

I QUADERNI DI
PSICOART 1

FORMAT ET ILLUSTRAT

NEL CUORE DELLA MERAVIGLIA

OMAGGIO A JURGIS BALTRUŠAITIS

A CURA DI ISABELLE MALLEZ E RAFFAELE MILANI

ISBN - 9788890522406

Simon Vouet Sc.

Jean Fouché G.

Hidehiro Ikegami

**Spazi prospettici e contenuti.
Anamorfosi, Vanitas, Trionfi e Tempi: Holbein e Costa**

Analisi prospettica de Gli Ambasciatori di Hans Holbein

Jurgis Baltrušaitis è stato praticamente il primo a fare veramente luce nel campo dell'anamorfosi, trattata per tanti anni nella storia dell'arte come qualcosa di minore. Basandomi sul grande studioso, il mio discorso sarà una ri-

cerca per progredire di un piccolo passo negli studi sull'anamorfosi e tentare poi di applicarla ad alcuni problemi della storia dell'arte tuttora irrisolti.

In *Anamorphoses ou Perspectives curieuses*, Baltrušaitis dedica un capitolo al dipinto *Gli Ambasciatori* (1533) di Hans Holbein (fig. 1), in cui si trova l'esempio più conosciuto della tecnica dell'anamorfosi: lo strano teschio de-

formato in basso al centro nel quadro. Dopo che Baltrušaitis ha definito un metodo “diretto”, cioè senza l’uso di strumenti, osservando dal lato destro del quadro,¹ continua la discussione su come osservarlo. Qualcuno dice che si deve guardare con un cilindro di vetro;² qualcun altro con uno specchio curvo;³ oppure no, forse c’era un buco nella cornice originale,⁴ e così via. Ma in generale si dice questo: avvicinandosi alla pittura, se si osserva dal lato destro, appare un teschio. Il teschio anamorfico, che non appare chiaramente se visto da fronte, non è altro che un significato della *vanitas*, che allude alla morte che segretamente ci aspetta. Ugualmente, se guardiamo gli altri oggetti che circondano i due protagonisti, per esempio il liuto con una corda spezzata, ecc., capiamo che qui c’è il tema della *vanitas*. I due ambasciatori, l’uno uomo politico e l’altro uomo di Chiesa, sono colti proprio al culmine del loro potere e della loro forza nel mondo sacro e profano e formano insieme una comparazione di due forme di vita: quella pratica e quella spirituale. Inoltre, sappiamo

anche che, dietro questo asse di antagonismo, il “disaccordo” getta un’ombra sinistra.



Fig. 1. Hans Holbein, *Gli Ambasciatori*, 1533, London, National Gallery.

L'altro punto problematico del quadro è un piccolo crocifisso d'argento che appare soltanto a metà, nell'angolo in alto a sinistra. Il significato che vi legge Baltrušaitis è: "le Christ apparaissant à demi dans l'angle supérieur pointe comme un rayon de son domaine éblouissant";⁵ Samuel invece: "the idea of Eternal Life";⁶ e Kemp: "legitimate chance of salvation in the next life".⁷ Approvando queste interpretazioni e basandoci su di esse, un passo avanti che noi dobbiamo tentare è considerare le espressioni prospettiche nello spazio pittorico del quadro.

Per prima cosa, Elkins, da vari esempi, ha genialmente scoperto che "Death has its own perspective different from that of the picture as a whole".⁸ Anche in Holbein, come afferma questo principio, la morte è rappresentata in anamorfosi, cioè da una prospettiva anormale. E al centro, c'è uno spazio con una prospettiva normale dove sono situati gli ambasciatori, uno spazio che è la continuazione del mondo in cui noi ci troviamo. Dietro c'è un altro spazio, lo spazio del crocifisso: entrambi sono divisi

quasi completamente da una tenda. E lo spazio in cui si trova il crocifisso non è lo spazio anamorfico; inoltre, esso è dipinto senza dare profondità, in modo cioè da non dare l'impressione dello spazio concreto.

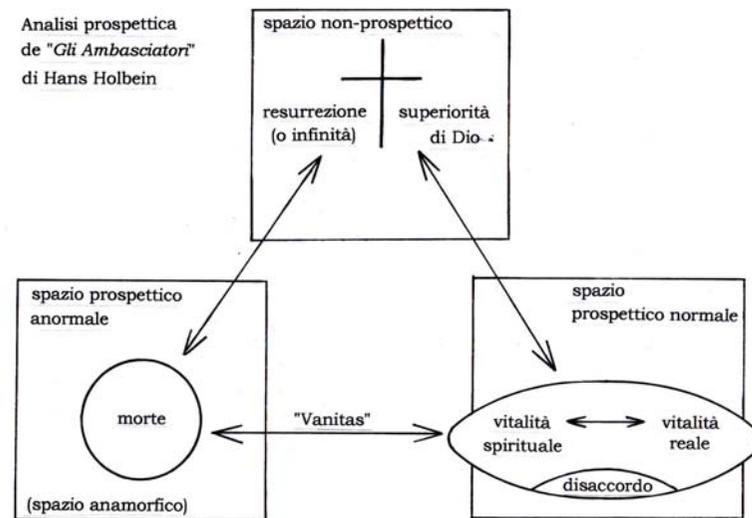


Fig. 2. Analisi prospettica de *Gli Ambasciatori* di Holbein.

