



laboratorio dell'immaginario  
issn 1826-6118

rivista elettronica  
[www.unibg.it/cav-elephantandcastle](http://www.unibg.it/cav-elephantandcastle)

## FORME DEL SACRO

a cura di Raul Calzoni  
ottobre 2010

MARISTELLA CERVI

## Il *Polittico di Isenheim* nella poetica di Erik Neutsch

La riviviscenza del Gotico nell'Espressionismo tedesco si accompagna alla riscoperta di Matthias Grünewald (c.1480-1528) [Fig. 1] e della sua opera maggiore: il *Polittico di Isenheim*, costituito da diverse scene religiose dipinte su pale mobili. Qui, i corpi raffigurati con una lingua dei gesti e al di là di ogni principio vitruviano di proporzione rendono possibile all'artista compiere un capovolgimento degli schemi estetici canonici. Grünewald riesce a condensare la rappresentazione divina del Cristo in croce con quella terrena del dolore, approdando *ante litteram* a una sintesi fra realismo espressionista e spiritualismo.



Fig. 1: Matthias Grünewald, *Autoritratto*, 1512-14.

Il sovvertimento dei canoni estetici attuato dal pittore cinquecentesco ben si allinea alle poetiche d'avanguardia del Novecento; quasi che l'opera grünewaldiana necessiti dell'uomo nudo espressionista e del suo *pathos* per svelare il suo vero significato, dando un senso alla crisi mimetica che caratterizza gli anni della sua riscoperta. Così, Grünewald diventa l'artista paradigmatico della

tendenza degli espressionisti a recuperare il contenuto emotivo dell'arte, il valore emozionale della letteratura e l'espressività del Gotico e dell'arte ornamentale arcaica (Bloch 1918:35-40). Attraverso la sua opera, l'Espressionismo sperimenta in Germania nuove possibilità estetiche, approdando pure a nuove forme dell'*ékphrasis*. Nella letteratura tedesca del Novecento, che sceglie di de-scrivere i dipinti di Grünewald, l'*ékphrasis* diviene il mezzo attraverso il quale porre in evidenza una "forza magnetica" che collega il passato al presente; ciò ricomponendo, tramite la parola, l'immagine cinquecentesca dell'uomo dei dolori con quella dell'uomo moderno per approdare, grazie all'*enargeia* (Warburg 2008:VII-X) che soggiace alle tavole del *Polittico di Isenheim*, all'espressionista *neuer Mensch* ("uomo nuovo").

A imporre il paradigma di Grünewald e del suo Cristo straziato nel XX secolo è Joris-Karl Huysmans (Huysmans 1958, 1959, 1972, 1985, 2002): egli ripone l'attenzione sulla potenza espressiva e metafisica del pittore cinquecentesco, introducendone l'opera nel panorama letterario del Novecento. Dopo avervi dedicato un capitolo del romanzo *Là-bas* (1891), in riferimento alla *Crocifissione di Kassel* (ora nota come *Crocifissione di Karlsruhe*), lo scrittore francese cercherà di comporre un'analisi critica della sua opera in *Les Grünewald du musée de Colmar* (1904-1905), dove appare anche una descrizione del *Polittico di Isenheim*. Huysmans riconosce in Cristo un modello da imitare per la risoluzione del sacrificio in salvezza eterna e, con le sue descrizioni, getta le basi per un paradigma della ricezione di Grünewald all'interno della letteratura del Novecento che vede il pittore definibile solo per antinomie e contrasti: un artista che è di volta in volta naturalista e mistico, selvaggio e civilizzato, in grado di rappresentare sia l'anima fiera della Germania, agitata nel XVI secolo per l'imperversare della Riforma di Lutero e le lotte contadine, sia l'anima espressionista.

In effetti, con l'Espressionismo l'arte tedesca si 'snuda', privandosi della sua esteriorità e lasciando che il mondo venga sommerso dall'io, non inteso come soggettività e fondamento sostanziale, ma come interiorità e flusso inconscio di ciò che lo abita. Le appari-

zioni ecfrastriche, dunque, non possono più restare legate a un'interpretazione personale, ma divengono vere e proprie visioni, ovvero astrazioni della forma. Il Cristo nudo e lacerato di Grünewald diventa perciò l'uomo nudo dell'Espressionismo che nel testo letterario appare come visione, ritorno dell'eterno Gotico e ponte comunicativo tra la poesia e la realtà. Il processo ecfrastrico si pone come un passaggio tra sfera figurativa e poetica, dunque come una possibilità rivelatrice: le descrizioni delle parti del corpo lacerate dalle ferite annuncia la presenza di un *corpus loquens* all'interno del dipinto di Grünewald. Il corpo è invocato come un'entità che trascende la nozione di segno e simbolo (Barthes 2006; 1999): le ferite provocate dalla flagellazione (ri)producono un corpo espressivo, a cui è consegnato il dovere di un'eloquenza del dolore. È il corpo che dà visibilità alle ferite. La rivoluzione espressionista si riflette, con la sua *ars poetica* ed ecfrastrica, anche oltre la propria dimensione temporale. A partire dagli spunti filosofici di Ernst Bloch (1918; 1962) e Martin Heidegger (1960), sino all'ermeneutica di Michail Bachtin (1979) e Hans Georg Gadamer (1960; 2000), il dialogo tra l'età di Grünewald e quella espressionista non smentisce la volontà di pervenire alla verità e, dunque, alla redenzione.

