



SPAZIO ARTE IL PAESAGGIO

CASPAR DAVID FRIEDRICH
PIET MONDRIAN
CARLO CARRÀ

SPAZIO ARTE

CASPAR DAVID FRIEDRICH

Monaco in riva al mare, 1808-1809



Olio su tela, 110 x 171,5 cm

[Berlino, Staatliche Museen - Alte Nationalgalerie]

L'OPERA

Il dipinto mostra due strisce sottili in basso, la spiaggia e il mare, in alto il cielo che occupa i quattro quinti della tela. Compare una sola presenza umana, un monaco sulla riva, che rappresenta l'artista stesso, piccolissimo al cospetto dello spettacolo della natura immensa. È leggermente decentrato sulla sinistra, rivolto verso l'orizzonte, di spalle rispetto all'osservatore. Gli occhi del monaco sono invisibili e guardano, dall'interno del quadro, quello che lo stesso osservatore vede dal di fuori: è come se ci prestasse i suoi occhi, in modo che possiamo immedesimarci in lui. Il monaco sulla riva è rappresentato su un confine, sulla soglia del mondo conosciuto, la realtà terrena, e al di sotto della linea del mare, senza riuscire a emergere, così, sulla natura, ma posto nell'atto della pura contemplazione dell'infinito. È un paesaggio sublime, che la ragione dell'uomo non può dominare.

Lo spazio non è semplicemente cornice né sfondo di un'azione umana, ma è assolutamente libero. Se suscita il desiderio di solitudine e di un'esistenza raccolta, pure genera l'aspirazione verso l'infinito e la nostalgia di qualcosa d'altro, di indecifrabile e misterioso. La vastità illimitata è un universo senza tempo: Friedrich, che in un primo momento voleva dipingere la luce del tramonto, aggiunse una sottile luna calante a suggerire un'aurora indeterminata, un momento del tempo non calcolabile.

Per Friedrich c'è qualcosa nell'esperienza che eccede ogni misura, un mistero che accomuna il mondo e l'anima dell'uomo. L'uomo riconosce che la natura è illimitata. Prova allora un sentimento sublime, dove si mescolano paura e piacere: è spaventato davanti a ciò di cui non coglie i confini, ma nello stesso tempo è attratto dall'infinito che corrisponde alla grandezza che scopre dentro la propria anima.

Per Friedrich, i colori risultano dalla mescolanza di luce e buio. Il trascolorare del blu del mare nella spiaggia bianca e nel diverso rischiararsi del cielo azzurro mostra le possibili manifestazioni del colore/luce e il suo contrario, il dissolvimento del colore/oscurità. La sottile linea all'orizzonte si mostra così come un passaggio tra luce e tenebre. Il monaco che, nel linguaggio pittorico, è una macchia allungata scura, posta su quel confine, mostra la drammaticità del destino delle cose: sprofondare in un buio abisso, o ritrovare la propria origine luminosa.

L'enigma dell'esistenza è il tema del dipinto. Il paesaggio non è realistico, ma creato dall'artista come una finestra aperta sul mistero dell'oltre. Per il pittore romantico dipingere un paesaggio è dare espressione a un cosmo, creare un mondo nuovo attraverso gli occhi interiori dell'immaginazione. Il *Monaco in riva al mare* mostra e suscita il sentimento del destino dell'uomo senza sciogliere la poesia della natura, né risolvere l'enigma della vita e della morte. Anche utilizzando forme simboliche (il monaco/artista, la luna/Cristo, l'aurora/svelamento di Dio), permane il senso del sublime amplificato dal vastissimo respiro del cielo che è il luogo più misterioso della natura, simbolico di tutto ciò che nell'uomo ha rapporto con il divino.

L'AUTORE

Caspar David Friedrich nacque nel 1774 a Greifswald, sulle rive del mar Baltico, nella Pomerania superiore, occupata dalla Svezia fino al 1815. Dopo aver concluso gli studi all'Accademia di Copenaghen nel 1798, si trasferì a Dresda. La pittura di Friedrich, il maggior artista del Romanticismo tedesco, è caratterizzata da una intensa spiritualità e da un acceso nazionalismo. I suoi paesaggi esprimono una concezione mistica della natura, animati da numerose figure simboliche, che mostrano la natura come luogo della manifestazione del divino. Morì nel 1840 a Dresda.