In altre parole, nel quadro ci sono tre spazi di carattere diverso (fig. 2): 1) la prospettiva normale al centro del quadro, 2) la prospettiva deformata in primo piano, e 3) lo spazio non-prospettico in fondo. Questi tre spazi, pur avendo un diverso peso e una diversa dimensione fisica sulla superficie pittorica, hanno lo stesso valore iconografico con diversi contenuti semantici. Il *crocifisso*, può essere così concepito, nel confronto con la *morte* del teshchio, come *resurrezione* o *infinità*; nel confronto con l'antagonismo semantico delle *due vitalità*, il crocifisso può essere concepito come "superiorità di Dio". Inoltre, il fatto che il crocifisso appaia così piccolo dietro la tenda, forse allude anche al fatto che, purtroppo, ci sono solo pochissime possibilità che noi possiamo renderci conto di tutto ciò.

Ho già presentato queste considerazioni in altra sede: rimando quindi alla mia ricerca precedente per ulteriori informazioni.⁹ Ormai è ovvio che in questa opera non c'è solo la struttura unitaria della *vanitas*. Quindi, quello che

vorrei aggiungere al principio di Elkins: "la morte ha la sua propria prospettiva", potrebbe essere il corollario: "anche il perdono di Dio ha la sua propria prospettiva".

I due *Trionfi* di Lorenzo Costa

Partendo dallo studio di Baltrušaitis sull'anamorfose, abbiamo quindi visto rapidamente i rapporti tra i diversi spazi prospettici e i contenuti. Allora, andiamo ora un passo avanti e vediamo se questo punto di vista potrà essere una chiave per risolvere alcuni problemi della storia dell'arte. Per verificare e fare un tentativo, passiamo ora ai due misteriosi *Trionfi* di Lorenzo Costa.

Lorenzo Costa nacque nel 1460 a Ferrara, ma dopo il 1483 visse la maggior parte della sua vita a Bologna. Essendo stato chiamato da Isabella d'Este, si trasferì a Mantova negli ultimi anni e vi morì nel 1535. Quando il pittore arrivò a Bologna, la città era nel periodo di dominio della

famiglia Bentivoglio. Come in tante altre città settentrionali, le attività culturali erano promosse dalla corte. Tuttavia, il tramonto della famiglia Bentivoglio arrivò troppo presto perché Bologna potesse diventare come la Ferrara degli Este o la Mantova dei Gonzaga. La famiglia Bentivoglio fu cacciata via già nel 1506 e in tale confusione, anche Palazzo Bentivoglio, decorato dai maggiori artisti dell'epoca del nord Italia (Francesco Francia, Ercole de' Roberti e altri, fra cui anche Lorenzo Costa) fu ridotto in polvere.

Tuttavia a Bologna, nella cappella Bentivoglio della chiesa di S. Giacomo Maggiore, per fortuna ancora oggi possiamo ammirare le splendide, gigantesche opere di Lorenzo Costa. Sulla parete destra della cappella si trova la *Madonna e Gesù in trono con la famiglia Bentivoglio*, sulla parete sinistra, invece, i due *Trionfi*, dipinti intorno al 1490: quello della Fama (fig. 3) a sinistra, e quello della Morte (fig. 4) a destra. I due trionfi formano insieme una coppia.



Fig. 3. Lorenzo Costa, *Trionfo della Fama*, Bologna, Chiesa di San Giacomo Maggiore, 1490 ca.



Fig. 4. Lorenzo Costa, *Trionfo della Morte*, Bologna, Chiesa di San Giacomo Maggiore, 1490 ca.

La Fama siede su un carro trainato da elefanti: tiene in mano un corno e uno scettro ed è circondata da dame e cavalieri della corte. D'altra parte, la Morte posa un ginocchio sul carro della bara trainato da bufali, ha in mano una grossa falce e indica il cielo con la mano destra.

