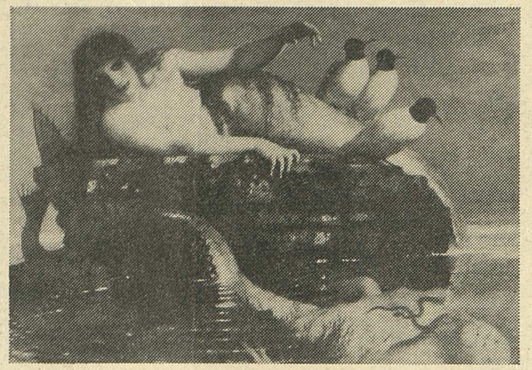


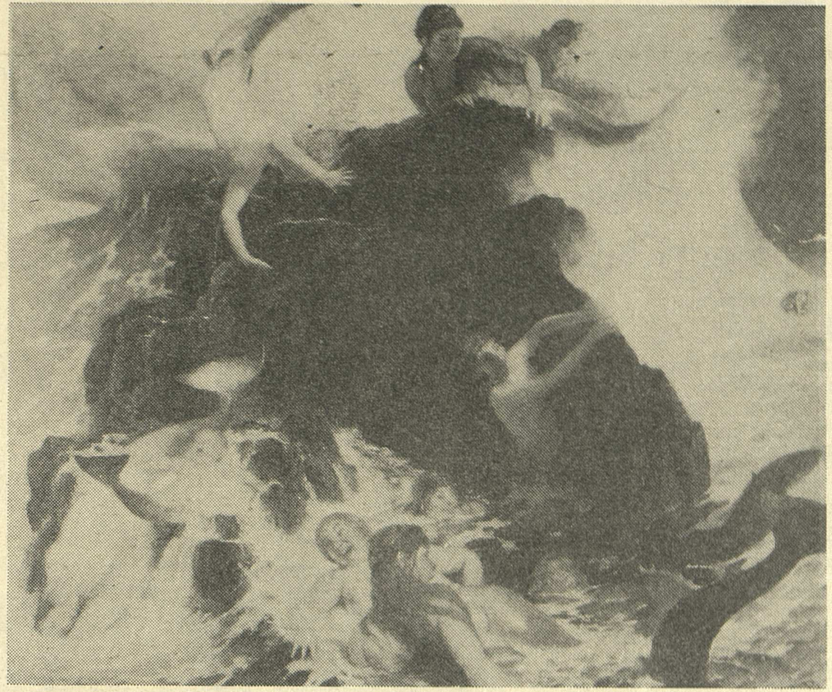
Sopra: **Arnold Böcklin: Pensieri d'autunno (1886)**
In alto: **Bonaccia (1887)**

In margine alla grande mostra di Arnold Böcklin a Basilea

Nel corpo magico dell'immaginario

"Un quadro deve far pensare chi lo contempla, deve fargli impressione come un pezzo di musica" così scriveva il pittore svizzero, e a questo scopo ricorreva al mito, fuori del tempo e della storia

di GIULIANO BRIGANTI



Arnold Böcklin: Autoritratto con la morte che suona il violino (1872) e a sinistra: Il gioco delle Najadi (1886)

BASILEA — In quel vasto territorio della storia della pittura su cui domina sovrano l'immaginario si può distinguere una zona particolare nella quale le visioni realizzate dall'immaginazione, e che soltanto ad essa si affidano, sono dotate di una concreta apparenza di realtà, sia per essersi appropriate dei più avanzati metodi illusionistici di certa pittura realista, sia per dimostrare apertamente i risultati di quelle osservazioni sul naturale che del realismo sono proprie. Ma soprattutto per gli echi profondi, in direzione del ricordo, che possono suscitare in noi le immagini di luoghi, di ambienti, di ore o di stagioni che sono scenario di racconti palesemente improbabili o irreali ma che ci sembrano riconoscibili e familiari per toccanti analogie. Come se sbiadite istantanee della nostra memoria riprendessero improvvisamente vita sovrapponendosi alla realtà delle immagini dipinte, coinvolgendo il nostro io in quell'atmosfera di vissuto, e di vivibile, che è sempre connessa anche alle più fantastiche e mitiche rappresentazioni di quella particolare tendenza dell'immaginario.

