ultimi pensieri sono privi di dubbi e incrinature? No, non è vero, gli rispondo. In bottega mancano eredi ai quali valga la pena insegnare, un figlio è pittore scarso e segretario fedele, mentre l'altro, chierico controvoglia, è scapestrato e inaffidabile. Gli amici migliori sono andati da tempo; il più importante di tutti, Pietro Aretino, da una ventina d'anni. I patrizi veneziani non lo cercano più: hanno scelto Tintoretto e Veronese, meno cari, più disponibili e puntuali. Anche il ricorso alla religione sembra ormai un conforto debole e incerto, poiché in città convivono, tutt'altro che pacificamente, i rigori del disciplinamento pretesco, le alternative spirituali dei mercanti realtini e le deviazioni riformate d'oltralpe. C'è inoltre da seguire il commercio del legname in Cadore, affidato ai parenti di montagna... ma Beaussant non mi ascolta più: rifugiato nel tempo chiuso dell'estetica, annoiato da queste notizie di cronaca e di contesto, comincia a volare sopra le immagini senza mai entrarci dentro. Le questioni di linguaggio, intanto affiorate, le tengo per me.

Nella bottega svuotata il vecchio maestro dipinge per sé, o (che è lo stesso) per destinatari virtuali. Dinanzi alle opere degli altri che riempiono ormai case e chiese, deve aver capito da un pezzo che il linguaggio dei suoi tempi migliori, pur con tutti i progressivi aggiornamenti e sviluppi, non interessa più (quasi) a nessuno, e soprattutto non interessa più a lui. Ogni tanto – dalla Spagna, dalla Germania; mai da Venezia – gli fanno balenare idee di nuove storie, o di repliche delle vecchie, e le lascia cadere. Sperimenta: prepara, comincia, abbozza, poi gira le tele contro il muro, e aspetta; non finisce quasi mai, ma in molti casi ritiene comunque d’aver finito. Cerca un linguaggio essenziale che ancora non esiste – che ancora nemmeno è stato pensato – per mantenere coerenza tematica e dignità conoscitiva alle ultime storie e alle ultime poesie.

Un linguaggio di macchie, spessori, vortici, sbavature e strisciature caratterizza in forma organica e costante alcuni capolavori – pochi, particolari, e rigorosamente senza destinatario – dell’ultima pittura di Tiziano: una pittura che a lungo tutti abbiamo etichettato come “non finita”, sia pure con motivazioni distinte e spesso contrapposte, prima di riconoscere questa *pittura infinita* (e infinibile, illimitata) che continua implacabilmente a seguire il suo percorso di radicale indipendenza. Il dato fondamentale di questo linguaggio è la rinuncia all’invenzione a vantaggio del massimo caricamento dell’espressione e del massimo effetto di emozione sui temi della violenza, del dolore, della solitudine, della morte: dunque la versione viennese di *Tarquinio e Lucrezia* come sintesi concentrata e concettuale di quella analitica e narrativa di Cambridge, il *San Gerolamo* Thyssen come variazione esasperata di quello di Brera, la *Coronazione di spine* di Monaco come angoscioso stravolgimento di quella al Louvre di trent’anni prima; poi, come tutti sanno, il *Supplizio di Marsia* da una vecchia composizione di Giulio Romano e la *Ninfa e pastore*, priva di violenza ma colma di dolore, da quelle lontanissime del *Polifemo* di Sebastiano Luciani e di una *Nuda sdraiata* di

Giulio Campagnola; infine, la *Morte di Atteone* come inattesa conclusione – una volta tanto – della storia cominciata vent'anni prima con le intoccabili vergini al bagno.