È grazie alla ricezione del *Polittico di Isenheim* dopo la Seconda Guerra Mondiale, soprattutto a partire dal 1949, che si rende vivo il confronto, da una parte, con l'eredità dell'arte del XV e XVI secolo, recuperata con il fine di richiamarsi alle tradizioni nazionali, rivissute nell'epoca contemporanea come contrapposizione tra capitalismo e socialismo, e dall'altro con l'arte espressiva, tramite impulsi di diverso genere: le esposizioni di pittura e grafica messicana (Berlino, 1956) e di pittura contemporanea italiana (Berlino, 1953), le mostre monografiche dedicate a Picasso (Halle, Lipsia, Erfurt, Görlitz, Bernburg, 1956) e Otto Dix (Berlino, 1957). Anche il diffondersi di discussioni sull'arte di Picasso, tramite la rivista *Bildende Kunst* nel 1956 e 1957, contribuisce alla sedimentazione di una visione estetica che vada oltre le consuetudini e, infine, le nuove generazioni di artisti tentano di guidare la cultura tedesca

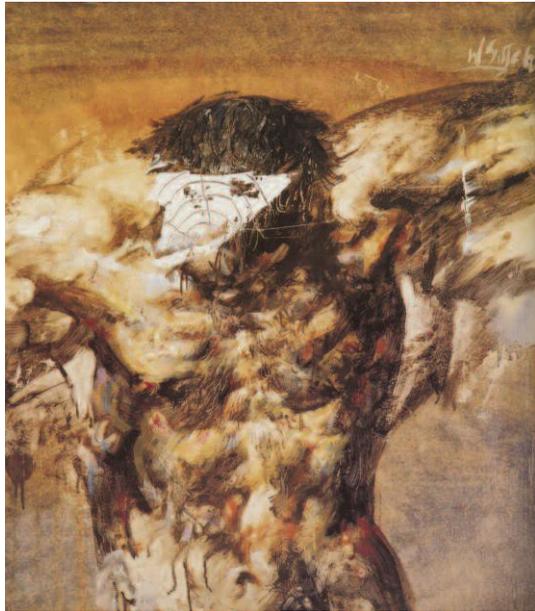


Fig. 2: Willi Sitte, *Crocifisso*, 1968.

verso una riscoperta dell'Impressionismo, del Realismo proletario e dell'Espressionismo. Vari sono i riferimenti a Grünewald nei testi critici, ma diverse sono pure le influenze della sua pittura sugli artisti della DDR. Ciò dimostra che, per quanto egli non stia perfettamente al centro dell'interesse artistico, ne costituisce comunque il substrato grazie alla pregnante forza rivoluzionaria che è in grado di esprimere: Wolfgang Hütt dedica un intero capitolo all'"artista di Isenheim" in *Deutsche Malerei und Graphik der frühbürgerlichen Revolution (Pittura e grafica tedesca della rivoluzione protoborghese, 1973)*, riconoscendo in lui il maggiore esponente della tradizione pittorica gotica e ponendo in risalto la conoscenza grünewaldiana del Vangelo, della mistica del dolore e del popolo tedesco. Bernhard Heisig con le opere *Probleme der Militärseelsorge (Problemi dei cappellani militari)* e *Christus fährt mit uns (Cristo viene con noi)*, tratte dal ciclo litografico *Der faschistische Alptraum (L'incubo fascista, 1965/66)*, e Willi Sitte con il *Gekreuzigter (Crocifisso, 1968)* [Fig. 2] lodano l'espressività di Grünewald per la resa della plasticità dei corpi e per la loro disposizione spaziale. Gli esempi potrebbero continuare, ma quel che conta nel discorso sulla *Grünewald-Rezeption* nella DDR (Kober; Lindner, 2003: 32-43) è che cambia di fondo la concezione antropologica dell'uomo grazie al recupero di una dimensione estetica e politica appartenente al passato, ma in realtà necessaria al-

l'epoca contemporanea per costruire un socialismo utopico e incontaminato.

Lo scrittore e giornalista Erik Neutsch, nato il 21 giugno 1931 a Schönebeck an der Elbe, partecipa personalmente alla sedimentazione di questa nuova estetica già a partire dagli anni Sessanta e Settanta, dedicandovi alcune considerazioni in articoli e interviste. Con Christa Wolf, Brigitte Reimann, Erwin Strittmatter e Franz Fühmann, egli appartiene alla generazione di scrittori tedeschi che all'inizio degli anni Sessanta seguì, come gruppo di intellettuali, il "Bitterfelder Weg". La cosiddetta "via di Bitterfeld" rappresentò un periodo della storia letteraria della DDR, durante il quale gli scrittori di professione lavoravano nelle aziende e venivano integrati nel collettivo per poi descrivere la vita degli operai e dei contadini. Si dava con ciò modo alla letteratura di occuparsi anche di complessi temi sociali, come quelli legati al processo di sviluppo e al ruolo dell'uomo nello svolgimento delle sue attività quotidiane e, al contempo, inteso come soggetto che agisce nella storia. Esemplare, a tale proposito, risulta lo scambio di opinioni risalente al 1972 fra Neutsch e l'amico Willi Sitte (Neutsch 1978: 7-26).

Proprio per evidenziare i contrasti di azione ed emarginazione dell'uomo, ancor meglio dell'artista, nella società, la profonda dedizione di Neutsch a un socialismo utopico conduce lo scrittore a inserire la propria opera letteraria all'interno di una critica sul ruolo dell'arte, come del resto già altri studiosi si erano proposti di fare sin dai primi decenni del Novecento.

Dalle divulgazioni critiche di August L. Mayer (1920) e Wilhelm Niemeyer (1921) durante il periodo espressionista, alle *ekphrasis* di Broch all'interno degli *Schlafwandler (I sonnambuli; 2005; 1997)* o ancora ai romanzi di Elias Canetti (1994; 1985; 1983; 1984; 1993; 1982) e di Leo Weismantel (1940; 1941; 1966), Grünewald e la sua opera rappresentano nel corso dell'intero XX secolo un saldo punto di riferimento per la (meta)riflessione sull'arte. Con W.G. Sebald, poi, il politico grünewaldiano diventa un'occasione per riflettere in tempi recenti sulle sciagure sociali del Novecento e sul rapporto fra l'artista e la società. In *Nach der Natur (Secondo*

natura), l'autore indaga l'insensatezza delle scienze umane e dell'eccesso di civilizzazione ripercorrendo la biografia di Grünewald. La mappatura ecfastica di un'opera d'arte, impostata per stazioni tragiche religiose, e la focalizzazione su un'esistenza emarginata sembrano porre fine al disordine sociale del mondo, mentre la poetizzazione della percezione del pittore della storia e della distruzione ad essa insita si innalzano a strategia per redimere e guidare l'azione dell'uomo nei tempi a venire (Sebald 2004).

