

Proserpina anadiomene (Zurückgekehrt). Tempera su tela preparata a gesso e riportata su tavola, cm 147,9 x 96,2. Collezione privata, già proprietà Böcklin-Bruckmann.

'ZURÜCKGEKEHRT'
UN'OPERA RITROVATA DI ARNOLD BÖCKLIN

di Raffaele Monti

*A Clara Bruckmann per la sua fermezza
d'animo, per le sue trasparenti virtù*

Albert Fleiner in un suo libretto pubblicato nel 1915, "Mit Arnold Boecklin"¹, pur prendendo atto della esauriente catalogazione delle opere del maestro compiuta dalla casa editrice d'arte Bruckmann di Monaco, ha un singolare, breve trasalimento di coscienza; lui che era stato amico ed assiduo di quella sconcertante forza della natura che per cinquant'anni tra Svizzera, Italia e Germania aveva disegnato e dipinto con impulso realmente genetico, ritiene che proprio la *Stimmung* dell'opera böckliniana sfugga ad una possibilità di catalogazione totale: "... der darüber entscheiden könnte, ist stumm geworden und ruht im Camposanto degli Allori ... in Florenz".

In realtà il raro tornar alla luce di autografi del Maestro porta con sé un'aura inquietante; una piccola parte di mondo che si era occultata riaffiora e si fa nuovamente conoscere con una consequenzialità che par guidata ancora dalla volontà di quel 'testimone e depositario' del Cimitero degli Allori. La *Figura femminile che sorge dal mare* (tavola p. 272)², recentemente riapparsa in una collezione privata, nella complessità della sua storia e dei suoi significati, è un autentico paradigma di questa vera e propria 'avventura del sensibile'. Forse ce ne compiaciamo, anzi ce ne compiaciamo certamente e con tutta l'eccedenza necessaria ad arginare il sovrappiù filologico e documentario necessario a restituire di diritto al catalogo di un genio un'opera di altissimo livello.

Iniziamo dunque il nostro discorso confrontando le affinità iconografiche con la ben nota *Venere anadiomene* di Wiesbaden (fig. 1), opera che anzi, evidentemente, costituisce con la nostra un cosiddetto 'organismo variato', cioè la soluzione successiva e in due modi abbastanza differenziati dello stesso problema formale. In tutte e due le opere una figura femminile, in un bilico azzardato che la costringe ad aprir le braccia per mantenere il precario equilibrio, esce da un mare notturno appena segnato in un orizzonte basso che si distingue in un lievissimo riverbero di biacca tra le due oscurità del cielo e del mare. Un velo verde, quasi di concrezione marina, avvolge la figura, teso sul corpo dal gesto delle mani che lo trattengono. La testa, la cui fisionomia è chiaramente desunta in ognuna delle due opere da una diversa modella, è coronata di spighe.

Questo schema formale è parzialmente affine a quello delle altre tre *Veneri anadiomene* böckliniane a noi note; quella di Darmstadt del '69 (fig. 2), e i due elaborati schizzi del '72 (figg. 3 e 4). La prima, come si sa, fu causa di discussione, anzi di un vero e proprio litigio tra il pittore e l'amico Jacob Burckhardt anche sulla proporzione della figura nei rispetti dell'orizzonte molto alto. In effetti questa *Venere*, dotata di un volto borghesissimo da salotto mitteleuropeo e tirata su con una certa fatica per i veli da due angioletti, nel suo gesto pudico di memoria classica che stabilisce sul pube il punto di interferenza di tutte le linee modulari (a cominciar dalla croce di Sant'Andrea), attrae l'accentuata concentricità dell'educato gorgo marino che l'ha espressa, rassomigliandola un po' troppo — veli compresi — ad un lume da tavolo di sapore *Jugend*. Le contraddizioni del gusto — talora pessimo — del pittore, che abbastanza spesso, com'è noto, non si annullano nella sua straripante genialità, son qui palesi; il fascino azzurrino

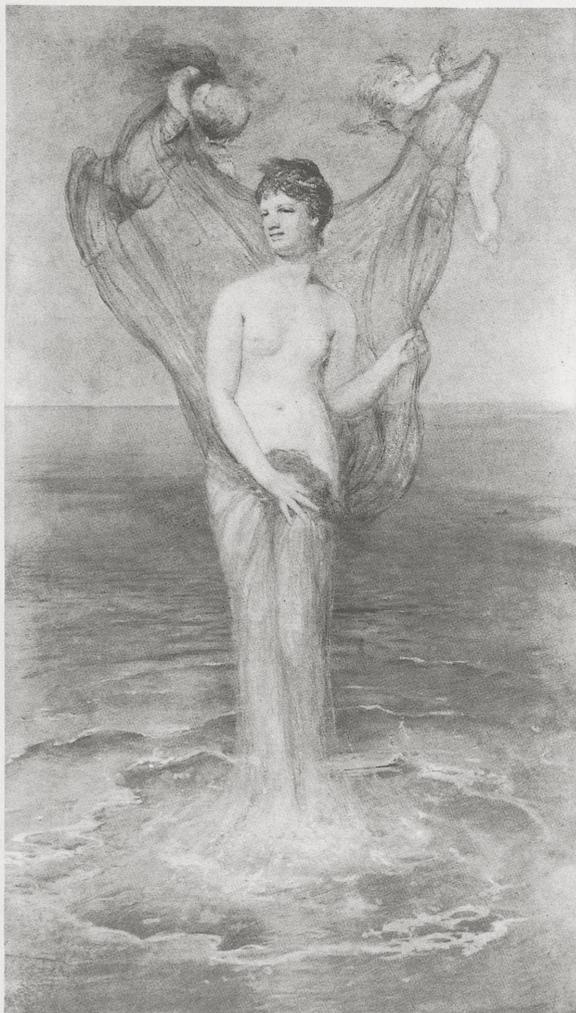


1 *Venere anadiomene*. Tela riportata su tavola, cm 139,5 x 81.
Wiesbaden, Museum.

