MATHIS GRÜNEWALD - orrore e visione

ISBN 978-88-98981-92-2
I Edizione - Gennaio 2023

Editor
Claudia Bisceglia
Luciana Luciani

Grafica
Claudia Bisceglia

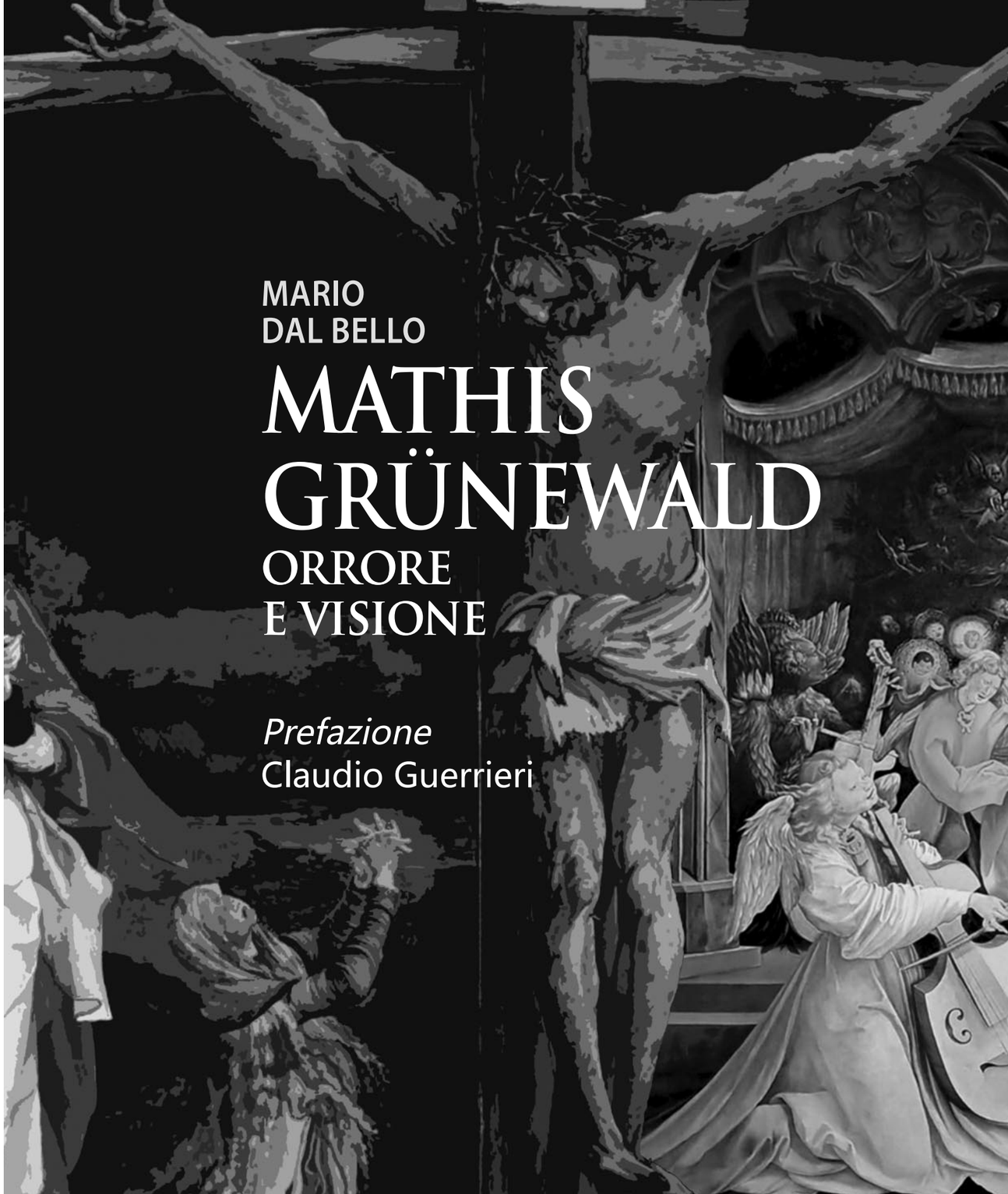
Copertina
GuCli

© *dei*Merangoli Editrice Roma
Tutti i diritti del presente volume sono riservati.
La diffusione e riproduzione con qualunque mezzo sia digitale sia cartaceo, anche parziale, non sono consentite senza il permesso scritto dell'editore che si dichiara pienamente disponibile a regolare eventuali spettanze per quelle immagini di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

***dei*Merangoli Editrice®**
via Filippo Turati, 86 - Roma

www.deimerangoli.it
segreteria@deimerangoli.it

Visita il nostro shop online



MARIO
DAL BELLO

MATHIS GRÜNEWALD
ORRORE E VISIONE

Prefazione
Claudio Guerrieri

INDICE

TRANSITORIETÀ E PERENNITÀ 9
Claudio Guerrieri

INTRODUZIONE 17

«OH L'AMOR MIO CRUCIFISSO!» 19

BOSCH E SCHONGAUER 27
- JERONYMUS BOSCH 28
- MARTIN SCHONGAUER 30

I DIPINTI INTORNO AL POLITTICO DI ISENHEIM 33

IL POLITTICO DI ISENHEIM 45
- PRIMA FACCIA (ante chiuse) 48
- SECONDA FACCIA (prime ante superiori aperte) 57
- TERZA FACCIA (seconde ante superiori ed ante inferiori aperte) 68

LE OPERE SUCCESSIVE AL POLITTICO DI ISENHEIM 77

DOPO GRÜNEWALD 89
- ESTASI CRUENTE 89
- VISIONARIETÀ E SPASIMO 98

'PERFORARE' IL MISTERO 105

CRONOLOGIA SINTETICA 107

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE 111

MATHIS GRÜNEWALD - ORRORE E VISIONE

Crediti fotografici

È vietata ogni riproduzione, in qualsiasi forma e con qualsiasi mezzo, di tutte le opere, o parte di esse, pubblicate nel presente volume.

Städel Museum, Francoforte: pag. 42 - Inv. HM 36 e HM 37.

Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek, Monaco: pag. 40 - Inv. 1416; pag. 81 - Inv. 1044; pag. 82 - Inv. 10352.

Kunstmuseum, Basilea: pag. 39 - Inv. 269 (Photo © Kunstmuseum / Martin P. Bühler); pag. 44 - Inv. U.IV.32; pag. 56 - Inv. 318 (Photo © Kunstmuseum / Jonas Hänggi).

Augustinermuseum, Friburgo: pag. 78 - Inv. 11480 (Photo © Augustinermuseum / Michael Jensch).

Si ringrazia il Dr. Jean-Marie Savarit per le fotografie del Polittico di Isenheim a Colmar.

TRANSITORIETÀ E PERENNITÀ

CLAUDIO GUERRIERI*

L'opera d'arte è la risposta alle domande che lo sguardo dell'artista pone. Va oltre la realtà guardata dall'artista e diventa oggetto dinanzi al fruitore. Un oggetto che interroga. Lo sguardo del fruitore davanti alle grandi opere d'arte dapprima si perde. Si rende conto che l'opera dilata il suo mondo. Ma questa è l'esperienza che ogni persona può fare davanti all'arte e, come davanti al mondo, ci si può lasciar interrogare o passare oltre, ci si può lasciar coinvolgere e si può iniziare il processo che ci porta a diventare analizzatori attenti e perfino giudici di ciò che ci troviamo dinnanzi. Già Gadamer notava:

> «Quando un'opera ci raggiunge, non si tratta più di un oggetto che ci sta di fronte, che abbracciamo con lo sguardo e che guardiamo con una intenzione concettuale di senso. È il contrario: l'opera è un evento. Ci assesta un colpo, ci capovolge, costituendo un suo mondo in cui veniamo per così dire coinvolti»[1].

Dinanzi alle opere del maestro Matthias (o Mathis) Grünewald lo sguardo difficilmente può restare indifferente ed il processo non sembra potersi arrestare facilmente ad una superficiale curiosità. Del resto anche dinanzi alla vicenda della sua vita è difficile restare indifferenti. Sappiamo così poco di lui. Rimane aperta la discussione sulla sua stessa identità e conseguentemente sulla sua scelta confessionale.
Restò cattolico fino alla fine nonostante il turbinìo delle questioni teologiche che in quegli anni si consolidavano in Riforma? Abbracciò la Riforma tanto da essere apprezzato e citato dallo stesso Melantone?
L'unica cosa certa oggi è l'attribuzione di precise opere alla sua mano. Opere pittoriche di carattere religioso molto significative eppure messe da parte per secoli e poi riscoperte nella loro grandiosità compositiva. Queste ci parlano e noi possiamo accoglierle per quello che dicono alla nostra sensibilità con il rischio di poterne forzare il significato ma anche di farne una analisi adeguata collocandole nel loro contesto artistico, storico e teologico, evidenziando le scelte operate, i dettagli che appaiono in esse come caratteristici nel confronto con altre opere ed altri autori. Lo fa magistralmente il testo fluido di Dal Bello che ci fa entrare nella galleria delle opere di Grünewald con passi lenti e poi, come è uso di questo nostro tempo, ci fa apparire in una virtuale proiezione *a latere* le opere di molti altri pittori, per coglierne le assonanze e la distanza. Lo fa con l'umile sguardo affascinato dell'esperto

d'arte consapevole che dietro la tavola ed i colori c'è un mondo vivo. Così richiama con accenni quel mondo fatto di sacro e profano, di visioni mistiche, di dottrine teologiche, ma originariamente anche di dolore, morte, speranza e fede.
Questo duplice intento di mostrarci assonanze ed originalità e di aprirci lo sguardo all'orizzonte in cui l'opera di Grünewald prende forma lo portano a fare un confronto serrato con un altro grande pittore, Hyeronimus Bosch, per il quale la tensione drammatica tra presagi apocalittici medioevali e prospettive di riforma prendono, come in gran parte della pittura nordica e fiamminga, i colori di un preannuncio di giudizio. Carnalità e visione fantastica si mescolano a demoni e figure visionarie in cui la condizione umana è rappresentata per un verso nello svolgersi della quotidianità e per altro nella sua insensatezza, miseria e brutalità. Dal Bello nel costruire questo specifico confronto ci offre un contributo significativo e originale anche per quella classificazione di visione orrorifica data alla complessiva opera di Grünewald, che ne esprime il tratto ma non vuole esaurirne il senso. Quest'ultimo è ritrovato nella sua fede oltre la disperazione e l'assenza di Dio nell'esperienza del dolore. Dal Bello nell'interpretazione che offre per descrivere l'opera di Grünewald affianca così all'orrore la visione.
Quale visione ci dona l'opera di Grünewald viene da chiederci dopo la lettura del testo di Dal Bello e l'immersione nel vasto repertorio di immagini e particolari di opere che propone. Per rispondere non posso che soffermarmi brevemente sull'opera maggiore: il Polittico di Isenheim.
L'opera appare come un libro da sfogliare, come una stratificazione dell'interpretazione che il pittore ci presenta della vita e dell'esperienza religiosa. Confesso d'averla riscoperta nella sua grandezza artistica rileggendola nel contesto delle altre opere e grazie all'immediatezza della descrizione che ne fa questo testo. Il dolore e la gloria del Cristo vi sono rappresentati in tutta la loro forza. L'insieme del Polittico è di notevole complessità. Personaggi e ambientazione richiedono un'analisi dettagliata che ci è offerta dal testo di Dal Bello, però mi si consenta qualche riflessione ulteriore.
In quest'opera, nella molteplicità delle scene rappresentate e nella triplice presentazione che compone il Polittico, sembrano convergere ed esprimersi un realismo antropologico dell'incarnazione del Verbo che si fa crudele rappresentazione del dolore umano, una trasfigurazione della natura e dell'umanità per l'ingresso del divino nell'umanità che comporta una nuova creazione, un richiamo all'accettazione della contraddittorietà dello svolgersi della fede costretta tra tentazioni e testimonianza.
Nella scena della *Crocefissione* il Cristo giganteggia al centro della rappresentazione. Giocando con l'immagine dello specchio e del suo riflesso proviamo a fare una considerazione. Se l'imitazione del reale è scopo dell'arte nella filosofia classica da Platone ed Aristotele a quelli che seguirono, e se la *conformità* è la declinazione di questo principio per Leonardo tanto da fargli affermare che «Quando tu vuoi vedere se la tua pittura tutta insieme ha conformità co' la cosa ritratta di naturale, abbi uno specchio, e favvi dentro specchiare la cosa viva, e paragona la cosa specchiata co' la tua pittura, e considera bene se 'l subbietto de l'una e l'altra similitudine ha conformità insieme»[2], c'è da chiedersi quanto abbia tenuto presente questo principio Grünewald nel mettere su tavola il dolore dei ricoverati del monastero degli Antonini di Isenheim, quanto loro potessero specchiarsi in quel corpo macilento del Crocefisso.

