

tinuierliche Schreiben von Zahlen in numerischer Reihenfolge zu begleiten. Jede vollendete Zahlentafel, mit weißer Farbe auf graue Leinwand geschrieben, repräsentiert ein Stück kontinuierlich fließender Lebenszeit. Die „Datumsbilder“, mit denen der koreanische Künstler On Kawara in den sechziger Jahren auf sich aufmerksam machte, beschreibt die Autorin dagegen als „punktuell gesetztes Dasein“.

Unter der Rubrik „Modelle historischer Zeit“ entdeckt man eine Arbeit von Claudio Costa, die sich auf Zeit aus paläontologischer Sicht bezieht. Wenn Costa in „Zeit und Mensch“ die Evolutionsgeschichte zurückverfolgt, dann aus der Sorge, der Mensch könnte durch den Verlust seines „natürlichen Zeitbewußtseins“ für die Zukunft schlecht gerüstet sein. Andere Künstler, wie Christian Boltanski und Nikolaus Lang, machen den Versuch, die biographische Zeit – die eigene und die fremde – zu rekonstruieren. In seinen Fotoarbeiten kommt Boltanski letztlich zu dem Schluß, daß das Zurückrufen der eigenen Vergangenheit auf diese Weise nicht gelingen kann.

Unter dem Stichwort „erlebte Zeit“, ein von der Psychologie übernommener Begriff der Lebensphilosophie, werden im letzten Kapitel künstlerische Modelle subjektiver Zeitwahrnehmung wie die „walks“ von Hamish Fulton vorgestellt. Fotografien, welche die tage- und wochenlangen Wanderungen des Engländers dokumentieren, lassen erkennen, daß das Gehen in abgeschiedenen Landschaften für Fulton mindestens ebenso sehr ein Raum- wie ein Zeiterleben ist. „Zeit ist der am schwersten zu definierende Begriff in unserem Leben, weil sie unser Leben selbst ist. Sie zu zeigen oder über sie nachzudenken ist bereits ein Paradoxon“, sagt Nam June Paik. Hannelore Paflik-Huber eröffnet mit ihrem in erfreulich klarer Sprache geschriebenen Buch eine Möglichkeit, sich auf dem Schleichweg künstlerischer Modelle diesem Paradoxon zu nähern.

GABRIELE HOFFMANN  
Stuttgart

**The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo. Early Christian and Medieval Antiquities**, hrsg. von John Osborne und Amanda Claridge; vol. I: Mosaics and Wallpaintings in Roman Churches; vol. II: Other Mosaics, Paintings, Sarcophagi and Small Objects; London: Harvey Miller; vol. I: 1996; pp. 383; ISBN 1-872501-62-1; vol. II: 1998; pp. 367; ISBN 1-872501-67-2; je £ 150,-

Il progetto relativo al *Paper Museum of Cassiano dal Pozzo* – impresa di collaborazione fra la Royal Collection Trust, la Monument Trust, la British Academy, il Getty Grant Program, l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, l'Accademia dei Lincei e la Olivetti – intende pubblicare, per i tipi di Harvey Miller, l'intero corpus dei disegni di Cassiano, conservati a Windsor. Sono previste due serie di volumi, la prima dedicata alle antichità e all'architettura, diretta da Amanda Claridge, e la seconda alla storia naturale, guidata da David Freedberg. Da poco sono usciti i due volumi che sono oggetto di questa recensione: *Early Christian and Medieval Antiquities. Volume One:*

*Mosaics and Wallpaintings in Roman Churches* (1996) e *Volume Two: Other Mosaics, Paintings, Sarcophagi and Small Objects* (1998), ambedue editi da AMANDA CLARIDGE e da JOHN OSBORNE.

L'importanza di un progetto come quello del *Paper Museum* non può capirsi se non attraverso lo spessore dei diversi filoni di studio che esso sottende e che lo hanno reso possibile.

