

DR ALESSANDRO GUZZI

# IL CAOS CHE MUORE

L'ARTE IN UNA SOCIETA' ANTIUMANA



2011

DR ALESSANDRO GUZZI

# IL CAOS CHE MUORE

L'ARTE IN UNA SOCIETA' ANTIUMANA



2011

IL TITOLO DI QUESTO MIO LAVORO È STATO ISPIRATO DA UNA FRASE DI UN SAGGIO DI GOETHE DEL 1818:  
*EPOCHES DELLO SPIRITO*, NEL QUALE IL POETA TEDESCO DISTINSE LO SVILUPPO DELLE CIVILTÀ DEL MONDO  
IN QUATTRO FASI: *POESIA, TEOLOGIA, FILOSOFIA E PROSA*.

LA NOSTRA EPOCA DI DECADIMENTO, È QUELLA DELLA *PROSA*, CHE COSÌ VIENE PROFETIZZATA NEL TESTO:  
«LA POTENZA DI OGNI MISTERO È DISTRUTTA, LA RELIGIONE DEI POPOLI PROFANATA, VALORI CHE PRIMA  
SI SVILUPPAVANO CON NATURALEZZA L'UNO DALL'ALTRO ORA SI COMBATTONO COME ELEMENTI  
CONTRADDITTORI, E COSÌ SI RIFORMA IL *CAOS*: MA NON COME FU IL PRIMO GRAVIDO E FECONDO, MA  
PIUTTOSTO UN *CAOS* CHE MUORE, CHE IMPUTRIDISCE, UN *CAOS* DAL QUALE NEANCHE LO SPIRITO DI DIO  
POTREBBE CREARE UN MONDO DEGNO.»

DA NOTARE CHE GOETHE PER DIRE *CAOS* USA LA PAROLA EBRAICA *TOHU-WA-BOHU* CHE È QUELLA CHE  
COMPARE IN GENESI 1:2.

1

**E**ppure sfoggiano nei loro saloni queste "opere d'arte" con orgoglio. Le vedono perfette, assolute, prive di qualunque sentimento, di colore, di vita. Gradiscono che siano fredde come il coperchio di una tomba, così possono curare per un attimo la pessima opinione che hanno di sé stessi e sentirsi colti e raffinati (infatti hanno imparato dal vociare modernista che certe debolezze umane come ridere o piangere non sono eleganti e sono estranee al dominio della cultura!) e superano con fermezza e coraggio - sostenuti in questo dal conforto di tante menti - anche il naturale disgusto che tutto ciò provoca loro, anche quando a volte sembrano il pavimento bruciato di qualche luogo d'infamia in cui si sia consumata una strage seguita da un incendio, o i raggrinziti e mummificati resti organici di un omicidio. In generale un'intera classe benestante *moderna ed aggiornata* per stare al passo è stata costretta ad identificarsi in questi reperti, in questi spezzoni, in questi rottami che fanno schifo a tutti, in cose talmente orripilanti che in un mondo normale avrebbero solo una destinazione naturale: una discarica.

Ma come si può essere mai arrivati - alla fine di una storia nobile e tragica - a quello che da molti anni è diventato solo manierismo e conformismo vuoto e vomitevole del nulla e del putrido con il quale si sono riempite le biennali, i musei e le gallerie d'arte?

E' un fatto che più generazioni di storici dell'arte o critici non abbiano capito il vero significato di questa progressione. Hans Sedlmayr<sup>1</sup> che considerò le manifestazioni dell'arte moderna come *sintomi* di una malattia mortale dell'Occidente, fu un caso unico, del tutto isolato dalla folla plaudente degli intellettuali in fila (ancora oggi) ad applaudire le espressioni dell'arte moderna, della musica moderna, della poesia moderna, come eccelse vette mirabolanti, scalate dall'uomo per la sua liberazione, emancipazione, vittoria sulle catene della sua condizione sottomessa.

Al declino progressivo del senso e dell'umano fino alla sua negazione si è dedicato l'entusiasmo per l'immaginata scoperta di una nuova dimensione per l'uomo, o dal punto di vista spirituale o molto più spesso da quello meramente antropologico.

Paul Klee, grande precursore della disgregazione, ha aperto tre strade, tre direzioni verso il nulla e lo sgretolamento:

- a) la tragica regressione verso il sub-normale, verso l'automatismo inconscio dell'ebete o dell'uomo preistorico;
- b) la tragica regressione verso lo sgretolamento in un vortice di materia "informe", soffocante, fluida, demoniaca;
- c) la tragica regressione verso l'illusione di un nuovo ordine geometrico gelido e senza vita: una vera tentazione dell'orgoglio per aver trovato la chiave dell'universo, avendo invece solo scoperto il fascino ordinato di un casellario vuoto: dove c'era il mondo ora c'è il nulla.

Tutta l'arte del 900 si instraderà tripartendosi su questi sentieri della perdizione e dell'annullamento, ecco perché Klee è così importante. Ed era lui a scrivere nel suo Diario nel 1915:

*«Quanto è più spaventoso questo mondo, come oggi, tanto più astratta è l'arte, mentre un mondo felice produce un'arte dell'al di qua.»*<sup>2</sup>

Ma questo paradosso si rivelò del tutto errato, perché nel tempo l'arte divenne persino più brutta, più spaventosa e vomitevole del mondo ed ha contribuito non poco alla sua devastazione. Non dimentichiamo poi che le forme e la natura appaiono materialistiche e basse solo a chi non ne comprenda la natura spirituale (nel Cristianesimo la creazione è opera di Dio): è infatti profondamente anti-cristico proprio pensare che le forme appartengano alla materia illusoria, per cui la verità dovrebbe andarsi a ricercare – come nel *Buddismo* - nel *nulla* ! Un volto, un drappeggio, un corpo, un monte o un albero sono molto più veri e spirituali dei batteri, delle virgolette, delle macchiette, dei cerchietti, delle plastiche bruciacchiate, delle lastre di cemento e di tutto l'arsenale dell'astrazione, che non ha mai potuto allontanarsi di un passo dalla materia della terra e dalla sua visibilità, ma anzi – volendosene distanziare per raggiungere addirittura la purezza di un "concetto" – finiva interrata sempre più giù nelle viscere della materia più densa, dove Dante non a torto aveva collocato l'Inferno.

Noi non immaginiamo un piano superiore "astratto" o "dominio dei concetti", come iniziarono a pensare gli astrattisti. Noi immaginiamo un invisibile di cui bene comprenderemo le forme perché non possiamo immaginare alcuno stadio di una qualunque soggettività che non trovi comprensione ed orientamento nella visione. Ciò che precedette la creazione riguardò solo Dio, e solo Dio può comprenderlo.

Quella del Salvatore è l'immagine più spirituale concepibile: persino quando Egli si *trasfigurò* durante la preghiera sul monte Tabor davanti agli occhi esterrefatti di alcuni Apostoli, rimase ad essi perfettamente riconoscibile:

*«Sei giorni dopo, Gesù prese con sé Pietro, Giacomo e Giovanni suo fratello e li condusse in disparte, su un alto monte. E fu trasfigurato davanti a loro; il suo volto brillò come il sole e le sue vesti divennero candide come la luce.»* (Matteo 17:1-8).