C'è da dire che le altre figure, Maria e Giovanni, la Maddalena sono dipinte secondo una prospettiva non corretta, ma l'effetto è eccezionale. Che abbraccio di sostegno quello di Giovanni, rappresentato deformato per cingere la Madre! Che disperazione nei loro volti! Che posizione ad arco quella del corpo della Madre!
Lo sguardo è attratto dal Crocefisso nel suo estremo dolore, in un cielo oscurato in cui la natura è cancellata e Dio sta silenzioso ed assente. Tutto si staglia sul fondo di un 'nero nulla'. Tanti dettagli ci dicono questo come ci suggerisce anche l'analisi che ci offre Dal Bello.
Certamente qui la bellezza non è data dalla *integritas sive proportio*, come la definiva Tommaso d'Aquino[3]. Anche ad un occhio poco attento sono evidenti delle sproporzioni, come ad esempio quella dei piedi del Cristo. Ma già Umberto Eco ha evidenziato la bellezza della bruttezza, e non a caso ha richiamato le opere di Bosh, di Grünewald e del loro contesto storico[4]. Forse è, per rimanere nella stessa prospettiva estetica di Tommaso, la sua *consonantia* a mostrarci la sua opera come bellezza. Il suo comporre il dolore e la corruzione del corpo in un *unicum* che risuona, come in una eco, in tutte le singole parti e commuove. Del resto non è mai semplicemente il corpo o l'oggetto rappresentato nell'opera d'arte ciò che affascina, ma il richiamo che genera in noi. È quello a farci fare l'esperienza della bellezza. Lo sguardo del fruitore dell'arte incrocia l'oggetto, incontra in questo caso quel corpo martoriato e questo diviene il riflesso del suo dolore, l'anticipazione o il ricordo del dolore che attanaglia la carne e l'anima dell'osservatore, ripropone il dolore degli altri sofferenti incontrati nel quotidiano. Questi sono 'quadri' davanti al suo sguardo e lo interpellano.
Noto però anche che non c'è nella scena della *Crocefissione* di Grünewald, come in tante altre crocifissioni, un incontro di sguardi tra Cristo e gli altri presenti, né tra Cristo ed il fedele che guarda il Polittico. Il Cristo è chiuso in sé, in un angoscioso silenzio che richiama quello dell'incomunicabilità di cui secoli dopo parlerà Kierkegaard per descrivere la fede di Abramo[5]. La bocca del Cristo è ancora aperta dopo il grido disperato con cui si chiude la sua passione. Incarna il dolore estremo nella corruzione del suo corpo, nell'enormità del peso della corona di spine che lo schiaccia, nella solitudine e delusione che lo esilia dagli altri e dal suo stesso Dio Padre.
Altre crocefissioni rappresentano la scena ponendo lo spettatore in basso ed il crocefisso in alto come punto di fuga, meta, salvezza annunciata. All'opposto di questo tipo di rappresentazione è il piccolo schizzo del mistico San Giovanni della Croce, in cui il crocefisso è visto dall'occhio di Dio Padre, e si conferma così come l'Amato Figlio del quale il Padre si

compiace. Qui il Crocefisso è con i piedi inchiodati ad un predellino posto a terra, la nostra. Grünewald vuole avvicinare il suo dolore a quello di chi gli si pone dinnanzi, vuole mostrare una orrida rappresentazione del dolore fisico e psichico del Cristo che non lascia indifferenti. Chi guarda non può non vedere la sua disperazione ed empaticamente esserne coinvolto.
Ma c'è di più, perché non è soltanto in questo coinvolgimento empatico da parte dell'osservatore lo scopo dell'opera. Il valore della croce non appare relegabile a questo ma è presentato e spiegato dalla figura di Giovanni Battista, posta sul lato opposto rispetto alle altre, e dalla rappresentazione simbolica ai suoi piedi dell'agnello sgozzato. Lo zampillo di sangue cade in un calice e rimanda a quello dell'altare su cui s'ergeva il Polittico. Un chiaro invito a considerare la continuità tra l'evento della Croce ed il rito che lì si consuma ancora. La rappresentazione dialoga così con il fedele, e dà continuità nel presente a quella sofferenza del Cristo che il dito indice di Giovanni Battista indica come l'Agnello dell'Apocalisse.
Proprio nel centro della scena, al fianco destro del Crocefisso, il Polittico si apre e squaderna un altro mondo che si caratterizza per forme e colori totalmente diversi. Allo sguardo di chi ha sperimentato l'empatia con il suo dolore e ne ha colto il significato soteriologico offre la radice e la conclusione gloriosa di quell'evento.
A sinistra la scena dell'*Annunciazione* ci mostra una vergine ritrosa rispetto all'angelo di luce e fuoco che la indica come destinataria della grazia. Al centro, una allegoria della natività ci mostra gli angeli in terra che suonano in concerto mentre il cielo si apre fino all'Eterno Padre. Un luminoso intreccio di pura luce raggiunge la Vergine con in braccio il Bambino. A destra un *Risorto* 'Sole Invitto' si eleva e mostra le stimmate delle sue mani. Una luce, intensa e pregnante, permea queste ante. La natura accoglie il Dio fatto uomo e la Vergine scambia uno sguardo con il bambino che solleva verso di sé mentre il Padre partecipa dai cieli.
La rappresentazione in parallelo dei tre momenti evidenzia la continuità tra progetto di Dio e sua realizzazione nella resurrezione del Cristo.
Il Risorto è la fonte della luce, il suo corpo è solo pura energia luminosa, i caratteri del suo volto non hanno confronto con quelli del Crocefisso ma le palme aperte con i segni dei chiodi dicono che è Lui. La luce che emana forma un sole che scolora nell'aura azzurra che si staglia intorno al suo splendore. È annuncio di cieli nuovi sullo sfondo della notte del mondo, che permane. L'ascesa è immortalata in una sequenza che riunisce in sé ed attualizza trasfigurazione e ascensione al cielo. Il movimento è evidenziato dal trascinamento del sudario che, con tonalità azzurre va ad integrarsi con l'azzurro dell'aura della luce che si sprigiona dal Cristo avvolto dal drappo rosso sangue. I soldati sono travolti dall'evento, impotenti. Così l'insieme offre una visione esprimibile unicamente con l'immaterialità della luce.
Ma a guardare attentamente, tra coro celeste e natività di Cristo sulla terra c'è la fessura che permette di aprire ancora il Polittico per far apparire la terza sezione dell'opera.
Quella che racchiude una parte scultorea centrale che è d'altro autore, come ci chiarisce Dal Bello, con un *Sant'Antonio abate* in cattedra, con i due santi Agostino e Girolamo, ma