che la bella signora emana intorno a sé d'altra parte rende specificamente accattivante quest'opera; la dea non esibisce qui — come in nessun'altra delle *Veneri anadiomene* böckliniane — il suo elemento simbolico originante, la conchiglia, che sarà attribuita, in un subisso di attrezzature mitologiche, solo alla Magna Mater di Basilea.

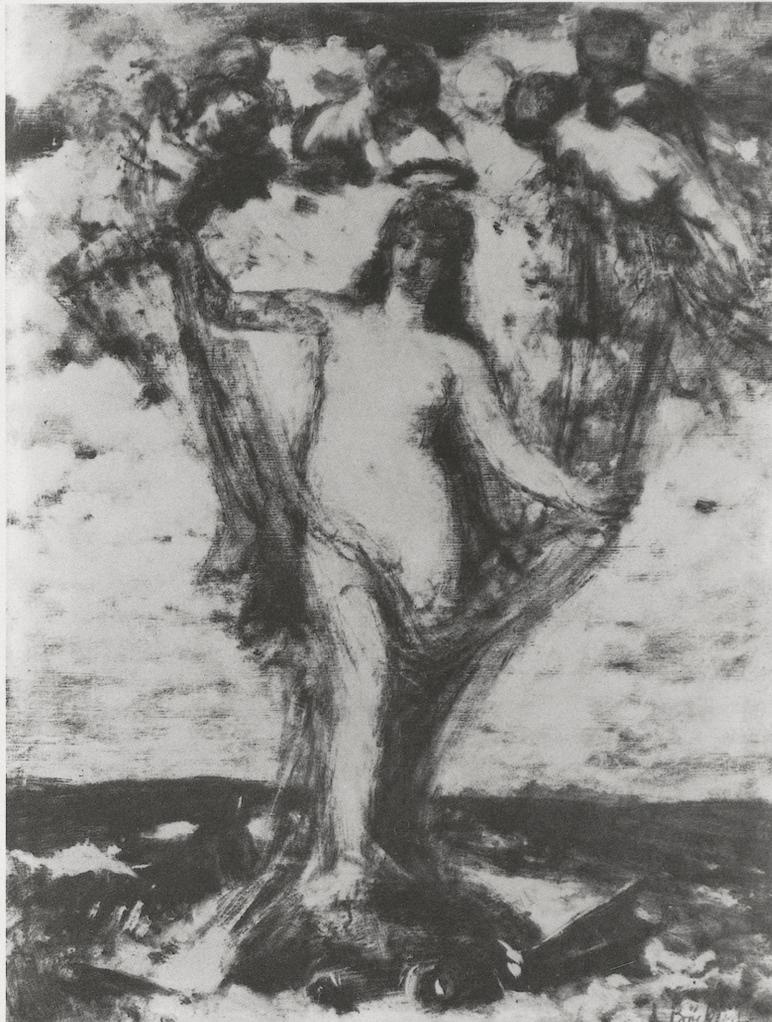
Le due successive *Veneri*, abbassato l'orizzonte, si tengono in bilico su due animalacci, che, lungi dal sembrar delfini, si assomigliano piuttosto al mostro marino pronto a mangiarsi Esione attaccata alle mura di Troia. La vitalità delle due opere è straripante, in una sorta di effervescenza motoria che il gesto delle braccia allargate varia e puntualizza. Tutte e due le *Veneri* suddette sono poi incoronate di ghirlandette forse di mirto, com'è dovuto all'immortalità della dea d'Amore.

Certamente le due successive supposte *Veneri*, rispettivamente della fine degli anni '80 l'una, del '91 l'altra, come idea formale nascono da queste due consorelle di vent'anni prima. Ma



2 *Venere anadiomene (La nascita di Venere)*. Olio su tela, cm 135,5 x 79. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.