PIET MONDRIAN

Duna, 1909



Olio su cartone, 28,5 x 38,5 cm [Museum of Modern Art, New York]

Duna in Zelanda, 1909-1910



Olio su tela, 134 x 195 cm [Guggenheim Museum, New York]

L'OPERA

Duna in Zelanda è uno dei quadri conclusivi di una serie di paesaggi dipinti da Mondrian a Domburg, una località dei Paesi Bassi che si affaccia sul mare. Il dipinto è privo di presenza umana e domina assoluta la forma della duna – una collina di sabbia – ridotta nel suo andamento orizzontale ondulato. Il colore è intenso, la linea espressa con grande forza. Pennellate curve, di andamento diverso, sono stese seguendo il profilo ondulato della duna; in basso sono allungate, di colore diviso, più sottili o più spesse, tutte però distinguendosi in gradi diversi di un medesimo colore azzurro e rinforzandosi l'un l'altra. Modellano così l'immagine fluttuante della duna come un nucleo unitario, che reagisce come fosse una materia trasparente alla luce. In alto invece la pennellata è piatta, intrisa di un blu più cupo, e il cielo risulta più denso e concreto della terra.

Se il dipinto di Mondrian rielabora la tecnica divisionista post-impressionista, pure ricorda le aree di colore piatto caratteristiche della pittura di Paul Gauguin e dei suoi seguaci. Ma, a differenza di questa, Mondrian è interessato soprattutto ai colori primari e non alla nozione dei loro complementari (verde, arancione, viola), centrale invece nel divisionismo. Per Mondrian tutti i colori derivano dalla triade dei primari (blu, giallo, rosso) e dall'opposizione tra la luce e il buio. Mondrian distingue fra colore primario e colore naturale: il colore primario sorge dalla luce (come nell'arcobaleno), mentre il colore naturale è quello dell'apparenza delle cose. Così per Mondrian, ricondurre il colore naturale a colore primario significa trasformare la manifestazione più esteriore del colore riportandolo alla sua natura più interiore.

La duna azzurra emerge dalla luce, contornata da una risplendente fascia gialla. Altra convinzione di Mondrian è che colori diversi creano diversi piani di profondità del quadro: il blu recede, mentre il giallo avanza.

Le idee di Mondrian non riguardano però il solo linguaggio artistico, ma si confrontano con diverse filosofie e forme di spiritualità. Egli attinge a sistemi di pensiero, come, ad esempio, la teoria del colore di Goethe, il misticismo cattolico, il pensiero religioso esoterico (nel 1909 diventa membro della Società teosofica olandese). Mondrian attribuisce al colore un potere spirituale in grado di fare del quadro una realtà assoluta, distinta dalla natura. Il giallo che circonda la duna può ricordare l'aura che, secondo i teosofi, riflette l'essenza spirituale di una persona o di un oggetto. L'intero paesaggio mostra le realtà naturali come forze potenti, la terra e il mare, opposte fra loro ma cadenzate in una unità indivisibile creata dalle linee e dal colore, che esprimono il ritmo del cosmo.