Atteone, tramutato in cervo da Diana, fugge, stupito che le sue gambe corrano tanto veloci. Solo quando vede il suo nuovo aspetto riflesso in uno specchio d'acqua capisce quel che è accaduto, poiché la sua mente è rimasta qual era. A questo punto i cani lo scorgono, lo inseguono, lo dilanano: spiega Ovidio nelle *Metamorfosi* (III, 198-241) che Atteone vorrebbe chiamarli, farsi riconoscere, ma ormai dalla sua bocca non possono più uscire parole. Nella *Morte di Atteone* di Londra, il disgraziato cacciatore, colto proprio nel mezzo dell'agghiacciante processo di metamorfosi, barcolla sotto l'assalto dei cani. Alla fine della caccia c'è il regresso dalla condizione umana alla condizione ferina, sottolineato in Ovidio dalla separazione tra coscienza e parola e in Tiziano dalla natura duplice del protagonista, in parte uomo e in parte bestia. Nella straordinaria tessitura di quasi tutto il dipinto secondo il nuovo frantumato linguaggio, risalta la figura di Diana, regolarmente finita perché gli dèi, a differenza degli uomini, non perdono mai la loro integrità.

La *Morte di Atteone*, come il *Supplizio di Marsia*, è un dipinto degli anni estremi, privo di destinazione programmata o rintracciabile. Tiziano, che prima non s'era mai soffermato sul finale del mito, ora interviene per due volte proprio sulla tragica conclusione e fornisce così la chiave ultima di interpretazione della sua lunga discussione sul rapporto tra dèi e uomini: un rapporto che ribalta il senso previsto dalla cultura umanistica, poiché conduce gli uomini non al raffinamento ma all'imbestiamento, non all'elevazione ma alla distruzione. In questi due capolavori terminali, dove i protagonisti sono fisicamente smembrati, giunge al massimo grado anche lo "smembramento" del tessuto pittorico, la dissoluzione della forma compiuta e armonica in frammenti sconvolti di materia colorata: il nuovo linguaggio, al di là di ogni funzionalità puramente

TIZIANO
IL CANTO DEL CIGNO

È vero che i cigni, proprio prima di morire, fanno udire di lontano un canto armonioso, e poi chinano il capo e si tacciono? Così si dice. È una leggenda molto antica. Gli uomini, senza dubbio, l'hanno inventata tanto tempo fa perché sembrava loro impossibile che un uccello dalle forme così belle, dal collo così lungo e così elegantemente curvato, così armonioso esso stesso sull'acqua degli stagni con il suo riflesso simmetrico, non potesse emettere almeno una volta nella sua vita un lamento, un vocalizzo, qualcosa di toccante come il suono del corno nei boschi, e che fosse degno della sua maestosa bellezza.

È una leggenda, ma le vecchie leggende hanno diritto al rispetto, per tutte le forme di poesia che esse hanno generato da tempo. «Anch'io sono un cigno, muoio, posso cantare»: è Lamartine che l'ha detto¹. Il canto immaginario del cigno è così trasformato in opere d'arte, quelle che inventano i poeti molto vecchi, i musicisti molto vecchi, i pittori molto vecchi allorché si approssima la morte. E così come, nella leggenda, è da lontano, fuori di vista, nella sera calante che il cigno lanciava la sua cantilena al di là dei grandi alberi ai bordi dello stagno, è vero che alcuni vecchi grandi artisti di colpo si trasfigurano e ci lanciano le loro ultime parole, i loro ultimi accordi.

Che il cigno abbia paura della morte? Che la senta arrivare? Che abbia un'anima? «Muoio, posso cantare...» Come è che l'avvicinarsi della morte appare nello stesso tempo come la più terribile angoscia, quella che annulla tutte le altre, e

come una incredibile liberazione che permette che l'ultimo canto, l'ultima pittura, gli ultimi versi superino in bellezza, o in forza, o in emozione, tutto quello che un uomo aveva potuto fare fino ad allora e che noi abbiamo amato? Ma la parola bellezza è quella corretta? Il canto del cigno, in lontananza, è bello? Non si sa, perché nessuno l'ha mai sentito.

Così, il canto del cigno è diventato quello del poeta, del musicista e del pittore che, all'improvviso, con la mano tremante, la voce che tuona e le parole che gli sfuggono, si trasforma, come se la consapevolezza che lo assale di colpo di non poter più esserci l'indomani, di non poter più dire niente altro, gli facesse raccogliere qualcosa che non aveva ancora detto, trafitto dalla consapevolezza che non potrà più dirla, o quasi più.