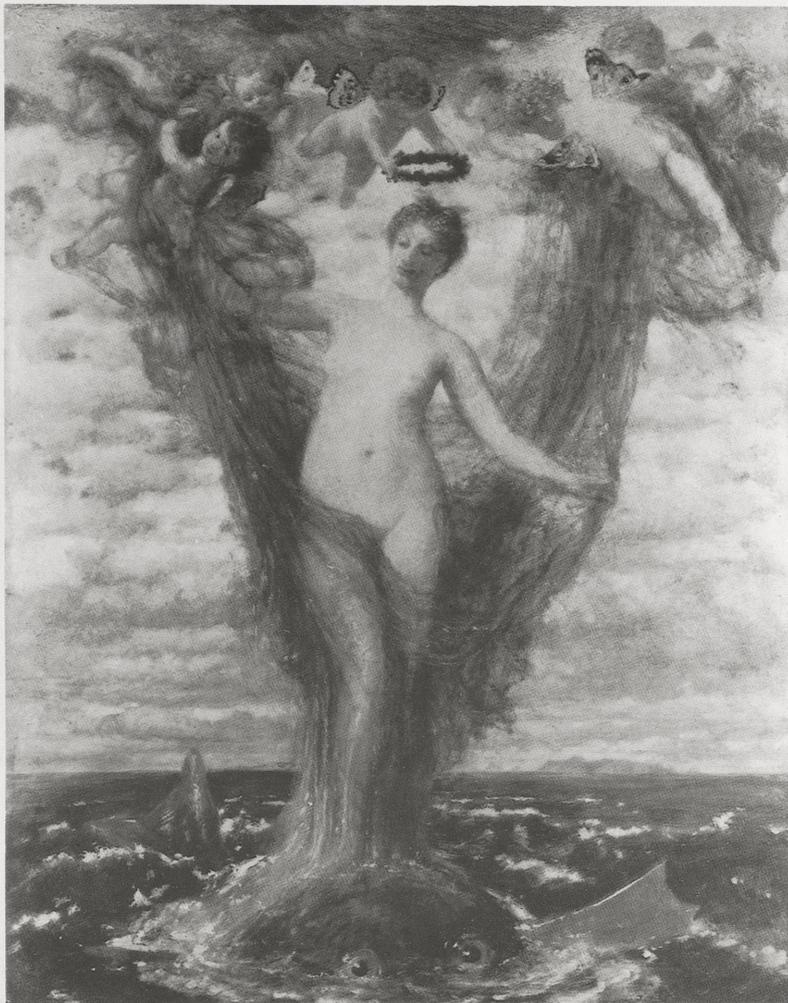
è come se la figura della dea si fosse concentrata in se stessa ed avesse assorbito nel proprio corpo il valore altrove deflagrante della luce; il bilico spericolato del corpo anch'esso si è assestato nella posa calcolata delle gambe, per cui la dea può disvelarsi con un ampio gesto quasi d'epifania, districandosi dall'alga traslucida dell'involucro, umido come una placenta. La posa un po' esibitoria ed equilibristica delle due Veneri precedenti ha qui invece un senso allargato come di vittoria, quasi fermo e dimostrativo, soprattutto nella nostra versione; la testa non è poi incoronata di mirto bensì di spighe. Quest'ultimo particolare, oltre al buio notturno della marea ristagnante, plumbea come il lago d'Averno in cui si realizza l'epifania, fa dubitare fortemente che, malgrado il titolo ufficiale dell'opera del '91, si possa realmente trattare di una Venere nascente; il serto di grano è infatti il simbolo di Proserpina dea dell'Averno che per voler di Giove periodicamente torna sulla terra per ridiventare signora delle messi e della fertilità, così com'era prima che il suo spasimante infernale l'avesse rapita alla luce del sole. Ci può appa-



3 *Venere anadiomene*. Olio su tela, cm 57 x 34. Worms, Stiftung Kunsthaus Heylshof.

rire dunque singolare questa volontà di Böcklin di non chiarire i sensi del soggetto neppure quando, subito dopo, dipingerà la *Venere* di Wiesbaden, nella quale risolve il problema della centralità della figura, che nell'opera precedente determinava un leggero allentamento spaziale sulla destra, tagliando la tavola, ad opera finita, in alto e a destra; in questo modo la figura femminile acquista una nuova forza imperativa nel gesto tradizionale della Giuditta che con la destra tien la spada e con la sinistra mostra al popolo di Betania la testa d'Oloferne (fig. 5). Il viso della modella stessa ha una fermezza quasi caparbia di lineamenti che non conoscevamo nell'espressione schiva dell'immagine precedente.

Questo calibro spettacolare raggiunto nell'opera di Wiesbaden in un intervento risolutorio sul quadro già terminato, ci convince nell'anteporre ad essa l'esecuzione della nostra *Proserpina che ritorna sulla terra*, nella quale è evidente la ricerca in atto di un nuovo equilibrio in un variare ancor trepido di pesi e di tramature coloristiche, in cui appare continua la preoccupazio-



4 *Venere anadiomene*. Olio su tavola, cm 59 x 46. Erben Eduard Arnhold.

ne di tener l'immagine entro le valve di un *pathos* quasi privato, così sensibile e commosso da rendere accettabile l'incredibile *pruderie* di coprire con il velo ambedue i seni della dea.

Proposta dunque questa datazione immediatamente precedente il '91, ci vorremmo soffermare sui problemi d'autografia che l'opera presenta, problemi sui quali in realtà saremmo tentati di sorvolare, tanto impellente, inconfondibile ed evidentemente articolato è in essa il tardo stile böckliniano, sempre violentemente penalizzato e minimizzato nelle copie anche buone che conosciamo, e sovente addirittura depresso in quelle eseguite dal figlio Carlo, pittore assolutamente mediocre e di tecnica poverissima.

Analizzando dunque l'esecuzione del quadro, inizieremo notando com'esso sia eseguito sopra uno dei supporti tipici di tela riportata su tavola che Böcklin si faceva confezionare³ e che permettevano a lui con agio particolare, sopra la preparazione a gesso, l'uso della tempera che spesso, come in quest'immagine, può assumere secchezze e trasparenze da encausto romano.



5 *Venere anadiomene*. Particolare. Wiesbaden, Museum.

