

Semiotica del visibile

## **Le Visioni dell'Aldilà di Hieronymus Bosch**

*Dario Compagno*

### L'arte di Bosch

*... inventore nobilissimo e meraviglioso di cose fantastiche e bizzarre ...*  
[L. Guicciardini, *Descrizione di tutti i paesi bassi*, 1572 – in Buzzati, 1966]

A 's Hertogenbosch, piccola cittadina di provincia dei Paesi Bassi, nel periodo compreso tra le sperimentazioni prospettiche del rinascimento italiano e la riforma protestante, opera sotto lo pseudonimo di Hieronymus Bosch il pittore Jeroen Anthoniszoon van Aken.

“La nuova arte cosmica del rinascimento all’apogeo, con la deificazione dell’uomo ... trova in Bosch il perfetto corrispondente nel dominio del caos” [H. Sedlmayr, *L’umanesimo e il demoniaco nell’arte*, 1953 – in Buzzati, 1966]. E davvero nei suoi quadri il demoniaco vive una vita propria, regolato da sue leggi in un ordine irreal e malvagio.

Riprende scene bibliche e dei vangeli insieme a quelle che sembrano parabole morali e ritratti del vivere quotidiano, ma rielabora tutto in un idiosincratico sistema di simboli e rimandi impossibile da decifrare completamente. Sono tantissime le interpretazioni, spesso discordi tra loro, date ai dipinti più importanti a lui attribuiti, e la loro diversità genera in chi si avvicina all’artista una sensazione di straniamento che fa senz’altro fede allo stile proprio del suo dipingere.

Le credenze religiose di Bosch sono incerte almeno quanto il significato delle sue opere. Nella cittadina in cui visse si incontravano correnti spirituali molto diverse tra loro, dalla ‘Confraternita di Nostra Signora’, a cui Bosch apparteneva, a due scuole aperte dalla congregazione dei ‘Fratelli della Vita Comune’ (presso cui studiò anche Erasmo da Rotterdam) che lì si facevano chiamare ‘Hieronimiti’ e proponevano un nuovo spirito religioso. A questo scenario vi è chi ha provato ad aggiungere [Fraenger, 1952] anche dei rapporti tra il pittore e la setta eretica degli Adamiti, o ‘Fratelli e Sorelle del Libero Spirito’, al punto da attribuire al capo di questa la direzione artistica dell’opera più importante di Bosch (il cosiddetto *Trittico delle delizie*, conservato al Museo del Prado di Madrid). Bosch è stato considerato dalla critica di volta in volta un mago, un eretico, un bigotto, un visionario aiutato da allucinogeni, un autentico innovatore (anche nella tecnica della pittura ad olio) o poco più che un creatore di stravaganze. Di certo ha influenzato sia la pittura che il modo di concepire il peccato e il male per i secoli a venire.

### Le ‘Visioni dell’Aldilà’<sup>1</sup>

Sono quattro tavole lignee dipinte ad olio di dimensione quasi uniforme (cm 87 x 40) conservate al Palazzo Ducale di Venezia. Si ritiene fossero le ante di uno o due trittici, forma molto utilizzata da Bosch, di cui si è perso il pannello centrale.

---

<sup>1</sup> Una riproduzione è allegata a questo scritto.

Rettangoli orientati verticalmente, riproducono quattro scene identificate con *Il Paradiso terrestre*, *L'ascesa verso l'Empireo*, *La caduta dei dannati* e *L'Inferno*. Si pensa appartengano alla media maturità dell'artista, e siano quindi state realizzate all'inizio del sedicesimo secolo.

Rispetto ad altre opere di Bosch in cui "il quadro si organizza in modo da 'provocare e deludere' qualsiasi traiettoria interpretativa" [M. de Certeau, *Fabula Mistica*, 1987 – in Bussagli, 1988], queste hanno dei temi che si riescono ad individuare abbastanza chiaramente, e manca in esse la complessa dispersività della scena propria dei grandi trittici, sebbene come vedremo mantengano le caratteristiche proprie dello stile di Bosch. Nonostante l'utilizzo di numerosi corpi nudi e dello 'spazio onirico' (per il quale si veda oltre) i mondi rappresentati organizzano ciascuno il proprio senso attorno ad un numero limitato di isotopie e punti focali. La struttura plastica delle tavole è come sempre in Bosch ordinata e leggibile.

