

Caspar David Friedrich

"L'unica vera sorgente dell'arte è il nostro cuore" (Caspar David Friedrich).

Caratteri della pittura di Friedrich

Tensione verso l'assoluto, aspirazione all'infinito, angoscia e instabilità dell'esistenza, il tentativo continuo di composizione dei contrari, desiderio dell'uomo di armonia con se stesso e con le cose: i fattori che stanno alla base della rivoluzione romantica sono tutti presenti nelle opere di Friedrich (1774 - 1840).

Ma, pur presentandosi come uomo del tutto nuovo e avendo dato alla pittura di paesaggio una soluzione così personale da risultare allora, e per molto tempo in seguito, quasi incomprensibile, egli sembra conservare un elemento di chiarezza e di lucidità tipico dell'Illuminismo. Colpisce infatti, nella pittura di Friedrich, la solidità cristallina delle forme, la ricerca minuta dei particolari, degli oggetti, delle foglie di un albero, delle accidentalità di una roccia o di un prato, l'evidenza di uno stelo d'erba o di un fiore, della linea di rottura dei ghiacci o della trama precisa e oscura dei rami invernali contro il cielo, la leggerezza mobile della betulla, la forza ruvida della quercia, l'arabesco misterioso dell'abete filettato di neve: ogni cosa descritta nella sua completa struttura, chiusa nel rigore della forma, colta nella purezza di una sostanza solida e definita. Dietro questa precisione razionalistica i contenuti sono però profondamente romantici, basati sempre sul sentimento, espressione del sublime, dello sconosciuto, del misterioso, dell'infinito. La grandezza di Friedrich sta proprio nella capacità di superare quella contraddizione, di unificare i due fattori opposti.

La sua arte si sviluppa, come quella dei romantici più autentici, in modo rivoluzionario: il concetto, allora corrente, dell'opera d'arte come rappresentazione lascia spazio a quello del quadro come luogo di incontro tra terreno e celeste nel rapporto uomo-mondo; allo sprofondamento prospettico è sostituita una dilatazione senza limiti, e le opere si caricano, al di là del segno, di sentimenti, di simboli, di solitudine, di dimensione notturna, di senso dell'infinito colto in tutta la natura, nei suoi grandi spettacoli come in ogni suo più piccolo elemento ("Devo essere solo e sapere che sono solo per poter vedere e sentire pienamente la natura. Devo compiere un atto di osmosi con quello che mi circonda, diventare una cosa sola con le mie nuvole e le mie montagne per poter essere quello che sono"). Friedrich sentiva la natura come unità cosmica, ma in essa vedeva, con una sensibilità che anticipa quella decadente, ogni frammento come parte del tutto. Ne deriva la polarità fondamentale della sua opera, la visione completa, circolare, immensa della natura, la sensazione panica, misteriosa, di non finito (nel senso che la visione sembra poter continuare oltre i confini materiali dell'immagine) che trasmettono i suoi quadri, e nello stesso tempo la descrizione minuta, fenomenica di ogni particolare, foglia, ramo, onda, sasso, falce di luna.

Ma l'evento, l'attimo catturato del flusso cosmico non si consuma nel vuoto o nella solitudine della natura: di fronte ad esso, e con esso in consonanza, c'è un'altra solitudine: quella dell'uomo che contempla. Quasi sempre nelle sue tele appare una figura immobile e perduta, che volta le spalle a chi guarda; e in tale indeterminazione, nell'impossibilità a essere conosciuto, l'uomo di Friedrich acquista valore: dall'incertezza del volto nascosto nasce la sua forza di personaggio misterioso e di simbolo, ha origine il moltiplicarsi dei significati della sua presenza; è l'uomo impotente di fronte alla infinità della natura: non quel determinato individuo, ma l'uomo, ogni uomo nella sua ineffabile fragilità. Attraverso quell'uomo entrato nel quadro si esclude ogni sterile exteriorità, e il vero evento avviene là in fondo, nella profondità dell'opera: la contemplazione si muta in un immergersi, in un perdersi e ritrovarsi nella natura.