La tecnica poi è quella tipica del pittore quando, non soltanto in questi ultimi anni, sostituisce al suo classicismo o *Naturalismus* tutto mentale una vena romantica più aperta (per noi più fertile) nella quale appunto il 'sogno pompeiano' riaffiora come memoria attiva anche di giovinezza; del resto nel nostro quadro evidenti sono i rimandi iconografici alla Andromeda del gruppo ad affresco del Museo Nazionale di Napoli (fig. 6).

Il fondo è ottenuto con un nero seppia diluito, che nel cielo ha una tonalità più fonda ed inchiostrata, mentre nel mare si allappa leggermente con un effetto transeunte di materia, necessario a sostenere i lumi brevi delle biacche. La stesura rapida ed abbreviata che può dar l'impressione del non finito permette una lettura del segno e di quel singolarissimo *ductus* tra pittorico e disegnativo che è inequivocabilmente di Böcklin (figg. 7 e 8) in molte delle sue opere⁴; si possono citare alcune strettissime analogie d'esecuzione con altre realizzazioni pittoriche del Maestro: stringente è il rapporto con la grafia della *Euterpe* (1898) nella Collezione Ryff di Basilea; la velatura pittorica sul collo della figura nella stesura quasi trasparente, è analoga alla materia sul primissimo piano della *Peste*; i ritocchi di biacca, quasi in un effetto 'a secco', sono presenti in molte opere tra le quali la *Venere* di Wiesbaden (1891) e il *Pan im Kinderreigen* di Fiesole (1900); l'intreccio cromatico tra bruno e verde dei capelli è in tutto simile all'effetto d'ombra risonante nell'abitacolo della fontana in *Vita somnium breve* (1888); il giallo oro vecchio (o pompeiano) della corona-diadema si ritrova nel dipinto *In der Gartenlaube* (1891) all'estremità superiore destra del muricciolo, ed anche sugli avelli posti a solatio nella *Toteninsel*



6 *Perseo e Andromeda*. Napoli, Museo Nazionale.

di Lipsia (1880); la 'pastellatura' del volto è analoga a quella dell'incarnato della *Mutter mit Kind* (1888) di Pratteln. Le ombreggiature ottenute con il verde salvia spento sono ricorrenti in moltissime opere a cominciare dalla *Magna Mater* dell'Augustinergaße (1868) fino all'estremo *Pan im Kinderreigen*.

Il verde acido, quasi vetriolo, che si tesse nel velo della nostra Proserpina, seppur sia un colore non adottato abitualmente dal Nostro, è qui assunto evidentemente per determinare l'effetto quasi sulfureo del tessuto contro il buio del fondo; esso ricorre tuttavia di quando in quando nella tavolozza di Böcklin: c'è nei flutti smeraldini dello *Spiel der Najaden* (1886), sul velo della ninfa della *Lebensinsel* (1888). Il gesto delle braccia di Proserpina è poi identico a quello della figura femminile centrale del *Kornfeld mit bedenden Mädchen* del 1863.

Gli esempi che si potrebbero trovare — se poi avessimo la fortuna di poter rivisitare in breve giro di tempo tutte le opere del Maestro — credo sarebbero realmente innumerevoli. D'altra parte quei pochi che abbiamo citati, nascono più che altro da uno scrupolo di coscienza un po' aridamente filologico nei confronti della qualità imperativa di un'immagine la cui autografia si sottrae a questi ritardati 'morellismi' e si impone per forza di invenzione creativa. Quest'immagine evidentemente ed indiscutibilmente si pone come maglia essenziale dell'ultima attività böckliniana fervida sempre più di contraddizioni e segnata da una venatura luttuosa — a volte sin grottesca — sfilacciata e visionaria che spesso risolve in bagni di turbate emotività gli accumuli e le esibizioni narrative e metaforiche di sempre.

Del resto una volta riaffiorata, quest'immagine d'Ade ha ridipاناتo subito il filo della sua identificazione; mi sembra opportuno riportare direttamente in questa sede la dettagliata testimonianza resa *per scripta* il 25-4-1988 dalla Signora Clara Bruckmann, pronipote acquisita del pittore: "... sono potuta giungere per verifica diretta ad una assoluta identificazione. Il dipinto raffigurante la Venere Anadyomene in questione, si trovava nella casa Villa Miralunga in Fiesole di Peter e Clara Bruckmann (figlia primogenita di Böcklin, n.d.a.), già prima della dispersione dello studio di Arnold Böcklin nel 1901 ad opera degli eredi. In seguito la villa passò al figlio Reinard e Janilla Quattrococchi Bruckmann ivi incluso il suddetto dipinto. Alla morte della mamma Janilla, intorno alla metà degli anni '30 la villa andò venduta ed il dipinto preziosamente conservato ed ancora proprietà dei quattro fratelli, fu affidato in custodia alla mia cognata Anita Bruckmann in Rocca che lo collocò nella sua abitazione in Via Cino da Pistoia 27 in Firenze, perché fosse venduto prestigiosamente ed il ricavato fosse diviso tra i fratelli. Mio marito Lodovico avrebbe rilevato volentieri l'intera proprietà del dipinto, ma i fratelli accennavano all'epoca ad una richiesta troppo sostenuta. Subito dopo la seconda guerra, Anita, senza informare i fratelli, alienò ad estranei il dipinto non senza il rammarico di Lodovico che per la nuova cifra irrisoria a cui fu venduto il dipinto ne avrebbe senza dubbio accettato l'acquisto ..."

