

GIULIA FUSCONI

DISEGNI DECORATIVI DI JOHANN PAUL SCHOR

Sulla figura di Johann Paul Schor (Innsbruck 1615 - Roma 1674) pittore e decoratore, operante a Roma nella cerchia di Pietro da Cortona e del Bernini, non sono mancati, a partire dall'inizio del secolo, numerosi contributi critici, talora fondamentali, che permettono ora di delineare con sufficiente chiarezza la sua biografia artistica. Ne riassumiamo qui i dati salienti, rinviando per ulteriori dettagli allo studio monografico della Ehrlich, il testo più recente ed esauriente sull'argomento, purtroppo rimasto allo stadio di tesi di laurea dattiloscritta microfilmata.¹⁾

Sceso a Roma dalla natia Innsbruck agli inizi degli anni '40,²⁾ certamente lo Schor vi beneficiò del patrocinio del gesuita tedesco padre Atanasio Kircher, l'erudito, matematico, orientalista e antiquario che nel 1649 gli commissionava il frontespizio del suo *Musurgia universalis*.³⁾

Nel 1651 lo Schor era incaricato di stimare pitture eseguite da Ludovico Stella per la Confraternita dei Santi Faustina e Giovita, e nel 1654 doveva essere già discretamente segnalato come pittore, dal momento che in quell'anno entrava a far parte dell'Accademia di San Luca.

A questo stesso momento dovrebbe risalire quella che la Ehrlich ritiene la prima opera pittorica a noi nota dello Schor, gli affreschi in una cappella di Santa Caterina a Magnanapoli.

Sull'attività pittorica dell'artista vi è assai poco da aggiungere al percorso ricostruito dalla Ehrlich. Gli affreschi di Santa Caterina, come quelli più o meno contemporanei dell'Ospedale di San Giovanni di Dio, rivelano una personalità ancora *in fieri*, che non ha superato le durezze e gli arcaismi d'una formazione avvenuta in un ambiente provinciale, attardato su schemi tardomanieristi.⁴⁾ Il suo ingresso nel vivo della cultura pittorica romana, avviene con la partecipazione alla decorazione della Galleria di Alessandro VII al Quirinale (1656-57), come collaboratore di Pietro da Cortona, assieme al fratello Egid, e a numerosi altri pittori dell'orbita cortonesca. In questa direzione si svolgono i suoi successivi incarichi di frescante in Vaticano, a Castigandolfo, a Palazzo Colonna e — ultima sua opera pittorica — alla cappella di Sant'Eustachio, nel Santuario della Mentorella a Guadagnolo (1674). La sua dimensione di diligente seguace di un cortonismo interpretato in chiave decorativa, schiarito nel registro cromatico, semplificato e appiattito nelle trame spaziali, rimane sostanzialmente confermata dagli affreschi del Quirinale fino all'ultima, modesta prova di Guadagnolo, né a questo giudizio si sottrae un'altra peca nota tappa del suo percorso pittorico, il fregio in un salone di Palazzo Chigi a piazza Colonna.⁵⁾

Ben diverso è invece il giudizio che si deve formulare dello Schor come disegnatore di oggetti d'arte decorativa.

In questo secondo campo di attività egli appare il creatore d'un linguaggio destinato a caratterizzare tutta la produzione delle arti decorative nella seconda metà del Seicento romano, arrivando indirettamente a influen-

zare anche il gusto degli oggetti prodotti nell'ambito delle botteghe granducali fiorentine.⁶⁾

Si può anzi dire che lo Schor diede vita nella Roma di Alessandro VII, a quella figura di artista-ornatista non comune all'arte italiana, ma familiare alla cultura francese e nordica. Non a caso, proprio a Parigi Stefano Della Bella aveva trovato negli anni '40 il terreno più congeniale ad accogliere la sua produzione di stampe decorative, destinata a condizionare fortemente lo stile decorativo Luigi XIV. Il primo codificatore di questo stile, Jean Le Pautre (1618-1682), rappresenta una figura per certi versi parallela a quella dello Schor (anch'egli fu in gioventù collaboratore del Cortona a Roma), se pure operante con un ben diverso e consapevole impegno programmatico.⁷⁾

Proprio queste doti di decoratore dovettero indurre il Bernini, nel 1655, a scegliere lo Schor come soprintendente alla esecuzione dei doni destinati dal Papa a Cristina di Svezia per il suo ingresso solenne in Roma (1655), ossia la carrozza, la lettiga, la sedia e la gualdrappa.⁸⁾ A questo ruolo di supervisore dei doni destinati alla Regina, che lo Schor doveva svolgere con scrupolo nordico (si pensi che per l'esecuzione delle fasce benedette donate da Alessandro VII all'Infante di Spagna, nel 1659, i ricamatori effettuarono il lavoro in casa dell'artista),⁹⁾ il tirolese affiancò probabilmente altri compiti, come la stesura di disegni esecutivi da passare agli artigiani incaricati delle parti decorative degli oggetti: ricamatori, intagliatori, fabbri; e forse egli eseguì anche i disegni destinati allo scultore Ercole Ferrata, che approntò i modelli della carrozza per la Regina.¹⁰⁾ Con tali mansioni di soprintendente alle opere decorative il Bernini associò lo Schor a numerose altre imprese, dagli apparati per la canonizzazione di San Tommaso da Villanova (1658), a quelli per la nascita del Delfino (1661), dalla decorazione della Cappella del Voto nel Duomo di Siena (1659-1662), alla Cattedra di San Pietro in Vaticano (1664-1666 ca.). Fin dal Seicento le fonti storiografiche menzionano l'opera dello Schor nel corso di guide e itinerari romani. Il Titi¹¹⁾ fa cenno soprattutto alle sue opere pittoriche, mentre Nicodemus Tessin il Giovane¹²⁾ dedica molta attenzione e ammirazione alle opere decorative dell'artista, come il letto per Maria Mancini Colonna, e per Flavio Chigi, i romitori Colonna e Altieri. A Nicola Pio¹³⁾ si deve la prima, sommaria biografia artistica dello Schor: l'autore, pur cadendo in alcune incertezze, mostra di apprezzare, come già il Tessin, le qualità di decoratore e scenografo del nostro, definendolo "raro e capriccioso negli ornamenti", e sottolineandone le invenzioni "di bellissime scene, prospettive e vedute".

Trascurata nel corso dell'Ottocento, l'attività, soprattutto decorativa, di Johann Paul Schor, si arricchisce di nuovi dati nel quadro degli studi sulle arti a Roma all'epoca di Alessandro VII, apparsi all'inizio del secolo a cura del Fraschetti e dell'Ozzola.¹⁴⁾ Sul versante documentario si svolgono i successivi contributi del Noack e del Golzio, tra i quali si colloca cronologicamente l'esauriente voce biografica sul Thieme-Becker, a cura del Lutterotti.¹⁵⁾



1 - WINDSOR CASTLE, ROYAL LIBRARY - JOHANN PAUL SCHOR: NOÈ FA ENTRARE GLI ANIMALI NELL'ARCA
DISEGNO PREPARATORIO, INV. 4513

Riprendendo un'opinione del Frascchetti, Brauer e Wittkower ¹⁶⁾ a latere del catalogo dei disegni del Bernini edito nel 1931, proponevano di riferire allo Schor un nucleo di fogli di soggetto decorativo del Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma, che portava l'attribuzione al Bernini.

Va detto che quest'ipotesi critica partiva dall'esistenza, su numerosi altri fogli di soggetto decorativo della stessa raccolta romana, di scritte attributive allo Schor o meglio a "Giovanni Paolo Tedesco", appostevi da Giovanni Gaetano Bottari, bibliotecario di casa Corsini e in larga parte responsabile anche della raccolta dei disegni. ¹⁷⁾

Solo oggi, d'altra parte, ci si è resi conto con chiarezza che il Bottari attribuiva i disegni secondo categorie tematiche, più che su basi stilistiche, per cui disegni per carrozze, trionfi da tavola, suppellettili, torchiere, tessuti e ricami, ecc... che egli riferiva indistintamente allo Schor, sono in realtà in parte estranei all'artista e d'epoca posteriore.

L'indirizzo dell'attribuzione estensiva allo Schor di tutto il fondo di disegni decorativi del barocco romano conservati al Gabinetto Nazionale delle Stampe — ossia quelli datigli *ab antiquo* dal Bottari e gli altri, già ritenuti del Bernini e restituitigli da Brauer e Wittkower —,



2 - ROMA, PALAZZO DEL QUIRINALE, GALLERIA DI ALESSANDRO VII
JOHANN PAUL SCHOR: NOÈ FA ENTRARE GLI ANIMALI NELL'ARCA

veniva ripreso dalla critica successiva: l'Aurenhammer,¹⁸⁾ nella sua analisi sui disegni tirolesi del Seicento, dedicava un'intera sezione alla produzione grafica tradizionalmente riferita allo Schor; Blunt e Cooke¹⁹⁾ partivano dalle attribuzioni a Schor del fondo del Gabinetto Nazionale delle Stampe, per classificare l'importante nucleo grafico di Windsor. In realtà, numerosi fogli di Windsor rappresentano, assai più di quelli del fondo romano, dei punti di riferimento sicuri per definire lo stile grafico dell'artista, come quello raffigurante 'Noè che fa entrare gli animali nell'arca', preparatorio per l'affresco dell'artista in Quirinale, riproposto nello stesso anno da N. Wibiral nel suo fondamentale saggio sugli affreschi della Galleria di Alessandro VII in Quirinale.²⁰⁾ Il Wibiral è forse il primo a mettere indirettamente l'accento non solo sull'appartenenza dello Schor all'*atelier* di Pietro da Cortona, ma su una sua esplicita adesione stilistica alla pittura del maestro, che rimarrà una costante di tutta la sua produzione, non solo pittorica. I successivi contributi sull'artista ne sottolineano l'attività di decoratore, di ornata — già documentata nell'importante studio dell'Incisa su cui ritorneremo²¹⁾ —, che lo vede spesso collaboratore del Bernini, come nei festeggiamenti per l'arrivo a Roma di Cristina di Svezia (dicembre 1655) ampiamente ricostruiti nella mostra di Stoccolma del 1966.²²⁾

Verso un approfondimento critico del ruolo di decoratore svolto dall'artista, si muovono all'inizio degli anni '70 i contributi del González-Palacios; lo studioso riconosce in opere come il letto della Mancini, del quale egli per primo ripropone l'incisione di P.S. Bartoli, un esempio del più grandioso e fantastico aspetto dell'immagine barocca, ma non trascura di individuare nell'*imagerie* decorativa dell'austriaco importanti anticipazioni del gusto rococò, che verranno recepite anche da esponenti del tardo barocco fiorentino, come il Foggini.²³⁾

Si arriva così, alla metà degli anni '70, allo studio monografico della Ehrlich,²⁴⁾ documentatissimo e assai articolato in tutti i campi di attività dell'artista.

