

Amato, dimenticato, osannato e un po' veneziano

JHERONIMUS BOSCH

Francesca Schaal

Se dici Jheronimus Bosch, pensi a colori scuri, selvaggi, rischiarati da incendi notturni, a mostriciattoli e diavoli, streghe e storpi, figure oniriche e animali ibridi e spaventosi, accoppiamenti bestiali e scene grottesche. L'universo pittorico di questo prodigioso artista è parte integrante del nostro immaginario collettivo, un po' come è accaduto con i ritratti fitomorfi dell'Arcimboldo. Visione parziale, si vedrà, ma efficace per fissare nella memoria le suggestioni di un pittore geniale.

Tuttavia, se appena s'approfondisce un po' il contesto storico e cul-

turale nel quale lo straordinario creatore si è espresso, si registrano un incredibile vuoto di conoscenze e una sfasatura, per così dire, nella percezione storica di Bosch rispetto agli altri grandi artisti del suo tempo.

Sembra incredibile, infatti, che gli estremi della vita di Bosch coincidano più o meno con quelli di Leonardo da Vinci (1452-1519) e di Albrecht Dürer (1471-1528). Benché sia incerta persino la sua data di nascita, gli esperti concordano nel situarla nel 1450 circa a 's-Hertogenbosch, capoluogo del Braban-

te settentrionale, nei Paesi Bassi, da dove pare non si sia mai veramente allontanato, se non per un soggiorno a Venezia, del quale tuttavia non c'è neppure certezza storica. Ciò che si sa, perché lo documenta Marcantonio Michiel nella sua descrizione della collezione del cardinale Domenico Grimani nel 1521, è la presenza nella città lagunare di tre opere di Bosch - *Il martirio di santa Ontocommernis (Wilgefortis, Liberata)*, i *Tre santi eremiti* e *Paradiso e Inferno* - che lo straordinario uomo di cultura volle acquistare, lasciandole in eredità due anni dopo la sua

Opere & giorni

morte (1523) alla Serenissima Repubblica.

È assolutamente certo, dunque, che se fossimo vissuti nel XVI secolo a Venezia, avremmo conosciuto, se non direttamente ammirato, le mirabolanti fantasie pittoriche di Bosch, accanto al classicismo di Tiziano e al lirismo tonale di Giorgione. E si può immaginare con quanta curiosità e sorpresa i viaggiatori che nel Seicento visitavano la città lagunare, si accostassero ai due tritici e alle quattro tavole di Bosch esposte a Palazzo Ducale. Opere ottimamente restaurate e in mostra quest'anno, proprio a Palazzo Ducale, nell'esposizione dedicata all'artista in occasione del cinquecente-

nario della morte caduto l'anno scorso (*Jheronimus Bosch e Venezia*, 18 febbraio-4 giugno 2017), e ancora visibili nelle Gallerie dell'Accademia, secondo museo di riferimento in Europa per i dipinti di Bosch dopo il Prado di Madrid.

In realtà, a uno sguardo più approfondito, il collegamento tra le Fiandre e Venezia ha radici profonde e Bosch, membro della potente Confraternita di Nostra Signora della cattedrale di San Giovanni a 's-Hertogenbosch, godette della protezione di illustri committenti come Filippo il Bello, reggente dei Paesi Bassi, sua suocera Isabella di Castiglia e la sorella Margherita D'Austria, ma probabilmente anche

il duca D'Alba, lo spietato condottiero inviato da Filippo II di Spagna a reprimere le rivolte nelle Fiandre. Bosch dunque era entrato nel "giro" giusto (non a caso aveva sposato una donna facoltosa) ed era noto nell'ecclettico ambiente culturale veneziano interessato al giudaismo, alla filosofia neoplatonica, ai venti riformisti, all'alchimia, alle nuove tecniche dell'arte pittorica olandese. Anzi, è ipotizzabile che la presenza in laguna delle opere di Bosch fosse origine e conseguenza di una vera e propria "moda" del fantastico surreale, del quale potremmo trovare tracce persino in certe grottesche caricature disegnate da Leonardo.