Questi due *Trionfi* però, pur essendo indubbiamente i capolavori del Costa, non attirarono molta attenzione per lungo tempo. Eppure Prince d'Essling e Müntz ne fanno menzione, definendoli: "manquant quelque peu de netteté",¹⁰ e Burckhardt li condanna così: "i loro soggetti appaiono al disopra delle forze del Costa".¹¹ Come chiaramente ci mostrano questi giudizi piuttosto negativi, non è facile interpretare questi *Trionfi*. Però, avendo solo pochi frammenti per ricostruire la cultura di corte dell'epoca, in particolare a Bologna, l'interpretazione delle opere può essere una chiave, piccola, ma abbastanza interessante, per potercene fare un'idea.

La tradizione iconografica dei Trionfi di Petrarca

L'idea dei Trionfi ha la sua origine naturalmente nella Roma antica, ma la svolta più pertinente per la formazione di una tradizione iconografica indipendente è nel poema *I trionfi* di Francesco Petrarca, scritto a partire dal 1351 circa. È diviso in sei parti: prima, il trionfo dell'Amore, poi il trionfo della Castità che vince l'Amore. Ugualmente in seguito, trionfano la Morte, la Fama, il Tempo e, alla fine, l'Eternità. Anche qui c'è un tema frequente nell'opera di Petrarca: il suo desiderio inesauribile di amore e di fama che, alla fine, si rivelano piccole cose in confronto alla grandezza di Dio.

Diversamente dal *Canzoniere*, nella nostra epoca i *Trionfi* sono letti relativamente poco, ma in passato, soprattutto nel XV secolo, benché la parte finale sia incompiuta, fu una delle opere più amate dopo la *Divina Commedia*. Ispirati da questo poema, vari pittori hanno dipinto trionfi,

soprattutto su deschi da parto o su cassoni. Così, si è formata una tradizione iconografica. Misteriosamente però, anche se i sei trionfi della tradizione iconografica corrispondono ai sei trionfi di Petrarca, in realtà sono molto lontani dal testo del poeta aretino.

Vidi un vittorioso e sommo duce
pur com'un di color che 'n Campidoglio
triunfal carro a gran gloria conduce [...]
quattro destrier vie più che neve bianchi;
sovr'un carro di foco un garzon crudo
con arco in man e con saette a' fianchil

Trionfo dell'Amore, I, 13-15, 22-24

Questo è l'unico punto in cui sono menzionati il carro e gli animali, ma, in generale, sei diversi animali sono collegati a sei trionfi: il cavallo all'*Amore*, l'unicorno alla *Castità*, il bufalo alla *Morte*, l'elefante alla *Fama*, il cervo al *Tempo* e i quattro simboli degli Evangelisti all'*Eternità*. Nel poema non vi è menzione, ma è del tutto naturale che i pittori vo-

lessero dipingere sei diversi animali, in modo che ogni animale fosse collegato a un trionfo e portasse con sé i significati iconografici già posseduti in origine. Si potrebbe andare avanti all'infinito a citare i rapporti tra la poesia dei *Trionfi* e le immagini realizzate, come ci mostrano Shorr¹² o Mély.¹³ E tra i tanti, i due *Trionfi* di Costa sono i due esempi più originali e complessi.

Il misterioso tondo nel Trionfo della Fama

La descrizione della scena del *Trionfo della Fama* di Costa è molto lontana dalla iconografia consueta; in particolare, l'enorme tondo in alto rimane sempre un grande mistero. Ci sono otto piccole iscrizioni in latino, come dei cartellini, corrispondenti ad ogni scenetta nel tondo. Ecco brevemente le spiegazioni degli episodi, a partire dall'alto e in senso orario:

- Ventidio Basso, di classe umile, arriva al posto più alto nella Repubblica Romana e si siede in trono;
- l'atleta greco Milone, che crede troppo nella sua forza, viene serrato da una quercia che voleva spaccare e viene mangiato dalle belve (nella leggenda sono lupi, ma qui è ucciso da un leone e da un drago);
- i soldati romani, vinti dai Sanniti nel 321 a. C., vengono fatti passare sotto le forche caudine;
- Alessandro Magno malato, anziché credere a una lettera che insinuava una possibile trappola mortale, sceglie di credere alla fedeltà del suo amico medico Filippo, beve la sua medicina ed ha salva la vita (nella scena, l'uomo dall'abito rosso è probabilmente il medico);
- nel VI sec. a. C., il ricchissimo re Cresos di Lidia è catturato da Ciro, fondatore dell'Impero Persiano. Costui sta per gettarlo sul rogo, ma quando sente che il prigioniero salmodia le parole di Solone, abbandona l'esecuzione;
- nell'era di Augusto, durante la guerra con la Dalmazia, il ponte con i cavalieri romani crolla improvvisamente;

- durante la festa di matrimonio della figlia, il re di Macedonia Filippo II (il padre di Alessandro Magno) viene assassinato;

- Cesare attraversa il mare in tempesta, senza agitarsi, incoraggiando il barcaiolo.

