DOPPIOZERO

Caspar D. Friedrich, la grande riserva

Michael Jakob

15 Settembre 2026

Le opere d’arte più importanti possiedono una qualità singolare: continuano a generare nuovi significati anche a distanza di molto tempo dalla loro creazione. È quanto accade in modo particolarmente evidente con *La grande riserva* (*Das grosse Gehege*) di Caspar David Friedrich, dipinta quasi due secoli fa, nel 1832. Il primo piano – da sempre luogo privilegiato dell’elemento narrativo nella pittura paesaggistica – ha attirato l’attenzione di critici e spettatori per quella che è stata interpretata come una vera e propria anomalia prospettica.



Caspar David Fiedrich, La grande riserva

A differenza dei gruppi di alberi, della linea dell’orizzonte e persino della spettacolare configurazione celeste, tutti elementi che si offrono allo sguardo secondo una disposizione tradizionalmente frontale, l’insolito lembo di terra in primo piano sembra infatti suggerire la curvatura stessa del globo terrestre. La

zona paludosa di Ostra, sulla riva meridionale dell’Elba – il grande fiume di Dresda – appare sottoposta a una sorta di deformazione ottica. È caratterizzata dalla desolante alternanza di chiazze d’acqua e isolotti, cui si aggiunge, all’estremità di questa terra malinconica, una piccola imbarcazione da trasporto, ferma nonostante il vento che ancora sostiene la velatura. La navigazione sospesa nel mezzo di un territorio in gran parte prosciugato richiama, proprio nella siccitosa estate europea di quest’anno le immagini di fiumi in secca e di barche e navi immobilizzate: una nuova topografia negativa, segnata dall’assenza e dalla sospensione del tempo.



La tela di Friedrich, considerata dalla critica – più per una sorta di riconoscimento istintivo che per il risultato di una elaborazione interpretativa – il capolavoro assoluto dell’artista romantico, si presenta come una composizione di grande complessità, tanto per i dettagli che mette in evidenza quanto per la realtà territoriale che evoca. Il cultore della natura Friedrich non si limita infatti ad assemblare diversi elementi secondo una modalità non realistica, come avevano già fatto i grandi maestri del paesaggio, da Claude Lorrain a Jacob van Ruisdael, ma costruisce una natura “sua”, frutto di una precisa ricomposizione dello spazio. E sceglie come soggetto della parte mediana del dipinto un *Gehege*, una riserva. Ciò che si intravede e che fa da ponte tra la zona paludosa e il generoso cielo

striato, ovvero l’elemento che, a prima vista, potremmo considerare il più naturale dell’intera composizione, è in realtà interamente opera dell’uomo. I gruppi di alberi sono il risultato di un intervento paesaggistico che, con il tempo, è stato abbandonato. Una rapida lettura dei diversi strati del quadro mette di fronte, in primo piano, a una natura desolante; nella parte mediana, ai segni del degrado dell’intervento umano, dove la natura-giardino è stata ormai riconquistata dalla natura *tout court*; e, infine, a una natura meravigliosa ma del tutto indifferente alle vicende umane, quella che si dispiega nel cielo. Sorprende dunque assai che proprio quest’opera sia stata ancora di recente celebrata come espressione assoluta di una “bellezza” magica, di una presenza divina e di una presunta “purezza”, nonché dell’immaginario romantico dell’Infinito. Da qui deriva un giudizio complessivo secondo il quale *La grande riserva* rappresenterebbe il passaggio – felice – dalla finitezza terrena, vale a dire dall’esistenza paludosa, allo splendore dell’eternità.

