DOPPIOZERO

Cliccare su Bosch

Riccardo Venturi 29 Aprile 2016

Lascio Parigi dalla Gare du Nord, il treno macina chilometri e ore, leggo e dormo, mi rifocillo alla stazione di Amsterdam prima della coincidenza. Arrivato a destinazione trovo l'appartamento di Airbnb, quattro chiacchiere con la padrona e a letto presto. Sul comodino sono impilate varie pubblicazioni su Bosch, ergo il sonno sarà agitato, interrotto bruscamente dallo spremiagrumi per la colazione.

Sono nel cuore dell'Europa, un cuore appartato, perché a 's-Hertogenbosch, a circa un'ora da Amsterdam Rotterdam Eindhoven Anversa, non si capita per caso. Qui è nato Jheronimus van Aken, che dalla cittadina prese anche il nome, e qui torna dopo 500 anni dalla sua scomparsa in occasione della più grande retrospettiva mai organizzata sulla sua opera.

Esito prima di entrare nelle sale, dilatando al massimo il momento che mi separa dalla mostra. Esploro il bookshop e il «Bosch shop», il bagno e il caffè finché mi ritrovo dentro come se scivolassi sul bagnato. Uscirò frastornato ore dopo, con la luce del giorno che mi brucia gli occhi. Tutti questi sforzi per cosa? Per vedere, solo per vedere – e vedere stanca. Tanta energia psico-fisica ed economica per passare una giornata col naso sui dipinti, gli occhi rasente la loro superficie, in un'oscillazione incontrollata tra insieme e dettaglio, in un anarchico vagare dello sguardo.

Niente di eccezionale in teoria: non faccio altro che esercitarmi nell'attività propria allo storico dell'arte (della pittura in questo caso): esaminare superfici, prendere atto della loro presenza. Eppure è sempre più raro che passi del tempo a vedere dipinti, in genere li vedo attraverso uno schermo, quando non vedo i dipinti come fossero schermi. Mi rendo conto di quanto poco tempo consacrato al

vedere preveda il lavoro, mio e dei miei colleghi, che si svolge all'interno di un istituto di storia dell'arte. Preoccupati da mille cose, sembra che le occasioni per vedere siano diventate rare, che sia una non-occupazione tollerata a patto che si resti discreti.



Foto di Evert Elzinga.

Per osservare Bosch con la luce del giorno e della notte chiedo all’ufficio stampa un biglietto valido per due fasce orarie. Mi rispondono che non c’è alcuna differenza, l’illuminazione delle sale è costante durante tutto l’orario di apertura. Come non averci pensato prima? In Bosch il giorno e la notte, l’ascesi e il piacere sono dipinti sullo stesso trittico, lasciando allo spettatore decidere se le delizie del pannello centrale rappresentino un’esaltazione orgiastica o un ammonimento contro i piaceri della carne, l’estasi sessuale o la decadenza che prefigura le fiamme dell’inferno, il mondo prima della caduta in cui l’uomo vive senza peccato in armonia col Creato oppure un Paradiso perduto.

Con le sale buie, visitare la mostra di Bosch è un po’ come andare al cinema. La mostra comincia con una proiezione enfatica come dei titoli di testa e si chiude con un altro video; lungo il percorso proliferano schermi con i dettagli dei dipinti che rischiano di sfuggire «ad occhio nudo». L’esperienza della pittura vive di un’intensità tecnologicamente indotta.

Se vedere Bosch è un esercizio lenticolare, un incessante aggiustamento dello sguardo ai dettagli, cosa vuol dire prestarsi a questo esercizio oggi, ovvero all’epoca dello sguardo aereo e disincarnato dei droni, l’occhio sospeso in cielo e teleguidato a distanza, l’«occhio meccanico senza palpebre» (Grégoire Chamayou)? Il potenziamento della visione passa da internet, grazie al quale l’internauta comodamente seduto ha accesso all’universo degli astronomi, agli organi interni del medico, ai fondi del mare degli oceanografi. Come ha osservato James Elkins («Is Google bringing us too close to art?»), «vediamo le cose più da vicino di quanto dovremmo, di quanto fosse nostra intenzione». Le opere d’arte caricate ad alta definizione sulla piattaforma Google Art Project, lanciata nel 2011, si possono esplorare nei più minimi dettagli, «più vicino di quanto gli artisti avevano previsto», quanto apre questioni inedite sulla giusta distanza, sul vedere (seeing) in quanto scrutare (peering), sull’intenzionalità dell’artista, sulla trasgressione della soglia tacita tra noi e l’opera.