Tranne due o tre, sono storie a noi assai estranee, ma dobbiamo considerare che i cortigiani potevano (fino a un certo punto, almeno) capire il significato degli episodi. Misteriosa è la scelta degli episodi, piuttosto che gli episodi stessi. Cioè, conosciamo gli episodi, ma il motivo della scelta, la relazione tra gli episodi, ecc., sono ancora poco chiare.

Le scenette al centro del tondo sono, come si deduce dal fatto che potevano essere comprese senza iscrizioni, gli episodi più universali. Al centro sta Dio che crea, a destra, Adamo dal fango e, a sinistra, Eva da Adamo dormiente. In basso a sinistra, c'è San Girolamo, poi c'è la scena della "Condanna del Lavoro", rappresentata da Caino in basso

a destra, e dalla probabile figura di Abele in alto.¹⁴ Poi, in basso al centro, Caino uccide Abele.

Il Trionfo della Morte e la mandorla

Panofsky scrive che la simbologia del Tempo, essendo legata a Saturno, viene poi quasi assorbita dalla simbologia della Morte.¹⁵ E così, la Morte trionfale porta sempre una grossa falce, in origine attribuito di Saturno. D'altro canto, nella tradizione iconografica dei trionfi, il Tempo è, di solito, un debole vecchio con le ali, che spesso ha due stampe. La Morte di Costa, diversamente dalla Morte furiosa degli affreschi del Camposanto a Pisa, sembra più "filosofica", quasi volesse informarci della sua venuta nel nostro futuro; non è altro che il tema del "memento mori". Anche i personaggi in basso sono misteriosi: tra questi, il vecchio con la barba lunga davanti al carro della bara, ap-

poggiato al bastone, ha, mi pare, la funzione di aggiungere e rafforzare il senso del Tempo in questa scena.

Ivi eran quei che fur detti felici
pontefici, regnanti, imperadori
or sono ignudi, miseri e mendici.

Trionfo della Morte, I, 79-81

Nella tradizione iconografica, normalmente i morti sono distesi sotto al carro. In Costa invece stanno in piedi e chiacchierano tra loro e non sono dipinti in modo macabro. Tra di essi si vedono corone vescovili o cappelli di cardinali, che mostrano il loro rango in vita. Per esempio, una delle persone dietro al carro, considerando il magnifico turbante, può essere Saladino, che appare anche nel testo originale di Petrarca (*Trionfo della Fama, I, 151*). Potremmo continuare questi indovinelli, ma sarebbero troppi per questa sede e non sarebbe nemmeno molto utile e interessante. Qui invece vale la pena notare che ci sono altri due scheletri, oltre a quello sul carro. Durante il

Rinascimento, come simbolo di Morte, invece del solito scheletro della tradizione medievale, spesso appaiono le Parche della mitologia greca (le tre sorelle padrone del destino). Allora, possiamo forse inserire anche Costa in questa tendenza. Oppure, sarebbe forse anche giusto considerare la tradizione iconografica medievale dei “tre morti e tre vivi”, di probabile origine orientale.

Così, quello di Costa è l'esempio più complesso dell'iconografia dei trionfi, a causa soprattutto dell'enorme mandorla in alto. Si noti che la mandorla è dominata dal numero sacro “tre”. I cerchi esterni, sia a destra che a sinistra, hanno sei putti e tre putti più interni. Poi, quattro (due più due) angeli più in alto e dodici (sei più sei) apostoli formano insieme un cerchio interno alla mandorla. E i tre putti in fondo alla mandorla, anche se è il putto a destra (non quello al centro) a mostrare la schiena, si collegano all'iconografia delle tre Grazie. Inoltre, i colori delle tre Grazie – bianco, rosso e verde – corrispondono ai putti nel quadro.

Sopra ai tre putti c'è un angelo che suona la tromba e al loro fianco due figure: una porta la croce e l'altra la colonna della fustigazione di Cristo. Sono quasi certamente Elia e Mosè, che spesso portano questi oggetti nell'iconografia della Trasfigurazione, accanto al Cristo. Al centro della mandorla ci sono tre figure. Brown li interpreta come Cristo, Maria e Giovanni Battista;¹⁶ però, guardando l'abito del personaggio a destra, non adatto a Giovanni Battista, sarebbe più giusto fare i nomi di Dio Padre, Cristo e Maria, come dice Guerry, che conseguentemente interprete la mandorla come: "une théophanie qui pourrait être considérée comme une interprétation du Triomphe de la Divinité".¹⁷ D'altro canto Varese spiega: "il ritmo degli Angeli e dei Santi chiude, quasi nel triplice giro di una mandorla, la divinità",¹⁸ opponendo la mandorla, come "Gloria di Dio", alla morte.