Interessante è la relazione che si instaura tra le tavole, e qui proverò a rendere conto della produzione di senso dell'insieme, ponendo le quattro in una griglia generata dall'articolazione di due categorie binarie.

## Il Paradiso terrestre

Il colore dominante della tavola è il verde della vegetazione, che si estende per almeno 4/5 dell'intera superficie pittorica. Si stagliano su di esso i rosati corpi umani che presumibilmente raffigurano le anime dei beati. Nell'angolo in alto a sinistra vi è un paesaggio dipinto con sfumature di celeste, parzialmente coperto da una fontana grigia, e infine si nota l'abito rosso di un angelo in uno spazio prospetticamente vicino all'osservatore.

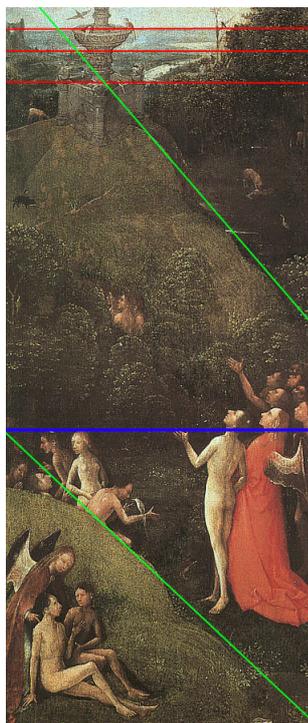
Per certi aspetti questo giardino non si allontana molto dagli altri rappresentati da Bosch nei pannelli sinistri dei grandi trittici (*Giardino delle delizie*, *Carro del fieno*, *Giudizio universale*). Le forme morbide e tondeggianti e i colori sono artifici con cui il pittore usualmente trasmette la tranquillità e la serenità proprie di questo luogo sacro. Sono ricorrenti anche i numerosi animali e la fontana della vita eterna, propria di un'iconologia condivisa da tutto il periodo medievale e rinascimentale.

Qui però, in contrapposizione ai trittici, non è rappresentata l'età precedente alla cacciata di Adamo ed Eva, quando il giardino era abitato solamente dai due, ma un momento di certo successivo alla venuta di Cristo sulla Terra.

La costruzione prospettica è tipica di Bosch: "Il paesaggio di Bosch appare assai ampio, come se fosse contemplato dalla sommità di una torre; le figure invece dipendono da un punto focale molto basso: sono costruite perfettamente a piombo e non scorciano per nulla." [M. J. Friedlander, *Von Eyck bis Bruegel* – in Buzzati 1966] Un modo non ancora completamente assimilato di rendere la tridimensionalità all'italiana, che crea una forte contrapposizione tra soggetti e sfondo: "Le figure si muovono e sono immerse in uno spazio amorfo, vago, impalpabile, quello che vorrei chiamare 'spazio onirico'." [G. Dorfles, *Bosch*, 1953 – in Buzzati 1966]

Questa tecnica permette al pittore di diffondere l'attenzione su più soggetti, e di rendere i punti di vista di più personaggi contemporaneamente, pur perdendo la verosimiglianza della visione d'insieme. Ogni soggetto (o almeno molti di loro) potrebbe essere il simulacro dell'osservatore nel quadro, finestra da cui accedere all'interpretazione. Ma nessuna di queste è completa, e accade il curioso fenomeno che, appena si prova a guardare altrove a partire appunto dagli occhi di un personaggio, ci si ritrova attratti dalla porzione pittorica

ora osservata e ci si trasporta istantaneamente nella nuova posizione, vivendo ogni centimetro dipinto come fosse il fuoco della composizione<sup>2</sup>.