arricchita dalle due ante lignee dipinte che sono invece opera del Grünewald. Questi su un lato ha posto la scena dell'*Incontro tra i santi Antonio e Paolo Eremita*, testimonianza del ruolo dell'amicizia in Dio che riunisce i due monaci, prospettando la confidenza nella provvidenza che garantisce il pane quotidiano ai suoi con la figura del cibo portato dal corvo di Elia. Sull'altro, la tavola delle *Tentazioni di sant'Antonio* nel deserto mostra la prova continua alla quale ci sottopone la vita, in cui la tentazione permanente si colora di diavoli che tormentano le membra del santo, una rappresentazione che ci rimanda a Bosch ed a quel gusto dell'epoca di mettere in scena il demoniaco, la carnalità ed una certa crudeltà. L'insieme ci dice che la santità raggiunta, presentata dalle sculture lignee, si prospetta come meta per la vita dei monaci Antonini, commissionari dell'opera, ma richiede quanto rappresentato nelle due pale laterali.
Così il libro del Polittico si chiude o, se si vuole, si apre perché questa in verità è la prima serie di scene.
Grünewald suggerisce la concretezza della prova che accompagna la vita ma da sola questa non sarebbe sensata se non guardasse all'ingresso di Dio nella storia. I pannelli della vita monastica quando vengono chiusi svelano infatti questo. Ma su nessuna visione celestiale e su nessuna speranza di una alba di vita divina è possibile soffermarsi più di tanto, così al chiudersi dei pannelli appare il Crocefisso, la scena intorno, i dolori corporali e spirituali dei santi Sebastiano e Antonio.
Grünewald sembra costruire il Polittico con la possibilità di questa duplice lettura dall'esterno all'interno e viceversa. Dall'esterno è lo sguardo dell'uomo che sperimenta il dolore, l'empatia totale del Crocefisso e la testimonianza dei santi. Nell'aprirsi del Polittico il dolore prende significato non soltanto come sacrificio ma come speranza della presenza del divino nel mondo e dell'anticipazione profetica realizzata dal Risorto. Una presenza che impegna a seguire una via spirituale che ha come meta i modelli dei santi posti al centro dell'ultimo quadro, ma si realizza nella battaglia con le tentazioni e nello stringersi in comunità con chi vive quell'esperienza. Leggere in una direzione o nell'altra non cambia la sostanza.
Torna alla mente quanto suggerisce Florenskij quando parla dell'opera d'arte: «[...] noi pensiamo l'opera d'arte come una finestra attraverso la quale vediamo una certa realtà, ma che non si identifica affatto con quella realtà»[6].
In questa prospettiva l'opera di Grünewald appare come il prodotto di una ricerca e di una azione, secondo il titolo dell'ultimo capitolo di questo testo di Dal Bello, che desiderano "Perforare il mistero", presentarlo in un percorso articolato e dinamico. Grünewald si propone di farlo con una sensibilità che esprime la complessità dell'esperienza della fede, stretta tra condizione di infermità, visione della speranza, impegno nella testimonianza. La esprime dando forma pittorica alle questioni della salvezza e della giustificazione, del senso della penitenza e delle opere, dell'esercizio ascetico e dell'adesione della fede che attraversano il suo tempo, con le sue visioni celestiali ed i suoi toni horror. Si noti come neanche quindici anni più tardi Lutero aprirà le sue *Tesi sulle indulgenze* affermando: «Il Si-

gnore e maestro nostro Gesù Cristo, dicendo 'Fate penitenza' ha voluto che tutta la vita dei fedeli sia una penitenza.»[7]

L'opera di Grünewald non appare però semplice ripresentazione dei contenuti dogmatici cristiani, né risoluzione del dibattito etico tra volontà, impulso, tentazione e giustificazione. In essa vediamo la rappresentazione della tragicità della condizione umana, stretta tra dolore insensato e speranza, tra tensione verso la perfezione, felicità e tentazione permanente. La narrazione pittorica trasforma l'evento cristiano in opera e, nello stesso modo, la descrizione della tensione stratificata conduce ognuno di noi verso il senso dell'esistere. Così facendo realizza quanto Florenskij suggerisce, a partire dalla considerazione aristotelica che la filosofia nasce dalla meraviglia, quando afferma che l'arte «è più filosofica di una rappresentazione fattuale»[8]. La filosofia è luogo di dialogo aperto ed anche l'arte lo è, ed il mistero rappresentato che s'apre dinanzi agli occhi del fruitore non è solo la raffigurazione del dogma d'una religione ma il mistero della vita e di Dio in cui siamo immersi.

