

Forme del tempo

Caravaggio

Van Dyck

Sassolino

a cura di Guido Beltramini



Forme del tempo Caravaggio Van Dyck Sassolino

Venezia, Basilica Palladiana

16 dicembre 2023 - 4 febbraio 2024

Mostra promossa da

Comune di Venezia

In collaborazione con

Gallerie d'Italia Venezia Intesa Sanpaolo

Un progetto di

Centro internazionale di studi

di architettura Andrea Palladio

Musei Civici di Venezia

Fondazione Teatro Comunale

Città di Venezia

Con il supporto di

Marsilio Arte

Mostra a cura di

Guido Beltramini

Francesca Cappelletti

Direzione della mostra

Guido Beltramini

Pier Giacomo Cirella

Mattea Gazzola

Progetto di allestimento

Antonio Ravalli Architetti

Progetto grafico

Marco Lovato Studiomama

Segreteria organizzativa

Marianna Giollo, Fondazione Teatro

Comunale Città di Venezia

Clelia Stefani, Musei Civici di Venezia

Elisabetta Michelato, Palladio Museum

con Carlotta Saporì, Marsilio Arte

Progetti didattici

Silvia Fogato, Palladio Museum

Comunicazione e promozione

Alessandro Bertasi, Comune di Venezia

e Marianna Giollo, Fondazione Teatro

Comunale Città di Venezia

con Chiara Pessina, Marsilio Arte

Ufficio stampa

Paola Sperotto, Chiara Bezze

e Martina Lucchin, Comune di Venezia

con Vera Mantengoli, Marsilio Arte

Sito web

Simone Baldissini, Palladio Museum

con Elena Cimentì, Musei Civici di Venezia

Social media

OFF srl

Amministrazione

Marco Barcellona e Luigi Bertinato,

Fondazione Teatro Comunale

Città di Venezia

Diego Sammarco, Musei Civici

di Venezia

Realizzazione allestimento

MIMEC

Allestimento grafico

Segnobot

Servizi di accoglienza

Pantarhei Venezia

Sicurezza

G.M. Security

Rangers

Impianto illuminotecnico

Pieffe Sistemi

Progetto controllo termoligrometrico

Andrea D'Ascanio

Trasporti

Apice

Assicurazioni

Willis Towers Watson

Lloyd's Broker

Biglietteria e prenotazione eventi

Consorzio Venezia è

Un ringraziamento speciale a

Alessandra Barco, Sara Biagioni, Marco Calabria, Sergio Campagnolo,

Giulia Deganello, Guerrino Di Vietri, Cristiano Focacci Menchini, Davide Gasparotto,

Luca Illetterati, Paola Marini, Maurizio Martini, Alessandro Martoni, David Melis,

Davide Negro, Pamela Randon, Thomas Clement Salomon, Xavier Salomon,

Marc-Olivier Wahler, Federico Zecchin

Sponsor



CONFINDUSTRIA VICENZA



AFV BELTRAME GROUP



Si ringraziano per il contributo Art Bonus

Amer Group

Cereal Docks

Relazionésimo

Tre capolavori e un unico filo conduttore che li lega: il tempo, che segna le stagioni, le età e i cambiamenti della vita. Caravaggio, Van Dyck, Sassolino sono i protagonisti dell'evento espositivo ospitato all'interno dello straordinario palcoscenico della Basilica Palladiana, che è teatro di un suggestivo dialogo tra i tre capolavori.

Una mostra costruita con una modalità inedita, che ha previsto non soltanto la presenza delle tre opere nel salone del nostro monumento nazionale, ma anche una ricca rassegna culturale di eventi, concerti e convegni organizzati nel cuore della meravigliosa cornice dell'esposizione.

Questa iniziativa è pensata come un vero e proprio dono ai cittadini di Vicenza e della nostra provincia, che sono potuti entrare gratuitamente a visitare la mostra, grazie alla collaborazione di Intesa Sanpaolo e di alcune delle più importanti realtà imprenditoriali del Vicentino.

A loro e a tutti quelli che si sono impegnati per rendere possibile la mostra va il nostro più sincero grazie: è stata una vera e propria sfida riuscire a organizzare un evento di questa portata in pochissimi mesi.

È una grande soddisfazione vedere quante persone stanno andando in Basilica, per farsi affascinare dal *San Girolamo* di Caravaggio, per riflettere osservando *Le quattro età dell'uomo* di Van Dyck e per farsi rapire da *No Memory Without Loss*, l'opera in movimento di Sassolino.

Giacomo Possamai
Sindaco di Vicenza

Il Centro Palladiano ha affiancato con positività ed entusiasmo l'Amministrazione Comunale in questo progetto espositivo, insieme con il Teatro Comunale e i Musei Civici. Accogliere nel magnifico salone della Basilica un capolavoro come il *San Girolamo* di Caravaggio e metterlo in relazione con due asset della cultura vicentina è una sfida affascinante, che guarda al futuro pur restando ben salda nelle proprie radici. In particolare il dialogo fra passato e presente, fra tradizione e modernità è un elemento essenziale dell'azione del nostro Centro. La componente tecnologica dell'arte di Sassolino, che si nutre della vocazione industriale del nostro territorio, rappresenta in modo plastico e palese l'efficacia di una alleanza fra cultura e impresa che ha fatto grande la Vicenza di ieri e può essere un motore di crescita per quella di domani.

Edoardo Demo
Presidente del CISA Andrea Palladio

La Fondazione Teatro Comunale Città di Vicenza ha accolto con orgoglio la sfida di partecipare, insieme a partner prestigiosi, al nuovo progetto culturale che vede protagonista la Basilica Palladiana in un confronto, nel tempo e nello spazio, con tre capolavori in grado di parlare alle donne e agli uomini del nostro tempo. Il teatro ci abitua a stare nel presente, nel "qui e ora", perché tutto si fa e si disfa in un tempo breve; le tre opere affascinanti di Caravaggio, Van Dyck, Sassolino e il loro particolarissimo format espositivo ci invitano invece a riflettere non solo su quello che sfugge, ma anche su quanto si può costruire attraverso un progetto condiviso e partecipato. Un dialogo tra i creatori e le loro epoche, uno scambio felice tra discipline artistiche e luoghi simbolo della Città, esaltando la capacità tutta umana di mettersi in relazione per progettare nuove visioni.

Perché di nuovi sguardi abbiamo bisogno per fare di Vicenza la città del futuro.

Luca Trivellato
Presidente della Fondazione Teatro Comunale Città di Vicenza

- 3 **Forme del tempo**
Guido Beltramini
- 7 **Reportage dalla mostra**
Fotografie di Alberto Sinigaglia
- 18 **No Memory Without Loss**
Marc-Olivier Wahler
- 19 **L'incanto tragico della vita.**
Azione, divenire e tempo nella scultura di Arcangelo Sassolino
Luca Illetterati
- 20 **Caravaggio intorno al 1605 e il *San Girolamo* Borghese**
Francesca Cappelletti
- 23 **Tempo Barocco**
Francesca Cappelletti

Quaderni del Museo Palladio 12

Pubblicazione a cura di Guido Beltramini, in collaborazione con Francesca Cappelletti
Fotografie della mostra (quarta di copertina, pp. 6-11, 16-17): di Alberto Sinigaglia
Redazione: Ilaria Abbondandolo
Progetto grafico: Corrado Bosi, Verona
Stampa e confezione: Grafiche Aurora, Verona

© Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, 2024
isbn: 978-88-8418-016-2

Forme del tempo

Guido Beltramini

Da sempre l'arte è ossessionata dal tempo. Ha il problema di rendere ragione del suo trascorrere, di resistere alla necessaria sconfitta a cui ci sottopone. Cos'è il tempo? È movimento, continuo divenire, esiste grazie alla sua incessante trasformazione. Nessun attimo è uguale al precedente perché, se così fosse, vivremmo un eterno presente e il tempo stesso non esisterebbe. In molte culture del mondo antico è rappresentato dal serpente che ingoia la propria coda, che mangia se stesso in un atto di incessante consumo e rigenerazione.

Le tre opere d'arte riunite nella Basilica di Vicenza riflettono, e ci fanno riflettere, sul tempo della vita: vita come forma di resistenza di fronte all'incessante fluire di un tempo che la consuma.

Nel lavoro di Arcangelo Sassolino *No Memory Without Loss* l'inevitabile colare a terra dell'olio è rallentato dal moto circolare del disco. L'immagine permane, ma non è mai uguale a se stessa, è un continuo ricomporsi, mutare, fallire. Se fermassimo il moto del disco l'olio cadrebbe: il tempo di cui ci parla Sassolino non è un tempo astratto, è il nostro tempo, il tempo dell'esistenza.

L'intero ciclo della vita, ancora una volta la trasformazione che le consente di rimanere se stessa dentro il fluire del tempo, è ciò su cui riflette Van Dyck con *Le quattro età dell'uomo*. L'infante paffuto in primo piano avrà presto l'età della giovane donna, poi dell'uomo maturo in corazza e inevitabilmente del vecchio canuto sullo sfondo.

Il tempo incombe anche sul *San Girolamo* di Caravaggio, pronto a consumare tutto, a ridurre la mente possente dello studioso nel vuoto teschio appoggiato sul tavolo, simbolo della effimera condizione dell'esistenza. San Girolamo sta traducendo la Bibbia dal greco al latino, sta trasferendo la Parola da un mondo a un altro: e, cos'è la traduzione se non il permanere nella radicale trasformazione?

I tre artisti, a distanza di 400 anni, lavorano sullo stesso oggetto. Le forme sono radicalmente diverse, come è diverso il mondo di oggi da quello di quattro secoli fa, e nel lavoro di Sassolino è come se la pittura fissata dalle pennellate dei due antichi maestri tornasse fluida. Ma il tema è quello: come dare senso all'esperienza del tempo, alla lotta con cui cerchiamo di opporci alla morte, con cui ci aggrappiamo alla vita. L'arte è uno dei modi attraverso cui gli esseri umani imparano qualcosa sul vivere e il morire.

Artists have always been obsessed with time. They are faced with the problem of accounting for its passage and of attempting to resist the inevitable defeat it inflicts on us. What is time? It is movement, continuous becoming and exists as perpetual transformation. No moment is the same as the previous one because, if it were, we would be living in an eternal present and time itself would no longer exist. In many cultures in the ancient world, time is symbolised by a serpent swallowing its own tail, eating itself in a never-ending act of consumption and regeneration.

The three works of art shown together in the Basilica of Vicenza reflect – and make us reflect on – the time of life: life as a form of resistance in the face of the perpetual flow of a time that consumes it.