Si può scomporre la tavola in due parti (superiore/inferiore) all'altezza di una linea scura orizzontale su cui giace la testa dell'angelo vestito di rosso.

La **parte inferiore** della tavola ha allora la forma di un quadrato tagliato da una diagonale, che darà figurativamente forma alla collina in primo piano. A sinistra della diagonale avremo uno sfondo verde chiaro e il gruppo figurativo dell'angelo più piccolo con due beati; a destra su uno sfondo più scuro possiamo riconoscere una zona di confine verticale, centrale e vuota, che divide i due gruppi di beati, il primo a sinistra costretto dalla linea orizzontale scura, mentre il secondo più ampio continua anche nella **parte superiore** della tavola.

Questa, più grande e rettangolare, non presenta molte figure umane. Compagno delle teste dalla selva a sinistra e continua il gruppo di beati a ridosso della cornice destra.

Si può tagliare con una linea diagonale corrispondente alla pendenza della collina principale, sulla cui sommità si trova la fontana. Il triangolo scuro a destra conterrà l'unico episodio di violenza (tra animali) della tavola.

La fontana è la chiave di volta della composizione. La colonna centrale sale oltre il quadro verso l'alto, ad attingere la grazia divina, che la fontana trasporta giù e distribuisce. Dall'alto possiamo individuare tre strisce di colore diverso richiamate dalle parti di cui è composta la fontana. Queste ritorneranno nella stessa posizione nell'ascesa. Infatti la gradazione del cielo e del paesaggio scurisce man mano che si scende giù: fino alla piccola vasca il cielo è chiarissimo, tra la piccola vasca e le bocche che versano acqua (sineddoche dell'intera fontana) si scorge un paesaggio celeste chiaro, dalle bocche alla vasca grande un celeste più scuro, all'altezza della vasca grande vi sono fronde verdi, anch'esse graduate a scurire verso il basso. La collina è essa stessa formata da linee curve che 'portano l'acqua' ai quattro animali e ai beati. Questi da parte loro a faccia in su, come a ricevere ogni goccia, alzano le mani in direzione della sorgente. Ma il movimento continua. Nelle vesti dell'angelo a destra, e a sinistra nelle uniche due figure (tra cui la sola donna delle tavole) a dare le spalle alla fontana, quasi a ridistribuirne la grazia.

## L'ascesa all'Empireo

Qui i colori dominanti sono il nero, il celeste ed il bianco. C'è molto più contrasto che nella tavola precedente, ma ritroviamo lo stesso movimento di 'diffusione' da un punto verso tutto il resto del dipinto.

L'idea dell'accesso al Paradiso attraverso questa forma è molto originale e compare in Bosch per la prima volta. E' stata fatta risalire a diverse tradizioni mistiche ed esoteriche tra cui la dottrina manichea, che immagina una colonna di luce divina [questa interpretazione viene criticata in Bussagli, 1988].

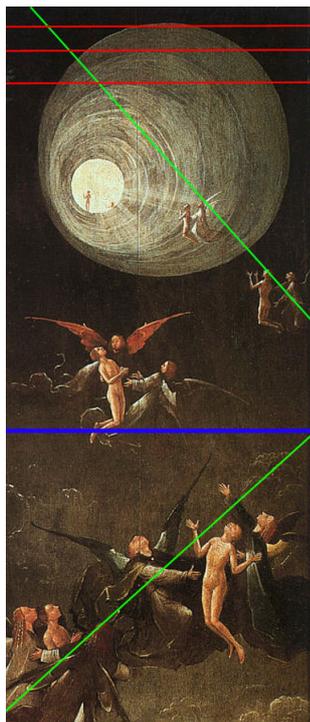
---

<sup>2</sup> Questo fenomeno è ancor più accennato nelle grandi opere con miriadi di soggetti raffigurati, fino a condurre alla frantumazione del senso di lettura dell'opera, e rendendola a mio parere davvero un' 'opera aperta' [Eco, 1962].

