

## ARTI FIGURATIVE

### *Caspar David Friedrich*

Una mostra di Caspar David Friedrich ha occupato per tutto l'autunno le sale d'esposizione della Kunsthalle di Amburgo; ora le numerose opere che la componevano sono passate a Dresda, realizzando così l'unione delle due Germanie sotto il segno del romanticismo.

Comincia con centocinquant'anni di ritardo, la fortuna di uno dei più grandi pittori di paesaggio che la storia dell'arte ricordi; sconosciuto ancora all'Italia, poiché mai una sua opera ha attraversato le Alpi. Abbandonate nei depositi dei Musei, trascurate da tutti, queste opere sono rimaste chiuse nella oscura difficoltà della loro forma perfetta, hanno tenuto segretamente raccolta in sé una sostanza che andava al di là della pittura. Furono disperse, distrutte, bruciate, come se una sorte terribile le perseguitasse o la mano vendicatrice di qualche divinità sotterranea le andasse a scovare nei loro negletti rifugi. Restarono per anni fasciate di solitudine e di ombra come era stata la vita del loro autore. Quelle che si sono salvate godono ora lo splendore di questa tardiva illuminazione e rivelano agli occhi meravigliati dei tedeschi la loro stregata esistenza; sono abitate dal divino e pure intrattengono rapporti con la sfera del demonico. Su questa ambiguità di fondo si agita l'anima del romanticismo di cui esse sembrano la più affascinante espressione.

Guardiamo due grandi quadri, tra i primi dipinti da Friedrich, « Monaco in riva al mare » e « Abbazia nel bosco di querce »; alla mostra di Amburgo stavano vicini, su una stessa parete; sono infatti opere che non possono andare disgiunte, capolavori tragici, di oscura e inquieta bellezza, immagini dove vengono a contatto l'infinità dello spazio cosmico esterno all'uomo e l'infinità dello spazio psichico incoscio interno all'uomo, opere in rapporto; furono infatti dipinti negli stessi mesi dell'anno 1810, ad un punto culminante del primo, originario romanticismo.

Niente di simile era mai stato immaginato prima,

né qualcosa che potesse presupporlo e in qualche modo annunciarlo: Friedrich dipinge l'infinito, l'indeterminato, il divino della natura e l'angoscia contemplante dell'uomo che vi è immerso; nell'uno è l'indistinto, lo spazio illimitato del mare, nell'altro l'indistinto spazio illimitato della terra e in ambedue il mistero che li unisce. Il monaco è una piccola figura dispersa sulla spiaggia, dolorosamente solitario, rivolto all'immensa desolazione del cosmo; la costa, il mare, le nuvole e il cielo sono uniti da un unico supremo squallore, da un unico dramma. L'ora è della sera. Nell'« Abbazia » l'ora è dell'alba, un'oscura caligine stagna ancora sulla terra invernale, mentre già nel cielo la nebbia si illumina e su quei gialli vapori le cime delle querce incidono le loro ramificazioni spoglie, nette ed irregolari; in basso, dentro l'ombra della terra gelata, alcuni monaci trasportano una bara oltre la porta dell'abbazia in rovina. Di rado il senso della morte, della solitudine umana, dell'immensità naturale e del divino che vi è iscritto, si era espresso con più dramma e con più poesia.

Simili opere sono contemporaneamente grande pittura di paesaggio, radice di ogni più profonda idea romantica, testi di una religione drammatica e agonica, documenti poetici della magia e del mistero, fondazioni di un'arte dei sentimenti e del cuore. L'uomo che le dipingeva era agitato, nevrotico, solitario e folle come Hölderlin e Kleist; « il suo elemento era il crepuscolo » ha lasciato scritto Gustav Carus; era isolato, povero; faceva escursioni nei boschi, sui monti o in riva al mare nelle ore incerte dell'alba o del tramonto; contemplava il calare e il sorgere della luna; assisteva all'avanzare della luce che scioglie le ultime nebbie della notte; all'avanzare delle ombre che rendono fantomatica e inconsistente ogni cosa; non amava il sole che quando lo vedeva scendere dietro le montagne o annunciarsi con sottili lame di luce sulle pianure del mare. Lavorava durante il giorno, in uno studio vuoto, occupato solo da un tavolino, un cavalletto e una sedia; le pareti erano

nude, non fosse per una riga, una tavolozza e un paio di forbici attaccate a un chiodo. Dipingeva poche opere, con lunga fatica e una pazienza sottile, una infinita capacità di precisione, a pennellate minute, meditate, definitive; costruiva un tessuto cromatico fittissimo e razionalmente giustificato, perseguendo ogni minimo particolare, lontano da improvvisazioni o immediatezze istintive; era sì ispirato, perso nell'opera, ma dentro questo studio, davanti a questo cavalletto sembrava che la ragione dominasse.