Nell'opera di Erik Neutsch, il *Polittico di Isenheim* – inteso come precipitato visuale di una rivoluzione che investe al contempo l'ambito artistico, sociale e poetico - si distingue dalle interpretazioni precedenti dell'opera per le sue implicazioni segnatamente politiche. Con l'intento di ricostruire e analizzare la situazione dell'artista nella società in cui visse ed esercitò, Neutsch prende spunto dalla vita dell'artista per comporre il romanzo *Nach dem großen Aufstand, Ein Grünewald-Roman* (*Dopo la grande rivolta, un romanzo su Grünewald*, 2003), muovendo in particolare dal 1516, quando il pittore al servizio del Cardinale Albrecht visse le lotte contadine e la Riforma di Lutero. Così, il racconto della parabola esistenziale di Grünewald si sovrappone a quello della società in rivolta, allo stesso modo in cui i pannelli del *Polittico di Isenheim* raccontano la storia del Cristo. Alla narrazione della biografia di Grünewald si sovrappongono eventi storici, mentre entrano in scena artisti, scienziati e personaggi dell'epoca.

Quando poi Mathis dipinge la pala dell'altare, le parole del romanzo narrano della nascita del dipinto, della sua esecuzione, del suo farsi all'interno della stanza e della luce che si diffonde sui pannelli. Neutsch si sofferma nell'intreccio narrativo sul dipinto e sull'atto stesso del dipingere, sottolineando l'importanza dell'agire dell'uomo, inteso come soggetto e non come oggetto della storia, immerso nei problemi sociali. Neutsch tenta di presentare il passaggio da una realtà di cronaca storica, già rielaborata dal filtro della propria prospettiva politica, a una realtà utopica altrettanto velata di *Parteilichkeit* e pur sempre espressione del realismo.

Il richiamo a Barthes e al suo "effetto di reale" come epifenomeno testuale che prevede la "collusione diretta di un referente e un significante", in seguito alla quale "il significato è espulso dal segno" (Barthes 1988: 158), risulta immediato: l'artificio storiografico di Barthes, che consiste nel nascondere sotto la finzione di un "realismo" un modo di porre un senso (Barthes 1968: 84-90; 1988: 151-159), pare contaminare anche la struttura del romanzo neutschiano. Neutsch infatti giunge a definire, tramite la sua opera



Fig. 3: Matthias Grünewald, *Polittico di Isenheim: Cristo crocifisso*, 1515 ca.

letteraria, il concetto di "Realismo sociale", nel quale il vissuto e l'ideologia aprioristica dell'autore, la sua partecipazione reale al sociale, dunque il referente letterario del suo testo, si affrancano dal segno. Ciò per inglobarsi al di là dello spazio testuale in un significante che è costituito dalla narrazione della biografia dell'artista e degli avvenimenti storici, risalenti a secoli prima, e dai processi ecfastici che intervengono come visioni utopiche di una desiderata palingenesi sociale. Perciò, nel testo non si narra degli eventi della DDR tanto cari a Neutsch, ma essi vengono piuttosto omessi dal significante della sua scrittura, poiché non vengono menzionati pur facendo parte del significato sotteso al testo. In altri termini, Neutsch ripone il significato profondo del proprio Realismo sociale nella narrazione della vicende di Matthias Grünewald e nella descrizione dell'esecuzione dei suoi dipinti.

Il Cristo crocifisso del *Polittico di Isenheim* [Fig. 3] è un oppresso. Nel medesimo spazio pittorico, la rappresentazione di quel corpo somma strazio e dolore alla promessa di redenzione e alla prote-

sta sociale. Nella passione del Cristo si condensano il valore simbolico delle lotte contadine e la visione utopica di una società giusta. Cionondimeno, in *Nach dem großen Aufstand, ein Grünewald-Roman*, Neutsch allude alla situazione politica tedesca, ponendo il lettore di fronte ad affinità fra il XVI secolo e la Germania orientale del secondo Novecento. Richiamando dal passato la figura storica di Grünewald, sostenitore delle lotte contadine e pure antesignano della rivoluzione espressionistica nella tecnica pittorica, Neutsch mette in atto una riflessione meta-letteraria che interessa il rapporto tra piano tematico e formale, promuovendo al contempo una forma di romanzo che si avvale dell'*ékphrasis* per smascherare le ingiustizie e denunciare l'emarginazione sociale dell'artista nella Repubblica Federale Tedesca.

Così, nel romanzo dedicato a Grünewald, l'*ékphrasis* diventa quasi uno "stemma" rivoluzionario: ben lontana dall'essere un mero esercizio retorico, l'*ékphrasis* di Neutsch sprigiona un potere evocativo e rivoluziona il rapporto tra immagine e scrittura. L'*ékphrasis* evoca ideali del passato e li riattiva nel presente, (ri)dipingendo con le parole il politico grünewaldiano e restituendo al contempo l'immagine della DDR che Neutsch vide e conobbe. Essa rivoluziona i rapporti fra gli elementi testuali, poiché le immagini descritte sono necessarie per comprendere le connotazioni sottese al testo. I dipinti di Grünewald portano con sé ideali, significati e simbologie che lo scrittore intreccia con gli avvenimenti storici del XVI e del XX secolo.

Grünewald fu soltanto un pittore di corte, sottomesso al potere ecclesiastico. Nel suo lascito, rinvenuto a Francoforte presso il ricamatore di seta Hans von Saarbrücken, furono ritrovati il testamento, vari scritti di Lutero, parti della Bibbia tradotte in tedesco e i "dodici articoli" dei contadini, ovvero le richieste di ordine religioso ed economico-sociale da essi formulate durante le rivoluzioni. Non è noto se egli simpatizzasse o meno per la rivolta contadina, ma senza alcun dubbio percepì le contraddizioni della sua epoca, perciò fu in grado di restituire nella sua pienezza lo spirito del tempo in cui visse. Diversi artisti e diversi cavalieri tedeschi

presero parte alla rivolta, come Götz von Berlichingen, che fu brutalmente massacrato e a cui Goethe avrebbe dedicato uno dei suoi più celebri drammi dello *Sturm und Drang*, dal quale Neutsch prese ispirazione; oppure come Tilman Riemenschneider, uno dei più grandi scultori in Germania, che si schierò dalla parte dei contadini e dei cittadini, contro i sovrani e il Papato, ottenendo però solo che, al termine delle rivolte, le mani gli fossero spezzate e non fosse più in grado di lavorare. Grünewald, a quanto pare, se la cavò senza danni fisici, poiché fuggì a Halle, nonostante non avesse alcun contratto di lavoro né committente. Benché non risultino documentazioni relative ad eventuali simpatie dell'artista per la Riforma o per le lotte contadine, egli è ricordato come un eretico, un luterano, un sostenitore dei contadini e un artista emarginato.