La forma della mandorla, di solito, appare nel contesto dell'Ascensione di Maria o della Gloria di Dio.

Una cosa che dobbiamo ricordare è che la Gloria di Dio, nei *Trionfi* di Petrarca, non era altro che l'ultima parte: il *Trionfo dell'Eternità*. In un esempio dell'iconografia del Trionfo dell'Eternità, un cassone fiorentino del XV secolo, c'è il paradiso – pieno di angeli – sopra la terra, il mare e il cielo (fig. 5).

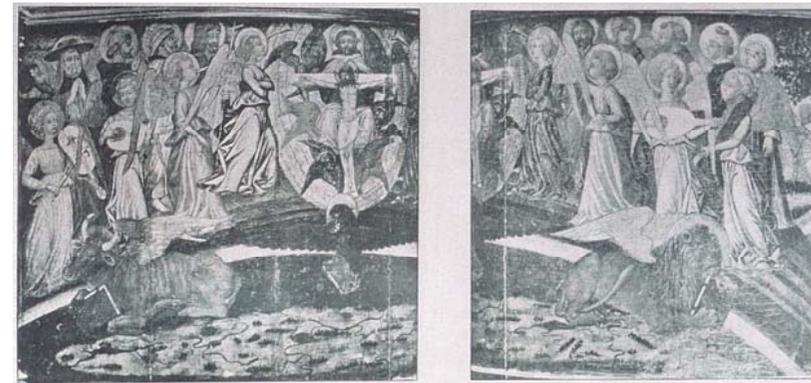


Fig. 5. *Trionfo dell'Eternità*, cassone fiorentino del XV secolo.

E qui, ciò che può essere collegato al carro del Trionfo dell'Eternità sono solamente i simboli dei quattro Evangelisti che solitamente tirano il carro dell'Eternità. Al centro del paradiso c'è Dio padre, dietro al crocifisso: qui si mostra la Gloria di Dio quasi come una Santa Trinità.

Come abbiamo già visto, la mandorla di Costa è dominata dal numero "tre": di conseguenza, è giusto leggere nella mandorla la Trinità, la Gloria di Dio ossia il Trionfo dell'Eternità. In effetti, nel *Secretum*, Petrarca stesso loda la santità del numero tre, citando Virgilio.¹⁹ Perciò, secondo me, il *Trionfo della Morte* di Costa non è in realtà solo un "Trionfo della Morte", ma nella mandorla è presente anche il tema del Trionfo dell'Eternità e non è forse del tutto sbagliato vedere anche qualcosa del "Trionfo del Tempo" nel già citato personaggio con il bastone vicino al carro.

Il tema dei due "trionfi" di Lorenzo Costa

Come nell'esempio di Costa, nella tradizione iconografica dei "Trionfi", diversi personaggi storici come Cesare o Scipione circondano il carro dei trionfi, soprattutto quello della Fama. Shorr ha riferito il fatto che questo tipo di composizione iconografica, prima dei *Trionfi*, appare già nelle illustrazioni di *De viris illustribus* (dopo il 1337) dello stesso Petrarca e mostra un esempio del 1379 e altri due.²⁰ In queste illustrazioni, la mandorla, la tromba, ecc., ci mostrano chiaramente che la composizione deriva dall'iconografia precedente della Gloria di Dio. Possiamo quindi ipotizzare che, in Costa, non soltanto la matrice originaria (personaggi storici, ecc.), ma anche la mandorla e la tromba rivelano l'iconografia di *De viris illustribus*, ossia la Gloria di Dio.

Devo citare brevemente anche Dante.²¹ Per quanto riguarda la rappresentazione del gruppo di personaggi storici, come indica Schubring, abbiamo un esempio preesi-

stente nel canto IV dell'*Inferno*.²² Sapendo che in effetti i *Trionfi* erano una specie di sfida a Dante, ciò è assai significativo (per questo i *Trionfi* sono una delle poche opere di Petrarca in lingua volgare). Così, l'apparizione, nel canto XXIX del *Purgatorio*, del carro trionfale di Beatrice ha probabilmente influenzato Petrarca.

In Costa appaiono anche due viaggiatori di fronte a un arco (piccole figure di Dante e Virgilio), sullo sfondo di entrambe le scene, come nota Marr.²³ Allora, il personaggio seduto sotto l'arco nella scena del Trionfo della Morte sarebbe Catone minore e l'arco sarebbe quello del *Purgatorio*, dove i tre si sono incontrati. Conseguentemente l'arco nella scena del *Trionfo della Fama* sarebbe quello dell'*Inferno* (quando Dante sale in Paradiso, Virgilio non è più insieme a lui). Il fiume davanti all'arco è quindi l'Acheronte, e la figurina nera del mostro sulla barca non è altro che Caronte. La folla rappresenta ovviamente le anime dei dannati.

