

Annalisa Caputo

***L'iconologia di Padre tempo: storia di un errore.
Petrarca, Ervin Panofsky e Simona Cohen***

Abstract: Starting from the Erwin Panofsky's hypothesis (see the essay on *Padre Tempo*), this paper moves in two directions. First of all it goes back in time and returns to Petrarca's *Triumphs* and to the fourteenth and sixteenth century illustrations of this *Opera*. Then it goes forward, following the interpretation of Simona Cohen, who somehow overcomes the Panofsky hypothesis and shows how the saturnine vision of Time Iconology emerges actually only in late Renaissance. Thus the final thesis of my research emerges: the humanistic iconology of time is the last 'place' of balance and bond between 'Father Time' and 'Eternal Father', before the modern laceration, that comes to definitively secularize time, in his face of tragic devourer of being.

Prendendo come ipotesi di ricerca quella suggerita da Erwin Panofsky nel suo lavoro su *Padre Tempo*, il saggio si muove in due direzioni. All'indietro, tornando ai *Trionfi* di Petrarca e alle illustrazioni quattrocentesche di quest'Opera. In avanti, seguendo l'interpretazione di Simona Cohen, che in qualche maniera supera l'ipotesi panofskyana e mostra come la visione saturnina dell'iconologia del tempo sia in realtà solo tardo rinascimentale. Emerge quindi la tesi finale di questa ricerca: l'iconologia umanistica del tempo come ultimo luogo di equilibrio e legame tra Padre tempo e Padre eterno, prima che la lacerazione moderna venga a secolarizzare definitivamente il tempo e a consegnarcelo nel suo volto di tragico divoratore d'essere.

Keywords: *Iconologia e filosofia, Padre tempo, Petrarca, Ervin Panofsky, Simona Cohen*

Parole chiave: *Iconologia e filosofia, Padre tempo, Petrarca, Ervin Panofsky, Simona Cohen*

0) Una breve premessa: perché Ervin Panofsky e Simona Cohen

Per chiunque voglia lavorare sull'iconologia del tempo resta fondamentale la ricerca di Ervin Panofsky dal titolo *Il Padre tempo*, contenuta nella raccolta *Studi di iconologia* (1939)¹.

È un testo che ha fatto scuola, in cui Panofsky mostra come e quando nasca quella rappresentazione 'saturnina' del tempo, che arriva ad immagini forti, crude e famose come *Saturno che divora i suoi figli* (1821-'23) di Goya, in cui vediamo il dio Kronos (Saturno per i latini), reso visivamente come un 'demone distruttore', che mangia e divora ogni cosa. Viene qui ripreso il mito antico, secondo il quale, Kronos aveva ucciso il padre per regnare al suo posto, ma poi fu costretto a divorare ad uno ad uno i suoi figli, per timore di essere a sua volta spodestato da loro². Vattimo, commentando alcuni passaggi nietzscheani, ha parlato di una 'struttura edipica del tempo', in cui ogni istante mangia il precedente³. E qui vediamo



¹ *Il Padre Tempo*, in *Studi di iconologia* (1939), tr. it. Einaudi, Torino, 1975, pp. 89-134.

² Su come in realtà anche la 'rappresentazione' del mito sia molto più complessa di quanto si pensi e di come non sia facilmente sovrapponibile la relazione tra il dio Kronos e il tempo (Chronos, non Kronos), rimandiamo al nostro saggio, compreso in questo stesso fascicolo di "Logoi", dal titolo *Quando le parole ci guardano. Un percorso tra Kronos, Chronos, Aion e Kairos*

³ Cfr. G. Vattimo, *Il soggetto e la maschera*, Bompiani, Milano, 1974⁵, pp. 249 sgg.

come sia geniale e terribile Goya nel rappresentare il volto tragico della temporalità.

Quindi, Panofsky. Però, per quanto imprescindibili, le ricerche panofskyane sono un po' datate, e lavorano con una raccolta dati ancora limitata. È quello che dimostra il bellissimo libro di Simona Cohen, *Transformations of Time and Temporality in Medieval and Renaissance Art* (Brill, Leiden, 2014). Lo spettro d'indagine della studiosa (docente presso il Dipartimento di Storia dell'arte dell'Università di Tel-Aviv) è decisamente più ampio rispetto a ciò di cui possiamo dare conto qui. E ci è servito come grimaldello, per tornare sulle fonti indicate da Panofsky e verificarle, rimetterle in gioco, con l'obiettivo di focalizzare nuovamente e diversamente l'attenzione su quel passaggio particolare della filosofia, dell'arte, della letteratura (e quindi dell'iconologia) che è il mondo umanistico-rinascimentale: passaggio in cui prende forma l'immagine del tempo-divoratore in cui ancora oggi siamo immersi. Perché la filosofia dia a pensare all'iconologia e l'iconologia alla filosofia⁴.

E iniziamo da un pittore, sconosciuto ai più: Jacopo di Arcangelo, noto come Jacopo del Sellaio (Firenze, 1442 – 1493)⁵.

1) Da Jacopo del Sellaio a Petrarca: i Trionfi



⁴ Assumiamo qui la nota distinzione di Erwin Panofsky tra il livello iconografico (di identificazione convenzionale del tema nell'immagine) e iconologico che implica un'interpretazione più vasta, a partire dal contesto e della tradizione dell'opera stessa. Dal punto di vista filosofico la prospettiva è doppiamente interessante, a nostro avviso. Infatti, da un lato si tratta di capire come 'anche' la filosofia del tempo incida sulla creazione / variazione di un'immagine. Dall'altro lato, si tratta di capire come la variazione della rappresentazione iconologica di un soggetto a sua volta incida sulla sua interpretazione e dunque anche sulla filosofia.

⁵ Citato da Vasari come allievo di Filippi. Mostra nelle sue opere influssi di Verrocchio e soprattutto Botticelli, con cui collaborerà per la commissione di alcune opere. Tramite invece la collaborazione con Bartolomeo di Giovanni assume anche influenze del Ghirlandaio. I Trionfi vengono datati intorno al 1480. Nel sito del Museo Bandini (Fiesole) in cui si trovano oggi le tavole, troviamo questo commento: «i dipinti in origine erano probabilmente delle spalliere, rivestimenti parietali che servivano per proteggere le stanze dal freddo e furono probabilmente realizzati a Jacopo del Sellaio nella prima metà del nono decennio del XV secolo. L'artista, infatti, si mostra fortemente influenzato dal Botticelli, col quale collaborò all'esecuzione di alcune opere, nel lirismo del paesaggio, nel tono pacato della narrazione e nell'aspetto grafico ed elegante delle vesti, che ricordano la Primavera, eseguita nel 1482. Inoltre, sembra dare sfoggio delle sue doti di grande decoratore nell'attenta resa dei particolari e nel gusto per le dorature. Per la presenza dello stemma degli Strozzi, le tre lune, sui finimenti dei cavalli nel Trionfo di Amore, è possibile ipotizzare che le tavole siano state commissionate da questa famiglia in occasione di un matrimonio tra una Strozzi e un Medici, la cui insegna araldica forse è andata perduta a causa di una riduzione laterale delle tavole in epoca moderna» (<http://met.provincia.fi.it/news.aspx?id=26718>)

Assumiamo queste due immagini, *Trionfo del tempo* e *Trionfo dell'eternità*, come uno snodo interessante del percorso che mostra e rivela il senso del tempo⁶, nel passaggio dall'antichità alla modernità. Per cui faremo dei salti indietro per capire l'iconografia da cui derivano le figure di Jacopo del Sellaio e poi dei salti in avanti per cogliere brevemente il modificarsi dell'immagine del tempo fino alla svolta moderna.

In prima istanza, possiamo dire che le due tavole fanno parte di una serie di quattro, e quindi vanno lette insieme al *Trionfo di Amore* e al *Trionfo della Pudicizia*. E tutte e quattro costituiscono una resa visiva dei Trionfi di Petrarca.



Nel Rinascimento, il testo petrarchesco ebbe fortuna nella sua trasposizione in immagine, sebbene i critici notino tutti una duplice stranezza: il passare di oltre cinquant'anni tra la stesura dell'Opera e la fioritura della sua figurazione in manoscritti e cassoni nuziali; e la mancanza di un riferimento 'letterale' al testo petrarchesco. Gli 'artisti' si muovono con più libertà, immettendo spesso nelle figure (come vedremo) più l'immaginario del 'loro' contesto socio-culturale che l'immaginario petrarchesco.

In ogni caso, quella di Jacopo del Sellaio è solo una di queste rese in immagine. È utile, quindi, ripartire da Petrarca.

I *Trionfi*, opera dalla lunghissima gestazione (1351-1374), matura e incompiuta, partono dall'amore e arrivano all'eternità. La luce (che percorre sotto traccia i versi⁷) sembra da subito chiedere di essere trasposta in figura.

E i versi, snodandosi sul filo della 'visio' e dell'onirico⁸, sembrano già scritti in immagine («quasi lunga pictura in tempo breve, che 'l più va inanzi, e l'occhio torna a dietro»⁹).

⁶ Tra i primi ad indicare l'importanza iconologica di queste immagini, come anticipato, Panofsky.

⁷ «Vinto dal sonno, vidi una gran luce»: *Trionfi*, 1, I, 11 (ci siamo avvalsi dell'edizione a cura di Guido Bezzola, su testo approntato da R. Ramat, Rizzoli, Milano, 1957 (ripresa anche nella biblioteca: Letteratura italiana Einaudi, Torino), ma di volta in volta citeremo solo il numero del Trionfo, a cui facciamo seguire la scansione delle parti in numeri romani e quindi il numero dei versi di riferimento).

⁸ I critici ricordano, tra l'altro, che il riferimento petrarchesco è al sogno narrato nelle *Confessioni* di Agostino e all'*Amorosa visione* di Boccaccio (qui trova spazio la descrizione di alcuni dipinti che rappresentano i Trionfi della Sapienza, della Gloria, della Ricchezza e dell'Amore e della Fortuna). Ovviamente il rimando è anche alla costruzione dantesca: dalla terra alla vita eterna. Ma i Trionfi non mostrano una sorta di profezia, quanto piuttosto appunto una visione. La guida con cui l'Autore parla si mostra ignota e manca quasi del tutto il dialogo con i personaggi incontrati.

⁹ *Trionfi*, 1, IV, 165. Cfr. C. Vecce, *La 'lunga pictura': visione e rappresentazione nei Trionfi*, in *Triumphs of Francesco Petrarca*, a cura di Claudia Berra, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, Bologna, 1999, pp. 299-315. Questo è l'unico passaggio in cui Petrarca usa il termine 'pictura' per indicare la sua visione.

Sei quadri: ognuno un trionfo, un corteo, un vincitore. Tra l'uno e l'altro, o forse meglio dall'uno a all'altro si muove lo scrittore-viaggiatore, intessendo – tra ricordi e desideri – la narrazione della sua vita e, allegoricamente, di ogni vita.

Il primo quadro/trionfo racconta il giorno dell'innamoramento per Laura (aurora, primavera), avvolto nella scelta retorica del racconto di un sogno.

È qui (come ci mostra anche Jacopo del Sellaio) che appare Amore, iconograficamente riconoscibile come Cupido con l'arco e le ali. Eros/fuoco scende, sfiorando (senza toccare) un braciere (o forse esce da quella fiamma? Fuoco e ghiaccio insieme¹⁰?).



Il suo trionfo (come quelli seguenti) prende la forma 'classica' del trionfo romano, del vincitore che, su di un carro¹¹, si muove,

accompagnato dai suoi soldati, fino al tempio di Giove/Sole, per offrire sacrifici di ringraziamento).

Ma chi è qui il vincitore? Certo non Petrarca. Forse è invece Amore stesso, con i suoi schiavi/seguaici¹². Nell'immagine di Jacopo del Sellaio ai piedi di Eros tre figure: un giovane guerriero, una donna, un uomo maturo. Perché Cupido colpisce in ogni tempo, in ogni età. Intorno, il corteo degli amanti e dei poeti cantori d'Amore. Tra terra e cielo, sullo sfondo, l'azzurro del mare, che ci colloca sull'isola di Cipro, regno di Afrodite, madre di Eros, dea della bellezza e dell'amore stesso¹³.



¹⁰ Trionfi, 1, III, 157: «(...) so, seguendo 'l mio foco ovunque e' fugge, / arder da lunge et agghiacciar da presso».

¹¹ Ivi, 1, I, 13-15: «...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' fianchi (...)».

¹² Ivi, 1, I, 28-34: «(...) d'intorno innumerabili mortali, / parte presi in battaglia e parte occisi, / parte feriti di pungenti strali. / Vago d'udir novelle, oltre mi misi / tanto ch'io fui in esser di quegli uno / che per sua man di vita eran divisi».

