

Hans Sedlmayr

La critica d'arte come scienza dello spirito



Incontro casuale con qualcosa di fatale

L'incontro con qualcosa che deve diventare importante o fondamentale nella nostra formazione, nel nostro cammino, può apparire più o meno casuale, assumendo in genere quel tipico andamento che riproduce i segni della leggerezza e della pura eventualità. Sta a noi, in quel preciso istante, riconoscerne la forza attrattiva, e di lì iniziare un processo che ci porterà ad approfondire la questione.

Quello che si può definire destino, nelle sue stazioni più significative, è costellato da eventi che all'apparenza casuali, si rivelano poi punti d'inizio di processi che segnano in modo forte tutto il dipanarsi nella visibilità delle nostre vite. Così avviene nell'incontro con persone, luoghi, circostanze, immagini, suoni, discipline, arti, professioni e tutto quanto ciò che da un istante in poi è destinato a restare, a sedimentare, a segnare per molto tempo.

Che questo incontro fosse in qualche modo "fatale", cioè correlato indissolubilmente alle nostre vite è una circostanza sicura per me, ed il fatto che proprio in quell'istante noi siamo in grado di riconoscerne la forza attrattiva è una condizione che si fonda sulla nostra individualità più profonda. Se infatti il nostro destino si deve dipanare, se dobbiamo crescere ed evolverci come individui, *chi* presiede alla nostra formazione sa riconoscere e cogliere quell'attimo e spingere la nostra psiche alla curiosità, all'incanto, ad una specie di ammirazione preliminare, ancora molto acerba, confusa, proprio perché ancora intrisa di fattori inconsci, ancora non del tutto trapassata nella zona schiettamente conscia e dunque a disposizione della coscienza.

Effettivamente quel primo contatto viene *riconosciuto* come significativo dalla nostra "antica memoria" a prescindere dalle qualità specifiche insite in esso, e su questo punto tutto dipende dalla direzione che abbiamo fatto prendere alle nostre vite, nella maggioranza dei casi in una forma

combattuta tra il passato ed il futuro, tra il riciclare vecchi schemi o tendenze, ed il rischiare nel nuovo, nella crescita, nella specificazione perfezionata della nostra individuazione.

Il Prof. Carli agente inconsapevole del destino

La prima volta che ho sentito parlare di Hans Sedlmayr è stato allo studio del Prof. Carlo Fabrizio Carli, noto critico e storico dell'arte, che mi onora della sua amicizia e segue da tempo il mio lavoro di artista.

In occasione di una mia mostra personale, nel Febbraio 2004, avevo preparato per lui, una serie di domande sul mio lavoro alle quali egli aveva risposto con acume e profondità. All'interno del testo delle risposte, mentre leggevo, incontrai una parola che mi era del tutto sconosciuta, e che apparentemente, sebbene in una forma aggettivata, forse derivava da un nome, o meglio da un cognome. Il paragrafo suonava così:

- Non amo logiche restaurative, ma è inutile negare che il recupero dell'immagine abbia un significato profondo, certo superiore al mero dato estetico; forse, per ricorrere alla notissima e forse logorata formula sedlmayriana, significa un indizio di recupero di un "centro" esistenziale. -

Dapprima, nella confusione di questa iniziale fase di "riconoscimento" di qualcosa di sconosciuto, la parte finale della parola: *mayr*, mi aveva anche fatto pensare a Maria, la Vergine Maria, ed avevo pensato, in una frazione di secondo, che il "prefisso" *sedl* si riferisse a qualche luogo, forse un luogo di pellegrinaggio, un eremo, un santuario...

Era indispensabile chiedere una spiegazione, che non tardò più di pochi secondi, il tempo per il Prof. Carli di andare in biblioteca e ritornare con diversi volumi. Alcuni avevano titoli affascinanti *La perdita del centro*, o *La morte della luce*. C'era in essi qualcosa di drammatico, di fondamentale, di profondo. Con l'evocazione di parole del genere non credetti ci fosse spazio per discorsi meramente storici, o meramente critici (avevo intanto saputo che Hans Sedlmayr era stato un famoso storico dell'arte).

Appuntai il tutto tenendo a mente la breve introduzione teorica che Carli mi aveva fatto, nella quale era stato forte il richiamo a Spengler ed alla concezione del declino dell'Occidente.

Si era aperta una finestra, tra il ricordo e la novità, qualcosa che sembrava applicarsi così perfettamente alle condizioni ed alle questioni in cui un artista in questo momento si viene a trovare.

Pochi giorni dopo ordinai in libreria alcuni volumi di Sedlmayr, guidato dall'apertura che avevo sentito, forse senza un'idea precisa di quello che avrei trovato.

Hans Sedlmayr

Hans Sedlmayr (1896-1984) fu storico dell'arte e titolare per lungo tempo della cattedra di questa disciplina presso l'Università di Vienna. Allievo di Dvorak e di von Schlosser, aveva sin dall'inizio respirato quell'atmosfera culturale che circondava la Scuola di Vienna, e che si determinava in un uso molto accurato delle fonti, nella grande tradizione filologica, nello studio parallelo della storia e della filosofia in correlazione alla storia dell'arte, tendendo a porre attenzione a lunghi periodi storici, all'evoluzione degli stili e delle grandi linee di tendenza. Evidentemente questa impostazione di sguardo molto ampio applicata all'osservazione del fenomeno artistico, ha rappresentato la premessa teorica che, facendo dell'ampiezza della visione il punto di forza, poteva portare molto lontano. I testi più importanti che ci lascia Sedlmayr (per citarne solo alcuni) sono: *La perdita del centro*, *La morte della luce*, *Arte e verità*, *La rivoluzione dell'arte moderna*, *Johan Bernhard Fischer von Erlach*, *L'architettura del Borromini*.