Un’interpretazione alternativa, che tenga in conto la negatività – quella stessa che dà linfa a ogni opera d’arte e che qui appare onnipresente – può prendere invece le mosse da una osservazione di Willi Wolfradt. Nel suo saggio del 1924, egli sottolineava già la bizzarra curvatura dello spazio terrestre, mettendola in relazione speculare con quella della formazione celeste delle nuvole. Lo “schema iperbolico” determinato dalle due curvature – quella terrestre e quella celeste – sospenderebbe il punto prospettico virtuale, creando, o meglio rappresentando *ex negativo*, lo spazio nella sua infinitezza. La curvatura terrestre, tuttavia, non costituisce una novità nella storia dell’arte. La incontriamo già tra la fine del Trecento e l’inizio del Quattrocento nelle *Madonne dell’Umiltà*, per esempio in quella di Giovanni da Bologna (verso il 1395) o in quella di Giovanni di Paolo (verso il 1435).



Nella visione non prospettica di quest'ultimo, la sagoma terrestre rappresenta, attraverso la sua forzatura geometrica, ciò che non è direttamente rappresentabile: il globo nella sua interezza, la totalità che si ricollega alla Vergine, collocata nel suo *hortus conclusus*. La manipolazione della forma suggerisce così la vastità e la profondità dello spazio, una caratteristica che

ritroviamo, seppure in chiave diversa, anche in Friedrich, autore di una visione per così dire grandangolare. Il tema dell'umiltà ritornerebbe quindi espresso secondo la teologia negativa di matrice protestante, tanto cara all'artista.

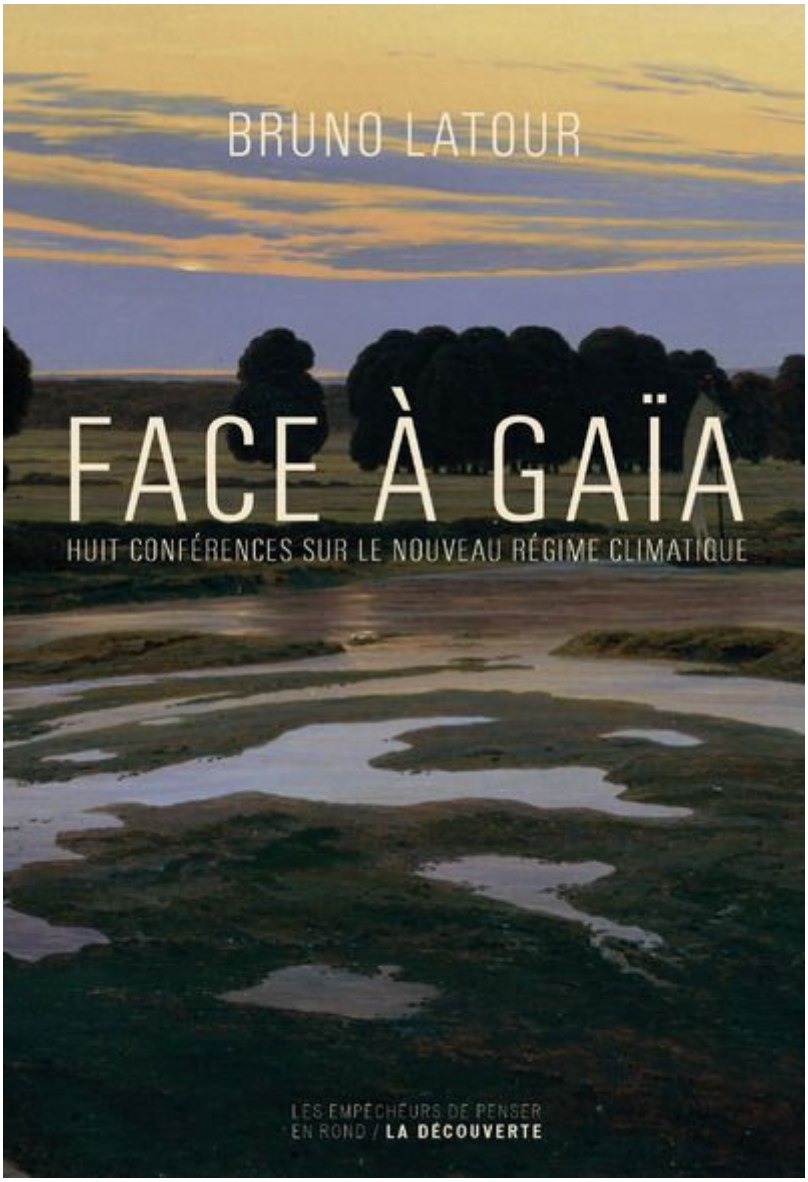
Torniamo allora all'elemento più provocatorio del dipinto: la superficie terrestre ricurva. Diversamente dalle altre parti della composizione, "visibili" secondo la classica logica frontale, la zona inferiore del quadro sembrerebbe corrispondere a un punto di vista impossibile. Alcuni interpreti hanno ipotizzato un punto di osservazione leggermente elevato – per vedere realmente il globo in questa prospettiva occorrerebbe infatti trovarsi a diversi chilometri sopra la superficie terrestre –, mentre altri hanno immaginato l'occhio potenziale di una esperienza percettiva resa possibile da un mezzo che, all'epoca, esercitava un grande fascino: la mongolfiera. Lo slancio dinamico, l'elevazione e il senso di avventura che una simile esperienza implica mal si accordano, tuttavia, con la cupa malinconia dell'oggetto, reso "visibile" proprio grazie a una posizione eccentrica. Più che ricercare un punto di vista virtuale e tentare di ricostruirne la possibile ubicazione dell'io pittorico, occorre sottolineare il dato essenziale: la sua radicale non-situabilità.