¹³ Ivi, 1, IV, 94-108: «Seguimmo il suon delle purpuree penne / de' volanti corsier per mille fosse, / fin che nel regno di sua madre venne; / (...) Giace oltra ove l'Egeo sospira e piagne / un'isoletta delicata e molle / più d'altra che 'l sol scalde o che 'l mar bagne (...). / Questa è la terra che cotanto piacque / a Venere, e 'n quel tempo a lei fu sagra / che 'l ver nascoso e sconosciuto giacque». In alto a sinistra intravediamo l'uccisione di



Nella storia/sogno petrarchesca, però, segue il *Trionfo di Pudicizia*.

Il 'ponte' è Laura. Amata da Petrarca¹⁴, non ricambia però il suo affetto, e – rifiutando di incatenarsi ad Amore – con le armi delle Virtù (Pudicizia in testa¹⁵), sconfigge Eros.

In maniera acuta Petrarca sottolinea l'ambivalenza del suo sentimento verso la donna: attrazione e invidia; gelosia e volontà di legame, ma anche ammirazione per lei che sa rimanere libera («così preso mi trovo, et ella è sciolta»¹⁶).

La vediamo eterea, nella rappresentazione di Jacopo del sellaio, chiara, azzurra nell'azzurro¹⁷, sul suo

carro/piedistallo dorato, quasi una dea o una santa. Ai suoi piedi, il povero Cupido, viene spennato come un pollo¹⁸ da Lucrezia e Penelope, mentre altre due figure femminili (non presenti letteralmente in Petrarca) gli rompono frecce ed arco. In basso altre eroine di questo 'trionfo': Virginia, Didone, Piccarda Donati.



un soldato, per mano della stessa Morte. In Petrarca è un 'Trionfo' a sé



¹⁴ Ivi, 1, III, 91-93: «(...) et io, ch'avrei giurato / difendermi d'un uom coverto d'arme, / con parole e con cenni fui legato».

¹⁵ Ivi, 2, 88-90: «...penser canuti in giovanile etate, / e (la concordia ch'è sì rara al mondo) / v'era con Castità somma Beltate»

¹⁶ Ivi, 2, 145. Cfr. anche 102-114: «(...) vedendo / chi m'avea preso in libertate e 'n pace; / e, come tardi dopo 'l danno intendo, / di sue bellezze mia morte facea, / d'amor, di gelosia, d'invidia ardendo. / Gli occhi dal suo bel viso non torcea, / come uom ch'è infermo e di tal cosa ingordo / ch'è dolce al gusto, a la salute è rea. (...) Da quel tempo ebbi gli occhi umili e bassi, / e 'l cor pensoso, e solitario albergo / fonti, fiumi, montagne, boschi e sassi».

¹⁷ Ivi, 2, 136-137: «...le chiome accolte in oro o sparse al vento, / gli occhi, ch'accesi d'un celeste lume ...»

¹⁸ Ivi, 2, 18: «sì tolte gli eran l'ali e 'l gire a volo ...»



I simboli classici della castità – gli unicorni che trascinano il carro in-vece dei cavalli, da sempre simbolo erotico del desiderio; e l'ermellino¹⁹, che spicca bianco nel nero²⁰, sulla bandiera rossa portata dall'allegoria femminile di Pudicizia – sembrano voler suggerire il 'sì' di Laura a questa forma di vittoria, piuttosto che il 'no' a Petrarca.

Ma il sentiero viene sbarrato da un altro 'Trionfo', quello della morte²¹ (l'immagine manca in Jacopo del Sellaio, che sceglie di rappresentare solo quattro tra i sei Trionfi). Alla morte trionfante, Laura si abbandona, eroina non vinta, sebbene soccombente.

Segue quindi il 'Trionfo della fama'²² (anche questo manca in Jacopo del Sellaio, che lo inserisce in qualche maniera 'dentro' il Trionfo del tempo). La fama, il ricordo degli uomini e delle donne illustri paiono le uniche cose in grado di sconfiggere la morte e far vivere oltre di essa.

Ma la battaglia continua. E arriva il Sole, che, nel 'Trionfo del tempo', con ira impenna le ruote del suo carro: a bruciare, nel vortice accelerato dei tempi, quanti si illudono di sopravvivere aggrappandosi alla propria gloria. La vittoria finale, però, spetta al 'Trionfo dell'eternità'. Non più un sogno, ma una profezia. I verbi si convertono al futuro e la visione si squarcia, configgendosi nell'Al di là, dove il poeta spera di poter incontrare nuovamente Laura, tra i risorti, fissa nell'Unico che resta, e non passa.

2) Da Petrarca a Jacopo del Sellaio: il Trionfo dell'eternità

Passiamo ora a vedere più da vicino i due Trionfi finali che ci interessano (sempre 'tra' Petrarca e Jacopo del Sellaio). In particolare ci soffermeremo sul Tempo, ma partiamo dalla fine. In un intenso dialogo con il proprio cuore²³, Petrarca sottolinea il rapporto fede/fiducia/fedeltà/saldezza.

Da poi che sotto 'l ciel cosa non vidi
stabile e ferma, tutto sbigottito
mi volsi al cor e dissi: - In che ti fidi? -
Rispose: - Nel Signor, che mai fallito
non ha promessa a chi si fida in lui (vv. 1-5)²⁴.

¹⁹ Ivi, 2, 121: «(...) veggio andar / quella leggiadra fera / non curando di me né di mie pene, / di sue vertuti e di mie spoglie altera».

²⁰ Già nel Trionfo di Amore, al primo apparire Laura viene indicata con il bianco: ivi, 1, III, 85 sgg.: «et io, come chi teme / futuro male e trema anzi la tromba, / sentendo già dov'altri anco nol preme, / avea color d'uom tratto d'una tomba; / quando una giovinetta ebbi dal lato, / pura assai più che candida colomba».

²¹ C'è chi richiama figurativamente il Trionfo della morte del Camposanto di Pisa, attribuito a Buffalmacco (o comunque i classici affreschi medievali sul tema). Cfr. L. Battaglia Ricci, *Immaginario trionfale: Petrarca e la tradizione figurativa*, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, a cura di Claudia Berra, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, Bologna 1999, pp. 270-80.

²² I critici ritengono che per il Trionfo della Fama e di Amore Petrarca si sia potuto ispirare a Giotto. In particolare cfr. Gilbert Creighton, *The Fresco by Giotto in Milan*, in "Arte lombarda", 1977, 47/48, pp. 31-72 che tra i primi ha posto l'affresco della Vanagloria di Giotto (1335) Palazzo Visconti – Milano come una delle possibili ispirazioni non solo di Boccaccio e Petrarca, ma anche delle rappresentazioni allegoriche dei vari Trionfi rappresentati sulle miniature o sui cassoni nuziali.

²³ È chiaro il movimento agostiniano della ricerca di Dio in 'interiore homine': «Questo pensava; e mentre più s'interna / la mente mia, veder mi parve un mondo novo», scrive Petrarca (Trionfo dell'eternità, 19-21). Cfr. M. Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto del 'Canzoniere' di Petrarca*, Il Mulino, Bologna, 1993.

²⁴ Tutte le citazioni dei Trionfi di questo paragrafo sono tratte da *Trionfo dell'eternità*.

Notiamo la contrapposizione ben chiara tra l'Eterno e il mondo/tempo/instabilità («ma ben veggio che 'l mondo m'ha schernito, / e sento quel ch'i' sono e quel ch'i' fui, / e veggio andar, anzi volare il tempo, / e doler mi vorrei, né so di cui», vv. 6-9); tra il Ciel che saggiamente «volge e governa» e il «molto voltar» insensato delle cose («che fine avranno?», vv. 17-18).

Anche se per Petrarca il problema, evidentemente (e ci torneremo), non è il tempo in sé ma come l'uomo abita il tempo: con voracità e attenzione all'effimero; e tardando e ritardando la scelta di volgersi verso ciò che invece è vero e stabile («ché la colpa è pur mia, che più per tempo / deve' aprir gli occhi, e non tardar al fine, / ch'a dir il vero omai troppo m'attempo», vv. 10-12). La vera contrapposizione è allora forse tra il ritardo della conversione umana (conversione dal fugace al duraturo²⁵) e la tempestività continua invece del divino: «ma tarde non fur mai grazie divine» (v. 13).

Evidente qui il rimando alle *Confessioni* agostiniane (IV, 10): «lì non c'è possibilità di sollievo, perché le cose non sono stabili (*non stant*), sfuggono (*fugiunt*), e chi mai riesce ad inseguirle?». «Ma il Verbo di Dio dice: 'Forse che anche io svanisco?' Poni dunque la tua abitazione in lui, anima mia! (...) Ogni debolezza (...) non verrà più trascinata in basso (*descendant*), ma resta sempre in piedi presso Dio onnipresente e stabile (*stabunt tecum et permanebunt ad semper stantem ac permanentem deum*)» (IV, 11)²⁶.

Così come un altro dettaglio interessante, su cui si potrebbe riflettere, è che nel testo petrarchesco più che la contrapposizione tra tempo ed eternità, emerge la contrapposizione tra l'esperienza lacerante della temporalità divisa, parcellizzata (scandita in passato/presente/futuro) e quella agognata di un tempo-fermo, unificato, diventato Uno, che è appunto l'eternità.

Qual meraviglia ebb'io, quando ristare
vidi in un punto quel che mai non stette,
ma discorrendo suol tutto cangiare!
E le tre parti sue vidi ristrette
ad una sola, e quella una esser ferma
sì che, come soleva, più non s'affrette,
e quasi in terra d'erbe ignuda et erma,
né «fia» né «fu» né «mai» né «inanzi» o «'ndietro»
ch'umana vita fanno varia e 'nferma (vv. 25-33)²⁷.

L'eterno come Punto unitario e fermo del tempo. La cosa pare confermata dalla metafora del sole, che nel Trionfo del tempo era il nemico, l'astro corre e distrugge ogni cosa. Nel Trionfo dell'eternità, invece, sparisce la misurazione cronologica (e astrologica)

²⁵ Da notare anche le aggettivazioni che dopo Petrarca usa per indicare gli uomini legati al tempo: «misera la volgare e cieca gente, / che pon qui sue speranze in cose tali / che 'l tempo le ne porta sì repente! / O veramente sordi, ignudi e frali, /poveri d'argomenti e di consiglio, / egri del tutto e miseri mortali!» (vv. 49-54): ricorda la descrizione dei 'mortali' di Parmenide.

²⁶ E ancora: Agostino, *Le confessioni*, XI, 13: «Chi la tratterrà e la fisserà, affinché, stabile per un poco, colga per un poco lo splendore dell'eternità sempre stabile, la confronti con il tempo mai stabile, e veda come non si possa istituire un confronto, come il tempo dura per il passaggio di molte brevi durate, che non possono svolgersi simultaneamente, mentre nell'eternità nulla passa, ma tutto è presente, a differenza del tempo, mai tutto presente; come il passato sia sempre sospinto dal futuro, e il futuro segua sempre al passato, e passato e futuro nascano e fluiscano sempre da Colui che è l'eterno presente? (...) *Tu sei sempre il medesimo, e i tuoi anni non finiscono mai*. I tuoi anni non vanno né vengono; invece questi, i nostri, vanno e vengono. (...) I tuoi anni sono tutti insieme, perché sono stabili; non se ne vanno, eliminati dai venienti, perché non passano. (...) *I tuoi anni sono un giorno solo*, e il tuo giorno non è ogni giorno, ma oggi, perché il tuo oggi non cede al domani, come non è successo all'ieri. Il tuo oggi è l'eternità» (citiamo dalla collana *Patristica*, Ed. San Paolo, Cinisello Balsamo, 1975, tr. it. di A. Landi, p. 383).

²⁷ E già prima si parlava dell'eternità come di «un mondo / novo, in etate immobile ed eterna, (...) / più bello e più giocondo». Mentre il tempo, poco dopo (Petrarca, *Trionfo dell'eternità*, vv. 38-39) viene definito come colui il quale 'mesce' il male, che «con lui si diparte e con lui vene».

del tempo («non avrà albergo il sol Tauro né Pesce, / per lo cui variar nostro lavoro / or nasce, or more, et or scema, or cresce», vv. 40-42) e quindi sparisce questo ‘albergo’ della luce: ma non scompare il sole. Se mai si arresta²⁸. Lo stesso si potrebbe dire della classica metafora del fiume, legata al tempo. L’eternità viene presentata non come il prosciugamento del fiume ma la possibilità del suo guado²⁹.