Ma questo non è né vuole essere il luogo di una trattazione storico-critica della figura di Sedlmayr, in cui rievocare il posto preminente di questo pensatore nel panorama della metodologia critica moderna. Non è quello il mio compito. Il mio vuole essere solo un omaggio alla grandezza della sua visione profetica, espressa soprattutto in *Perdita del centro*, da parte di chi come me è pittore e studioso di astrologia.

I precursori dell'annottamento

La tesi fondamentale di Sedlmayr, espressa in modo magistrale in *Perdita del centro* (1948), da molti considerato - forse a ragione - il suo capolavoro, è che alla fine del XVIII secolo è iniziato qualcosa nelle arti, una tendenza si è resa visibile, uno sconvolgimento fa vedere i primi segnali evidenti, con visioni ed immagini che fino ad allora non erano mai state viste, se non, vagamente, nelle opere di alcuni precursori lontani nel tempo, rari quanto inquietanti (ad esempio Hieronymus Bosch). Come si comprende già da questo esordio, l'impostazione base di Sedlmayr è quella di considerare l'arte e l'opera d'arte come *sintomo di una malattia* del corpo di una civiltà, dell'Occidente: il luogo nel quale vibra, si scatena e si condensa il fremito, la febbre, la sofferenza, la crisi causati da un tremendo e profondo turbamento di una civiltà.

Ma è soprattutto la pittura il luogo sacro in cui il prezzo più alto viene pagato, dove massimo è lo sbandamento, e non a caso Sedlmayr inizia il capitolo su Goya (che insieme a Friedrich, Daumier, Grandville, Cézanne ecc. è considerato iniziatore o interprete potente della nuova direzione) con una citazione definitiva di Ernst Jünger:

-Gli altari in rovina sono abitati dai demoni.- ¹

Terribili sono i primi sintomi quando cominciano a comparire come "temi" dell'opera, giacché una visibilità conclamata del male era già stata oggetto delle visioni dell'arte, quando "l'inferno era un tempo una zona limitata dell'aldilà"; erano già stati dipinti i quadri delle tentazioni dei santi, o delle sofferenze del Cristo Gesù schernito da uomini abietti. Con Goya invece, e per la prima volta, avviene qualcosa di nuovo ed agghiacciante:

- Qui però questo mondo dell'orrido è divenuto immanente, connaturato al mondo; si è insediato nell'uomo stesso. Nasce così una nuova interpretazione dell'uomo, in genere. L'uomo si demonizza, e non solo esteriormente. Egli stesso ed il suo mondo vengono lasciati in balia di forze demoniache. L'elemento infernale è preponderante, le forze contrarie stanno su una difensiva impotente e disperata.

Nelle visioni dei "Sogni" e dei "Proverbi" compaiono tutte le deviazioni dell'elemento umano e gli attentati all'uomo e alla sua dignità; demoni in forme umane e, accanto ad essi, demoni allucinati di ogni specie: mostri, spettri, streghe, giganti, animali, lemuri, vampiri. - ²

Estremamente interessante è il fatto che Sedlmayr ci riferisca di una misteriosa malattia che coglie Goya intorno al 1792, l'anno in cui la Rivoluzione Francese raggiunge il suo culmine, e che Sedlmayr stesso correla a molte altre strane sindromi che in quei decenni colpiscono vari artisti:

- Siamo nei decenni in cui molti artisti vengono posseduti da forze demoniache. (...) E' come se nell'uomo si fosse aperta una porta verso il mondo degli inferi e come se questo mondo minacciasse con la sua follia coloro che hanno visto troppo di quanto esiste in esso. - ³

Un altro sublime interprete di questa nuova e terribile fase, un altro genio che sembra avvertirci che "il demonio è disceso sulla terra" e non c'è più modo di difendersi è Caspar David Friedrich, che per primo raffigura la "mortale rigidità dei ghiacci".

- La nave sepolta da masse di ghiaccio in una disperata solitudine è - al pari dell'uomo minacciato da sanguinose visioni raffigurato da Goya - un possente simbolo dell'uomo abbandonato.

(...)

L'uomo è afferrato dall'Onnipotenza che si manifesta nelle creazioni della natura - l'eternità del mare, la fissità delle montagne, la nebbia che non ha confini; - eppure egli è separato da essa come da qualcosa di completamente diverso e si trova in un disperato isolamento. Anche tutto ciò che di umano circonda l'uomo non ha patria, come non hanno patria le navi, è in rovina come lo sono le chiese, o è morto, come le lapidi

¹ Hans Sedlmayr: *Perdita del centro*, Borla Editore, traduzione italiana di Marola Garducci, pag. 146.

² Ibidem, pag. 149.

³ Ibidem, pag. 151.

sepolcrali e le tombe. Proprio questo è il motivo dominante che ricorre sempre nei quadri di Friedrich. - ⁴

Ma se Friedrich nella desolazione solitaria ed agghiacciante delle sue visioni mantiene - come Goya - un livello di dignità per l'immagine dell'uomo, la tendenza caricaturale di un Daumier va a colpire al cuore proprio la sacralità di quell'immagine: l'uomo viene sfigurato, ridicolizzato, è ancora un uomo, sebbene senza più nessuna delle sue nobiltà:

- L'espressione dell'uomo si muta in una smorfia; egli sembra una caricatura, un aborto, una bestia, uno scheletro, uno spettro, un idolo, una bambola, un sacco, un automa; appare inoltre brutto, sospetto, informe, grottesco, osceno. Le sue azioni acquistano i caratteri dell'insensatezza, della menzogna, della commedia, della brutalità, del demoniaco. Chi non sapesse che cosa significano le caricature, le vedrebbe come un pandemonio proiettato nel mondo dell'uomo. In realtà la caricatura nel suo punto culminante è quella forma che, alla metà del secolo, accettò l'immagine dell'inferno, entrata con Goya a far parte del nostro mondo. - ⁵

Nelle opere di Grandville invece, che considerare solo un innocente caricaturista è del tutto fuori luogo, qualunque costituzione di senso viene sostituita dalla forza creatrice dell'illogico, dell'insensato, del delirio e del sogno. Il sogno è l'artista, in una dimensione di accettazione del non-senso come inevitabile, fatale e *normale*. Sedlmayr ci dice però:

- Come all'ala opposta ci si persuaderà che l'intelligenza pratica dell'ingegnere crea opere perfette, così l'incoscienza del sogno viene concepita qui per sé stessa, senza la comparsa di alcun significato accessorio, come creatrice. - ⁶

Questa è in effetti una caratteristica molto evidente della nostra civiltà moderna e perfino post-moderna. Nei nostri tempi infatti, a fronte dell'accuratezza e della precisione al secondo della tecnologia imperante, viene attribuito all'uomo ed alla sua condizione, per come ci viene indicata da molte espressioni "artistiche" contemporanee, un assetto caotico e confuso, in cui non c'è né dignità né umanità, e l'attenzione alle realtà psichica e spirituale umane, viene spesso sostituita dallo scimmiettamento di azioni e metodi derivati dalla tecnologia, come se in definitiva oggi l'arte avesse un inguaribile senso d'inferiorità di fronte alla scienza ed alla tecnologia.

In Grandville, dietro la falsa bonomia innocente delle sue scene illogiche, dove può accadere tutto ed il contrario di tutto "la natura si trasforma in Apocalisse" e si porta un colpo mortale al senso ed alla cifra esistenziale dell'uomo che si svilupperà poi nel Surrealismo, in malattia conclamata e gravissima.

⁴ Ibidem, pag. 152, 154.

⁵ Ibidem, pag. 158.

⁶ Ibidem, pag. 160-161.

Ma la frattura tra arte e realtà come senso e conoscenza del mondo, avviene in modo davvero drammatico in Cézanne, per il quale l'opera non deve rappresentare altro che la condizione del "puro vedere", quella condizione di pre-coscienza che si può sperimentare appena ci si sveglia, quando gli occhi vedono, ma l'intelletto non partecipa ancora alla elaborazione conoscitiva della visione. E' il rapporto tra l'uomo e la realtà, tra il soggettivo e l'oggettivo che in Cézanne viene minato, viene dissolto, e questa mortale scissione andrà a riproporsi come malattia mortale nell'Astrattismo ed in gran parte dell'arte seguente. Quando infatti ci si ponga in "uno stato di estrema indifferenza dello spirito e dell'anima per ciò che l'occhio vede" non si prepara altro che l'annottamento e la follia, e si prepara "lo scoppio dell'elemento extraumano".

- Una tale arte infatti fa sì che l'uomo giunga - in contrasto con l'esperienza naturale - allo stesso livello delle altre cose. Subito dopo - nell'arte di Seurat - l'uomo apparirà come una marionetta, un manichino, un automa. Più tardi, nelle opere di Matisse, la figura dell'uomo non avrà un'importanza maggiore di quella che si dà a un disegno per carta da parati. Nei cubisti, l'uomo si ridurrà ad un disegno costruttivo. - ⁷

Il cuore della teoria sedlmayriana

Date queste premesse, l'analisi di Sedlmayr diviene ancora più pregnante quando ci mostra l'aggravarsi dei sintomi che avevamo osservato nelle opere dei precursori di questa grave crisi. Il processo infatti, nel corso del tempo, si radicalizza, si aggrava, e tutti i sintomi di disfacimento, distanza, solitudine e "demonia" dell'arte moderna e contemporanea portano ad una condizione in cui l'inumano, il sub-reale (questa è per Sedlmayr la verità nascosta del *surrealismo*), l'inorganico ed il demoniaco sembrano conquistare l'anima del modo.

- L'elemento notturno, pauroso, morboso, molle, morto, putrefatto e sfigurato, il tormentato, dilaniato, ottuso, osceno, l'invertito, il meccanico, tutte queste sfumature, attributi e aspetti di ciò che non è umano, s'impadroniscono dell'uomo, del suo ambiente familiare, della natura e di tutte le sue manifestazioni. Essi trasformano l'uomo in un rudere e un automa, in un lemure e in una larva, in un cadavere e in uno spettro, in una cimice e in un insetto; essi lo dipingono brutale, crudele, abietto, osceno, mostruoso, meccanico. In diverse correnti della pittura moderna compare l'uno o l'altro di questi tratti antiumani, dove in sostanza dominano, nel cubismo la morte, nell'espressionismo il caos ardente, nel surrealismo la fredda demonia del più profondo gelo infernale. - ⁸

Se lo spirituale diviene *demoniaco*, il pulsare organico della vita si trasforma nell'inerzia spenta e mortale dell'inorganico, della materia presa per sé stessa, del colore preso per sé stesso, della forma che non allude

⁷ Ibidem, pag. 167.

⁸ Ibidem pag. 173.

ad alcunché di vivo, di umano. Basti pensare all'astrattismo, all'informale fino ai "sacchi" di Burri...

- L'uomo ha, per sua natura, la propria sede nella sfera della natura organica e in quella del mondo spirituale. Della sfera inorganica egli non fa parte perché essa è extraumana. (...)

Lo spostamento del centro di gravità dello spirito umano verso il mondo inorganico, l'abbandonarsi dello spirito stesso all'inorganicità è perciò senza alcun dubbio un turbamento cosmico. - ⁹

E' facile comprendere come questa analisi che Sedlmayr realizza alla fine degli anni 40 del secolo scorso, riferendosi essenzialmente alle correnti artistiche che vanno dall'espressionismo all'astrattismo, dal surrealismo al cubismo, abbia una fortissima valenza profetica se consideriamo lo sviluppo preso dall'arte nei tempi successivi, fino ai giorni nostri.