Friedrich e il Romanticismo

Nel complesso movimento culturale definito "Romanticismo" che, nato in Germania negli ultimi anni del secolo XVIII, si espanderà in tutta Europa nei primi decenni dell'Ottocento, e le cui idee influenzeranno profondamente l'arte e il pensiero, si colloca la figura di Caspar David Friedrich: pittore le cui opere, per la loro suggestività, ne sono diventate il simbolo. La sua pittura, profondamente influenzata dalla filosofia della natura di Schelling, dalle concezioni religiose di Schleiermacher e dalle idee dei poeti Heinrich von Kleist, Tieck, Novalis, è riuscita a tradurre in immagini gli ideali romantici e le nuove concezioni dell'uomo nel suo profondo e rinnovato rapporto con il divino e con la natura: come in un libro illustrato i concetti filosofici riguardanti l'uomo, la natura e Dio, espressi in parole dai grandi pensatori del Romanticismo, prendono forma visibile sulle sue tele.

In esse è impresso in modo originale e rivoluzionario il pensiero di un'epoca che, ponendosi in aperto contrasto con le concezioni illuministiche che avevano per lungo tempo alimentato la cultura europea, si manifesta adesso in tutta la sua energia infuocando gli animi di una nuova generazione di pensatori e artisti; spingendosi oltre i limiti imposti dalla fredda ragione illuministica, essi scoprono un nuovo modo di concepire la realtà, attraverso vie d'accesso mai tracciate prima.

Una di queste vie, porta privilegiata sull'infinito, sarà l'arte.

La sua pittura di paesaggio, in particolare, lungi dall'essere mera imitazione della natura, si configura come proiezione dell'anima stessa dell'artista, del suo mondo interiore: nelle sue opere sono espressi quella perenne tensione verso l'infinito (*Streben*), quel desiderio struggente dell'oltre-limite (*Sehnsucht*) che caratterizzano lo spirito romantico. Friedrich si fa sublime interprete di questo desiderio, sperimentandone però, al tempo stesso, la lacerante contraddizione: la consapevolezza tragica dell'irriducibilità dell'infinito al finito, causa, nell'uomo, di un senso di inappagabile incompletezza e disarmonia. Tale consapevolezza è espressa nella solitudine e tragicità dei personaggi di fronte al sublime spettacolo della natura. Solitudini sconfinata, eterne lontananze, luci irreali: sono simboli di quel desiderio struggente d'infinito che è la principale chiave di lettura della poetica del pittore tedesco come di tutto il Romanticismo.

Berlino raccoglie (nel Kupferstichkabinett, nello Schloß Charlottenburg, nel castello Sanssouci di Potsdam e soprattutto nella Alte Nationalgalerie), una nutrita serie di dipinti di Friedrich: se ne presentano qui di seguito alcuni a titolo esemplificativo.



Caspar David Friedrich
Der Mönch am Meer (Monaco in riva al mare)
1808-10 Berlino, Alte Nationalgalerie

Il *Monaco in riva al mare* rappresenta un punto di svolta nella storia dell'arte e costituisce una delle pietre miliari della sensibilità moderna. Mai prima era stata rappresentata in maniera così radicale la condizione umana di fronte all'infinito. Il paesaggio è completamente vuoto, e la tela è occupata in gran parte dalla raffigurazione del cielo. Sola, minuscola, decentrata, una figura di spalle si confronta con l'idea stessa dell'infinito. Unico elemento verticale del dipinto, essa dà la misura del paesaggio, e rende visibile il distacco tra esistenza terrena ed eternità.

La dimensione filosofico-spirituale dell'opera è evidente

sin dalla scelta di valersi come unico personaggio di un monaco, probabile doppio del pittore, che si sentiva chiamato all'arte da una vocazione quasi religiosa. Come quello del monaco, lo sguardo dello spettatore vaga senza appigli. La dimensione incommensurabile e l'assenza di limiti conducono sulla strada dell'astrattismo.



Caspar David Friedrich
Abtei im Eichwald (Abbazia nel querceto)
1809 - 1810
Berlino, Alte Nationalgalerie

Nel quadro *Abtei im Eichwald*, dipinto tra il 1809 e il 1810, sono esemplarmente racchiusi tutti i temi del primo Romanticismo.