Poco dopo torna con chiarezza la ‘reductio ad Unum’, che ricorda non solo Agostino, ma ovviamente, ancor prima Platone³⁰ e il *Timeo*³¹ e poi la corrente neoplatonica.

Quel che l'anima nostra preme e 'ngombra,
dianzi, adesso, ier, diman, mattino e sera,
tutti in un punto passeran com'ombra (vv. 64-66).

Il tempo è l’ombra e il peso che preme e ingombra. Alla luce dell’Eterno, passa³². Così come scompaiono prima e dopo (dianzi/adesso), ieri e domani, mattina e sera, estate e inverno. Resta il Punto dell’Ora: ‘raccolto e intero’, ‘tutto insieme’.

²⁸ Interessante notare come anche la ‘fama’, divenuta memoria eterna e beata, non scompaia, ma cambi volto.

²⁹ «O felice colui che trova il guado / di questo alpestro e rapido torrente / ch'ha nome vita et a molti è sì a grado!» (Trionfo dell’eternità, vv. 46-48)

³⁰ Sulle radici platonico-agostiniane di Petrarca cfr. R. Bodei, *Tempo ed eternità nei ‘Trionfi’ di Petrarca*, in *I ‘Triumph’ di Francesco Petrarca*. Atti del Convegno di Gargnano del Garda, 1-3 ottobre 1998, a cura di C. Berra, Bologna, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, 1999, pp. 153-60.

³¹ È noto il contesto concettuale del *Timeo* platonico. Dopo aver distinto ‘ciò che è sempre e non ha generazione’ (*to on aei, ghenesis ouk echon*) e ‘ciò che invece si genera perennemente’ (*to ghignomenon aei*), Platone cerca una causa (*aitia*) della generazione e pone il *Demiourgos* come questa origine. Il fattore e padre (*Poieten kai Patera*) guarda ‘Ciò che è’ – e che quindi è eterno (*aidios*), bellissimo (*kallistos*), stabile e saldo (*monimon, bebaion*) – e lo prende come ‘esemplare’ (*paradeigma*) generando il kosmos (*ghegomen: che quindi fu generato*) e che quindi è ‘immagine’ [*eikona*] dell’Eterno): *Timeo*, 27c-29c. Seguiamo la traduzione (con testo a fronte greco) di G. Reale, Rusconi, Milano, 1994, e veniamo al passaggio che ci interessa: «Il padre generatore (o ghenesisas pater) quando osservò questo mondo in movimento e vivente (*kinethen kai zon*) e immagine (*agalma*) degli dei eterni (*aidion*) se ne compiacque e, rallegratosi, pensò di renderlo ancora più simile all’esemplare. E, dunque, poiché quell’esemplare è un vivente eterno (*zoon aidion*), così anche questo universo, per quanto era possibile, egli cercò di renderlo simile a questo. Ora, abbiamo notato che la natura del Vivente è eterna (*aionios*) e questa non è possibile adattarla perfettamente a ciò che è generato. Pertanto egli pensò di produrre una immagine mobile dell’eternità (*eiko kinetou tina aionos*), e, mentre costituisce l’ordine del cielo, dell’eternità che permane nell’unità (*aionos en eni*), fa una immagine eterna (*aionion eikona*) che procede secondo il numero, e che è appunto quella che noi abbiamo chiamato tempo (*chronos*). Infatti i giorni e le notti, i mesi e gli anni, che non esistevano prima che il cielo fosse generato, egli li generò e produsse insieme alla costituzione del cielo medesimo. E tutte queste cose sono parti del tempo, e l’«era» e il «sarà» sono forme generate di tempo (*chronou ghegònota eide*), che non ci accorgiamo di riferire all’essere eterno (*aidion ousian*) in modo non corretto. Infatti diciamo che esso «era», «è», «sarà»; invece ad esso, secondo il vero ragionamento, solamente l’«è» (*to ‘estin’ monon*) si addice, mentre l’«era» e il «sarà» conviene che si dicano della generazione (*ghenesis*) che si svolge nel tempo», *Timeo* (37c-38a). Rimandiamo anche al nostro saggio, in questo stesso numero di Logoi, in cui discutiamo i diversi termini greci relativi a ‘tempo’ ed eternità.

Il tempo ha origine e inizia con il cosmo (vediamo controluce quella che sarà poi la scelta agostiniana: Dio crea il tempo con il mondo); l’eternità è ingenerata e immobile. Il tempo si muove secondo il numero, ha parti, è scandibile (passato-presente-futuro); l’eternità ‘è’ e basta; puro essere atemporale. Il mito e l’iconologia ritornano e vengono rilanciate, nella connessione di Chronos con il cielo, il sole, la luna, gli astri (che Platone poco dopo dice esplicitamente che servono «per la conservazione e distinzione dei numeri del tempo»).

Comprendiamo come questa dualità tempo/eterno implichi in Platone distinzione e differenza, ma anche relazione, visto che il tempo resta ‘immagine’ dell’eterno e l’eterno si mostra come il punto-è che nel tempo viene messo in numero e movimento. Comprendiamo ora meglio anche Petrarca, da cui siamo partiti, e che si pone al termine della risignificazione del medio e neo-platonismo e poi della filosofia cristiana e medievale, quando lentamente l’eternità passerà nel mondo intellegibile e in Dio, e il tempo ‘creato’ insieme con il mondo (per cui la creazione, come spiegherà bene Agostino non è ‘nel’ tempo). Boezio arriverà chiaramente a distinguere la *sempiternitas* (l’infinita durata temporale) dalla *aeternitas* che è invece ‘vita interminabile’ nella ‘simultaneità’.

Non avrà loco «fu» «sarà» ned «era»,
ma «è» solo, in presente, et «ora» et «oggi»,
e sola eternità raccolta e 'ntera.
(...) Non sarà più diviso a poco a poco,
ma tutto insieme; e non più state o verno,
ma morto il tempo e variato il loco (vv. 67-78).

E certo questo incide anche sulla visione del Petrarca ha dell'aldilà e sulla sua idea di Resurrezione³³. Sappiamo che questo Trionfo³⁴ è per lui la possibilità di incontrare di nuovo la sua Laura. In continuità e discontinuità con quanto avvenuto nel tempo. Restano le forme angeliche di lei, le sue «oneste parole, e i pensier casti», ma anche il suo volto, come torneranno i «tanti volti, che Morte e 'l Tempo ha guasti»: «torneranno al suo più fiorito stato»³⁵.

Petrarca tace il resto. Il tema dell'Inconoscibile e dell'Ineffabile attraversa sotto traccia sia il *Trionfo del Tempo*³⁶ che questo Trionfo³⁷. Non viene descritto l'Eterno, se non in contrap-posizione al tempo. Unico cenno visivo è nel verso in cui si indica «Quei che governa il ciel solo col ciglio, / che conturba et acqueta gli elementi» (vv. 55-56).

Vediamo invece cosa fa Jacopo del Sellaio.



L'iconografia è tradizionalmente cristiana. Il carro (che evidentemente manca in Petrarca) viene trascinato dagli animali/simbolo degli Evangelisti (leone, aquila, an-gelo, toro alato) e trasporta le tre virtù teologali (la Fede, la Speranza e la Carità), con il corteo delle virtù Cardinali (Giustizia, Prudenza, Fortez-za e Temperanza) e di angeli, santi e beati.

'Quei che governa il ciel' ha la figura del Cristo, nella gloria e tra gli angeli, seduto sopra una sfera armillare, che se da un lato rimanda alla dimensione celeste, dall'altro

richiama la metafora della sfera/punto/solido e quella del movimento rotatorio: di per sé coincidente con il non-movimento, contrapposizione al movimento/tempo lineare. L'apertura delle braccia non segna solo accoglienza, ma una caduta di fiordalisi: a loro volta simbolo del cielo e di amor celeste (decorano infatti anche il carro della Pudicizia).

Torneremo a vedere l'iconografia del Trionfo dell'eternità prima e dopo questa rappresentazione di Jacopo del Sellaio. Ma prima (e finalmente) approdiamo al Trionfo del tempo.

³² Segue la metafora in cui si dice che è come se fossero spianate le montagne e divenisse visibile quello che c'era dietro e che non si vedeva. Qui effettivamente le immagini diventano più equi/voche. Anche dopo si dice che il tempo 'muore'. Viene fissato nell'eterno o scompare?

³³ Cfr. M. C. Bertolani, *Il corpo glorioso. Studi sui "Trionfi" del Petrarca*, in "Italianistica: Rivista di letteratura italiana", Vol. 32, No. 3, sett-dic. 2003, pp. 465-472.

³⁴ «Questi trionfi, i cinque in terra giusto / avem veduto, et a la fine il sesto, / Dio permettente, vederem lassuso»: Trionfo dell'eternità, vv. 121-123

³⁵ Ivi, vv. 88; 90; 92. Così anche poco dopo: «e i be' visi leggiadri / (...) più che mai bei tornando (...) ne l'età più fiorita e verde avranno / con immortal bellezza eterna fama» (vv. 128-134)

³⁶ Come vedremo a breve.

³⁷ «Al cui saver non pur io non m'appiglio. (...) A sì alto segreto chi s'appressa?» (vv. 57; 102).

3) Il Trionfo del Tempo di Petrarca

... O, come qualcuno ha giustamente detto, 'Il trionfo del sole'. O, come qualcun altro ha ancor più giustamente detto, non c'è proprio trionfo (nel senso 'romano' del termine) per il Tempo e l'Eternità, perché non c'è la processione dei personaggi e il corteo. Ma nella sezione relativa al tempo per lo meno resta il carro (che è quello solare, appunto)³⁸. E c'è anche la vittoria sulla Fama.

La 'visione' del Tempo è più simbolica che onirica o profetica. E lo stile più teso tra l'ironico e l'apocalittico che impregnato di descrizione o di liricità. Quasi personificato, il sole esce dalla sua dorata dimora; preceduto dall'aurora, «ratto» e veloce, coi suoi «quattro cavalli»³⁹ (come classicamente racconta il mito di Helios). Ed eccolo che inizia il suo discorso in prima persona, lamentandosi del fatto che la Fama rischia di rendere gli uomini immortali: e che ne sarà allora della sua 'supremazia' sui mortali? Lui... che è dio (!) e i suoi destrieri... - strigliati e pettinati con cura, e «spronati e sferzati» a dovere -, superato da creature effimere! Lui, sempre uguale a se stesso, e così prima ancora che la terra fosse («tal son qual era anzi che stabilita / fusse la terra», vv.28-29), Lui che gira tornando sempre su se stesso («rotando / per la strada rotonda che è infinita», vv. 29-30): e gli uomini che invece con la gloria e quasi senza sforzo ottengono quell'eternità che dovrebbe essere invece solo del moto circolare!

Acceso di «zelo», «invidia» ed «ira», allora il Sole (r)«addoppia» la sua corsa. E la visione diventa ineffabile («né pensier poria già mai / seguir suo volo, non che lingua o stile»⁴⁰). E le pagine di Petrarca passano dal tono ironico a quello mesto. E mentre la locuzione torna al poeta, l'interlocuzione torna ad essere rivolta agli esseri umani, diventando monito e invito: a fissare la propria speranza «in loco stabile» e non nelle realtà transeunti.

Allor (...) parvemi terribil vanitate
fermare in cose il cor che 'l Tempo preme,
che, mentre più le stringi, son passate.
Però chi di suo stato cura o teme,
proveggia ben, mentr'è l'arbitrio intero,
fondare in loco stabile sua speme (vv. 40-45).

Le immagini petrarchesche contemporaneamente attingono al mondo classico (greco, romano, biblico) e si slanciano in avanti, anticipando Leopardi, il romanticismo, il decadentismo...

Nella velocità del tempo, inverno ed estate, giovinezza e vecchiaia sembrano convergere in un unico punto. E questa coincidenza dei contrari ricorda nuovamente quanto accade nel Punto unificante dell'eterno: ma, nell'ottica della storia e di chi si aggrappa ad essa, non è beatitudine, piuttosto è dolore, e senso di vuoto.

³⁸ Cfr. L. Battaglia Ricci, *Immaginario trionfale: Petrarca e la tradizione figurativa*, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, a cura di Claudia Berra, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, Bologna 1999, pp. 259-298

³⁹ Questa e le citazioni seguenti del paragrafo sono tratte da Trionfo del tempo; nello specifico, l'indicazione dei quattro cavalli è al v. 16,

⁴⁰ Ivi, vv. 34 sgg. La tonalità emotiva diventa quella della paura: «tal che con gran paura il rimirai». E poco dopo di nuovo sull'impossibilità di dire il movimento del tempo: «io nol dirò, perché poter non spero». Pensiamo ovviamente al noto passo di Agostino: se nessuno mi chiede che cos'è lo so; se devo dirlo, non lo so più. Ma prima ancora pensiamo a tutta la tradizione neoplatonica sull'ineffabile e alla patristica dell'apofatismo.