La fortuna di Bosch, comunque, fu la presenza a Venezia a partire dal 1515 di Daniel van Bomberghen, poliedrico *homme d'affaires*, editore di libri in ebraico (erano gli anni gloriosi di Aldo Manuzio, del boom della carta stampata, come si direbbe oggi), mercante d'arte, amico di Meir de Balmes, medico personale di Domenico Grimani (figlio di Antonio, doge di Venezia), che fece da tramite per gli acquisti olandesi del cardinale, anche per le opere rimaste in bottega dopo la morte dello stesso Bosch (1516).

Come sempre il genio si forma in una congiuntura storico-culturale feconda. La letteratura mistica medievale, in un tempo di paure millenaristiche alla fine del XV secolo; la presenza in quegli stessi an-



Jan van Scorel (ambito di) (*Schoorl*, 1495 - *Utrecht*, 1562), *La Torre di Babele*, 1520-1530 circa, olio su tavola, 58 x 75 cm, Museo Nazionale delle Gallerie dell'Accademia, (in deposito alla Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro) Venezia

Opere & giorni

ni (1485-87), proprio a 's-Hertogenbosch, di Erasmo da Rotterdam (un legame con l'autore dell'*Elogio della follia* è tutto da verificare, ma la coincidenza fa riflettere); l'avvio con la bolla papale del 1484 della caccia alle streghe, parallelamente alla sempre più violenta denuncia

della corruzione delle gerarchie ecclesiastiche che porterà dritto alle 95 tesi contro la Chiesa cattolica di Martin Lutero (1517): tutto questo nutre e alimenta le visioni originalissime di Jheronimus Bosch. Se mai si recò a Venezia, dovettero colpirlo il Carnevale con le sue ma-

schere e il suo libertinaggio, benché fosse un uomo austero e tranquillo. Doveva anche conoscere i tarocchi, l'alchimia, le incisioni devozionali e le sculture satiriche di molti portali e stalli di cori gotici. Insomma Bosch non era semplicemente un folle visionario avulso dal proprio conte-



A sinistra: Jheronimus Bosch, ('s-Hertogenbosch, 1450 circa-1516), Martirio di santa Ontkommernis (Wilgefortis, Liberata), 1495-1505 circa, olio su tavola, tavola sinistra: 105,2 × 27,5 cm, Museo Nazionale delle Gallerie dell'Accademia, Venezia

Al centro: Jheronimus Bosch, ('s-Hertogenbosch, 1450 circa-1516), Martirio di santa Ontkommernis (Wilgefortis, Liberata), 1495-1505 circa, olio su tavola, tavola centrale: 105,2 × 62,7 cm., firmato in basso a sinistra: "Jheronimus Bosch" Museo Nazionale delle Gallerie dell'Accademia, Venezia

A destra: Jheronimus Bosch, ('s-Hertogenbosch, 1450 circa-1516), Martirio di santa Ontkommernis (Wilgefortis, Liberata), 1495-1505 circa, olio su tavola. Museo Nazionale delle Gallerie dell'Accademia, Venezia

Opere & giorni

sto storico. “Il significato ammonitore e quasi sempre metaforico di certe sue scenette aneddotiche”, scrisse Gillo Dorfles (1953), non deve farci dimenticare che “molte sue opere sono esclusivamente religiose; anzi d’una religiosità compenetrata di poesia e lirismo”.

Tutto vero, anche Bosch era figlio del suo tempo e del suo mondo, un mondo diverso da quello di

Leonardo e Giorgione, medievale e nordico, cupo e pieno d’angosce irrazionali. Quell’Europa settentrionale che per prima s’interrogò sul dualismo fra saggezza e follia, scandagliando la natura del credo religioso con il filtro del proprio pungente scetticismo.

Ma di fronte a uno dei capolavori di Bosch, per esempio *Il Paradiso e l’Inferno*, si percepisce che quanto si è detto per ricostruire il tessuto storico e artistico in cui si muove il pittore non basta a spiegarne l’incredibile genialità. Perché nei suoi dipinti non c’è l’artificio, l’esteti-

simo d’effetto che più tardi, nel Seicento, comprometterà la riuscita delle opere dei pittori che lo copieranno. Qualcosa di magico, un particolare, una scenetta in ombra che ti sembra d’essere il solo ad aver scoperto, ti fa trovare la chiave per entrare nel mondo onirico-fantastico di Bosch e iniziare un viaggio. Nella tavola con il *Paradiso terrestre*, che fa parte delle quattro *Visioni dell’aldilà*, figurine dai corpi longilinei e aggraziati, nudi e puri, vagano fra i boschi collinari dell’Eden, attratti dalla fontana della vita. Tutto è pace e armonia, gli angeli e gli uc-