Successivamente a questa data, se si eccettuano gli studi del Fagiolo sull'effimero barocco²⁵⁾ — che documentano per la prima volta in modo organico l'attività dello Schor in questo campo — e quelli del Worsdale sullo Schor decoratore, nell'ambito della mostra *Bernini in Vaticano*,²⁶⁾ la vasta monografia della Ehrlich non ha ricevuto che qualche precisazione, che ha sostanzialmente riconfermato tutti gli assunti portati dalla studiosa americana.²⁷⁾

Viceversa, il catalogo dei disegni dell'artista, attorno a cui s'incentra il lavoro della Ehrlich, offre ampia materia di discussione e risulta talvolta poco convincente. Il grosso scoglio non superato dalla Ehrlich rimane il nucleo di disegni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, per il quale essa ripropone in larga misura l'attribuzione estensiva allo Schor introdotta dal Bottari.²⁸⁾ In realtà è da respingere l'attribuzione all'artista di tutta una serie di studi e schizzi cronologicamente più tardi, che si spingono fino al pieno Settecento. Per un altro gruppo di fogli coevi allo Schor e fortemente berniniani, chi scrive ha già proposto l'attribuzione a Ludovico Gimignani.²⁹⁾ Resta un nucleo omogeneo di disegni già attribuiti al Bernini e ritenuti dello Schor da tutta la critica novecentesca a partire da Brauer e Wittkower.³⁰⁾ Nel 1966 la Masson e il Bjurström associavano questi fogli al banchetto offerto dal Papa alla Regina di Svezia nel 1655, anche sulla base di documenti d'archivio che attribuivano all'artista la paternità di alcuni trionfi da tavola per quel banchetto.³¹⁾

Rimandando l'analisi dettagliata di questi fogli ad una prossima pubblicazione curata dalla scrivente, e, senza respingerne l'attribuzione allo Schor, ci limiteremo a mettere in evidenza il loro accentuato berninismo, rispetto al cortonismo che caratterizza non solo la produzione grafica nota dell'artista, ma altri disegni inediti e anonimi o con attribuzioni inesatte che qui abbiamo restituito allo Schor.

Cominciamo questa rassegna dai fogli più sicuri dell'artista, ossia da quelli per opere esistenti o documentate.

Il foglio dall'attribuzione più persuasiva è certamente quello di Windsor con 'Noè che ordina agli animali di entrare nell'arca', preparatorio con varianti dell'affresco realizzato dall'artista nella Galleria di Alessandro VII in Quirinale (1656-57) (figg. 1 e 2).³²⁾

L'esplicito cortonismo del foglio di Windsor — cui non è estraneo un persistente legame col manierismo fiammingo, evidente nell'accentuato interesse animalistico — ritorna in altri due disegni di sicura autografia al British Museum, anche se di più modesta qualità. Si tratta dei disegni preparatori per le stampe con i miracoli di San Tommaso da Villanova, derivate dai tondi che lo Schor aveva dipinto nel 1658 per l'apparato effimero allestito in San Pietro in occasione della canonizzazione del Santo (figg. 3-6).³³⁾

Dell'aspetto generale di questo apparato resta testimonianza in altri disegni dell'artista, a Windsor, due progetti architettonici di grandi dimensioni e di notevole impegno compositivo,³⁴⁾ che mostrano i medaglioni con gli episodi della vita del Santo pendenti dagli archi della navata centrale di San Pietro; una soluzione decorativa che verrà ripresa tre anni più tardi da Elpidio Benedetti e Francesco Grimaldi nell'apparato funebre per la morte del Cardinal Mazzarino, allestito a Roma nella chiesa dei Santi Vincenzo e Anastasio.³⁵⁾

A questo esiguo corpus grafico di sicura attribuzione all'artista austriaco, vanno aggiunti altri disegni riferitigli dalla critica su basi stilistiche, benché ancora privi d'un riscontro diretto con opere.

Limitandoci ad alcuni dei più notevoli, segnaliamo lo studio a Windsor per la carrozza di gala con l'emblema araldico dei Chigi fiancheggiato da figure allegoriche, una composizione di quasi trasparente leggerezza pur nell'intricato gioco decorativo dei festoni e delle volute (fig. 7).³⁶⁾

Il fluido ritmo del panneggio classicheggiante che avvolge le due figure, è analogo a quello che contrassegna i personaggi del già menzionato affresco dello Schor al Quirinale, mentre la tecnica a pennello e inchiostro acquerellato steso su uno schizzo a matita ricompare nei tondi al British Museum e conferisce alle superfici un senso di quasi vellutata morbidezza.

Ancora nelle collezioni di Windsor sono conservate tre notevoli composizioni di grandi dimensioni, a inchiostro acquerellato su carta avana (figg. 8-10).³⁷⁾ Si tratta di tre progetti per una stessa decorazione parietale sovrastata da una volta a botte mascherata da un gioco di prospettive a *trompe-l'œil*. Blunt e Cooke mettono i tre progetti, che sono disseminati dai monti e dalle stelle Chigi, in rapporto con la decorazione del palazzo papale di Castelgandolfo promossa da Alessandro VII, e li collocano attorno al 1661, data a cui risale l'altare del Bernini nella chiesa di San Tommaso da Villanova a Castelgandolfo, raffigurato entro un ovato nel più completo dei tre progetti (fig. 8).³⁸⁾ Più che l'ovvio richiamo alla berniniana cupola di San Tommaso da Villanova riecheggiata nella volta a spicchi e a costoloni del progetto a fig. 9, è da



3 - LONDRA, BRITISH MUSEUM - JOHANN PAUL SCHOR:
SAN TOMMASO DA VILLANOVA
RISUCITA UN RAGAZZO
DISEGNO PREPARATORIO, INV. 1952-1-21-7



5 - LONDRA, BRITISH MUSEUM - JOHANN PAUL SCHOR:
L'IMMAGINE DI SAN TOMMASO DA VILLANOVA
GUARISCE UN MALATO D'ERNIA
DISEGNO PREPARATORIO, INV. 1952-1-21-5



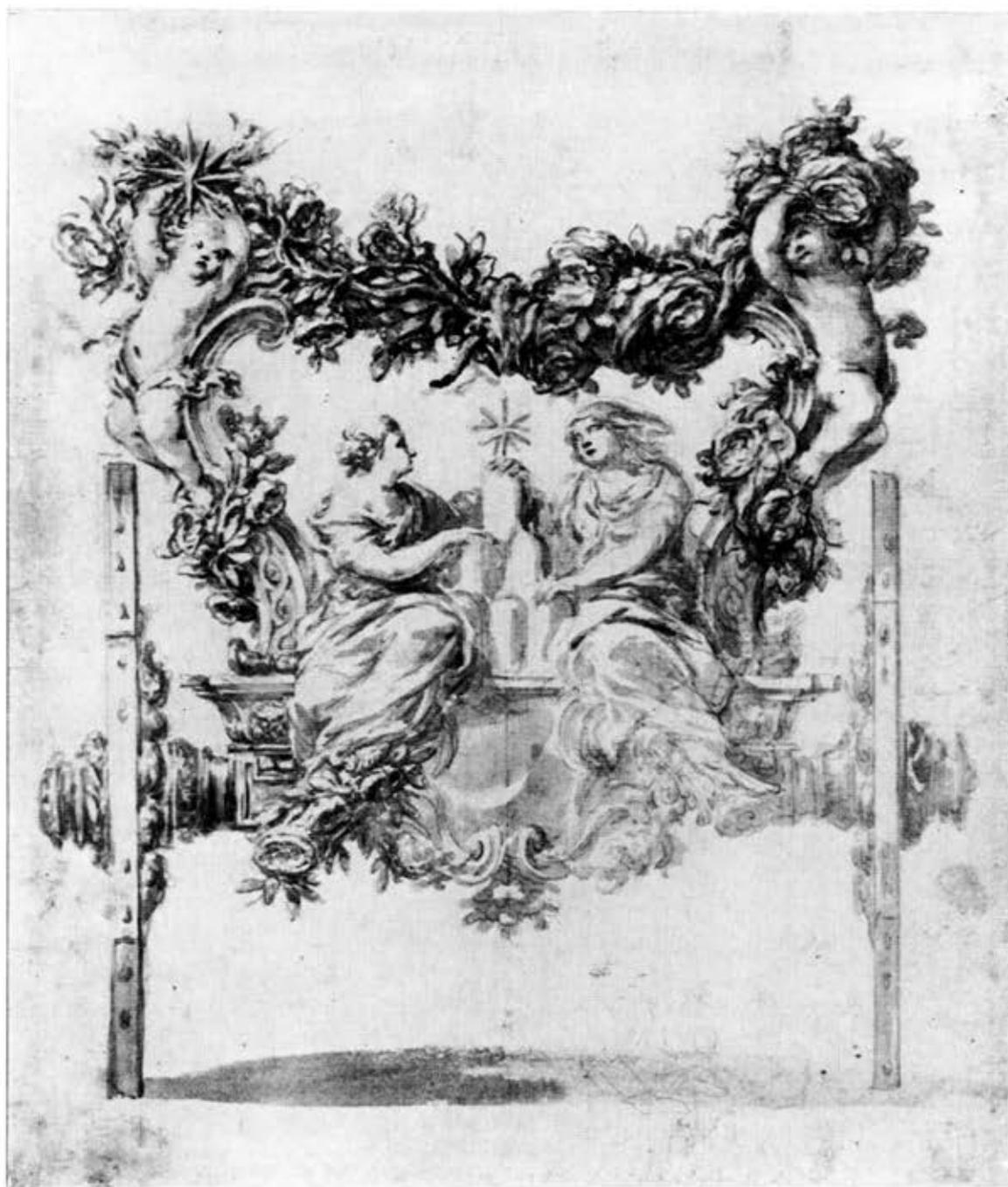
*Puer xvii ætatis Mense extinctus ad S. THOMÆ sepul-
chrum in urbe ad cunas matris redditur*
De Purgatorio in Roma da Gio: Jacomo Rossi alla Pace Con Licentia de Sup

4 - ROMA, BIBLIOTECA CORSINI - JOHANN PAUL SCHOR:
SAN TOMMASO DA VILLANOVA
RISUCITA UN RAGAZZO (ACQUAFORTE)
Dalla serie "I miracoli di San Tommaso da Villanova",
Roma s.d. (1658 circa), tav. 3.



*Tibicen dui enormi depressus Hernia citissime sanitatis
uotum ad S. THOMÆ Sepulchrum grato non minus
spiritu quam somitu exsoluit.*

6 - ROMA, BIBLIOTECA CORSINI - JOHANN PAUL SCHOR:
L'IMMAGINE DI SAN TOMMASO DA VILLANOVA
GUARISCE UN MALATO D'ERNIA (ACQUAFORTE)
Dalla serie "I miracoli di San Tommaso da Villanova",
Roma s.d. (1658 circa), tav. 13.