Per questo l'arte di Grünewald affascina nel suo proporci una esperienza religiosa declinata con una sensibilità che ci tocca ancora. La condizionalità storica della sua opera non è la prigione entro cui l'opera ha preso forma, né soltanto l'espressione di quel tempo, ma ci appare come l'orizzonte entro cui si pone la sua originalità e il suo proiettarsi nel definire un significato, un mondo. Così la distanza cronologica e il distanziamento necessario per analizzarla ci interpellano esteticamente e non solo, evidenziandone il valore perenne. Già Pareyson ha messo in luce come

> «[...] la lontananza in cui l'opera è vista diventa il simbolo di quel valore intrinseco che le permette di vincere il tempo e di attraversare i secoli, soggetta e insieme superiore alla sua fragilità»[9].

Ma la fragilità dell'opera d'arte ed il suo tendere alla perennità in verità sono nostri.

* Phd in Filosofia (PUL, Roma), Specializzato in Ricerca Filosofica (Univ. Sapienza Roma) e in Baccellierato e Teologia fondamentale (PUG, Roma), si occupa di estetica, ermeneutica e dialogo ecumenico ed interreligioso. È docente di Filosofia e Storia, e membro del Direttivo nazionale di *Religions for peace*.

[1] Hans-Georg Gadamer, *Dialogando con Gadamer*, Carsten Dutt (a cura di), Raffaello Cortina ed., Milano 1995, p. 66.

[2] Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*, ed. in fac simile del *Codice vaticano Urbinate lat. Nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, C. Pedretti (a cura di), trascrizione critica di C. Vecce, Giunti-Barbera, Firenze 1995, III, 408).

[3] Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*, I, q.3 9, art. 8.

[4] Umberto Eco, *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano 2007.

[5] Soeren Kierkegaard, *Timore e tremore*, Rizzoli, Milano 1986.

[6] Pavel Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Adelphi, Milano 1993, p. 252.

[7] Martin Lutero, "Tesi sulle indulgenze" (1517) in *Discorsi Religiosi*, Utet, Torino 1967, Tesi 1, p. 167.

[8] Pavel Florenskij, *Op. cit.*, p. 100.

[9] Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Bompiani, Milano (1954, 1988) 2005, p. 117.

INTRODUZIONE

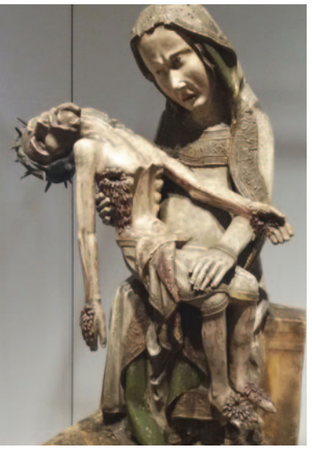
L'impressione che inizialmente si prova davanti alle tavole di questo artista misterioso, del quale è rimasto uno scarso numero di opere, è quella di un tremendo teatro della morte e del dolore. Di un gusto quasi sadico nel presentare la deformità causata dal male e dal peccato – è un artista cristiano – nelle sue conseguenze 'oscene' e nelle manifestazioni di brutalità. L'orrore spinto all'estremo sembrerebbe il tema centrale del suo messaggio, quello di una anima piagata dalle sofferenze più atroci, concentrate nell'*Uomo dei dolori*, il *Christus patiens* e crocifisso.
Erede di una tradizione figurativa che condensa nel percorso della Passione tutte le possibili declinazioni della sofferenza intima ed esteriore dell'uomo, Grünewald non si cura di nascondere le deformazioni, le lacrime, il sangue, come se fossimo in uno dei *Trionfi della Morte* da anni diffusi in Europa attraverso letteratura ed arte per suscitare terrore, pentimento e speranza per il credente.
Un teatro dunque dell'orrore. Ma per Grünewald non tutto finisce qui. Se è vero che i suoi santi saranno uomini spesso tormentati dalle tentazioni più insistenti e raccapriccianti, personificate da esseri mostruosi in una tensione spasmodica della quale parlerà anche Martin Lutero, rimane altrettanto vero che alla fine la speranza giganteggia, la gloria è assicurata dalla Resurrezione del Cristo e quindi di ogni uomo liberato dalla colpa. Il trionfo dell'orrore, dunque, ma nel contempo quello della rinascita.
Ma siamo comunque in una sorta di 'horror' mistico? Si tratta davvero di una discesa negli inferi, in un abisso infinito del mostruoso e del nulla? Tutto questo, e molto altro, rivive e contempla quest'artista dall'immaginazione eccelsa e, nello stesso tempo, desideroso di entrare, tramite il Cristo inabissato nella morte, nel suo stesso dolore che è poi quello dell'uomo da sempre. Un sentimento immenso, corale, universale si esprime dal concerto stridente della pittura di Grünewald, dalle sue tinte surreali, lucide e folgoranti, dalla continua incandescenza luminosa delle sue figure o na-