Jheronimus Bosch, (s-Hertogenbosch, 1450 circa-1516), Paradiso e Inferno (Visioni dell’Aldilà); quattro tavole 1505-1515 circa, olio su tavola, prima tavola: 88,5 × 39,8 cm Museo Nazionale delle Gallerie dell’Accademia, Venezia



Jheronimus Bosch, (s-Hertogenbosch, 1450 circa-1516), Paradiso e Inferno (Visioni dell’Aldilà), part. ; quattro tavole 1505-1515 circa, olio su tavola, prima tavola: 88,5 × 39,8 cm Museo Nazionale delle Gallerie dell’Accademia, Venezia

Opere & giorni

celli partecipano alla festa del Creato, ma sullo sfondo, a ben guardare, in un angolo buio del monte, una bestia feroce ha catturato la sua preda per sbranarla, a dimostrazione che il Male s'annida nel Bene, non è mai veramente sconfitto.

Nella seconda tavola delle *Visioni*, invece, l'*Ascesa all'Empireo* le anime si salvano, ma soltanto liberandosi del peso corporeo, con

l'aiuto dagli angeli. Ascendono al cono di luce che porta a Dio, irresistibilmente attratte dalla forza dirompente dell'Amore, in un movimento a spirale che ci coinvolge e trascina con sé. Molto si è scritto su quest'opera, tra le più famose di Bosch: con gli occhi di oggi, si potrebbe leggere alla luce della psicoanalisi freudiana, ponendo un particolare accento sulle pulsioni incon-

sce dell'autore, così incredibilmente libere, ma si è parlato di questo quadro anche per illustrare le esperienze di pre-morte di persone "ritornate" inspiegabilmente alla vita. Di certo s'avverte l'idea, del tutto rivoluzionaria per l'epoca, di un dialogo diretto fra anima e spirito divino: ogni corpo ha il suo destino, ogni individuo dovrà rispondere per sé.



Jheronimus Bosch, ('s-Hertogenbosch, 1450 circa-1516), Paradiso e Inferno (Visioni dell'Aldilà); quattro tavole 1505-1515 circa, olio su tavola, seconda tavola: 88,8 × 39,9 cm Museo Nazionale delle Gallerie dell'Accademia, Venezia



Jheronimus Bosch, ('s-Hertogenbosch, 1450 circa-1516), Paradiso e Inferno (Visioni dell'Aldilà); quattro tavole 1505-1515 circa, olio su tavola, terza tavola: 88,8 × 39,6 cm Museo Nazionale delle Gallerie dell'Accademia, Venezia



Jheronimus Bosch, ('s-Hertogenbosch, 1450 circa-1516), Paradiso e Inferno (Visioni dell'Aldilà); quattro tavole 1505-1515 circa, olio su tavola, quarta tavola: 88,8 × 39,6 cm Museo Nazionale delle Gallerie dell'Accademia, Venezia

Opere & giorni

Nella “tela dell’Inferno, con la gran diversità dei mostri”, come la definisce Marcantonio Michiel, i dannati precipitano, sospinti da demoni verdastri, verso un fondo

oscuro. Bastano pochi personaggi a trasmettere una sensazione di perdita, di irreparabilità assoluta. L’anima meditabonda di un uomo catturato dal demonio, in primo piano,

mostra ancora una volta come l’inferno sia prima di tutto infinita solitudine interiore, e poi, certo, anche fuoco, acqua, sevizie, devastazione. La potenza lirica e la tecnica



*A sinistra: Jheronimus Bosch, (s-Hertogenbosch, 1450 circa-1516), Tre santi eremiti, 1495-1505 circa, olio su tavola, tavola centrale: 85,7 × 28,9 cm, firmato in basso a destra “Jheronimus Bosch” Venezia, Museo Nazionale delle Gallerie dell’Accademia
A destra: Jheronimus Bosch, (s-Hertogenbosch, 1450 circa-1516), Tre santi eremiti, 1495-1505 circa, olio su tavola, tavola destra: 85,7 × 28,9 cm. Museo Nazionale delle Gallerie dell’Accademi, Venezia*