Marr ha proposto una relazione tra il tondo e un'altra tradizione iconografica, quella della "ruota della Fortuna", ipotizzando che la scena della Fama rappresenti il mondo terrestre e la scena della Morte e il Paradiso dipinto rappresentino il mondo sacro. Lo studioso inoltre legge negli episodi biblici del tondo i "destini addossati agli esseri umani" e propone che il tondo sia una rappresentazione della ruota della Fortuna.²⁴ La Fortuna in effetti spesso gira la ruota e questo può spiegare perché le scene nel tondo siano collocate come in un orologio.

Ariès, invece, interpretando la piccola figura al centro della mandorla come un'anima salvata in Paradiso, legge l'opera come una comparazione di Vita e Morte: "La Mort révèle un paradis, où une âme arrive [...], la Vie est symbolisée par une sorte de globe rempli à plein bord de scènes de malheur".²⁵ Così, si può ulteriormente rafforzare l'interpretazione di Varese, che vede nella mandorla la Gloria di Dio. E anche Welch conclude che il trionfo della

Fama parla dei dolori della vita reale sulla terra, e quello della Morte invece della gioia in Paradiso.²⁶

Queste opinioni sono assai convincenti; però, se fosse veramente come dice Marr, anche tutti gli altri episodi nel tondo dovrebbero essere tetri e dolorosi, proprio come gli episodi biblici al centro. Ugualmente, seguendo l'interpretazione di Welch, l'atmosfera di tutto il tondo dovrebbe essere cupa e tragica, perché la scena deve presentare il dolore della vita. Ma, per esempio, l'episodio di Alessandro Magno è in realtà molto lontano da "sfortuna" o "dolore" e sarebbe piuttosto giusto etichettarlo con "fiducia", "amicizia" o "coraggio". Anche quello di Cesare dovrebbe essere "coraggio" o "audacia"; così, è evidente che nel tondo non ci sono solo scene di "sfortuna" o "infelicità". Anzi, l'episodio di Basso non è altro che una storia di "fortuna" e "felicità".

Welch continua: "Thus while praising the Bentivoglio lord, [...], the images also made it clear that Giovanni II [Bentivoglio] was aware of the dangers of vainglory".²⁷

Carandente ugualmente vede nell'opera la *Vanitas*, che ha lo scopo di scoraggiare la superbia.²⁸ E Raule così interpreta: "Il biblico *Vanitas vanitatum* deve essere l'intenzione di questa antitesi",²⁹ anche perché le opere si trovano nella cappella privata in cui riposa la famiglia stessa.

A questo punto, mi sembra giusto vedere nella mandorla la Gloria di Dio o il Perdono di Dio e nelle due scene trionfali la Comparazione di Vita e Morte, cioè la *Vanitas*. Ma rimane ancora il mistero del tondo. Dunque, tenendo conto dei significati della Gloria di Dio e della Salvezza nel Paradiso, rammentiamo ora lo schema dei tre spazi prospettici del quadro di Holbein. Lì sono stati dipinti con diverse prospettive il mondo attuale, il mondo dopo la morte e il mondo della salvezza di Dio. Riguardiamo ora l'opera di Costa sotto questo punto di vista.

C'è un effetto *trompe-l'oeil* in due dei quattro medaglioni al di sopra degli archi; la parte inferiore dei medaglioni è parzialmente nascosta e questo vuole farci apprezzare la

profondità dell'arco. Questa illusione serve a situare la scena del trionfo in uno spazio "reale" che esiste oltre l'arco dei portici. Anche le colonne ai due lati sono dipinti in *trompe-l'œil*, per dare l'illusione che le due scene dei trionfi siano situate in uno spazio aldilà dell'arco. Così, le scene trionfali sono una continuazione del nostro mondo. Nella storia della prospettiva fino ad oggi il nome di Costa non appare mai; in realtà vediamo ora che egli ha utilizzato una tecnica molto raffinata.

D'altro canto, nella scena del *Trionfo della Morte*, solo nella mandorla in alto non viene utilizzata la prospettiva normale e tutto sembra tra le nuvole, senza alcuna profondità: possiamo dire che è uno spazio quasi non-prospettico.

Nel *Trionfo della Fama*, come in quello della Morte, la scena trionfale in basso è uno spazio normale, continuazione del nostro mondo. Soltanto nel tondo invece, a differenza che nella mandorla, c'è chiaramente una prospettiva dotata di una certa profondità. Osservando però che

Abele pastore ha la stessa grandezza della montagna o del palazzo accanto a lui, direi che il tondo è dominato da una strana prospettiva, una prospettiva di tipo "medievale", diversa anche da quella "rinascimentale" della scena trionfale in basso.