Foto di Evert Elzinga.

Nella storia della critica d’arte, questa giusta distanza è decisiva affinché l’illusione mimetica, quella di una realtà tridimensionale, funzioni correttamente. Come Diderot scriveva a proposito della magia degli strati di colore ne *La Raie* di Chardin: «Avvicinatevi, tutto si confonde, si appiattisce e scompare. Allontanatevi di nuovo, tutto si ricrea e si riproduce». Il dettaglio in quanto strumento d’analisi visiva e culturale si diffonde relativamente tardi. Johannes Endres («Notes from the Field: Detail», in *Art Bulletin*, 94/4, dicembre 2012) cita ad esempio autori quali Walter Benjamin, Aby Warburg e Sigmund Freud. L’importanza del dettaglio «emerge da uno sguardo ravvicinato – ma anche mediato – sugli oggetti che erano o *fotografati* o *filmati*». Le nuove forme di attenzione manifestate dalla filosofia, la storia dell’arte e la psicoanalisi sono «ampiamente condizionate da nuove forme di riproduzione tecnica», da un «media shift» oggi incarnato dalle superfici schermiche.

Isolare e rendere pertinente un elemento del dipinto è un’operazione complessa, e l’illusione dell’immediatezza o dell’intimità provocata dall’avvicinamento è

possibile grazie a (o non è altro che) un «effetto di mediazione». Crediamo che ogni clic ci avvicini all'opera, che in questo gesto si nasconda il suo segreto, come l'*inventio* dell'artista e le sue vere intenzioni, che basta avvicinarsi ancora un po' per comprendere e vedere veramente. E quando realizziamo che si trattava dell'ultimo clic siamo delusi, proprio ora che cominciavamo a vedere meglio, a vederci chiaro. È il mito della descrizione esaustiva, in cui ogni colpo di pennello diventa riconoscibile e significativo, in cui è rivelata assieme l'intelligenza dell'opera, della sua realizzazione e del suo artefice.

Un atto sospeso tra la promessa sempre rilanciata di una close reading più intima, e la malinconia causata o da un rapporto immediato con l'oggetto ormai perduto o da un oggetto ineffabile il cui svelamento è differito. Ogni clic segna così lo scarto tra noi e l'opera, tra noi e il pieno godimento estetico. Finché nel corso di questo processo, senza accorgercene, il dettaglio non coincide più con un surplus di conoscenza ma con la cecità.



Foto di Mike Brink.

Bosch o, come leggo su un vecchio cartello di un'opera del Prado, «Tailler del bosco», l'ho scoperto ai tempi del liceo a Venezia, la città europea con più Bosch dopo Madrid. Mi affascinava un pittore di cui non si sapeva e non si sa quasi niente. Saltato dentro la sua opera, nessuno l'ha più ritrovato. Certo, all'epoca Bosch era anzitutto il pittore su cui Jim Morrison aveva scritto una tesina, quello sulla copertina del terzo album dei Deep Purple o di «Into the Pandemonium» dei Celtic Frost. Un Bosch (gothic)-rock. Ma anche quello esoterico ed erotico di Wilhelm Fraenger. Trovai i suoi libri a metà prezzo alla Toletta, dietro il Liceo Marco Polo. Era difficile seguire le puntigliose analisi di Fraenger attraverso l'illustrazione pieghevole che accompagna il libro, tra colori acidi e il centro della tavola risucchiato dalla rilegatura. Mi ero riproposto di riprendere la lettura punto per punto davanti all'opera originale. Prima di vederlo, Bosch l'ho così immaginato.

Wilhelm Fraenger osserva giustamente che la Chiesa non poteva essere la committente dei Trittici. Difficile immaginarli esposti su un altare davanti ai fedeli o nel chiuso di un refettorio. A parte il formato della pala d'altare, «il loro contenuto è in tale contrasto con le esigenze del culto, che in nessun caso essi hanno potuto essere esposti allo sguardo di una comunità cattolica. Eccoli dunque in una sorta di vuoto, quadri per un *altare senza fedeli*, come perduti in una terra di nessuno» (*Il Regno millenario di Hieronymus Bosch*, Ugo Guanda, 1980, p. 23). Secondo Franger il Trittico fu commissionato da una comunità eretica, clandestina, gnostica e adamita, i Fratelli e le Sorelle del Libero Spirito. Non adepti dissoluti, promiscui e sessualmente incontinenti, ma asceti che pregano nudi, professano l'innocenza paradisiaca e fanno l'amore come Adamo in Paradiso. Una copulazione mistica, un'alchemica *ars amandi* che Bosch metterebbe in immagine.