La luce si espande in cerchi concentrici nella parte superiore della tavola, e attira a sé tre anime accompagnate in volo da angeli. Bianca al centro, diventa celeste via via che cresce, fino ad un punto in cui è staccata di netto dallo sfondo nero.

Si può immaginare uno spazio in profondità dove il bianco sia il punto più lontano e le nubi in basso quello più vicino all'osservatore. Ogni gruppo di corpi sarebbe un gradino, il cui spazio di competenza potrebbe venir esplicitato da altre corone circolari luminose via via più grandi.

I volti delle figure sono orientati tutti verso l'alto, ed esse sono rese quasi senza peso (tanto che gli angeli non toccano nemmeno il corpo dell'anima che accompagnano).



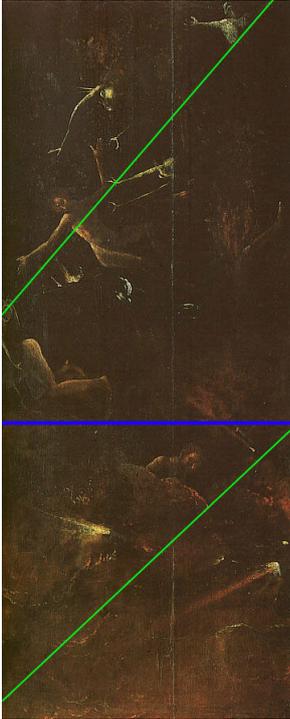
Possiamo distinguere una **parte inferiore** della tavola grazie alle nubi, completamente assenti fino ai piedi dell'anima più centrale della composizione. Ritorna con evidenza una diagonale che divide questo spazio, orientata in modo opposto a quella della tavola precedente: questa è descritta dai corpi di angeli e anime, e dal colore delle nubi a destra più celesti di quelle a sinistra. Rimano anche con l'*Eden* i gesti delle braccia di un beato e di un angelo protesi verso la luce.

Nella **parte superiore** i cerchi concentrici si espandono verso l'alto rispettando esattamente la suddivisione dello spazio bidimensionale già presente nel paesaggio celeste dell'*Eden*. Cominciamo a riconoscere una struttura soggiacente alla costruzione dei quattro dipinti anche in una linea immaginaria tracciabile sul percorso delle due coppie di angeli e beati, che si trova nella stessa posizione del bordo della collina nella tavola precedente.

## La caduta dei dannati

E' Il quadro più scuro e più indefinito dei quattro. L'immagine si costruisce a partire da contrasto cromatico tra rosso (in basso) e nero (in alto), senza che vi siano confini ben delineati. Le figure umane e demoniache sono dipinte per parti, si intravedono soltanto alcuni pezzi del corpo; eccetto un'unica figura centrale, su cui mentre cade si scagliano due demoni. In questo si oppone all'*ascesa* e trasmette un senso come di incompletezza, che ritroveremo nell'ultima tavola. Inquietante è il demone celeste in alto a destra, che non si interessa di alcuna anima presente nella scena, ma esulta, o attende forse che un altro dannato gli cada tra le braccia.

Come l'*ascesa* trasmette leggerezza, sia in quanto qualità dei corpi dello spazio rappresentato che come disposizione d'animo lieta, qui precipitano le speranze dei dannati insieme alle loro anime pesanti. E' il preludio delle sofferenze a venire, l'avvertimento di lasciare ogni speranza scritto su questa autentica porta dell'*Inferno*, oltre che mediazione pittorica reale con la quarta ed ultima opera. Si palesa infatti la simmetria delle tavole e si crea l'attesa per un corrispettivo del *Paradiso*.