Scrive Hans Sedlmayr a proposito della degenerazione dell'arte moderna, che per lo studioso austriaco era il sintomo di una grave malattia della civiltà:

*«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.»*<sup>3</sup>

Percorrendo le strade aperte da Klee, alcune generazioni di artisti declinarono gradualmente verso il nulla, dapprima utilizzando ancora il quadro come luogo di una qualche visione, e poi, negli ultimi anni, invadendo di oggetti vari l'intero spazio della galleria, dando così l'illusione che quest'arte "liberata" potesse "espandersi senza limiti", ed a fronte di un mondo sempre più orrendo e sempre più compiacente (lo specchio dell'arte rendeva alla perfezione dignificandolo l'orrore del suo modello), hanno riempito musei e gallerie di ingombri, sfigurazioni, vera spazzatura grondante diossina, deturpata e soffocante di miasmi biologici, o reperti tecnologici o *mediali* che nella loro transitorietà e precarietà dichiararono la fine di un qualsivoglia valore dell'immagine e dell'uomo, fino ad un tale abominio per cui troviamo più inerente all'arte ed all'uomo la famiglia *Simpson* o *Il Grande Fratello!*

Gli artisti della generazione di Klee avevano tragicamente sofferto il distacco, lo scollamento dal senso: per loro la lusinga e la tentazione erano stati più rischiosi in vista di un miraggio demoniaco di purezza nell'incalzare della degenerazione del mondo, mentre in quelli venuti dopo di loro fino ai giorni d'oggi, si è determinato un compiacimento sempre maggiore, come se questo sfregio, questa *hybris*, realizzassero una sorta di superiorità dell'uomo da ogni legame tradizionale attraverso la sostituzione del bello con l'abietto: dunque una riscrittura della natura costitutiva dell'uomo e l'adesione ad un progetto egoico di fondazione di una società *anti-umana*. La nuova società degli uomini fa ritornare a questa profetica poesia di Trakl in cui i resti ormai fantasmatici di un tempo di gloria aleggiano sbiancati, lividi e gementi alla luce della luna, mentre la città è abitata da una "stirpe putrefatta":

## LA SERA

*Con morte figure di eroi  
riempi tu luna  
i silenziosi boschi,  
falce di luna -  
con il tenero abbraccio  
degli amanti,  
e le ombre di età gloriose,  
le rupi marcite tutt'intorno.  
Così azzurrina brilla verso la città,  
dove fredda e cattiva  
abita una stirpe putrefatta,  
nero domani prepara  
alla sua bianca discendenza.  
Voi ombre intrecciate di luna  
gementi nel vuoto cristallo  
del lago montano. <sup>4</sup>*

Forse nelle arti che furono chiamate "laicamente" ma senza molta fantasia "visive", il processo di deturpazione fu più drastico, più rapido, più spudorato, in anticipo rispetto a

quanto avvenne nella musica e nella poesia, ma alla fine ci fu un notevole allineamento ed il rumore in musica o il non-senso in poesia hanno invaso il senso e l'umano. Forse un flebile discriminazione tra arte e devastazione consiste nella testimonianza: l'artista può dar conto dell'attraversamento della zona infernale, ma deve conservare in sé la cifra e la fedeltà all'umano, *trasportando oltre l'abisso l'immagine dell'uomo* (Sedlmayr). Tutto il resto è anti-umano ed anticristico.

## 2

La crisi della Soggettività Occidentale si determina nel graduale e sempre più vasto sbilanciamento e nella rottura di un equilibrio che tradizionalmente aveva sostenuto la nostra intera Civiltà. Scrive Pietro Barcellona:

*«Sono convinto che questa sia un'epoca davvero cruciale: stiamo vivendo, forse senza rendercene conto, specialmente le giovani generazioni, nell'epoca della dissoluzione della soggettività umana, una dissoluzione che sta avvenendo, in un certo senso, come risposta al nichilismo, che ha sopraffatto le grandi filosofie dell'Occidente e le grandi narrazioni. L'esito di questa risposta al nichilismo – una risposta che, evidentemente, la religione non è riuscita a dare – è il ritorno a un neopositivismo, che è sostanzialmente la riduzione di tutta la sfera vivente all'oggettività del processo evolutivo, visto in modo più o meno casuale, in modo più o meno deterministico.*

*Si tratta, a mio modo di vedere, di un vero e proprio attacco alla radice dell'intera tradizione occidentale, ed è per questo che credo ci si debba porre il problema del rapporto tra quest'epoca e la tradizione occidentale, in cui la questione della soggettività umana è stata la questione individuante della cultura.*

*Se volessimo dare una definizione di Occidente, potremmo dire che sia l'invenzione del soggetto, ovvero la consapevolezza dell'individuo che si pone di fronte al mondo senza identificarvisi, istituendo di per sé una trascendenza e supponendo una trascendenza.»<sup>5</sup>*

Su di un piano facilmente osservabile, il prezioso assetto che caratterizzava la soggettività occidentale fu drammaticamente coinvolto nella crisi dell'intera Civiltà, che vive ormai da tempo e sempre più in profondità lo stadio del suo tramonto ed annichilimento, fase che Oswald Spengler chiamò *Zivilisation*, da distinguersi da *Kultur* che indicava per lui il tempo aureo dell'impulso creativo e dello sviluppo di una civiltà, che Goethe chiamò *l'Epoca della poesia*.

La fase di decadenza generò il sempre più invasivo sopravvento della convinzione che il paradigma tecnico-scientifico fosse in grado di accedere allo statuto originario del vivente, senza dovere ricorrere ad alcuna mediazione. Il nichilismo dilagante (le ceneri di una civiltà) ha trovato nella tirannia della conoscenza tecnico-scientifica una dannazione ancora più severa e spietata, proprio a causa dell'evidente apparente superiore efficienza

di quella rispetto a qualunque altro sistema di conoscenza: infatti un mondo abbandonato all'ateismo ed al materialismo del regime di mercato, traguardi ormai realizzati dalle società liberal-democratiche, non può avere che nell'*efficienza tecnica* uno dei suoi cardini, per l'apparente abilità diabolica di questa ad agire e sfruttare al meglio le risorse del mondo. Il prezzo di tale impostazione è stato la graduale perdita di senso, l'oscuramento di una civiltà; è sempre più evidente ormai questa proporzione: più aumenta il culto dell'*efficienza* come valore in sé, più il mondo e la civiltà sono perduti sia dal punto di vista spirituale che da quello cosiddetto "ecologico". Scrive ancora P. Barcellona:

*«Nell'universo della scienza manipolativa non c'è posto per l'interrogazione sul senso della vita e sulla verità dei nostri pensieri. L'essere umano è un puro organismo in un universo che non ha altra meta se non sopravvivere senza comprendere. Dopo la morte di Dio e la fine delle ideologie, si compie l'ultimo atto: la morte dell'essere umano. (...)  
La morte di Dio non può che essere la morte dell'uomo, poiché l'umano non si può costituire se non come spazio distinto, specifico, fondato sulla dualità e sulla relazione con l'altro, rispetto allo spazio divino dell'onnipotenza e allo spazio delle forze della natura che si rigenerano continuamente. Il mondo del divino e il mondo della natura sono stati gli spazi opposti, distinti, all'interno dei quali si è costituito lo spazio umano.»<sup>6</sup>*

Se il "soggetto occidentale" tradizionalmente viveva nel punto di mediazione, nell'oscillazione tra finito ed infinito, il suo sbilanciamento e la sua caduta divengono tanto più gravi quanto più nel processo di dissoluzione "l'infinito" venga divorato e sostituito, quanto più la metafisica venga sostituita dalla nuova tecnica. Il nuovo mondo che si prospetta come *post-umano* è talmente pervasivo da aver colonizzato – come "modernismo" – anche il pensiero teologico cattolico. Il Concilio Vaticano II e la Riforma Liturgica del 1969 voluta da Paolo VI (con i loro esiti disastrosi) nascono proprio dalla presa d'atto di uno svuotamento teologico e della necessità di una riformulazione monodimensionale ed orizzontale della fede. La Chiesa Cattolica, come tutti gli spazi del pensiero, non ha in effetti resistito all'urto dell'ideologia del *post-umano* che stabilendo un'oggettività assoluta, un'apparente "raggiunta evidenza della realtà" relega tutto il resto tra le illusioni, superando di conseguenza il bisogno di una qualunque *narrazione* a spiegazione delle nostre origini. Nella Chiesa Cattolica questo tradimento si realizza nell'apertura scandalosa sul piano liturgico - il più delicato ed eccelso - all'eresia protestante, che scacciata e maledetta nel Concilio di Trento a metà del '500, trascorsi quattrocento anni rientrò in gloria dal portone principale di S. Pietro.<sup>7</sup>

In questo contesto in cui non esiste più l'ignoto, anche la parola perde la sua funzione tradizionale di ponte verso di esso, e viene declassata a puro segno. La stessa cosa analogamente avviene al repertorio di tutti i linguaggi: l'arte, la musica, l'architettura.