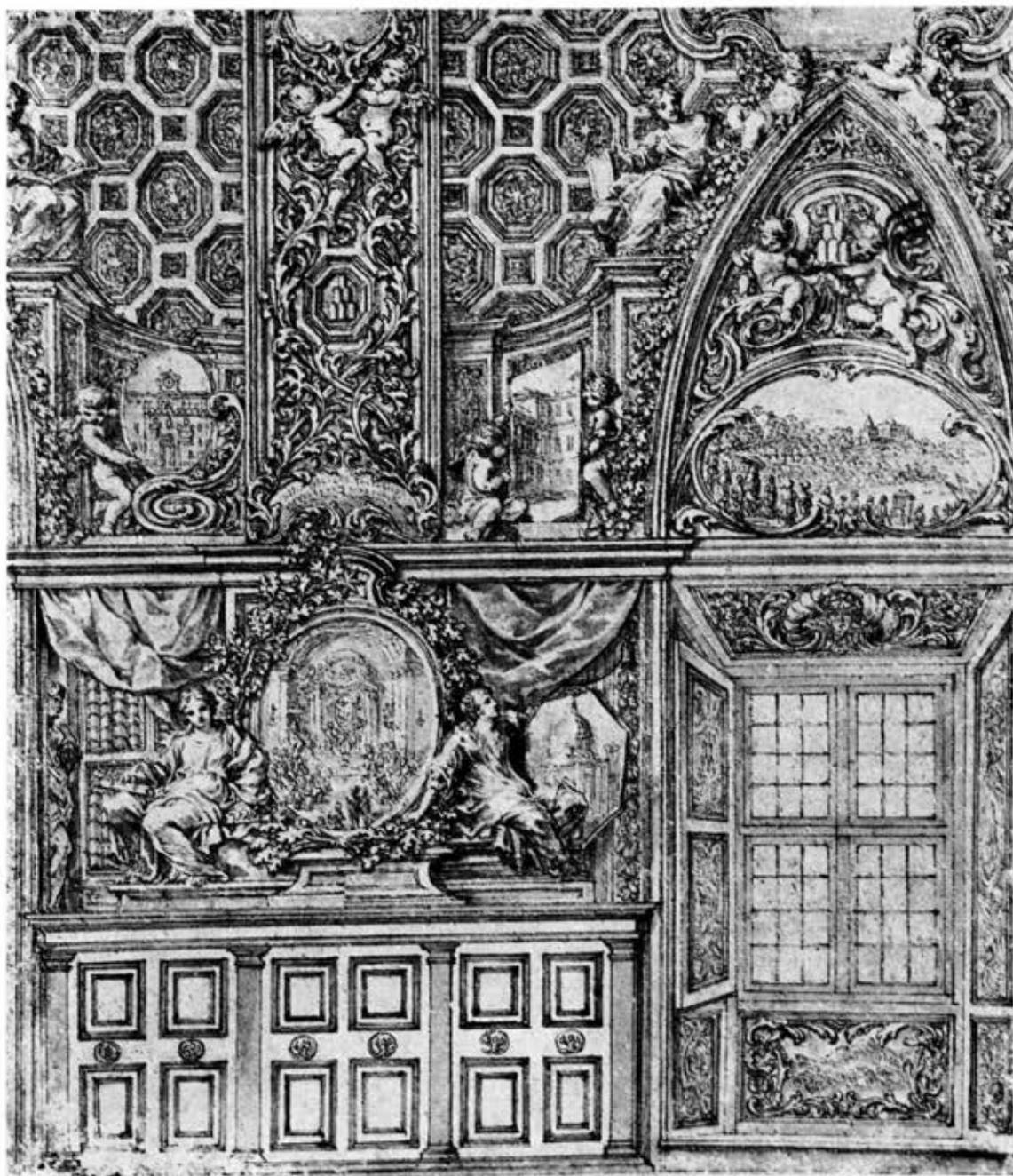
7 - WINDSOR CASTLE, ROYAL LIBRARY - JOHANN PAUL SCHOR:
DISEGNO PREPARATORIO PER PARTE POSTERIORE DI CARROZZA CON STEMMA CHIGI, INV. 4463

sottolineare per tutte e tre le composizioni l'esplicito riferimento al Cortona decoratore; lo Schor contamina e ricomponne bizzarramente soluzioni decorative che il Berrettini aveva realizzato in quegli stessi anni, come la Galleria di Alessandro VII in Quirinale o la cupola di Santa Maria della Pace (1656-61), infittendo fino al paradosso la tessitura decorativa, che finisce col contraddire ogni proposta d'illusionismo spaziale.

Allo stesso ambito stilistico e cronologico dei tre progetti di Windsor, possiamo ora aggiungere un particolare

di studio per fregio parietale, conservato agli Uffizi con l'attribuzione a Pietro da Cortona (fig. 11).³⁹⁾ Il disegno raffigura la scena dell' 'Adorazione dei Magi', racchiusa entro una cornice ovale fiancheggiata da putti e decorazioni a foglie d'acanto e rami di lauro. Si tratta presumibilmente d'un foglio per una decorazione a monocromo (come sono forse anche i tre progetti di Windsor), interamente dipinta, o parte dipinta e parte a stucco.

La presenza di foglie di quercia nel tratto a sinistra della cornice fa pensare a un'altra commissione chigiana,



8 - WINDSOR CASTLE, ROYAL LIBRARY - JOHANN PAUL SCHOR:
DISEGNO PREPARATORIO PER DECORAZIONE PARIETALE CON STEMMA CHIGI, INV. 4443

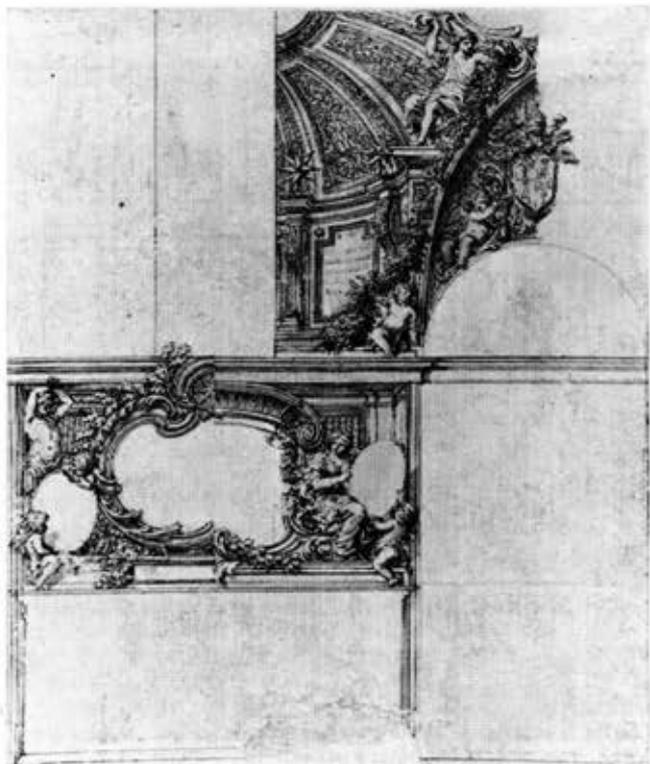
forse ancora per Castelgandolfo. Va infatti ricordato che il 9 giugno 1656 lo Schor veniva pagato "... per la fattura di un fregio di bassorilievo fatto nella stanza dove riposa N. S... in Castelgandolfo".⁴⁰⁾

L'artista riconferma nel disegno fiorentino la sua dipendenza dall'opera del Cortona decoratore, assimilando anche la tecnica grafica adottata dal maestro nella fase tarda della sua attività, quando egli tende a sostituire al segno sfumato del carboncino quello più nitido della penna.

Le stesse considerazioni si possono fare per un foglio del Gabinetto Nazionale delle Stampe, che contiene rapidi

schizzi dal segno a penna mobile e nervoso, che sembra anticipare la grafica di Ciro Ferri (fig. 12).⁴¹⁾ Il foglio è stato pubblicato dall'Incisa, che lo ha messo in rapporto (anche se non diretto) con una cornice Chigi ancora esistente e in origine destinata a una carrozza. La soluzione decorativa delle due figure femminili panneggiate è tipica dello Schor, anche se l'oggetto da esse sostenuto, di cui la figura di destra sembra indicare il contenuto col gesto del braccio, resta problematico.⁴²⁾

Al corpus di fogli dell'artista fin qui esaminati, tutti riferibili con probabilità a commissioni chigiane, se ne



9 - WINDSOR CASTLE, ROYAL LIBRARY - JOHANN PAUL SCHOR:
DISEGNO PREPARATORIO PER DECORAZIONE PARIETALE
CON STEMMA CHIGI, INV. 4444

può ora aggiungere uno di notevole interesse, in collezione privata inglese, che presenta forti similitudini con il disegno romano appena esaminato.

Sul *recto* del foglio (fig. 13)⁴³⁾ compare il gruppo di Pegaso e Mercurio, un tratto della cornice d'una carrozza e alcune caricature; sul *verso* (fig. 14), un cavallo adorno d'una gualdrappa e d'una sella. Secondo le scritte che accompagnano i disegni, il gruppo di Pegaso e Mercurio riproduce "un trionfo di Cucaro per il pasto della Regina di Suecia nel pasto del Sua Ssandita" e la gualdrappa è quella "dela Regina di Shuezia per la intrata di Roma". Nello stemma presente sulla cornice della carrozza, è in effetti molto sommariamente riconoscibile un mazzo di spighe, emblema della Regina Cristina di Svezia. È poi da notare che la sella riprodotta sul *verso* è certamente destinata a una donna, in quanto aperta lateralmente per permettere all'amazzone di sedere da una parte e rialzata anteriormente perché essa vi potesse accavallare la gamba.

Si è già più volte accennato ai sontuosi festeggiamenti organizzati da Alessandro VII per l'ingresso a Roma di Cristina di Svezia, nel dicembre 1655.⁴⁴⁾ Per l'occasione, vennero eseguiti grandiosi apparati decorativi alle porte della città di Roma, organizzati cortei e banchetti, approntati preziosi doni offerti dal Papa alla Regina. Nell'ambito di questi festeggiamenti lo Schor ricevette anche l'incarico di realizzare i disegni dei trionfi da tavola del banchetto offerto da Alessandro VII alla Regina.⁴⁵⁾

Non c'è motivo per dubitare che gli schizzi del foglio londinese siano opera dello Schor, e questa ipotesi sembra confermata dalle scritte che compaiono sul foglio, note-

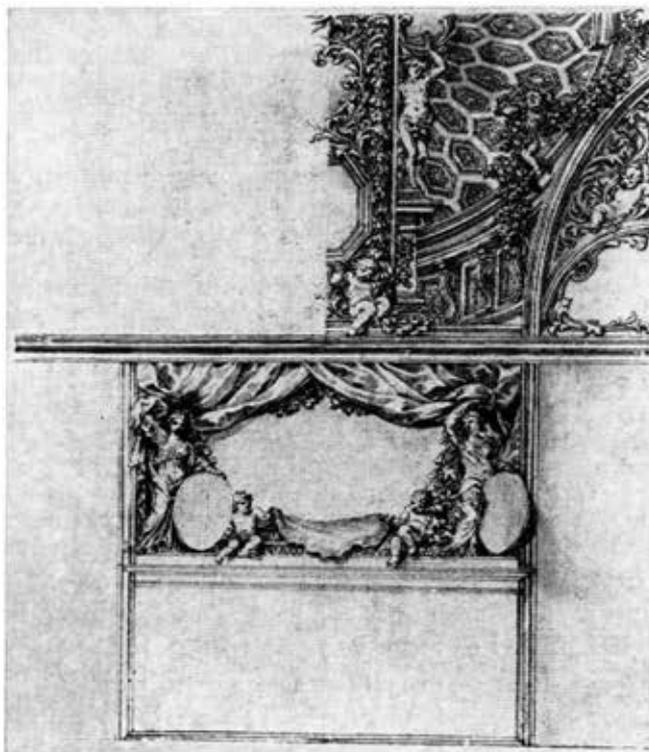
volmente vicine, per calligrafia, a quelle, frammentarie, del disegno Corsini già esaminato (fig. 12).

Va aggiunto che il gusto delle caricature che compaiono a margine, sul *recto* della composizione, sintetizza in pochi segni i caratteri fisionomici e psicologici salienti del personaggio secondo un modo di procedere berniniano. Questo dato stilistico può costituire l'anello di congiunzione con il berninismo ben più accentuato che s'incontra nei fogli Corsini di Roma, come appare, ad esempio, in questi rapidi e abilissimi schizzi, per una torciera e per un trionfo da tavola (figg. 15 e 16).⁴⁶⁾

I due disegni appartengono al gruppo che il Bottari attribui al Bernini, ma che Brauer e Wittkower spostarono allo Schor, per analogia con altri fogli della stessa collezione, riconoscendo nel secondo dei due schizzi uno studio per un trionfo da tavola, anziché un progetto di fontana come prima il Fraschetti aveva ritenuto.⁴⁷⁾

L'attribuzione allo Schor è stata in seguito autorevolmente riproposta: lo Hibbard ha pubblicato la torciera come termine di confronto dell'attività decorativa dello Schor nel giardino di Palazzo Borghese;⁴⁸⁾ il Bjurström ha identificato la fenice rappresentata nel secondo foglio (e associata al sole in altri fogli della raccolta) come simbolo caro a Cristina. In effetti si tratta di una rappresentazione comune all'epoca come simbolo cristiano della redenzione dal peccato, e utilizzata dalla Regina svedese anche in una medaglia.⁴⁹⁾

Se si analizzano stilisticamente i due disegni, si deve riconoscere che l'originaria attribuzione del Bottari al Bernini non era priva di senso.