ture, che passano dall'astrazione totale alla luminosità, ora livida ora elettrica, alla più estrosa fantasia. Un grido infinito che tuttavia, per quanto sembri inascoltato e perduto nel vuoto, attende una risposta. Per Grünewald è nel *Risorto* del Polittico di Isenheim, l'altra faccia dell'orrore, ed anche nel sorriso radioso di Maria con il suo Bambino.
Il misticismo di questo pittore è allora non soltanto immersione nell'abisso del dolore ma anche in quello dell'infinitamente grande, di un sogno che è visione ultraterrena. Una spiritualità ed un'arte dell'eccesso. È ardua e terribile la dimensione 'religiosa' di Grünewald, la sua atmosfera di luce-tenebra, ma che conosce punte di dolcezza struggente, di nature già romanticamente perdute nell'eternità, di sazietà inesausta di infinito, di capacità inesauribile di emozioni e di speranza.
Tutto è passione in quest'arte. Dei corpi, degli ambienti, delle luci e dei colori, che sono nuovi, creazioni meravigliose. Un *pathos* esplosivo ed infiammato, reale e spiritualizzato che ignora le certezze del pieno Rinascimento italiano e si rivela invece straordinariamente vicino da una parte ad alcuni artisti delle miniature medievali o ai pittori dell'area renana, dall'altro a 'manieristi' italiani come Rosso e Pontormo, al *pathos* di Lorenzo Lotto ed all'infiammato Gotico internazionale sempre presente. La fiamma di una fede ardente – che riflette l'esperienza religiosa della spiritualità delle regioni renane – è ciò che muove l'ispirazione di Grünewald, il percorso umanissimo della sua arte, espressione di un tempo di angoscia e di speranza, verso la luce piena. Alcuni artisti si rivolgeranno alle sue opere, anche nell'Otto-Novecento, attingendone prevalentemente la dimensione allucinata e tragica, la quale tuttavia non è altro che la manifestazione – attraverso il Cristo – di una 'com-passione' illimitata del dolore umano, del suo valore e della sua redenzione. Così, percorrendo l'arte di questo pittore fascinoso e 'strano', nervoso ed emotivo, fantasioso creatore di luci e colori modernissimi, siamo trascinati nel gorgo di un mondo visionario, folle, dolcissimo e vero, guidato da una spasmodica – ed appagata – sete di luce. E per questo così vicino a noi.

[1] Per Grünewald, cfr. P.A. Riedl, *Grünewald*, Fratelli Fabbri editori, Milano 1963; P. Bianconi, *Grünewald*, Rizzoli, Milano 1972; G. Reale, *I Misteri di Grünewald e dell'altare di Isenheim*, Bompiani, Milano 2008; F. Martin, M. Menu, S. Ramond, *Grünewald*, Jaca Book, Milano 2012. Su Lutero e la sua influenza sugli artisti, cfr. H. Schilling, *Martin Lutero Ribelle in un'epoca di cambiamenti radicali*, Claudiana, Torino 2016, p. 205-207. Cfr. anche A. Torresani, *Storia della Chiesa*, Ares, Milano 2000, p. 362-366.

«OH L'AMOR MIO CRUCIFISSO!»

Il dipinto di Dieric Bouts mostra un *Volto di Cristo* (1470 ca.) frontale, gli occhi arrossati, il volto scarno, la figura vestita con un mantello color porpora. È il *Vir dolorum biblico*. Ha uno sguardo che perfora l'anima, ne distrugge le sicurezze e le vanità, porta il fedele dell'epoca a far proprio il grido compassionevole della beata Villana che, nella *Deposizione* di Fra' Angelico (Museo di San Marco, Firenze) di qualche decennio precedente, pronuncia le parole: «Oh l'amor mio crucifisso!»[1]. Da queste immagini traspare infatti un sentimento di religiosità appassionata che testimonia un approccio all'umanità del Redentore, al suo 'vero corpo', priva di idealismi, veritiera. Cristo ha davvero sofferto atrocemente e ciò lo rende vicino al dolore di ogni uomo o donna che in lui trova conforto e speranza.
Questa visione focalizzata sulla corporeità del Messia giunge da lontano tramite le icone bizantine sulla Passione ed attraverso l'esperienza di Francesco d'Assisi, con il suo amore verso il Crocifisso e l'episodio, subito fatto proprio dalle espressioni letterarie ed artistiche, della stigmatizzazione. Già Bernardo di Chiaravalle aveva colto la necessità di un colloquio affettivo con il Salvatore, collaborando ad un cambiamento di raffigurazione visiva che derivava da un atteggiamento del tutto nuovo verso la figura del Cristo, rappresentato come *patiens* a causa delle colpe



(Dall'alto verso il basso)
Dieric Bouts, *Volto di Cristo*, 1470 ca., Museum of Fine Arts, Lione.
Anonimo, *Pietà* (dett.), 1360-1380, Landesmuseum, Bonn.
Beato Angelico, *Deposizione* (dett.), 1436-1441, Museo di San Marco, Firenze.