Questo svuotamento, effetto dell'unica spiegazione del mondo accettabile: quella materialistica, produce il *nichilismo*. L'uomo, invece di aver conquistato la sua libertà da Dio e dalle narrazioni mitiche che lo avrebbero deviato dalla sua vera dimensione di realtà, si ritrova *ridimensionato* entro confini molto più ristretti, schiacciato sulla terra, sotto la terra: tutto è chiaro, tutte le domande hanno una risposta, e se qualcuna rimane inevasa, è perché estranea al contesto logico di riferimento e dunque improponibile, oppure è solo questione di tempo, la risposta ci sarà se ci saranno investimenti e ricerca (!).

In questa evidenza compulsiva l'uomo invece non trova pace e risponde da un lato con la disperazione (droga, devianze, satanismo), e dall'altro con la perdita di qualunque direzione umana: la civiltà post-umana non sa produrre -- se non con grande difficoltà -- affermazioni positive di contenuto morale, giuridico, estetico, ed in ciò c'è la dimostrazione che dalla mono-dimensionalità materialistica non si può ricavare neanche un qualche codice che non sia poi in definitiva stilato sul ricordo sbiadito di statuizioni non più vigenti che appartengono al passato, all'antico assetto. E l'ossessione per il restauro e la conservazione di tutto quanto provenga dal passato, insomma l'ossessione per il museo tipica del nostro tempo, è proprio la prova della consapevolezza del vuoto e della desolazione del presente.

Se il soggetto occidentale si costituiva in una sorta di punto di mezzo tra mondo e Dio, l'eroismo e la santità erano i punti più alti di questa coniugazione di piani in cui le pulsioni umane venivano purificate, innalzate ed illuminate dalla luce dell'anima convertita. Il cavaliere ed il santo erano i punti più eccelsi della Tradizione Occidentale. La figura dell'*artista veggente* appartiene di fatto all'esordio del tempo della dissoluzione, in cui la stabilizzazione della tirannia scientifico-materialistica, nega sempre più proprio quella dimensione umana che poteva venir definita solo da una postazione equidistante tra cielo e terra: mancando il cielo, non c'è più il panorama, e dell'uomo si dà una teoresi dal basso, come ingrandimenti giganteschi di un formicaio. Da lì, da quell'abisso buio, l'artista deve diventare per forza di cose un *veggente*, ma soprattutto un *negromante*, perché per rivedere il cielo e respirare deve forse farsi aiutare dai démoni.

### 3

Ma quali furono nell'arte i primi sintomi significativi e preoccupanti della crisi della soggettività occidentale?

«*Gli altari in rovina sono abitati da demoni*»<sup>8</sup>

Hans Sedlmayr cita questa frase di Ernst Jünger ad esordio del capitolo del suo *Perdita del centro* dedicato a quegli artisti che furono a suo giudizio i primi a dare visione del disastro incipiente della soggettività occidentale. Sedlmayr raccoglie in tre correnti le tendenze dell'arte occidentale che incarnano la dissoluzione della soggettività:

«*Le correnti sono soprattutto tre: una che dissolve il microcosmo del dipinto secondo l'antica concezione; una che cerca nel quadro il carattere piatto, una che tende a rappresentare l'illogicità e il sogno.*»<sup>9</sup>

Tutte e tre queste direzioni che a volte possono anche convergere, sono l'effetto dell'invasione di elementi distruttivi passanti attraverso quelle *fenditure*, quei varchi nella *Grande Muraglia (Lokâloka)*, la montagna circolare degli Induisti di cui scrisse Guenon) e che protegge il mondo dalle influenze distruttive.<sup>10</sup> Attraverso queste fenditure i démoni

(*Gog* e *Magog*) possono entrare senza limiti apparenti nella trama della biosfera terrestre: nel tempo tutto si demonizza, l'uomo, gli animali, la natura, ma anche le forme geometriche o la materia senza redenzione.

«L'inferno era un tempo contenuto in una zona limitata di fronte al Tutto sensibile. Ma, come nel secolo XIX lo splendore del mondo ultraterreno si riversò tutto a guisa di luce naturale su ogni cosa terrena e trasfigurò, alla fine, anche un mucchio di fieno in uno splendore celeste, e al tempo stesso, passò perdendo il suo valore; così le visioni angosciose del limbo e di tutti i gironi infernali irrompono ora, all'insaputa dei loro esorcisti, nella realtà, compenetrandosi con essa.»<sup>11</sup>

Se nell'arte Sedlmayr individua l'effetto delle prime incrinature, dei primi varchi nelle difese del mondo nelle opere di Goya, di Daumier, di Grandville e di Cezanne, in musica -- a mio giudizio -- i primi sintomi manifesti di una crisi molto grave sono rappresentati dalle pause improvvise e ricorrenti nelle sonate di Haydn per pianoforte.

Queste pause, irruzione di un istantaneo silenzio – a parte l'apparente finalità del successivo rilancio dinamico e ritmico – rappresentano un primo momento di disorientamento, di stralunamento, di alienazione della soggettività occidentale. Tali pause sono *fenditure* attraverso le quali può entrare di tutto. Nelle pause di Haydn si sperimenta una lacerazione, uno strappo che indebolendo le difese del soggetto, per un istante interrompono la guardia. Per un attimo è come se i cani che difendono la dimora si fossero addormentati, o i custodi fossero distratti dal vino e da qualche antiquato gioco di carte. Queste fenditure o crepe di silenzio interrompono la trama fitta del corpo del suono che nella sua continuità protegge, delimita il cerchio magico, ed espongono a forze *aliene*.

In effetti anche il *contrappunto* in Haydn e in Mozart non rappresenta più - come nella musica antica occidentale fino a Bach - la dimostrazione della perfezione dell'Universo agito dalla maestà di Dio, quanto l'inesorabile inseguimento di correnti combacianti e dilananti che letteralmente distruggono l'impostazione soggettiva, il basamento dell'edificio, lasciando peraltro il soggetto stesso in uno stato di crescente mutilazione, sanata e mascherata – per il momento – dal ristabilimento dell'ordine che si ripropone subito dopo, solo all'apparenza inalterato.

All'origine il *contrappunto* nella musica occidentale accostava una seconda melodia ad una prima tratta dal *cantus firmus* gregoriano. La parte che derivava dal gregoriano rappresentava la devozione intonata nella correttezza della fede e della liturgia, mentre l'altra voce rappresentava il vivente che coniugava l'intera sua vita, le sue emozioni ed esperienze, sempre in relazione al canone liturgico e dunque a Dio. In Haydn, come in Mozart, il *cantus firmus* centrale viene sostituito da una melodia fatale ed apocalittica a cui viene accostata la parte (o le parti) che rappresenta il soggetto che viene dolorosamente afferrato e condotto senza tregua non si sa verso quale destinazione. Queste lacerazioni terribili sono presenti anche in alcuni quintetti per archi di Mozart, nei quali, all'interno di un assetto classico perfetto, momenti di profonda lacerazione soggettiva vengono in primo piano, come una dimensione nuova, inusitata, preoccupante.<sup>12</sup>

Le straordinarie sonate per pianoforte di Haydn, che realizzano dentro il tessuto del suono i primi varchi attraverso cui si insinua lo spirito della dissoluzione, furono scritte negli ultimi anni del XVIII secolo.<sup>13</sup> E' proprio quello il tempo in cui inizia a manifestarsi un gigantesco sisma attraverso il quale avviene la distruzione di una civiltà. La grandiosità di

quel tempo e la sua eccezionalità spiegano l'eccezionalità di quegli uomini che nelle arti e nella musica hanno avuto il destino di testimoniare e di profetizzare.

Ma, come al capezzale di un malato -- spostandoci in avanti di circa cento anni -- possiamo assistere all'evoluzione dei sintomi, vedere gli esiti di questa infiltrazione, di questo contagio, delle nuove condizioni con cui debbono fare i conti gli artisti ed i musicisti che danno visione per statuto dello stato del tempo. Costoro, per ristabilire una postazione spiritualmente armoniosa per l'uomo, oltre l'immenso monte che frana sprofondando l'umanità nelle caverne abissali, furono costretti ad un'estenuante ed ancora possibile risalita attraverso il buio, lo smottamento. Se era stato relativamente facile librarsi verso il cielo per Josquin Des Prez o per il Beato Angelico, e coniugare l'umanità con la luminosa delicatezza della santità, ora ciò diviene tremendamente difficile.