Il primo, ovviamente, è l'interesse alla figura di Cassiano dal Pozzo. Piemontese, nato nel 1588, passato attraverso i circoli intellettuali dell'università di Pisa, Cassiano si lega al cardinale Francesco Maria del Monte, rappresentante del granduca di Toscana alla corte pontificia e grande committente, per esempio del Caravaggio. Arrivato a Roma nel 1612, Cassiano entra nella casa del cardinale Francesco Barberini, la cui personalità e i cui gusti intellettuali e artistici avranno su Cassiano la più grande influenza. Pur non ricco come il suo 'padrone', Cassiano è come lui studioso di antichità e committente: è suo il *patronage* dei „Sette Sacramenti“ di Poussin nel 1626, ma soprattutto – per quanto qui ci interessa – è sua l'attività di curioso di storia naturale e di antichità, specialmente cristiane, che è all'origine della raccolta dei disegni e delle copie costituenti appunto il *Museum Cartaceum*. I suoi contatti con gli ambienti più avanzati della Roma del suo tempo ne fanno un personaggio di straordinaria importanza per la storia degli studi seicenteschi a Roma; il suo destino non si esaurisce nemmeno con la morte di Cassiano, avvenuta nel 1657. I successivi passaggi della collezione infatti, per quanto in parte segnati dalla sfortuna, segnano come un filo rosso le tappe dell'evoluzione del gusto in Europa. Il *Museum Cartaceum* passò nel 1703 di proprietà del papa Clemente XI Albani, e poi di suo nipote, il cardinale Alessandro. Fu riordinato da Winckelmann, fuso ad altri nuclei della collezione Albani; verso la metà del Settecento, ispezionato dall'architetto Robert Adam e da altri inglesi, non tutti sempre entusiasti: così scriveva il fratello di Robert, Joseph, anche lui coinvolto nell'acquisto, dopo un'ispezione del materiale: „In such a vaste collection much rubbish must be expected. The mosaics, paintings and bas-reliefs of the primitive church or the first stages of Christianity will entertain you little, though there is some curiosity in this subject...“<sup>1</sup>. Una prima parte fu venduta a Giorgio III d'Inghilterra, lo stesso che nel frattempo si interessava alla vendita del console Smith a Venezia; alla morte di questi una piccola parte fu donata alla nazione, cioè al British Museum, dal figlio Giorgio IV, ma la parte maggiore venne mantenuta di proprietà della Royal Collection. Un altro nucleo della collezione di Cassiano fu invece requisito durante l'occupazione francese di Roma nel 1798, parzialmente persa in un naufragio al largo di Gibilterra nel 1863 o invece dispersa per proprietà private: fu Anthony Blunt, nella sua qualità di conservatore delle collezioni reali, a tentare la ricomposizione virtuale dell'integrità della collezione originaria, inseguendone gli esemplari sulle rotte della dispersione, cercando di ricomprarli, ottenendoli dai privati che li possedevano, o almeno fotografandoli quando il riacquisto non era possi-

<sup>1</sup> FRANCIS HASKELL – HENRIETTA MCBURNEY: General Introduction to the Paper Museum of Cassiano dal Pozzo, in: *The Paper Museum ...*, vol. I, pp. 9-26, p. 17.

bile. Questo puzzle archeologico dura tuttora: per la ricostruzione della lunga e affascinante storia rimando all'introduzione al primo volume, scritta da FRANCIS HASKELL e HENRIETTA MCBURNEY, nonché, per esempio, ai *Quaderni puteani* pubblicati qualche anno fa<sup>2</sup>, sempre nel quadro del progetto *Cassiano dal Pozzo's Paper Museum*, e specialmente al primo di essi (1992), nel quale segnalo gli interventi di DONALD BAILEY, INGO HERKLOTZ, HELEN WHITEHOUSE, JOSEPH CONNORS, ARNOLD NESSELRATH e molti altri.