Oggi in definitiva abitiamo una dimensione in cui l'orrore prefigurato da poche anime particolari e potenti si è come espanso, ha conquistato la società, ha valicato i confini di raffinati circoli o sodalizi. Il mondo che ci circonda è talmente intriso dagli effetti più totali del turbamento profondo di cui parla Sedlmayr, attraverso la televisione, i miti della comunicazione, e degli oggetti della tecnologia, a fronte in definitiva di una condizione generalizzata di appiattimento e provincialismo che orbita attorno a vecchi *taboo* perennemente riedificati e perennemente e apparentemente sconfitti, che l'arte che accompagna in modo tuttora molto maggioritario questo tipo di mondo, non riesce ad avere nessuna forza di cambiamento e rinnovamento.

Chiunque volesse sfogliare oggi una delle varie riviste specializzate del settore artistico (salvo rare eccezioni), si renderebbe conto di come, in massima parte, quello che Sedlmayr aveva diagnosticato in *Perdita del centro* sia oggi divenuto una dilagante marea nera. Ciò che vediamo esposto in larghissima parte del mondo ed in notevole preponderanza, nelle raffinate istituzioni "di punta" governate all'insegna di una religione capovolta, è molto, molto peggio di quello che aveva visto Sedlmayr stesso, e che gli era però già stato sufficiente per capire che si trattava una malattia mortale. La pornografia dilagante, l'orrore di residui di vario genere sparpagliati in galleria, la sporcizia ed il letame che imbrattano i muri, animali morti incatenati ed appesi al soffitto, mostri, sozzure, calcinacci, lordure, feticci, corpi di uomini e donne imbrattati come in riti di sangue, in riti di morte, nell'abiezione, nel grido di appartenenza al nulla, al male. L'uomo è solo un portatore di perversioni e si acconcia per soddisfare lo sguardo di depravati, in un universo di cose qualunque, un'oggettistica da ammirare "al di fuori del proprio contesto" che fa aumentare il non-senso e la distanza da Dio.

⁹ Ibidem, pag. 211.

Ma i grandi del passato, che avevano attraversato quelle terribili condizioni, a differenza degli squallidi epigoni di oggi, che possiamo considerare fortunatamente solo degli imitatori, degli opportunisti, dei plagiari dell'orrore (manca nuovo combustibile alla disgregazione ed al disorientamento?), avevano comunque salvato le loro anime:

- I grandi geni del tempo sono quegli artisti che non hanno evitato il nuovo, e neppure tentato di sottrarsi al pericolo, o di salvarsi nei "rifugi", o di mascherare con vuote forme umane questo inevitabile carattere extraumano che si apriva loro davanti, ma che in mezzo a queste disperate situazioni e a queste tentazioni ingannevoli - spesso soffrendo e giungendo alle soglie della disperazione - hanno trasportato oltre l'abisso l'immagine dell'uomo. - ¹⁰

Da Hölderlin a Goya, da Friedrich a Nietzsche, da Dostojewskij a Van Gogh, da Marc a Trakl, solo per fare alcuni nomi, tutti hanno attraversato l'abisso senza pur tuttavia perdere la loro dignità umana, il senso della loro responsabilità come uomini e come artisti di fronte all'umanità e di fronte a Dio. E' infatti nella perdita di rapporto con Dio che per Sedlmayr va ricercata l'origine del turbamento che consegna al diavolo le chiavi della città, ed infatti il centro che si è perso è Dio, e più esattamente il Dio incarnato. Quando il turbamento elide questo centro, il disastro che ne consegue è esattamente la civiltà moderna, questo è il cuore della teoria di Sedlmayr.

De Profundis

De Profundis, una poesia di Georg Trakl, il poeta austriaco che Sedlmayr cita tra quei santi che hanno attraversato l'abisso "senza rinnegare Dio" e senza tradire l'uomo, potrebbe essere emblematica per dimostrare le condizioni estreme dell'anima del mondo all'esordio del secolo XX, quando il processo illustrato da Sedlmayr era già in pieno svolgimento. Questa poesia è presumibilmente del 1912, ed è particolarmente significativa perché riesce a racchiudere nel consueto stile di Trakl, un'immensa quantità di condizioni interiori ed esteriori, scene, sentimenti, abissi dell'anima, luci improvvise ed incantevoli, natura ed animali avvolti nel mistero, orrori ed inaspettate benedizioni, tonfi del cuore e sorrisi innocenti, in cui qualunque cosa evocata assume la forza e la valenza di una potente apparizione tridimensionale (oggi si potrebbe dire che la poesia di Trakl è capace di trasportarti fisicamente nei luoghi che nomina ed evoca, in una sorta di ologramma allucinatorio) e contemporaneamente

¹⁰ Ibidem, pag. 276.

la credibilità indiscutibile e venerabile di un testo sacro che *profetizza* come condizione normale¹¹.

DE PROFUNDIS

C'è un campo di stoppie, sul quale cade una pioggia nera,
C'è un albero bruno, che si erge solitario.
C'è un vento sibilante, che avvolge capanne vuote.
Quanto è triste questa sera.

Oltre il borgo,
la mite orfana raccoglie ancora poche spighe di grano,
i suoi occhi vagano, rotondi e dorati, nel crepuscolo
ed il suo grembo attende lo sposo celeste.

Sulla via del ritorno
i pastori trovarono il dolce corpo
imputridito in un cespuglio di spine.

Io sono un'ombra lontana da oscuri villaggi.
Alla fonte del bosco
ho bevuto il silenzio di Dio.

Freddo metallo mi penetra nella fronte.
Ragni mi cercano il cuore.
C'è una luce che mi si spegne in bocca.

A notte mi ritrovai in un campo,
coperto di rifiuti e polvere di stelle.
Nel boschetto di noccioli
angeli cristallini suonarono ancora.

La prima strofa della poesia descrive tre scene apocalittiche. I connotati di queste scene parlano evidentemente del *tempo del mondo* e non di una certa stagione o condizione meteorologica che investe un luogo delimitato della terra. In questa prima strofa ci si dice quali siano le condizioni del mondo e dell'anima dell'uomo sotto l'influsso della nuova energia che gli artisti della generazione di Trakl sentono ormai con chiarezza. Si fa notte: solitudine, freddo, vento; l'umile abitazione dell'uomo è vuota. Si sente chiaramente il vento sibilante e gelido tra le capanne.

