

raggiunto lo stadio che la rende capace di compiere il grande balzo — che altre scienze inesatte come la paleontologia e la zoologia compirono molto tempo fa — dalla raccolta e descrizione dei dati alla generalizzazione e alla formulazione di proposizioni scientifiche». Non si tratta di una convinzione soggettiva, lo si sa, e, tutto sommato, neppure nuova. Già nel secolo scorso, ispirandosi a Comte ed a Spencer, studiosi come Buckle, Taine, Stephen, i maggiori rappresentanti del positivismo storiografico, era a questo che aspiravano: e Barraclough non ignora affatto precedenti siffatti. Ma il concetto di scientificità, e le proposizioni scientifiche, possono essere definiti adesso negli stessi termini di cento anni orsono? Dopo Poincaré e dopo la scoperta della relatività essi hanno perduto l'assolutezza che li caratterizzava a quel tempo: né la storiografia ha

mancato di tenerne conto. Sarebbe far torto all'autore dell'*Atlante della storia* contestargli l'ignoranza di tali sviluppi. E tuttavia Barraclough non ce ne dà né una discussione né una presa d'atto. Non converrebbe allora attestarsi, non diciamo di bloccarsi, sul programma di un altro grande storico, Pierre Vilar, il quale in un importante articolo comparso qualche anno fa sulla maggiore rivista storica, la francese «Annales», ebbe a scrivere di «una storia marxista come di una storia in costruzione»? Ed estendere il valore di questo assunto?

GIORGIO MORI

GEOFFREY BARRACLOUGH, *Atlante della storia. 1945-1975*. Bari, Editori Laterza, 1977. Pp. 344. L. 6500. (Traduzione italiana di GIOVANNI FERRARA).

ARTI FIGURATIVE

Böcklin a Basilea

Nel centocinquantesimo anniversario della nascita si è aperta a Basilea una mostra di Böcklin ricca di quasi 400 opere.

Böcklin è uno di quei grandi uomini del Nord che sono attratti dalle luci e dalle acque mediterranee, sognano le rive dove nacque la classicità ellenica, le pianure dove camminavano gli dei; come farfalle notturne attratte dalla fiamma, da un illusorio sole. La chiarezza meridionale, dove solo trascorrono ombre meridiane e trasparenti, è un paradiso, perduto come ogni paradiso (secondo la parola di Proust); nordico possente dagli occhi chiari Böcklin tenta di ritrovarlo, e scende per questo a Roma, vi abita e vi si sposa. Così una vita irrequieta di viaggiatore si crea i due estremi tra i quali muoversi, la Germania (o la Svizzera) e l'Italia; e le sue fasi, come quelle dell'opera, sono fis-

sate nei passaggi da Basilea a Roma, da Roma a Monaco, da Monaco a Firenze. Nello stesso modo romanticismo e classicismo diventano i termini dell'arte, i punti di estrema escursione e di contrasto. Ma i paradisi perduti sono perduti per sempre, ne resta solo la nostalgia e una memoria ingannevole, un fantasma in sembianze di memoria e quanto più Böcklin crede di far rinascere il classico, tanto più s'inoltra nel romantico; la strada del mito, della solarità, della primavera, porta al dramma, al commercio con la morte, all'autunno.

Nella seconda metà dell'Ottocento, quando le poetiche realiste e naturaliste dominavano l'Europa e la Germania, e stava nascendo la sensibilità impressionista, Böcklin, agitato da quel contrasto tra il suo essere e il suo desiderio, provoca una improvvisa e straordinaria rinascenza degli spiriti romantici, essendo andato ad attingerli alle loro fonti primigenie che sono quelle tedesche e di Friedrich.

Il suo contrasto con il realismo è netto; quando Leibl gli rimproverava di rappresentare i centauri che non aveva mai visti, egli in risposta si meravigliava che Leibl rappresentasse i contadini che vedeva tutti i giorni. La sua contrapposizione all'impresionismo è totale. Con quegli spiriti romantici e nordici, che nessun viaggio a Roma, nessun soggiorno a Firenze e a Lerici, potevano snaturare, Böcklin inventa qualcosa di assolutamente nuovo, che formerà non soltanto, in quei tardi decenni dell'Ottocento, una grande opera creativa, una grande fonte di immaginazione e di poesia, ma il tramite o la radice per un aspetto dell'arte del secolo successivo che arriverà fino al surrealismo.