Neutsch coglie i tratti fondamentali e caratteristici della biografia di Grünewald, innalzandoli a momenti rappresentativi della situazione sociale del passato e del presente (Haase 2007: 17-26; Hütt 2007: 33-36). Al contempo il progetto del romanzo su Grünewald tradisce l'inevitabile volontà dello scrittore di indagare i limiti della rappresentazione artistica, lasciando che siano i personaggi del romanzo a esprimere le sue convinzioni sul rapporto, da un lato, tra l'artista e la propria opera e, dall'altro, tra l'artista e la società.

Rispetto alle opere letterarie che nel corso del Novecento hanno riservato spazio alla descrizione di note pale di altari, pare prerogativa neutschiana aver considerato il *Polittico di Isenheim* come un sedimento della memoria culturale tedesca. Come quello di Rothenburg, menzionato da Becher (Dwars 2003: 144), e quello di Pergamo, ricordato fra gli altri da Peter Weiss in *Die Ästhetik des Widerstands* (*L'estetica della resistenza*, 1975; Weiss 1998: 106-107), anche il *Polittico di Isenheim* di Grünewald è deposito mnestico del patrimonio culturale di un'epoca, portando sempre con sé, nelle sue varie associazioni e nei suoi vari significa(n)ti, un valore memoriale, storico e artistico. Nel romanzo di Neutsch il capolavoro si fa "spazio memoriale" (Agazzi, Cusatelli 2007: 275-285), ma non solo di una memoria culturale o collettiva, quella delle lot-

te contadine e della Riforma protestante del XVI secolo, bensì anche della memoria individuale dello scrittore.

Perciò, *Nach dem großen Aufstand* inizia con una prefazione che immediatamente rievoca la continuità tra passato e presente: nel 1991 vengono ritrovati nella Marienbibliothek di Halle, città in cui l'autore del romanzo vive e lavora, documenti risalenti a ben quattrocentocinquanta anni prima, che attestano la presenza di Grünewald nella città. Attraverso la figura di Johann Glaser, autore di quei documenti, Neutsch dona al romanzo attendibilità storica. Nell'intreccio fittizio convergono elementi biografici e nel primo capitolo del romanzo lo scrittore presenta i personaggi della narrazione: il pittore Heinrich Rumpel, che fu probabilmente allievo di Grünewald, l'ebanista Gabriel Tuntzel, il ricamatore di seta e artista Hans Plogk e, appunto, lo scrittore di cancelleria Johann Hans Glaser.

Grazie all'*ékphrasis*, Neutsch fa in modo che il *Polittico di Isenheim* si apra ai lettori come un libro, in cui dieci tavole e tre pannelli permettono di (ri)leggere non solo i capitoli della storia biblica, ma anche quelli della storia dell'umanità. A tal fine, ogni capitolo del romanzo corrisponde a una delle dieci tavole del *Polittico di Isenheim*. Ogni capitolo si apre, inoltre, con un esergo tratto dalla Bibbia o da un corale di Lutero. Si tratta di citazioni che toccano da vicino il significato dei pannelli, le loro rappresentazioni rivoluzionarie sia per le scelte nell'iconografia dei soggetti, sia per le loro caratteristiche espressive e formali. L'autore sceglie di sviluppare l'intreccio narrativo attorno a quattro nuclei tematici: gli ultimi cinque giorni di vita di Grünewald, la sua fuga verso Halle, l'esecuzione dei dipinti e, infine, le ultime "stazioni" della vita del pittore. Per quanto Neutsch non riconduca il suo romanzo d'artista allo "Stationendrama", semmai lo definirebbe un romanzo sociale, esso non diversamente dal tipico dramma espressionista propone un itinerario di espiazione del dolore. Perciò, significativamente, la prima *ékphrasis* proposta nel romanzo si riferisce al Redentore in croce, alludendo a un'opera di Grünewald andata perduta:

(Il dipinto) rappresentava di nuovo il Redentore in croce, ma questa volta sullo sfondo, sullo spoglio colle del Golgota, si stagliava nel quadro in maniera bizzarra un albero su cui Giuda si era impiccato. Ma chi vorrebbe levarlo? Con questo scenario? A faccia a faccia il figlio di Dio e il traditore.... (Neutsch, 2003: 14)

Isolata dalle altre *ékphräsēis*, poiché posta all'inizio del romanzo, questa descrizione viene scelta per introdurre il rapporto di interazione fra testo e immagine, che soggiace all'impianto narrativo, grazie a un dipinto del tutto tragico, ma altrettanto esemplificativo dello stile pittorico di Grünewald per il suo soggetto (una crocifissione, un uomo dei dolori) e per la singolarità iconografica con cui viene proposto (lo stesso Neutsch lo considera uno dei dipinti più impressionanti dell'intera produzione grünewaldiana). La descrizione dello stesso quadro viene poi riproposta dall'autore nel penultimo capitolo del romanzo dove, di nuovo con un *flash back*, si accenna alla fuga del pittore da Francoforte verso Halle:

Cristo sul Golgota. Ma al suo fianco non i ladroni, come sta scritto nella Bibbia, bensì impiccato a un albero spoglio Giuda che, nel momento in cui aveva consegnato a Caifa e ai sommi sacerdoti Gesù sulla croce, aveva anche tradito la vera fede in Dio. (Neutsch 2003: 334)

Questo dipinto [Fig. 4], eseguito da Christoph Krafft nel 1648 (Zülch 1938) e intitolato *Magdalenenklage* (*Il lamento della Maddalena*) (Wingenroth 1908: 672-692) pare fosse il più interessante della Schlosskapelle di Wolfach. Si tratta di un olio su tela, copia di un'ala d'altare dipinta in origine da Grünewald, solo nel 1648 riprodotta da Christoph Krafft e infine conservata nel monastero di St. Blasien fino al 1806-7. In cupe tonalità cromatiche, che prediligono il nero e il marrone, il corpo del Cristo crocifisso è reso secondo una prospettiva a tre quarti. Il volto della Maddalena e la sua espressione lasciano intendere un grido di dolore e disperazione che distorcono bocca e viso. Neutsch decide di collocare la