Gustav Mahler scrive la sua musica tra la fine dell'800 e gli inizi del '900: le falle rappresentate dalle pause delle sonate di Haydn sono ormai divenute voragini attraverso cui è passata la marea distruttiva. Nella musica di Mahler tutto è spezzato, frantumato, mischiato in una ridda di sentimenti spesso disorganizzati e caotici, tra un presente che finge la normalità del *corso del mondo* e stati soggettivi contrari, retrogradi, o trasferiti in dimensioni temporali diverse, imprecisate, sprofondate nel dolore della perdita, del rimpianto, e di una ferita ancora aperta che non si rimargina più. I ricordi folgorano il presente, si confondono con esso, il soggetto soccombe a tanta rovina, e talvolta si ridimensiona, con le ultime risorse possibili si intona -- come unico luogo abitabile -- alla Passione di Cristo ed alla sua Risurrezione (non conosco artista più cristiano dell'ebreo Mahler). In lui la dolcezza incomparabile di alcuni momenti di rimpianto o di stupore di fronte alla bellezza della natura ti portano fino al ciglio di un baratro, ed è il *tema in minore* che riappare e ti ci conduce delicatamente. E subito tutto precipita, ineluttabilmente, tremendamente, a volte con un boato lancinante che ti stravolge per la bellezza ed il terrore apocalittico come alla fine dell'Adagio della sua *Decima sinfonia*.

La cosa straordinaria è che Mahler inscena questo quadro del tutto nuovo per la soggettività occidentale, utilizzando un materiale sonoro per nulla estraneo alla prassi musicale della tradizione classica:

*«Tutto ciò si svolge in seno alla tonalità, e forse gli effetti di straniamento sono comunque possibili su un materiale in certo grado familiare: se questo viene sacrificato, scompaiono anch'essi. La struttura degli accordi mahleriani obbedisce sempre all'armonia per terze, e dovunque sono presenti dei centri di gravitazione tonale, mentre il corrente idiomatismo tonale non viene mai escluso, e anzi alcune soluzioni armoniche sono ancora precedenti al '90. (...) L'atmosfera di Mahler è l'apparenza dell'intelligibile in cui si maschera l'Altro. Egli anticipa terribilmente il futuro con mezzi passati.»<sup>14</sup>*

Il che equivarrebbe a dire che gli alberi spogli, i naufragi ed i cimiteri di Friedrich o i lividi marmi sepolcrali di Alma Tadema sarebbero simboli più potenti della dissoluzione di quanto possano esserlo le lugubri deformazioni sanguinolente di un Munch o addirittura di un Kirchner. In *Naufragio alla luce della luna* (1835) Friedrich utilizza una tecnica dettagliata e molto realistica (tipica del pittore di Greifswald) per dare vita alla visione di una scena rovinosa, di un disastro. Il veliero che affonda alla deriva in un mare nero di fronte ad un cielo oscuro di nubi rappresenta un'intera civiltà e l'ingannevole luce della luna, che ricorda il pericolo rappresentato dal XVIII arcano dei Tarocchi, ha spinto

nell'abisso l'elaborata e giudiziosa maestria della razza umana: il buio veliero nel buio è ormai nulla, sarà disintegrato dal mare e decomposto in atomi dopo un lungo tempo passato come un fantasma negli abissi. Ma la maestria del dipingere e la sapienza che ne deriva (che è il quadro in sé a rappresentare) non vanno a picco come il veliero che rappresentano, e indirettamente ci parlano della permanenza di un soggetto ancora cosciente e centrato. Questa dimostrazione *indiretta* della permanenza di un soggetto ancora centrale, fondata sull'opera che *non ostante tutto* viene costruita con maestria ed abilità, è applicabile anche alle opere d'arte più apparentemente anti-tradizionali e disperate: qualunque sentimento può infatti vivere in due dimensioni diverse, ma quella dell'arte include una salvezza che talvolta quella reale non sembra contemplare: allora la dimensione dell'arte sembra esistere per validare il principio cristiano che l'anima non è di questo mondo e può essere salvata a prescindere da qualunque stadio della civiltà in cui sia stata coinvolta a vivere.

La lezione di Mahler, come quella di Friedrich e di Trakl è che comunque una visione ancora legata alla tradizione definisce in modo più potente la crisi del materiale stesso come crisi della civiltà: non si tratta tanto della delineazione di una crisi soggettiva individuale, quanto di una crisi di tale vastità che coinvolge il mondo: l'oggettività della crisi si delinea perfettamente nell'oggettività della forma:

*«La musica di Mahler non esprime la soggettività, ma questa prende in lei posizione verso l'obiettività. Nel manierismo del suo rapporto maggiore-minore si concentra il rapporto con il corso del mondo: indifferenza a ciò che il soggetto "respinge" con violenza, impazienza di conciliare finalmente interiorità ed esteriorità. I rigidi momenti polari sono mediati nella parvenza musicale e il loro intersecarsi origina il suono. Il modo minore, da tempo neutralizzato nella sintassi musicale occidentale e sedimentato in elemento formale, diviene suggello dell'afflizione solo per il fatto che viene qualificato come modo del contrasto col modo maggiore. Il suo divenire consiste nell'essere una digressione, poiché se fosse isolato, non potrebbe più conseguire quell'effetto, e come digressione esso si definisce come ciò che non è integrato, non inserito, non ancora, per così dire, stabile. In Mahler la divergenza tra universale e particolare è confluita una volta per tutte nel contrasto tra due generi: il minore è il particolare, il maggiore l'universale, e l'Altro, l'elemento di digressione, viene con tutta verità uguagliato al dolore.»<sup>15</sup>*

Grandi personalità come Mahler, Georg Trakl e Franz Marc, tutti nati alla fine del XIX secolo e morti a ridosso della Prima Guerra Mondiale, si trovano nello spaventoso punto di svolta, una sorta di Capo Horn della storia della Civiltà, e la loro grande tragica opportunità fu quella di vedere ancora tutte e due le due correnti gigantesche, una defluente e l'altra montante.

Anzi, di fatto, Franz Marc si spinse ancora più avanti lungo il sentiero della dissoluzione, e gli animali che popolano i suoi quadri, solo apparentemente teneri e soavi -- come i gatti giganteschi al cui confronto le case degli umani sono a misura di polce (vedi *Due gatti in Blu e giallo* del 1912) -- erano solo illusorie e magiche forme demoniache che rivelarono la loro vera natura (ed intenzioni) quando si trasformarono in fulminanti vortici di colore, veri e propri mostri minacciosi e spietati che invadevano tutto lo spazio, in un contesto ormai né terrestre né umano (vedi: *Forme che combattono* del 1913).



(2)

In queste condizioni così avanzate non si potrebbe più concepire un'alternanza di conforto ed afflizione soggettivi che nella musica di Mahler era ancora rappresentata dall'alternanza di *maggiore* e *minore*. La marea montante dissolutrice, nel corso del tempo diviene oggettiva, ulteriore rispetto a qualunque particolare pena o gioia del soggetto e presto anche in musica non sarà più possibile distinguere tra un "modo maggiore" che rappresenti un insensato, indifferente, sorpassato ed apocalittico *corso del mondo* ed un "modo minore", che definisca lo stato reale, tragico del soggetto occidentale espresso come *digressione* (Adorno). Questi versi di Trakl sono emblematici per definire questo passaggio cruciale che segna la morte del soggetto:

(...)