In Arcangelo Sassolino's *No Memory Without Loss*, the inevitable dripping of oil to the ground is slowed down by the circular motion of the disc. The image remains but it is never the same: it is a continual recomposing, mutating or failure. If we halted the motion of the circle, the oil would fall. Sassolino doesn't describe abstract time, but our time, the time of existence.

In *The Four Ages of Man*, Van Dyck reflects on the whole cycle of life. He also shows the transformations that enable life to remain as life within the flow of time. The chubby infant in the foreground will reach the age of the young woman, then become the mature man in armour and, inexorably, the grey-haired old man in the background.

Time also haunts Caravaggio's *Saint Jerome*. All-consuming time will reduce the scholar's powerful mind to the empty skull on the table, a symbol of the ephemeral condition of existence. Jerome is translating the Bible from Greek into Latin: he is transferring the Word from one world to another. What is translation if not continuity through radical transformation?

What we can admire are works by three artists addressing the same subject 400 years apart. The forms are radically different, just as the world of today is different from that of four centuries ago. In Sassolino's work, it is as if the paint laid on the canvas by the two Old Masters' brushstrokes is still fluid. The theme is the same: how to give meaning to the experience of time, to our struggle to oppose death and cling to life. Art is thus a poignant way of learning about living and dying.



Michelangelo Merisi detto Caravaggio

(Milano, 1571 - Porto Ercole, 1610)

San Girolamo

1605

olio su tela; 116 x 153 cm

Roma, Galleria Borghese, inv. 56

Un uomo anziano è chiuso in una stanza spoglia, avvolto in una tunica rossa come in un sudario. È minuto, a confronto dei libri enormi che si affastellano sul piccolo tavolo. È scarno, ma non fragile: il braccio porta la penna al calamaio con un gesto potente. È San Girolamo e sta traducendo la Bibbia dal greco al latino. È talmente concentrato nel leggere e scrivere da non avere tempo di alzare lo sguardo verso di noi. Deve portare a termine il suo compito e prega di avere il tempo per farlo.

In una delle prime descrizioni del quadro Giovan Pietro Bellori scrive che Caravaggio «dipinse san Girolamo che scrivendo attentamente distende la mano e la penna al calamaio» (1672). In quel “distende” c’è tutta la forza di questo dipinto: il braccio attraversa il quadro e collega lo spazio dell’uomo a quello dell’altra presenza che emerge nella stanza spoglia in penombra, il teschio. Quest’ultimo, spesso associato ai libri, è tipico della Vanitas, la riflessione sulla ineluttabilità del Tempo, che tutto divora.

Al braccio di san Girolamo Caravaggio ha affidato l’unico moto di tutta la scena, un braccio disteso nella scrittura e nello studio, che sfida il tempo, che lo tiene aggrappato alla vita.

An elderly man sits in a bare room, wrapped in a shroud-like red robe. He is small compared to the huge books piled on the table. Although emaciated, he is not frail: his arm holding a pen reaching out to the inkwell is making a powerful movement. This is Saint Jerome and he is busy translating the Bible from Greek into Latin. He is so absorbed with reading and writing that he has no time to look up at the viewer. He must complete his task and prays to be granted enough time to do so.

In one of the earliest historical descriptions of the painting, Pietro Bellori wrote that Caravaggio “painted Saint Jerome writing carefully, stretching out his hand and pen to the inkwell” (1672). In that ‘stretching out’ lies the great power of this work. Jerome’s arm crosses the whole painting and connects his space to that of the other presence gleaming in the half-light of the room: a skull. Often associated with books, the skull is typical of Vanitas, an emblem of the ineluctability of all-devouring Time.

Caravaggio highlights Jerome’s arm as the only movement in the entire scene: an arm stretched out as he writes and studies, challenging time and maintaining his hold on life.



Antoon Van Dyck

(Anversa, 1599 - Londra, 1641)

Le quattro età dell'uomo

1625-1627

olio su tela; 115,5 x 167,7 cm

Vicenza, Museo Civico di Palazzo Chiericati, inv. A 288

Nel 1665, nell'inventario della collezione del suo proprietario Carlo II Gonzaga, duca di Mantova, questo quadro è identificato come «le quattro età del van Dic». Di quattro età dell'uomo si ha traccia in un perduto dipinto di Giorgione definito «il simbolo dell'humana vita» dove erano rappresentati un «tenero bambino», un uomo armato, un giovinetto e un «vecchio ignudo».

È un'iconografia che funziona anche in questo dipinto, con il tempo umano che incrocia il ritmo delle stagioni: il bambino è l'infanzia/primavera, la donna è la giovinezza/estate, l'uomo in corazza è la maturità/autunno, l'uomo anziano è la vecchiaia/inverno.

Ma questa lettura si intreccia ad un'altra, che proviene da uno scambio a distanza fra grandi artisti: qui Van Dyck sta anche dialogando con un celebre quadro di Guercino (fig. 1 a p. 23), dove l'anziano Crono, dio del Tempo, ammonisce Cupido a non spingere Venere fra le braccia di Marte, tradendo suo marito Vulcano: l'amore è effimero.

In questo dipinto, attraverso gli sguardi fra la giovane Venere e il guerriero Marte, e le rose che lei gli offre, Van Dyck sembra dirci però che Amore – anche se addormentato – è una forza vitale in grado di vincere gli ammonimenti del Tempo.

In a 1665 inventory of the collections of Charles II Gonzaga, Duke of Mantua, this painting is identified as “the four ages by van Dic [sic]”. There is an earlier trace of the four ages of man in a now lost painting by Giorgione described as “the symbol of human life” with images of a “tender child”, a man in armour, a youth and a “naked old man”.

The same iconography is also used to great effect in this painting in which human time is associated with the rhythm of the seasons: the infant is childhood/spring, the woman youth/summer, the armoured man maturity/autumn, and the elderly man old age/winter.

But this reading interlocks with another interpretation, which comes from a dialogue at a distance between two great artists: here Van Dyck is also referring to a celebrated painting by Guercino (fig. 1, p. 23), in which the elderly Cronus, god of Time, warns Cupid not to push Venus into the arms of Mars and so betray her husband Vulcan for the sake of ephemeral love.

Through the glances between the young Venus and the warrior Mars and the roses she offers him, Van Dyck seems to be telling us, however, that Love – even when asleep – is a vital force capable of triumphing over the warnings of Time.



Arcangelo Sassolino

No Memory Without Loss

2023

acciaio, olio, sistema elettrico; 330 x 330 x 40 cm

Courtesy Arcangelo Sassolino

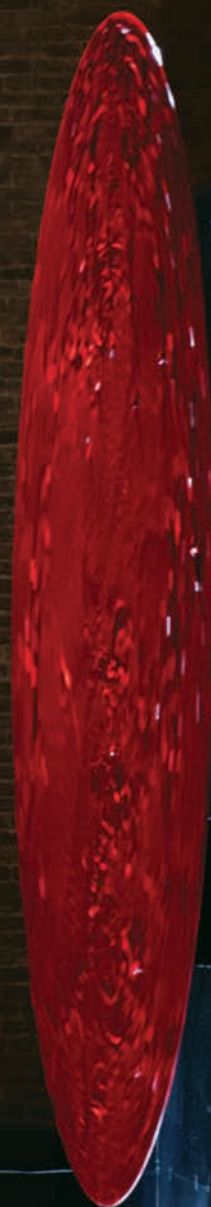
Un olio industriale ad alta viscosità aderisce alla superficie del disco in precario equilibrio. Se la rotazione si arresta, la composizione collassa. Il moto circolare può solo rallentare la caduta, un tentativo di posticipare l'inevitabile, destinato comunque al fallimento. Le gocce che colano a terra sono la perdita che l'opera deve accettare per poter esistere. Come un organismo, il disco deve essere ricaricato, riportandovi l'olio colato al suolo. Da un lato è soggetto all'implacabilità del divenire, che conduce alla consumazione della sostanza. Dall'altro resiste alla caduta, a ciò che deve necessariamente accadere. È una sinfonia ipnotica tra stati opposti retta dalla tensione tra forza di gravità e movimento. Rinuncia al conforto di una immagine fissa in favore della fluidità del mutare continuo, una dinamica che è quella della vita stessa.

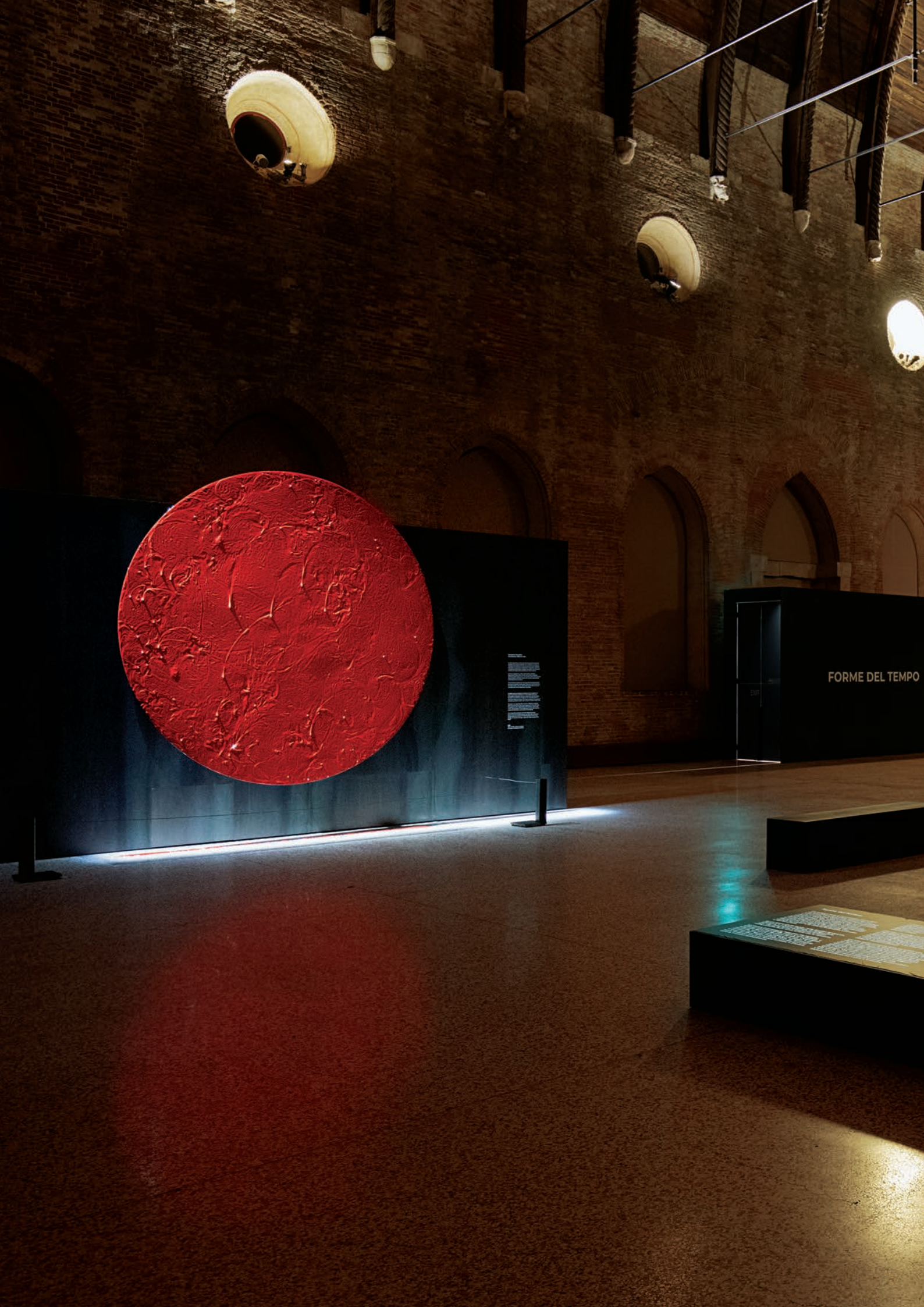
A highly viscous industrial oil adheres to the surface of a disc in precarious equilibrium. If the rotation stops, the composition collapses. Circular motion can only slow down the fall, in an attempt to postpone the inevitable which is doomed to failure anyway. The drops dripping to the ground are the loss that the work must accept in order to exist at all.