Fig. 4: Christoph Krafft, *Il lamento della Maddalena*, 1648.

realizzazione del quadro nel momento della morte di Guido Guersi, il committente del *Polittico di Isenheim*:

Ma come avrebbe altrimenti potuto Mathis superare il dolore per la morte di Guersi se non dipingendo? Nella sua bottega, già quasi sgombra, fissa una tavola a un cavalletto superstite e subito, solo avvalendosi di uno schizzo abbozzato rapidamente che si trova su un tavolo vicino, prende pennello e colore. Diventerà un grande lamento, quello di Maria Maddalena davanti al Crocifisso. Viene colto da un'improvvisa folgorazione. Si immagina una figura come avrebbe potuto vederla Guersi dal basso verso l'alto, mormente davanti all'altare, sul suo dipinto del Golgota. Egli cerca l'espressione di più intensa disperazione, non c'è linea che egli non

tragga dalla propria commozione. Ma poi ricopre tutto con un altro colore. Sa che deve essere un urlo improvviso.

Gesù in croce, con lo sguardo su di lui, di sbieco. Alle sue spalle il tronco, appoggiata a lui la scala dei carnefici. Il corpo di Cristo, nell'affanno del respiro, con il torace esageratamente ricurvo in avanti, il ventre schiacciato. Le gambe sospese, senza più alcun ceppo d'appoggio a terra. Senza testa. Egli gliela copre con il braccio inchiodato alla trave e lascia che si intraveda solo la corona di spine.

Mathis prende i colori più cupi. Tra un viola verdastro e un marrone rossastro il legno. Color Ocra il corpo del Signore, come le vesti del-

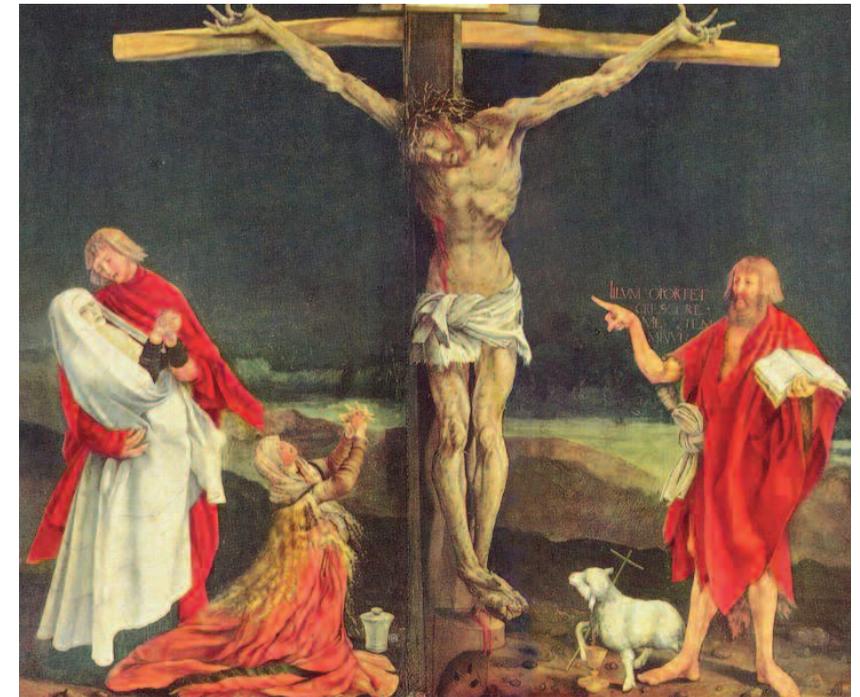
la Maria Maddalena in ginocchio davanti a lui. Bianco sporco il panno che cinge i suoi fianchi e soltanto un brandello, come se a fasciarlo fosse il velo di lei, dello stesso colore. Sotto, il viso di lei stravolto dal dolore. Spalancata fino allo spasimo la sua bocca. Un urlo folle... (Neutsch 2003: 351-352).

Nella copia di Krafft si nota che il legno verticale della croce di Cristo ha la forma di un albero. Non è chiaro se la *Magdalenklage* sia effettivamente la copia di quel dipinto, disperso e menzionato come opera tarda di Grünewald dalla critica storico-artistica (Reale 2006: 64-67), o se l'opera di Krafft sia stata ispirata da un'altra tela dispersa, in cui Grünewald ha inteso richiamare l'albero dell'impiccagione di Giuda raffigurando della crocifissione. Tuttavia, è chiaro che il confronto fra Redentore e traditore viene rivissuto anche nella *Magdalenklage* grazie alla presenza della scala dei carnefici che ricorda il sacrilego misfatto; ciò anche qualora la copia di Krafft sia una reinterpretazione del quadro descritto da Neutsch nella prima *ékphrasis*, anziché una fedele riproduzione. Sicuramente, il Golgota appare nelle *ekphrãseis* di Neutsch come il segno dell'evoluzione e della rivoluzione dell'uomo: esso incarna il luogo e il tempo in cui il figlio di Dio muore e risorge, simboleggiando pure il varco spazio-temporale per la rigenerazione dell'intera umanità. Il mistero del Golgota, che si trasforma per i cristiani in assoluzione e possibilità redentiva, simboleggia nel romanzo di Neutsch l'occasione per creare una nuova, perfetta e utopica società fondata sul socialismo. Questa possibilità di trasformazione sociale emerge anche da un passo del testo, in cui Neutsch recupera un altro grande mistero teologico. Nel secondo capitolo del romanzo, egli descrive il *Festum Corporis Christi*, il *Corpus Domini*, ovvero la celebrazione del corpo di Cristo, richiamandosi al mistero della transustanziazione dell'ostia nel corpo del Redentore. Non si tratta qui semplicemente di un riferimento teologico fine a se stesso, quanto piuttosto di un preciso rimando alla personale concezione di Neutsch della rivoluzione sociale:

Il mondo è fuori dai cardini. La nostra fede, come in passato la struttura nella costruzione della torre di Babilonia, inizia a vacillare. Adesso abbiamo bisogno di veggenti, abbiamo bisogno di pittori. Perché se gli uomini non comprendono la parola, non sono in grado né di scriverla né di leggerla, allora è necessario che qualcuno, perdonate la mia *Profanatio*, la metta davanti ai loro occhi, ne faccia immagine. E ciò al fine della loro salvezza... (Neutsch, 2003: 66-67)

Nel preciso istante in cui nel testo si ricordano la tradizione, il significato e il valore della transustanziazione, ecco che viene celebrata anche la memoria di una parola che possiede il medesimo valore transustanziale verso l'immagine e verso la verità. Infine, insieme al principio di presentificazione delle parole come *forma consecrationis*, la raffigurazione ecfraistica del corpo di Cristo, che caratterizza altri passi del romanzo, si insinua per rivelare la coesistenza del "già" e del "non ancora": in altri termini, di un passato religioso e rivoluzionario, del Cinquecento tedesco e di un presente in divenire altrettanto rivoluzionario, che appena accenna i suoi tentativi di giustizia e rinnovamento sociale.