La "sera" del verso finale della strofa non è la fase del giorno che segue il tramonto, ma è il declino della civiltà occidentale, è la sera dell'Occidente,

¹¹ La traduzione è mia dalla versione inglese di Alexander Stillmark: Georg Trakl, *Poems and Prose*, Libris, London, 2001. Le versioni italiane sono alquanto inaffidabili. Un esempio per tutti: nella versione di Vera degli Alberti e Eduard Innerkofler edita da Garzanti, in *De profundis "weiler"*, corrispondente a "borgo", diventa "stagno" essendo stato scambiato per "weiher"! Migliore da tutti i punti di vista per quanto concerne l'italiano, la versione di Ida Porena (Einaudi).

difficile da attraversare. Trakl ci dice che ore siano, tempo del destino di una civiltà.

La seconda strofa è ancora una nuova scena; la protagonista è un'orfana ed è mite, gentile, indifesa. Si è portata un po' fuori dal piccolo borgo dove vive, dove c'è ancora qualche povera spiga da raccogliere. L'orfana è l'anima dell'uomo che cerca alimento, ma non lo trova all'interno del borgo, ma appena fuori di esso. I suoi occhi dichiarano la sua innocenza e la sua speranza nonostante sia il crepuscolo, e le cose divengano ogni istante più buie. C'è però la dolcezza di un momentaneo incanto con la natura circostante. Nel suo cuore è viva l'attesa del contatto generativo con Dio. Questa ragazza, questa "mite orfana" ha un'eco vagamente cristiana: fa pensare a Maria, ai miti, ai poveri, ai semplici...

La terza strofa proietta sulla nostra anima una scena che è senz'altro il "sintomo" più potente della grave crisi del tempo. Intanto in questa zona dall'incerto contorno, comunque nei pressi di un piccolo borgo, ci sono dei pastori che stanno tornando a casa. Si può pensare che a loro è appunto concesso un *ritorno* perché semplici, legati alla vita naturale, alla terra. Sono loro a trovare il "dolce corpo" della fanciulla morta, ed in questo c'è quasi una qualche indulgenza nell'orrore peraltro tremendo, perché ci sarà comunque pietà, dolore, preghiera. Si suppone che mani forti e rudi lo ricomporranno...Ma il corpo è in un cespuglio di spine (eco della passione del Cristo Gesù) ed è imputridito, e questo fa pensare a tempi diversi tra la morte ed il ritrovamento. E' trascorso del tempo come a dire che quel momento terribile è passato ed il bosco e la natura hanno avuto il tempo di assorbire e neutralizzare il colpo, l'irruzione del male, e presentano inevitabilmente solo l'effetto agghiacciante di qualcosa la cui natura il poeta tace¹².

La quarta strofa introduce un cambiamento repentino di situazione: è ora il poeta che guarda sé stesso, forse rendendosi conto che ciò che si era articolato e dipanato fino a quel momento era lui stesso, come campo di stoppie, come orfana, come pastore, come corpo morto. Si giunge così ad un'asserzione terribile che toglie il senso dell'essere uomo, dell'essere vivo, di partecipare a questo mondo. Esso con i suoi borghi oscuri non è un luogo adatto alla vita, ed è meglio essere un'ombra lontana. Ma l'aver bevuto il silenzio di Dio è comunque riconosciuto come un contatto con Lui, ed attraverso l'acqua sorgiva il poeta ha bevuto quel silenzio. Il turbamento del rapporto tra l'uomo e Dio fa sì che Egli si esprima nel silenzio, ma è già appunto molto importante che il poeta si accorga che Dio c'è e non ci parla. Il messaggio di Dio, del suo silenzio, scorre nell'acqua della fonte, in qualcosa d'incantevole.

¹² Teniamo presenti, in relazione a questa terza strofa ed in generale a tutta la poesia, il momento culminante dell'Adagio della Decima Sinfonia di G. Mahler, o *Il grido* di E. Munch.

La quinta strofa è un'abbandono a visioni orrifiche di confusione degli elementi, di perdizione, di perdita della propria individualità, umanità, e della vita. La prova del solo vedere in sé stessi una condizione generale e di soffrirla sul proprio corpo è come riattraversare la passione di Gesù. L'intrusione colpisce la testa ed il cuore, il gelido metallo penetra nella fronte come a disumanizzare i pensieri dell'uomo, ed i ragni devastano il luogo dei suoi sentimenti. Una luce, l'anima, si spegne nella sua bocca.

È importante considerare che le persone comuni, contemporanee di Trakl, hanno beneficiato di una salda protezione, che ha schermato la loro impreparazione a sentire e vedere oltre il vedere comune, il comune sentire. Tutti hanno continuato a fare le loro vite normali, tra aspirazioni, desideri, organizzazione, filiazione e preoccupazioni varie, mentre Trakl a Innsbruck si dibatteva tra la vita e la morte in queste condizioni di veggenza, a cercare di capire se ci sarebbe stato un qualche futuro dopo l'apocalissi!

La sesta strofa è come una rinascita, il corpo del poeta è su un campo, come impastato di rifiuti e polvere di stelle. È come un neonato che esce dall'utero di sua madre, o come un alieno disceso bruscamente da un altro mondo e gettato nel luogo del suo atterraggio. La materia più sporca e quella più pura lo avvolgono, egli sembra aver ricevuto il dono della conoscenza, o forse più semplicemente è di nuovo un essere umano, pienamente un essere umano nella solita ed esemplare coappartenenza del bene e del male, misto di lordura e di spirito sublime, la materia di stelle che lo avvolge come una polvere ci parla della sua origine cosmica. Ritornato dunque in sé dopo una terribile odissea durata sei strofe e secoli di storia della psiche e del corpo del mondo, rivede nel boschetto di noccioli gli angeli cristallini *che suonano ancora*.