Diversamente dal paesaggio, costruito in generale razionalmente partendo da un punto di vista incluso nella composizione (che dirigerà a sua volta lo sguardo dello spettatore), quest'opera che anticipa già la "morte del paesaggio" mette in scena l'assenza di un punto di vista. Oppure, essa oppone una sfera alta e una mediana tuttora concepibili partendo da una prospettiva in *vis-à-vis*, alla sfera inferiore della palude senza soggetto possibile. Questa trasformazione massiccia – rinforzata ancora dal motivo della transizione meteorologica del tramonto – appare logica se si pensa all'iter artistico di Friedrich nel suo complesso. Sappiamo come l'artista abbia in un primo tempo decostruito il genere paesaggio sostituendo le topiche figure identificabili, che guardano nella direzione dello spettatore, con le celebri "Rückenfiguren", misteriosi personaggi visti da dietro. Il passo successivo è quello, evidente in *La grande riserva*, della scomparsa di ogni presenza. Per liberarsi ulteriormente dall'antropomorfismo del paesaggio, mancava però l'ultimo tassello: la negazione del punto di vista abituale che garantisce la stabilità di ciò che il dipinto offre ai nostri occhi, ed è esattamente ciò che avviene qui. Con questa terza negazione il dipinto rivela quindi qualcosa che emana da uno sguardo non più umano, ciò che destabilizza ulteriormente la riserva spezzata in più parti.

Prima di continuare a seguire la pista di questo lembo di terra ricurvo, che funziona sul piano percettivo da intruso (un intruso che invece di stabilizzare la

composizione, la destabilizza), va ricordata la tesi di Mayumi Ohara. Secondo la studiosa giapponese la strana curvatura sarebbe il risultato di una deformazione ottica: Friedrich mostrerebbe una fascia di terra come se l'avesse intravista grazie a una lente convergente. Con il risultato di abbandonare la quasi obbligatoria prospettiva centrale e di indurre lo spettatore a riflettere sull'atto percettivo come tale. Per quanto interessante, questa *lectio facilior* reinstallerebbe comunque un punto di vista e un soggetto possibile per spiegare l'inspiegabile: la stranezza della curvatura avrebbe come origine uno strumento ottico "dietro" il quale si potrebbe immaginare l'occhio del pittore stesso come istanza autoriale che controlla ciò che sembrava inizialmente incontrollabile. Benché esista per certo un nesso importante tra il paesaggio e alcune tecnologie scopiche – basti pensare al celebre *Claude Glass* utilizzato da una miriade di artisti, oppure alle *camere lucide* dotate di lenti che, secondo alcuni, Vermeer utilizzò per la sua celebre *Veduta di Delft* – l'impiego di una lente soltanto per generare una visione inconsueta sembra poco probabile. L'importante è che Friedrich abbia immaginato la presenza di questo elemento estraneo all'interno della sua composizione e che l'abbia realizzata come tale. Se, da un lato, l'artista crea un dipinto che porta agli estremi la decostruzione della percezione collegata a un soggetto in controllo dello spazio, mettendo in crisi in questo modo l'antropomorfismo plurisecolare della pittura, è vero anche, da un altro lato, che egli stesso resta il soggetto in controllo di ciò che avviene sulla superficie dipinta essendo, in quanto autore, la persona che assembla diverse prospettive nel suo collage di vari punti di vista.