E ne deriva che dal contrasto fra verosimiglianza e irrealtà, fra osservazione del naturale e mitico, elementi opposti ma ora congiunti da una sutura invisibile, il potere dell'immaginario anziché risultarne diminuito sembra piuttosto intensificarsi. Perché quella perfetta e invisibile sutura fa sì che quanto resta fuori dell'ambito della ragione rimanga pur sempre nell'ambito del possibile e dell'esperibile, cioè dell'esistenza, come prova del vero consistere dell'immaginario, che vive in noi al pari della realtà, e ne parla anzi lo stesso linguaggio.

Non è facile individuare questo particolare atteggiamento ricercandolo entro precisi confini storici essendo più agevole rintracciarlo se ci si affida ad una visione diacronica anziché sincronica. Per non fare che un esempio, anche il dipinto più « Gustave Dorè » di Rubens, la caduta dei dannati di Monaco, ci appare come il rovinoso crollo da un'alta piattaforma disintegrata di qualcosa di simile a un circo con ippopotami, elefanti e fiere fra spettatori nudi, e quel corposo turbine di vera bionda carne e più di spesse cotenne di pachidermi terrorizzati e goffamente sbilanciati nell'aria che precipita con tutto il suo peso, fra fasci di luce, verso un sotterraneo che il cataclisma sta allagando, ha degli accenti così toccanti di verità e di suggestione da riportarci, come il fotogramma di un film del terrore, ai modi del realismo dell'immaginario.

E' evidente tuttavia che quest'ultimo sarà in grado di precisare meglio i propri obiettivi nel momento in cui l'immaginario stesso prenderà maggior consapevolezza di sé e dei rapporti con l'inconscio o del valore simbolico del mito, cioè nell'ambito dell'arte così detta fantastica e visionaria dell'Ottocento e soprattutto quando, dalla parte opposta, si affineranno, in senso illusionistico, i mezzi espressivi del realismo e del verismo, nella seconda metà del secolo.

Cioè esattamente nel tempo e nella situazione in cui venne a trovarsi Arnold Böcklin. Che egli fosse interamente dedito, e con pienezza di risultati, a quel particolare modo di rappresentare i fantasmi evocati dall'immaginazione che consisteva nel conferire loro un tangibile corpo di realtà e un'intensa emanazione suggestiva, con mezzi da vero pittore, lo ha confermato, se pur ce ne era bisogno, la grande mostra che gli ha dedicato la sua città natale, Basilea, con più di duecento dipinti e numerosi disegni e documenti esposti al Kunstmuseum fino all'11 settembre. Una mostra che si inserisce, e molto a proposito, nel quadro di quella riconsiderazione storica del simbolismo e dei suoi precedenti in atto ormai da vari anni.

Böcklin appartiene alla stessa generazione di Moreau — che è più giovane solo di un anno — ma pur condividendo con lui una posizione assolutamente egemone nelle vicende dell'arte dell'immaginario della seconda metà dell'Ottocento, resta sostanzialmente estraneo al clima di morbosa introversione del decadentismo, estraneo al nebbioso mondo in cui l'artista francese viveva evocando immagini di pura irrealtà dal tiepido e oscuro grembo dell'inconscio: fantasmi madreporici, stilizzate materializzazioni di erotismo, fluttuanti nel silenzio di un'acqua profonda ed azzurra, fra foreste di rossi coralli preziose come diademi reali. Così come era estraneo al suo tipo di cultura figurativa, eterogenea e composita, ove si accatastavano le curiosità dell'esotismo, i frammenti di un medioevo e di un rinascimento mediati dai preraffaelliti, i ricordi di lunghe visite al Louvre fra i resti delle antichità egizie, mesopotamiche e orientali.