Di ossessivo, di delirante nell'ingegnosa interpretazione di Fraenger è l'idea che si possa rendere intelligibile ogni elemento del trittico, riconducendo gli aspetti più astrusi della fantasia boschiana a una precisa simbologia. Qui come nelle letture alchemiche o astrologiche, la pittura è intesa come un enigma da risolvere, un testo cifrato di «criptogrammi intelligibili ai soli iniziati», una configurazione di segni iconici, un sistema chiuso in cui di ogni elemento va identificato il contenuto concettuale. È questo il vizio di fondo dell'iconologia che, aspirando a una

decodifica esaustiva del messaggio, vive nel mito della trasparenza della superficie pittorica. Per Panofsky (*Early Netherlandish Painting*, 1953, con 150 pagine di note) la pittura di Bosch era un rompicapo ancora irrisolto. Ricorre a termini quali «decoding», «disclosed», «discovered», «real secret», «locked room». Una stanza chiusa a chiave, ecco cosa sono i dipinti di Bosch per l'iconologo, che finché non trova la chiave che apre la serratura sbatterà la testa contro la porta.

In che modo gli storici dell'arte hanno reso intelligibile l'opera di Bosch? Ecco una buona domanda, che ci porta a indagare non tanto la struttura soggiacente del dipinto, come se fosse distinta dalla sua sostanza materiale, «non le profondità di significato che sono dette nascondersi dietro le forme di Bosch, ma le superfici che animano». Su questo punto insiste Keith Moxey: «Anziché guardare attraverso l'opera, suggerisco di esaminare il modo in cui questa resiste al nostro sguardo» («Hieronymus Bosch and the 'World Upside Down': The Case of The Garden of Earthly Delights», in *Visual Culture. Images and Interpretations,* Wesleyan University Press, 1994, pp. 104–140). Che bisogna rivolgersi ai visual studies per prendere sul serio l'opacità della pittura?



Jheronymus Bosch, Trittico del Giardino delle delizie, dettaglio, Prado, Madrid

Niente è meno obiettivo del dettaglio, risultato di una complessa operazione culturale in cui il piano della percezione e quello della produzione si danno assieme: «Uno dei problemi teorici più evidenti che pone la pittura» è che «le unità minimali non sono *date*, ma *prodotte*» (Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Ed. de Minuit, 1990, p. 310). E così Daniel Arasse (*Il dettaglio. La pittura vista da vicino* [1996], Il Saggiatore 2007): «Un dettaglio 'visto' può, infatti, non essere stato 'fatto'; un dettaglio può essere 'inventato', nel senso archeologico del termine, dal desiderio di chi guarda»; «La configurazione del dettaglio dipende dal punto di vista del 'dettagliante' e, nel conseguente apporto intimo con l'opera, il taglio del dettaglio sfugge a qualsiasi controllo, a qualsiasi norma». Rispetto al particolare, il

dettaglio scompagina la struttura sintagmatica del quadro, è «un momento che fa avvenimento nel quadro, che tende a bloccare irresistibilmente lo sguardo, a turbare l'economia del suo percorso». Non si dà storia del dettaglio se non all'interno di una più ampia storia dello sguardo. Il dettaglio non rivela solo il processo di realizzazione dell'immagine da parte dell'artista, ma anche il processo percettivo dello spettatore.

Visitare un museo è un rito civilizzato ma non pienamente controllabile. Il Trittico del giardino delle delizie è preso d'assalto, soprattutto dal pubblico più anziano, nonostante sia una copia d'epoca, di buona fattura e ben conservata (il Prado, che possiede il dipinto sin dal 1939, non ha prestato l'originale). È l'unico dipinto nudo, senza protezione, non incassato nelle lugubri (necessarie, certo) vetrine. Assiepati davanti all'opera, l'ambiente è promiscuo: punta e tacchi delle scarpe si urtano come in un flipper, spalle e gomiti si strusciano, profumi aspri si diffondono nell'aria, la luce azzurrina dell'audioguida che pende dai nostri colli ci rende membri di una setta digitale. Una ragazza dai capelli blu e il volto pallido è lì con noi ma già dentro il quadro; uno spilungone a debita distanza estrae dal kway un monocolo tascabile per fissare una scena lasciva; un adolescente gode nel far foto (vietatissime) coprendo l'iPhone col cappuccio della felpa; un signore non sbarbato è venuto coi pantaloni della tuta e un catalogo di Bosch pieno di post-it. Chi vede facendo smorfie, per effetto della miopia o del soggetto dipinto; chi vede con la mano davanti la bocca come se fosse una scena horror; chi vede stringendo gli occhi, aggiustandosi gli occhiali, allungando il collo, avanzando il busto, gesticolando. È la danza sensuale dello sguardo cursorio, la danza scopica concupiscente che elettrizza tutto il corpo e in cui ciascuno segue il suo ritmo interno, in armonia con le cavalcate più sfrenate che si offrono ai nostri occhi nel rigoglioso giardino di Bosch dall'atmosfera tropicale.