The disc is an organism that must be refilled by bringing back the oil that has fallen to the ground. On the one hand, it is subject to the implacability of becoming, which leads to the consumption of the substance. On the other hand, it resists the fall which, necessarily, must happen.

It is a hypnotic symphony between opposing states, governed by the tension between gravity and movement. It renounces the comfort of a fixed image in favour of the fluidity of constant change, a dynamic which is that of life itself.

DA BOMBARDAMENTO AEREO
SUL 19 MARZO 1945. È AMPIA
QUESTO STORICO SALONE PER
LA CIVILE AMMINISTRAZIONE
MAESTRANZE EDINO A LEVARSI
MAESTOSA NELL'ANNO 1944
PORTO DELLO STATO E IL
CONTRIBUTO DELL'ALTOPIANO
E I SETTE COMUNI





FORME DEL TEMPO





Diebstahl eines Heiligen Leinwand
von Rembrandt

Diebstahl eines Heiligen Leinwand, 1661, Öl auf Leinwand, 110 x 140 cm, Amsterdam, Rijksmuseum. Diebstahl eines Heiligen ist eine Kopie eines Gemäldes von Rembrandt, das im Jahr 1661 in Amsterdam im Besitz des Rijksmuseum war. Das Gemälde zeigt einen Mann, der an einem Schreibtisch sitzt und schreibt, während ein Totenkopf auf dem Schreibtisch steht. Diebstahl eines Heiligen ist eine Kopie eines Gemäldes von Rembrandt, das im Jahr 1661 in Amsterdam im Besitz des Rijksmuseum war. Das Gemälde zeigt einen Mann, der an einem Schreibtisch sitzt und schreibt, während ein Totenkopf auf dem Schreibtisch steht.

Diebstahl eines Heiligen Leinwand, 1661, Öl auf Leinwand, 110 x 140 cm, Amsterdam, Rijksmuseum. Diebstahl eines Heiligen ist eine Kopie eines Gemäldes von Rembrandt, das im Jahr 1661 in Amsterdam im Besitz des Rijksmuseum war. Das Gemälde zeigt einen Mann, der an einem Schreibtisch sitzt und schreibt, während ein Totenkopf auf dem Schreibtisch steht. Diebstahl eines Heiligen ist eine Kopie eines Gemäldes von Rembrandt, das im Jahr 1661 in Amsterdam im Besitz des Rijksmuseum war. Das Gemälde zeigt einen Mann, der an einem Schreibtisch sitzt und schreibt, während ein Totenkopf auf dem Schreibtisch steht.



Andrea Mantegna
La Madonna del latte
1468-1470
Olio su tavola
110 x 110 cm
Collezione privata
Milano



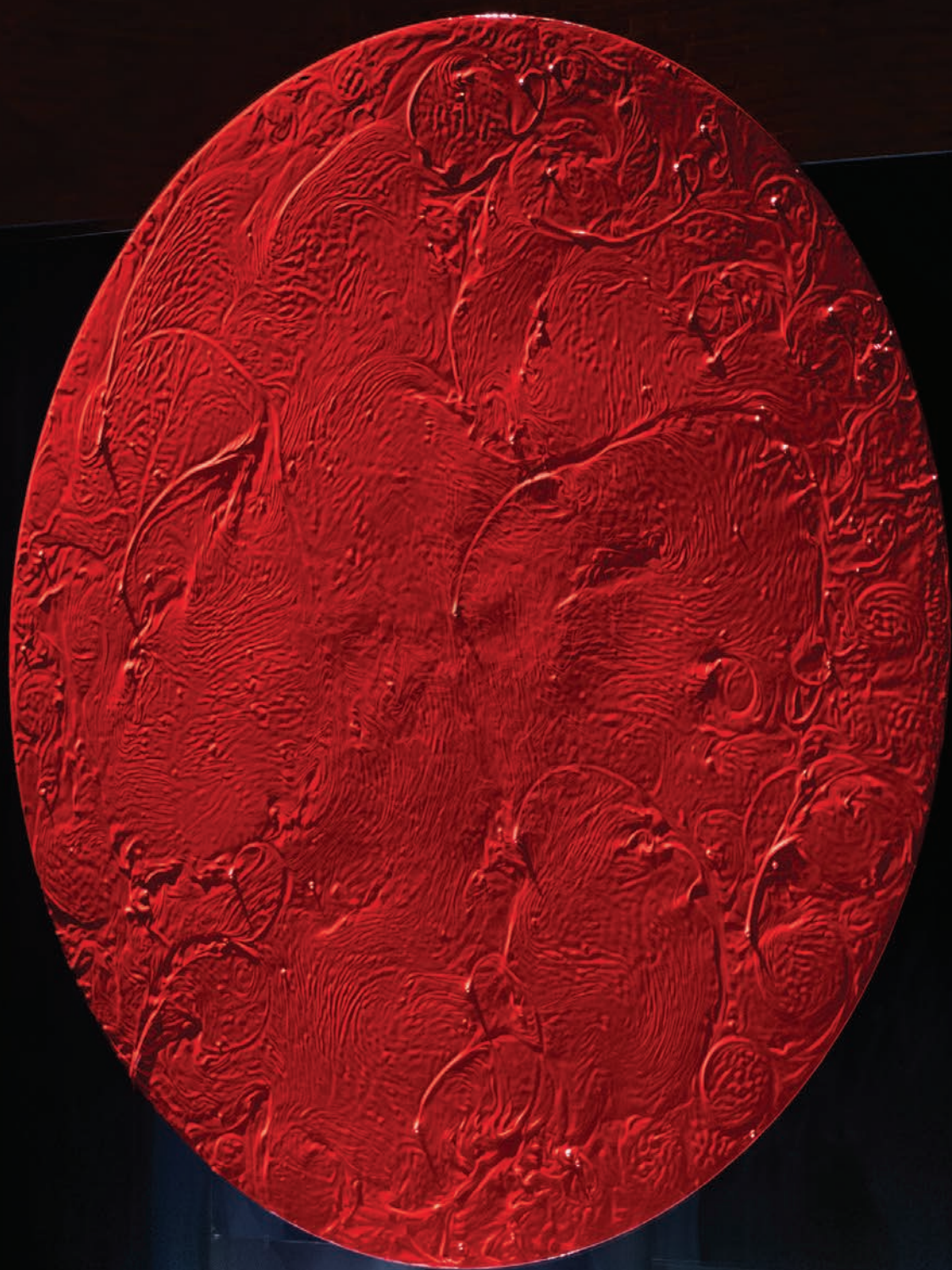












No Memory Without Loss

Marc-Olivier Wahler

Prendete *No memory without loss* (2023), un disco rotante di 3,3 metri ricoperto di olio grezzo, una danza precaria in cui la viscosità del tempo e del movimento suggeriscono l'esistenza stessa dell'opera. Il disco, in perpetuo movimento, costringe l'olio ad aderire, un delicato equilibrio che, se interrotto, minaccia il collasso dell'intera composizione. Lo spettatore, sospeso nell'attesa, si trova di fronte a un enigma: se l'opera sia destinata a girare in eterno o a subire una fine improvvisa.

Nel mondo di Arcangelo Sassolino, un disco rotante diventa il contenitore di una danza ipnotica tra stati opposti, una sinfonia dinamica condotta dalla forza di gravità e dal movimento. Questo capolavoro cinetico sfida lo spettatore a rinunciare al comfort di una realtà fissa e ad abbracciare la fluidità della trasformazione, incarnando uno strumento dinamico che favorisce la flessibilità mentale.



fig. 1. Arcangelo Sassolino, *Damnatio memoriae*, 2016.
Foto Riccardo Malberti

L'opera di Sassolino è spesso incentrata sulla metamorfosi fisica da uno stato all'altro, navigando nello spettro tra stasi e movimento, solidità e vuoto (figg. 1, 2). Tuttavia, non è la brusca transizione algoritmica da 1 a 0, da "on" a "off" ad affascinare; piuttosto, è l'intricata interconnessione degli opposti, un sistema in cui i confini delle possibilità si espandono esponenzialmente. Lo spettatore, intrappolato nella tensione tra questi estremi, diventa partecipe del racconto delle potenzialità che si dispiegano.

Traendo ispirazione da artisti del calibro di Duchamp, il lavoro di Sassolino trascende la mera conversione di oggetti ordinari in arte e si addentra nell'energia pulsante che risiede negli spazi tra i poli. Come il movimento degli elettroni tra i poli + e - dell'elettricità, l'essenza delle sue creazioni risiede nel flusso costante delle possibilità. È un'esplorazione profonda del regno quantistico dell'arte, dove gli 1 e gli 0 servono solo da fermalibri per una miriade di stati potenziali.

Il concetto di tempo assume un'importanza fondamentale nell'opera di Sassolino, attivando le sue creazioni e caricandole di significato temporale. Nell'opera in olio e fluidi il tempo e il movimento non sono solo complici, ma elementi indispensabili. La tensione aumenta man mano che la ruota gira, con l'incertezza di quando o se si fermerà, aggiungendo un'urgenza palpabile al coinvolgimento dello spettatore.