10 - WINDSOR CASTLE, ROYAL LIBRARY - JOHANN PAUL SCHOR:
DISEGNO PREPARATORIO PER DECORAZIONE PARIETALE
CON STEMMA CHIGI, INV. 4445



11 - FIRENZE, UFFIZI, GABINETTO DISEGNI E STAMPE - JOHANN PAUL SCHOR:
DISEGNO PREPARATORIO PER FREGIO DECORATIVO CON L'ADORAZIONE DEI MAGI, INV. 1730 ORN.

Il disegno a penna, prepotentemente dinamico, subordina ogni effetto decorativo all'effetto plastico e nel variare del suo spessore si adegua con estrema sicurezza al mosso andamento delle superfici, con una sensibilità, se non da scultore, almeno da plastificatore.

Se è ancora lo Schor l'autore di questi disegni così berniniani, bisogna pensare che essi siano stati eseguiti in un momento di assai forte dipendenza dal Bernini, e ciò poté in effetti verificarsi in una fase di stretta collaborazione fra i due artisti, come avvenne in occasione dei festeggiamenti per l'ingresso di Cristina.

Certamente col foglio londinese già esaminato, i fogli romani presentano stretti rapporti, anche nel modo di costruire allusivamente le forme per energiche virgolature abilmente spaziate.

Un sensibile divario stilistico si avverte invece con altri disegni dello Schor, quelli più "finiti", come i progetti per decorazioni parietali a Windsor, il disegno per l'affresco al Quirinale, o quelli preparatori per le stampe sui miracoli di San Tommaso da Villanova (figg. 3 e 5), dove è costante il riferimento alla pittura del Cortona.

Il legame con lo stile del maestro ritorna in altri fogli inediti dello Schor e diventa ripresa puntuale in un disegno delle raccolte statali di Dresda, raffigurante 'Erminia fra i pastori' (fig. 17);⁵⁰⁾ il foglio presenta un'antica attribuzione al Berrettini, ma risulta assai prossimo, nel fluente pannello delle figure, e nella tecnica a punta di pennello, al disegno per l'affresco del Quirinale. Quasi certamente il foglio di Dresda deriva da una composizione del Cortona, che trattò l'episodio di Erminia in due dipinti fra loro simili: quello giovanile della Galleria Doria-Pamphilj, e l'altro, oggi disperso e noto attraverso una stampa, che si trovava nel Settecento in Palazzo Gerini a Firenze ed era stato inizialmente eseguito per i Medici (fig. 18).⁵¹⁾

Rispetto alle due composizioni del Cortona, il disegno dello Schor è in controparte nella scena di contorno,

mentre le due figure al centro, di Erminia e della donna che l'aiuta a svestirsi dagli abiti guerreschi, mescolano motivi iconografici dell'uno e dell'altro dipinto.

La conoscenza da parte dell'artista austriaco del dipinto fiorentino potrebbe confermare l'ipotesi d'un suo viaggio a Firenze, già avanzata dalla Ehrlich a proposito di altre sue opere.⁵²⁾

Ancora agli affreschi del Cortona rimanda la soluzione decorativa delle sirene araldiche, dipinte a monocromo dallo Schor sulla volta della Galleria Colonna tra il 1665 e il 1670, che rimangono la sua opera pittorica più nota.

Dai documenti fin'ora noti, l'intervento dello Schor risulta limitato a queste figure di sirene, che incorniciano la scena centrale della volta.⁵³⁾ Ma le sue sperimentate doti di decoratore non escludono che il Connestabile avesse affidato a lui l'intera concezione della volta, la cui scansione spaziale, data da due ovali ai lati d'un riquadro, ricordati da fregi monocromi, ripropone la soluzione della volta cortonesca della Galleria Pamphilj.

Forse allo Schor spettò anche un iniziale progetto per la decorazione delle pareti della Galleria, come sembra testimoniare l'importante progetto per una decorazione parietale con stemma Colonna a Windsor, già reso noto dal González.⁵⁴⁾ Allo stesso ciclo decorativo si può forse riferire un 'Busto d'uomo barbuto all'antica', conservato a Saltram, in Inghilterra (fig. 19),⁵⁵⁾ e attribuito *ab antiquo* allo Schor. Lo studio, probabilmente per un dipinto a monocromo, potrebbe essere in rapporto con il motivo dei busti all'antica collocati sopra le finte porte laterali del progetto Colonna di Windsor, o anche con quelli dipinti a *grisaille* entro valve di conchiglia, sulla volta della stessa Galleria, che hanno però una visione dal sottinsù. Tipico dello Schor è l'uso del segno a pennello, con inchiostro diluito, che sostituisce il segno a penna, e conferisce al disegno, privo di linee nette, un particolare senso di morbidezza. Questa tecnica si ritrova in forma del tutto analoga in un foglio della Biblioteca Nazionale

Centrale (fig. 20),⁵⁶⁾ anch'esso con un'antica attribuzione allo Schor, che raffigura probabilmente Costantino con la croce di Cristo e Papa Silvestro che lo battezzò in tarda età.

Già note da tempo sono altre commissioni ricevute dallo Schor da parte del Colonna, successive al matrimonio che questi celebrò nel 1661 con Maria Mancini, la nipote del Cardinale Mazzarino: il famoso letto, eseguito per accogliere ufficialmente la puerpera dopo la nascita del primogenito Filippo nel 1663, e una culla, di cui resta notizia in un disegno di Windsor, forse relativa allo stesso avvenimento per cui era stato eseguito il letto.⁵⁷⁾

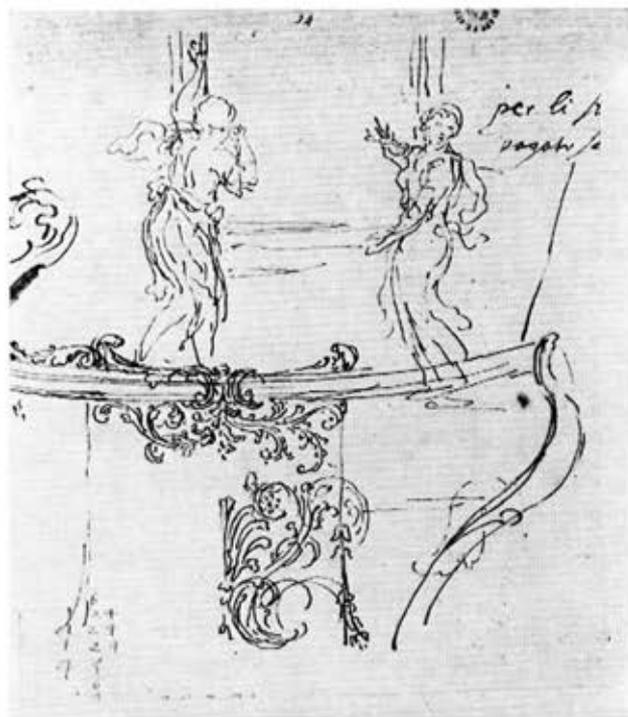
Di altri oggetti d'arte decorativa che lo Schor eseguì per il Colonna abbiamo ora la documentazione fornita dalla Bades, che nell'archivio della famiglia ha trovato notizia di pagamenti all'artista per cornici di quadri, carrozze, vasi e montanti di letto.⁵⁸⁾ A questa lista di oggetti si devono presumibilmente aggiungere anche progetti per gioielli, come si ricava da due disegni conservati a Lipsia, che presentano — l'uno come variante dell'altro — la montatura di una pietra preziosa tagliata all'antica, dove ricompaiono le sirene araldiche dei Colonna (figg. 21 e 22).⁵⁹⁾ Non è stato possibile identificare con certezza la scala metrica segnata in basso sui due fogli, che presentano il progetto molto ingrandito rispetto al reale; se essa si riferisce a "minuti" (1/5 di oncia), la pietra doveva essere molto grossa, almeno qualche centimetro; forse una delle "magnifiche gioie" che il Cardinale Mazzarino aveva regalato alla nipote per le sue nozze, e che lei stessa progettava di far montare?⁶⁰⁾ I due disegni appaiono in stretta unità stilistica con le decorazioni per il letto della Mancini e per la culla Colonna: intrecciandosi alle foglie d'acanto le sirene e i sirenetti aderiscono con molta naturalezza al profilo ottagonale della pietra, mentre sulla sommità un nastro forma un'asola, per la quale veniva appeso il gioiello, certamente un pendente.

L'intera montatura doveva essere in oro o argento dorato, mentre i festoni di fiori erano forse ghirlande di minuscole perle scaramazze. Un gioiello quindi da indossare in grandi occasioni e forse destinato ad essere esposto in una domestica *Schatzkammer*.⁶¹⁾

Lo stile grafico e la tipologia decorativa a foglie d'acanto dei due progetti di Lipsia, si ripropongono in un altro disegno della stessa raccolta, raffigurante una cornice, forse una di quelle per cui lo Schor ricevette pagamenti dai Colonna (fig. 23).⁶²⁾ Il motivo a fogliami, che offre due soluzioni possibili, si snoda qui secondo un ritmo più convenzionale di curve contrapposte, con passaggi formali non sempre ben risolti, come il ramo che pende nell'angolo inferiore sinistro.

Questa tendenza, peraltro connaturata alla sensibilità grafica e nordica dello Schor, a sconfinare dal dato naturalistico al dato puramente decorativo, sembra accentuarsi nella sua produzione per casa Colonna, forse perché viene qui a mancare il rapporto diretto col Bernini, che aveva caratterizzato le commissioni Chigi, e l'artista è ora in grado di esprimere con maggiore autonomia la propria vocazione decorativa.