Ma, al di là dell'interesse alla figura di Cassiano e alla storia del collezionismo, è ovvio come i due volumi di oggi siano per altri versi una tappa della fortuna critica del Medioevo romano. Trentacinque anni da oggi, all'incirca, un volume sia pur molto meno lussuoso usciva in Germania, firmato da STEPHAN WAETZOLDT<sup>3</sup>. Era uno strumento di lavoro che tutti abbiamo usato, e che ha fatto progredire in misura invaluabile gli studi sulla pittura romana medievale. Il volume era necessariamente schematico: la sua utilità, del resto, è anche nella sua secchezza. Ma per la prima volta vi si rendevano facilmente accessibili i grandi gruppi della 'documentazione' sulla pittura romana: i codici Barberini della Vaticana, il gruppo dell'Ambrosiana di Milano, e ovviamente i disegni di Cassiano a Windsor. Nell'introduzione, contenuta in una quindicina di lucidissime pagine, l'autore si mostrava perfettamente conscio del passo storiografico che stava compiendo. Egli si ricollegava infatti alla tradizione degli studi romani, che si radicano nella storia dei monumenti cristiani di Roma e specialmente della basilica di S. Pietro in Vaticano: alla vigilia della demolizione, prima l'album di Alfarano, realizzato da Domenico Tasselli, poi i codici di Giacomo Grimaldi, sono ambedue operazioni notarili e ufficiali, che si preoccupano di conservare, su mandato pontificio, le 'sacre memorie' della basilica che si era deciso di distruggere. Era l'inizio di un'abitudine mentale, se si vuole anche di una moda, vicina a preoccupazioni inventariali, e che si trasformerà poi in singole ambizioni da collezionisti, in passioni amatoriali ed erudite. Basti ancora ricordare come la scoperta delle catacombe, a partire dal 1593, e la presenza di personaggi come Antonio Bosio e Cesare Baronio e del circolo intellettuale attorno all'oratorio di S. Filippo Neri alla Vallicella, costituiscano l'altro grande gruppo di riferimenti indispensabile per comprendere l'origine del fenomeno storico: descritto e analizzato nel saggio di John Osborne, che apre il primo volume del *Paper Museum*: „*The Christian Tradition in Sixteenth and Seventeenth Century Rome*“.

A seguire, come si sa, questa miccia accese le polveri. Francesco Barberini, nipote di papa Urbano VIII, cardinale nel 1623 e *patron* di Cassiano, affidò ad Antonio Eclissi il compito di copiare in disegni acquerellati i mosaici e gli affreschi cristiani della città di Roma, dunque i cicli monumentali dall'epoca paleocristiana al primo Quattrocento. La decisione, di grande portata storica, rivalutava in nome del loro significato religioso, dunque della loro carica ideologica e prototipale, tutto il nucleo figurativo tardo antico e medievale romano, per altri versi indigeribile al gusto rinas-

<sup>2</sup> Cassiano Dal Pozzo's Paper Museum, vol. I, in: *Quaderni Puteani 2*, 1992.

<sup>3</sup> STEPHAN WAETZOLDT: Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom (*Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana*, 18); München 1964.

cimentale e barocco, e quindi compiva un passo decisivo nella storia della critica e ovviamente in quella del concetto di conservazione.

Su questi pilastri si fondò la storia successiva. Non solo per moda: nella storia degli studi, il fatto che esistano dei fondamenti e dei precedenti in determinati settori disciplinari ne favorisce e ne giustifica la continuazione. Così, le scelte del cardinale Barberini furono iterate dai copisti della seconda metà del Seicento, specialmente Ciampini; e furono riprese poi più di un secolo dopo, e con un'ottica diversa, da Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt. Nell'opera di questo francese, *l'Histoire de l'art racontée par les monuments*, scritta alla fine del Settecento ma pubblicata solo a partire dal 1825, il Medioevo romano ha uno spazio ben maggiore di quanto ci si potrebbe aspettare da un uomo della sua formazione e della sua epoca – certo, il settecento medievalista di Ludovico Antonio Muratori non era passato invano. Ma, a confrontare le serie dei disegni, quelle dei codici barberiniani e quelle dei disegni di Séroux, in particolare gli album che raccolgono i disegni originali da lui usati e non tutti pubblicati nell'*Histoire*, è chiaro che i disegni Barberini hanno avuto grande importanza come punto di riferimento per i copisti di Séroux. La gerarchia dei valori della produzione artistica medievale romana è strettamente legata e influenzata da questo 'sottobosco' erudito: affreschi, cicli praticamente mai entrati in tempi moderni nella discussione storico-artistica, hanno invece grande risalto nella storia della documentazione, a dimostrare come la ricostruzione attuale della storia della pittura romana sia solo fino ad un certo punto affidabile. E' un problema che tocca ad esempio un'epoca difficile, come il tardo Trecento e il primo Quattrocento: gli affreschi della facciata della chiesa di S. Giacomo al Colosseo, che credo di aver solitariamente rispolverato nel mio *Eclissi di Roma*<sup>4</sup>, erano ignoti alla storia dell'arte nel senso moderno del termine, ed avevano invece una lunga storia attraverso le copie Barberini, poi in quelle di Séroux, e avevano goduto di un epitaffio finale nell'opera di un erudito romano molto vicino al gusto antiquario ed erudito, il Guattani, che scriveva in anni contemporanei all'edizione dell'*Histoire* di Séroux preoccupandosi di ricordare la demolizione della chiesa e il fatto che alla vigilia della distruzione si fossero fatti realizzare dei disegni dagli affreschi condannati – disegni, peraltro, purtroppo dispersi, e che quindi non sapremo mai se, come appare verosimile, fossero un'ulteriore sviluppo della catena Barberini-Séroux. Senza queste premesse sei-settecentesche è infine incomprensibile la fioritura di studi, specificamente romani, avvenuta ad opera di alcuni grandi studiosi tra l'Ottocento e i primi del Novecento: specialmente a opera di Giovanni Battista De Rossi<sup>5</sup> e di Josef Wilpert<sup>6</sup>. Il Wilpert chiude, per così dire, il cerchio: congiunge le due tecniche di riproduzione, quella antica – i disegni acquarellati, le incisioni – e quella moderna – la fotografia – impiegandole ambedue per illustrare il suo *Römische Mosaiken und Malereien*. Fa rilevare fotograficamente gli