*La gelida onda dell'eternità  
divori l'aurea effigie dell'uomo.  
Contro orridi scogli si sfracella il corpo purpureo  
e geme l'oscura voce sul mare.*<sup>16</sup>

L'arte non può più lenire il dolore, essendo questo -- anche quando sentito soggettivamente -- rispecchiamento di un lutto planetario. I cinque *Kindertotenlieder* di Mahler, scritti tra il 1901 e il 1904 su testi di Friedrich Rückert<sup>17</sup>, segnano il momento del rifluire nell'oggettivo dell'afflizione soggettiva. Scrive Adorno:

«La musica di Malher accarezza maternamente i capelli a coloro a cui si rivolge, e così nei *Kindertotenlieder* l'affetto del prossimo si intreccia col conforto crepuscolare di una lontananza infinita: entrambi fissano lo sguardo sui morti come se fossero fanciulli. La speranza del non divenuto, postasi come un'aureola di santità intorno ai morti prematuramente, non si estingue nemmeno per gli adulti. La musica di Mahler ciba la bocca sfatta, veglia il sonno di chi non si sveglia più. Ogni morto potrebbe essere uno che è stato ucciso dai viventi, ma anche uno che essi dovrebbero salvare. "Spesso penso che siano solo usciti di casa": non perché fossero fanciulli, ma perché l'amore sfrenato concepisce la morte solo come se l'estrema dipartita non fosse che la partenza di fanciulli che ritorneranno. In Mahler il conforto è il riflesso del cordoglio, e la sua musica conserva trepidamente in tale aspetto quella forza lenitiva, consacratrice che tradizionalmente viene attribuita alla musica da tempi immemorabili, la forza di esorcizzare i demoni, che però con il progressivo razionalizzarsi del mondo si fa sempre più lontana fino a diventare una chimera.»<sup>18</sup>

Ed è proprio nell'afflizione di Trakl per "le generazioni non nate" che riecheggia il cordoglio dei *Kindertotenlieder*, ma con una differenza: i bambini dei *Kindertotenlieder* sono morti (vedi nota 17), mentre quelli evocati da Trakl non nasceranno mai e Trakl rivela con grande chiarezza il portato universale del lutto:

(...)

*O più fiero dolore! voi altari di bronzo,  
un'immensa pena nutre oggi la fiamma ardente dello spirito,  
le generazioni non nate.*<sup>19</sup>

Mahler sa che l'unità può essere raggiunta e configurata non malgrado le fratture ma solo attraverso di esse (Adorno) e questo è perfettamente vero anche per Trakl, perché appena si raggiunga quell'unità così arcana, dolorosa e precaria, si accede, attraverso la commozione, ad un'immensa ed inusitata apertura del cuore che riporta il soggetto nella sua primigenia condizione d'interezza anche a fronte di condizioni così difficili. In tal modo sembrerebbe *ancora una volta* che tutto potrebbe essere affrontato.

In alcuni momenti eccelsi della musica di Mahler come nel *Canto della terra*, o nell'Andante della *Sesta Sinfonia*, o in alcune liriche di Trakl come *Sebastiano in sogno*, *De Profundis*, o *Grodek*, il soggetto ritrova la sua posizione culminante: per un istante vede, ed è pronto, come Cristo nel Getsemani quando, in preda all'angoscia, accetta la sua fine inevitabile, e mettendo da parte ciò che Lui stesso vorrebbe, si affida totalmente alla volontà del Padre:

«Padre mio, se è possibile, passi oltre da me questo calice! Però non come voglio io, ma come tu vuoi!»<sup>20</sup>

4

Se continuiamo ad osservare la progressione dei sintomi che nell'arte, nella musica e nella poesia, fin dalla fine del XVIII secolo avevano rivelato la drammatica dissoluzione di una civiltà, ci rendiamo conto che intorno alla seconda metà del XX secolo, le fenditure iniziali che avevano già intaccato la protezione del mondo, erano divenute vaste voragini da cui poteva ormai passare sempre più tempestosa la nera marea fangosa montante antiumana che distruggeva tutto: tutto tranne l'assetto scientifico-materialistico fondamento della nuova civiltà, che da essa veniva altresì potenziato.

Arriviamo così ad una fase tanto avanzata del processo per cui vengono a mancare o sono resi inaccessibili anche quei brevi momenti culminanti di unità che erano ancora possibili nella musica di Mahler o nella poesia di Trakl. L'unità ora si può raggiungere solo attraversando (senza morire) l'incandescente apocalissi, facendosi attraversare da essa, per poi uscire in alto in aperto per respirare di nuovo: operazione questa molto pericolosa e piena di insidie che forse solo pochissimi furono in grado di compiere.

Questo attraversamento a pieno titolo e sempre di più coincide con quanto esprime il *motto alchemico* citato da Jung: *Nonnulli perierunt in opere nostro*.

Nella seconda metà del secolo scorso la soggettività è cancellata: essa si scinde dall'opera, non viene integrata in essa; l'opera non ne è più lo specchio, neanche come epitome in cui comunque vi sia almeno compresa. Ora l'opera d'arte descrive il passaggio dell'anima del soggetto attraverso la dissoluzione incandescente che avanza, destruttura, distrugge nel magma di fuoco: l'artista mette a disposizione sé stesso al servizio di forze che lo attraversano e di cui diviene uno strumento rivelatore, ignaro, indifeso, terrorizzato. Egli è come un sismografo, o forse un ricevitore radio e la sua vita ha senso solo nel farsi attraversare dalle energie di cui raccoglie il segno, perché poi -- remota speranza -- potrebbe riconquistare il cielo.

La prassi ricorda quella dei *medium* passivi che annullando qualunque difesa si fanno invadere da forze sconosciute e pericolose cui danno voce. Questa condizione di annullamento soggettivo può anche essere agevolato dall'uso di sostanze che possano ridurre la coscienza, ma è certo che solo in un particolare stato di *trance* si può ascoltare e ci si può intonare ai sommovimenti tellurici ed all'invasione che stanno cambiando il panorama dell'uomo per sempre. Il soggetto in *trance* scopre che al di là della sua coscienza c'è il nulla.

Questa breve poesia di Paul Celan<sup>21</sup> racchiude la visione delle condizioni del soggetto intorno alla metà degli Anni '50 del secolo scorso:

CON ALTERNA CHIAVE

*Con alterna chiave  
tu schiudi la casa dove  
la neve volteggia delle cose taciute.  
A seconda del sangue che ti sprizza  
da occhio, bocca ed orecchio  
varia la tua chiave.*

*Varia la tua chiave, varia la parola  
cui è concesso volteggiare coi fiocchi.  
A seconda del vento che via ti spinge  
s'aggruma attorno alla parola la neve.*

Il soggetto e l'altro sono indefiniti; non c'è un'unica chiave, una sola chiave: la "chiave alternata" indica la precarietà del processo della visione e dell'interpretazione, e dunque della condizione del vivente sulla terra, e quale chiave sia quella giusta per accedere *solo purtroppo* ad un luogo di silenzio (la neve è già in Trakl indicazione di silenzio e desolazione), dipende da uno o l'altro orrore che coinvolga le aperture percettive ed i sensi e che dia comunque e non ostante tutto una possibilità di percezione cioè di vita. Da questa variabilità promana variando anche il silenzio e la parola che ne è coinvolta in un gorgo. Ma anche il vento "che via ti spinge" causa diverse modalità del silenzio e dunque dell'indicibilità.

Qui è saltata persino la stralunata sintassi trakliana con i suoi periodi organizzati spesso solo in frasi principali (paratassi) che non danno tregua creando una visione abbacinante, un sentimento vitreo e vivido: Celan porta fino alle estreme conseguenze ed oltre (verso il nulla) quei coaguli o vertici di senso cui Trakl arrivava già ai limiti del dicibile: il vento gelido e la neve non avvolgono la capanna all'esterno come ad esempio in *De Profundis* di Trakl, ma sono dentro: non c'è più differenza tra esterno ed interno, questo vento nevoso avvolge tutto e condanna alla non rilevazione di un qualunque senso, come in un sogno disarticolato che paralizza e da cui non si riesca ad uscire.

Ma qual'è la "colonna sonora" di un mondo ridotto a tali condizioni? Dove in musica ritroviamo questo lugubre vento che tormenta un luogo apocalittico? Non c'è dubbio che la musica di György Ligeti<sup>22</sup> contenga la chiave del mondo per come si determina nella seconda metà del XX secolo e non è un caso che un regista "demoniaco" come Kubrick abbia usato proprio questa musica in molti dei suoi *film*.

La musica di Ligeti sembra una deformazione, una profanazione della musica sacra: una sorta di musica liturgica per messe nere, e l'assenza in essa di un qualunque sviluppo che non sia meramente timbrico, crea il sentimento di trovarsi in una dimensione statica, fissa, irredimibile. Il risultato è come un'analisi particolareggiata ed ingrandita delle varie componenti di un rumore elettronico, futuro, inumano: Ligeti dimostra che un rumore elettronico è essenzialmente demoniaco ed è costituito da grida e lamenti come fossero quelli di anime disperate incatenate all'inferno: egli è il musicista del nulla, della dannazione e del tormento. Ligeti dimostra e rivela in modo perentorio l'esistenza dell'eternità, ma solo come eterna privazione della luce.