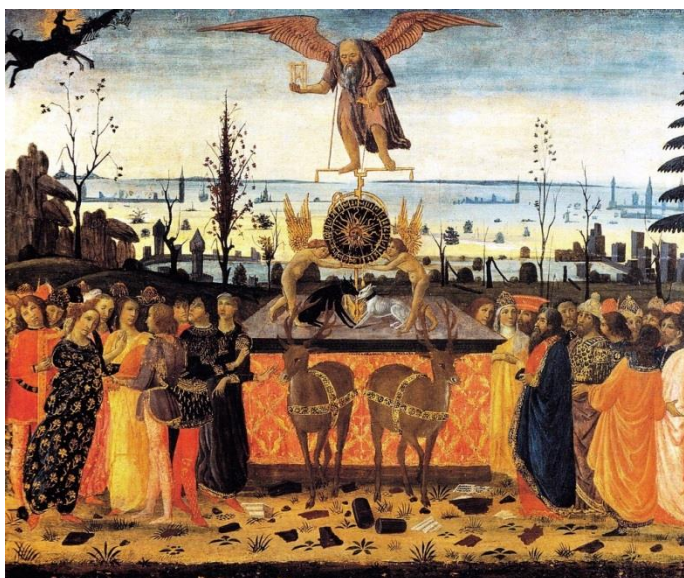
Nietzsche dirà: spaccatura minima che separa il cerchio del nichilismo in cui tutto viene e va (vanità delle vanità, tutto è vanità)⁴¹ e il cerchio del sì dell'eterno ritorno in cui tutto torna e va, e perciò resta.

I' vidi il ghiaccio, e li stesso la rosa,
quasi in un punto il gran freddo e 'l gran caldo;
(...) stamani era un fanciullo et or son vecchio.
Che più d'un giorno è la vita mortale?
Nubil'e brev' e freddo e pien di noia,
che pò bella parer ma nulla vale.
Qui l'umana speranza e qui la gioia,
qui' miseri mortali alzan la testa
e nessun sa quanto si viva o moia.
Veggio or la fuga del mio viver presta,
anzi di tutti, e nel fuggir del sole
la ruina del mondo manifesta⁴².

La conclusione del Trionfo già la conosciamo. Il sole/tempo vince non solo i mortali sciocchi⁴³, ma anche quelli che si sono sollevati dalla 'comune gabbia'; perché nemmeno la fama può sconfiggere l'oblio della storia.

Passan vostre grandezze e vostre pompe,
passan le signorie, passano i regni;
ogni cosa mortal Tempo interrompe (...).
Così fuggendo il mondo seco volve,
né mai si posa né s'arresta o torna,
finché v'ha ricondotti in poca polve.
Tutto vince e ritoglie il Tempo avaro (...)
Così 'l Tempo triunfa i nomi e 'l mondo (vv. 113-145)

4) Il tempo da Jacopo del Sellaio a Panofsky



⁴¹ Più in là nel testo, Petrarca ricorda il noto adagio di Sileno, richiamato poi anche da Nietzsche: meglio essere non nati; o, nati, morire presto. «Quanti son già felici morti in fasce! / Quanti miseri in ultima vecchiezza! / Alcun dice: - Beato chi non nasce» (vv. 138-39).

⁴² Ivi, vv. 40-69. Dopo torna l'immagine del volare e fuggire del sole, vv. 85 sgg.: «poi ch' i' ebbi veduto e veggio aperto / il volar e 'l fuggir del gran pianeta». E ancora dopo, ricordando lo sforzo maggiore del sole per distruggere gli uomini di Fama: «Contra costor colui che splende solo / s'apparecchiava con maggiore sforzo / e riprendeva un più spedito volo; / a' suoi corsier radoppiato era l'orzo».

⁴³ Poco dopo, vv. 133-134: «benché la gente ciò non sa né crede: / cieca, che sempre al vento si trastulla / e pur di false opinion si pasce».

Cosa fa invece Jacopo del Sellaio?



Il tempo è rappresentato come un vecchio, curvo del peso dei suoi anni, alato, con una clessidra in mano: tempo/polvere; tempo/vetro/fragile; su e giù degli imbuti, a segnare il vortice che torna sempre su se stesso. Non è posato direttamente sul carro, ma si mostra in precario equilibrio su una stampella, che nel manico ha un piccolo serpente/drigo, antico esempio del tempo ciclico, che si morde la coda. Torneremo sia sul simbolo del serpente che su quello della clessidra. Ma rimaniamo all'immagine, per ora.



Il vecchio si appoggia su un orologio, che ha la forma di disco/sole. Quello che il Petrarca era il vero protagonista (Helios), qui diventa solo un disegno tracciato su un oggetto meccanico, a sua volta posto in equilibrio fragile sul carro: e se non fosse ancora chiara l'instabilità, ecco che i due geni alati stanno lì sotto l'orologio non a sostenerlo, ma a segare la sua asta di sostegno; e anche i due cani (nero e bianco, giorno e notte), stanno lì a far di tutto per addentare l'asta e distruggerla.

I cavalli del carro del sole diventano invece qui i 'veloci' cervi.

Il Trionfo della Fama e della Morte (come anticipato) non hanno un quadro a sé in Jacopo, ma vengono inseriti qui. Interessante dal punto di vista iconografico, visto che il

tempo trionfa sulla fama e di fatto è solo l'altra faccia della morte.



Gli uomini ai lati del carro sono seguaci appunto della Fama, che passeggiano tra le rovine del mondo; mentre in cielo in piccolo vediamo il carro nero del sole con il simbolo

del Toro (citato all'inizio dei Trionfi, per indicare la Primavera in cui Petrarca fa il suo sogno).

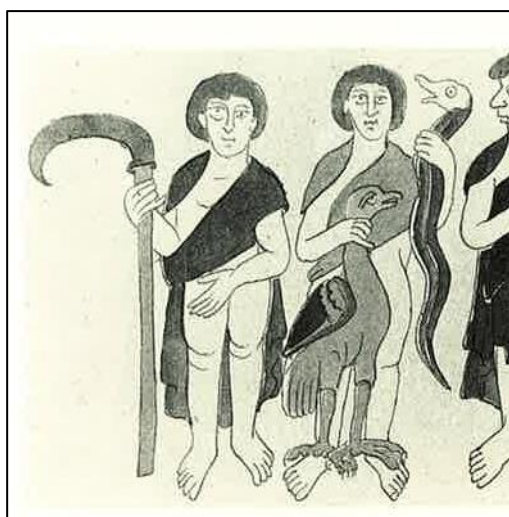
Da dove arriva 'questa' immagine del tempo? E cosa rappresenta? E verso dove va?

Dicevamo all'inizio che dobbiamo a Panofsky l'attenzione posta sulle rappresentazioni dei Trionfi petrarcheschi e l'indicazione di una 'svolta' presente in essi: svolta tale da consegnarci «la figura di Padre Tempo quale la conosciamo».

Mezzo classica e mezzo medievale, mezzo occidentale e mezzo orientale, questa figura illustra tanto la grandiosità astratta di un principio filosofico quanto la voracità maligna di un demone distruttivo, e appunto questa ricca complessità dell'immagine nuova spiega il frequente apparire e il diverso significato del Padre tempo nell'arte rinascimentale e barocca⁴⁴.

Panofsky, nel saggio dal titolo *Padre tempo*, ricostruisce appunto il formarsi e poi il modificarsi di questa figura, partendo dall'iconologia greca e arrivando a quella moderna.

L'interpretazione panofskiana vede l'immagine del tempo come dipendente da quella 'sinistra' di Kronos-Saturno, mescolata alla raffigurazione 'innocua' del Tempo presente in alcune intuizioni medievali⁴⁵.



Dalla [seconda, gli illustratori] ripresero le ali, dalla [prima] l'aspetto tetro e decrepito, le grucce e, infine, tratti strettamente saturniani come il falchetto e il motivo cannibalesco. Che questa nuova immagine personificasse il Tempo venne spesso indicato e sottolineato mediante una clessidra, che sembra fare la sua prima comparsa in questo nuovo ciclo di illustrazioni, e talvolta mediante lo zodiaco, o il drago che si morde la coda.

Per giustificare la sua tesi, Panofsky si 'limita' a cinque esempi:

- 1) Una xilografia veneziana dello scorcio del XV secolo, che si lega alle personificazioni medievali del 'Temps' disponendo la figura secondo un rigido frontalismo e adornandola delle quattro ali che solevano simboleggiare le stagioni; 2) un pannello da 'cassone' attribuito al Pesellino in cui le ali si sono ridotte al numero normale di due; 3) un pannello da 'cassone' di Jacopo del Sellaio, in cui diversi attributi nuovi e in

⁴⁴ Panofsky, *Il Padre tempo*, cit., p. 111.

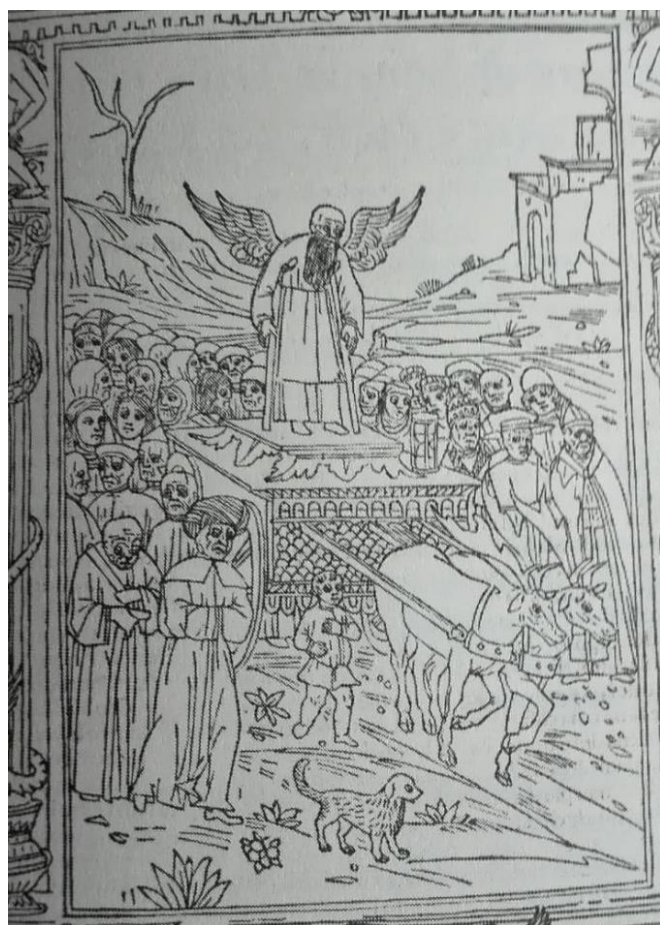
⁴⁵ In realtà questo collegamento non è molto 'giustificato' da Panofsky che indica in maniera molto vaga «una miniatura francese del 1400 circa mostra il 'Temps' con tre teste (ad indicare il passato, il presente e il futuro) e quattro ali, ciascuna delle quali rappresentava una stagione, mentre ogni penna simboleggiava un mese» (*Padre tempo*, p. 106, immagine n. 50). In *Saturno e la malinconia* (testo che Panofsky scrive con la collaborazione di R. Klibansky e F. Saxl, Einaudi, Torino, 1983, p. 201, tavola 59) viene presentata l'intera miniatura, che è in realtà una Ruota della fortuna (dominata dal tempo). E il contesto tutto molto simbolico non consente di vedere con chiarezza le facce, le ali, ecc. Né Panofsky cita altre immagini medievali del tempo fatte in questa maniera a cui avrebbero potuto ispirarsi gli artisti italiani che hanno rappresentato i Trionfi. Torneremo su questo, a partire dalla critica che Simona Cohen fa di questa ricostruzione panofskyana.

parte insoliti sono intervenuti: oltre alla clessidra, troviamo una meridiana e due cani (...), giorno e notte; 4) una seconda xilografia veneziana in cui le ali – ma non il falchetto sono omesse, mentre l'idea del ricorso senza fine è recata dal drago che si morde la coda, (...) e il desolato scenario con alberi spogli e architetture in rovina; 5) una xilografia da un'edizione cinquecentesca del Petrarca, che pur mostrando la figura alata che divora un bimbo, secondo la tradizione saturniana tardomedievale, (...) trasforma il decrepito vegliardo, malgrado le grucce, in un ignudo valoroso.