Un progetto di carrozza al British Museum (fig. 24)⁶³⁾ riconferma questa tendenza: esso parte da uno schema costitutivo analogo a quello della carrozza Chigi (fig. 7), ma sostituisce l'esuberante vitalità delle decorazioni naturalistiche a festoni di rose, con una decorazione più convenzionale a foglie d'acanto, assai vicina a quella dei progetti di Lipsia, che anziché dilatarsi sulle parti struttu-



12 - ROMA, GABINETTO NAZIONALE DELLE STAMPE
JOHANN PAUL SCHOR: SCHIZZO PREPARATORIO PER CORNICE (?)
E ALTRI SCHIZZI DECORATIVI, INV. F.C. 127513

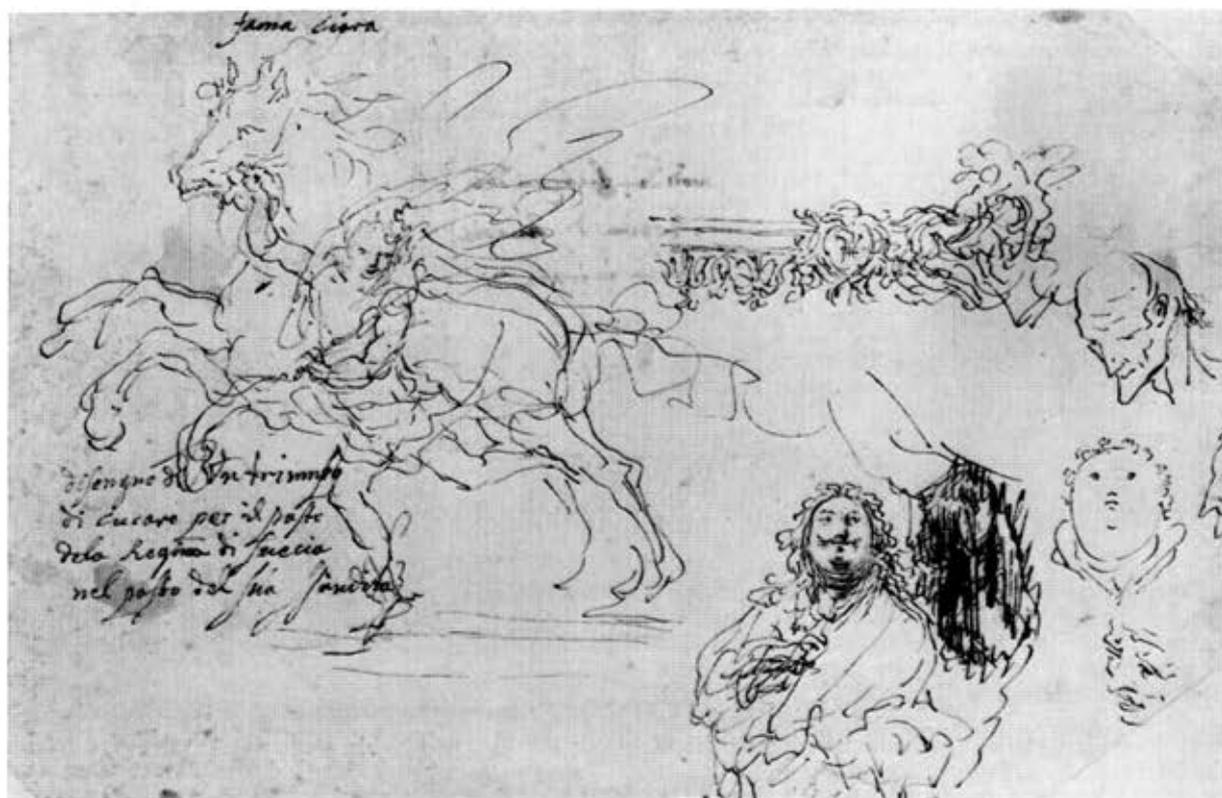
rali del carro, si adegua ad esse con disciplina, ma anche con minore creatività.

Non è qui il caso di dilungarsi su un'altra importante commissione Colonna, il romitorio del palazzo ai Santi Apostoli, celebrato dai contemporanei e di cui resta oggi traccia in relazioni coeve e settecentesche e in un disegno del Tessin (fig. 25).⁶⁴⁾

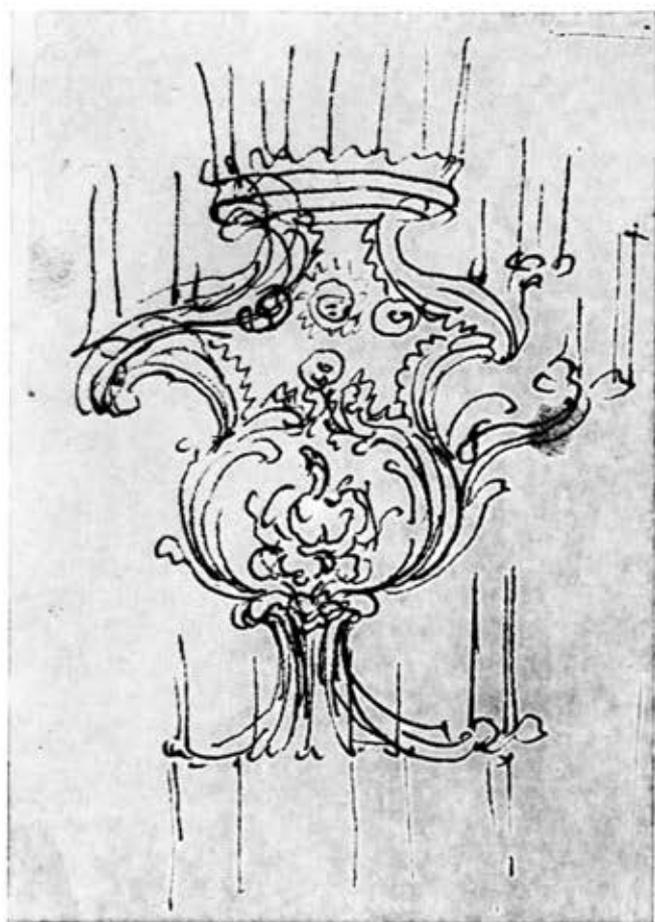
Il forte contenuto scenografico che stava alla base di questa invenzione — che col suo sofisticato recupero dei valori rustico-pastorali anticipava, come altre opere dell'artista, il gusto rococò — andrebbe anche considerato nel quadro d'un rinnovato interesse per il teatro promosso dal Colonna. Animatore appassionato di rappresentazioni nel teatro privato del suo palazzo in Borgo, il Connestabile fu in rapporti di amicizia con uno dei più noti commedionisti del tempo, Filippo Acciaiuoli (1637-1700), di cui si racconta che due volte l'anno si ritirasse in un romitorio sulle montagne di Spoleto. Ma l'Ademollo, che riferisce il fatto, sospetta che il romitorio fosse in realtà una sua invenzione teatrale.⁶⁵⁾ Un tale ambiente così ricco di suggestioni culturali dovette essere congeniale alla piena maturazione artistica dello Schor, e i risultati raggiunti dall'artista certamente aumentarono il suo prestigio professionale.

Nel 1664 i Borghese affidano allo Schor il progetto d'un carro carnevalesco. L'opera dovette soddisfare le aspettative dei committenti, i quali si rivolgeranno successivamente all'artista — questa volta con esito meno felice — per l'architettura del giardino di Palazzo Borghese.

Dall'accurata descrizione del Montelatici, che lo vedeva raffigurato in un dipinto dello stesso Schor a Villa Borghese, ora perduto,⁶⁶⁾ veniamo a sapere che il carro simboleggiava il giardino delle Esperidi, e conteneva



13 e 14 - LONDRA, COLLEZIONE PRIVATA - JOHANN PAUL SCHOR: TRIONFO DA TAVOLA CON PEGASO E MERCURIO, CORNICE SUPERIORE DI CARROZZA E VARIE CARICATURE (RECTO); SCHIZZO PER GUALDRAPPA DI CHINEA (VERSO)
Disegni in rapporto con i festeggiamenti per l'arrivo a Roma di Cristina di Svezia, 1655.



15 - ROMA, GABINETTO NAZIONALE DELLE STAMPE
JOHANN PAUL SCHOR (?): SCHIZZO PER TORCIERA
INV. F.C. 127537

un "Drago semovente ... e più in alto fra un albero di pomi aurei... un'Aquila, che diffondendo continuamente dalla bocca gran copia di minutissimi confetti, formava una gran fontana, alludendo... l'Aquila, e'l Drago all'arme del Signor Principe [Giovanni Battista Borghese], che assiso sul medesimo carro in compagnia del Principe Don Agostino Chigi e del Signor Duca di Sora... tutti tre con abiti superbissimi di donne, denotavano le tre figlie d'Hespero, Eglia, Aretusa, Esperetusa, custodi dell'Horti Hesperidi...". A questo carro si riferisce certamente il disegno del Kupferstichkabinett di Berlino, che porta un'antica attribuzione a Egid Schor, fratello di Johann Paul, accettata dalla critica (fig. 26).⁶⁷⁾ La relazione del Montelatici attribuisce il progetto del carro a Johann Paul Schor e, allo stato attuale delle conoscenze, non vi è motivo per dubitarne. La paternità del disegno a Egid non è peraltro da respingere, poiché sappiamo che egli collaborò in non poche occasioni all'attività del fratello maggiore, fino al suo rientro definitivo in patria nel 1666.⁶⁸⁾

Il disegno ci permette comunque di fare alcune considerazioni sull'invenzione decorativa di Johann Paul Schor, dove la celebrazione del committente dell'opera si svolge all'interno d'un'ambientazione scenografica, poiché il carro si configura come un vero e proprio fram-

mento di architettura da giardino, sulla sommità del quale all'ombra degli alberi di aranci, siedono le tre figlie di Espero.

Numerosi sono gli elementi che riportano al progetto per il giardino Borghese, eseguito alcuni anni più tardi.⁶⁹⁾

Il motivo delle specchiature che delimitano i due terrapieni, decorate da nicchie e scandite verticalmente da lesene, verrà ripreso nelle quinte architettoniche che fanno da fondale al giardino, e così pure il motivo dei grandi vasi di fiori che costituiscono il coronamento scenografico alla balaustra del carro, ritorneranno nel fondale architettonico del giardino. È noto che il principe Borghese nel 1672 licenziò l'artista dall'incarico di architetto del giardino del palazzo, poiché i suoi interventi erano troppo costosi, e lo sostituì con Carlo Rainaldi.⁷⁰⁾

Come ha dimostrato lo Hibbard, il Rainaldi non dovette alterare molto l'iniziale progetto dello Schor, interpretandolo con una sensibilità più austera e composta. Il risultato è uno spazio scenografico che da un lato si ricollega alla tipologia dei ninfei cinquecenteschi, dall'altro anticipa l'architettura rococò, fornendo alcune suggestioni rimaste fondamentali per l'opera del Fischer Von Erlach, l'architetto che, giunto a Roma giovinetto negli anni '70, ebbe nel conterraneo Johann Paul Schor e poi nel figlio di lui Philipp, due generosi protettori.⁷¹⁾

La collaborazione tra Schor e Bernini consolidatasi con le commissioni chigiane, non viene meno in questi anni di ormai raggiunta autonomia espressiva per l'artista austriaco, ma prosegue con i lavori alla Cattedra di San Pietro che si protraggono fino al 1666, e si ristabilisce quindi sotto il successore di Alessandro VII, Clemente IX Rospigliosi (1667-1669). Lo stesso Papa Clemente IX è autore d'un'opera musicale, *La Comica del cielo o la*



16 - ROMA, GABINETTO NAZIONALE DELLE STAMPE
JOHANN PAUL SCHOR (?): SCHIZZO PER TRIONFO DA TAVOLA
INV. F.C. 127536



17 - DRESDA, KUPFERSTICKKABINETT DER STAATLICHEN KUNSTSAMMLUNGER
JOHANN PAUL SCHOR: ERMINIA FRA I PASTORI, DISEGNO, INV. C 236

Baldassarra, scritta quando egli era nunzio apostolico in Spagna, e rappresentata durante il Carnevale del 1668. Come soprintendente alla scenografia è chiamato il Bernini, che si avvale della collaborazione dello Schor.⁷²⁾

Il dramma, di contenuto moralistico, era accompagnato dalla musica di Anton Maria Abbatini e da balletti, e proponeva il tema, tipicamente barocco, del teatro nel teatro. I personaggi della vicenda, ambientata in Spagna, sono al tempo stesso attori d'un dramma nel quale la protagonista, Baldassarra, attrice comica con la parte di Clorinda e amante di Don Alvaro, dietro il richiamo divino, si rifugia in penitenza dentro una caverna in una landa deserta. Qui rifiuta le rinnovate profferte d'amore di Don Alvaro, sfugge ad un tranello omicida del diavolo, e muore serenamente, accolta in cielo da un coro d'angeli e d'anime beate. Alla vicenda di Baldassarra s'intreccia quella dell'amica di lei Beatrice, anch'essa attrice comica con la parte di Erminia. Dopo essersi consegnata ai Turchi e essere divenuta guerriera mussulmana, Beatrice, per intercessione di Baldassarra, si converte e, alla morte di lei, prende il suo posto nella caverna.