<sup>4</sup> SERENA ROMANO: *Eclissi di Roma*; Roma 1992, pp. 383-386.

<sup>5</sup> GIOVANNI BATTISTA DE ROSSI: *Musaici cristiani e saggi di pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV*; Roma 1872-1899.

<sup>6</sup> JOSEF WILPERT: *Die Katakomben-Gemälde und ihre alten Copien*; 1891; JOSEF WILPERT: *Die römischen Mosaiken und Malereien des kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*; 1916.

oggetti del suo studio: ma poi incarica un pittore – Carlo Tabanelli – di acquerellare le foto, vale a dire di intervenirevi sopra, correggendole. Il risultato, ibrido ma efficacissimo, fu una serie di tavole, ancora conservate presso la Pontificia Accademia di Archeologia, che in parte come si ricorderà furono esposte a Roma nel 1989-90, in occasione della mostra *Fragmenta Picta*<sup>7</sup>. Erano il colpo di coda della tradizione antica su un processo di trasformazione ormai in atto: il mezzo fotografico viene sentito dal Wilpert troppo neutro, incapace di mettere in evidenza i dettagli, in pratica non abbastanza filtrato attraverso l'occhio erudito dello studioso. Ed erano, ancora, la risposta estrema al quesito che aveva segnato il dibattito sull'illustrazione e sulla stampa di traduzione, circa la parte che l'invenzione personale e lo stile del pittore potevano giocare quando erano impegnati nella riproduzione di un'opera altrui.

Non me ne vogliono criticare autori ed editori dei due tomi di Cassiano dal Pozzo, se sembra parlare più del passato che della loro fatica attuale. I volumi di oggi costituiscono un punto d'arrivo di grande rigore filologico – basti guardare gli apparati, impeccabili specie sul piano dell'analisi tecnica degli originali – che nessun'altra delle pubblicazioni precedenti si proponeva. Per quanto specialmente interessa gli studiosi di pittura romana, bisogna notare che l'apparato illustrativo è di straordinaria utilità e ricchezza. Il panorama di immagini offerto più di trent'anni fa dal Waetzoldt era costituito quasi completamente (562 illustrazioni su un totale di 612) dalle copie dei codici vaticani. Nel suo volume i disegni di Windsor erano illustrati in meno di una quarantina di casi: le copie barberiniane avevano infatti la preferenza, perché il Waetzoldt le considerava gli 'originali' rispetto alla serie di Windsor; in alcuni casi, come per esempio quello degli affreschi absidali della chiesa di Santa Passera, o dei mosaici di Santa Cecilia in Trastevere, non esistendo copie barberiniane, erano i disegni di Cassiano ad essere prescelti dal Waetzoldt. Si trattava comunque di foto piuttosto piccole, in bianco e nero. Le illustrazioni del *Paper Museum* sono invece tutte a colori, fornite di raffronti con l'originale monumentale cui le copie si riferiscono, così che il libro diventa veramente un utilissimo e rigoroso strumento di studio.