Siamo dunque sicuri che l'opera proveniva da casa Böcklin, e che il pittore, quasi per scongiurare qualsiasi possibilità di vendita, l'avesse affidata alla prediletta figlia Clara, come in segreta custodia. Il precipizio da questo olimpo familiare alla vendita per pochi soldi nell'immediato dopoguerra è evento impressionante ma assolutamente comprensibile se si pensa alla sfortuna critica e mercantile in cui da anni — e soprattutto proprio in quel momento — era caduta l'attività del Maestro.



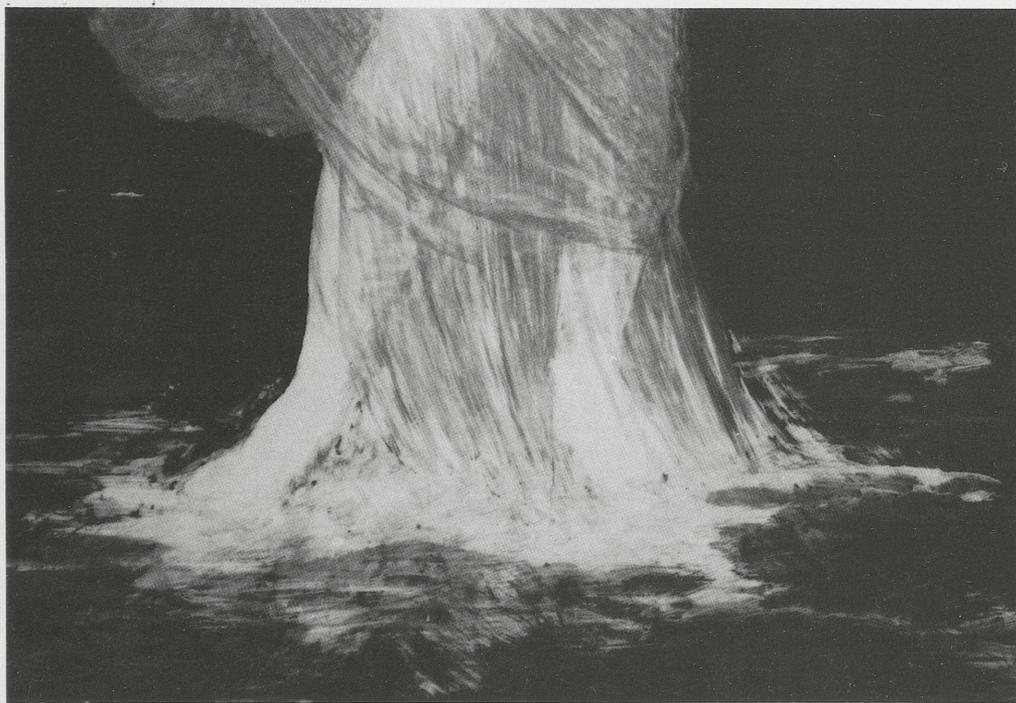
7 *Proserpina anadiomene*. Particolare (cfr. tav. p. 272).

Böcklin non volle quindi vendere l'opera e neppure la firmò; e questo non perché fosse incompiuta — come alcune 'stracciature' stilistiche (tipicissime dello stile più alto del Maestro) hanno fatto credere — ma evidentemente per mantenere ad essa un carattere particolarmente privato. Questo carattere nasce dunque dal senso particolarissimo del dipinto, per cui la trasformazione da Venere in Proserpina ha una sua flagrante necessità pur rimanendo segreta ed ignorata dalla titolatura anche familiare.

La chiave di questo cerimoniale segreto si svela identificando la fisionomia della 'modella' di questa Proserpina (fig. 9), così diversa dalla irruenta vitalità della sorella di Wiesbaden. Il volto velato di rosa, dolcissimo nel giro tornito del mento e delle guance — tra la bocca lievemente imbrionciata e gli occhi un po' fissi, come in fotografia — è riconoscibilissimo come quello di Margarethe Antonie Schermer (fig. 10), nata nel 1824, e amata in gioventù da Böcklin.

Sembra che la fanciulla, per insistenze familiari dovute al mestiere 'indecoroso' di pittore esercitato dal Nostro, fosse costretta (ma non sappiamo con quanto rammarico) a sposare nel 1855 Jacob Mähly, insegnante di lettere presso il ginnasio di Basilea, ed amico di Böcklin. Qui i sottilissimi fili psicologici della storia si complicano e sfuggono la nostra sensibilità incallita; infatti il pittore, pur essendosi fidanzato già nel '49 con Louise Schmidt, quando viene a sapere del matrimonio di Antonia, rompe i rapporti con l'amico. Nel '50 — trovandosi a Roma — viene a conoscenza della morte di Louise, ed immediatamente senza rimpianti e dubitazioni, sposa la sanissima, vitalistica e romanesca Angela Pascucci che lo riempirà giustamente di figli.

Nel '62 Antonia Mähly, quasi ad estinguere le memorie patetiche del passato, muore. Due anni dopo Jacob Mähly, fattosi coraggio, scrive una splendida lettera all'amico pittore.⁵ Gli ricorda le tenerezze della vecchia amicizia, il comune amore per la defunta, e lo prega, inviandogli una foto, di eseguire un ritratto della donna che solo lui, per l'antico affetto e per la sua



8 *Proserpina anadiomene*. Particolare (cfr. tav. p. 272).