Al centro la rovina, il brandello murario di una grande struttura gotica, che solo grazie al titolo del quadro si può identificare come parte di un'abbazia (le rovine sono state

identificate con sicurezza: si tratta dell'abbazia cistercense di Eldena presso Greifswald, paese natio di Friedrich); intorno al rudere, i profili scheletrici di alberi, disposti come una spettrale quinta di teatro; nella fascia inferiore, una congelata radura, un tempo

sicuramente sede degli edifici sacri, aperta nel fitto bosco di querce. Piccoli, minuscoli, alcuni monaci, che sembrano emersi dal suolo bianco di neve, avanzano lentamente verso la croce all'interno del portale gotico dell'abbazia in rovina. Una luce livida, che uniforma in toni bruni o giallastri tanto la natura che le opere degli uomini, si riflette nella nebbia leggera dell'alba.

Come in una poesia di Heine o in un *Lied* di Schubert, Friedrich ci suggerisce i temi della sua riflessione: la morte è morte fisica, fine della vita, fine dei colori, fine della luce; nell'immagine della morte si trasfigurano le rovine dell'abbazia, gli scheletri degli alberi, le pietre tombali, il funerale. Le cose muoiono come muoiono gli uomini; l'abbazia forse un tempo poderosa, oggi è in rovina; i grandi alberi sono spogli. Eppure, se la morte è morte di tutto, i monaci e l'abbazia dovrebbero segnare la persistenza della fede, della vita oltre la morte, della speranza; dovrebbero, perché la piccolezza degli esseri umani davanti alla Natura e il dissolversi delle loro opere davanti all'usura del Tempo, nella dialettica tra vita e morte, tra notte e giorno, rendono ancor più misterioso il nostro destino.

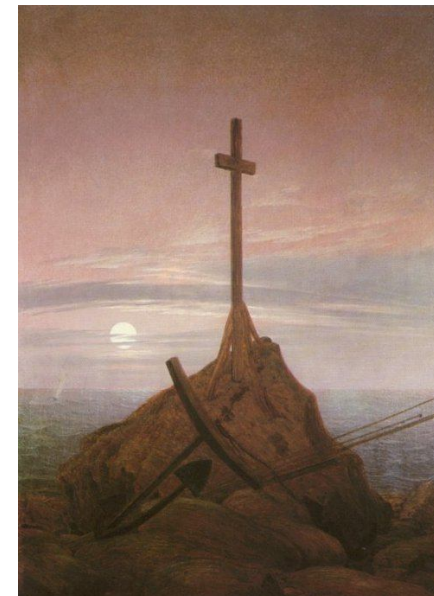
La luce dell'alba che, al centro del quadro, si manifesta quasi disegnando una croce nella finestra gotica, potrebbe simboleggiare la presenza divina, la Provvidenza, la vita oltre la morte. Ma il pessimismo di Friedrich, che ricorda quello di Leopardi, appare planetario, globale; la presenza, come in altre sue opere (si pensi in particolare al *Mönch am Meer*, di appena un anno prima, quadro che con questo forma una sorta di dittico sulla meditazione e sul mistero), di argomenti, figure e personaggi sacri suggerisce più che imporre i temi della riflessione, della meditazione e forse anche della preghiera. In questa ambiguità di fondo, Friedrich lascia allo spettatore la scelta tra i possibili presagi, confermando la modernità della sua concezione artistica.



Caspar David Friedrich, *Morgen im Riesengebirge (Mattino sul Riesengebirge)*, 1810-11
Berlino, Alte Nationalgalerie

Anche in questo dipinto, nel quale egli affronta il tema dell'immensità e della potenza della natura, Friedrich sceglie un punto di vista rialzato e un orizzonte basso, la cui linea non viene spezzata da alcuna cima: le vette, che emergono da un mare di nebbia, paiono così susseguirsi all'infinito; soltanto la croce, che si staglia alta sull'albeggiante orizzonte, mette in comunicazione cielo e terra, altrimenti distintamente separati. La presenza della croce nel paesaggio (montano o marino, mattutino o serale, invernale o estivo) è una costante nella produzione di

Friedrich: sono almeno quaranta i dipinti nei quali ne compare una.