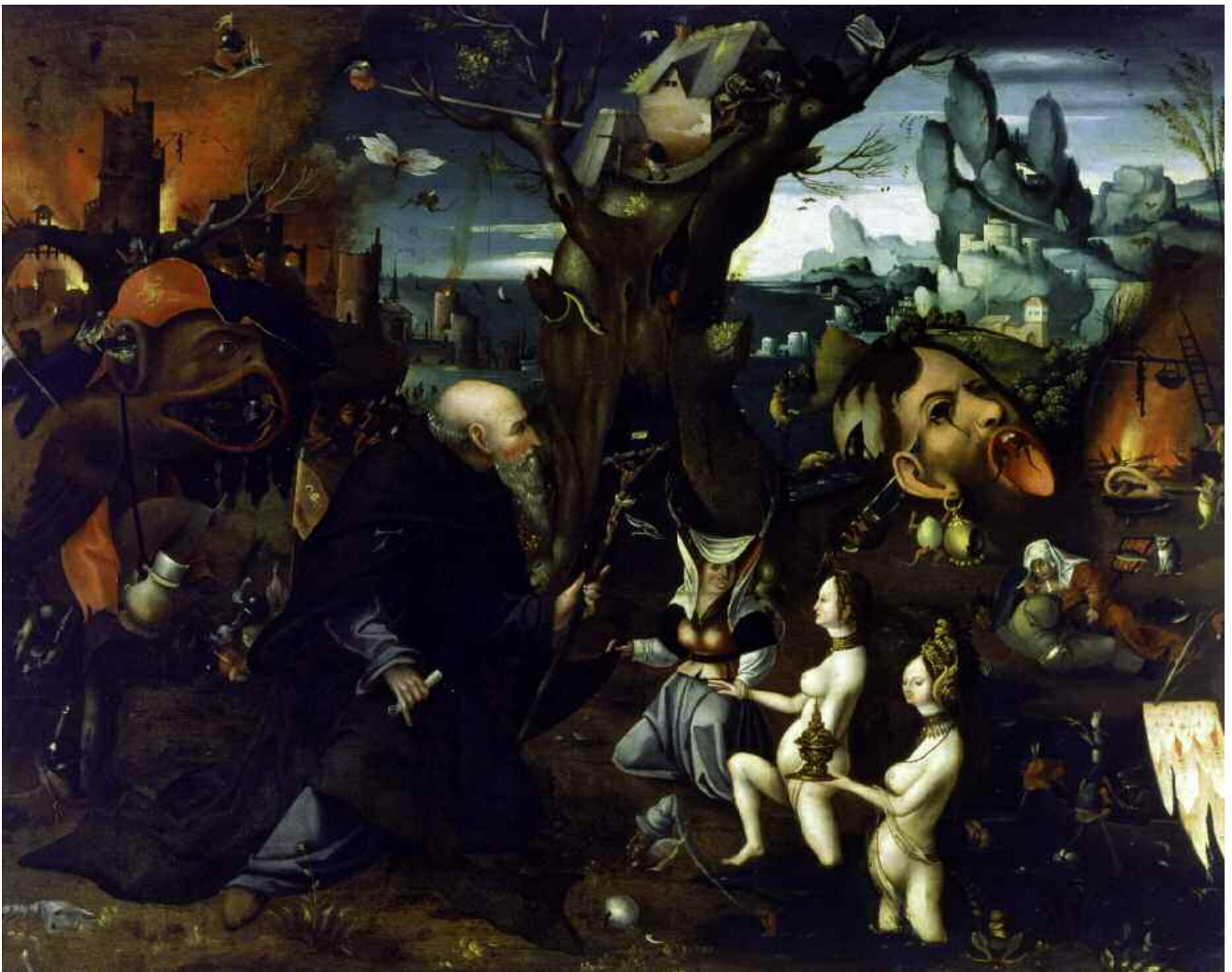
Opere & giorni

– impressionistica nei bagliori degli incendi e degli sfondi fumosi e potentemente figurativa per la precisione da abilissimo disegnatore di Bosch – inducono a soffermarsi a lungo sui dettagli. E non stupisce che, andando oltre i riferimenti classici dell'iconografia medievale, molti critici, come Mia Cinotti in un volume del 1966 (*L'opera completa di Bosch*), vi abbiano riscontra-

to “assonanze con la poetica concezione dantesca” o con “le visioni mistiche del predicatore Maestro Eckart e di Jan van Ruysbroeck”, autore di scritti come *Lo Specchio dell'eterna salvezza* o il *Libro della più alta verità*.