(3)

Se c'è ancora un soggetto esso è disincarnato, disperso in "astrale", in grado soltanto di percepire la condizione nella quale è assorbito, sospinto, sbattuto senza pietà da onde e venti tumultuosi in un non-luogo di sospensione e pena. E' il Quinto Canto dell'*Inferno* di Dante il luogo in cui Ligeti ha forse soggiornato per ispirarsi o forse ancora, è stato proprio il diavolo - realmente - il suo suggeritore segreto:

*Io venni in loco d'ogne luce muto,  
che mugghia come fa mar per tempesta,  
se da contrari venti è combattuto.*

*La bufera infernal, che mai non resta,  
mena li spirti con la sua rapina;  
voltando e percotendo li molesta.*

Ma nella seconda metà del XX secolo, anche la pittura inevitabilmente si intona alle stesse correnti della dissoluzione che abbiamo visto protagoniste nei versi di Celan e nella musica di Ligeti, e contribuisce dal suo "angolo di visuale" ad una resa ancora più completa del panorama apocalittico generalizzato. Sembra incredibile che in molti Paesi dell'area occidentale, quello fosse apparentemente un tempo di ricostruzione e benessere, tormentato però in realtà dall'angoscia di una possibile ed a volte quasi sfiorata guerra nucleare che minacciava perennemente la sopravvivenza dell'intero mondo, e costellato di tanto in tanto da devastanti esperimenti atomici che aggiungevano terrore nel profondo, svelando le vere intenzioni di un assetto tecnocratico.

I quadri di Jackson Pollock<sup>23</sup> sembrano visioni aeree di una terra devastata da un tremendo terremoto o da un'esplosione nucleare, oppure ancora sembrano l'ingrandimento gigantesco della necrosi di un tessuto umano divorato da un morbo innominabile: un brandello ingrandito della carne martoriata di Cristo di un quadro di Matthias Grünewald è diventato l'intero universo.

I quadri di Pollock vorrebbero essere la dimostrazione di questo teorema: *se io sono in grado di vedere questa distruzione e di raffigurarla, sono sopravvissuto ad essa, sono vivo*. Ma per dare visione di questa distruzione, che rappresenta lo stato reale delle cose nascosto sotto la lucida allegria verniciata alla nitro della società tecnocratica e dei suoi prodotti, l'artista rischia la vita essendo costretto a raggiungere perennemente un particolare stato di coscienza in cui il gesto divenga tanto più significativo quanto meno sia cosciente. Pollock, chino, prostrato fino a terra (in venerazione di quale dio?) fa gocciolare il colore sulla tela che è distesa sul pavimento: il controllo dell'azione e dunque la capacità di creare segni e forme sono esclusi, perché il soggetto può solo in minima parte controllare o dirigere tale procedura: è come se Pollock si adeguasse alle condizioni *effettive*: quelle di un soggetto impotente, incosciente e privo dell'uso delle mani. A lui sarà sembrato un gesto magico, quello di creare un'immagine pittorica girando intorno ad una tela messa a terra, versandoci sopra colore liquido: ma la realtà è che un gesto quasi inarticolato è sufficiente a rivelare, a rendere la totale distruzione ovvero il *nulla inarticolato* verso cui si sta procedendo.

Quello che fa è meno significativo del gesto della vittima di un delitto che prima di morire scriva col sangue il nome del suo assassino. Ma tanto basta: essere vivo abbastanza da poter dire che il mondo è distrutto e che è ridotto ad un vortice di piccoli nuclei (alcuni ancora incandescenti e radioattivi) collegati tra loro, slabrati, galleggianti nello spazio del dopo-bomba nel totale annientamento. Questo è il ritratto più desolato della civiltà umana nella seconda metà del XX secolo.

## 5

Vorrei ora mettere a confronto due opere quasi perfettamente contemporanee dipinte da due differenti pittori, che rappresentano due strade totalmente divergenti rispetto alla pretesa linearità della storia dell'arte che nella storiografia materialista assume l'ineluttabilità necessitante di un percorso di grazia senza Dio! I due pittori sono Ernst Ludwig Kirchner e John William Waterhouse.<sup>24</sup>

Ambedue, seppure in età diverse (il primo nasce nel 1880, mentre il secondo nel 1849) vivono e lavorano nei primi anni del XX secolo, negli anni cioè che stavano introducendo la civiltà europea dentro l'orrore della *Prima Guerra Mondiale*, e furono dunque in grado di rispondere con la propria sensibilità alle correnti in atto in quel momento.

Il primo quadro che vorrei analizzare è *Ragazza col parasole giapponese*, un'opera del 1906 di Ernst Ludwig Kirchner.



(4)

Questo quadro è dipinto nello stile tipico del pittore tedesco, e non va dunque considerato affatto come un'eccezione. La figura sdraiata della "ragazza" appare deforme, mostruosa, e soprattutto non vi è alcun rapporto anatomicamente plausibile tra il tronco ed il bacino o tra il collo ed il tronco; il colore della carne, il rosa, è rimasto solo in pochissime zone, mentre il resto del corpo è necrotico e putrefatto: il verde della putrefazione ha già attaccato le cosce, il petto e la mano sinistra, mentre un giallo ocra morto e stantio ha invaso la maggior parte del corpo. Non ostante tutto ciò, quest'essere che dovrebbe essere una donna, vorrebbe sfoggiare elementi di sensualità molto arditi: negli occhi strabici e animaleschi da bambola rotta e nella bocca rossa e slabbrata. Il tutto è dipinto di

fretta, con una specie di sfrontatezza per ottenere effetti immediati, masturbatori, come fa un anonimo utilizzatore di un gabinetto pubblico quando scarabocchia il muro sopra la tazza o qualcuno ristretto nella cella di un carcere che imbratta un muro.

Un po' di cura è stata dedicata da Kirchner alla resa dell'ombrellino giapponese, che non fa ombra ma nemmeno luce, e che è in realtà una sorta di disco imbrattato di colori, che sembra emettere raggi chiodati e bui da tutte le parti. Questo disco è prima di tutto la tavolozza del pittore, e ciò che la imbratta è un'anticipazione dell'*Espressionismo Astratto*, ma è soprattutto il sole, spento e malato dello stesso morbo che devasta il corpo della "ragazza".

In definitiva questo quadro è un obbrobrio, privo di pietà, di rispetto per l'umano, per i sentimenti dell'uomo: uno spietato ridurre l'altro e sé stessi alla cifra dello sfregio, e contiene una lugubre profezia su ciò che aveva in serbo il secolo per l'umanità, e sullo stato di totale dissoluzione ed umiliazione della soggettività occidentale.

## 6

Il secondo quadro che vorrei tentare di approfondire è *Psiche che apre lo scrigno d'oro*, dipinto da John William Waterhouse<sup>25</sup> nel 1903. Waterhouse va forse considerato l'ultimo dei *Preraffaelliti*, e notevole fu l'influsso che su di lui ebbero indubbiamente Rossetti, John Everett Millais e Frederick Leighton. C'è però nella sua pennellata, nell'uso del colore e nella libertà del segno qualcosa di nuovo rispetto ai suoi maestri che usavano molto il disegno come delimitazione ordinata delle forme. Forse l'ultimo Rossetti, nell'avanzare delle sue malattie e con l'abuso di cloralio, aveva raggiunto una sorta di "disordine" che poteva portare ad una qualche affrancazione da un disegno troppo tirannico (nel quale non fu mai peraltro troppo versato). O forse il fatto che Waterhouse fosse nato a Roma da genitori inglesi potrebbe rendere una spiegazione della forza del colore che prevale nei suoi dipinti, intensificata anche da un influsso indiretto degli *Impressionisti*.

La bellezza che pervade il *Preraffaellismo* è tanto eccezionale perché in essa convergono alcuni canoni dell'antica *Classicità Mediterranea* con quelli dello *Spirito Romantico* tipicamente nordico.

Il quadro di Waterhouse che stiamo studiando rappresenta un momento molto importante del mito di Psiche, il personaggio della mitologia greco-romana la cui storia ci è narrata in modo esteso e poetico soprattutto nell'*Asino d'oro*, l'opera più nota ed acclamata di Lucio Apuleio, scrittore e filosofo neoplatonico del II secolo.