Ecco che così Trakl "ha trasportato oltre l'abisso l'immagine dell'uomo". E credo che non ci fosse migliore omaggio ad Hans Sedlmayr che, austriaco come Trakl, avrà sicuramente conosciuto questa poesia.

La critica d'arte come scienza dello spirito

L'impostazione metodologica introdotta da Sedlmayr tende a travalicare i limiti storici della critica d'arte.

Se si da per scontato che nell'arte "si manifestano le tendenze e le aspirazioni dell'anima che non sono ancora passate attraverso la coscienza" oltre a tutto il repertorio classico della critica d'arte, si può arrivare a pensare che l'arte manifesti in modo chiaro e palpabile i sintomi del *turbamento* del rapporto tra uomo e Dio.

- Parlare di turbamento ha senso soltanto dove si presuppone una norma (che non è, però, la media) e un'eterna essenza dell'uomo. -¹³

Detto questo, si comprende come Sedlmayr abbia assimilato la lezione di Spengler, per il quale

"la critica alla storia si fa ricerca della "struttura metafisica dell'umanità storica". Questo perché "se si vuol sapere in che forma il destino della civiltà occidentale si compirà nel futuro, bisogna prima sapere che cosa sia civiltà". Da questo sapere può emergere una "filosofia dell'avvenire". Articolare questa filosofia è compito arduo anche perché non è detto che possa ancora sorgere sul suolo metafisicamente esaurito dell'Occidente. Questo compito impone "l'idea di una morfologia della storia mondiale, del mondo inteso come storia", che è intuito e formulato nella sua antitesi rispetto al mondo come natura. E' evidente la separazione tipica di tutto lo storicismo tedesco tra scienze dello spirito e scienze della natura, accettata senza riserve da Sedlmayr. - ¹⁴

Perché dall'opera d'arte sia possibile conoscere la storia dell'essere, occorre però accettare l'idea di una sorta di osmosi tra il piano ontico e quello ontologico:

- Ogni interrogazione sull'opera d'arte ha due estremi: da una parte un orizzonte ontologico che non dice come sia possibile che l'essere venga rappresentato e, dall'altra, le modalità ontiche che si postulano come forme della temporalità nella determinazione dell'esistente, quindi come rappresentazione e techne; da una parte l'essere e dall'altra gli enti. Tale contraddizione è risolvibile formalmente solo ritenendo possibile una derivazione dall'ontico all'ontologico e viceversa (il che equivale a postulare l'identità tra ontologia e teologia). - ¹⁵

Tutta la teoria sedlmayriana si fonda su un potente assunto teologico, e la graduale malattia o possessione diabolica che investe l'anima del mondo occidentale dalla fine del secolo XVIII in poi, è diagnosticabile come tale solo se si è fondati su di una lettura del tempo come destino e come destino di grazia. Per Sedlmayr questo assunto può essere utilizzato dalla critica d'arte attraverso l'investigazione della presenza o meno nell'opera del rispetto della "unità di misura umana". Egli a tal proposito cita una frase di Adalbert Stifter che rende evidente l'origine mistica del suo punto di vista: "L'unico peccato mortale nel campo dell'arte è quello commesso contro l'originaria somiglianza dell'anima umana con Dio"¹⁶

Non può bastare sicuramente un atteggiamento di mera rilevazione di ciò che accade, di pura annotazione giornalistica o sociologica del divenire,

¹³ Hans Sedlmayr: *Perdita del centro*, Borla Editore, traduzione italiana di Marola Garducci, pag. 332.

¹⁴ Hans Sedlmayr: *La luce nelle sue manifestazioni artistiche*, (dalla Presentazione di Roberto Masiero e Riccardo Caldura), Aestetica, Palermo, 1994, pag. 14.

¹⁵ *Ibidem*, pag. 8.

¹⁶ Hans Sedlmayr: *Perdita del centro*, Borla Editore, traduzione italiana di Marola Garducci, pag. 276. Adalbert Stifter, poeta austriaco, 1805-1868.

che non si fondi su un poderoso concetto di bene e di salvezza del corpo del mondo.

Il medico che rileva i sintomi della malattia, li intercetta come tali perché conosce il funzionamento *normale* del corpo umano: la febbre ad esempio può essere sintomo di un'infezione, e non è normale una temperatura di 38° in un essere umano. Questo stesso procedimento è possibile anche nei confronti della storia, giacché anche una certa civiltà ha un corpo il cui andamento "fisiologico" può essere studiato tenendo in conto le condizioni che possono consentirne la sopravvivenza.

Questo particolare modo di leggere la storia, e la storia dell'arte in particolare, va però ben oltre i confini del pensiero storiografico, e si avvicina o combacia del tutto - a mio giudizio - con una "scienza dello spirito", che ad avvenimenti che si svolgono sul piano visibile, attribuisce una sorta di fondamentale *contropartita* che si svolge contemporaneamente su piani superiori o invisibili. Applicare la propria attenzione allo studio dei processi storici diviene in tal modo l'apertura di un canale di comunicazione con i piani sottili, che dalla storia dei fatti e delle tendenze, fa trapassare alla storia dell'evoluzione dell'anima umana (l'anima che indaga su sé stessa). Importante è a questo proposito il pensiero di Rudolf Steiner, che a volte sembra riecheggiare nelle pagine di Sedlmayr:

- Chi rifletta sul significato della scienza naturale nella vita degli uomini, troverà che esso non può considerarsi esaurito nell'acquisizione di conoscenze naturali. Infatti queste conoscenze non potranno mai condurre l'uomo ad altro che a un'esperienza di ciò che l'anima umana stessa *non* è. L'elemento animico non vive in ciò che l'uomo conosce della natura, bensì nel processo del conoscere: l'anima sperimenta sé stessa nel proprio applicarsi alla natura. E in questa sua attività essa si conquista in modo vivente qualcosa che va oltre il sapere della natura, cioè uno sviluppo di sé stessa sperimentato nella conoscenza della natura. La scienza occulta vuole esplicitare quello sviluppo dell'anima in domini che stanno oltre i limiti della sola natura. - ¹⁷

In considerazione di ciò, occorrerebbe capire perché abbiamo dovuto attraversare una fase come quella che Sedlmayr fa iniziare alla fine del XVIII secolo, perché abbiamo dovuto subire una così terribile deviazione dalla luce, le cui conseguenze sono ancora così potentemente presenti ancora oggi all'inizio del nuovo Millennio?