Ecco quindi la trasformazione di Padre tempo.

Proveremo innanzitutto a vedere le immagini citate da Panofsky e poi cercheremo di capire se la sua ricostruzione regga o no.

Questa la prima immagine, che Panofsky indica come di Jacopo Capcasa di Codeca (1493)⁴⁶. Di quello che poi convergerà in Jacopo del Sellaio vediamo già i cervi, il vecchio con le stampelle sul carro, il corteo degli uomini di Fama. Il cagnolino è uno solo; davanti al carro. Lo sfondo è brullo e arido.



La seconda immagine indicata è di Pesellino (1422).

La vediamo nella pagina successiva. Molto bella; insieme a quella di Jacopo è tra le più note rappresentazioni del testo di Petrarca; ci torneremo a breve. Di seguito sono (da sinistra) il trionfo della Fama; poi al centro il carro del tempo, sempre trainato da cervi; e infine l'eternità, a destra.

⁴⁶ Si tratta più precisamente di Matteo Capcasa, nato a Parma, tipografo a Venezia negli ultimi due decenni del XV secolo (usò come patronimici: Capodicasa, Capcasa, Cap di Casa, Codeca, Chodeca, Co de Cha). La sua rappresentazione dei Trionfi appare con commento di B. Lapini, nel 1492/93.



La terza immagine citata da Panofsky la conosciamo già; è quella di Jacopo del Sellaio. La quarta (1543/1560)⁴⁷ è questa. Si intravede appena la scena cannibalesca.



La quinta (1508)⁴⁸ è questa, con falchetto e serpente che si mangia la coda.

Quarta e quinta sono temporalmente più tarde. Ci torneremo; in ogni caso la trasformazione degli 'attributi' del tempo è già evidente.

Ora, però, se Panofsky ha dato il via agli studi, in seguito sono state approfondite le sue intuizioni. In parte sono state confermate (per esempio la centralità della rappresentazione delle immagini petrarchesche, per comprendere l'iconologia del tempo moderno). In parte sono state smentite, perché di fatto ognuna di queste cinque immagini indicate da Panofsky andrebbe ulteriormente compresa e collocata nel suo tempo e nel suo 'percorso' geo-storico.

In particolare, come detto all'inizio di questo saggio, è Simona Cohen che, nel suo prezioso studio *Transformations of Time and Temporality in Medieval and Renaissance Art* (2014), ha mostrato



⁴⁷ Indicazioni più precise di quelle di Panofsky le traiamo dagli studi di S. Cohen, su cui ci sposteremo a breve. Quella indicata da Panofsky è più precisamente un'immagine tratta da Valgrisi (pr.), Venezia, 1560 (originale stampato da Giolito, Venezia, 1543): Venezia, Museo Correr, G 33.

⁴⁸ Sempre da Cohen prendiamo i dati esatti, che mancano in Panofsky. Si tratta di un lavoro di Gregorio de Gregorii (stampato da), Venezia, 1508. Trieste, Biblioteca Civica

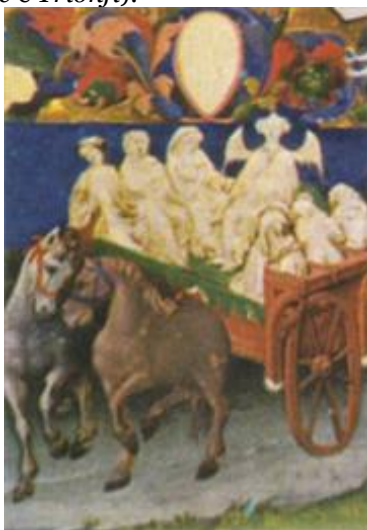
come solo ‘tardi’ la rappresentazione del tempo abbia acquistato un rapporto con la mitologia greco/romana di Kronos e Saturno.

Altrettanto interessanti sono le ricostruzioni di Alexandra Ortner (*Petrarcas ‘Trionfi’ in Malerei, Dichtung und Festkultur. Untersuchung zur Entstehung und Verbreitung eines florentinischen Bildmotivs auf cassoni und deschi da parto des 15. Jahrhunderts*)⁴⁹ e Ada Labriola (*Da Padova a Firenze: l’illustrazione dei ‘Trionfi’, in Francesco Petrarca*⁵⁰). La prima, attraverso un ampio lavoro interdisciplinare tra arte, poesia e storia della feste (*Fest-Kultur*), ci aiuta a ricondurre al XIV secolo l’iconologia di almeno quattro Trionfi (Fama, Amore, Morte ed eternità)⁵¹ e mostra come le immagini vengano gradualmente modificate nel XV secolo a partire dall’immaginario sociale legato alle feste rinascimentali toscane e ai ‘loro’ trionfi ‘processionali’⁵².

⁴⁹ Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, München, 1998. Più brevemente, in italiano cfr. Id., *I ‘Trionfi’ del Petrarca. Origine e sviluppo del tema nell’arte fiorentina*, in “Rivista di storia della miniatura”, iv 1999 (*La tradizione classica nella miniatura europea*), Atti del iv Congresso di Storia della Miniatura, Urbino, 24-26 settembre 1998, pp. 81-96,

⁵⁰ Il saggio è editato in *Francesco Petrarca, I Trionfi. Commentario (Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzii 174)*, a cura di I.G.Rao, Castelvetro di Modena 2012, pp. 59-115. L’autrice lavora innanzitutto sul rapporto che Petrarca stesso instaurò con i miniaturisti della sua epoca, e quindi sul rapporto immagine/scrittura già in Petrarca.

Per quanto riguarda la rappresentazione dei Trionfi, l’autrice scrive: «non ci rimane alcun esemplare miniato nel Trecento. Il più antico codice illustrato, da noi conosciuto, è datato 1414 e fu scritto a Bologna, la sua decorazione è attribuita ad uno stretto seguace di Giovanni da Modena (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Ital. 81; *Canzoniere e Trionfi*).



L’unico trionfo qui illustrato è quello della Morte (f. 146r); nella scena è raffigurato il *Trionfo di Laura come anima beata*, un’immagine strettamente connessa all’unica miniatura contenuta nel *Canzoniere* (sonetto CCLXIV), dove troviamo rappresentato il *Feretro di Laura in una cappella* (f. 105r). (...) Filo conduttore del programma illustrativo del codice è la passione amorosa di Petrarca per Laura, tema centrale della sua poesia. Quando quasi trent’anni dopo, a Firenze nel 1442, Apollonio di Giovanni illustrerà il già menzionato manoscritto con i *Trionfi* (Med. Pal. 72 della BML), lo scenario culturale sarà completamente diverso».

⁵¹ Partendo da alcuni spunti già forniti da altri critici di area tedesca, l’Autrice si muove sulla discrepanza tra il testo di Petrarca e le immagini del testo stesso, soffermandosi in particolare su cassoni e deschi da parto.

⁵² Dobbiamo ricordare inoltre, per quanto riguarda i cassoni di nozze rinascimentali, che essi contenevano il corredo della sposa e venivano trasportati nella nuova casa con una processione pubblica (che rimanda nell’immaginario ai ‘trionfi’ stessi). La committenza dei cassoni era da parte della famiglia dello sposo, il che giustificerebbe il rimando all’eroicità dei trionfi, accanto alla dimensione nuziale. Per dirla con A. Malquori, *Invenzione e tradizione: temi letterari e fortuna figurativa nella pittura di cassone a Firenze nel Quattrocento* in AA. VV., *Virtù d’amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino*, a cura di C. Paolini, D. Parenti, L. Sebregondi, Giunti, Firenze, 2010, «la produzione di cassoni nuziali istoriati nella Firenze del Quattrocento aveva come scopo primario, nell’assetto sociale della città, rendere visibile e quasi palpabile il prestigio di chi li aveva commessi. Aristocratici, potenti borghesi, ricchissimi mercanti, nel momento in cui i

La Labriola invece ci aiuta a seguire il percorso ‘italiano’ dell’iconologia dei Trionfi: dalle illustrazioni fatte a Padova dell’*Amorosa visione* di Boccaccio (in cui è rintracciabile una sorta di ‘trionfo della gloria’); ai collegamenti tra miniaturisti padovani e quelli fiorentini; alle illustrazioni di *De viris illustribus* e del *Canzoniere* di Petrarca, là dove sono presenti dei particolari che poi confluiranno nell’iconologia dei *Trionfi*⁵³; infine all’interesse dei

cassoni sfilavano a seguito del corteo nuziale nelle vie della città, rendevano esplicito ai loro concittadini il potere economico e politico che la loro famiglia era in grado di esercitare. Tale produzione sontuaria permetteva anche, con grande ‘allettamento dell’occhio’, di dare spazio al gusto e a quell’interesse tutto fiorentino per i temi eruditi di gran moda al tempo, perché legati alla fortuna dei classici che dall’inizio del secolo venivano via via scoperti, copiati e tradotti dai primi umanisti, o pure a temi ispirati alla poesia e alla prosa del tempo» (p. 79). Il trionfo diventa anche così il trionfo della ‘famiglia’ nel suo potere, come è stato notato.

Su questo cfr. anche M. A. Zaho, *Imago Triumphalis: the Function and Significance of Triumphal Imagery for Italian Renaissance Rulers*, New York, 2004, ricorda l’utilizzo dei trionfi come autocelebrazione in Alfonso d’Aragona, Sigismondo Malatesta, Federico da Montefeltro, Battista Sforza, Borso d’Este. «By the middle of the fifteenth century the idea of the triumph began to take on more complex and enigmatic overtones. (...) It came to be used as a commentary on the lives and events of private individuals (...) A few contemporary heroes were actually given ‘triumphs’, and public pageants on occasion included recreations of Roman triumphs. These lavish spectacles had an important impact on art and many artists contributed designs for them» (p. 45).

Un discorso diverso, ma analogo si può fare per i deschi da parto. Cfr. C. De Carli, *I deschi da parto e la pittura del primo Rinascimento toscano*. Torino, 1997: «verso la metà del Quattrocento i deschi registrano un cambiamento di situazione culturale che sbarazza via radicalmente quell’idillio romantico di *virtus et voluptas* presente nei *Giardini d’Amore*, (...) il cui riferimento privilegiato era stato il Boccaccio. Al suo posto troviamo Virgilio, Omero, Petrarca, i cui Trionfi dispiegano il progresso dell’anima dall’amore alla castità, alla fama, tracciando, in un certo senso, il nuovo programma iconografico di deschi e cassoni, i cui autori professionisti sono lo Scheggia, fratello di Masaccio, e Apollonio di Giovanni con le loro rispettive botteghe» (p. 29). A questo dovremmo inserire, nello stesso periodo, l’apparizione della rappresentazione dei trionfi nelle carte da gioco.

⁵³ Petrarca, *De viris illustribus*, Darmstadt, Hessische Landesbibliothek, ms. Ital. 101. Jacopo di Paolo (attribuito a), *Trionfo di Scipione l’Africano*, f. 53r.



L’autrice commenta: «sono scene essenziali, rettangolari e paratattiche: un’impostazione che ritroveremo nei primi *Trionfi* miniati a Firenze da Apollonio di Giovanni».

Un altro passaggio importante sono le illustrazioni del *Canzoniere*. In alcuni casi (cfr. per esempio nell’esemplare di Lorenzo Strozzi) viene rappresentato *Petrarca nello studio*, con Laura incoronata d’alloro, in alto Cupido alato con l’arco; e in un’altra pagina Petrarca che guarda Laura, sovrastata dalla Morte con la falce (proprio come quest’ultima sarà poi raffigurata nei *Trionfi*).

«La storia illustrativa dei *Trionfi* inizia a Firenze con una celebre lettera, inviata nel 1441 dall’artista veronese Matteo de’ Pasti, che allora si trovava a Venezia, a Piero di Cosimo de’ Medici. Matteo de’ Pasti chiedeva istruzioni al suo mecenate riguardo alla raffigurazione di un *Trionfo della Fama*. (...) L’artista poneva alcuni punti fermi riguardo all’iconografia della scena: la Fama era una donna da rappresentare seduta su un carro, trainato da quattro elefanti. Spettava invece al committente decidere» il resto (p. 77). «L’interesse verso l’illustrazione dei *Trionfi*, il più complesso tra i poemi petrarcheschi, si affermò dunque nell’ambito del primo Umanesimo fiorentino e – con ogni probabilità – all’ombra della committenza medicea» (p. 78).

Un’altra Autrice da ricordare che ha ricostruito queste prime fasi dell’illustrazione dei trionfi di Petrarca è la già citata L. Battaglia Ricci, *Immaginario trionfale: Petrarca e la tradizione figurativa*.