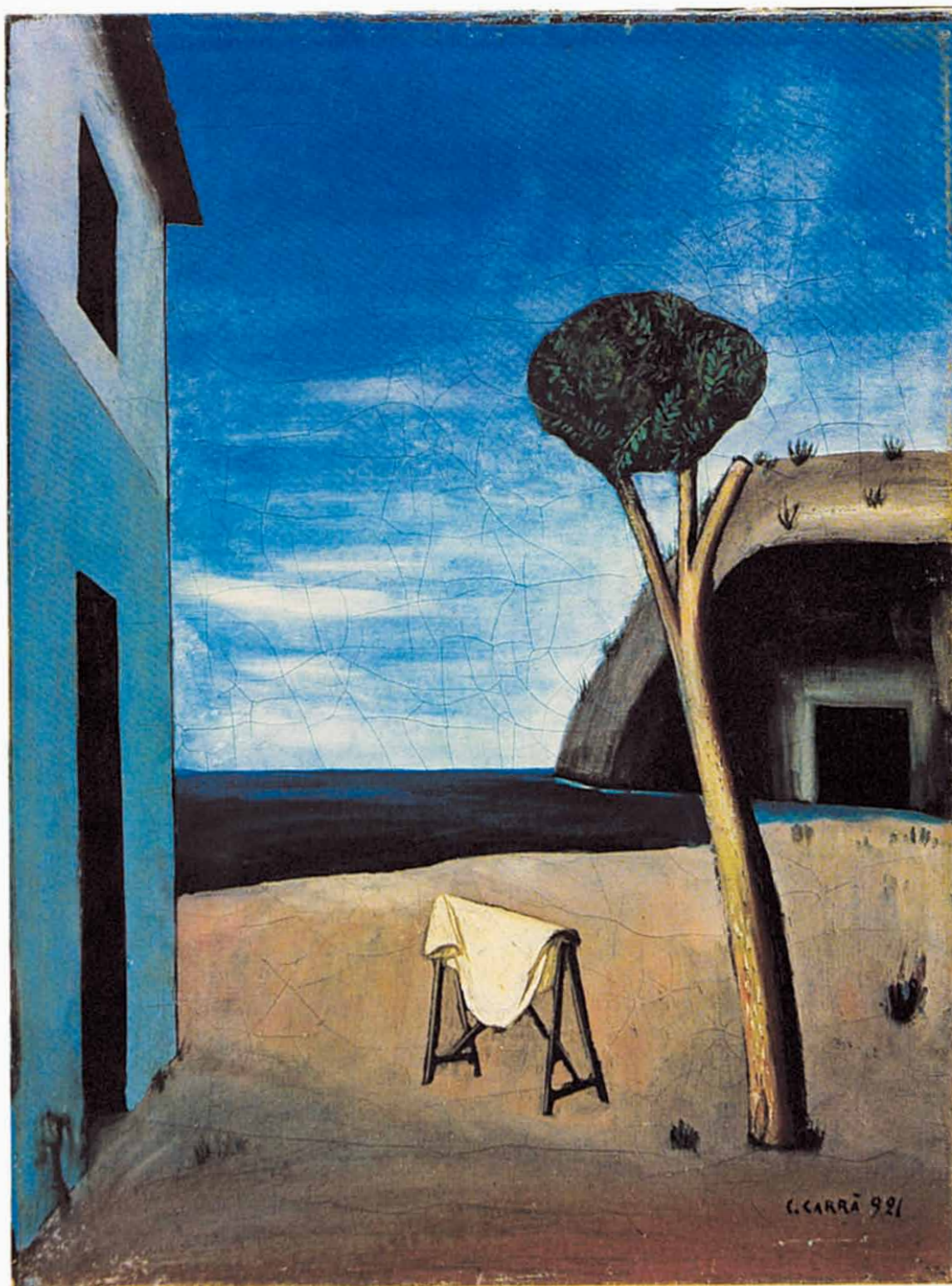
L'AUTORE

Piet Mondrian nacque ad Amersfoort, presso Utrecht, nel 1872. Studiò all'Accademia di Amsterdam. Dal 1912 al 1914 fu a Parigi, dove si confrontò con l'arte cubista di Picasso. Mondrian fu fra i padri dell'astrattismo, pubblicò importanti testi teorici sulla rivista «De Stijl», fondata nel 1917 da Theo van Doesburg. Il dibattito che ne seguì e le radicali soluzioni astratte di Mondrian segnarono l'inizio del Neoplasticismo. La sua pittura vide una costante evoluzione di composizioni pittoriche rigorose, con linee ortogonali e piani di colori primari. Con l'avvento del nazismo, si trasferì nel 1938 a Londra, quindi nel 1940 negli Stati Uniti. Morì a New York nel 1944.