La tesi dello sguardo orbitale, che sostituisce in parte la prospettiva umana, ovvero l'apparizione misteriosa e provocatoria della curvatura terrestre, è stata ripresa e amplificata in un libro programmatico d Bruno Latour, *Face à Gaia* (*La sfida di Gaia*; vedi anche su Doppiozero: Antonella Tarpino, *Antropocene*).



Il testo, che rappresenta la versione estesa e rivista delle *Gifford Lectures*, tratta dell'odierno regime climatico e della crisi del concetto tradizionale di natura. Per Latour – che avanza qui sulle tracce di James Lovelock – il modo tradizionale (anche moderno) di definire la natura è frutto di una semplificazione estrema, come se bastasse porsi appunto "davanti" alla natura per comprenderla (ciò che avviene nel caso di un paesaggio). La crisi climatica attuale ci obbliga invece a "fissare" la terra, un sistema di infinita complessità, e a non sognare più ad occhi aperti davanti a fantomatiche immagini bucoliche. L'"appello" di Gaia equivale in questo contesto ad affermare che la terra stessa reagisca al crollo in corso, che essa stessa agisca da soggetto. A questo punto il ricorso alla tela di Friedrich diventa provvidenziale: lo storico dell'arte Joseph Koerner (grande esperto dell'artista) traccia davanti all'amico Latour con le dita l'ovale della terra ricurva che termina con i meandri dell'Elba, e Latour di colpo scopre che la Natura sa esprimersi e sa, per così dire, tirarci le orecchie. Il filosofo ritrova quindi nella visione friedrichiana la terra Gaia organismo vivente di Lovelock, pur ammettendo

che identificare il primo piano del dipinto come il globo stesso ricordi l'esperienza degli astronauti del XX secolo che contemplavano la terra da un *reale* punto di vista da molto lontano. L'instabilità visiva e logica, che ha sorpreso i vari interpreti di *La grande riserva,* appare a Latour, comunque, come espressione di una crisi della percezione e come monito a non confondere l'apparizione momentanea della natura (vedi il paesaggio) con la natura stessa. Diversamente da ciò che pensavamo, nella natura nessuno ha un suo posto come lo vuole una certa tradizione filosofica all'insegna della relazione soggetto-oggetto.

A questo punto rimangono aperte due piste interpretative: se vediamo in Friedrich il tipico artista romantico che – in quanto genio – crea qualcosa a sua insaputa (egli affermava: "Tutta l'arte autentica nasce in un momento sacro e si nutre in un'ora benedetta; è un impulso interiore a crearla, spesso senza che l'artista ne sia consapevole."), allora la presenza del globo sarebbe un segno che anticipa ciò che soltanto un'epoca più tardiva, come la nostra, saprà comprendere. L'alternativa sta invece nella possibilità che egli abbia programmato il suo collage di svariati punti di vista sulla base di una intuizione "interna", lui che affermava pure: "L'artista non dovrebbe limitarsi a dipingere ciò che vede davanti a sé, ma anche ciò che vede dentro di sé."

In copertina Caspar David Friedrich, La grande riserva

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