9 *Proserpina anadiomene*. Antonia Mähly-Schermar come Proserpina. Particolare (cfr. tav. p. 272).

sensibilità d'artista, avrebbe saputo eseguire al meglio. Böcklin commosso accetta, esegue il dipinto, e nel '66 lo invia all'amico ritrovato. L'opera, che è ancora di proprietà della famiglia Mähly e che noi conosciamo purtroppo solo attraverso la riproduzione del catalogo Andree (fig. 10)⁶, rappresenta la cara fisionomia infantilmente trepida nella rotondità del volto e dei lineamenti leggermente sfuggenti, velata di nero e incoronata dalla sacralità di un serto floreale, questa volta chiaramente simbolo d'un immortale affettivo e memoriale. Per questo ritratto esiste un bellissimo bozzetto in collezione privata svizzera (fig. 11) non pubblicato dall'Andree ma esposto e catalogato nella mostra di Basilea del '777, risolto con tecnica franta e vivida nella stessa posa del ritratto definitivo; solo una mano, che a destra sostiene il velo sull'alto del seno, si aggiunge a quella che sarà poi l'immagine ultima.

In questo modo si riallaccia, sulle tristi memorie del passato, l'antica amicizia. Dalle note nelle memorie di Böcklin, redatte dal Runkel⁸, risulta che nel 1890 cominciano ad arrivare al



10 Ritratto di Antonia Mähly-Schermar. Olio su tela, cm 28 x 22. Linköping, collezione Mähly.

pittore da parte dell'amico alcune cartoline postali nelle quali gli si chiede insistentemente un 'qualche cosa' che non è assolutamente dato capire di cosa si tratti; da prima Böcklin nelle risposte ignorò l'argomento, poi addirittura troncò la corrispondenza con il Mähly. Che questo 'qualche cosa' fosse il nuovo ritratto dell'amata Antonia in veste di Proserpina che il pittore aveva eseguito, è un'ipotesi nostra, forse avventurosa, ma non certo assolutamente scartabile. Forse Böcklin aveva avvertito l'amico di questo suo riaffioramento di memorie. La giovane donna amata ricompariva ora, quasi alla fine del suo cammino terreno; rientrava nel percorso delle esperienze vitali dell'artista restituita dall'aldilà, e, come Proserpina, ritornava a colorire i fiori e i frutti della terra. È certo un fantasma della giovinezza, un'ombra che nel suo manifestarsi ridona all'antico amante il simbolo della vita e della fertilità, se ne incorona luminosamente, e con il gesto alto del braccio si svela nella sua bellezza rinata e assolutamente presente, con una realtà espressiva ammiccante, tattile, quasi privata di 'poeticità' per meglio apparire nella

sua essenza *hic et nunc*. Finanche il pallore ultramondano di questa creatura, che è marmoreo ed esangue nelle estremità inferiori, al contatto con l'atmosfera si imporpora gradatamente verso l'alto fino ad arrossarsi recisamente nella vitalità cromatica del volto.

Böcklin non volle mai render nota quest'opera.⁹ L'amica era per lui ritornata: zurückgekehrt. Venere, dunque, è divenuta Proserpina mutando solo il serto che la incorona; il turgido mare böckliniano si è tramutato in un ristagno notturno di umori liquidi tra la terra e l'Ade. La musa del genio ormai vecchio cedeva alla malinconia; non a quella paludata ed ancora rubizza del suo ultimo quadro — *Melancholia* —, ma a quel malinconico visionario, eluso, addirittura lancinante che è presenza costante nei suoi capolavori, qui fattosi immagine e simbolo. Un simbolo assolutamente giornaliero, per cui l'ultimo dei grandi romantici guardava ad esso come ad un'essenza reale, ritornata per concludere con il serto della giovinezza, l'anello della vita.

NOTE

Un particolare ringraziamento va al direttore di Villa Romana, in Firenze, Joachim Burmeister, ad Alberto Ricci per i puntuali suggerimenti, a Clara Bruckmann per le preziose informazioni sul dipinto, alla Dottoressa Dorothea Christ, per aver approfondita l'opera con dottrina e, infine, al signor Peter Berkes, Conservatore presso il Kunstmuseum di Basilea, per aver condotta una attenta e parcellare analisi del dipinto con esiti di ulteriore conferma e di critica adesione all'autografia di Arnold Böcklin.

¹ A. Fleiner, Mit Arnold Böcklin, Frauenfeld 1915.

² Lo stato di conservazione è ottimo; alcuni ritocchi in verde sulla diagonale mediana d'incontro dei panneggi.

³ Le tavole venivano fornite a Böcklin anche dall'affezionato collezionista Carl Steinbarth, che le faceva eseguire su specifica 'ricetta' del pittore. Aggiungeremo in proposito che nessuna replica o copia böckliniana, anche strettamente d'epoca e d'ambiente, è mai dipinta sopra un supporto del genere.

⁴ Peter Berkes, Conservatore presso il Kunstmuseum Basilea, ha rilevato forti analogie grafiche con la *Saffo* del 1888, confermando l'esecuzione della nostra *Proserpina* in data strettamente vicina alla *Saffo* medesima.

⁵ Ci sembra opportuno riportare in nota il testo della lettera di Mähly così com'è pubblicato in: Böcklin-Memoiren, Tagebuchblätter von Böcklins Gattin Angela (a cura di F. Runkel), Berlino 1910, pp. 37-38, nota.

“14 ten Sept. 64.

Mein alter Böcklin!