Caspar David Friedrich, *La croce sul Mar Baltico*, 1815, Berlino, Alte Nationalgalerie

Questo è uno dei rari casi in cui sussista una testimonianza dell'autore a proposito di un proprio dipinto. In una lettera indirizzata nel maggio 1815 all'amica pittrice Luise Seidler, infatti, Friedrich scrive: "Il quadro [...] è già tracciato; non vi compare però alcuna chiesa, alcun albero, alcuna pianta, alcuna distesa erbosa. Sulla riva nuda, pietrosa del mare si staglia la croce che si eleva verso l'alto; per coloro che vedono, un conforto, per coloro che non vedono, una croce".

Sul piano compositivo, Friedrich adotta stavolta un doppio, contraddittorio punto di vista: mentre la croce è concepita in leggero sotto in su, che ne accentua lo slancio verticale, lo sfondo è realizzato con il consueto orizzonte basso, che lascia ampio spazio alla raffigurazione del cielo. Le sue tinte sfumano dal rosa, eco del tramonto, al bianco, grigio e azzurro della zona inferiore, rischiarata dalla luce lunare.



Caspar David Friedrich,
Der einsame Baum (Albero solitario),
1822, Berlino, Alte Nationalgalerie

La composizione è dominata dall'albero che si leva al centro della tela, rompendone l'andamento orizzontale e istituendo un asse privilegiato tra cielo e terra. La scala proporzionata della pianta, volutamente maggiore in confronto a ciò che la accompagna, attira lo sguardo: nell'universo pittorico di Friedrich le querce, come spiega il pittore stesso, sono emblemi di una vita

pagana, opposta alla stabilità sempreverde degli abeti, che rappresentano la speranza cristiana.



Caspar David Friedrich,
Frau am Fenster (Donna alla finestra), 1822
Berlino, Alte Nationalgalerie

In un severo ambiente domestico, dalle pareti nude e senz'altra presenza di oggetti che le due bottiglie e il bicchiere poggiati sul davanzale, una donna di spalle rimira dalla finestra un sereno paesaggio fluviale: si scorgono l'acqua del fiume, gli alberi di due velieri, un filare di pioppi sulla sponda opposta e il cielo azzurro, chiaro, infinito. L'apertura assume più che mai il significato di una soglia tra due mondi differenti e distanti; la stanza, costruita intorno a un rigido impianto prospettico, sembra una gabbia, mentre fuori la vita fluisce e si propone come un "altrove" da indagare. La ferrea griglia geometrica dello spazio - orizzontali e verticali si susseguono nel pavimento, nelle pareti, nella finestra, ma anche negli elementi rappresentati all'esterno - contrasta la leggera diagonale del corpo della donna affacciata (probabilmente Caroline, la moglie del pittore), che ne spezza la regolarità, introducendo la tensione verso

l'oltre, a rappresentare la *Sehnsucht* romantica.



Caspar David Friedrich,
Eldena Ruin (Rovine di Eldena), 1824-1825
Berlino, Alte Nationalgalerie

Il **Monastero di Eldena** era un' abbazia cistercense situata nei pressi dell'odierna città di Greifswald in Pomerania, nel nord della Germania. Edificata tra il XII e il XIV secolo, cadde in abbandono dopo la Riforma Protestante e venne seriamente danneggiata dalla Guerra dei trent'anni e dalla dominazione svedese della Pomerania (1648-1815).

Agli inizi del 1800, quando Friedrich dipingeva, dell'abbazia non rimanevano altro che rovine circondate dalla vegetazione e da qualche abitazione contadina. I resti architettonici sembrano diventati elementi della vegetazione, a ricordare la componente religiosa che pervade la natura. In confronto a tale grandiosità, la piccolezza della casa dà la misura dell'abissale differenza fra la vita umana e quella eterna.