Psiche è la figlia di un re, la cui bellezza è tale che il popolo dimentica di celebrare i riti ed i culti che rivolgeva ad Afrodite per venerare lei, una fanciulla mortale. Questa straordinaria bellezza fa ricordare quella della Regina Isolde, altro personaggio ampiamente cantato e raffigurato dai *Preraffaelliti* come simbolo di purezza celestiale. Questi versi di Swinburne, poeta amico di Rossetti e vicino alla *Confraternita dei Preraffaelliti*, si adatterebbero perfettamente anche a Psiche:



(5)

*Ah, dear saints, to see her face  
Many would have died in place,  
She was wonderful for grace.*<sup>26</sup>

Ma per comprendere meglio il quadro di Waterhouse, è giusto ripercorrere il mito di Psiche: ecco allora per sommi capi la trama della favola di Apuleio.<sup>27</sup>

*«La bellezza di Psiche e la devozione che il popolo ha iniziato a tributarle rendono Afrodite furiosa di gelosia: la sua vendetta per neutralizzare questa temibile concorrente mortale che osa rivaleggiare con una dea, consiste nel chiedere al figlio Eros di indurre la fanciulla ad innamorarsi del più orribile e detestabile uomo della terra. Ma le cose vanno diversamente ed Eros invece, stravolto dalla bellezza di Psiche, perde lui stesso la testa per lei. Il dio la conduce in uno splendido palazzo dove la fa soggiornare tra cento meraviglie, e senza mai rivelarsi a lei a cui è vietato vederlo, la incontra ogni notte per poi dileguarsi al sorgere del sole.*

*Tutto sarebbe continuato in questo stato di gioia e bellezza se la visita delle sorelle di Psiche - mosse da un'irrefrenabile gelosia - non avesse inoculato nell'intera situazione il seme del male. Le due sorelle fanno credere a Psiche che ogni notte, proprio per il fatto di non conoscere né il nome né l'aspetto del suo amante, abbraccia il più orribile dei mostri. Psiche, contravvenendo agli ordini del suo signore che le aveva vietato di chiedersi chi lui fosse o di osservare mai il suo aspetto, una notte, mossa da una tremenda curiosità vuole vederne le fattezze, e si avvicina a lui dormiente con una lampada. Con il più grande stupore la flebile luce della lampada rivela la bellezza del dio che giace vicino a lei nel sonno. Incantata e terrorizzata da questa visione sublime, Psiche fa cadere una goccia dell'olio bollente della lampada su una spalla di Eros, che si desta. Il dio si adira per la mancanza di fiducia da parte di Psiche e fugge. Ora inizia un periodo di prove dolorose per lei, che dapprima tenta di uccidersi gettandosi in un fiume e poi va errando da un tempio all'altro alla ricerca del suo amante.*

*Alla fine di molte peripezie Psiche giunge al palazzo di Afrodite, la quale dapprima sfoga su di lei tutta la sua ira, e poi la obbliga, come una schiava, ad eseguire i più tremendi e difficili compiti la cui realizzazione è di fatto impossibile. Portati a termine i primi tre grazie all'aiuto di forze non-umane che le prestano il loro ausilio, il quarto compito sembra davvero il più arduo: Psiche dovrà scendere agli Inferi e chiedere a Proserpina di darle un po' dei suoi artifici di bellezza perché Afrodite i suoi li ha finiti. All'uopo consegna a Psiche un cofanetto in cui queste sostanze avrebbero dovuto essere racchiuse.*

*Disperata Psiche per l'impossibilità di portare a termine questo nuovo ordine della dea, decide di gettarsi da una torre, ma la torre invece le parla e la convince a non morire. Oltre a ciò le insegna il modo in cui avrebbe potuto raggiungere la dimora di Proserpina, avvertendola però di non cercare mai di conoscere il contenuto del cofanetto, né tanto meno di aprirlo, ma ancora una volta la curiosità sarà fatale per Psiche, che lo apre e viene circondata da una nube che le induce un sonno di morte.*

*Questa volta sarà Eros a salvarla ed infine per volontà di Zeus, Eros e Psiche, resa immortale, potranno sposarsi con grande giubilo di tutti gli dei.»*

Psiche rappresenta l'anima umana ed il suo desiderio di conoscenza, ed appartiene alla schiera di quei temerari trasgressori, da Prometeo a Pandora fino ad Eva o alla moglie di

Lot, che contravvengono al divieto di guardare qualcosa o di fare una particolare azione, gesti vietati che producono una tremenda punizione in quanto vanno a stravolgere il rispetto della gradualità di un itinerario iniziatico. E' la *hybris* il peccato che induce l'anima alla trasgressione, ma la curiosità iniziale (anche se severamente punita) porterà alla conoscenza, e questa alla saggezza. L'intero processo nel caso di Psiche sembra il percorso d'iniziazione ai misteri di Iside, che peraltro Apuleio conosceva.

Waterhouse nel 1903 non sembra assolutamente influenzato dalle tendenze "moderne" alla deformazione o alla sfigurazione già dilaganti in Europa, anzi vi si oppone ritraendo Psiche, bella come una giovane dea di Prassitele in un bosco romantico, in modo molto dettagliato e *spiritualmente realistico*, tenendo a mente – potremmo immaginare – il principio paradigmatico di Adalbert Stifter per cui:

«L'unico peccato mortale nel campo dell'arte è quello commesso contro l'originaria somiglianza dell'anima umana con Dio.»<sup>28</sup>

Come i suoi predecessori, i pittori *Preraffaelliti* di prima generazione, si erano opposti al materialismo rappresentato dalla pittura accademica del loro tempo, andando a ricercare (più a monte verso la sorgente) la purezza e la spiritualità della pittura antica, così Waterhouse si oppone alla deformazione della modernità ed alla tentazione dell'*interessante*. Questo sembra definire il *Preraffaellismo* come una tendenza comunque di opposizione alle tendenze materialistiche ed egoiche in atto nel periodo in cui si manifesta, con l'inerte desiderio di ritornare alle origini del fiume dove l'acqua è ancora incontaminata.

Il quadro che stiamo studiando non include affatto la staticità di un ritratto, al contrario esso ritrae un'azione: Psiche è raffigurata nel momento in cui apre il cofanetto (*cista mystica*), ovvero mentre compie un'azione fatale: il quadro nel suo insieme rappresenta l'attraversamento verso un oltre. Psiche è appartata nell'anfratto di un bosco, oscuro, roccioso e molto misterioso. C'è un senso di antico che promana dalle rocce consunte che la circondano e dalla fioca luce che fa pensare ad un'ora incerta della sera. Una lanterna ad olio illumina flebile il luogo in cui spinta da una curiosità apparentemente ingenua, tuttavia fatale, apre lo scrigno. Ma il suo atteggiamento nel quadro sembra più quello della devozione che non quello della tracotanza o di una superficiale indiscrezione; vediamo nella sua bellezza incantata una mestizia arcana, o un'umiltà senza tempo, inimmaginabili oggi (tempo in cui della donna si divulga un'immagine deturpata e malefica), come lo è l'incanto inesplicabile di alcuni mottetti di Josquin Des Prez: qualcosa che si perde nel mito, qualcosa di indicibile, a volte quasi insostenibile, più misterioso dell'arte stessa salvo quando essa non evoca e trasporti in una dimensione superiore; qualcosa che ti fa chiedere nell'ascolto: «quello che percepisco è davvero quello che sento? o è la mia immaginazione, i miei ricordi vaganti attraverso i secoli?»

Tuttavia come è sacrale il rispetto delle stazioni del processo iniziatico, lo è anche la sua trasgressione.

Ma non è forse tutto questo precisamente umano? Non è forse proprio questo il modo in cui più esattamente si rende la vera natura dell'essere qui sulla terra? L'artista dando vita ad una scena mitica ed apparentemente estranea allo *spazio-tempo* rende esattamente la dimensione umana e descrive con accuratezza lo spazio-tempo. Questo è il vero *realismo*, perchè da conto della totalità della natura del reale.