Non si è trattato sicuramente di un vezzo di artisti sofisticati o depravati che hanno scelto la via della perdizione e dell'abisso per noia o per sembrare più trasgressivi ed interessanti. In realtà, nel tempo, si è verificato un profondo inaridimento delle fonti dell'ispirazione precedenti, un venir meno delle immagini consuete, dei temi che avevano dominato l'immaginazione. A fronte di questa mancanza di vitalità del *vecchio* percorso si è fatto strada il *nuovo*, con un volto enigmatico, fluido,

¹⁷ Rudolf Steiner: *La scienza occulta*, I Libri del Graal, Roma, pag. 4.

inafferrabile ma anche aggressivo, senza nome, potente, rivoluzionario, capace di distruggere il passato, tutto il passato, capace di dare emozioni mai provate prima, di dare la sensazione di dominare il visibile e l'invisibile, di coinvolgere fin nelle fibre più profonde, più intime, con un'energia fremente, piena di passione, a volte spiritica, allucinata, a volte ardente come l'inferno, a volte fredda come la neve (come l'inferno), a volte sublime, tanto spirituale da far dimenticare i santi e Dio (Lucifero), da far dimenticare la bella natura dolce e commovente, da far dimenticare il volto dell'uomo.

I migliori non hanno potuto non incamminarsi, non andare a vedere, non hanno potuto non aprire quella porta. In effetti gli artisti sono istintivamente attratti nel punto in cui c'è forte energia, questa è la loro grandezza e la loro ingenuità, perché lo spirituale è pericoloso, perché non sempre si tratta di Angeli di Luce!

- Ma, giunti a questo punto subentra la possibilità di un'arte antiumana e, nei suoi limiti estremi diabolica o nichilista. Usando unità di misura estetiche, quest'arte è difficilmente distinguibile dall'arte vera; è invece chiaramente riconoscibile perché essa non considera l'importanza dell'elemento umano. L'arte extraumana ha un pericoloso fascino per gli spiriti di oggi. E, fino a che nell'immagine si ammira ciò che secondo la propria natura è negazione del carattere umano, questo significa che l'inversione è profondamente radicata. Non è possibile che si lodi o si ammira quello stesso spirito che si pretende di aborrire quando, nella realtà, esso abbassa l'uomo, lo rende folle, lo mette alla gogna e lo tormenta, quando in nome dell'arte lo denigra e lo degrada spiritualmente. - ¹⁸

Il male è stato necessario. Necessario il suo attraversamento. Abbiamo imparato moltissimo ad un prezzo tremendo, e questo prezzo, pagato dapprima in prima persona dagli artisti, è stato pagato poi da tutta l'umanità nel secolo scorso. Il sovvertimento di tutta la nostra civiltà occidentale è tale che oggi, forse, alcune esili tracce di cambiamento ci fanno sentire una lenta, lenta guarigione dal turbamento diagnosticato da Sedlmayr.

Lo specchio astrologico

E' difficile per l'astrologia definire il perché qualcosa avvenga, soprattutto quando si tratti della vita di una nazione o di una civiltà, ma è ad essa consentito dire che cosa *accompagna* la realizzazione di determinati effetti sul piano della coscienza del mondo. Definire il che cosa *accompagna* l'evoluzione di una qualche entità definita, quali un singolo individuo, un ente, una nazione, una civiltà, non è del tutto privo di conseguenze sul piano del comprendere anche un qualche livello di senso, e dunque di

¹⁸ Ibidem, pag. 276.

prognosi, a parte la temporalizzazione abbastanza controllabile degli accadimenti sul piano degli anni, dei mesi...

Se partiamo dalla fine del XVIII secolo, fase storica dalla quale Sedlmayr fa iniziare la discesa agli inferi della civiltà occidentale, fatto che venne segnalato dalla sintomatologia che abbiamo visto nelle arti, possiamo rilevare fatti importanti che ebbero conseguenze definitive sullo sviluppo della nostra civiltà.

Il 13 Marzo 1781 William Herschel scopre Urano; il 23 Settembre 1846 Johann Gottfried Galle, studioso dell'Osservatorio di Berlino, e Louis D'Arrest, uno studente di astronomia, sulla base di speculazioni matematiche di Jean Joseph Le Verrier, scoprono Nettuno; il 18 Febbraio 1930, Clyde Tombaugh scopre Plutone.

Se un corpo celeste non è stato ancora scoperto, per il pensiero astrologico più accreditato ed accettabile, la sua energia, pur esistendo "in astratto", non può raggiungere il piano della biosfera terrestre. E' come dire che l'energia di Urano, ad esempio, ha iniziato ad irradiarsi ai singoli uomini della terra, alle nazioni ed alle civiltà, dal momento in cui è stato scoperto.

Prima di quel momento essa era solo latente, a disposizione forse solo di quelle anime eccelse che non possono essere limitate dalle condizioni evolutive del mondo, ma che travalicano qualunque condizionamento o limitazione dello spazio-tempo.

Corollario a queste affermazioni potrebbe essere la riflessione che l'energia di un certo "nuovo" pianeta diviene attingibile solo per la civiltà che ha prodotto il suo scopritore, nel nostro caso la Civiltà occidentale, e non per l'intero mondo. Come dire che una certa tribù dell'Africa, o l'Islam non potrebbero partecipare, sul piano delle energie astrali irradiate, delle scoperte realizzate dagli eccellenti e geniali astronomi occidentali, europei o americani! Ma oggi il mondo è talmente "globalizzato" da rendere planetarie le condizioni dell'Occidente, e sul piano astrologico si potrebbe ritenere che gli influssi attivi su di esso *contagino* i popoli e le civiltà che con esso entrano in contatto. Ma questa importantissima questione non può essere trattata in questa sede.

