

Libri di lingua inglese

Caspar David Friedrich, di Johannes Grave, München-London-New York, Prestel, 2012, pp. 288, 250 illustrazioni.

Caspar David Friedrich (Greifswald, 1774 - Dresden, 1840) è l'artista tedesco che ha coniato più di qualsiasi altro l'immaginario comune dell'individuo romantico nei suoi rapporti con Dio e con la natura. La ricca bibliografia soprattutto degli ultimi decenni dimostra che l'opera del pittore pommerano continua a porre quesiti ad una comunità scientifica sempre più larga. Nella massa di pubblicazioni dedicate alle visioni misteriose dell'artista spicca questo volume che offre una prospettiva veramente inedita sull'uomo Friedrich e la sua opera. Noto al pubblico degli specialisti per i suoi articoli e saggi monografici apparsi nell'ultimo decennio, Johannes Grave tira a questo punto le somme proponendo una lettura di Friedrich nel contesto estetico e teologico dell'epoca. Per evitare la trappola delle forzature interpretative l'autore dichiara di argomentare senza staccarsi troppo dal terreno solido della filologia: il suo discorso interpretativo si basa, in altre parole, sulla conoscenza diretta

delle opere e sullo studio critico della loro rispettiva genesi. Negli studi di Helmut Börsch-Supan e Werner Busch egli trova in quel senso dei precedenti fondamentali.

Il libro di Grave si presenta con una struttura ibrida di grande efficacia: la discussione approfondita dei temi iconografici più ricorrenti nell'opera del pittore è inserita all'interno di uno schema biografico non troppo rigido, ma sufficientemente approfondito in modo da offrire un filo rosso anche al lettore non specialista. Durante la lettura ripercorriamo dunque le tappe della formazione, l'affermazione e infine la maturità artistica di Friedrich. A partire dai suoi inizi all'accademia di Copenaghen, dove realizza illustrazioni letterarie sotto la guida di Nicolai Abraham Abildgaard, e dove inizia ad interessarsi del paesaggio seguendo l'esempio di maestri danesi come Jens Juel, Christian August Lorentzen ed Erik Pauelsen. Nel 1798 l'artista pommerano si trasferisce a Dresda, dove egli sarebbe rimasto fino alla morte avvenuta nel maggio 1840. Nella capitale sassone Friedrich comincia a realizzare molti studi naturali assai dettagliati tanto da costituire una specie di archivio visivo.

altre lingue

di «Musterbuch» moderno che continua ad utilizzare nel corso della propria carriera. Sin dalle prime prove grafiche emerge - secondo Grave - il distacco dell'artista dalla concezione settecentesca del paesaggio pittoresco secondo cui l'esperienza della natura e la contemplazione di un paesaggio dipinto sarebbero due lati della stessa medaglia. Gli studi ed acquerelli realizzati durante il soggiorno in Pommerania (1801-1802), soprattutto i paesaggi marittimi dell'isola di Rügen si presentano con piani spaziali ben distinti, sono privi di cornici naturali, di figure situate in primo piano che aprano lo spazio pittorico allo spettatore. Sempre a Rügen l'artista frequenta il pastore protestante Ludwig Theobul Kosegarten: un personaggio chiave per la fortuna ottocentesca del paesaggio nordico, noto per lo più per le sue prediche in riva al mare, nelle quali coniuga riti pagani ad elementi cristiani. Secondo Grave Friedrich rimane, però, fortemente estraneo a una concezione panteistica della natura intesa come rivelazione divina attraverso il creato. La testimonianza più celebre in quel senso è il suo altare di Tetschen ossia «La croce sulla montagna» (1807-1808): un dipinto che provoca proprio l'accusa di misticismo naturale e di allegorismo autoreferenziale da parte di Basilius von Ramdohr (1809). Nella lettura di questo dipinto l'autore insiste molto sulla religiosità specificamente luterana di Friedrich e sulla centralità della riflessione cristologica nella sua opera: la natura non è il mezzo attraverso il quale Dio si rivela agli uomini, bensì è l'ambiente più adatto a sentire la vicinanza di Dio. Sempre in quel periodo, alla ricerca di interlocutori benevoli, Friedrich entra

in contatto con Goethe e con l'ambiente della corte granducale di Weimar che apprezza, infatti, la sua opera come dimostrano i numerosi acquisti di dipinti e disegni tuttora presenti nelle raccolte della città turingese. Si tratta, però, di una vicinanza episodica conclusasi già intorno al 1810 quando Goethe e il suo consulente storico-artistico Henrich Meyer si preparano alla lotta contro la «Neudeutsche religios-patriotische Kunst» dei romantici.