Nel *Trittico degli Eremiti* tornano le bizzarrie. Dietro *San Gerolamo*, nel pannello centrale, non prostrato ma in modernissima meditazione

davanti all'altare a forma di trono, simbolo della vittoria di Cristo sulle rovine del paganesimo, si erge una stramba capanna sulla quale spuntano escrescenze vegetali (sembra di averla già vista in qualche quadro di Dalí), un pesce infilzato con radici di pianta e uccellini come aghi sui rami privi di foglie. Nel pannello sinistro, con *Sant'Antonio* alle prese con le tentazioni, tutti i personaggi,



Anonimo seguace di Jheronimus Bosch, *Tentazioni di sant'Antonio*, metà del XVI secolo, olio su tavola, 77 × 96,5 cm, Museo Correr, Venezia

Opere & giorni

all'infuori del santo, sono piccoli come insetti ma temibili, scandalosi: la donnina nuda dietro il drappo, la testa di una suora sepolta viva, animaletti frutto di bizzarri incroci. *Sant'Egidio*, nel pannello destro, è ritratto più classicamente con la cerva, unica compagna del suo eremitaggio, ma a ben guardare Bosch ha aggiunto un piccolo enigma: una freccia si è conficcata nel petto del santo, mentre forse era destinata all'animale.

E che dire dell'originalissimo *Trittico della Martire crocifissa*, barbata e vestita in maniera sontuosa? Certo, per la tradizione, santa Wilgefortis era figlia di un re pagano e venne crocifissa su ordine del padre per aver abbracciato la fede cristiana. Per restare vergine chiese a Dio di farle crescere la barba, ma restano

enigmatici i personaggi ai piedi della croce e il motivo per cui la civetta sul rovo, tradizionale emblema d'inganno, è ripresa e tatuata sulla coscia dell'uomo svenuto.

L'universo pittorico di Bosch provocò un comprensibile stupore nei suoi contemporanei e destò ammirazione in tutta Europa, generando discepoli del calibro di Bruegel. Nel 1600 l'entusiasmo si spinse fino all'emulazione, quando anche a Venezia pittori come il tedesco Joseph Heintz il Giovane ottennero un notevole successo dipingendo quadri "alla Bosch" pieni di "chimere e stregozzi" (il termine settecentesco è rubato ad Anton Maria Zanetti, illustre critico d'arte veneziano). Una fiammata di breve durata e modesta qualità, però, perché il Manierismo e il Barocco avrebbero inevitabil-

mente preso il sopravvento, né il secolo dei Lumi avrebbe potuto accogliere le istanze oniriche dell'artista olandese. Il mondo cambiò e Bosch cadde nell'oblio.

Ma le lezioni dell'arte sono spesso un bizzarro fenomeno carsico e nulla è mai veramente perduto. Come non pensare allo straordinario pittore olandese, infatti, di fronte a un quadro surrealista, con la sua fantasia sbrigliata e visionaria? Non a caso Bosch fu citato esplicitamente nel *Manifesto del surrealismo* del 1924 fra i padri spirituali del movimento. E come non ritrovare in certe creazioni "automatiche" di Joan Miró le tracce di colui che André Breton definì in un saggio "le visionnaire intégral"?

Le forme molli e gli organismi ibridi di Yves Tanguy, le creature bizzarre del già citato Dalí, se, per evidenti ragioni di radici storiche e di poetica, non possono essere considerate filiazioni di Jheronimus Bosch, hanno attinto tuttavia indubbiamente alla sua immensa capacità visionaria. Secoli prima della nascita della psicanalisi, di Freud e di Jung, prima che il mondo dell'incoscio cominciasse a rivelare le sue segrete fobie e patologie, prima che spiritualità e religioni si confrontassero nelle nostre moderne società, Jheronimus Bosch scandagliò le profondità più oscure della natura tutt'altro che nobile dell'umanità, mettendoci in guardia dalla capacità tutta terrestre di creare i nostri mostri.

Francesca Schaal



Anonimo seguace di Jheronimus Bosch, *Visione apocalittica*, terzo quarto del XVI secolo, olio su tavola, 120 x 170 cm, Museo Nazionale delle Gallerie dell'Accademia (in deposito presso Palazzo Ducale), Venezia