degli uomini di cui si era 'caricato' per redimerli. Ecco allora i grandi Crocifissi lignei, con corpi scarnificati e longilinei, dai lineamenti angosciati e sanguinanti, come pure i Volti Santi circondati sovente dagli strumenti della Passione o le Pietà dipinte o scolpite con la Madre dolente, san Giovanni e la Maddalena[2].
Nell'Europa del Nord, a partire dal secolo XIII, numerosi teologi, mistici e mistiche delle zone intorno al fiume Reno – terre di movimenti religiosi che si influenzavano reciprocamente a vario titolo – spostarono il *focus* del loro pensiero e delle esperienze su una contemplazione ardente di Cristo sofferente. Ciò avvenne in diversi monasteri, come quello delle domenicane di Unterlinden a Colmar, ma anche ad opera di alcune "beghine"[3] di Colonia e Strasburgo. Personalità come Meister Eckhart, Giovanni Taulero, Ildegarda di Birgen, Matilde di Magdeburgo e Brigida di Svezia con i loro testi di meditazione e di 'rivelazione'[4] influenzarono grandemente la vita religiosa dei fedeli e di conseguenza l'arte figurativa. Un cristocentrismo radicale si faceva strada, manifestandosi essenzialmente in una devozione amorosa verso la Passione di Cristo nella sua umanità sofferente in particolare da parte di mistiche, come Lutgarda di Tongres – alla quale Cristo durante una visione aveva detto "Contempla [...] le mie ferite che gridano verso di te, affinché la mia morte non sia stata vana" – o Angela da Foligno che 'beveva' il sangue del Redentore nelle sue estasi. La contemplazione della Croce diventava dunque una via privilegiata verso la santità di tutti, non solo dei religiosi, e la Croce stessa diveniva il *Lignum vitae* (san Bonaventura) in antitesi con l'albero del peccato nel paradiso terrestre. Cristo è il nuovo ed eterno Albero della vita, come nell'affresco del XIV secolo, di Anonimo, nella chiesa di Santa Maria in Sylvis (Sesto al Reghena, Pordenone).
Si comprende allora la fioritura ininterrotta di opere letterarie ed artistiche sul tema della Passione che aprono la strada alle future rappresentazioni e che raggiungeranno il culmine non soltanto nell'opera di Grünewald.
Gli esempi di questa evoluzione sono numerosi. Nel portale scolpito della cattedrale di Naumburg (1250 ca.) un Crocifisso straziato ma ancora forte è tra Maria e Giovanni, mentre nell'*Imago Pietatis* (1400 ca., Gallerie dell'Accademia, Firenze) dell'ignoto Maestro della Madonna Strauss il Cristo, fra Maria e Maddalena piangenti, è irrorato di sangue. La *Pietà* di Anonimo (1360-1380, Landesmuseum, Bonn) mostra una Madre scarnificata dall'angoscia reggere un Figlio scheletrico dal cui fianco e dai cui piedi esce un abnorme flutto di sangue raggrumato. L'*horror mistico* è in atto, l'identificazione dell'artista-devoto con il Messia è totale. Ma già il *Crucifixus dolorosus* di scuola catalana a Trapani (1320?, chiesa di San Domenico) era un lebbroso macabro, distrutto nella più orribile e fetida morte.
Le scene della Passione vengono dunque presentate nel loro spasimo che diventa esasperazione fino ad oltrepassare il dato reale. Il *Cristo schernito* del Maestro della Passione (1380, *Les Petites heures de Jean de Berry*, Bibliothèque Nationale, Parigi) è velato di rosso, come lo sfondo, e bendato, mentre la ridda dei carnefici lo violenta in modo insopportabile. Alcune *Pietà* del veneto Carlo Crivelli ritraggono una disperazione assoluta dei dolenti al limite della follia – come quella del 1476 al Metropolitan Museum di New York – così come il disegno (inizio XV secolo, Museo Schnutgen, Colonia) opera di una monaca anonima dove due religiose stanno ai piedi di un crocifisso che sprizza soltanto sangue. È un diluvio rosso di immolazione, quasi senza corpo, è la pazzia d'amore mistico che finisce nella più pura astrazione[5].
Gli esempi sono molteplici, ininterrotti e sparsi nell'intera Europa. La pas-

(Dall'alto verso il basso)
Carlo Crivelli, *Pietà* (dett.), 1476, Metropolitan Museum, New York.
Buonamico Buffalmacco, *Trionfo della morte* (dett.), 1336-1340, Camposanto, Pisa.
Guillaume Spicre, *Trionfo della morte* (dett.), 1450, Palazzo Abatellis, Palermo.

sione del Cristo aiuta infatti il fedele a convivere con la propria passione. Pestilenze e guerre rendono precaria la vita umana. Trionfa la morte, che segna fortemente la vita degli uomini e delle donne[6]. Per esorcizzarla, ma anche per richiamarne l'inevitabile drammaticità, l'arte ne dispiega il ritratto. Si può danzare con essa in un ballo macabro che coinvolge giovani e vecchi – come nella *Danza macabra* di Giacomo Borlone de Buschis, 1484-1485, Oratorio dei Disciplini, Clusone (BG) – ma anche prelati ed uomini comuni, come nella *Danza macabra* (1474, Santa Maria delle Lastre, Verno) di Vincenzo de Castua, e ci si può riunire in confraternite di "flagellanti" per espiare i peccati e non finire dannati. La morte comunque è sempre presente, soprattutto inaspettata dai potenti. Il *Trionfo della morte* di Buonamico Buffalmacco a Pisa (1336-1340, Camposanto) si sofferma sugli aspetti macabri del trapasso osservati da tre giovani uomini riccamente vestiti per suscitare una emozione stringente. La stessa carica emotiva è trasmessa dall'affresco di Guillaume Spicre a Palermo (1450, Palazzo Abatellis), dove la morte scheletrica galoppa furiosa per fare strage dei ricchi e, da quello nel Castello della Manta (1420, Manta, Cuneo), in cui la morte si scaglia verso coloro che cercano l'illusione alla fonte dell'eterna giovinezza. La resa dei conti è vicina, anche per l'umanità intera, come suggeriscono sia le xilografie impetuose di Albrecht Dürer sui *Quattro angeli dell'Apocalisse* (1496-1498, Germanisches Nationalmuseum, Norimberga), sia la tavola di Hans Memling *Triptych of Earthly Vanity and Divine Salvation* con il contrasto tra vanità e morte, giudizio, inferno e salvezza (1485 ca., Musée des Beaux-Arts, Strasburgo) o gli affreschi di Luca Signorelli con la *Predica e morte dell'Anticristo* nel duomo di Orvieto (1499- 1502)[7].
Si giunge ad opere come *La morte dell'avaro* (1490-1500, National Gallery, Washington) di Hieronymus Bosch, di una macabra tragicità, punto d'arrivo di una tradizione figurativa incentrata sul terrore del trapasso e del giudizio finale. È una scena onnipresente nella scultura, nella pittura e nella miniatura dove il gusto compiaciuto del surreale e dell'orrido trova espressioni di fantasia allucinata e sadica come nell'*Inferno* di Coppo di Marcovaldo (1260-1270, Battistero, Firenze), nel *Giudizio universale* di Stephan Lochner (1435, Museum Wallraf-Richartz, Colonia) ed in quello di Roger van der Weyden (1443-1446, Musée de l'Hotel Dieu, Beaune). Protagonista di questi supplizi efferati è il demonio, che in vita ha insidiato con le più insistenti tentazioni gli uomini, in particolare i santi[8].
Paradigma del duello tra il credente ed il diavolo è Antonio abate, sotto-

Giacomo Borlone de Buschis, *Danza macabra* (dett.), 1484-1485, Oratorio dei Disciplini, Clusone.