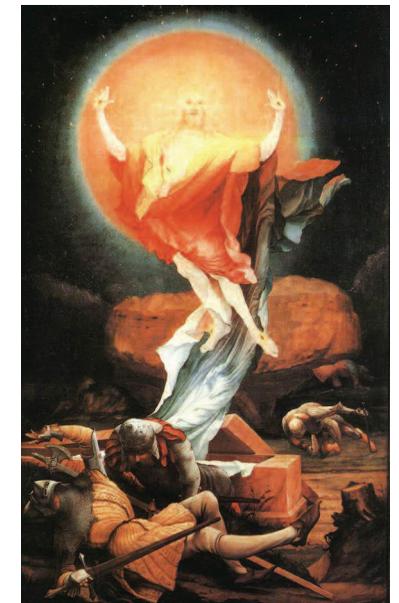
Attraverso i singoli dettagli dipinti, la vividezza descrittiva realistica con cui essi sono presentati al lettore moderno restituisce, in parallela manifestazione, anche l'immagine dell'epoca in cui Neutsch vive. La focalizzazione della parola su ogni dettaglio significativo dei quadri diventa un'ulteriore transustanziazione letteraria che trasforma l'essenzialità verbale in essenzialità figurativa; così, il testo assomiglia al quadro che descrive nelle sue caratteristiche interne, ovvero in quella possibilità di trasformazione e rivoluzione che il corpo di Cristo dilaniato simboleggia per la cristianità. Con ciò, la parola acquista un carattere transustanziale e recupera il potere di trasformarsi in immagine, mantenendo la stessa impronta dogmatica del dipinto a cui si riferisce. Essa si carica, dunque, della medesima emblematicità che il dipinto grünewaldiano possiede come dispositivo di rappresentabilità di un'intera epoca: l'*ékphrasis* diventa "rivoluzionaria" per la sua modalità epifanica, ma soprattutto perché possiede la stessa capacità dialogica dell'opera d'arte reale



Matthias Grünewald, *Polittico di Isenheim* 1515 ca.

Fig. 5, in alto: *Crocifissione*.

Fig. 6, a destra: *Resurrezione*.



di comunicare la volontà di cambiamento dell'epoca e dell'uomo che ne vive i risvolti (Mengaldo 2005: 52-71; Robillard 1998: 53-72).

Tra le varie *ekphràseis* presenti nel romanzo di Neutsch, altre due sono esemplari di questa modalità di descrizione dell'opera d'arte: la *Crocifissione* [Fig. 5] e la *Resurrezione* [Fig. 6] del *Polittico di Isenheim*.

La descrizione del Cristo crocifisso è forse la più lunga e la più variegata presente nel testo, viene riproposta durante la narrazione, ma solo dopo l'intero excursus biografico e la ripresa di alcuni dettagli della vita del pittore. L'*ékphrasis* riferita all'"uomo dei dolori", sfinito e oppresso, si mostra nella sua identità "in divenire". Essa si ripresenta più volte nella narrazione e, come nel caso della descrizione del lamento di Maria Maddalena, si mostra *in fieri*, ovvero descrive il processo poetico, accennando realisticamente alle azioni di Mathis, il quale sceglie colori e illuminazione per i pannelli che è in procinto di dipingere:

Il suo Redentore in croce – il Cristo più cristiano? [...] Quasi per quattro anni, fino alla fine del suo lavoro nel monastero degli Antoniti, fu sempre davanti ai suoi occhi nel casolare. L'aveva messo in posizione verticale su un cavalletto fissato in modo che fosse illuminato dalla luce del giorno che penetrava attraverso un'ampia finestra, senza però esser esposto al sole abbagliante. Che i suoi colori un giorno si sbiadissero non doveva temerlo, perché erano a olio miscelati con colla di caseina e sarebbero durati anche nella loro luminosità certamente molto più a lungo della sua stessa vita. Ma ogni volta che entrava nella bottega, voleva avere davanti agli occhi nuovamente la crocifissione, scrutarla con lo sguardo mentre lavorava alle altre tavole, per vedere se nel complesso potessero far parte dell'altare. Dopo i due disegni, le due ali dipinte per ora solo nelle tonalità del grigio, con le statue di Sant'Antonio e San Sebastiano [Fig. 7] a sinistra e a destra dello spaventoso accaduto sul monte del Calvario, fu la volta del sacrificio del Signore Gesù [...]. (Neutsch 2003: 268-269)

La tavola della *Crocifissione* viene quindi messa a confronto con le altre; poi il punto di osservazione muta. È lo stesso Mathis a chiedere consiglio a Guersi, affinché l'*ékphrasis* continui attraverso uno sguardo "altro" rispetto a quello dell'autore e del protagonista dell'opera:

Ma adesso, adesso, mi spaventa questo nulla diabolico sotto il foglio che grida I.N.R.I, la scritta, che il reggente di Roma, Ponzio Pilato, aveva fatto affiggere alla croce a derisione di nostro Signore: Gesù Nazareno, Re dei Giudei. [...] Nello stesso momento egli si accorse che la madre di Dio, fra le braccia di Giovanni, aveva il corpo molto più riverso all'indietro di quanto non ricordasse [Fig. 8], così che sarebbe caduta, se il braccio eccessivamente lungo dell'apostolo non l'avesse cinta intorno alla schiena. (Neutsch 2003: 271)