Il melodramma ebbe grande successo e venne replicato per ben sette volte. La scenografia berniniana fu molto apprezzata.

Per sapere quale fu l'intervento dello Schor nella rappresentazione, dobbiamo consultare l'inventario della "guardarobba di palazzo" di Giovan Battista Rospigliosi, redatto nel giugno 1713, dove sono elencati diversi disegni di maschere teatrali eseguiti dallo Schor. In particolare al n. 378 sono segnalati: "otto quadretti in carta di p. 1 1/3 rappresentanti figure comiche disegnate, Beatrice, Erminia, l'Angelo, D. Alviro (= Alvaro), et un soldato di Henrico da Gio Plo tedesco".⁷³⁾ È certo che almeno le maschere di Beatrice, Erminia, Don Alvaro si riferiscono alla rappresentazione della *Baldassarra*, ed è molto probabile che uno di questi disegni debba identificarsi con la figura di arciere che si conserva entro cornice, in uno degli ambienti all'ultimo piano di Palazzo Pallavicini Rospigliosi (fig. 27).⁷⁴⁾ La figura è atteggiata ad un passo di danza, doveva cioè recitare in una opera musicale. Inoltre la presenza della scimitarra, e della tunica, la foggia dei calzari e dell'arco fanno pensare ad

un guerriero orientale. Il suo sesso non è chiaro, ma i lunghi capelli ondulati e una certa morbidezza nel profilo del busto non escludono che si tratti d'una donna: perché non Beatrice in abiti di guerriera mussulmana? Il foglio porta un'attribuzione a Pietro da Cortona, utile come riferimento stilistico, ma la sua delicata grafia è assai più vicina allo stile dello Schor, al quale ritengo che il foglio si possa attribuire.

Agli indubbi influssi cortoneschi la composizione unisce una particolare sensibilità grafica, che manifesta l'appartenenza del suo autore ad un ambito culturale mitteleuropeo.

Si pensi ai disegni e alle stampe per costumi teatrali ideati negli stessi anni in Francia e in Austria: la serie di acquerelli policromi riproducenti costumi per balletti alla corte di Luigi XIV, eseguiti probabilmente da Henry Gissey tra il 1660 e il 1673 ca.; o le scenografie teatrali di Ludovico Burnacini, come quelle documentate dalle stampe di Matthias Küsel per il *Pomo d'Oro*, rappresentato a Vienna nel 1668 per la nascita del primogenito di Leopoldo e Margherita d'Austria (fig. 28).⁷⁵⁾

La partecipazione dello Schor all'allestimento di opere teatrali durante il papato di Clemente IX è forse testimoniata in altri disegni dell'artista che costituiscono una eco del fervore mondano e artistico che dovette accompagnare il breve papato Rospigliosi.

Tra questi fogli è da segnalare lo 'Studio d'angelo' a Windsor, classificato da Blunt e Cooke come scuola di Pietro da Cortona e giustamente considerato dai due studiosi berniniano nel tipo, ma cortonesco nella tecnica (fig. 29).⁷⁶⁾ Il disegno è opera inconfondibile dello Schor, e dal punto di vista iconografico può trovare un lontano riferimento cogli angeli affrescati dall'artista attorno al 1654 in una cappella di Santa Caterina da Siena a Magnanapoli (fig. 30), anche se il foglio londinese appare stilisticamente assai più maturo, più collegato all'arte romana del tempo rispetto al gusto ancora timido e arcaizzante dell'affresco. L'atteggiarsi enfatico della figura e la caratteristica ombra che proietta al suolo, porta a pensare che si tratti d'un disegno analogo a quello dell' 'Angelo' che compare nell'inventario Pallavicini-Rospigliosi, tra i disegni dello Schor per figure comiche teatrali.⁷⁷⁾ Il riferimento del disegno al papato Rospigliosi sembra confermato dai suoi dati stilistici: il drappeggio mosso, guizzante, della tunica sembra voler raggiungere certi effetti di quasi astratto dinamismo propri alla statuaria berniniana, in particolare alle statue degli angeli della Passione per il Ponte Sant'Angelo, l'importante commissione affidata al Bernini da Papa Rospigliosi all'inizio del suo pontificato (1667-1669). L'influsso berniniano è però contraddetto dalla minuta alternanza chiaroscurale, nella quale si smorza l'energia plastica del segno, e dalla tendenza a ridurre, a minimizzare le proporzioni della figura; dati che preannunciano lo stile di artisti di diretta o indiretta formazione cortonesca, come Lazzaro Baldi o l'allievo di questi Giovan Battista Leinardi, con il quale lo Schor è stato talvolta confuso.

Alla morte di Papa Rospigliosi, l'attività dello Schor prosegue, anzi, sembra ripigliare nuovo slancio con le commissioni per Clemente X Altieri (1669-1676), allorché l'artista esegue per il palazzo di piazza del Gesù opere come il romitorio che riecheggia quello Colonna, o il letto, decorato da sculture dorate e riccamente drappeggiato.⁷⁸⁾

Quando la morte lo coglie, nel 1674, l'eredità lasciata dallo Schor ha una portata certamente superiore a quella delle sue stesse realizzazioni artistiche. A Roma la sua



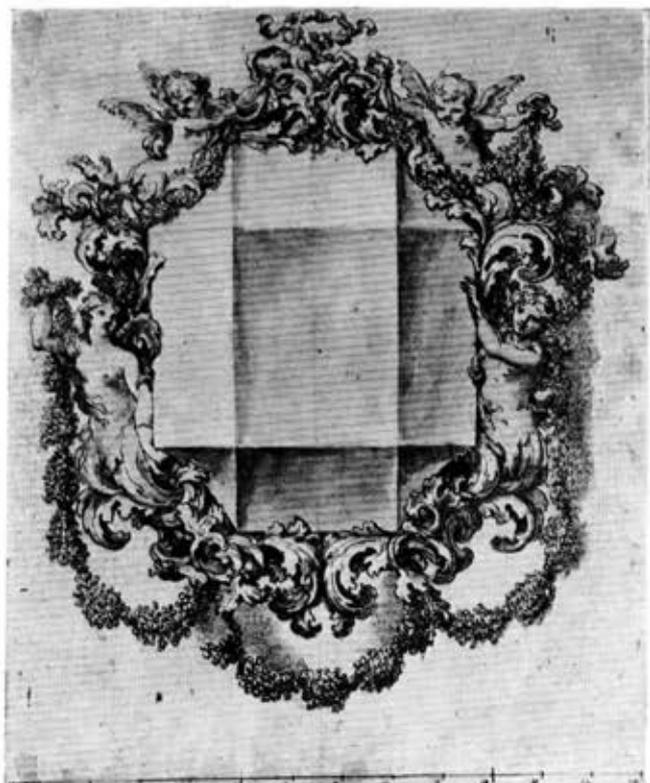
18 - ROMA, GABINETTO NAZIONALE DELLE STAMPE
LORENZO LORENZI (DA PIETRO DA CORTONA):
ERMINIA FRA I PASTORI, ACQUAFORTE, INV. F.C. 49881



19 - SALTRAM (INGHILTERRA), THE NATIONAL TRUST
JOHANN PAUL SCHOR: BUSTO D'UOMO ALL'ANTICA
DISEGNO, VOL. 6, C. 43



20 - ROMA, BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE
JOHANN PAUL SCHOR: COSTANTINO CON LA VERA CROCE
E PAPA SILVESTRO, DISEGNO, INV. DIS. I B 40



21 - LIPSIA, MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE, GRAPHISCHE SAMMLUNG - JOHANN PAUL SCHOR: DISEGNO PER LA MONTATURA DI UN GIOIELLO, SAMMLUNG RENZI, BD. 9, INV. 7441 S. 31 A



22 - LIPSIA, MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE, GRAPHISCHE SAMMLUNG - JOHANN PAUL SCHOR: DISEGNO PER LA MONTATURA DI UN GIOIELLO, SAMMLUNG RENZI, BD. 9, INV. 7441 S. 32 A

lezione si trasmette agli artisti decoratori operanti nella città negli ultimi decenni del secolo. Oltre a Ciro Ferri e Giovan Battista Leinardi (il primo dei quali si fa diffusore, attraverso l'allievo Giovan Battista Foggini, del gusto decorativo romanizzante affermatosi a Firenze sullo scorcio del secolo) anche il genovese Filippo Parodi (1630-1702), rientrato in patria nel 1674 circa dopo due lunghi soggiorni romani, vi trasferisce il gusto decorativo derivato dalla lezione di Bernini e Schor.⁷⁹⁾

Questa *imagerie* decorativa, che diventa cogli anni un linguaggio in cui confluiscono tutte le componenti del barocco romano, è codificata a Roma solo alla fine del secolo nelle *Nuove Invenzioni D'Ornamenti... Utili Ad Argentieri Intagliatori...*, a cura di Filippo Passarini (1698), che presenta molti richiami alla lezione dello Schor.⁸⁰⁾

Fuori d'Italia i repertori decorativi d'epoca barocca sono assai più numerosi e anticipano cronologicamente quelli romani e italiani.

Nella Francia di Luigi XIV esce già negli anni '60 l'enciclopedico manuale di Jean Le Pautre (1618-1682) seguito da quello di Daniel Marot (1663-1752) e di numerosi altri maestri ornatisti, dove tuttavia persiste un gusto classicista che recepisce con cautela le suggestioni del barocco romano.⁸¹⁾

Più vicini alla sensibilità dello Schor sono invece alcuni manuali che escono tra il '70 e '80 in Austria e Germania, come le *Inventionij di fogliami Romane...* di Matthias Echter (Graz 1679) o quelle di *Rabeschi, e Fogliami Romani*

di Johann Indau (Vienna 1686),⁸²⁾ dove è programmatico il legame con il gusto decorativo del barocco romano, filtrato da una sensibilità nordica, sottilmente grafica, che astrae dal dato naturalistico di partenza.

Il gusto decorativo diffuso dallo Schor non si afferma però solo in ambito romano o settentrionale. Attorno al 1683 i due figli dell'artista Philipp (Roma 1646 - ?) e Christoph (Roma 1655-1701) si trasferiscono a Napoli come architetti e decoratori al seguito del Marchese del Carpio, allora nominato Viceré di Spagna (1683-1687), noto mecenate e collezionista già negli anni in cui era a Roma ambasciatore spagnolo presso la Santa Sede (1676-1682).⁸³⁾

A questo proposito si può avanzare in via d'ipotesi il nome di Philipp Schor come autore dei pochi frontespizi rimasti — in tutto quattro — dei volumi di disegni del Marchese, una raccolta che, secondo le fonti, ammontava a trenta tomi.⁸⁴⁾ I quattro frontespizi, distribuiti in vari musei a New York, Parigi, Londra ed Edinburgo, appartengono tutti a uno stesso autore, di ambiente romano tardo-cortonesco, come giustamente ritiene il Byam Shaw, che, pubblicando il frontespizio della Fondazione Lugt di Parigi, fa il nome di Giacinto Calandrucci.⁸⁵⁾

Tuttavia, la spiccata sensibilità decorativa e la tecnica grafica a delicate acquarellature, particolarmente evidenti nel frontespizio conservato alla Society of Antiquaries a Londra, che introduce i disegni della raccolta archeologica del Viceré (fig. 31), avvicinano questi fogli all'*atelier* di Johann Paul Schor, egli stesso esecutore di frontespizi.⁸⁶⁾

Tale ipotesi attributiva non fa che confermare la tesi, peraltro ormai accreditata, del trapianto nella città partenopea sullo scorcio del secolo, d'una *imagerie* decorativa romana e "romanizzante".