La percezione dello spettatore ne diventa parte integrante, riecheggiando il movimento continuo del *tableau*. Così come

il pubblico deve impegnarsi attivamente con l'opera d'arte per farla funzionare («c'est le regardeur qui fait le tableau», è l'osservatore a fare il quadro, diceva Duchamp), il lavoro di Sassolino si basa sull'attenzione dello spettatore. Basta un calo di concentrazione, uno sguardo distratto, e l'incanto si dissolve, riducendo l'opera a una semplice lastra di metallo guarnita di olio versato. Il disco rotante, microcosmo del moto perpetuo, diventa una metafora del coinvolgimento attivo dello spettatore. Se smettesse di ruotare, l'olio, fino a quel momento aderente, cadrebbe a cascata a terra, dissolvendo la magia e abbandonandosi alla realtà mondana. L'osservatore, allontanando la propria attenzione, lascia che l'opera d'arte svanisca, sottolineando che è lo spettatore a dare vita al *tableau*. Nel continuo movimento della tavola, Sassolino traccia un parallelo con il compito dello spettatore: uno sguardo continuo e attivo.

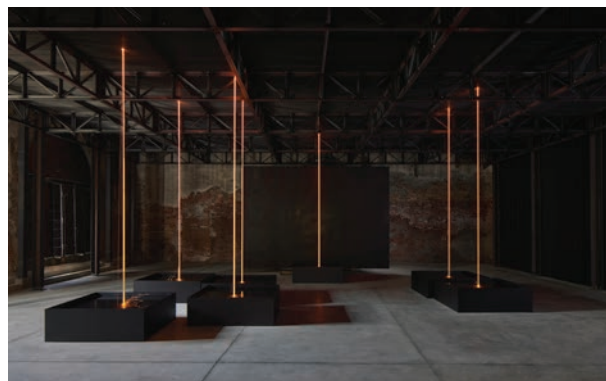


fig. 2. Arcangelo Sassolino, *Diplomazija astuta*,
Padiglione di Malta alla Biennale di Venezia, 2022.
Foto Agostino Osio / Alto Piano

Il *tableau* prospera solo se intercettato da un osservatore attento, e quando l'attenzione dello spettatore cala, l'opera d'arte svanisce sullo sfondo. Questa magistrale riflessione sul funzionamento intrinseco di tutta l'arte sottolinea il profondo impatto dell'osservatore, che ha il potere di trasfigurare l'ordinario in straordinario.

Come in una delle sue opere più famose (*Untitled*, 2008), dove un pistone preme lentamente su un tronco di legno, l'arte di Sassolino evoca una forza incessante che spinge le possibilità nella materia e orchestra una tensione che definisce l'essenza di una buona opera d'arte: il quoziente schizofrenico. Questo quoziente, che riflette la massima tensione in grado di contenere una miriade di interpretazioni e possibilità, sfida lo spettatore a proiettare i propri orizzonti sull'opera. Il pistone, che spinge continuamente, simboleggia la tensione che fa nascere le possibilità, incarnando il significato profondo insito in un'opera d'arte potente. Il disco che gira, la tensione, la danza perpetua: tutto invita lo spettatore a partecipare alla creazione di significato. Basata su un semplice oggetto in movimento, l'opera di Sassolino è un invito a navigare nella fluidità delle possibilità artistiche.

L'incanto tragico della vita.

Azione, divenire e tempo nella scultura di Arcangelo Sassolino

Luca Illetterati

1. Per quanto possa apparire paradossale pensando alla dimensione tecnologica e macchinica che esibiscono, ciò che le opere di Arcangelo Sassolino mettono in gioco è la forma stessa della vita; ovvero, per meglio dire, la dimensione sempre conflittuale che è propria di tutto ciò che vive, l'intima, inaggrabile e tragica contraddizione che è della vita, il fatto, in nessun modo sopprimibile, non solo che vivere significa sempre anche morire, ma soprattutto che la vita si costruisce consumandosi, che la vita è davvero se stessa ed è *perfetta* in quanto vita, solo nell'azione che implica insieme il suo logoramento e la sua consunzione.

La natura della vita, dice Aristotele in modo apparentemente tautologico, è *vivere*¹. Il che significa che la vita è un'azione, è un movimento e un processo che non trovano il loro compimento nel raggiungimento di una qualche condizione in cui acquietarsi, come un traguardo raggiunto. La vita è piuttosto tutta in quell'azione, quel movimento e quel processo, che sono, a un tempo, il movimento e il processo del proprio dissolversi e dissiparsi. La vita è nient'altro che lo sforzo – il *conatus* di cui diceva Spinoza – di perseverare nell'esistenza. E in questo impulso ad esistere, nel quale la vita per continuare ad essere si consuma, sono implicati tanto il dolore connesso alla fatica della resistenza e alla tenacia nel rimanere aggrappati alla parete scivolosa del mondo, quanto la gioia e la felicità connesse alla miracolosa capacità di essere.

È di questo che *parlano* i lavori di Sassolino: della concretezza dell'essere-vita, di quell'abitare l'instabilità e la fragilità di un processo sempre in bilico *tra il cristallo e il fumo*, tra la struttura solida che si articola dentro forme ordinate e organizzate nelle tre dimensioni spaziali e la dispersione colloidale sempre esposta alle contingenze del tempo e dunque alla possibilità di una forma mai del tutto prevista.

È a questa altezza e dentro questo orizzonte semantico che si deve parlare di *realismo* rispetto al lavoro di Sassolino. Non si tratta evidentemente di un realismo mimetico. Non c'è alcuna mimesi nel lavoro di Sassolino e forse non c'è nemmeno nessuna rappresentazione, nessuna messa in scena, nessuna figurazione. Il realismo di Sassolino è connesso all'accadere reale e concreto dell'azione che le sue opere sono.

2. *No Memory Without Loss* è un grande disco d'acciaio in lenta e incessante rotazione a cui aderisce un olio industriale ad alta vischiosità. Il moto del disco fa assumere al fluido forme continuamente diverse. Il fluido – emblema di ciò che non ha in sé nessuna forma e può perciò assumere infinite forme – si coagula in un'immagine sempre diveniente aleatoria, stocastica, mai del tutto prevedibile in quanto dipendente anche dalle circostanze accidentali che la costituiscono. Se il disco interrompesse il suo moto quella forma diveniente collasserebbe, l'olio colerebbe tutto a terra e sulla superficie metallica resterebbero al massimo deboli tracce mnestiche di un passaggio avvenuto. Il moto del disco può, tuttavia, solo rallentare quella caduta, non impedirla: le gocce di olio che colando si staccano dal disco e cadono sul pavimento sono, infatti, a loro volta, la testimonianza della perdita che ogni azione implica, della dissipazione che ogni resistenza produce.

«Per ogni agire – scrive Nietzsche – ci vuole oblio»². Ed essendo la vita essenzialmente azione è impossibile vivere senza oblio. Un essere umano che fosse obbligato a ricordare tutto, scrive ancora Nietzsche, «sarebbe simile a colui che

venisse costretto ad astenersi dal sonno». L'oblio, la dimenticanza, la perdita, sono le condizioni che consentono alla vita di essere il divenire della propria forma, di esistere come vita, di non soccombere schiacciata e paralizzata dentro l'insopportabile condizione di conservare tutto.

È quanto sostiene Bertolt Brecht nel suo *Elogio della dimenticanza*, secondo cui «la fragilità della memoria / dà forza agli uomini». La fragilità della memoria, il fatto, cioè, che per la memoria è impossibile trattenere tutto, non è una debolezza, qualcosa che impedisce alla vita di essere se stessa, ma è forza, ovvero ciò attraverso cui la vita si afferma e assume ogni volta un'identità precipua e irripetibile. È grazie alla dimenticanza, grazie alla perdita – e non loro malgrado – che ogni vita assume la sua forma diveniente, il suo profilo, la sua declinazione. Ed è ancora grazie alla dimenticanza e alla perdita che la vita non soccombe: «come farebbe / il figlio ad allontanarsi dalla madre che lo ha allattato? / Che gli ha dato la forza delle membra / e lo trattiene per metterle alla prova?». O ancora di più e più radicalmente: «Chi è stato sbattuto a terra sei volte / come potrebbe risollevarsi la settimana / per rivoltare il suolo pietroso, / per rischiare il volo nel cielo?»³.

3. Lavorando sulla connessione tra movimento, trasformazione e dissipazione, *No Memory Without Loss* lavora sul tempo. È infatti solo il mutamento che consente l'apparire del tempo. Nello squilibrio e nell'instabilità, che sono a un tempo l'origine della forma diveniente e della caduta residuale ad essa connessa, ciò che vediamo è *la forma del tempo*, la sua dimensione intrinsecamente dissipativa.

La scultura di Sassolino è sempre scultura del tempo. Ma non nel senso di una rappresentazione del tempo, di una sua allegorizzazione o simbolizzazione. Nella scultura di Sassolino si dà la possibilità di fare esperienza dell'accadere del tempo, di cogliere la sua natura intrinsecamente aporetica per cui il tempo è, insieme, ciò che rende possibile l'apparire dell'essere e ciò che consuma l'essere, ciò dentro cui l'essere accade e insieme ciò che lo divora, che lo dissolve. E ancora una volta non c'è apparizione senza perdita, non c'è essere concreto e storico senza la potenza di un fluire inesorabile e che è impossibile trattenere e bloccare. Pena la perdita stessa del tempo, della storia, dell'apparire dell'essere.

È questo ciò che rende il realismo di Arcangelo Sassolino un realismo autenticamente tragico, ovvero il fatto che quello che le sue opere incarnano in modo radicale e rigoroso è l'essenza tragica della vita: l'inscindibilità di conquista e dissoluzione, di realizzazione di sé e sfinimento del sé, di nascita e morte.

Ovvero, ancora, la consapevolezza che l'essere si rivela solo in quanto scomparire.

Perché l'originario, dice Hölderlin, «può apparire propriamente solo nella sua debolezza»⁴.

1. Cfr. Aristotele, *De Anima*, II 4, 415b14.

2. F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, trad. di S. Giametta, Milano, Adelphi, 1974, p. 8.

3. B. Brecht, *Elogio della dimenticanza*, in Id., *Poesie politiche*, a cura di E. Ganni, con una introduzione di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 2014, pp. 141-142. La traduzione di questa poesia è di Roberto Fertonani.

4. F. Hölderlin, *Il significato delle tragedie*, in Id., *Sul tragico*, a cura di R. Bodei, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 94.