Du wirst dich billig wundern, wenn Du unter diesem Brief meinen Namen erblicken wirst — nach vielleicht zwölfjähriger u. so plötzlich eingetretener Unterbrechung. Du wirst dich wundern, gewiß, aber ich müßte dich nicht kennen oder Du müßtest jede Faser deines früheren Lebens u. Denkens abgestreift haben, wenn Du nicht trotz allen Wundern am Ende dieser Zeilen mich u. mein Anliegen begreifen wolltest. Und da ich eine solche Metamorphose in keinem Menschen, welche im Kreise meiner Bekanntschaft sich bewegen u. bewegten, noch wahrgenommen habe, so habe ich nach lange andauerndem zu Rathe gehen, jetzt plötzlich keck und kühn die Feder ergriffen, in der festen Ueberzeugung dießmal mit meinem alten Freund zu sprechen, welcher die Vergangenheit pietätvoll noch in seinem Herzen trägt. Die Vergangenheit! Lieber Freund, davon ist wahrlich keiner eher befugt zu sprechen als dein armer u. unglücklicher Briefsteller, — ich habe das Wort in seiner grausigsten Bedeutung kennen lernen u. durchkosten müssen, seit diejenige dahin ist, die auch Du einst geachtet und geliebt hast, an deren Leben mein Leben gehangen hat siebzehn schöne Jubeljahre lang — auch sie mitsammt diesen Jubeljahren ist nun vergangen! Ueber die Todte, zumal über diese Todte dürfen wir beide nun friedlich u. ruhig sprechen u. denken, u. über ihrer Grube uns die Hände reichen wenn je die Lebendige uns sollte geschieden haben. — Wenn es geschah wie wenig trug sie die Schuld — Du bist seit jener Zeit ein berühmter Mann geworden; an deinen Augen sind manche schöne und lichtvolle Gestalten, Bilder voll Glanz u. Hoheit vorbeigezogen, aber gewiß in einer Falte deiner Erinnerung ist auch noch ihr Bild vorhanden, das dir immer so freundlich und liebevoll gelächelt hat. Auf diesem Punkt u. in dieser Stimmung wünsche ich dich in diesem Augenblicke, um dir einen Wunsch meinen glühendsten Wunsch vorzutragen. Wahrlich u. die Hand auf's Herz, wäre es ein sogenanntes 'Anliegen' womit ihr Künstler so gern und häufig bestürmt werdet, ich würde es nie gewagt haben, deine Zeit und Art mit einem solchen zu behelligen — einen Wunsch aber, der so heilig ist als es nur einen gibt, trägt vielleicht derjenige, trägt Du vielleicht Rechnung, der früher schon unaufgefordert und in eigenem Interesse ihn theilweise verwirklicht



11 Bozzetto per il ritratto di Antonia Mähly-Schermar. Olio su tela, cm 11 x 13,3. Svizzera, collezione privata.

hat. Du allein kannst ihn jetzt mir erfüllen, deine Erinnerung u. dein langjähriger Umgang befähigen dich dazu — ich meine (Du hast es schon errathen) — ein Bildniß *Antonias*. Ich besitze leider nichts als eine kleine, aber deutliche Photographie welche ich diesem Brief beischließe, mit Hülfe derselben ist es deinem Genie, welches alle Engel der Erinnerung umschweben mögen, gewiß möglich, ihre lieben Züge u. ihren herrlichen Charakter im Spiegel deiner künstlerischen Auffassung zu reproduzieren. Natürlich, ist dein guter Wille vorhanden, so ist alles gewonnen. Alles sei dir u. deinem Künstlerischen Blick deiner Anordnung u. Auffassung hiermit anheimgestellt. Lächle nicht über dieses unbedingte Vertrauen, welches ich zu deinem guten Willen habe, aber ich kann nicht glauben, daß ich eine abschlägige Antwort von dir erhalten werde, ich müßte irr werden — (Schluß fehlt).⁶

⁶ R. Andree, Arnold Böcklin. Die Gemälde, Basilea/Monaco 1977.

⁷ Arnold Böcklin, Kunstmuseum Basel 1977. Cat. Schwabe & Co. Verlag, Basilea 1977, p. 174, n° 70.

⁸ Böcklin-Memoiren (n. 5), p. 37, nota.

⁹ Questa specifica questione della possibilità o meno che Böcklin avesse mai pensato a vendere la *Proserpina* in questione ci obbliga a stendere una lunga nota.

Alla pagina 477 del suo catalogo generale l'*Andree* (n. 6) esamina il dipinto *Die Heimkehr*, datandolo all'anno 1887, e commentando erroneamente: "in einem Brief Böcklins von 25-12-1887 an Carl Steinbarth 'angeboten'" (Böcklin-Memoiren [n. 5], p. 293).

Quindi, premesso innanzitutto che a scrivere la lettera fu Steinbarth e non il pittore (cfr. Böcklin-Memoiren [n. 5], pp. 291-293), e che in essa si fa menzione di un dipinto detto *Zurückgekehrt* e non *Heimkehr*, nulla autorizza a credere che si possa trattare dell'opera a cui è dedicata la scheda del catalogo stesso. Il titolo scelto dall'*Andree* per il quadro in questione è quello proposto per l'opera da A. Frey, Arnold Böcklin, Stoccarda 1912; titolo che ben si addice ad un personaggio in costume storico che, seduto sul bordo d'una vasca rustica, intravede il lume della propria casa alla quale fa ritorno.