Medici, a partire da Piero di Cosimo de' Medici per l'illustrazione dei Trionfi stessi⁵⁴. La Labriola e la Ortner così come la Cohen ci confermano che il periodo decisivo per la costruzione di queste immagini è quello compreso tra il 1440 e il 1450.

5) Le prime rappresentazioni fiorentine e la mancanza dell'iconologia di Kronos

Il primo manoscritto miniato a Firenze con i *Trionfi* di Francesco Petrarca, da noi conosciuto, è datato 16 maggio 1442. Si conserva nella BML (Med. Pal. 72) (...) Le miniature furono dipinte da Apollonio di Giovanni (1415/1417-1465), l'artista fiorentino che alcuni anni dopo avrebbe intrapreso la decorazione dei *Trionfi* nel manoscritto Strozzi 174 della BML – così la Cohen⁵⁵.

⁵⁴ Anche Alexandra Ortner, nel testo citato, nella prima parte del suo testo mostra l'emergere della figura allegorica del trionfo a partire dai *Trionfi della gloria*, soffermandosi anche, in particolare, su motivi giotteschi e sulle illustrazioni de 'gli uomini illustri'.

Un'altra ricostruzione la troviamo in A. Malquori, *Invenzione e tradizione: temi letterari e fortuna figurativa nella pittura di cassone a Firenze nel Quattrocento*, cit., pp. 79-87.



L'autrice parte dal *Trionfo della Fama*, la cui rappresentazione sarebbe presa da miniature/frontespizio al *De viris illustribus* (manoscritti veneti databili tra il 1379 e il 1400), il primo dei quali (1379), conservato a Parigi, scritto da Lombardo della Seta, l'allievo di Petrarca. *Trionfo della Gloria* [figura sopra]. L'autrice ricorda poi altri due frontespizi simili, in cui la *Gloria* alata va sempre su un carro tirato da cavalli bianchi, ma 'lei' è in una mandorla/cerchio. In ogni caso anche Malquori ritiene che il riferimento iconografico tragga ispirazione dall'*Amorosa visione* di Boccaccio (là dove l'autore descrive in sogno tre trionfi dipinti sulle pareti di un castello, uno dei quali è la gloria (resta la possibile dipendenza in ogni caso dalla Gloria mondana dipinta da Giotto). Da qui poi il passaggio all'iconografia fiorentina, nelle miniature di Apollonio di Giovanni. L'autrice conclude che la nuova iconografia ha molteplici spunti nel quotidiano umanistico fiorentino. «Sulla scia dell'uso del termine 'trionfale' nelle parole di Goro Dati quando descrive la festa di san Giovanni, o il parallelo esplicito di Flavio Biondo per la stessa festa con i *Trionfi* romani antichi, viene fatto di ricordare il *Trionfo* celebrato nel 1459 a Firenze in onore di Pio II, o la sfilata per il Duca di Montefeltro del 1471/43, per sottolineare una volta di più la contaminazione di vari elementi per l'elaborazione di significati commisurati alla loro fruizione pubblica, nonché alla necessità di inventare immagini – effimere o dipinte – che li trasmettessero con efficacia»

⁵⁵ Uno dei primi a porre l'accento sull'importanza di questo 'artista' sui generis è stato E. H. Gombrich, *Apollonio di Giovanni: A Florentine Cassone Workshop Seen through the Eyes of a Humanist Poet*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 18, n. 1-2, 1955, pp. 16-34. Un'analisi più recente, con particolare riferimento a Petrarca, è quella di V. Celotto, Il poema della visione: i *Triumphs* di Francesco Petrarca, in F. Petrarca, *Trionfi*, Commentario a cura di M. Corsi e V. Celotto, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2018, in particolare pp. 70 sgg., nelle quali l'autore si sofferma proprio sui manoscritti Mediceo Palatino 92 [forse 72, n.d.A.] e Strozzi 174. Cfr. inoltre i già citati A. Ortner, A. Labriola e Battaglia Ricci.



Questi i primi quattro Trionfi di Apollonio di Giovanni. Più in grande mettiamo i due che ci interessano: tempo ed eternità.



Ecco quindi la prima iconografia del Trionfo del tempo che ci è nota. Un vecchio alato (2 e non 4 ali), con le stampelle, il globo in mano e il carro tirato da due cervi. La Cohen fa notare come il mondo sia diviso in tre sezioni, indicate con i nomi: '[E]uropa, Africa e Asia'.



L'iconografia dell'eternità è ancora più classica. Presa da quella del giudizio universale. Il Signore è seduto sul trono della gloria, tra gli angeli con le trombe, sull'arcobaleno, mentre in basso intravediamo il mondo (disco di terra, circondato da mare)

Di seguito mettiamo le miniature (successive) del più noto Manoscritto Strozzi 174⁵⁶, sempre di Apollonio di Giovanni. Ci soffermiamo solo su Tempo ed Eternità.

⁵⁶ La Labriola fa notare come questo manoscritto sia eccezionale per la quantità di illustrazioni (non solo i classici 6 trionfi, ma anche altre 10 miniature legate al testo petrarchesco).



Nel trionfo del tempo, rispetto all'immagine precedente notiamo i quattro puttini con gli elementi (terra, aria, acqua e fuoco)⁵⁷, che rappresentano il mondo; e l'astrolabio nella mano del vecchio/tempo. Una miniatura intermedia con paesaggio lega e accorda Tempo ed Eternità. L'iconografia per l'Eterno resta immutata, solo con angeli raddoppiati e l'arcobaleno sostituito dalle sfere celesti.

Sempre ad Apollonio di Giovanni vengono attribuite anche queste altre due illustrazioni (Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 1129).



Alle spalle del Tempo (sempre più invecchiato) compare già il paesaggio marino; mentre l'Eterno è segnato dalla mandorla dorata e gli angeli sembrano sempre più cantare le sue lodi che chiamare il giudizio universale.



A queste raffigurazioni possiamo accostare quelle di Pesellino. Il genere è diverso: non miniature per dei testi, ma dipinti per un cassone nazionale⁵⁸; il contesto e l'iconologia, però, è simile. Infatti i critici ritengono che questo lavoro fu commissionato a Francesco di Stefano (detto Pesellino⁵⁹) proprio per il matrimonio tra Piero de' Medici e Lucrezia Tornabuoi (1444), anche per i particolari 'classici' (il pomo d'oro

⁵⁷ I putti (in riferimento al tempo, agli elementi, alle stagioni) vengono invece spiegati dalla Cohen come richiamo a figure dell'agricoltura, o 'karpoi' legati ai frutti della terra, come si vede in antichi sarcofagi, in cui figure dell'abbondanza e personificazioni temporali sono combinate.

⁵⁸ Oggi conservato a Boston (Isabella Stewart Gardner Museum).

⁵⁹ 1422-1457 circa. Sul Trionfo del tempo in Pesellino cfr. anche il già citato testo di A. Ortner, *Petrarcas 'Trionfi' in Malerei, Dichtung und Festkultur*, cit., pp. 144-148.

portato dalla Fama, come sottolineato nell'*Amorosa visione* di Boccaccio; e Laura/pudicizia regge un ramo d'alloro). Intorno ai primi trionfi (tutti su carri trainati da animali simbolici, come visto in Jacopo del Sellaio) compaiono le schiere dei 'seguaci'.

Solo il tempo appare come un vecchio solitario e malinconico; in toga classica; seduto; con la stampella in mano; senza mondo, né astrolabio, né altri segni – ali a parte.

Si moltiplicano invece gli angeli intorno al Redentore e il dorato tutt'intorno accentua la separazione tra il livello celeste e quello terreno.



Possiamo, a questo punto, iniziare a capire il ragionamento di Simona Cohen, che fa giustamente notare, come in queste prime rappresentazioni di trionfi sia assente qualsiasi riferimento alla simbolica di Kronos-Saturno (alla quale invece vorrebbe rimandarle Panofsky). Secondo la studiosa, invece, il riferimento iconografico qui è ancora alla visione del tempus/annus/Christus medievale, lentamente modificata.

6) Un passo indietro: Christus / Tempus

Questo passo indietro ci aiuta ancor più a comprendere l'importanza dei Trionfi di Petrarca da cui siamo partiti.

Perché in Petrarca abbiamo ancora, dicevamo, una stretta connessione tra tempo ed eternità. Come se la seconda fosse il fine e il punto fisso del primo. Come se il tempo non fosse mai ultimamente scindibile e comprensibile senza l'eternità. E anche nelle prime raffigurazioni dei Trionfi, questo resta.

Padre tempo e Padre eterno ancora convivono, con una chiara distinzione dei compiti e una diversa gerarchia. Figure gemellari, ma – per dirla con Platone – una immagine in piccolo dell'altra; una immagine mobile dell'altra.

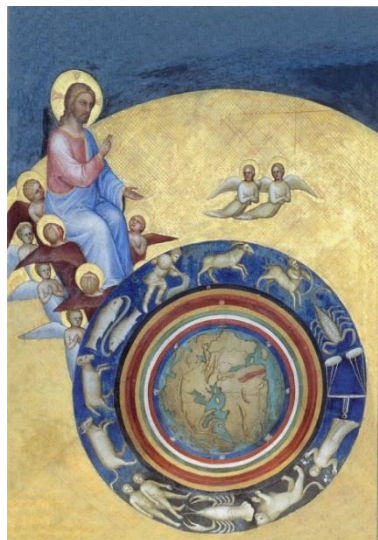
Perciò è interessante l'osservazione della Cohen in risposta a Panofsky. Il vecchio-Tempo delle prime illustrazioni dei Trionfi non è la potenza diabolica/saturnina. Ma è ancora 'icona' legata all'iconologia dell'Eterno.

Qui l'iconografia antica, cristiana e umanistica si intrecciano e chiarificano a vicenda.

Da un lato le prime immagini di Cristo risentono dell'iconografia greca di Chronos/Aion. E d'altra parte l'associazione Cristo/Helios/Sol invictus sappiamo come facesse parte dell'immaginario del cristianesimo primitivo.

La Cohen si dilunga su questo passaggio, indicando le raffigurazioni Pantocrator/Cosmocrator con luna e sole (proprio come nelle immagini del Tempo nell'Antichità), e facendo vedere come l'associazione tra Cristo e la rosa dei venti mantenesse potentemente l'idea di una stretta relazione tra Dio e l'universo temporale. Spesso, nel corso del Medioevo, il Pantocrator viene raffigurato con simboli delle stagioni, dei mesi, dei segni dello zodiaco. E in molti portali romanici erano impressi i segni zodiacali (Porta dello zodiaco).

Anche se si tratta di esempi molto più tardi, potremmo aggiungere e ricordare lo zodiaco ne *La creazione del mondo*, affresco di Giusto de' Menabuoi (1375-'76) nel Battistero di Padova, là dove si va a rappresentare così 'signoria' sul tempo cosmico [qui in basso a sinistra]. E il meno noto ma altrettanto splendido Pantocrator circondato da santi e segni dello zodiaco, affresco nella cupola centrale della Chiesa di San Michele Arcangelo, a Lesnovo, in Macedonia, dipinto nel 1347-'49 da Michele Lesnovo [a destra].



Ma tornando alla questione originaria, sempre con la Cohen, potremmo chiederci quando inizia la rappresentazione del tempo come vecchio con le stampelle, e più in generale quando inizia a codificarsi l'iconografia di padre tempo che poi arriverà ai Trionfi.

Un primo rimando, secondo la Cohen, potrebbe essere alle rappresentazioni della vecchiaia all'interno delle raffigurazioni delle Età dell'uomo. Un altro rimando, ancora più



interessante e specifico è alla modalità con cui in alcuni casi veniva raffigurato l'Annus. Diverse miniature partono dal capitolo che Isidoro di Siviglia (VI-VII secolo) dedica a *De Annus* nel suo *De natura rerum*, cercando di concertare 'anno', tempora (stagioni) e spazio (globo, direzioni cardinali, ecc.). Qui a sinistra vediamo una delle prime rappresentazioni, riportata e commentata dalla Cohen (pp. 58 sgg.), il cosiddetto Fuldaer Sakramentar Fragment (Berlino, Staat-Bibliothek), che risale circa al 980, in cui al centro c'è la personificazione di Annus, anziano Re sul trono, che regge la terra (simbolo dello spazio) in una mano e le stagioni (tempo) nell'altra. Nei medaglioni in alto e in basso abbiamo il giorno e la notte e poi le figure dei mesi collegate ai tradizionali lavori agricoli.

Ma, in altri casi, Annus è Kristus stesso.



La liturgia cristiana e la riflessione teologica di quegli anni facilmente porta a dire *annus est Christus ipse*, da cui la figura *Christus-Annus*, a confermare come nell'universo medievale non siano facilmente disgiungibili tempo ed eterno.