Insomma, in queste due scene trionfali, ciò che è notevole è che il pittore abbia intenzionalmente utilizzato tre diversi spazi prospettici; mandorla, tondo e trionfi. Allora, per quale ragione?

Abbiamo già visto nel quadro di Holbein, che diversi spazi prospettici hanno diversi contenuti propri. Tenendo conto di questa nostra conclusione, se guardiamo l'opera di Costa, finora avvolta da un complesso mistero, possiamo proporre una nuova interpretazione.

La mandorla di Costa, proprio come il crocifisso di Holbein, è dipinta con lo spazio non-prospettico della salvezza divina. E le scene trionfali, proprio come lo spazio degli ambasciatori, sono in uno spazio prospettico normale. D'altro canto, poiché Costa non ha usato la tecnica

dell'anamorfose, non si può trattare allo stesso modo il tondo di Costa e il teschio di Holbein. Lo stesso significato della *Vanitas* è presente in Costa nella scena del *Trionfo della Morte*, collegato con il *Trionfo della Fama*. Il tondo quindi vuole trasmetterci un altro significato, che non è quello dello spazio attuale (cioè del tempo "attuale"), né quello della salvezza e neanche quello della morte (cioè del tempo "futuro"). A questo punto ritengo giusto considerare gli episodi nel tondo, sviluppati come in una pittura su rotolo, come una lunga storia di noi esseri umani nel "passato", una storia giocata dal destino, una storia in cui i vari personaggi d'eccezione che appaiono negli episodi hanno coraggiosamente sfidato il destino capriccioso.

Riordino ora la struttura "spazi-tempi-contenuti" dell'opera di Costa (fig. 6):

1) Le scene trionfali hanno uno spazio prospettico normale, cioè una continuazione del nostro mondo: il tempo è quindi quello attuale. Qui c'è il tema della gloria, cioè della Fama, della famiglia Bentivoglio; allo stesso tempo c'è

anche il tema della *Vanitas* (Fama / Morte), visto che ci troviamo nella cappella in cui riposa la famiglia stessa;

2) la mandorla, in uno spazio non-prospettico, ci mostra la possibilità del perdono di Dio e la salvezza divina, in un tempo, quindi, che è quello futuro;

3) il misterioso tondo è in uno spazio prospettico anomalo, quindi non rappresenta né il tempo presente, né il futuro. E osservando il contenuto degli episodi, penso che sia giusto considerarli come la lunga storia di noi esseri umani nel "passato": una storia giocata dal destino, una storia in cui noi umani abbiamo sfidato il destino.

Così, abbiamo visto, con Holbein, i diversi contenuti dei vari spazi prospettici, partendo dallo studio del grande Baltrušaitis. In seguito, abbiamo tentato di contribuire alla soluzione di vari problemi ancora presenti nella storia dell'arte, con i due *Trionfi* di Costa. Certo, queste sono soltanto le considerazioni scaturite dai miei tentativi di analisi di questi due misteriosi *Trionfi*; dopo aver pro-

posto queste interpretazioni, è ora meglio attendere altri futuri suggerimenti.

Analisi prospettica dei "Trionfi"
di Lorenzo Costa

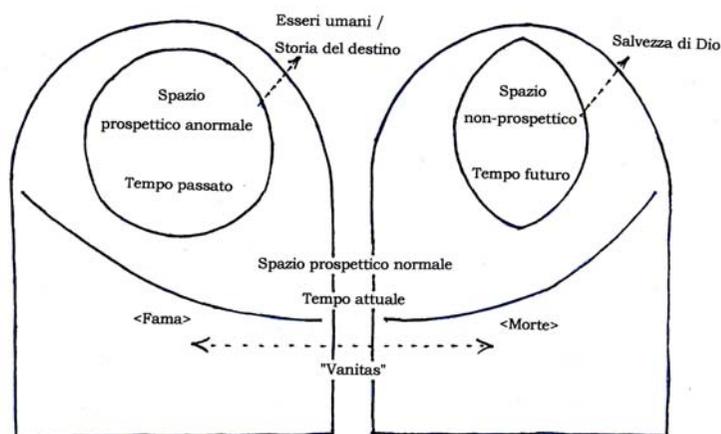


Fig. 6. Analisi prospettica dei "Trionfi" di Lorenzo Costa.