CARLO CARRÀ

Pino sul mare, 1921



Olio su tela, 68 x 57 cm
[Collezione privata]

L'OPERA

Nel quadro *Pino sul mare* si vedono pochissime forme: il mare scuro all'orizzonte, ai lati la casa di scorcio e una caverna misteriosa, al centro il pino con un ramo tronco e, su un cavalletto, un panno steso ad asciugare. La loro forza e intensità le fanno però percepire come presenze umane, attori silenziosi. Gli accordi cromatici sono giocati sulle sole gradazioni degli azzurri e delle terre, diversamente modulate, dal colore cupo del mare, della porta e delle finestre, della grotta, che rende misteriosi e impenetrabili quegli ingressi, fino ai toni più chiari. La luce bianca scende dalle nuvole, si increspa nella sottile striscia della spuma del mare, si riflette intorno all'antrace e sul tronco, si accende nel panno steso, il punto più luminoso al centro del quadro, a rimarcare la forte essenzialità del dipinto. Il paesaggio risulta purificato anche grazie alla rilettura della tradizione pittorica italiana, del Tre e Quattrocento, con una riflessione sull'arte di Paolo Uccello e di Giotto, della quale Carrà ammirava l'ossatura rigorosa e quasi «cubista».

Ogni figura, nel *Pino sul mare*, emerge illuminandosi, scandita come parola essenziale, vivificandosi come nella poesia di Giuseppe Ungaretti, che amava questo dipinto, perché, diceva, pieno di una poesia che rasserena. Ungaretti e Carrà si erano conosciuti agli inizi della Prima guerra mondiale, quando il pittore era fra i protagonisti del Futurismo. A Carrà, Ungaretti aveva dedicato l'edizione del 1919 della raccolta di poesie *Allegria di Naufragi*. Tra il poeta e il pittore era nata un'amicizia rinsaldata da progetti comuni e da un'affinità di poetica. Nel 1921, mentre Carrà dipingeva il *Pino sul mare*, Ungaretti, allora a Parigi, volle coinvolgerlo nel progetto di una rivista, *l'Esprit Nouveau*, della quale curava la sezione dedicata all'arte in Italia. L'intento del poeta era radunare l'avanguardia europea ed italiana, e nello stesso tempo ridare vita alla tradizione, come testimoniano le lettere che in quegli anni si scambiarono i due artisti.

La pittura di Carrà si era fatta in quegli anni sempre più condensata e sintetica, giungendo a un punto di svolta. Carrà percepiva che l'arte nasce da un nucleo essenziale, in cui si concentrano le emozioni, le minime vibrazioni dell'anima e anche le più intense: un nucleo «magico», com'è stato definito il realismo di questi anni di Carrà. Il pittore, parlando del quadro, spiegava come intendesse ricreare una rappresentazione mitica della natura: egli voleva fermare la commozione che nasce dalla contemplazione del paesaggio, e fissare i rapporti tra i sentimenti dell'anima e il mondo esterno. Pur ispirandosi alla natura, un pino su una spiaggia, la realtà si trasfigura e l'albero tronco sembra alludere a una sofferenza, divenendo simbolo dell'infelicità dell'uomo, mentre l'intero paesaggio armonioso, ordinato e silenzioso, acceso nella forma più semplice del panno, rimanda al mistero stesso della condizione umana.

L'AUTORE

Carlo Carrà nacque nel 1881 a Quargnento (Alessandria). Frequentò a Milano l'Accademia di Brera e nel 1910 fu tra i firmatari del *Manifesto dei pittori futuristi*, con Boccioni, Balla, Russolo e Severini. Il futurismo per Carrà fu come un laboratorio in cui sperimentare nuovi linguaggi e soluzioni innovative, per esprimere il dinamismo dei corpi e dello spazio. Nel 1917 conobbe Giorgio De Chirico; il loro sodalizio diede vita alla corrente della *Pittura Metafisica*, caratterizzata da una rappresentazione della realtà che andasse oltre l'apparenza immediata. Il recupero delle tecniche tradizionali della pittura, insieme con la rilettura, in chiave moderna, della storia dell'arte, portò Carrà a essere tra i protagonisti in Italia, dopo la Seconda guerra mondiale, di quel movimento che fu definito «ritorno all'ordine». Morì a Milano nel 1966.