I *Canti del cigno* di alcuni dei più grandi della storia delle arti mi hanno sempre meravigliato. Si direbbe che essi rinascano di colpo, incredibilmente diversi – ma forse soltanto diversi da quello che noi credevamo che fossero. Oppure che essi si sentano all'improvviso liberati da quanto convenga fare per essere coerenti con sé stessi, o nella giusta linea di condotta di quello che bisogna fare per essere del proprio tempo, o precursore, o alla moda, o semplicemente corretto. Di colpo, quest'uomo (poeta, pittore, musicista) avverte che non ha più da render conto a nessuno, neanche a sé, o almeno a quella parte di sé che, fino a quel momento, lo incatenava.

Di colpo, eccolo liberato – da cosa? Non si sa – e questo non ha importanza.

Avrei voluto parlare dei tanti tra loro che, da tempo, infatti, mi stupiscono con le loro ultime parole, le loro ultime osservazioni; non quando essi muoiono a trentacinque anni, ma al contrario quando essi si guardano dopo settant'anni. Avrei anche voluto metterli l'uno di fronte all'altro, mentre si guardano negli occhi.

Johann Sebastian Bach, quasi cieco, e che scrive, nota dopo nota, con la sua mano tremante e con la penna che lascia macchie d'inchiostro, *et expecto resurrectionem mortuorum*, e che inventa su queste parole una musica inimmaginabile che vacilla e vaga da una tonalità all'altra nel corso di ventitré battute, simile a un cieco che non sapesse più dove si trova e che a tastoni, piangendo, vada ripetendo *et expecto*, spero, spero, spero... E questo, per niente: perché nessuno, né a Lipsia né altrove, nel 1750, poteva immaginare che si potesse suonare quella musica e Bach lo sapeva quando la scriveva. Una musica per nessuno, per sé, per Dio. Per aver qualcosa da dire se per caso un giorno ci fosse una *resurrectio mortuorum*.

Oppure Richard Strauss, quello che si è sempre considerato come la musica tedesca per antonomasia e che compone nel 1944 le sue *Metamorfosi* per costruire una sorta di riassunto di tutto ciò che secondo lui metteva la Germania al centro del mondo; con dei piccoli pezzi di Beethoven che passano come scintille (due note e si crederebbe...) e sboccano su scivolate che sembrano wagneriane, incatenamenti che hanno l'aria di venire da non si sa quale opera immaginaria di un improbabile Brahms e che sfuggono immediatamente affinché si senta quello che Strauss scrive nelle lettere ai suoi amici – 2 marzo 1944: «Sono inconsolabile. La Goethehaus, il luogo più sacro del pianeta, distrutta! Dresda, Weimar, Monaco... scomparse»; «Oggi ho letto che lo stesso Lutero diceva: "La Germania appartiene al passato"». Ed ecco come Strauss componendo questo concentrato utopico della musica tedesca poneva un punto definitivo alla storia della bellezza.

O ancora Rembrandt che dipingeva sé stesso dopo averlo fatto cento volte, giovane, bambino, divertito, serio, pazzo, travestito, vecchio, brutto. Ma è, per quell'ultimo quadro, sotto le vesti del vecchio Simeone cieco che tiene in braccio un piccolo Gesù incappucciato, che dice con la bocca storta: *Nunc dimittis* (ora posso andarmene).

Non parlerò in queste pagine che di Tiziano il cui *canto del cigno*, che ho scoperto un giorno, per caso, senza saperne nulla, è stato uno dei più inquietanti incontri che io abbia mai fatto con ciò che si definisce un'opera d'arte. Non ne parlerò, d'altronde, per dire «io», ma perché, essendo Tiziano uno dei più grandi pittori della nostra storia, quello che ci mostra su quel quadro ci obbliga a porci delle domande su quello che noi siamo. Noi. Io. Tu. Voi tutti.

NOTA

1. Alphonse de Lamartine, *La morte di Socrate* (1823).