posto a tormenti continui ma alla fine vincitore[9]. L'iconografia di queste lotte spirituali è oltremodo diffusa. L'eremita viene attaccato con lusinghe femminili da demoni-mostri – bestiali ed informi nell'opera di Guglielmo Fantini (1440-1445, chiesa di San Sebastiano, Pecetto, Torino) – i quali lo sollevano in alto strappandogli i capelli e tirandolo per le vesti nell'opera di Martin Schongauer (1475 ca., Bibliothéque Nationale, Parigi) fino allo sconcertante *Trittico delle tentazioni* di Bosch (1502 ca., Museo Nacional de Arte Antiga, Lisbona), espressione del dominio sul mondo di satana e delle lotte dell'anima contro di lui. L'esempio da seguire è Cristo, che lo affronta con l'aiuto celeste, come per Dürer *San Michele sconfigge il drago* (1498, Gallerie degli Uffizi, Firenze).
In definitiva, la morte ed il diavolo sono ben presenti nella fantasia e nella riflessione della società tardomedievale, come esemplifica con forte sintesi la stampa di Dürer, *Il cavaliere, la morte e il diavolo* del 1513 (Gabinetto dei disegni e delle stampe, Gallerie degli Uffizi, Firenze). Tuttavia, se è vero che la Passione del Cristo e dei suoi seguaci forma un repertorio illuminativo e figurativo universale dal XIII al XVI secolo, è anche vero che non è l'unico. La consolazione per il credente infatti giunge con il soggetto conclusivo del Triduo pasquale, ossia la Resurrezione di Cristo. La raffigurazione presenta solitamente il Messia dentro la tomba o sopra di essa,

Hieronymus Bosch, *La morte dell'avaro* (dett.), 1490-1500, National Gallery, Washington.

(Dall'alto verso il basso)
Martin Schongauer, *Tentazioni di sant'Antonio*, 1475 ca., Bibliothéque Nationale, Parigi.
Albrecht Dürer, *Il cavaliere, la morte e il diavolo* (dett.), 1513, Gabinetto disegni e stampe, Galleria degli Uffizi, Firenze.
Albrecht Dürer, *Risurrezione di Cristo* (dett.), 1510, Albertina, Vienna.

circondato dagli angeli, con il corpo che reca, trasfigurati, i segni della tortura. La luce è la protagonista assoluta.
Per esempio, l'anonimo Maestro di Wittingau raffigura il Risorto (1380 ca., Nàrodnì Galerie, Praga) avvolto da un manto rosso sangue. La figura longilinea, con il volto dai lineamenti delicati ed i capelli biondo-rossicci, è in piedi sul sepolcro, sullo sfondo un cielo stellato incredibilmente rosso. Un misticismo astratto, che anticipa Grünewald. In un dipinto inglese contemporaneo (cappella di San Luca, cattedrale di Norwich) appare ugualmente diafano e vestito di rosso, mentre fuoriesce dalla tomba con un piede appoggiato su uno dei guardiani addormentato. Un Risorto-fantasma, forse eco dei *Mystery Plays*, ossia le sacre rappresentazioni che accompagnavano il culto[10]. Hans Multscher nel *Retable di Wurzach* (1437,

Gemaldegalerie, Berlino) lo raffigurava invece seduto sulla tomba, benedicente e con la croce vittoriosa nell'altra mano, all'interno di un giardino chiuso, tra i soldati dormienti. È immobile, come il Cristo di Piero della Francesca a Sansepolcro (1463), un pantocratore dallo sguardo aurorale che si apre sul mondo primaverile rinnovato, un piede sopra il sarcofago classico da cui sta uscendo.
Altre volte il Risorto aleggia nel cielo. Hans Memling nel *Trittico* al Museo Nazionale di Budapest (1480-1485) lo rappresenta mentre esce dal sepolcro vuoto, già in volo verso l'alto entro un alone dorato, mentre Dürer nell'incisione *Risurrezione di Cristo* facente parte della serie di dodici xilografie *Grande Passione* (1496- 1511) lo raffigura aleggiante sul sepolcro in una nuvola invasa da un sole irradiante, il capo circondato da angioletti, in basso i soldati addormentati, attribuendogli il significato di mistero che si svela. In Italia per Giovanni Bellini Cristo pantocratore è in estasi contro l'aurora, circondato da una natura meravigliosa (*Resurrezione di Cristo*, 1475-1479, Staatlische Museen, Berlino) mentre per Pintoricchio *Cristo risorto* (1488 ca., Santa Maria in Aracoeli, Roma) è già nei cieli dentro la mandorla angelicata di tradizione bizantina[11].
La luce che ora avvolge il Cristo e lo incorona si contrappone ad un'altra regalità, quella del martirio. Sotto questo aspetto diventa prepotente l'importanza conferita da parecchi artisti alla raffigurazione della corona di spine che diventa sempre più grande, irta, puntuta, fino ad essere, talora, quasi la co-protagonista come nelle immagini della Veronica. È la corona del dolore amoroso, del sangue versato, parola forte sul sacrificio del Redentore, al quale non può che corrispondere nella resurrezione, il serto glorioso di luce o addirittura, come sarà in Grünewald, l'incoronazione da parte del cosmo intero.

(Dall'alto verso il basso)
Hans Multscher, *Cristo risorto*, 1437, Retable di Wurzach, Gemaldegalerie, Berlino.
Maestro di Wittingau, *Resurrezione*, 1380 ca., Nàrodnì Galerie, Praga.

[1] Per la tavola di Dieric Bouts (1415 ca.-1475, Pinacoteca di Varallo, Vercelli), cfr. T. Verdon (a cura di), *Gesù, Il corpo il volto nell'arte*, Silvana Editoriale, Milano 2010, p. 233-234; per la tavola dell'Angelico (1395 ca.-1453) realizzata nel 1436-1441, cfr. M. Dal Bello, *Beato Angelico - La Rivoluzione della luce*, *dei*Merangoli Ed., Roma 2019, p. 18.

[2] Per la religiosità tardomedievale, cfr. A. Vauchez, *La Spiritualità dell'Occidente medievale*, Vita e Pensiero Ed., Milano 2006, p. 135-168; A. Mazzotta, C. Salsi, *Vesperbild Alle origini delle Pietà di Michelangelo*, Officina Libraria, Milano 2018. Per una panoramica sulle correnti mistiche e devo-