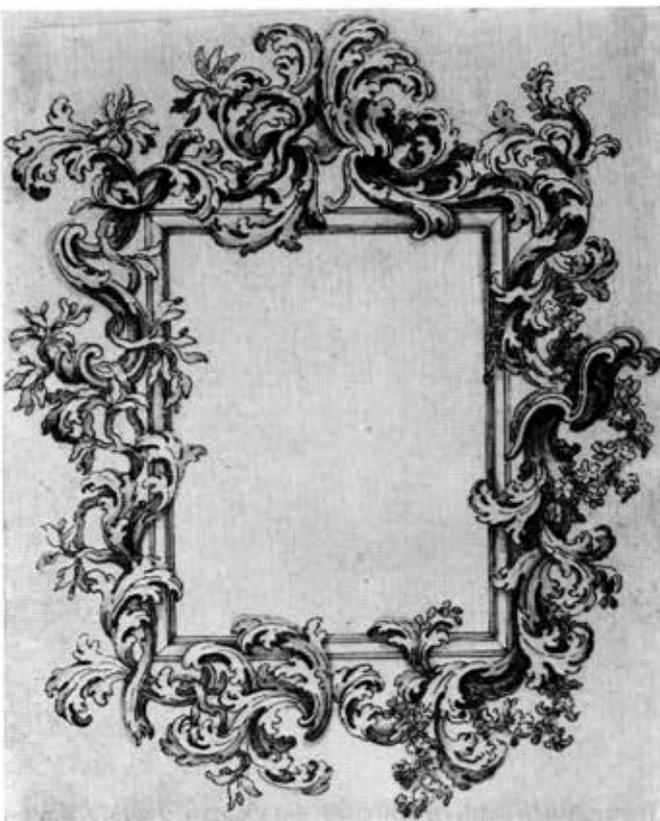
Come è stato recentemente esemplificato,⁸⁷⁾ infatti, nella direzione del barocco romano si muovono le espressioni più avanzate delle arti decorative napoletane del tardo Seicento, dove certi manufatti, come il fastoso letto d'Avalos, riecheggiano gli esemplari disegnati dallo Schor qualche decennio prima per i Chigi, i Colonna, gli Altieri.

Roma, giugno 1985.

Desidero ringraziare tutti coloro che mi hanno agevolato e assistito nella stesura di questo articolo. Innanzi tutto Simonetta Prosperi Valenti Rodinò e quindi: Raffaello Amati, Luciano Arcangeli, Ann Buddle, Pico Cellini, Peter Dreyer, Ginevra Mariani, Lucia Monaci, Anna Maria Petrioli Tofani, Federica Piccirillo, Erich Schleier, Ann Sutherland Harris, Nicolas Turner, Win Watson; e inoltre: il Museum der bildenden Künste di Lipsia, la Staatliche Kunstsammlung di Dresda, il Nationalmuseum di Stoccolma, il National Trust a Saltram (Devonshire), la Royal Library a Windsor Castle, la Biblioteca Hertziana, la Biblioteca Nazionale Centrale e la Biblioteca Corsini di Roma.

1) P. M. EHRlich, *Giovanni Paolo Schor*, New York, Columbia University, Ph. D. 1975: Fine Arts, 2 voll.

2) Cfr. F. NOACK, *Deutschum in Rom*, Berlino 1927, I, pp. 208 e 209, II, p. 536.



23 - LIPSIA, MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE, GRAPHISCHE SAMMLUNG - JOHANN PAUL SCHOR: DISEGNO PER UNA CORNICE
SAMMLUNG RENZI, BD. 9, INV. 7441 S. 33



24 - LONDRA, BRITISH MUSEUM - JOHANN PAUL SCHOR: DISEGNO PER PARTE POSTERIORE DI CARROZZA
INV. AT-10-103

3) Su padre Kircher, fondatore del Museo Kircheriano, cfr. V. RIVOSCECHI, *Esotismo in Roma barocca: studi su padre Kircher*, Roma 1982, e, da ultimo, il Seminario Internazionale di Studi sul tema: *Athanasio Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e Museo Scientifico*, tenutosi a Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, dal 6 al 9 maggio 1985.

4) Circa gli affreschi sulla volta d'un salone nell'Ospedale di San Giovanni di Dio all'Isola Tiberina non persuade la datazione proposta dalla Ehrlich (*op. cit.*, p. 88 e ss.) al 1657 ca. poiché l'opera, purtroppo molto ridipinta, appare alquanto rozza e ancora estranea alle suggestioni del barocco romano, mentre vi si possono forse riscontrare echi classicisti dal Domenichino di Grottaferrata. Difficilmente questi episodi della vita di San Giovanni di Dio, distribuiti entro riquadri, secondo un gusto ancora tardomanierista, possono risultare contemporanei agli affreschi del Quirinale, che rivelano l'adeguamento dell'artista allo stile cortonesco più aggiornato. Essi andrebbero quindi a mio avviso anticipati ad una data vicina a quella degli affreschi di Santa Caterina a Magnanopoli, ossia attorno al 1654.

5) Cfr. R. LEFEVRE, *Il Palazzo degli Aldobrandini e dei Chigi a Piazza Colonna*, Roma 1964, I, p. 45 e tav. XIV. Il fregio dello Schor, nel salone del primo piano, ora sala del Consiglio dei Ministri, era in corso d'esecuzione, secondo i documenti consultati dall'autore, nel 1665.

6) Cfr. A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Fogginerie*, in *Arte Illustrata*, VII, 1974, n. 59, pp. 321-330.

7) Sull'attività e il significato dell'opera di Jean Le Pautre in generale, e in particolare nel campo delle carrozze, cfr. R. H. WACKERNAGEL, *Der Französische Krönungswagen*, Berlino 1966, p. 30 e ss. con bibliografia precedente. Nell'ambito del catalogo degli incisori francesi presso la Biblioteca Nazionale di Parigi, è di prossima pubblicazione il volume su Jean Le Pautre.

8) Cfr. EHRlich, *op. cit.*, p. 174 e ss.

9) La notizia è nel Cod. Chigi H 11, 42, c. 147, della Biblioteca Vaticana, riportata dalla Ehrlich (*op. cit.*, p. 177, n. 4).



25 - STOCOLMA, NATIONALMUSEUM - NICODEMUS TESSIN D.Y.:
DISEGNO RIPRODUCENTE L' "EREMITAGGIO"
DI PALAZZO COLONNA, INV. THC 371

10) Cfr. Archivio Segreto Vaticano, Sacri Palazzi Apostolici, Serie Varia, vol. 771, c. 108. Il documento è citato da G. MASSON, *Papal Gifts and Roman Entertainments in Honour of Queen Christina's Arrival*, in *Analecta Reginensia*, I, Stoccolma 1966, p. 245.

11) F. TITI, *Ammaestramento... di pittura, scultura et architettura nelle chiese di Roma...*, Roma 1686.

12) N. TESSIN, *Studieresor i Danmark, Tyskland, Holland, Frankrike och Italien...*, ed. a cura di O. Sirén, Stoccolma 1914.

13) N. PIO, *Le Vite di pittori, scultori e architetti*, ed. a cura di C. e R. Enggass, Città del Vaticano 1977, pp. 57 e 58. Le inesattezze del Pio riguardano l'anno di nascita e di morte dell'artista (1609 anziché 1614, 1675 anziché 1674); egli confonde inoltre la chiesa di Santa Caterina in Via Giulia con quella di Santa Caterina a Magnanopoli, dove lo Schor affrescò una cappella.

14) S. FRASCHETTI, *Il Bernini*, Milano 1900; L. OZZOLA, *L'arte alla Corte di Alessandro VII*, in *Archivio della R. Società di Storia Patria*, XXXI, 1908, pp. 5-91 e in particolare p. 77; e dello stesso autore: *Die Entwürfe von Giovan Paolo Tedesco*, in *Der Cicerone*, II, 1910, pp. 89 e 90.

15) Cfr. rispettivamente NOACK, *op. cit.*; V. GOLZIO, *Documenti artistici sul Seicento nell'archivio Chigi*, Roma 1939; O. V. LUTTEROTTI, *ad vocem*, in U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, vol. XXX, Lipsia 1936, pp. 263 e 264.

16) M. BRAUER, R. WITTKOWER, *Die Handzeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, Berlino 1931, I (Testo), p. 8, n. 7.

17) Sulla figura di Monsignor Giovanni Gaetano Bottari (1689-1775), bibliotecario della famiglia Corsini dal 1735 e in seguito direttore della Biblioteca Vaticana, cfr. S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Il Fondo Corsini: nota storica sull'origine della collezione*, in *I Grandi Disegni del Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma*, Milano 1980, p. 26 e ss., con bibliografia precedente.

18) G. AURENHAMMER, *Die Handzeichnungen des 17. Jahrhunderts in Österreich*, Vienna 1958, pp. 103-109.

19) A. BLUNT, H. L. COOKE, *Roman Drawings at Windsor Castle*, Londra 1960, pp. 110-113, cat. 937-978.

20) N. WIBIRAL, *Contributi alle ricerche sul cortonismo in Roma: i pittori della Galleria di Alessandro VII nel Palazzo del Quirinale*, in *Bollettino d'Arte*, XLV, 1960, pp. 123-165.

21) G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *Frammenti di una carrozza seicentesca*, in *Colloqui del Sodalizio*, II, (1951/52 - 1953/54), Roma 1956, pp. 135-140.

22) AA.VV., *Christina Queen of Sweden: a Personality of European Civilisation*, catalogo della mostra, Stoccolma, 1966. Nell'ambito di queste ricerche, sono usciti nello stesso anno altri importanti contributi sull'ingresso a Roma di Cristina e sui relativi festeggiamenti; su un piano strettamente documentario, a cura di G. MASSON, *Food as a Fine Art in Seventeenth Century Rome*, in *Apollo*, LXXXIII, 1966, pp. 338-341 e *Papal Gifts...*, *cit.*, 1966; e su basi piuttosto storico-stilistiche da parte di P. BJURSTRÖM, *Feast and Theatre in Queen Christina's Rome*, in *Analecta Reginensia*, III, Stoccolma 1966.

23) Cfr. A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Bernini as a Furniture Designer*, in *The Burlington Magazine*, CXII, 1970, pp. 719-724; dello stesso autore cfr. in *Arte Illustrata*, V, 1972, n. 51, pp. 441-443, la recensione contenente importanti precisazioni alla mostra *Artisti austriaci a Roma: dal barocco alla secessione*, Roma, 1972, con un capitolo dedicato allo Schor a cura di G. Frodl. Infine, sempre del González, *Fogginerie*, *cit.* Per altri successivi contributi dello stesso



26 - BERLINO, KUPFERSTICHKABINETT STAATLICHEN MUSEEN
PREUSSISCHER KULTURBESITZ - EGID SCHOR:
DISEGNO DI CARRO CARNEVALESCO PER I BORGHESE
RAFFIGURANTE 'L'ORTO DELLE ESPERIDI' INV. KDZ 8043

autore che, all'interno di trattazioni più vaste, toccano l'attività decorativa dello Schor, vedi più avanti.

24) EHRlich, *op. cit.*

25) M. FAGIOLO DELL'ARCO, S. CARANDINI, *L'Effimero barocco*, Roma, 1977-1978, 2 voll.

26) M. WORSDALE, *Bernini inventore*, in *Bernini in Vaticano*, catalogo della mostra, Roma 1981, pp. 231-278.