Lo spettro di Bisanzio non ossessionava la mente di un uomo come Böcklin, che pur aveva i suoi sogni, lunghi, complicati e affannosi, e occhi malinconici, ma anche una certa solidità di buon svizzero tedesco e confessava che non gli era mai riuscito di creare senza aver davanti un modello. Come dimostra ampiamente la sua pittura, nutrita anche di essenze terrestri, fatta anche di corposa e illusiva presenza, di verosimiglianze splendenti e tangibili. In quanto al suo museo ideale, poi, non era molto diverso da quello riconosciuto, ai suoi anni, come « tradizione » in senso accademico, o meglio forse storico-artistico (era grande amico di Burckhardt), cioè il colore di Tiziano e dei veneti, il carnoso plasticismo di Rubens, il classicismo eroico di Poussin, la spiritualità e il dramma di Rembrandt e altro ancora.

Ma egli fa sentire ben presto il distacco da quella tradizione, pur senza rinnegarla mai, nella certezza di essere moderno accordando il suo lucido, intenso e plastico mondo di immagini fantastiche e di luoghi suggestivi sullo strumento da lui prescelto il realismo, per attuare quello che pensava essere la vera essenza della pittura: la provocazione dei sentimenti. E affidando il realismo ad una straordinaria abilità tecnica, sostanzialmente priva di precedenti storici, ad una pittura che rievoca tangibilmente i luoghi, le figure, le cose senza mai insistere sul particolare ma che, anzi, sa quasi sempre essere ariosa, libera, sintetica, in certi casi addirittura sommaria (a guardarla da vicino) e indeterminata ma che, ad una minima distanza, non manca mai di ricomporsi in rapporti, in valori perfettamente accordati, tesi al fine di illudere, di identificarsi con il vero. Anche quando si tratta di satiri irsuti e bestiali, di centauri aggressivi e barbarici, di sirene insidiose o giocarellone.

« Come è proprio della poesia esprimere sentimenti, la pittura deve provocarli. Un quadro deve far pensare chi lo contempla, come una poesia, fargli impressione come un pezzo di musica ». Così scriveva, e per provocare sentimenti, per far pensare, ricorreva al mito, che è fuori del tempo e della storia, intendendo riportarlo al presente, accanto a noi, rendendo reale l'irreale nello specchio magico della sua pittura. Ma proprio quando crede di averlo afferrato e reso comunicabile, racchiudendolo in quello specchio, ecco che il mito, pur così « vicino », dimostra di non aver più la forza sufficiente di compensare il rifiuto del presente: un rifiuto fatto di angoscia e che genera angoscia. E' allora che Böcklin sembra cercare nel cuore della realtà un contenuto trascendente, un'essenza misteriosa, qualcosa che è oltre la realtà stessa, per ritrovarvi un'essenza paurosa ed oscura, il panico dell'incognito, dell'inafferrabile ai sensi.

E' questo il senso di alcuni dei suoi quadri più significativi come *L'Isola dei Morti*, il *Bosco Sacro*, *Ulisse e Calipso*. Il senso di quei suoi paesaggi primaverili, dove la primavera è così vera, cioè un grigio cielo temporalesco sul verde intenso dei prati fioriti di margherite, un vento umido di pioggia imminente che fa rabbrividire la bella signora seminuda (Flora? una Ninfa?) che corre sull'erba, coperta appena, imprudentemente, di un sottile peplo viola. Sì, tutto è così vero, da far pensare al freddo, all'ombrello, all'erba bagnata, alla primavera venuta troppo presto. Ma c'è qualcosa in più. E' forse lo psichico che, accanto al vissuto, inonda i suoi paesaggi, le sue scene, gli stessi suoi « scherzi ». Calipso può sembrare anche una ballerina dell'Opera di Stato, né troppo bella e nemmeno giovane. Sembra a disagio, così nuda, sulle rocce dure e taglienti. E guarda il suo eroe con uno sguardo proprio da « questo me lo perdo ». Ma l'oscura figura senza volto di Odisseo che guarda il mare con le braccia conserte, avvolto come una mummia sinistra nel manto blù notte, è un'apparizione così carica di intensità psichica da trasfigurare tutto il quadro conferendogli un significato misterioso.

Non per nulla la ritroviamo tale e quale in uno dei più straordinari dipinti di Giorgio De Chirico, l'*Enigma dell'oracolo* del 1910.