Caravaggio intorno al 1605 e il San Girolamo Borghese

Francesca Cappelletti

Sappiamo ormai quasi tutto di quella tragica serata del 28 maggio del 1606. A Roma si festeggia il primo anno del pontificato di Paolo V e, fra «allegrezze», processioni, giochi e commedie, le amicizie, le abitudini e la vita della strada che tanto avevano connotato i suoi anni romani, portano Michelangelo Merisi, detto il Caravaggio, all'epilogo del suo soggiorno nella città pontificia. Molto materiale d'archivio, recentemente portato alla luce, ha contribuito a ricostruire minuziosamente il contesto di relazioni nel quale matura la sanguinosa vicenda dell'omicidio di Ranuccio Tomassoni, che il Caravaggio conosceva da anni, con cui aveva in comune amicizie e frequentazioni. Dopo una rissa di qualche giorno prima, forse a causa di ingenti debiti di gioco, Caravaggio uccide Ranuccio fuori da una sala di pallacorda vicino a San Lorenzo in Lucina. Accompagnato dai suoi amici di sempre, immediatamente protetto dai Colonna, il pittore ripara a sud, nei feudi di questa famiglia, a Paliano e a Zagarolo.

Qualche vicenda degli anni precedenti segnala un crescendo nel clima di attenzione e nervosismo che si era creato intorno al pittore. Affermatosi a Roma nell'ambito di un collezionismo certamente "d'avanguardia" fin dalla fine del Cinquecento, beniamino di personaggi che possiamo considerare fra i grandi spiriti del Seicento, come Francesco Maria Del Monte e Vincenzo Giustiniani, ai quali si erano aggiunti amanti dell'arte inizialmente più timidi nei suoi confronti, come Ciriaco Mattei, Caravaggio aveva raggiunto, dopo le grandi commissioni pubbliche della cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi e della cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo, una fama che travalicava gli ambiti della corte pontificia. Il suo carattere intemperante trasformava diverbi in risse e litigi in processi: il 1603 è l'anno in cui in tribunale deve fronteggiare Giovanni Baglione, il pittore che lo accusa di aver fatto circolare versi infamanti volti a distruggere la sua reputazione. Il processo, come è noto, è un teatro di affermazioni importanti e anche se si tratta pur sempre di trascrizioni giudiziarie e non di appunti per un libro sulla pittura, alcune delle affermazioni di Caravaggio rimangono fondamentali, per esempio nella lapidaria sottolineatura di chi sia il pittore «valenthuomo», quello che «sa imitare bene le cose naturali». Nell'aprile del 1604 viene registrata la testimonianza di un garzone di osteria cui il Caravaggio aveva tirato in faccia un piatto di carciofi; nell'ottobre viene imprigionato brevemente per aver tirato sassi e il 18 novembre è di nuovo in carcere per aver insultato un ufficiale.

Di lì a poco dovrà anche, per la prima volta e per un periodo molto più breve di quanto accade nel 1606, abbandonare per la prima volta Roma, a causa di un'altra accusa: aveva malmenato il notaio Pasqualone, suo rivale nei confronti della bella Lena, una delle modelle dell'artista che recentemente, con grande accanimento, si è tentato di vedere come protagonista delle pale d'altare che si scalano proprio dal 1603 al 1605. È un momento creativo fondamentale, in cui l'artista, in un tempo tormentato, crea immagini nuove e indimenticabili anche in rapporto alle grandi invenzioni dell'inizio del secolo. Sono opere segnalate dalle fonti come oggetto di rifiuti da parte dei committenti o di commenti scandalizzati sullo scarso decoro dell'immagine: la *Madonna dei Pellegrini* in Sant'Agostino; la *Madonna con il Bambino e sant'Anna* per l'altare dei Palafrenieri in San Pietro, oggi alla Galleria Borghese; fino alla *Morte della Vergine* per Santa Maria della Scala, che, commissionata dal giurista Laerzio Cherubini fin dal 1601, venne eseguita

probabilmente nel 1605, concludendo la parabola romana del pittore.

Alla sua morte nel 1602, Ermete Cavalletti, un bolognese molto devoto alla Vergine e legato alla confraternita della Trinità dei Pellegrini, lasciò una somma ragguardevole per dotare una cappella in Sant'Agostino di un dipinto che onorasse la Madonna di Loreto. La cappella, già appartenuta nel Cinquecento alla famosa cortigiana Fiammetta, venne effettivamente acquistata dai suoi eredi il 4 settembre del 1603 e il quadro sull'altare rimosso e donato al cardinale Scipione Borghese all'inizio del 1606. In questo giro di anni fu quindi eseguito e collocato il dipinto di Caravaggio ancora oggi in loco, la *Madonna dei Pellegrini*: la celebre immagine della Madonna che, con il Bambino in braccio, sta in piedi fuori dalla porta della Santa Casa che gli angeli hanno trasportato da Nazareth fino a Loreto e accoglie i due umili fedeli, così realisticamente rappresentati, con i famosi piedi sporchi incombenti sulla mensa dell'altare, mentre accedono al premio della visione divina. La trattazione semplificata e originale della storia, l'uso ancora più sintetico del chiaroscuro, che getta un'ombra tagliente sul viso della Madonna, segnano un passo ulteriore nell'evoluzione dello stile di Caravaggio verso la concentrazione drammatica. Il quadro non venne rifiutato, anzi probabilmente l'interpretazione in chiave pauperistica di tutta la scena era apprezzata e favorita dalla famiglia del committente, che era stato un animatore della Confraternita della Trinità dei pellegrini, della quale facevano parte anche altri estimatori del Caravaggio, tanto che nel 1602 avevano tentato di affidargli la realizzazione di un'immagine della Trinità, un dipinto che sembrerebbe non essere stato mai realizzato salvo affiorare poi nella descrizione della collezione del cardinale Scipione Borghese nel 1650.

Ma dal primo settembre del 1604 si poteva vedere certamente sull'altare della cappella Vittrice nella chiesa della Vallicella, il suo dipinto di concezione più grandiosa e monumentale di questi anni, realizzato già a partire del 1602, la *Deposizione nel sepolcro*.

Il quadro suscitò una generale ammirazione, che traspare dai resoconti dei biografi; ed è in effetti uno dei dipinti in cui Caravaggio manifesta la sua conoscenza e la sua assimilazione della tradizione della pala d'altare. Le proporzioni impressionanti, la resa composta degli affetti pur nella variazione delle espressioni di dolore, la coraggiosa impaginazione delle figure in primo piano, quasi in bilico sulla pietra ad angolo, bilanciano, in questo caso, l'aderenza al naturale e alla mancanza di grazia di alcuni personaggi raffigurati.

Considerato tra le migliori opere dal Baglione, descritto con partecipazione dal Bellori, il dipinto mostra tutti i caratteri dell'elaborazione di uno stile monumentale, adatto alla pala d'altare, cui il Caravaggio tende dopo l'esperienza della cappella Contarelli e della cappella Cerasi; la posizione del corpo di Cristo con il braccio abbandonato che rimanda al celebre modello del trasporto del corpo di Meleagro sui sarcofagi antichi, l'anatomia ben definita del cadavere, apprezzata già da Bellori, ne sono una decisa conferma.

Nel dicembre del 1605, dopo la già ricordata fuga a Genova, è di nuovo in città, dove sottoscrive un contratto per la *Madonna con il Bambino e sant'Anna* (*Madonna dei Palafrenieri*) dipinta per l'altare che la confraternita dei Palafrenieri aveva ottenuto in San Pietro. Il quadro, oggi alla Galleria Borghese, dalla composizione sintetica e severa che mostra le tre figure



fig. 1. Caravaggio, *San Girolamo*, 1605 (Roma, Galleria Borghese).
© Galleria Borghese / Foto Mauro Coen



fig. 2. Caravaggio, *San Girolamo*, 1608 (La Valletta, Saint John's Co-Cathedral).
Pubblico dominio

in piedi, non rimase al suo posto che per pochi giorni, e non è ancora del tutto chiarito per quale motivo. Il Baglione, creatore anche della versione del "rifiuto" per il primo *San Matteo con l'angelo* della cappella Contarelli, racconta della decisione di rimuoverlo da parte dei cardinali della congregazione; per Bellori il ripensamento fu dettato dalla riflessione sull'opportunità di esporre un dipinto in cui i protagonisti del Vangelo fossero mostrati in termini così estremamente realistici e popolari: «ritratti in esso vilmente la Vergine con Giesù fanciullo ignudo». Ma proprio dei fattori esterni alla valutazione delle qualità del dipinto stesso, come l'incerta concessione dell'altare, potrebbero, in questo caso, aver causato lo spostamento. Privati definitivamente della possibilità di mantenere la loro presenza in San Pietro, poiché già da qualche decennio assegnatari di una chiesetta dedicata alla santa protettrice proprio nei dintorni di San Pietro, i Palafrenieri riuscirono a venderlo per cento scudi a Scipione Borghese.

Più evidenti sembrano le ragioni delle polemiche sulla *Morte della Vergine* per la chiesa di Santa Maria della Scala. Il contratto con cui il Caravaggio si impegna a dipingere un quadro della morte della Vergine per la cappella del giurista Laerzio Cherubini è datato al 14 giugno 1601 e indica il pittore abitante presso il cardinale Girolamo Mattei.

Della stima del dipinto, che il Caravaggio promette di eseguire entro un anno, si incarica Vincenzo Giustiniani. I tempi e i nomi dei personaggi coinvolti riportano ancora una volta al clima della cappella Contarelli e dei primi successi pubblici del pittore, ma il dipinto in questione verrà consegnato solo qualche anno più tardi. Le fonti seicentesche tramandano in maniera concorde lo scandalo sollevato dalla rappresentazione della Vergine. Per Giulio Mancini, infatti, Caravaggio avrebbe, nelle fattezze della Vergine, «ritratto una cortigiana»; il Baglione individua invece la causa nell'aver dipinto con «poco decoro la Madonna gonfia, e con le gambe scoperte...», seguito dal Bellori che ricorda come il quadro fosse rimosso dall'altare perché Caravaggio vi aveva «troppo imitato una donna morta gonfia». Nonostante il rifiuto, il quadro venne però acquistato dal duca di Mantova, cui l'aveva segnalato Peter Paul Rubens, e un vivace carteggio con il suo emissario romano rende conto della fama acquisita dal dipinto, per nulla messa in questione dall'allontanamento dall'altare, e delle richieste dei pittori di Roma di poter vedere il dipinto, che era stato poco accessibile, prima del suo trasferimento a Mantova.