La descrizione continua nelle pagine successive del romanzo, intervallata da alcune sequenze narrative, facendosi più serrata attraverso dettagli emotivi, tecnici e storici, oltre che visivi. La figura di Giovanni Battista [Fig. 9] viene (di)spiegata nel suo significato evangelico e non solo descritta nella postura e nei gesti. L'attenzione, infine, ricade sulle ferite che sanguinano dal corpo di Cristo e sul grido silenzioso che l'intera scena rivolge a Dio. Lo stesso Mathis è turbato da quanto appare sulla tavola, dall'oscenità con cui il martirio di Cristo assume forma e sembianze. Mathis in persona si rivolge a Dio, si inginocchia, prega per ottenere chiarezza e verità, poiché non sa più quel che fa. Egli, inoltre, trae ispirazione dalle tracce del martirio presenti sul volto dei contadini in rivolta. In questa *ékphrasis* viene perciò nuovamente, seppur implicitamente, evocato il rapporto di Grünewald con il *Volk*, ossia con un "popolo" che, pervasivo nel romanzo, si manifesta come il più acuto conoscitore dell'epoca.

L'*ékphrasis* della *Resurrezione* si inserisce nella narrazione contigua a un passo in cui ricorre un riferimento assai preciso alla storia delle origini germaniche, attraverso un rimando alla *Germania* di Tacito (Neutsch 2003: 306-307). Quest'ultima fu riscoperta nel XVI secolo e costituì, nei secoli successivi, spunto per l'elaborazione del mito della prisca germanicità originaria e per l'evolversi delle teorie di matrice socialista. Fondamento di una lunga tradizione e di un sentimento nazional-razziale, divenuto col tempo sempre



Matthias Grünewald, *Polittico di Isenheim* 1515 ca.

Fig. 7, in alto a sinistra:  
*San Sebastiano; Sant'Antonio.*

Fig. 8, in alto a destra:  
*Crocifissione: San Giovanni e la Vergine Maria.*

Fig. 9, a destra:  
*Crocifissione: San Giovanni Battista.*



più inquietante, le tesi di Tacito vennero infatti riprese da umanisti tedeschi (Bebel, Naukler, Hutten che fu amico di Lutero); nel XVIII secolo se ne occupò Klopstock e il loro sostrato risulta ben evidente nelle tesi nazionaliste dei *Discorsi alla nazione tedesca* (1808) di Fichte. Un'interpretazione più "democratica" della Ger-

mania appartiene invece a Marx e Engels, che lessero l'opera come testimonianza dell'antico matriarcato, che riconosceva una posizione di prestigio sociale alla donna, e perciò come attestazione di democrazia e di un comunismo primitivo, anche per i suoi riferimenti alla proprietà collettiva della terra (Ziermann 2001: 110-116; Sarwey 1983: 78-80; Canfora 1979). Neutsch si riferisce all'opera di Tacito citando la pietra di Orbey e avvalendosi degli studi di Ziermann, che indagò la rappresentazione delle pietre di culto celtiche nell'opera di Grünewald. Richiamandosi a queste fonti, egli presenta la *Resurrezione* pervasa dalla luce del sole e si riferisce alla pietra posta alle spalle del Cristo, riconoscendovi un monito per il raggiungimento della salvezza:

Il sole spuntò. Dietro a una cresta coperta di boschi a est apparve la palla incandescente, ma quanto più in alto saliva, tanto più la dipinse in arancione e giallo. Nel profondo dell'orizzonte ancora blu notte si spegnevano lentamente le stelle [...]. Ma egli avrebbe dovuto abbracciare il Redentore con le luci del cielo. [...] L'immagine prese forma. [...] La terra era stata scossa, ma non la sua fede. Questa sposta per lui le montagne, gli fa superare il tempo e alla sua arte conferisce visioni profetiche. Nel mezzo del quadro egli getta l'enorme, pesante pietra di Orbey, la pietra bilanciata degli antichi, e vi pone al di sotto, in primo piano, il sarcofago aperto (forzato), mentre dalla predella ne riprende la rigorosa geometria. (Neutsch 2003: 307, 309)

Anche in questo caso, l'*ékphrasis* è colta nel suo divenire, mentre si costruisce nella narrazione, quasi che l'immagine descritta sia dipinta in quell'istante: essa prende forma dai colori e dalla loro espressività e si carica di una doppia temporalità, quella della storia di Mathis nel romanzo e quella della storia delle tavole dell'altare. Ancora una volta è possibile scorgere la sovrapposizione tra passato e presente, tra gli intenti progressisti di un artista, che opera in una società riformata, e quelli di uno scrittore impegnato a recuperare un modello sociale rivoluzionario nel tentativo di

promuovere un nuovo socialismo e, con esso, l'aspettativa di una svolta d'orizzonte epocale.

Come Neutsch afferma, nell'ambito della discussione sul rapporto fra arte e società che negli anni Sessanta e Settanta impegnò gli intellettuali della DDR, "l'arte, come tutto nel mondo, deve servire alla liberazione politica, sociale e spirituale dell'uomo" (Neutsch 1978: 19-20).

A tal fine l'opera letteraria dello scrittore e l'*ékphrasis* rivoluzionaria riferita al politico di Grünewald, con cui egli cerca di restituire un'immagine della DDR, si costruisce in particolar modo sull'*aisthesis*, ovvero sulla percezione sensoriale e realistica della parola oltre che sulla *mimesis* di eventi e dipinti storici. Una visione puramente mimetica dell'opera e dell'epoca di Grünewald servirebbe solo a un'esperienza estetica immediata, colta a volte secondo eterogenei modi percettivi, lontana dal progetto utopico di assimilazione totale di un modo di vivere (Jauss 1972). Nel romanzo di Neutsch è come se le immagini descritte si emancipassero dall'atto descrittivo e cercassero, con il loro continuo riproporsi nel testo in modo sempre più dettagliato e assumendo sempre diverse connotazioni, di rivoluzionare una percezione fissa e ordinata dell'immagine in questione. Ciò con l'intento di sconvolgere, trasformare e caricare l'*ékphrasis* di ideali ormai solo auspicabili, secondo le utopie della mente che le descrizioni del politico di Isenheim, messe in scena dall'autore, trasformano in realtà.