È qui che si manifesta nell'opera di Friedrich il principio di contraddizione, essenza del romanticismo. Mentre la concezione più chiara dello spirito romantico attuato nelle immagini, è quella delle forme imprecise, priva di netti confini, disgregate come la coscienza del nostalgico, indistinte come le sue aspirazioni, tendenti a tutto coinvolgere come i suoi sentimenti, quelle cioè che vanno dalla profondità di Turner alla superficialità di Delacroix; ecco che Friedrich crea una forma chiusa, perfetta, cristallina; fedele alla tradizione tedesca usa una linea nitida, irta, che segue gli oggetti e li stringe entro lo spessore della loro sostanza; non lascia niente di impreciso, di sfumato; insegue con minuzia, e quasi ossessione, i particolari: ogni foglia, ogni ramo, ogni uccello sul ramo, e le filettature della neve sulle piante, le sartie innumerevoli dei velieri, la variegata acqua di uno stagno, le lastre accavallate dei ghiacci; non altera lo spazio prospettico, come apparentemente fanno gli altri, anzi sembra definirlo con puntigliosa precisione e lo supera poi prolungandolo verso il fondo del quadro in un orizzonte infinito, che fa entrare nell'opera, e nella certezza dell'opera, la dimensione dell'incerto e dell'infinito, la dimensione in cui cosmo e psiche si congiungono. Friedrich si serve di una immagine razionale per esprimere dei sentimenti e una visione del mondo i più irrazionali possibili. Stà in questo la grandezza della sua invenzione e il fascino della sua pittura.

### Nel centenario di *William Turner*

Già da tempo, e da parti diverse, si sentiva nominare William Turner come il più grande pittore d'Inghilterra; ora, in questo anno 1975 che si celebra il suo centenario, si comincia a considerarlo il più grande, in assoluto, di tutto l'Otto-

cento. Ma anche in qualche momento della sua vita Turner aveva avuto molti onori e trovato in Ruskin il suo profeta. Infatti un'opera così vasta, estrema in alcune direzioni, e sempre di una qualità tecnica e poetica straordinarie, è fatta per destare grandi esaltazioni o grandi dinieghi. Così la lunga contesa o alternativa Constable-Turner sembrerebbe finalmente risolta in favore del secondo. Ma gli entusiasmi sono cattivi consiglieri critici e le contrapposizioni radicali possono alimentare le dispute divertite non gli studi storici. Sarà bene intanto vedere la grande mostra che nella Royal Academy riunisce quasi ottocente opere di Turner, e suscita il rinfocolarsi di quegli entusiasmi.

Kenneth Clark ha riferito una esclamazione della regina Vittoria: « Turner was mad », Turner era pazzo; ma su questo « mad » bisognerebbe fermarsi un po', perché, in fondo, a intendere le cose in un certo modo, ci sarebbe perfino da dar ragione alla regina. Di qui, cioè dalla sua parte più insospettata e nascosta, potrebbe prendere inizio il tentativo di una diversa indagine su Turner. La « follia » è una costante, che ogni tanto affiora e ogni tanto si nasconde, della tradizione artistica inglese. Blake e Füssli son lì a dimostrarlo, per la parte dell'emergenza. E Turner, che sembra sempre così naturale ed empirico, non ne è immune: c'è anche nella sua opera, e serve a spiegarne gli esiti estremi e irrazionali, questa parte oscura, questa sottile ossessione: un turbine spropositato, un cavallo che trasporta la morte, un'apparizione angelica nel sole, un mostro marino, una nebbia gialla come sabbia del deserto portata dal vento, o pioggia di fango e d'oro. Insomma Turner è un visionario, e proprio partendo da questa base della visione, portato da questa ala, riesce a superare il dato empirico, a stravolgere la natura, a riempire lo spazio, per arrivare in quella sua estrema regione della luce e della vertigine.

Ma poi c'è un'altra frase di ironia che può essere voltata in positivo, Hazlitt che dice della sua opera: « è una rappresentazione del nulla, e molto somigliante ». La luce di Turner non è gioiosa, né mistica e quando egli dipinge « il mattino dopo il diluvio » non si sa bene di che diluvio si tratti; la sua opera, in certi momenti, trabocca d'ango-