Nell'esecuzione dell'ultima prova Psiche contravviene al comando ed apre il cofanetto che contiene la bellezza: fa questo però per poter diventare ancora più bella e dunque poter piacere ancora di più ad Eros, per realizzare un'unione totale con lui, perché la bellezza è il modo in cui l'umano chiama a sé il divino, dimostrando la sua grandezza; ma allora Psiche è un simbolo sicuramente inerente e prefigurante della Vergine Maria che si predispone con tutto il suo essere fin dall'inizio per l'incontro stupefacente con il suo Signore. Francesco Petrarca così esprime la sublime bellezza di Maria:

*Vergine bella, che di sol vestita,  
coronata di stelle, al sommo Sole  
piacesti sí, che 'n te Sua luce ascose.* <sup>29</sup>

L'atteggiamento e l'aspetto di Psiche nel quadro rivelano - come si è detto - un profondo senso di umiltà e di riverenza: non c'è alcun segno di sensualità o di compiacimento: il gesto è di grande delicatezza e traspare un'innocenza assoluta, ma nello specifico del mito il cofanetto contiene una sostanza letale, che induce un sonno di morte, ed i papaveri di fronte a Psiche annunciano questo grave pericolo. Dunque non ostante tutti gli avvertimenti, la ragazza apre le porte al male, e da questo varco entrano i démoni.

In qualche modo le conseguenze del gesto di Psiche rappresentano anche l'avvelenamento del mondo che sempre più intensamente si sarebbe attuato, ma Waterhouse non si lascia prendere dalla rabbia, dalla disperazione, dalla *hybris*, per consegnare al mondo un'immagine egoica e più orripilante di quella che avrebbe potuto promanare dal mondo stesso. Egli non perde il rispetto per l'uomo e con delicatezza e nobiltà avverte del pericolo imminente: un sonno mortale della civiltà che sarà interrotto, come nel mito, solo dall'Amore (Eros). Infatti se l'ingresso di elementi demoniaci nella trama del mondo attraverso quelle crepe, quelle fenditure di cui ho parlato in precedenza, distrugge la costituzione dell'uomo dalle fondamenta, esso ha anche l'effetto di rendere indispensabile all'uomo - attraverso uno sforzo di secoli - una ricostituzione che sia il risultato di una riconversione, di nuova integrazione.

## ELENCO DEI QUADRI RIPRODOTTI

1 – in copertina: Caspar David Friedrich: *Naufragio alla luce della luna*, 1835; olio su tela, cm 42.5 x 31.3, Nationalgalerie, Berlino, Germania.

2 – Franz Marc: *Forme che combattono*, 1914; olio su tela, cm 91 x 131; Staatsgalerie Moderner Kunst, Monaco, Germania.

3 – Jackson Pollock: *Convergence*, 1952; olio su tela, cm 237.5 x 393.7, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY, USA.

4 – E. L. Kirchner: *Ragazza col parasole giapponese*, 1906; olio su tela, cm 92.5 x 80.5, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf, Germania.

5 – John William Waterhouse: *Psiche che apre lo scrigno d'oro*, 1903; olio su tela, cm 74 x 117, collezione privata.

## NOTE

---

<sup>1</sup> Hans Sedlmayr: storico dell'arte austriaco (1896-1984).

<sup>2</sup> Paul Klee, Diari 1898-1918, Il Saggiatore, Milano 1960, §951, pag. 316.

<sup>3</sup> Hans Sedlmayr: *Perdita del centro*, Borla Editore, Roma, 1983, traduzione italiana di Marola Garducci, pag. 173.

<sup>4</sup> Georg Trakl: *Der Abend*; la traduzione italiana è di Alessandro Guzzi.

<sup>5</sup> Pietro Barcellona: *L'epoca della dissoluzione della soggettività umana*, pubblicato nel sito del Centro Nazionale Opere Salesiane: [www.cnos.org](http://www.cnos.org).

<sup>6</sup> Pietro Barcellona - Tommaso Garufi, *Il furto dell'anima - La narrazione post-umana*, Dedalo Edizioni, 2008.

<sup>7</sup> Sull'argomento vedi i miei scritti: “*La conversione di Antonius Block / La fine della Liturgia Cattolica quando la tirannia della ragione genera mostri*”, “*Breve studio sull'eresia della Messa Cattolica riformata - Lo scempio delle orazioni e la consacrazione riformata della messa di Paolo VI*”, e “*Padre Fred travestito da mostro. La libertà della degradazione*”, tutti scaricabili dal mio sito [www.alessandroguzzi.com](http://www.alessandroguzzi.com).

<sup>8</sup> Hans Sedlmayr: *op. cit.*, pag 146. La citazione è di una frase di E. Junger, da *Blätter und Steine*.

<sup>9</sup> Hans Sedlmayr: *op. cit.*, pag 146.

<sup>10</sup> René Guenon: *Il Regno della Quantità e i Segni dei Tempi*, Adelphi, Roma, 2006; pag 25 e segg.

<sup>11</sup> Hans Sedlmayr: *op. cit.*, pag 173.

<sup>12</sup> Esempio eccelso di questo è nell'«Adagio ma non troppo» del Quintetto n. 3 in Sol minore K516.

<sup>13</sup> Esempio la Sonata in Do, H. XVI N. 48; questo è l'inizio della Sonata con le pause di semiminima in quarta e quinta battuta:

Andante con espressione

The musical score is for a piano piece in 3/4 time, marked 'Andante con espressione'. It consists of two staves. The right hand (treble clef) begins with a forte (f) dynamic and contains a triplet of eighth notes (labeled 'a)') and a triplet of sixteenth notes (labeled 'b)'). The left hand (bass clef) begins with a piano (p) dynamic and contains a triplet of eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'cresc.' and 'p'.

<sup>14</sup> Theodor W. Adorno: *Mahler* ; traduzione di Mario Bortolotto, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1975, pag. 155.

<sup>15</sup> Theodor W. Adorno: *op. cit.* pag. 160.

<sup>16</sup> Georg Trakl: *Klage*; la traduzione italiana è di Alessandro Guzzi.

<sup>17</sup> Friedrich Rückert poeta tedesco (1788-1866). I *Kindertotenlieder* furono scritti dal poeta dopo la morte di due suoi figli di scarlattina. Tragicamente anche Mahler perse la figlioletta Maria di quattro anni per la stessa malattia, quattro anni dopo aver ultimato la scrittura dei 5 Lieder su testi di Rückert. Il musicista scrisse: «Mi sono messo nella situazione per cui mia figlia è morta. Ora che è morta davvero, non potrei più scrivere quella musica.»

<sup>18</sup> Theodor W. Adorno: *op. cit.* pag. 163.

<sup>19</sup> Georg Trakl: *Grodek*, la traduzione italiana è di Alessandro Guzzi.

<sup>20</sup> Matteo: 26, 42.

<sup>21</sup> Paul Celan: poeta rumeno (1920-1970): “Con alterna chiave” (*Mit wechselndem Schlüssel*) da “Di soglia in soglia” (*Von Schwelle zu Schwelle*, 1955), traduzione italiana di Giuseppe Bevilacqua.

<sup>22</sup> György Sándor Ligeti: compositore ungherese, (1923-2006).

<sup>23</sup> Jackson Pollock, pittore statunitense, (1912-1956).

<sup>24</sup> Sullo stesso argomento vedi anche il mio scritto: *Isolde il limite estremo dell'incanto*; 2006, pubblicato sulla rivista Letteratura-Tradizione e scaricabile dalla sezione TESTI E BREVI SAGGI del mio sito [www.alessandroguzzi.com](http://www.alessandroguzzi.com).

<sup>25</sup> John William Waterhouse, pittore inglese (1849-1917).

<sup>26</sup> Algernon Charles Swinburne: *Queen Yseult*: «Oh Santi, nel vedere il suo viso, molti sarebbero morti, per quanto la sua bellezza era straordinaria»

<sup>27</sup> Lucio Apuleio: *L'asino d'oro*: IV, 28 - VI, 24.

<sup>28</sup> Citato da Hans Sedlmayr in: *Perdita del centro*, Borla Editore, Roma, 1983, traduzione italiana di Marola Garducci, pag. 276. Tenuto in alta considerazione da Nietzsche, Adalbert Stifter, fu scrittore e pittore austriaco (1805-1868).

<sup>29</sup> Francesco Petrarca: *Canzoniere*, CCCLXVI.