Giulio Mancini, che pure ne tratta a un certo punto l'acquisto, giudica l'opera «ben fatta ma senza decoro e invenzione e pulitezza ma le cose sono ben fatte...», lodando quindi l'esecuzione ma riferendo come l'opera, bellissima, fosse stata tolta dall'altare, perché «spropositata di lascivia e di decoro». È la

pittura, nei suoi singoli elementi ben riusciti, a essere lodata. La composizione è estremamente controllata e rigorosa, vicina al recupero di schemi rinascimentali: la Maddalena col volto coperto in primo piano, gli apostoli dolenti, in piedi nell'ambiente spoglio, sotto la tenda rossa del baldacchino; inoltre il tema della *Morte della Vergine* era già stato affrontato con soluzioni luministiche simili nell'opera dal medesimo soggetto realizzata da uno dei «precedenti» lombardi di Caravaggio, Antonio Campi, e custodita presso la chiesa di San Paolo Converso.

Contemporaneamente alle ultime grandi commissioni pubbliche Caravaggio lavora ad alcuni dipinti destinati alle collezioni, splendide sperimentazioni sul soggetto del santo isolato in meditazione, testi chiave del suo stile maturo e determinanti per lo svolgersi delle vicende del caravaggismo, in particolare per lo stile del primo Ribera, come il *San Giovanni Battista* di Kansas City, appartenuto alla collezione di Ottavio Costa e il *San Girolamo* della Galleria Borghese di Roma, generalmente datato 1605 (fig. 1).

Questo quadro è una delle immagini del santo più potenti e originali che Caravaggio abbia elaborato, sfruttando il formato della tela in cui le «mezze figure», in realtà spesso inquadrare più generosamente, si disponevano per rappresentare episodi della storia sacra. Se per le immagini isolate dei santi, quelle che avevano decretato il suo successo, Caravaggio aveva adoperato il formato verticale, dandoci il modello per intero, come nel caso del *San Giovanni Battista* appena citato e della straordinaria *Santa Caterina* nella collezione Thyssen-Bornemisza a Madrid, questo *San Girolamo*, come la più tarda tela maltese con lo stesso soggetto (fig. 2), impongono l'uso della tela destinata alle potenti scene di mezze figure, come l'*Incredulità di san Tommaso Giustiniani*, oggi a Potsdam, la *Cattura di Cristo Mattei*, oggi a Dublino, e altri capolavori dei primi anni del Seicento. È lo stile drammatico e in costante evoluzione che si nutre delle realizzazioni per gli altari, a manifestarsi con forza in questa tela straordinaria. È vero che il santo è solo, ma la sua azione, il momento in cui viene raffigurato, hanno bisogno di questo taglio visivo. Non è infatti una figura immota, ma sta scrivendo, mentre legge: sta, per l'esattezza, traducendo le scritture dal greco al latino, quindi con concentrazione che non gli consente di alzare lo sguardo verso lo spettatore. Per descrivere il dipinto abbiamo ancora una volta bisogno di Giovan Pietro Bellori e della sua capacità di rendere il momento specifico colto da Caravaggio: «dipinse San Girolamo, che scrivendo attentamente, distende la mano e la penna al calamaio». Le parole sono efficaci e in particolare in quel «distende» c'è tutta la forza dell'immagine caravaggesca. Se guardiamo bene, è proprio il braccio di san Girolamo che attraversa il quadro, che collega lo spazio del santo a quello dell'altra, ineludibile pre-

senza che emerge nella stanza spoglia in penombra: la «testa di morto», come le fonti seicentesche chiamano il teschio. Il fatto che il santo svolga il suo lavoro indisturbato toglie in un certo senso potenza e drammaticità a questo elemento. Il teschio non è spaventoso, è parte dell'esperienza quotidiana e non è neanche circondato dai consueti elementi che definiscono l'iconografia tradizionale della Vanitas, eccettuati i libri che però, ancora una volta, non sono oggetti abbandonati alla riflessione sulla caducità dell'esistenza, ma strumenti della riflessione profonda. Sono vivificati dallo studio, non solo simbolo di un sapere soggetto alla caducità dell'esistenza umana. Vanitas e tempo sono due concetti che la pittura di Caravaggio include e trasforma anche in immagini che in un primo momento non sembrano leggibili in questo senso: nella canestra sorretta dal ragazzo, nel dipinto giovanile della Galleria Borghese, gli oggetti naturali sono trapassati dal fluire distruttivo del tempo, che accartoccia le foglie e compromette la perfezione dei frutti; così nei suoi quadri musicali, il tempo breve del suono si accompagna alla presenza di fiori dalla breve vita, di vasi di cristallo in cui l'estrema fragilità è allo stesso livello della irraggiungibile bellezza della loro raffigurazione. Il tempo ha reso avvizzite le carni di Girolamo, lo ha dotato di una barba bianca e di capelli sottili intorno alle tempie, ha consumato la sua presenza fisica, ma non la sua capacità di dedicarsi al suo compito. In questo momento della sua vita forse non manca molto a una ulteriore, anzi ultima, trasformazione in scheletro, ma è quel braccio disteso nella scrittura che ancora lo tiene al di qua ed è a quel braccio che Caravaggio ha affidato l'unico moto di tutta la scena.

Più volte, in queste brevi note sul dipinto e in quelle ancora più brevi sulla sua collocazione nell'ambito dell'attività romana del pittore, è emerso il nome di Scipione Borghese, quasi certamente primo possessore del dipinto. Per la prima volta il quadro viene citato nella palazzina Pinciana all'interno di villa Borghese nel 1650, nella circostanziata *Descrizione* scritta dal guardarobiere, Giacomo Manilli, personaggio intenditore d'arte del quale sappiamo ancora troppo poco. Il Manilli, avventurandosi nelle sale, osservando minuziosamente le opere antiche, le sculture, gli arredi, cita «il quadro di san Girolamo che scrive, è del Caravaggio» in un contesto di dipinti sacri di autori diversi; nella stessa stanza c'è anche la *Deposizione* di Raffaello. Come dopo di lui Bellori, non fa nessun accenno al teschio: dobbiamo aspettare l'inventario del 1693 e il trasporto della maggior parte dei dipinti nel palazzo in Campo Marzio per trovare il quadro citato come «Un quadro grande in tela con san Girolamo che scrive con la testa di morto del numero 316 cornice dorata del Caravaggi».

La relazione diretta con Scipione è quindi menzionata solo da Bellori, che scrive però nel 1672 e compie ovviamente, anche in altri casi, alcune imprecisioni. Le ricerche d'archivio degli ultimi anni hanno arricchito di molto la nostra conoscenza delle dinamiche di acquisizione delle opere d'arte e in particolare incrinato, in più di un caso, la certezza che i pittori si muovessero solo all'interno di rapporti di committenza con i loro altolocati referenti. In realtà alcuni dipinti, come per esempio il *San Sebastiano* citato in un precoce inventario di Asdrubale Mattei del 1604, componente della famiglia che, come abbiamo visto, fin dall'inizio del secolo è vicina alle sorti del Merisi, non venne acquistato direttamente dal pittore, ma giunse ad Asdrubale attraverso un comune conoscente. Come essere sicuri, quindi,

che il *San Girolamo* sia frutto di un rapporto diretto fra Caravaggio e il cardinale?

Scipione Borghese comincia effettivamente la sua attività di grande collezionista, costruisce la sua fama e quella della sua famiglia su una rocambolesca acquisizione caravaggesca, la già citata *Madonna dei Palafrenieri*, proveniente da un altare di San Pietro, nel 1606: è un gesto sensazionale, perché porta in uno spazio privato una grande pala d'altare, ne cambia la funzione, la rende, in virtù dell'unicità del suo artefice, un capolavoro che può travalicare le norme del *decorum*. Un altro quadro di Caravaggio, la *Morte della Vergine* per Santa Maria della Scala, aveva quasi contemporaneamente subito la stessa sorte: Rubens ne aveva suggerito l'acquisizione a Vincenzo Gonzaga, ma in quel caso il dipinto sarebbe stato esposto sì in una galleria, ma lontano dall'altare cui era destinato.

Il collezionismo di Scipione, per lo meno da quando si mette «in umore di belle pitture» come recita una lettera del 1607, procede così, con gesti nuovi, azzardati, addirittura fraudolenti. Ancora due dipinti di Caravaggio fra i cento quadri che raggiungono la sua collezione dalla casa del cavalier d'Arpino, il *Bacchino malato* e il *Ragazzo con la canestra*; e poi Raffaello, i quadri ferraresi, insieme a sculture antiche e moderne. Per rendere spettacolare la villa Pinciana il cardinal Borghese saprà aspettare il finire del secondo decennio e uno scultore il cui talento avrebbe scosso ogni certezza sul marmo e sulla sua capacità di essere piegato all'espressività e al naturalismo dell'azione: Gian Lorenzo Bernini.

Tempo Barocco

Francesca Cappelletti

La dimensione di inafferrabilità e instabilità del Tempo, che lo caratterizzano insieme alla sua persistenza, insita nella sua dimensione di Eternità, si arricchisce grazie alle riflessioni dei padri della chiesa, in particolare di Agostino, per il quale il tempo non esisterebbe se non come percezione dell'uomo e che lo divide, di conseguenza, in memoria, *contuitus* ed *expectatio* (*Confessiones*, cap. XX). È solo il pensiero umano, rivolto costantemente oltre che all'azione nel presente, a rimuginare sul passato e a fantasticare sul futuro, che crea il concetto di scansione temporale. Nelle *Etymologiae*, Isidoro di Siviglia afferma addirittura che il tempo non esisterebbe se non fosse per gli uomini, che vi vedono concatenate le loro azioni: «Nam Tempus per se non intellegitur, nisi per actus humanos». Nasce qui il concetto di *Nox intempesta*, cioè della notte senza azione e quindi "senza tempo" perché trascorsa nell'immobilità e nel sonno, quindi priva del racconto umano.

La visione smaterializzata e interiore del trascorrere del Tempo, in realtà affine al destino e quindi a un'altra entità instabile e pericolosa come la Fortuna, è alla base delle allegorie della ruota e delle "età" dell'uomo, che attraversa nella vita stessa le stagioni, passando in quattro fasi dalla fanciullezza alla vecchiaia, attraversando uno spazio di cui dolorosamente avverte la brevità e l'inconsistenza. Il vecchio alato è un antagonista della gioventù e della bellezza, che si oppongono ma non resistono alla sua azione, è una sorta di tiranno, difficilmente riscattato dalla sua propensione a favorire la Virtù e la Verità. Inoltre, quand'anche la gloria di quelle azioni umane che si svolgono nel suo ambito facesse vivere più a lungo gli uomini, mette in atto altri sordidi mezzi per vincere addirittura sulla Fama. Uno di questi è l'opposto della memoria agostiniana: nei primi decenni del Seicento, efficaci immagini come il *Tempus edax rerum* di François Perrier mostrano l'anziano personaggio, possente e incattivito, divorare pezzi di statue, trasformare ulteriormente in rovine i frammenti dell'antichità. Dopo aver portato a conclusione la vita del singolo essere umano, prevale ancora sulle opere degli artefici, sulla memoria delle azioni, una seconda volta; consegue un altro e più duraturo trionfo, approfittando proprio della sua seconda natura, quella che lo avvicina all'Eternità.