Le nubi ben distinguono anche qui una parte quadrata di tavola **in basso**. Vuota, illuminata da raggi luminosi, vi fa capolino una testa solitaria che guarda verso il basso. L'angolo in basso a destra è il punto più rosso, che sfuma gradualmente in nero spostandosi in alto verso sinistra. Seguendo la sfumatura identifichiamo due aree di uguali dimensioni e cromatismo contrastante, che richiamano il contrasto delle nubi nell'*ascesa*. **In alto** il resto dell'opera è più movimentato: tre corpi precipitano scompostamente, venendo spinti e strattonati da demoni di un verde quasi acido. Il corpo raffigurato per intero comunica un senso di caduta sia col suo baricentro che con la direzione dello sguardo. Inoltre descrive una croce con le braccia e queste, insieme allo spazio tra i due demoni che vogliono afferrarlo, al diavolo celeste in alto ed alla bocca dell'ultimo demonio a sinistra (che tiene per la vita un dannato), possono venir compresi da una retta. Cercando il modo 'più corretto' di tracciarla scopriamo di poter utilizzare la stessa retta delle due tavole precedenti, riflessa sul suo asse verticale.

## L'Inferno

Illuminato da una gialla luce sulfurea e dalle fiamme in alto, popolato da creature malvagie e deformi, questo è un Inferno tipico di Bosch: soltanto uno scorcio su una roccia ed un lago e già ricco di tormenti.

I colori dal giallo al rosso ed il nero sono i principali: è una pittura che con la luce disegna i contorni raschiandoli via dal fondo, rubando all'oscurità indistinta immagini riconoscibili. La roccia instabile e il ramo secco danno alla composizione un senso di precarietà, le curve rivolte verso l'interno si legano all'impressione che tutto possa collassare su se stesso da un momento all'altro.

Gli Inferni di Bosch sono questo: un atto di distruzione senza fine. Costruzioni naturali ed artificiali in fiamme che non si estinguono<sup>3</sup>, un ossimoro tra la natura del fuoco ed il suo combustibile.

La figura umana in primo piano è poi veicolo figurativo del tormento e insieme dell'angoscia; non viene infatti martoriata nel 'fisico' (come invece gli altri dannati che spuntano dal lago rossastro), ma è colta nel comprendere l'errore compiuto del peccare in vita. Monito superbo, più potente ancora della violenza realizzata tipica delle ali destre dei grandi trittici.

Si può seguire una spirale con lo sguardo, che permetta di cogliere tutti gli elementi in modo continuo: cominciando dall'estremo centro topologico (che è anche il punto di massima luminosità), occupato dalla figura appena accennata di un corvo<sup>4</sup>, scendere giù la roccia fino al demone con la bocca aperta, poi seguendo la sua mano, la coda dell'altro e le mani del dannato salire su fino alla fiamma, ridiscendere l'albero secco verso la coppia in primo piano concludendo sull'omicidio (se così si può definirlo) in basso a destra. E' il movimento della fiamma che divampa, parallelo alla discesa dell'acqua nel *Paradiso*.

<sup>3</sup> Questi paesaggi da incubo saranno ripresi da molti artisti, tra cui ad esempio Bruegel.

<sup>4</sup> Anche in questo l'autore si rivela stilisticamente originale rispetto ai pittori fiamminghi precedenti, desiderosi di rendere il reale per mezzo del particolare estremamente dettagliato.



Il lago, sebbene non sia perfettamente parallelo alla cornice, scompone naturalmente la tavola in una **parte inferiore**, densamente abitata, ed una superiore vuota (fatta eccezione per due volatili).