Non è facile descrivere e definire questo cuore, questo centro di mistero, che dà all'opera di Böcklin la sua novità, la sua rivoluzione, la sua inascoltata voce profetica. È quel significato oltre le apparenze, quel senso di ambiguità, di inquietudine, di sprofondamento oltre l'immagine, di nascosta dissonanza, di malinconia e di morte, che hanno fatto porre quest'opera tra le precorritrici e produttrici del movimento simbolista, e le hanno permesso di dare l'ispirazione alla pittura metafisica italiana. De Chirico nel suo saggio del 1920 parla di «senso di sorpresa e di turbamento». La verità e la poesia in ogni opera di Böcklin si concentrano in un punto, in un avvenimento invisibile, in un fantasma, nella presenza di un'assenza; l'opera sembra continuare prima e dopo il proprio tempo, prima e dopo il proprio spazio. Le cose rappresentate sono nitide, solide, luminose, evidenti, reali, hanno quindi un grande valore di immagine, di presenza e di bellezza, ma esse lasciano intendere che ancor più grande è il valore delle cose non rappresentate. La vita del fantasma è ciò che raccontano nella loro profondità, nel loro secondo livello, le opere di Böcklin. Ecco allora arrivare da ogni parte le accuse di «letterario», quando proprio in quel «letterario» sta la grande poesia di Böcklin; quel letterario è il racconto dello spirito, l'emergenza della creatività, il sangue della fantasia.

Per arrivare a far crescere e a mostrare quel cuore

della sua pittura Böcklin seguì varie strade, usò varie misure: all'inizio si affidò scopertamente a Friedrich, che era l'unico grande punto di riferimento per chi avesse in animo di correre una così pericolosa e folle avventura. Continuò poi, trasformando l'insegnamento di Friedrich da esterno in interno, con la grandiosa invenzione del tema della «Villa am Meer», circa quindici opere, comprendendo anche le cinque versioni dell'«Isola dei morti», così ricche di narrazione, di dramma, di pathos, di bellezza, di amore e di senso della morte, da porsi come un nucleo dei più gloriosi nella pittura di Böcklin e in tutta l'arte della seconda metà dell'Ottocento.

Usò infine, grande scoperta della sua grecità, del suo richiamo mediterraneo, la rinascita del mito: fece apparire tra le onde maculate, fredde, di azzurro-cupa profondità di mari nordici, sirene, naiadi e tritoni; suonare la siringa o rincorrersi tra le canne degli stagni, sulle coste arse del sole, dentro le ombre meridiane, Pan, i fauni, le ninfe; combattere sulle rocce tra acque e nuvole, i centauri; sbucare dal fitto di una pineta l'unicorno; distendere sulla montagna, roccia egli stesso o nuvola, confuso e unito nel possente giro naturale del cosmo, il gran corpo di Prometeo; stagliarsi contro il mare, essenza suprema della malinconia, la figura sottile, misteriosa e incantata di Ulisse, che dalla prigionia delle rocce, della musica e della donna (Calipso), si affaccia assorto alla contemplazione della lontananza, in un capolavoro di un'altezza cui De Chirico, che se ne nutrì, non poté mai pervenire.

La carica di inespresso, di non esplicito, il vasto alone di mistero da svelare, la ricchezza di significati affioranti ma non violati, che Böcklin trasse dalle grotte romantiche, furono da lui portati alla luce e ricevettero la loro forma attraverso quella incongruenza geniale, quel contrasto così carico di poesia tra la realtà della presentazione e l'irrealtà del senso ultimo, e da lui poi lasciati in eredità alle molteplici incarnazioni che lo spirito del fantastico ha assunto nell'arte del nostro secolo.

ROBERTO TASSI