## BIBLIOGRAFIA

- AGAZZI E., CUSATELLI G. (2007), "Ékphrasis e memoria", in E. Agazzi, V. Fortunati (a cura di), *Memoria e saperi. Percorsi interdisciplinari*, Meltemi, Roma, pp. 275-285.
- BACHTIN M. (1979), *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino.
- BARTHES R. (1968), "L'effet de réel", in *Communications*, II, pp. 84-90. Trad. it. (1988), *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino pp. 151-159.
- BLOCH E. (1918), *Geist der Utopie*, Duncker & Humboldt, München. Trad. it. (1993), *Spirito dell'utopia*, La Nuova Italia, Firenze.
- BLOCH E. (1962), *Erbschaft dieser Zeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main. Trad. it. (1992), *Eredità del nostro tempo*, Il Saggiatore, Milano.
- BROCH H. (2005), *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie*, Suhrkamp, Bonn. Trad. it. (1997), *I sonnambuli*, Einaudi, Torino.
- CANETTI E. (1983), *Das Gewissen der Worte*, Hanser, München/Wien. Trad. it. (1994) *La coscienza delle parole*, Adelphi, Milano.
- CANETTI E. (1993), *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*, Hanser, München, Wien. Trad. it. (1982), *Il frutto del fuoco. Storia di una vita 1921-1931*, Adelphi, Milano.
- CANETTI E. (1994), *Das Augenspiel 1931-1937*, Hanser, München, Wien. Trad. it. (1985), *Il gioco degli occhi 1931-1937*, Adelphi, Milano.
- CANFORA L. (1979), *La Germania di Tacito da Engels al Nazismo*, Liguori, Napoli.
- DWARS J.-F. (2003), *Johannes R. Becher: Triumph und Verfall. Eine Biographie*, Aufbau Taschenbuch Verlag, Berlin.
- GADAMER H.-G. (1960), *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Mohr, Tübingen. Trad. it. (2000), *Verità e metodo*, Ed. Mondolibri, Milano.
- HAASE H. (2007), "Geschichte und Gegenwart bei Erik Neutsch", in K.-D. Haas (a cura di), *Wie Spuren im Stein. Das literarische Werk von Erik Neutsch*, Karl Dietz Verlag, Berlin, pp. 17-26.

- HEIDEGGER M. (1960), *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Reclam, Stuttgart.
- HÜTT W. (2007), "Entstanden in der Qual innerer Zerrissenheit: Erik Neutchs Grünewald-Roman", in K.-D. Haas (a cura di), *Wie Spuren im Stein. Das literarische Werk von Erik Neutsch*, Karl Dietz Verlag, Berlin, pp. 33-36.
- HUYSMANS J. K. (1958), *Grünewald. Gemälde*, Phaidon, London.
- HUYSMANS J. K. (1959), *Matthias Grünewald: die Gemälde*, Phaidon, Köln.
- HUYSMANS J. K. (1972), *Trois Primitifs*, in *Oeuvres completes de J.K. Huysmans*, Slatkine Reprints, Genève.
- HUYSMANS J. K. (1985), *Là-Bas*, Gallimard, Paris.
- HUYSMANS J. K. (2002), *Grünewald*, Abscondita, Milano.
- JAUSS H. R. (1972), *Kleine Apologie der Ästhetischen Erfahrung*, Universitätsverlag GmbH, Konstanz.
- KOBER R., LINDNER G. (2003), "Paradigma Grünewald. Zur Erbe-Rezeption in der bildenden Kunst der DDR", in B. Schad, T. Ratzka (a cura di), *Grünewald in der Moderne. Die Rezeption Matthias Grünewalds im 20. Jahrhundert*, Wienand, Köln, pp. 32-43.
- MAYER A. L. (1920), *Matthias Grünewald*, Delphin, München.
- MENGALDO P.V. (2005), *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Bollati Boringhieri, Torino.
- NEUTSCH E. (1978), "Das revolutionäre in unseren Tagen" in *Fast die Wahrheit. Ansichten zur Literatur*, Verlag Tribüne, Berlin, pp. 168-178.
- NEUTSCH E. (1978), "Literatur als Parteiarbeit" (1961), in *Fast die Wahrheit. Ansichten zur Literatur*, Verlag Tribüne, Berlin, pp. 29-32.
- NEUTSCH E. (1978), "Wo es keine leeren Flächen gibt", in *Fast die Wahrheit. Ansichten zur Literatur*, Verlag Tribüne, Berlin, pp. 19-20.
- NEUTSCH E. (2003), *Nach dem großen Aufstand*, Faber & Faber, Leipzig.
- NIEMEYER W. (1921), *Matthias Grünewald – der Maler des Isenheimer Altars*, Furche Verlag, Berlin.

- REALE G. (2006), *I misteri dell'Altare di Isenheim di Grünewald*, Bompiani, Milano.
- ROBILLARD V. (1998), "In Pursuit of Ekphrasis (an intertextual approach)", in V. Robillard, E. Jongeneel (a cura di), *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, VU University Press, Amsterdam, pp. 53-72.
- SARWEY F. (1983), *Grünewald-Studien. Zur Realsymbolik des Isenheimer Altars*, Urachhaus, Stuttgart.
- SCHAD B., RATZKA T. (2003), *Grünewald in der Moderne. Die Rezeption Matthias Grünewalds im 20. Jahrhundert*, Wienand, Köln.
- SEBALD W. G. (2004), *Nach der Natur. Ein Elementargedicht*, Fischer, Frankfurt am Main.
- WARBURG A., (2008), *Der Bilderatlas Menmosyne*, Akademie Verlag, Berlin.
- WEISMANTEL L. (1940), *Das Totenliebespaar*, Verlag Karl Alber, München.
- WEISMANTEL L. (1941), *Der bunte Rock der Welt*, Verlag Karl Alber, München.
- WEISMANTEL L. (1966), *Die höllische Trinität*, Union Verlag, Berlin.
- WEISS P. (1988), *Die Ästhetik des Widerstands*, Surhkamp, Frankfurt am Main.
- WINGENROTH M. (1908), "Wolfach", in *Die Kunstdenkmäler des Kreises Offenburg*, (Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden. Beschreibende Statistik), Literarischer Verein, Tübingen, Bd. 7.
- ZIERMANN H. (2001), *Matthias Grünewald*, Prestel, München/London/New York.
- ZÜLCH W. K. (1938), *Der historische Grünewald. Mathis Gothardt-Neithardt*, Bruckmann, München.