Caspar David Friedrich, *Quercia sotto la neve*, 1829
Berlino, Alte Nationalgalerie

A sette anni di distanza, Friedrich rimedita il soggetto della tela *Albero solitario*, accentuandone la connotazione funebre. Il tronco della quercia, i cui pochi rami rimasti sono quasi spogli, si erge al centro della tela. Il laghetto, di dimensioni ridotte, appare ghiacciato, e l'orizzonte è stato ribassato: ogni elemento è congegnato dunque in funzione dello slancio verticale del tronco, che acquista una valenza soprannaturale. La stagione invernale è come sempre allusiva alla fine della vita. L'immagine è tuttavia aperta alla speranza: il legno scuro della pianta è infatti contrapposto alla serena luminosità del cielo.

Lo stacco tra le due dimensioni è sottolineato dalle diverse scelte coloristiche: mentre per il primo piano l'artista ha adottato una tavolozza di pochi colori, che tendono alla monocromia, lo sfondo si rischiarà nella visione dell'azzurro, interrotto soltanto dalle macchie rosa delle nuvole. La chiarezza concettuale si lega così a quella del suo impianto compositivo, scandito nettamente nella struttura geometrica e nella differenziazione cromatica dei vari piani.



Caspar David Friedrich, *Mann und Frau den Mond betrachtend (Uomo e donna in contemplazione della luna)*, 1830-1835
Berlino, Alte Nationalgalerie

Nella tela *Uomo e donna in contemplazione della luna*, che riprende un dipinto del 1807, l'uomo e la donna nascosti nella penombra del bosco sono in atteggiamento di devota contemplazione dell'astro che brilla all'orizzonte emanando un chiarore rosato. Lo schema del quadro è lo stesso riproposto dal pittore in *Due uomini davanti alla luna*, un dipinto del 1819, dove la luminescenza lunare non è rosata, ma dorata, segno di una notte più avanzata. La luce lunare e i paesaggi notturni, o crepuscolari, sono del resto in profonda sintonia con l'ispirazione poetica degli autori coevi, e in particolare di Novalis,

autore di una raccolta poetica come gli *Inni alla Notte* (1797-1799), in cui il tempo notturno, con la sua oscurità appena illuminata dal raggio della luna, diventa il momento propizio per il ritrovamento della pace, per la meditazione e per il dischiudimento dell'Infinito. Anche in Leopardi

notte e luna assumono analogo valore meditativo.

A conclusione del percorso si presenta qui un dipinto che, pur non trovandosi a Berlino, costituisce l'immagine più emblematica dell'arte di Friedrich e, forse, dell'intero Romanticismo.



Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer (Viandante sul mare di nebbia)*, ca 1818
Hamburger Kunsthalle, Amburgo

Un viandante solitario ha raggiunto la cima di un monte, da cui domina l'intero paesaggio. I capelli sono scompigliati dal vento e la sua vista spazia sui rilievi lontani, sul cielo, sulla nebbia che si addensa nelle valli sfumando i contorni.

Il paesaggio percorso dal suo sguardo assume un'intensità che lo rende quasi irreali, e la scena si trasforma in un emblema della Sehnsucht romantica. Ancora una volta una vetta è protagonista di un evento che assume una portata metafisica. Il personaggio è posto di spalle, e le rocce invadono il primo piano: l'osservatore è dunque invitato a entrare, e portato a identificarsi con il personaggio, vivendo le sue stesse emozioni.

Molti degli elementi distintivi del periodo romantico sono concentrati in

questa tela: l'ansia di infinito, l'aspirazione a una sempre delusa, irraggiungibile comunione con la natura, la malinconia legata alla consapevolezza di essere confinati entro i limiti dell'umano, l'ammirazione estatica per la bellezza del creato, la solitudine, che diventa una condizione esistenziale. Sorge spontanea una consonanza con i versi de *L'infinito* leopardiano, composto proprio nello stesso giro di anni: Ma [...] mirando, interminati /spazi [...] e sovrumani / silenzi, e profondissima quiete / io nel pensier mi fingo, ove per poco / il cor non si spaura; [...] / Così tra questa /immensità s'annega il pensier mio: / e il naufragar m'è dolce in questo mare".

Bibliografia: *Friedrich*, Collana I Classici dell'Arte, Rizzoli/Skira