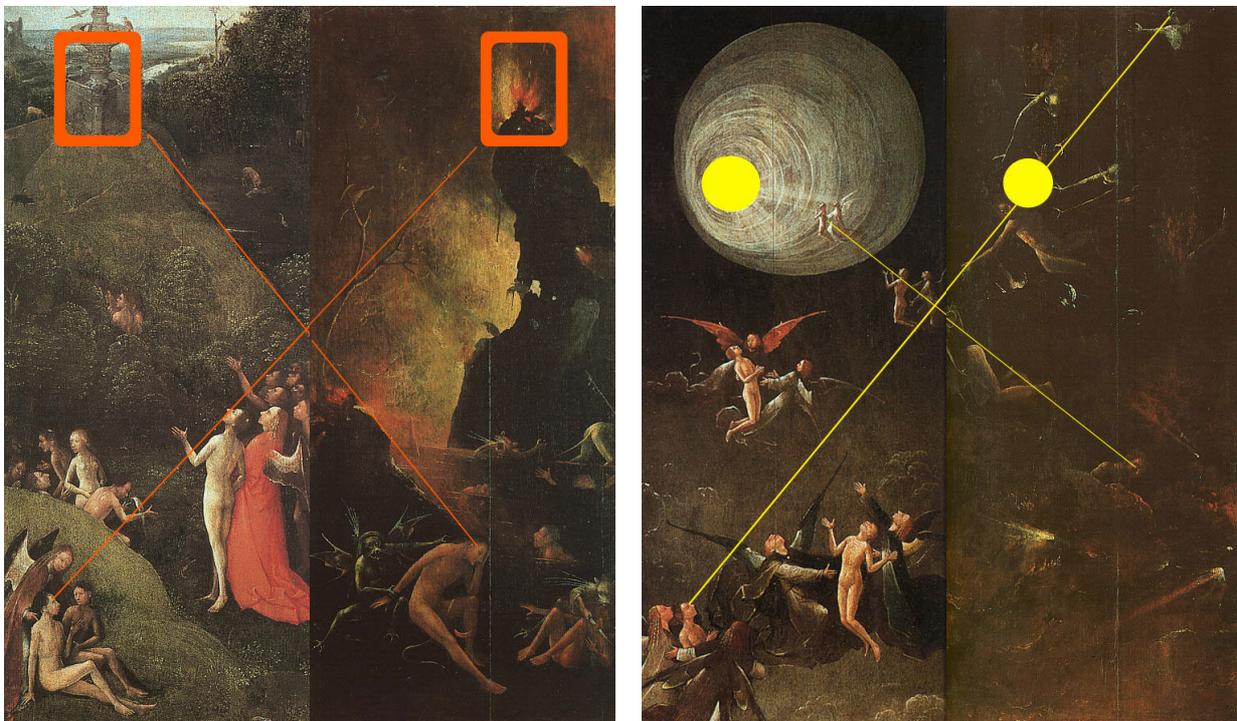
Giù, la terra è divisa dall'acqua per mezzo di una forma rocciosa il cui contorno ci è assolutamente familiare. Questo divide cromaticamente il nero solido a sinistra da quello misto di rosso a destra.

Il gruppo figurativo più grande è rappresentato plasticamente con un parallelepipedo, in cui linee di forza dei due corpi si equilibrano. Accostando così l'uomo ed il demonio Bosch mette sì in risalto la differenza tra i due, ma suggerisce forse anche di leggerli insieme, cercando quello che entrambi hanno in comune.

**Sopra** gioca un ruolo importante l'albero secco che racchiude la roccia e la luce dietro di essa in un'unica forma, analoga a quella della collina del *Paradiso*. Non si deve guardare la rocca da sola, bensì essa insieme ad un suo 'pezzo mancante': così come non si può distinguere il bordo nero senza una luce che lo mostri.

## I quattro "attrattori" e gli sguardi

Si possono raggruppare i dipinti in due coppie, in base alla posizione di un oggetto che in ognuno di loro rima con quello del suo correlato.



Nell'*Eden* e nell'*Inferno* **la fontana ed il fuoco** sono entrambi sulla sommità di un promontorio, occupano la stessa area superficiale ed hanno la stessa posizione (sebbene simmetrica rispetto all'asse verticale).

**Il disco di luce** dell'*ascesa* ha un corrispettivo nella *caduta* tra le mani dei demoni e dell'anima dannata, che sembrano descrivere anch'essi **un cerchio**, però **vuoto e buio**, delle stesse dimensioni e nello stesso luogo della topologia superficiale del primo. Ed in effetti quello è il punto in cui le forze del dipinto convergono e dove primariamente è attirata l'attenzione dell'osservatore.

Che i primi due dipinti possano venire affiancati è reso evidente dal fatto che la collina del *Paradiso* continua nella roccia infernale su cui sono appoggiati il diavolo ed il dannato più grandi.