Possiamo riportare questa immagine della cattedrale di Aosta (XII secolo circa: pp. 59 sgg. del libro della Cohen): nelle due mani del Pantocrator vediamo giorno e notte (sole e luna) e la scritta ANNUS.

Questo però non significa una identificazione semplice tra l'Anno e Cristo, che invece per lo più anche nelle 'personificazioni' medievali vengono distinti e assumono caratteristiche differenti.



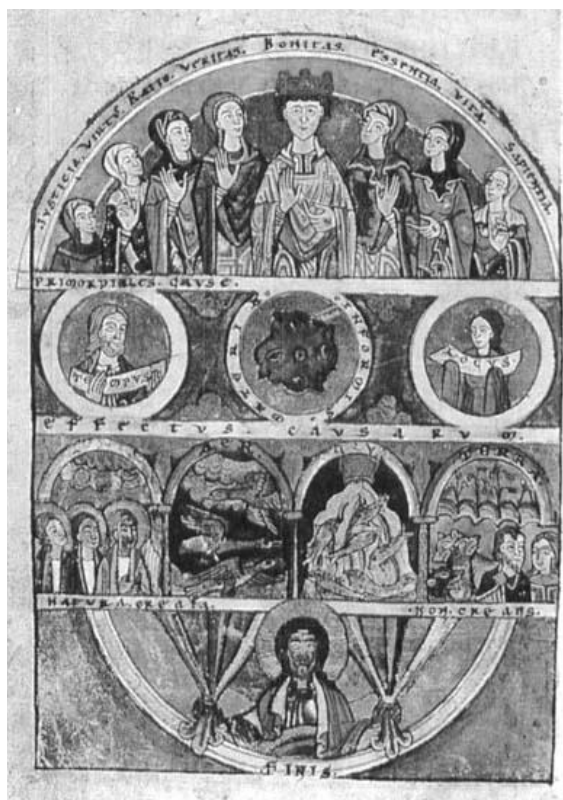
La Cohen ricorda come in alcuni particolari contesti nordici, nel XII secolo, l'Annus assuma l'aspetto del barbaro/selvaggio peloso, come nel *Chronicon Zwfaltense* (Cod. Hist. Fol. 17V, Stuttgart), del 1140-45 circa.



Ma ancora più interessante per noi è la figura che compare nell'arazzo della creazione, conservato nel Museo della cattedrale di Girona (Catalogna, circa 1100). Al centro vediamo il Creatore e nei cerchi intorno le scene della Genesi (come accade in molti mosaici anche in Italia, pensiamo a San Marco a Venezia). Ma in perfetta corrispondenza con il Creatore, in alto, in un cerchio ben messo in evidenza per lo sfondo chiaro, abbiamo un'altra

figura, che è Annus. Ecco: qui Padre eterno e Padre tempo sono nettamente distinti, pur nello stesso 'quadro'. E com'è raffigurato l'anno? Con la barba, una stampella in una mano e la ruota del tempo nell'altra. «Questa divisione chiara tra Cristo come Pantocrator e la personificazione di Annus – scrive la Cohen (p. 66) – riflette l'inizio dell'emergere del Tempo dal dominio della cosmologia e astrologia teologica».





Un ulteriore interessante passaggio lo abbiamo in una miniatura del XII secolo, relativa al *Clavis physicae* di Honorius Augustodunensis, a sua volta un adattamento di un'idea di Scoto Eriugena (*De divisione naturae*). La Cohen la riporta e commenta alle pp. 71 sgg. del suo libro. Notiamo come tempo, spazio e materia siano qui categorie di un'unica gerarchia emanante da Dio e avente come fine Dio stesso. In alto abbiamo le cause primordiali, personificate, e insieme attributi di Dio.



Nel secondo registro, al centro c'è la materia informe, e ai lati il tempo (figura maschile alla sinistra, riportata anche nel particolare) e lo spazio (a destra).

Da qui il terzo registro, e quindi la nascita dei quattro elementi, a loro volta intermediari rispetto all'intera creazione (*natura creata, non creans*). E, alla fine, in basso, ritroviamo Dio stesso (*finis*).

Insomma, per riprendere il filo nel discorso, lentamente tempo ed eterno nel Medioevo si sfaldano e dissociano. Fino ad un punto di equilibrio che troviamo ancora nella sintesi petrarchesca e nelle sue prime illustrazioni.

7) Il senso della 'svolta' del Tempo nei Trionfi, da Petrarca al XVI secolo

In Petrarca e nei suoi primi illustratori tra Padre Tempo e Padre eterno c'è continuità, ma anche differenza. Nella distinzione/personificazione sempre più chiara del Tempo (corrispondente alla sua graduale ma decisa secolarizzazione), la Causa (il Tempo stesso) si sovrappone agli effetti (la temporalità e le sue manifestazioni): perciò il Tempo diventa un vecchio. E perciò facilmente gli illustratori umanisti possono aggiungere a questa figura maschile le stampelle (che rimandano all'idea della vecchiaia) e le ali, simbolo di volatilità e velocità. E se ad un occhio moderno i due simboli possono apparire in contraddizione, in realtà nella iconologia non lo sono, perché rappresentano entrambi gli effetti del tempo sulla vita degli uomini.

D'altro canto, la divinità viene estromessa da questa Figura del Tempo: dividendosi da essa e occupando uno spazio e un 'trionfo' a parte.

Inoltre, nelle rappresentazioni umanistiche dei Trionfi, l'immagine 'spaziale' del tempo prende forma rettilinea grazie alla processione del carro (molto più di quanto l'idea del tempo rettilineo fosse 'dentro' il testo petrarchesco). Il 'profilo' del *Tempus* esalta l'idea del movimento; mentre l'Eterno resta frontale, immobile, fisso e fissato nella sua iconicità.

Il globo tenuto in mano da *Tempus* era già presente nella figura del Cosmocrator (Apollo prima e Cristo poi), ma diventa sempre più segno del potere che il tempo ha sul mondo, nonché (in particolare nel passaggio alla sfera armillare e nell'associazione al movimento astronomico) segno della 'calcolabilità' del tempo stesso.

E sempre più, proprio a partire dalla metà del '400, il Trionfo del Tempo si 'singolarizza' e complessifica.

Ed ecco che inizia ad apparire la clessidra, che abbiamo trovato poi anche in Jacopo del Sellaio. Indubbiamente è un elemento iconografico nuovo, che non possiamo legare né all'immaginario antico, né all'universo simbolico medievale.

La clessidra era già apparsa in mano alla Temperanza nel Palazzo pubblico di Siena (100 anni prima della sua comparsa nel Trionfo del tempo), ad indicare la capacità di misurar-si e darsi dei limiti. Non sono equivalenti, l'orologio meccanico e la clessidra: quest'ultima rimanda alla fragilità, alla finitezza, alla brevità del tempo, più che alla sua quantificazione calcolabile.

La troviamo in molte raffigurazioni del Trionfo del tempo. Sulle spalle del Tempo di Domenico di Michelino (metà del '400; in alto, con a fianco il Trionfo dell'eternità).

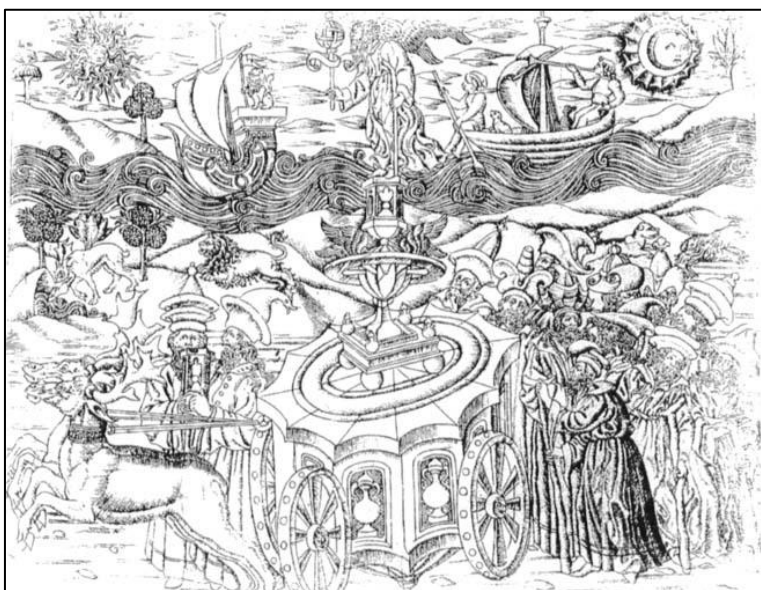


La ritroviamo nelle mani di una miniatura del 1459, appartenente all'area dell'Italia del Nord⁶⁰ (a fianco al particolare di Domenico di Michelino).

Gli anni che vanno dal 1460 al 1500, secondo la Cohen, segnano poi tutta una serie di sperimentazioni che arricchiscono con eclettismo la figura del tempo.

⁶⁰ Oggi nell'Osterreichische Nationalbibliothek di Vienna, Vind. 2649. fol. 46".

Compaiono per esempio le immagini della luna e del sole (che però spesso comparivano anche nelle rappresentazioni medievali dell'Anno o addirittura della crocifissione; e



possono trovare riferimenti anche nel testo petrarchesco⁶¹). Le vediamo in alto a destra e sinistra in questa incisione fiorentina (1460-70 circa)⁶², che rende molto bene, nella sua confusione, l'effetto della caoticità del divenire. Il vecchio tempo qui ha il globo su un'asta e lui stesso si poggia su una clessidra, che a sua volta si poggia su una specie di altro globo, quasi un carro su un altro carro. E tutto sembra confondersi e precipitare.

La Cohen ricorda come il fiume in alto potrebbe essere allegoria dell'instabilità della sorte. La bandiera della prima nave rimanda

a Firenze e quindi potrebbe rimandare anche al clima politico dell'epoca, o comunque essere un richiamo alla moralità dei costumi.

Interessante riportare quest'altro passaggio (miniatura napoletana della seconda metà del XV secolo)⁶³. Qui, oltre al sole e la luna sullo sfondo, abbiamo l'associazione tra tempo,

ruota della fortuna ed età dell'uomo (sulla ruota).



La personificazione del tempo ha in mano un compasso (poco visibile) con il quale 'misura' una clessidra. Il compasso nel medioevo era nelle mani del Creatore che misurava/creava il mondo; e tornerà in molte rappresentazioni successive del tempo, che lentamente inizierà ad assumere le vesti della misurabilità quantitativa.

Che la 'misura' (qualitativa o quantitativa che sia) non sia più nelle mani di Dio ma del Tempo è comunque un dato interessante.

⁶¹ «Dì e notte rotando per la strada ritonda ch'è infinita: Trionfo del tempo», Trionfo del tempo, vv. 29-30.

⁶² Vienna, Staatliche Craphische Sammlung Albertina.

⁶³ Berlin, Staatliche Museen, Kupfentichkabinett, MS 78 D 11, fol. 204

La Cohen ricorda anche questa raffigurazione del trionfo del Tempo con compasso, di Silvester Pomarede (1736-1768)⁶⁴ che riprende un Tiziano che non ci è più noto.



Del tutto originale, invece, l'altra incisione, qui a sotto (1508)⁶⁵, in cui compaiono elementi presenti solo in questa immagine.

Innanzitutto un'ape, nella simbologia cristiano/medievale associata alla rinascita (ma secondo la Cohen potrebbe anche rimandare al 'pungiglione' della morte). In molte altre rappresentazioni coeve troviamo invece falchi in cielo, ad indicare il veloce 'volare' del tempo. Altro elemento interessante è un putto nudo che regge un grande 'foliot', ovvero una sorta di pendolo utilizzato nei primi orologi del '300; ci azzardiamo ad ipotizzare che l'asta orizzontale presente nella raffigurazione di Jacopo del Sellaio rimandi anche a questo elemento simbolico.

A quanto detto dalla Cohen possiamo aggiungere il fatto che a tirare il carro siano dei draghi e il tempo compaia più volte: una volta con la stampella, una volta sul carro (con la scritta TENPO), una terza con la sfera armillare in mano, una quarta con la clessidra.



29,6 mm <

⁶⁴ Venezia, Museo Civico Correr

⁶⁵ Stampa Gregorius de Gregorii, Venezia 1508, conservata nella biblioteca civica di Trieste.

L'unico caso in cui è possibile trovare un cenno all'iconologia (e al mito) di Saturno (che divora i propri figli) nel XV secolo è in questa miniatura fiorentina del 1469 (Paris, Bibliothque Nationale. MS Ita1.548, fol. 47'), di cui riportiamo il totale e il particolare.