In verità riteniamo poco spiegabile che il grande interesse che Steinbarth esprime nella missiva possa indirizzarsi ad un simile dipinto che, sebbene ricco di connotazioni autobiografiche per il pittore, non ci sembra emergere per qualità particolari e al punto da fargli offrire di libera iniziativa M. 5.000 (cifra che si pagava

allora per dipinti come *Odysseus*, o poco più per *Frühling* (8.000) o per la *Toteninsel* (8.000): tutti dipinti questi oscillanti intorno a misure come cm 100 x 150 e dall'indubbio potere fascinatório.

Viceversa dipinti analoghi per dimensione alla *Heimkehr* come *Das Drama* (il cui potere di suggestione si impone tra l'altro come decisamente superiore) potevano oscillare sui 1.500 marchi. A questo si aggiunga la notazione di Steinbarth al riguardo della cornice che aveva convenuto con il pittore dover essere di 20 cm di larghezza: cornice assolutamente paradossale per un dipinto niente affatto timbrico nel soggetto e nel colore e delle dimensioni della *Heimkehr*, cm 78,5 x 100. A questo si aggiunga che in una successiva lettera del 4 aprile 1888 il collezionista, riprendendo l'argomento, insiste in ordine all'acquisto (Böcklin-Memoiren [n. 5], p. 294).

Ne deduciamo che dopo tre mesi il dipinto non è ancora terminato e l'insistenza dello Steinbarth nel desiderarlo non si è affatto attenuata. Si può giustificare tutto ciò per un dipinto dalla problematica compositiva non particolarmente impegnativa come la *Heimkehr*? Osserviamo ancora che il suddetto dipinto risulta alle fonti per la prima volta nel catalogo dello Schmidt del 1895 ed è venduto nel 1897 a Maximilian von Heyl di Darmstadt. Perché mai, se fosse da identificare con lo *Zurückgekehrt* del 1887, il pittore non lo avrebbe concesso all'epoca al prezioso e considerato cliente Steinbarth (che forniva addirittura al pittore i sofisticati supporti lignei per avere l'opzione sui dipinti) se non perché in quella data la *Heimkehr* non esisteva ancora, essendo stata dipinta verosimilmente intorno al 1895, o poco prima? In questo caso presupponiamo che il dipinto menzionato nelle lettere suddette sia un altro, a cui molto più si può adattare il nome quasi iniziatico ed evocativo di *Zurückgekehrt*, titolo che si addice particolarmente all'opera di cui trattiamo. Potremmo supporre che Böcklin avesse fatto vedere nel suo studio di Zurigo all'amico collezionista l'opera per lui così colma di suggestioni, e di tematica 'regale', suscitando nello Steinbarth il desiderio dell'acquisto al punto da fargli formulare un'offerta così alta. Al nostro quadro, fra l'altro, si adatterebbe benissimo la misura in larghezza della cornice prescelta.

Böcklin, forse pentito d'aver reso 'pubblico' un quadro per lui così privato, metterà mano alla '*Venere*' di Wiesbaden probabilmente per sostituirla ad esso nella vendita. Infatti proprio in quegli anni il vecchio pittore allontanerà il nostro dipinto dallo studio affidandolo al 'segreto' della casa filiale. Forse era subentrato in lui anche un intimo pudore legato alla estrema riconoscibilità dell'effigiata, soprattutto se, come supponiamo ed abbiamo esposto avanti, Mähly era a conoscenza dell'esecuzione dell'opera e ne chiedeva segretamente notizie al Maestro. Si ricorderà poi come fosse ancor fresco (1886) lo 'scandalo' nell'ambiente *prude* della borghesia di Basilea, quando si vociferò che la prosperosa Naiade dai capelli fulvi, minuziosamente dipinta nello *Spiel der Najaden*, fosse identificabile con Dorothea Niedeker, giovane rampolla dell'agiata borghesia della città.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Beitrag macht erstmals mit einem Werk Böcklins bekannt, das bis über den zweiten Weltkrieg im Besitz der Nachkommen des Künstlers war und dann von Anita Bruckmann in Rocca, einer Tochter des Böcklin-Enkels Reinhard, an einen Privatsammler verkauft wurde. Dargestellt ist eine dem Meer entstiegene Frauengestalt — ähnlich der vom Künstler in mehreren Versionen gemalten 'Venus anadyomene' — mit den Gesichtszügen der Margarethe Antonie Schermer. Diese Jugendgeliebte Böcklins hatte 1855 seinen Freund, den Basler Gymnasiallehrer Jacob Mähly, geheiratet, was den Kontakt Böcklin-Mähly für ein Jahrzehnt unterbrach. Jacob Mähly wandte sich jedoch 1864, zwei Jahre nach dem Tod seiner Frau, an Böcklin mit der Bitte, ihm nach einer Photographie ein Porträt der Verstorbenen zu malen (dieses befindet sich noch im Familienbesitz der Mähly). Offenbar hat Böcklin zwanzig Jahre später noch einmal für sich selbst ein Bild der Jugendgeliebten in mythologischer Verbrämung geschaffen und es später dem Zugriff seines Sammler-Freundes Carl Steinbarth und anderer Interessenten entzogen, indem er es nicht im Atelier beließ, sondern seiner ältesten, mit Peter Bruckmann verheirateten Lieblingstochter Clara zur Aufbewahrung anvertraute.

Provenienza delle fotografie:

Paolo Giusti, Firenze: figg. 1-11.