Foto di Mike Brink.

Sono paralizzato. Incrociando le braccia prendo la pashina di una signora tra le dita; mi scuso per il leggero strozzamento provocato e mi risponde con un inchino. Ripongo la penna nella tasca dei jeans ma s'impiglia con la spallina di una borsa. È una mischia gentile, e il custode sembra lì meno per difendere il dipinto che il decoro, per evitare che il rito collettivo degeneri in un'agape gnostica o in un lupanare. «Ragazzi, keep calm», vorrei dire, come se fossimo in un peep show. La tensione si allenta solo quando un signore che confabula con la compagna indica un angolo del pandemonio boschiano: una figura ignuda piegata a 90 gradi, senza testa al punto che non si può dire se sia un uomo o una donna. Un mazzo di fiori spunta fuori dall'ano – nel pannello dell'Inferno sarà uno stormo di rondini. Per meglio circoscrivere la scena, il signore compie col dito un piccolo cerchio a pochi centimetri dal suddetto orifizio. A quel punto interviene il custode, con un modo di arrotare la erre tipico di queste parti, una erre passata sulla lama dell'arrotino. La mancanza del pannello di destra con le pene dell'inferno rende la scena più disinibita e libidinosa. «Naturalia non sunt turpia». Vedere è pericoloso.

L’amore per i dettagli è il prodotto di una duplice spinta: una rigorosamente scientifica, che espande la nostra conoscenza visiva con l’oggetto, l’altra pulsionale, frutto di un’attrazione sensuale se non di una feticizzazione. Dettagliare è del resto una parola ambigua, che vuol dire descrivere ma anche tagliare a pezzi, disarticolare. La storia dell’arte, dagli oggetti di culto alle risoluzioni digitali ad alta definizione, è una disciplina segnata dall’amputazione: i musei sono pieni di frammenti, opere selvaggiamente smembrate durante l’epoca colonialista per meglio trasportarle e venderle; e Giovanni Morelli e i connaisseurs si servono di tavole di mani e orecchie per identificare un autore, uno stile o una scuola. Non vi è mai un solo dettaglio, i dettagli si danno sempre al plurale; e al plurale il termine francese «détail» entrò nella lingua tedesca alla fine del XVIII secolo, come osserva Endres.



Hieronymus Bosch, Trittico del Giardino delle delizie, dettaglio, Prado, Madrid

Ma il dettaglio resiste a essere riassorbito nell'insieme. È una singolarità irriducibile, una deviazione rispetto alla norma, un'aberrazione come ha ben colto Arasse. Se per Charles Le Brun essere attenti alle singole parti ma dimentichi della «ragione dell'insieme» era una «depravazione dell'occhio», Arasse confessa di sentirsi più attratto da quei dettagli che costituiscono una «deviazione, o attrito, rispetto all'insieme del quadro». Unico è il caso di Bosch – maestro sovversivo di anatomie post-umane – perché l'operazione di smembramento propria del dettaglio è compiuta anche dall'artista sulle sue figure: uccelli dal

volto umano, lame di coltello che fuoriescono dalle orecchie e così via. La deviazione è propria all'atto di percezione e al soggetto rappresentato.

Al Bosch shop compulso trepidante il librone Bosch in Detail, nella paura di trovare a tutta pagina il dettaglio di un'opera in mostra che mi è sfuggito, una zona dipinta su cui ho passato il mio sguardo senza registrarla, come una goccia su un tergicristalli. Visitare la mostra due volte è vietato a causa della forte affluenza. La chance di verificare questo dettaglio sarebbe rimandata a chissà quando.

Chi cerca la chiave per leggere Bosch considera che il significato si nasconda dietro la superficie. Eppure l'unico modo che ha la pittura per nascondere il segreto è di metterlo in superficie. È questo il mistero della pittura in cui Bosch eccelle, quella capacità di mostrare e dissimulare con lo stesso gesto e che resiste a ogni clic.

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