Nei *Trionfi* di Petrarca, composti nel 1350, ancora incompiuti nel 1374 ma destinati a una grande diffusione, viene descritto quello di Amore, capace di soggiogare tutti gli uomini, in maniera indistinta. Questi è però destinato a soccombere alla Pudicizia, descritta mentre spiuma le sue ali. La Pudicizia non può però sottrarsi alla Morte, sulla quale può vincere solo la Fama; ma neanche questa resiste al finale trionfo dell'Eternità.

Il poema, oltre a una lunghissima fortuna nelle edizioni a stampa, ebbe una notevole risonanza figurativa, che si incrociò, fra Quattro e Cinquecento, con la rappresentazione dei carri delle divinità. Nel casino dell'Aurora di Scipione Borghese, in cui la raffigurazione dell'ovidiano palazzo del Sole raggiunge uno dei suoi apici, l'*Aurora* di Guido Reni e le *Stagioni* di Paul Bril sono affiancate ai due trionfi, dell'Amore e della Fama, di Antonio Tempesta. Nell'ambiente di Scipione Borghese in cui certamente molto si ragionava sulle raffigurazioni più appropriate alla villa, così come sulla relazione fra il Tempo e l'Amore, vengono scelti e sinteticamente affidati a Antonio Tempesta due soli dei trionfi petrarcheschi, il *Trionfo della Fama* e il *Trionfo di Amore*. Nelle invenzioni di Tempesta, artista fiorentino esperto in rappresentazioni di cortei, cacce, battaglie e



fig. 1. Guercino, *Allegoria con Venere, Marte, Cupido e il Tempo*, 1624-1626 circa (Dunham Massey, Cheshire). Scala Archives / Photo John Hammond, 1993

soggetti dalle *Metamorfosi*, Amore è sul carro, bendato, come il Cupido cieco della tradizione quattrocentesca, arrivato fino all'immagine di Cartari in cui il figlio di Venere è parimenti accompagnato da figure allegoriche. Negli affreschi romani il suo carro è accompagnato dalle coppie divine, da lui soggiogate, e nel corteo variopinto le proporzioni degli animali, dall'aquila di Giove al pesce squamoso di Nettuno, sono festosamente amplificate. Il processo di descrizione in versi che investe l'assetto decorativo e le singole opere nella villa Pinciana, nel primo e nel secondo decennio, grazie per esempio a Scipione Francucci e di Ludovico Leporeo, sembra all'opera anche nel caso di questa prima residenza di Scipione, per la quale Francesco Bracciolini, in seguito autore del programma iconografico della volta cortonesca di palazzo Barberini, rielaborò la favola di Amore e Psiche. Un processo di semplificazione rispetto all'intera sequenza petrarchesca, come l'arricchimento di dettagli ed episodi trovarono forse un filtro nell'intervento di qualche personaggio intorno a Scipione, oltre che nella fantasia irridente dell'artista. Il volgere incessante della vita umana è affidato ai personaggi del mito, ai paesaggi attraversati dal mutamento delle stagioni, alle due processioni che si svolgono parallelamente, in uno spazio dove per una volta l'Amore, il Tempo e la Fama sembrano poter restare in equilibrio.

Il Tempo e l'Amore neonato e disarmato

Una descrizione di *Venere, Marte Cupido e il Tempo* oggi all'Ermitage, dipinto eseguito da Guercino con larga partecipazione della bottega, potrebbe apparire piuttosto bizzarra a una prima lettura: «la représentation des quatre ages de la vie humaine».

Quest'opera è nota in almeno in otto repliche diverse, alcune individuate sul mercato antiquario, altre non ancora rintracciate, il cui prototipo è stato individuato nella tela della collezione Stamford a Dunham Massey (fig. 1), riconosciuta comunemente come autografa. In altre versioni dello stesso soggetto, come quella delle Gallerie Estensi di Modena, l'artista provvide all'eliminazione della figura del Tempo, creando una più immediatamente comprensibile rappresentazione di Venere e Marte genitori di Cupido. Oltre al cospicuo numero di versioni variate e di copie, a testimoniare la fortuna della composizione originaria è anche l'incisione realizzata da Matthijs Pool su disegno dello stesso Guercino, così come testimoniato dall'iscrizione di corredo e considerata veicolo della diffusione dell'immagine, specialmente fra i pittori stranieri. La stessa allegoria realizzata da Simon Vouet, oggi presso il John and Mable Ringling Museum of Art di Sarasota, è riferibile agli anni fra il 1625 e il 1627; il dipinto di Antoon Van Dyck conservato a Vicenza presso il Museo Civico di Palazzo Chiericati noto come *Le quattro età dell'uomo* è datato fra il 1622 e il 1623 (fig. 2). Nella donna bionda è riconoscibile Venere, grazie alle rose che ha tra le mani; alla



fig. 2. Antoon Van Dyck, *Le quattro età dell'uomo*, 1625-1627 circa (Vicenza, Museo Civico di Palazzo Chiericati).
© Musei Civici di Vicenza

sua destra è Marte, vigoroso e con l'armatura lucente, mentre Tempo-Crono è riconoscibile per la sua vecchiezza.

Un dipinto raffigurante i quattro personaggi dell'Olimpo antico viene citato da Malvasia insieme a una *Galatea e i tritoni*. Lo scrittore non ha esitazioni a riconoscere nelle figure Venere, Marte e il Tempo, indicando come protagonista la dea dell'Amore. La contaminazione iconografica con il tema delle quattro età dell'uomo dovette essere generata proprio dalla presenza del Tempo, che, con la sua vecchiezza contrasta efficacemente con il neonato, dal quale Venere solleva una rete. È chiaro quanto vari elementi della tradizione davvero pseudomorfica del Tempo si stiano qui sovrapponendo, forse anche grazie a una suggestione letteraria che non siamo in grado di recuperare con precisione. Sembrerebbe quasi che Venere avesse imprigionato il bambino disubbidiente con una rete. Le lamentele di Venere sull'impossibilità di disciplinare Amore avevano una tradizione nelle fonti antiche e avevano dato luogo a varie raffigurazioni di eroti in ceppi, presenti nelle collezioni romane di antichità. Neutralizzare Amore continua a essere una delle battaglie del Tempo e questo avviene più facilmente quando il piccolo insolente si presenta in fasce e disarmato. Il Tempo può facilmente sfruttare la *Nox intempesta*, alla quale abbiamo accennato, per renderlo inoffensivo attraverso il sonno. Nella pittura emiliana destinata ai collezionisti, come dovette essere anche il quadro di Guercino, abbondano i piccoli Cupidi addormentati, come quelli bersaglio delle ancelle di Diana, che sottraggono gli archi per disinnescare gli attacchi di Venere, in uno degli episodi della *Contesa fra Diana e Venere* di Francesco Albani. I puttini addormentati moltiplicano l'immagine singola di Cupido dormiente, che diventa una contaminazione di Amore bambino e dell'allegoria del Sonno, molto fortunata nel Seicento, in pittura e in scultura, alla quale appartiene anche il *Sonno* di Alessandro Algardi.

Meno soffusi sono altri interventi del Tempo sull'Amore, che non si accontenta delle reti e del sonno, ma passa all'azione sostituendosi alla figura della petrarchesca Pudicizia, strappandogli le ali. La crudeltà del gesto del Tempo, nella tela di Antoon Van Dyck oggi al Musée Jacquemart-André, forse realizzata dall'artista come emblema morale per un amico, impone una doppia lettura, in particolare se riferita al contesto fiammingo di provenienza dell'artista. Il Tempo che contrasta l'Amore con foga e violenza si iscrive nella consueta battaglia fra le forze che dominano la vita umana. L'Amore è giovane, instabile e pericoloso, ma ricco di promesse di felicità e di ardore; il Tempo è altrettanto ingannatore e inafferrabile e ricorda in ogni singolo momento che l'amore non durerà. Eppure, anche il taglio delle ali e la fine della età giovanile non faranno



fig. 3. Otto van Veen, *Emblemata Amorum*, 1608.

cambiare idea all'innamorato, secondo quanto enuncia, negli *Emblemata Amorum* del 1608, Otto van Veen, autore di una immagine considerata all'origine del dipinto di Van Dyck (fig. 3). Il tempo ha afferrato l'amore dopo averlo rincorso e il commento è il seguente:

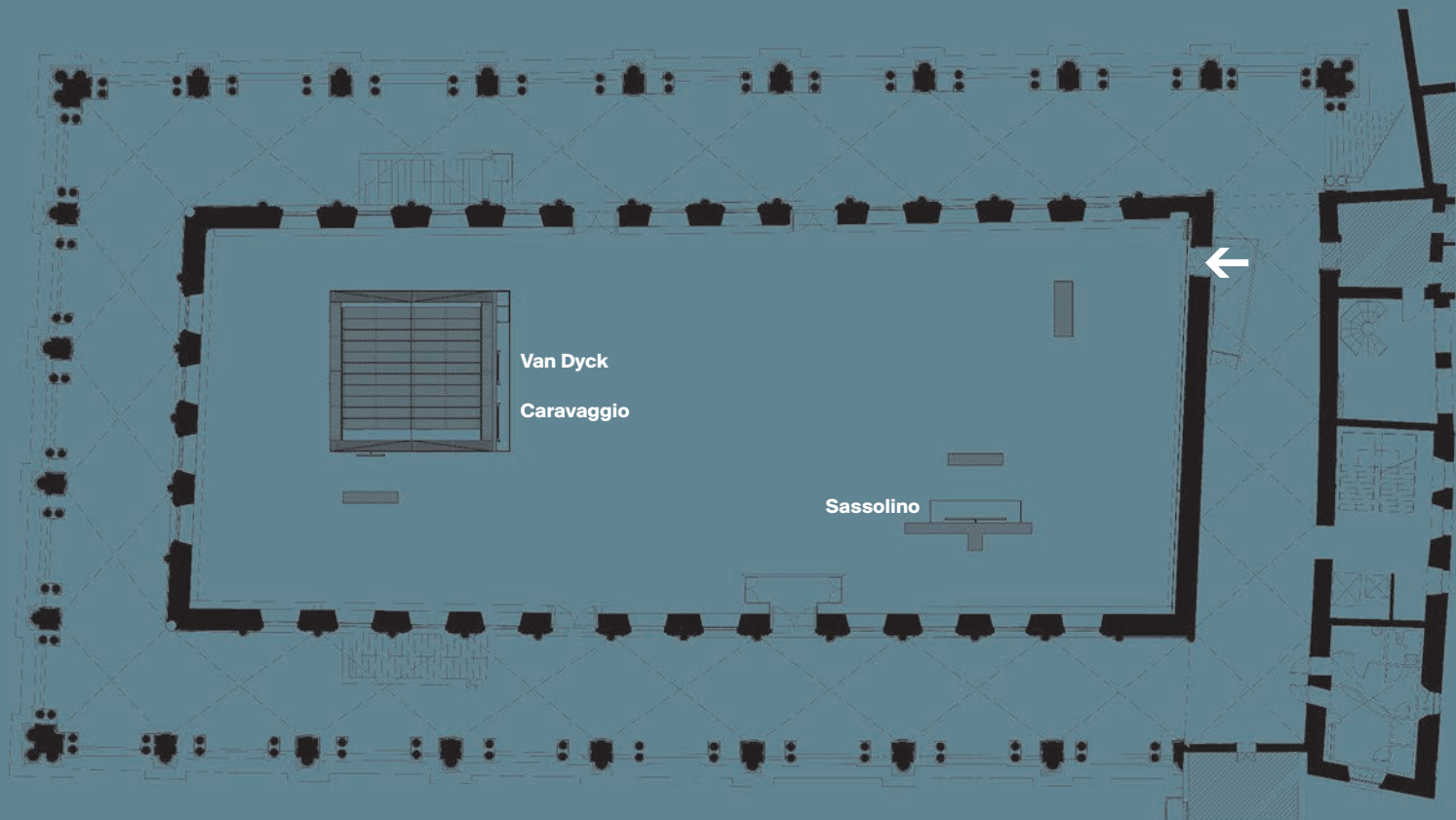
*Tempus edax rerum pennas decurtat Amoris,
sed vim, tela, faces non domat ulla dies.
Sic licet imminuat venerem aetas languida amanti:
Non tamen affectus tollitur omnis ei.*

Il tempo, che tutto consuma, taglia le ali dell'Amore
ma non basta un giorno per domare la forza, le frecce
e le fiamme d'amore.

Così, anche se la fragile età toglie il piacere all'amante,
tuttavia non gli è tolto del tutto il suo sentimento d'amore.*

L'Amore non si arrende dunque al trascorrere dei giorni e al venir meno della gioventù; gli anni non diminuiscono l'intensità del sentimento e i versi sembrano commentare in maniera opposta quanto si evince nell'immagine, realizzando una delle peculiarità della teorizzazione umanistica dell'emblema, che voleva il testo come necessario complemento, non solo descrizione, dell'immagine. L'autore del componimento più estensivamente dedicato alle immagini di Amore lo sapeva bene, dopo gli anni trascorsi nei circoli più coltivati di Anversa e dopo il soggiorno in Italia.

* traduzione Francesco Pontarin



Bibliografia essenziale

Caravaggio intorno al 1605 e il San Girolamo Borghese

FONTI

- G. Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642.
 G.P. Bellori, *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Moderni Descritte da Gio. Pietro Bellori*, Roma 1672, ed. critica a cura di E. Borea, introduzione di G. Previtali, Torino 1972.
 G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura, 1617-1621*, a cura di A. Marucchi e L. Salerno, Roma 1956-1957.

STUDI

- F. Bologna, *L'incredulità del Caravaggio*, Torino 1992.
 M. Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*, Torino 1990.
 F. Cappelletti, *Caravaggio. Un ritratto somigliante*, Milano 2009.
 G. Careri, *Caravaggio. La fabbrica dello spettatore*, Milano 2017.
 K. Christiansen, *Caravaggio and "l'esempio davanti del naturale"*, «Art Bulletin», 68, 1986, pp. 421-445.
 M. Cinotti, *Caravaggio*, Bergamo 1991.
 E. Cropper, *The Petrifying Art: Marino's Poetry and Caravaggio*, «Metropolitan Museum Journal», 26, 1991, pp. 193-22.
 S. Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani. Inventari e Documenti*, 3 voll., Torino 2003.
 M. Di Sivo, O. Verdi, a cura di, *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, cat. mostra (Roma, Archivio di Stato, 11 febbraio - 15 maggio 2011), Roma 2011.
 S. Ebert-Schifferer, *Caravaggio: Sehen - Staunen - Glauben: der Maler und sein Werk*, München 2019.
 M. Gregori, *Caravaggio*, Milano 1994.
 M. Gregori, R.E. Spear, L. Salerno, a cura di, *Caravaggio e il suo tempo*, cat. mostra (Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, 14 maggio - 30 giugno 1985), Napoli 1985.
 R. Longhi, *Caravaggio e la sua cerchia a Milano*, «Paragone», 15, 1951, pp. 3-17.
 R. Longhi, *Caravaggio*, Milano 1952.
 M. Maccherini, *Caravaggio nel carteggio familiare di Giulio Mancini*, «Prospettiva», 86, 1997, pp. 71-92.
 S. Maciocco, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti, fonti e inventari 1531-1875*, Roma 2003.
 M. Marini, *Caravaggio "pictor praestantissimus". L'iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*, Roma 2011.
 V. Pacelli, G. Forgione, a cura di, *Caravaggio tra arte e scienza*, Napoli 2012.
 G. Papi, *Spogliando modelli e alzando lumi: scritti su Caravaggio e l'ambiente caravaggesco*, Napoli 2014.
 L. Pericolo, *Caravaggio and pictorial narrative: dislocating the "Istoria" in early modern painting*, London 2011.
 S. Schütze, *Caravaggio. L'opera completa*, Köln 2009.
 L. Sickel, *Caravaggios Rom. Annäherungen an ein dissonantes Milieu*, Berlin 2003.
 L. Spezzaferro, *Caravaggio rifiutato? Il problema della prima versione del 'San Matteo'*, «Ricerche di Storia dell'arte», 10, 1980, pp. 90-99.
 C. Strinati, a cura di, *Caravaggio*, cat. mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 22 febbraio - 13 giugno 2010), Milano 2010.
 M.C. Terzaghi e S. Bellenger, a cura di, *Caravaggio Napoli*, cat. mostra (Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, 12 aprile - 14 luglio 2019), Milano 2019.
 R. Vodret, *Caravaggio: 1571-1610*, Cinisello Balsamo (Milano) 2021.
 A. Zuccari, *Caravaggio controluce. Ideali e capolavori*, Milano 2011.

Tempo Barocco

FONTI

- V. Cartari, *Le immagini de i dei de gli antichi* (1556), ed. a cura di G. Auzzas, Vicenza 1996.
 O. van Veen (Otto Vaenius), *Amorum Emblemata*, Anversa, Henrici Suuigenii, 1608.

STUDI

- P. Boot, *Playing and Displaying Love. Theatricality in Otto van Veen's Amoris divini Emblemata (Antwerpen 1615)*, «Emblematica», XVI, 2008, pp. 339-364.
 F. Cappelletti, *La tradizione delle Metamorfosi di Ovidio dal XIV al XVI secolo: lo stato degli studi e le prospettive di ricerca*, in *La cultura artistica nelle dimore romane fra Quattrocento e Cinquecento*, a cura di C. Cieri Via, Roma, Università La Sapienza, 1992, pp. 127-139.
 F. Cappelletti, F. Gennari Santori, a cura di, *Tempo barocco*, cat. mostra (Roma, Palazzo Barberini, 15 maggio - 3 ottobre 2021), Roma 2021.
 S. Cohen, *Transformations of Time and Temporality in Medieval and Renaissance Art*, Leiden 2004.
 V. von Flemming, *Arma amoris: Sprachbild und Bildsprache der Liebe; Kardinal Scipione Borghese und die Gemäldezyklen Francesco Albanis*, Mainz 1996.
 M. Fratarcangeli, *Gabriele Bombasi: un letterato tra Annibale Carracci e Odoardo Farnese*, «Paragone. Arte», XLVIII, (1997) 1998, 15/16, pp. 112-130.
 M. Gabriele, C. Galassi, R. Guerrini, a cura di, *L'iconologia di Cesare Ripa. Fonti letterarie e figurative dall'antichità al Rinascimento*, Firenze 2013.
 K. Lippincott, U. Eco, E.H. Gombrich, a cura di, *The Story of Time*, cat. mostra (The Queen's House, National Maritime Museum, Greenwich, 1 dicembre 1999 - 24 settembre 2000), London 1999.
 R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la melanconia: studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*, Torino 1984.
 S. Maffei, a cura di, *Vincenzo Cartari e le direzioni del mito nel Cinquecento*, Roma 2013.
 W.S. Melion, *The meditative art: Studies in the Northern devotional print, 1550-1625*, Philadelphia 2009.
 J. Müller Hofstede, «Ut pictura poesis»: *Rubens und die humanistische Kunsttheorie*, «Gentsche bijdragen tot de kunstgeschiedenis», XXIV, 1978, pp. 171-189.
 E. Panofsky, *Cupido cieco*, in *Studi di Iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento* (1939), Torino 1975, pp. 135-183.
 E. Panofsky, *Il Padre Tempo*, in *Studi di Iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento* (1939), Torino 1975, pp. 89-134.
 E. Panofsky, F. Saxl, *Mitologia classica nell'arte medievale* (1933), Torino 2010.
 A. Pinelli, *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. II. I generi e i temi ritrovati*, a cura di S. Settis, Torino 1985, pp. 281-350.
 D. Posner, *Annibale Carracci: A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, 2 voll., New York 1971.
 H. Röttgen, *Caravaggio. L'amore terreno o la vittoria dell'amore*, Modena 1999.
 F. Saxl, *Veritas filia Temporis*, in *Philosophy and History. Essays Presented to Ernst Cassirer*, a cura di R. Klibansky, Oxford 1936, pp. 197-222.
 L. Sebgregondi Fiorentini, *Francesco dell'Antella, Caravaggio, Paladini e altri*, «Paragone. Arte», 33, 383/385, 1982, pp. 107-122.
 D. Stone, *Guercino. Catalogo complete dei dipinti*, Firenze 1991.
 E. Wind, *Misteri pagani del Rinascimento*, Milano 1971.
 R. Wittkower, *Chance, Time and Virtue*, «Journal of the Warburg Institute», I, 4, 1938, pp. 313-321.
 R. e M. Wittkower, *Nati sotto Saturno: la figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese*, Torino 1968.