NOTE

- ¹ J. Baltrušaitis, *Anamorphoses ou Perspectives curieuses*, Paris 1969², p. 146.
- ² E. R. Samuel, *Death in the Glass*, "The Burlington Magazine", 105, 1963, pp. 436-441.
- ³ H. Morokawa, *Mirror and Distortion*, "Tama Art University Bulletin", 10, 1995, pp. 251-260.
- ⁴ F. Zeri, *Dietro l'immagine*, Milano 1987, p. 10.
- ⁵ J. Baltrušaitis, *op. cit.*, p. 140.
- ⁶ E. R. Samuel, *op. cit.*, p. 441.
- ⁷ M. Kemp, *The Science of Art*, New Haven-London 1990, p. 209.
- ⁸ J. Elkins, *The poetics of perspective*, New York 1994, p. 167.
- ⁹ H. Ikegami, *Due volti dell'Anamorfosi. Prospettiva e "Vanitas": Niceron, Pozzo, Holbein e Descartes*, Bologna 2000, pp. 101-109.
- ¹⁰ P. d'Essling e E. Münts, *Pétrarque, ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits*, Paris 1902, p. 150.
- ¹¹ J. Burckhardt, *Il Cicerone* (1855), trad. it. Firenze 1952, p. 892.
- ¹² D. Shorr, *Some notes on the Iconography of Petrarch's Triumph of Fame*, "The Art Bulletin", XX, 1938, pp. 100-107.

¹³ M. F. De Mély, *Pétrarque et le symbolisme antique*, Paris 1904, pp. 292-297.

¹⁴ Brown legge la figura del pastore come l'immagine del Ventidio Basso nel periodo delle sue sfortune, prima che diventa il braccio destro del Cesare (C. M. Brown, *Lorenzo Costa*, Ann Arbor 1967, p. 59). Però, come è noto, considerando che l'omicidio del pastore Abele è anche un'allusione alla sofferenza degli ebrei, popolo di pastori, e alla futura Passione del Cristo, non è logico che solo l'agricoltura sia dipinta come uno dei due lavori degli uomini. Inoltre, stando ai fatti, prima di essere scoperto da Cesare, Basso era comunque un soldato, non un pastore.

¹⁵ E. Panofsky, *Studies in Iconology*, New York, 1962 p. 75.

¹⁶ C. Brown, *op. cit.*, p. 55.

¹⁷ L. Guerry, *Le Thème du "Triomphe de la Mort" dans la peinture italienne*, Paris 1950, p. 201.

¹⁸ R. Varese, *Lorenzo Costa*, Milano 1967, pp. 20-21.

¹⁹ F. Petrarca, *Secretum*, II, *in fine*.

²⁰ D. Shorr, *op. cit.*, pp. 100-107. Per quanto riguarda la composizione iconografica, secondo Gilbert, c'è una possibilità che il tema dell'affresco perduto di Giotto a Milano fosse la Gloria di Dio con vari personaggi storici (C. Gilbert, *The Fresco by Giotto in Milan*, "Arte Lombarda", 47-48, 1997, pp. 31-72).

Considerando che, prima della distruzione dell'affresco, Petrarca si trovava alla corte di Milano, e che cominciò a scrivere, prima dei *Trionfi*, *De viris illustribus* proprio a Milano, si può pensare a un'influenza del testo visuale sul testo letterario.

²¹ È interessante prendere in considerazione anche Boccaccio. Shorr ha notato la somiglianza tra la tradizione iconografica dei Trionfi e l'*Amorosa Visione* (prima del 1342) del Boccaccio, citando gli esempi della Fama all'interno del cerchio (D. Shorr, *op. cit.*, pp. 100-107): "Nel magnanimo aspetto fu, ch'a sesta / Un cerchio si movea grande e ritondo / Da piè passando a lei sopra la testa" (*Amorosa Visione*, canto VI, Firenze 1826, p. 26). Sarebbe possibile collegare la mandorla e il tondo di Costa con il brano del Boccaccio. Sapendo che quest'ultimo era amico di Petrarca e che fu il primo commentatore della *Divina Commedia* all'Università di Firenze, è interessante considerare i rapporti dei tre poeti con le visioni trionfali e le influenze sulla storia dell'arte.

²² P. Schubring, *The oldest representation of Petrarca's "Trionfo della Fama"*, "Pantheon", IV, 1929, pp. 98, 560-62.

²³ T. Marr, *Die Erlösungsallegorie von Lorenzo Costa in S. Giacomo Maggiore in Bologna*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 4, 1991, pp. 520-540.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ P. Ariès, *Images de l'Homme devant la Mort*, Tours 1983, p. 205.

²⁶ E. Welch, *Art and Society in Italy 1350-1500*, Oxford 1997, p. 265.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ G. Carandente, *I Trionfi nel primo Rinascimento*, Roma 1963, p. 102.

²⁹ A. Raule, *S. Giacomo Maggiore in Bologna*, Bologna 1955, p. 37.