Resta il fatto che il vecchietto seduto sul globo sembra molto più simile ai Pantocrator medievali che non ai terribili Saturno/cannibali della modernità. D'altra parte l'immagine del tempo che divora ogni cosa è metafora classica e ben diffusa nell'Umanesimo.

Dovremo aspettare il 1543 (e la quarta figura presentata da Panofsky) per avere una chiara svolta 'saturnina' della rappresentazione temporale.

Jacopo del Sellaio appartiene ancora a questo gruppo di rappresentazioni umanistiche⁶⁶, anche se risulta interessante l'innovazione dell'orologio. I critici tra l'altro fanno notare un possibile richiamo all'orologio presente nella raffigurazione botticelliana di Sant'Agostino.



⁶⁶ Per un approfondimento dei trionfi in Jacopo del Sellaio, anche in connessione con le feste sacre fiorentine, cfr. il già citato A. Ortner, *Petrarcas 'Triunfi' in Malerei, Dichtung und Festkultur*, cit., pp. 259-265.

Arriviamo quindi all'immagine-5 di Panofsky, del 1508⁶⁷.



Il primo attributo evidente e decisamente diverso⁶⁸ è quello del drago/serpente che si mangia la coda. Che cos'è e che cosa indica? Qui nuovamente l'interpretazione della Cohen confligge con quella di Panofsky. Quest'ultimo, come abbiamo visto, lo considera un attributo di Saturno, mentre la Cohen mostra come in quegli anni lo stesso Jacopo dipingesse Saturno con gli attributi 'classici' del dio dell'agricoltura (e non altri). Invece il simbolo del serpente-drago è un antico attributo del tempo, in generale. L'associazione è con il ricorrere ciclico delle stagioni e con l'eterno ritorno di tutte le cose.

Il serpente che si morde la coda (*ouroboros*) è associato all'Aion (tempo/eterno) e ad una serie di figure mitologiche che rimandano alla rinascita e ai Misteri greci ed egiziani (Asclepio, Demetra, Serapide, Mitra)⁶⁹.

In ogni caso, non solo la presenza di questo simbolo, ma in generale questa incisione del 1508 segna l'avvio di una trasformazione che in un quarantennio muterà lentamente ma inesorabilmente l'immagine del Tempo: non più un vecchietto sulle stampelle, ma una forza distruttrice terribile. Non più la passività del tempo, ma la sua forza attiva.

Già qui notiamo il paesaggio, che, se in altre rappresentazioni precedenti e coeve si era fatto spoglio e autunnale, ora diventa decisamente un richiamo alla 'rovina' del tempo. Ma,

⁶⁷ De Gregoriis (stampa), Venezia 1508. Trieste, Biblioteca Civica

⁶⁸ Nell'immagine di Jacopo del Sellaio un drago appare appena accennato nel manico della stampella del Tempo, ma niente a che vedere con questo. La Cohen indica la presenza di questo simbolo in diverse immagini della fine del '400, fino appunto a questa.

⁶⁹ La Cohen mostra come l'*ouroboros* fosse utilizzato come attributo del tempo in diversi casi nel Rinascimento; anche nei Tarocchi. «The earliest personifications in the *Trionfo del Tempo* which might be identified with Saturn are found in an initial of c. 1470 where Time is nude and holds a serpent biting its tail, and in a miniature assumed to be of slightly later date that pictures Time as a Roman soldier carrying a sickle. Since both of these manuscripts originate in the Mantuan-Paduan area, we may tentatively assume that it was there and not in Florence that the iconography of the *Trionfo del Tempo* was first modified in the spirit of the *Rinascimento dell'Antichità*» (pp. 324-25)

Su questi temi rimandiamo al nostro saggio *Quando le parole ci guardano. Un percorso interdisciplinare tra Kronos, Chronos, Aion e Kairos*, in questo stesso numero di "Logoi".

soprattutto, notiamo la falce, che normalmente era attribuito della Morte e che qui passa nelle mani del Tempo. Quelli che in Petrarca erano due Trionfi distinti, iniziano a contaminarsi. Gli attributi del tempo diventano anche quelli della morte (per esempio la clessidra) e viceversa.

È, però, solo negli anni '40 del XVI secolo che abbiamo la vera svolta.



Ci spostiamo dunque sulla rappresentazione più tarda, tra quelle scelte da Panofsky.

Siamo tra il 1543 e il 1547. Sebbene la fotografia non sia nitida, possiamo intravedere come Tempo sia diventato un uomo muscoloso, virile, nudo, e come in bocca abbia un bambino, uno dei suoi figli, che sta divorando. È il classico mito di Kronos/Saturno⁷⁰, che uccide i figli mangiandoli. È la ‘terribile’ rappresentazione del tempo che trova forse dal Goya da cui siamo partiti la sua più nota e ‘forte’ rappresentazione.

Ma il cambiamento iconologico

inizia qui. E si diffonde rapidamente in tutt’Europa.

Se Petrarca poteva ancora sottolineare la continuità tra Tempo ed Eterno, se prima l’iconografia rendeva il ‘sole’-tempo compagno del Divino (e quasi suo alter-ego), se l’eternità poteva ancora essere vista come il punto fermo dei punti veloci del tempo, ora Kronos diventa solo un avversario.

Le ultime immagini che la Cohen riporta nel capitolo VI del suo libro mostrano chiaramente come gli effetti della ‘distruzione’ e l’idea di un tempo che manda/crea rovina diventi sempre più forte ed evidente.

La prima, di George Pencz (1525-1550) [Venezia, Museo civico Correr] trasforma l’ordi-nato corteo dei primi trionfi quasi in una fuga di gente presa dal panico (per fuggire d’altra parte cosa? E andare dove? La inanità della vita, corsa nel tempo non poteva essere resa meglio).



⁷⁰ Anche su questo rimandiamo al nostro saggio *Quando le parole ci guardano. Un percorso interdisciplinare tra Kronos, Chronos, Aion e Kairos*, in questo stesso numero di “Logoi”

La seconda è di Philippe Galle, seconda metà del XVII secolo [Metropolitan Museum, New York], ma riprende un disegno di Peter Breugel (1574).

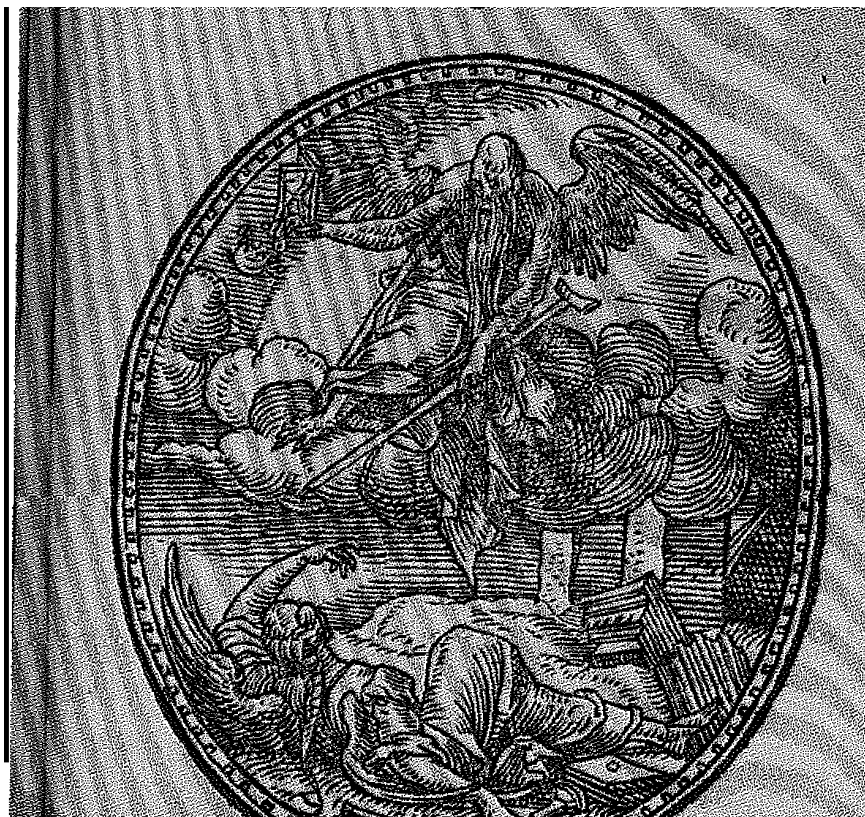


Notiamo il particolare ‘cannibalesco’ ma anche gli oggetti distrutti alla rinfusa ai piedi dei del carro, con l’annotazione chiara in latino (*tempus omnia et singula consumens*).

E se questa immagine mostra gli effetti della distruzione del tempo, la terza di Johannes Galle, su disegno di Jerome Wierix (1629) vede in trionfo insieme di Tempo e Morte (scheletro), ormai facilmente accomunati, e con attributi intercambiabili (la falce).



E così il tempo-Padre, diventa tempo-distruttore, poi mostro divoratore e infine demone. La Cohen sottolinea con perspicacia come i simboli del diavolo passino lentamente nelle mani del Tempo, spesso rappresentato con zampe di capra o artigli.



In questa incisione tratta da *Il Petrarca*, Rouille, Lyon, 1550 (The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foudation), il tempo ha ancora la clessidra e le stampelle (che paiono però più 'saette' pronte per essere scagliate), ma al di sotto della lunga veste mostra non un piede, ma degli artigli. La trasformazione è compiuta.

Perché? Perché il 'clima' è cambiato.

Perché l'utopia del classicismo dell'umanesimo fiorentino ha lasciato il posto ad un'Italia dilaniata dalle lotte e preda degli stranieri. E la storia mostra sempre più il suo volto terribile: il sacco di Roma



del 1527 può essere l'emblema della distruzione inarrestabile che avanza. Crisi economica e pestilenze si affiancano alle guerre, contribuendo a diffondere un'atmosfera di pessimismo e fatalismo. Non per ultima, in questa congerie di eventi, si colloca la Riforma e l'avvio della Controriforma.

La modernità è alle porte. Il tempo si fa tempo. Tragico. E qui dove approdiamo con l'iconologia dovrebbe partire la filosofia, interrogandosi sulla svolta filosofica della visione del tempo tra umanesimo, rinascimento e modernità.

Ma l'obiettivo di questo saggio era solo arrivare su questa soglia, sottolineando la potenza della secolarizzazione dell'immagine del tempo 'tra' immagine e concetto. Concludendo con la Cohen:

l'iconografia del tempo del '500 mostra un processo di secolarizzazione. Petrarca, nei suoi Trionfi, aveva stabilito una chiara differenza tra l'allegoria del Tempo e quella dell'Eternità. Sebbene Tempo fosse uno degli elementi dello schema teocentrico delle illustrazioni del cosmo medievale, Dio già non aveva spazio nel mondo temporale del *Trionfo del tempo* petrarchesco. Tuttavia, i lettori di Petrarca sapevano che Dio era dietro l'angolo (o letteralmente nella pagina successiva), nel *Trionfo dell'Eternità*. Finché la personificazione del tempo fu concepita come parte integrante delle illustrazioni dei Trionfi di Petrarca, è potuta rimanere quella di un vecchio degno di pietà, ma in fondo benevolo. Ma una volta che il tempo è emerso dal contesto di queste illustrazioni e si è spostato nella sfera dell'allegoria secolarizzata, come è accaduto appunto tra il 1530 e il 1540, allora ha assunto l'immagine di un potente e spietato distruttore. Dopo di che, non c'è stato più modo di resuscitare il benevolo vecchio tempo.

I dipinti allegorici della metà del secolo raffigurano la personificazione del tempo in termini storici, filosofici, sociali e morali senza precedenti. Nella sua *Allegoria* (Londra, 1545 circa), ad esempio, Bronzino descrisse Padre tempo come un vecchio lascivo che porta avanti pratiche sessuali illecite (...).



Paolo Veronese associa tempo e storia (1561 circa, Villa Barbaro / di Maser).



(...) L'iconografia del Tempo, nella seconda metà del sedicesimo, secolo ebbe uno sviluppo parallelo negli emblemi dei libri e nelle stampe, in tutta Europa. Le illustrazioni rinascimentali del Trionfo del tempo di Petrarca continuarono a fornire modelli e ispirazione ai secoli seguenti, ma le forme visive erano ormai in costante modifica, per poter esprimere una mutata concezione temporale⁷¹.

⁷¹ Cohen, p. 328, tr. mia. L'immagine finale l'abbiamo scelta e inserita noi. Si tratta di P. P. Rubens, *Saturno divora uno dei suoi figli* (1637-38), Prado – Madrid.