La divisione in due volumi offre il destro di apprezzare anche l'evoluzione interna di un filone che nel corso del XVII secolo andava divenendo, come si è detto, una moda, e informa efficacemente dell'articolazione della raccolta e della sua cronologia. Il primo volume raccoglie infatti il nucleo dei disegni che si riferiscono all'attività di collezionista dello stesso Cassiano: si tratta di un insieme di riferimento esclusivamente monumentale, mosaici e affreschi delle chiese e basiliche romane. Il secondo volume, invece, comprende quelli che risalgono al fratello di Cassiano, Carlo Antonio. Il quale proseguì l'opera del fratello dopo la morte di questi nel 1664 e fino agli anni '80, rivelando una fedeltà alle scelte del fratello – mosaici, affreschi – ma seguendo anche la passione antiquaria e archeologica che andava affermandosi nel corso di quegli anni, e che guida la scelta di copie di piccoli oggetti, vetri d'oro, smalti, monete, frammenti di iscrizioni, sensibilmente lontani, evidentemente, dal gusto 'monumentale' della prima metà del secolo e certo anche dal forte interesse alla

<sup>7</sup> *Fragmenta Picta*; catalogo della mostra, a cura di Maria Andaloro et. al.; Roma 1989.

storia, le istituzioni, le grandi tappe della costituzione del patrimonio religioso e artistico cittadino.

Rimane da toccare un ultimo punto, anche questo in qualche modo connesso all'impressione positiva della buona qualità delle riproduzioni fotografiche dei disegni. La *Kopienkritik* è un elemento sovente trascurato da tutti coloro che si occupano della pittura romana medievale e, quindi, delle copie dei monumenti perduti. L'irraggiungibilità del dato stilistico originario appare cosa ovvia, e io non intendo certo negarla. La *Kopienkritik* diventa, a questo punto, solo un interessante lavoro di attribuzione, alla scoperta delle diverse personalità nel gruppo degli autori dei disegni che era capeggiato da Antonio Eclissi, ma non limitato a lui solo. Però non è escluso che, con una prudenza che è superfluo invocare, qualche informazione attorno allo stile degli originali sia ottenibile anche attraverso le copie. D'altra parte, le celebri conclusioni del Garber circa la discernibilità delle scene tardo antiche da quelle duecentesche nel ciclo di S. Paolo fuori le mura<sup>8</sup>, cos'erano se non analisi stilistica degli originali attraverso le copie? Parecchi esempi potrebbero farsi, ora che ognuno di noi può rinfrescarsi la memoria avendo da una parte il libro di Waetzoldt, dall'altra i due volumi del *Paper Museum*, con molti disegni finora inediti. Ma è un piacere che non può avere spazio in una breve recensione, e d'altra parte mi sembra che la questione del confronto fra le copie sia un punto ancora non abbastanza sviscerato. Fino ad oggi, le osservazioni più pertinenti a proposito del confronto tra il gruppo barberiniano e quello di Windsor restano quelle di INGO HERKLOTZ<sup>9</sup>. Contrariamente a quanto credeva il Waetzoldt – che nei casi di identità tra i disegni vaticani e quelli di Windsor considerava le copie Barberini come le capostipiti – Herklotz ha proposto, in modo piuttosto convincente, che in molti casi i disegni di Windsor costituissero uno stadio in qualche modo più arcaico, o preparatorio, dei disegni che allo stato finale e perfezionato erano destinati al cardinale Barberini. Come poi sia avvenuta la ripartizione dei disegni tra il cardinale e il suo protetto Cassiano, rimane misterioso. Il cardinale, per esempio, sapeva che esistevano numerosissimi disegni quasi identici ai suoi, e che Cassiano li collezionava? Qual era il comportamento di Antonio Eclissi in quest'affare? Tutto questo resta poco chiaro. Ma sembra lecito almeno concludere che, se le conclusioni di Herklotz sono realistiche, allora in molti casi i disegni di Windsor devono essere considerati un po' meno contraffatti, un po' meno 'seicentizzati' rispetto allo stadio Barberini, e quindi, come lo stesso Herklotz osservava, più vicini ad un originale tanto spesso perduto e sul quale, forse, potrebbero dire qualcosa di nuovo. In queste nuove future ricerche i due volumi curati da Amanda Claridge e da John Osborne costituiranno un punto di riferimento indispensabile e un aiuto intelligente e rigoroso.

SERENA ROMANO

Universität de Lausanne

<sup>8</sup> JOSEPH GARBER: *Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters- und Paulusbasiliken in Rom*; Berlin-Wien 1918.

<sup>9</sup> INGO HERKLOTZ: Cassiano and the Christian Tradition, in: *Quaderni puteani* 1, 1992, specialmente pp. 39 e sgg.