Il successo più grande Friedrich lo otterrà a Berlino nel 1810 quando espone «Il monaco in riva al mare» (1808-1810) insieme al suo pendant «Rovine d'abbazia nella foresta» (1809-1810): oltre ad essere acquistati dal re di Prussia Friedrich Wilhelm III questi dipinti sono oggetto di articolate discussioni da parte dei poeti romantici. Colpito dall'impatto visivo di «Il monaco in riva al mare» il poeta Heinrich von Kleist conia la metafora macabra dello spettatore privato delle palpebre, mentre guarda questo dipinto senza primo piano. In effetti, lo spazio pittorico sembra ermeticamente chiuso, senza alcuna costruzione prospettica che permetta allo spettatore di «entrare» all'interno dell'opera, di identificarsi con lo spettatore rappresentato al suo interno. Secondo Grave l'opera del pittore pommerano è un continuo interrogarsi sui limiti e sulle potenzialità del medium pittorico. Infatti, analizzando un foglio giovanile dell'artista, l'autore discute l'indole iconocritica di Friedrich e la riconduce alla sua religiosità luterana: «beati quelli che pur non avendo visto crederanno!» (Giovanni 20,29) si legge nel libro aperto che una donna anziana munita di clessidra ha davanti a sé. Anche se nega all'im-

magine la possibilità di rappresentare il vero, Friedrich stesso non manca di sottolineare che il solo mezzo pittorico - le forme e i colori - siano capaci di esprimere il suo pensiero. È questo il paradosso che attraversa la sua attività artistica ed è probabilmente la ragione del sapore ambiguo che lasciano molte sue creazioni.

Il merito effettivo di questo studio è che l'autore pone fine ad alcuni stereotipi perpetratisi negli ultimi decenni: quello, ad esempio, di Friedrich pittore del Sublime dovuto in primo luogo alla commissione del suo «Il mare di ghiaccio» (1823-24). Questo dipinto, voluto dal collezionista Johann Gottlob von Quandt, doveva rappresentare il pendant nordico e «terribile» ad un paesaggio italiano di Johann Martin von Rohden. In questo modo il collezionista e scrittore d'arte d'ispirazione kantiana intendeva dare forma visiva al binomio bello-sublime. Invece con «La cima del Watzmann» (1824-25) pare Friedrich abbia voluto creare una parodia inquietante dell'omonimo dipinto di Ludwig Richter (1824) che era stato esaltato dalla critica come esempio di paesaggio sublime: rappresentando invece il solo dettaglio della cima Friedrich non suggerisce affatto la sensazione dell'incommensurabile, né lo spettatore si sente sollevato o confortato dopo il terrore iniziale. Un'altra fonte di equivoci riguarda il carattere notoriamente malinconico dell'artista, la tragica perdita del fratello, il mancato successo dopo il 1830 e l'ictus subito nel 1835: tutti elementi che hanno dato spazio a letture biografiche dei suoi quadri. Grave non le esclude categoricamente, piuttosto le considera come ultima *ratio* da adottare ed è una

scelta condivisibile visto che l'interpretazione biografica tende a soffocare tutte le altre voci di un discorso corale più complesso. Lo stesso vale anche per le allusioni politiche nell'opera di Friedrich, i cui ben noti sentimenti patriottici e risentimenti anti-francesi vengono spesso e volentieri scomodati per dare esito a speculazioni infondate. (Alexander Auf der Heyde)

Picasso and Thruth. From Cubism to Guernica. The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts. National Gallery of Art, Washington, di T.J. Clark, Princeton & Oxford, Princeton University Press, 2013, pp. 330.

Più che una raccolta delle *lectures* di un ciclo annuale, il medesimo che dal suo inizio è proseguito interrottamente fino all'anno attuale, il libro racchiude l'animo più diretto del suo autore. Di fronte a una esperienza artistica, la picassiana, T.J. Clark ne ricompono il sistema; come se si trattasse di una relazione tra la lingua-oggetto, l'opera del pittore, e una metalingua efficacemente architettata per sistematizzarla e ricostruirla. È nelle stesse ragioni delle *lectures* promosse dalla National Gallery of Art di Washington, e nella loro serie per come ora è documentata, che si scorge la ricerca di legami, ugualmente profondi, tra l'oggetto, le tematiche, volta a volta proposte, e il complessivo contesto della cultura del loro tempo; e ancor più il contesto più alto del pensiero. Se a inaugurarlo, nel 1952, fu Jacques Maritain, con una lezione sulla creatività nell'arte e nella poesia, successivamente i nostri Mario Praz, nel 1967, e Salvatore Settis,

altre lingue