Mi sembra molto interessante che alla fine di questa pendenza il dannato rivolga **lo sguardo** proprio nella direzione opposta all'estremità superiore della collina, dove è situata la fontana. Se proviamo a cercare un corrispettivo nel *Paradiso*, troviamo che il beato in primo piano, nella stessa porzione di spazio in basso a sinistra, sta invece osservando direttamente qualcosa. E provando a ricostruire la sua linea di vista, scopriamo che sembra quasi stia osservando il fuoco infernale dell'altra tavola. Questa linea si 'appoggia' sia sul gruppo di beati a destra della prima tavola, che nell'albero secco della seconda, entrambi quasi lì a sostenerne il peso.

Sulla base di queste osservazioni, ci aspettiamo di trovare un'identica struttura nelle altre due tavole, se è vero che possono essere messe in correlazione, come fossero quasi un'opera unica.

E non ci stupisce di ritrovare un dannato anch'egli che sfugge qualcosa nella tavola 'disforica' della *caduta*, e un beato che guarda qualcos'altro nella corrispondente *ascesa*. Stavolta è meno evidente l'accostamento delle tavole, ma due ipotetiche linee di vista possono venire tracciate sui pochi corpi visibili.

Dalla luce dell'*ascesa* le due coppie di angeli e beati stanno su una retta insieme con la bocca del demonio più a sinistra della *caduta*<sup>5</sup>, le gambe che tiene in mano ed infine la testa che dalla luce si ripara.

Il beato nell'angolo sinistro guarda invece direttamente il 'buco' determinato dalle braccia dei demoni; o per meglio dire guarda *attraverso* il buco, poiché dietro di esso si trova un demone celeste molto in evidenza nella composizione a causa e del suo colore e della posizione del suo corpo, espansiva ed esplosiva. Come dietro la luce c'è il Paradiso (un altro ordine di realtà in absentia), per contrapposizione aldilà del buco demoniaco non vi è nulla se non un altro demone in praesentia nella stessa realtà.

Ricapitolando i due dipinti **euforici** hanno una figura che osserva in alto, forse direttamente verso l'altro quadro, mentre i **disforici** un dannato che guarda in basso a destra, sfuggendo qualcosa che potrebbe provenire dai corrispettivi quadri positivi. Ancora possiamo trovare nei due dipinti **statici** una figura includibile in una forma rettangolare, che porta vita in un caso e distruzione nell'altro (acqua e fuoco); mentre nelle due tavole **dinamiche** una forma circolare attrattiva o repulsiva, bianca e nera, che opera da passaggio verso un mondo diverso.

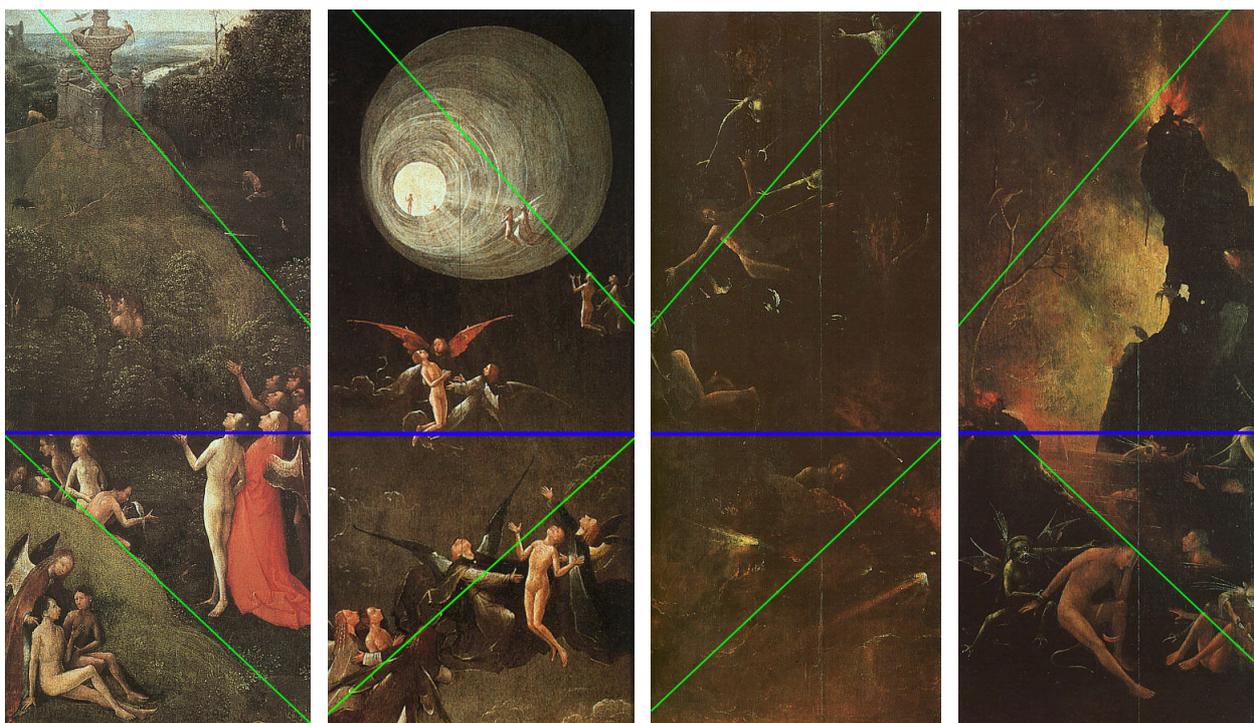
E questa è la classificazione che propongo:

	<b>Euforico</b>	<b>Disforico</b>
<b>Statico</b>	<i>Eden</i>	<i>Inferno</i>
<b>Dinamico</b>	<i>Ascesa all'Empireo</i>	<i>Caduta dei dannati</i>

<sup>5</sup> Vi è una simmetria (quasi una giuntura) tra le due tavole nel gesto analogo di questo demonio e dell'angelo adiacente.

Riconducendomi alla prima parte di questa analisi ritrovo un tratto distintivo di tutte e quattro le posizioni astratte della matrice: l'**orientamento delle diagonali** con cui è possibile scomporre i dipinti.

	Parte superiore della tavola	Parte inferiore della tavola
<b>Statico</b>		<i>Diagonale discendente</i>
<b>Dinamico</b>		<i>Diagonale ascendente</i>
<b>Euforico</b>	<i>Diagonale discendente</i>	
<b>Disforico</b>	<i>Diagonale ascendente</i>	



Anche la figuratività delle rime è ritmica: nell'*ascesa* la parte inferiore è delineata da corpi e dal colore, mentre nella *caduta* solo dal colore; nell'*Eden* la diagonale superiore è fatta di solida terra, nell'*Inferno* è costituita da un albero secco e dalla vetta di una roccia. D'altra parte le diagonali inferiori di *Inferno* e *Eden* sono subito visibili, mentre quelle superiori delle altre due tavole si costruiscono sulle dinamiche dei corpi sospesi.

## Bibliografia

- M. BUSSAGLI, *Bosch*, Giunti Art Dossier n.21 – Firenze, 1988  
D. BUZZATI, M. Cinotti, *L'opera completa di Hieronymus Bosch*, Rizzoli – Milano, 1966  
U. ECO, *Opera Aperta*, Bompiani – Bologna, 1962  
W. FRAENGER, *The Millennium of Hieronymus Bosch*, Faber and Faber – London, 1952  
A. GREIMAS, *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in L. Corrain, L. Valenti (a cura di), *Leggere l'opera d'arte*, Esculapio – Bologna, 1991  
C. LINFERT, *Hieronymus Bosch, the paintings*, Phaidon – New York, 1959  
C. LINFERT, *Hieronymus Bosch*, Garzanti – Milano, 1972  
R. MARIJNISSEN, *Bosch*, Electa – Milano, 1995  
F. THÜRLEMANN, *La doppia spazialità in pittura*, in L. Corrain, L. Valenti (a cura di), *Leggere l'opera d'arte*, Esculapio – Bologna, 1991