Fino alla scoperta di Urano, la costituzione dell'uomo, dal punto di vista astrologico, si fermava a Saturno, ovvero alla strutturazione in una cellula chiusa e coerente delle energie formative rappresentate dal sistema solare conosciuto fino a quel momento. Dalla fine del XVIII secolo, l'immissione dell'energia dei "nuovi" pianeti realizza un graduale ma potentissimo sovvertimento di questa piattaforma classica.

Vediamo ora in breve il significato dei nuovi arrivati del sistema solare, che il pensiero astrologico è riuscito a comprendere in anni di osservazione e riflessione su temi di singoli individui o di entità più allargate.

Urano rappresenta il crollo della struttura a lungo trattenuta, glorificata, e sostituisce con un momentaneo caos, un'ordinata ed ormai insostenibile

condizione di ordine. Gli eventi sono subitanei, imprevedibili, apocalittici, esplosivi. La volontà viene perturbata verso una direzione per lo più imprecisata, caotica ma irremovibile. O eventi o decisione, il risultato è un cambio di rotta che apparentemente oltraggia i valori acquisiti, le consuetudini ed i valori morali, spinge ad andare oltre perché il passato risulta impraticabile e spento, privo di sangue, di energia. La civiltà occidentale ha dovuto aspettare molti secoli per essere pronta ad affrontare ed incarnare l'energia di Urano, la cui scoperta coincide con i primissimi anni della Rivoluzione francese, e con la comparsa, secondo Sedlmayr, dei primi sintomi di grave turbamento nelle arti.

Urano inevitabilmente agisce in una prima fase (che può durare anni o decenni, a seconda se applicato ad un individuo o ad una entità astratta come una Nazione) come un demone distruttivo, la cui seduzione è fondata sull'annullamento del vecchio ordine e sulla ricerca spasmodica del nuovo, sulla figurazione di nuove energie che animano gli stessi corpi. La sua natura è comunque fredda, sebbene esplosiva, priva di rimpianti. La sua cognizione è che è meglio amputare prima che l'infezione sia devastante, ma la cura può essere molto nociva, per un primo periodo, anche se poi, fisiologicamente, tutto il nuovo, fomentato da Urano, deve andare a conchiudersi in una qualche forma stabile.

Nettuno è l'invasione dei piani profondi che vengono come allagati da forze non umane, a cui non si era affatto abituati, e attraverso questa marea montante si acquisiscono elementi di natura aliena, estranea, più che umana, la cui metabolizzazione risulta difficile, la cui normalizzazione risulta ardua, la cui utilizzazione richiede un'evoluzione della struttura che dovrebbe incardinare il tutto. La tendenza di queste energie è di andare a prendere posizione in una zona psichica che potrebbe essere chiamata "inconscio", e da lì operare in modo silenzioso, costante, disgregante, seducente, da dietro le quinte.

Quando la coscienza non è in grado di organizzare i materiali che provengono dalle profondità, e non capisce neanche di essere sottoposta a questo genere di attacco, il controllo passa direttamente a Nettuno ed avvengono le trasformazioni epocali (sia nella vita degli individui che delle entità collettive). Le masse infatti sono dominate da questo pianeta, che tende a diluire i limiti, i confini di qualunque entità delimitata. Esso induce l'attrazione per ciò che tende a disgregare (alcool, droghe, ecc), fomenta le dissociazioni mentali, i comportamenti criminali, la dissoluzione di un centro cosciente nella tendenza alla costituzione di una supercoscienza (il genio, l'iniziato). Nettuno è un'antenna cosmica.

Evidentemente anche l'energia di Nettuno deve rientrare "prima o poi" in una qualche forma conclusa, una volta che la struttura si sia riformata, dopo il suo intervento, più ampia, molto più ampia.

Plutone è il magma incandescente nelle viscere del vulcano, un fuoco che non brucia sulla terra, ma che può bruciare la terra. Esso è la potenza germinativa che crea e distrugge, ed è definitivamente anche l'inferno,

con la sua passione fremente ed ossessiva, i suoi poteri oscuri (l'energia nucleare utile e distruttiva al tempo stesso, incoercibile), le dannazioni della psiche che si scopre posseduta e non più padrona di sé (la scoperta dell'inconscio), le tirannie più tremende che hanno disumanizzato l'uomo negandogli libertà e dignità (nazismo e comunismi).

Plutone ha reso più forte, più esasperato l'effetto degli altri due pianeti oltre Saturno, portandoli ad una forma di attività mai vista, perché è come se avesse donato potenza, dominio, ed un collegamento diretto con le radici dell'energia. Urano e Nettuno con Plutone divengono più attivi, più drastici, più irriducibili. Il miscuglio dei tre transaturniani è qualcosa di inaudito nella storia del mondo, e la metabolizzazione delle loro energie, che richiede molto tempo, vedrà sorgere un altro tipo umano, in quanto effettivamente ciò che trasmettono non è contenibile nella struttura classica dell'uomo.

Attraverso la loro energia abbiamo subito ed ancora stiamo subendo una trasformazione tremenda, che è costata e costa un prezzo altissimo, a fronte di un inaudito progresso scientifico e tecnologico. La *stagione all'inferno* iniziata per la civiltà occidentale con la scoperta di Urano alla fine del '700, ha reso impossibile una ricostituzione dell'uomo rapida o di medio periodo. Tempi molto lunghi sembra siano necessari perché si faccia piazza pulita di ciò che i tre pianeti debbono distruggere e si possa ricostituire una nuova struttura, *umanamente* adeguata al tipo di mondo che si sta costruendo.

Dopo il lavacro rinasciamo ad un livello evolutivo superiore. Sedlmayr ci dice intanto che la profezia è possibile guardando nell'arte lo stato ed i sintomi del turbamento.