27) Cfr. P. WERKNER, *Johannes Paul Schor als römischer "Dekorationsingenieur"*, in *Alte und moderne Kunst*, 1980, n. 169, pp. 20-29 e, dello stesso, *Zeichnungen von Johannes Paul Schor in der Königlichen Sammlung in Windsor Castle*, in *Pantheon*, XL, 1982, pp. 39-45. Lo studioso ricostruisce l'attività dello Schor sulla base di disegni tradizionalmente attribuiti all'artista, ma che in parte risultano oggi di assai dubbia autografia, o addirittura a lui del tutto estranei, come lo studio per pannelli di carrozza, alla fig. 8 del primo articolo, chiaramente settecenteschi, o quello a fig. 4 del secondo articolo, già restituito a Ciro Ferri da J. Montagu, N. Turner, e dalla Ehrlich (*op. cit.*, p. 444 e ss., fig. 248) che lo ha riconosciuto come preparatorio per una delle carrozze per Rinaldo d'Este. Assieme ad altri studi di carrozza del Ferri, il foglio è stato ora pubblicato da chi scrive (G. FUSCONI, *Per la storia della scultura lignea in Roma: le carrozze di Ciro Ferri per due ingressi solenni*, in *Antologia di belle Arti*, n.s., 1984, nn. 21-22, p. 80 e ss., fig. 14).

28) I disegni tradizionalmente riferiti allo Schor, circa 150, sono conservati essenzialmente in due volumi del Fondo Corsini del Gabinetto Nazionale delle Stampe, 157 H 10 e 158 J 21, in corso di pubblicazione da parte della scrivente.

29) Cfr. FUSCONI, *art. cit.*, p. 89, fig. 13.

30) Cfr. nota 16 e ss.

31) Cfr. *opp. cit.* alla nota 22.

32) Windsor Castle, Royal Library, inv. 4513; cfr. BLUNT, COOKE, *op. cit.*, cat. 937. Il disegno è a penna, inch. marrone, acquerellato grigio, con rialzi a biacca, mm 176 x 440.

33) I due disegni raffigurano: il primo 'San Tommaso che risuscita un ragazzo', matita, pennello, inchiostro acquerellato grigio su carta bianca controfondata, mm 175 x 176 (misure del diametro del tondo), inv. n. 1952-1-21-7; il secondo, 'Un malato d'ernia viene guarito dall'immagine di San Tommaso', pennello, inchiostro acquerellato grigio, tracce di matita, rialzi a biacca su carta bianca, mm 191 x 187 (misure dell'intero foglio, mentre il tondo ha le stesse misure del precedente), inv. n. 1952-1-21-15. Entrambi i fogli sono stati segnalati e il secondo anche pubblicato da N. TURNER, *Italian Baroque Drawings*, Londra 1980, cat. 33, che ha corretto, spostandola a Schor, la precedente attribuzione dei disegni a Giovan Battista Leinardi. I due fogli sono preparatori per due tavole della serie di quattordici, più frontespizio, illustranti 'I Miracoli di San Tommaso da Villanova', stampate da Giovan Giacomo de' Rossi su disegno di J. P. Schor, come appare scritto sul frontespizio stesso; la serie è a bulino, il frontespizio misura mm 230 x 205, le altre tavole, mm 220 x 200 ca., con piccole varianti da tavola a tavola (ediz. cons.: Roma, Biblioteca Corsiniana, vol. 36 J 19). È interessante notare che il diametro dei tondi corrisponde quasi perfettamente nei disegni e nelle stampe, ma solo il secondo dei due disegni, che è più completo dell'altro, è in controparte rispetto alla stampa, mentre il primo è nello stesso senso, forse perchè a uno stadio ancora non definitivo.

La serie completa di queste stampe è stata pubblicata da FAGIOLO, CARANDINI, *op. cit.*, I, pp. 178 e 179. La loro non alta qualità aveva indotto I. FÜSSLER (*Allgemeines Künstler Lexicon*, vol. II, Zurigo 1810, p. 1538) a postulare una non meglio precisata collaborazione a queste incisioni del fratello di Johann Paul Schor, Egid (Innsbruck 1627-1701) suo allievo e collaboratore a Roma fino al rientro definitivo in patria, nel 1666 (sulla cui attività, a Roma e in Austria, cfr. nota 68). L'ipotesi è stata ripresa dalla Ehrlich (*op. cit.*, p. 697 e ss.), che attribuisce per motivi stilistici a Egid il disegno preparatorio



27



28

27 - ROMA, PALAZZO PALLAVICINI ROSPIGLIOSI - JOHANN PAUL SCHOR: BEATRICE
Disegno di maschera teatrale per "La Comica del cielo o la Baldassarra", Roma 1668

28 - ROMA, GABINETTO NAZIONALE DELLE STAMPE - MATHIAS KÜSEL (DA LUDOVICO BURNACINI): LA FORESTA SUL MONTE IDA, (ACQUAFORTE), INV. F.C. 68175, PARTICOLARE
Dalla serie illustrante le scenografie de "Il Pomo d'oro", Vienna 1668 (atto I, scena VI)



29 - WINDSOR CASTLE, ROYAL LIBRARY - JOHANN PAUL SCHOR:
ANGELO, INV. 4473
(Disegno probabilmente per maschera teatrale)



30 - ROMA, CHIESA SANTA CATERINA A MAGNANAPOLI
SECONDA CAPPELLA DI SINISTRA, AFFRESCHI DELLA VOLTA
JOHANN PAUL SCHOR: SANTA CATERINA DA SIENA E UN ANGELO

delle tavv. 1, 2, 5, 6, 14. Per le relazioni coeve sull'apparato in San Pietro, cfr. FAGIOLO, CARANDINI, *op. cit.*, I, p. 176.

34) Cfr. BLUNT, COOKE, *op. cit.*, cat. 943-44, e FAGIOLO, CARANDINI, *op. cit.*, I, pp. 176-180, dove vengono anche pubblicati.

35) Cfr. FAGIOLO, CARANDINI, *op. cit.*, I, pp. 181-183.

36) Cfr. BLUNT, COOKE, *op. cit.*, cat. 953 e FAGIOLO, CARANDINI, *op. cit.*, I, p. 206. Il disegno non si riferisce a un carro carnevalesco, come ipotizzavano Blunt e Cooke, ma a una carrozza di gala, destinata a un Chigi ma non al Pontefice Alessandro VII, poiché mancano le insegne papali. Potrebbe trattarsi del Cardinale Flavio Chigi, per cui lo Schor aveva progettato una carrozza "di velluto nero", per la quale nel 1658 Ercole Ferrata fu pagato per i modelli delle decorazioni plastiche (GOLZIO, *op. cit.*, p. 371).

37) Windsor Castle, Royal Library, rispettivamente nn. 4443, 4445 e 4444, cfr. BLUNT, COOKE, *op. cit.*, cat. 940-42.

38) Nel primo dei tre disegni (cfr. BLUNT, COOKE, *op. cit.*, cat. 940) sono presenti alcune vedute raffiguranti interventi architettonici berniniani al palazzo di Castelgandolfo sotto Alessandro VII, e l'altare della chiesa di San Tommaso da Villanova. Il corteo papale in cammino verso Castelgandolfo al seguito del Papa, schizzato nell'ovale sopra la finestra, fa ritenere che queste decorazioni fossero celebrative della presa di possesso del palazzo da parte del Papa a conclusione dei lavori berniniani, forse nel 1661 — anno in cui ebbe luogo la consacrazione della chiesa — o forse l'anno dopo, quando fu completato l'altare di essa (cfr. M. e M. FAGIOLO DEL- L'ARCO, *Bernini: un'introduzione al gran teatro del barocco*, Roma 1967, scheda 185). Quanto alla destinazione dei tre progetti, la Ehrlich (*op. cit.*, p. 260) riferisce l'opinione di A. Blunt, che pensava a pannelli per una biblioteca o per la stanza del tesoro, ipotesi quest'ultima condivisa anche dal Wittkower. La studiosa americana ritiene i disegni piuttosto un'esercitazione architettonico-decorativa senza un preciso riscontro con la realtà.

Per i lavori dello Schor a Castelgandolfo, cfr. OZZOLA, *op. cit.*, p. 59. Il 9 giugno 1656 l'artista aveva ricevuto pagamenti per un "fregio di bassorilievo fatto nella stanza dove riposa N.S." e forse ancora a decorazioni per Castelgandolfo si riferiscono i pagamenti all'artista del 30 luglio 1959 "per lavori... per servizio di N.S." (*ibidem*).

39) Il disegno, segnalatomi da S. Prosperi Valenti Rodinò, è a matita, penna, inchiostro grigio acquerellato su carta bianca, mm 135 x 232, Firenze, Gabinetto dei Disegni degli Uffizi, inv. 1730 Orn., classificato come scuola di Pietro da Cortona.

40) Cfr. OZZOLA, *op. cit.*, p. 59.

41) Il disegno, è a penna, inchiostro nero, su carta bianca, mm 178 x 157, inv. F.C. 127513, vol. 157 H 10. In alto a destra, in calligrafia secentesca, "per li.../pagato...", e in basso a sinistra, elenco di cifre. Sulla pagina del volume, la scritta attribuitiva del Bottari: "ambi di Gio Paolo Tedesco". È stato pubblicato da Incisa della Rocchetta, (*art. cit.*, tav. XVIII, fig. 1), che lo ha messo in rapporto con una delle sei cornici eseguite su disegno dello Schor per la carrozza di Flavio Chigi (1658-1661), i cui documenti di pagamento, conservati nell'archivio Chigi furono già resi noti dal Golzio (*op. cit.*, p. 37).

42) Data la posizione poco stabile delle due figure femminili, sembra da escludere che esse fungano da sostegno a una teca, anche se è stato recentemente dimostrato (cfr. R. C. PROTO PISANI, *Il Tesoro della Cappella del Voto nel Duomo di Siena*, in *Bollettino Senese di Storia Patria*, LXXXVI, 1979, p. 49 e ss. e, in particolare, p. 73) che lo Schor, nell'ambito della sua collaborazione alla Cappella del Voto nel Duomo di Siena, sovrintese anche alla costruzione di reliquiari.

43) Il disegno, di cui devo la segnalazione ad Ann Sutherland Harris, riferitami da S. Prosperi Valenti Rodinò, è a penna, inchiostro bruno, su carta bianca, mm 200 x 298. È disegnato sul *recto* e sul *verso* e porta le seguenti scritte coeve a penna: sul *recto*, in alto sopra la testa di Pegaso: "fama ciora (?)", in basso a destra: "disegno di un trionfo di Cucaro per il pasto/ dela Regina di Suecia/ nel pasto del Sua Ssandita"; sul *verso*: "modeli dela Veltrapa dela/ Regina di Shuezia/ per la intrata di/ Roma".

44) Cfr. *Christina Queen of Sweden...*, *cit.*, p. 269 e ss.

45) Schor disegnò per il banchetto dato dalla Regina nel dicembre 1655 due trionfi da tavola raffiguranti il gruppo dell' "Abbondanza" e "Pallade Atena", i cui modelli in terracotta e in gesso vennero eseguiti da Anton Kicher, intagliatore tedesco che lavorò per il Bernini e altre volte per lo Schor (cfr. MASSON, *Food as a Fine Art...*, *cit.*, p. 340, e, della stessa, *Papal Gifts...*, *cit.*, pp. 244 e 245, n. 12). Quest'ultimo aveva eseguito i disegni anche degli otto trionfi da tavola per il banchetto offerto dal Papa poco prima dell'arrivo della Regina di Svezia all'ambasciatore veneziano; anche in questa occasione fu impiegato per i modelli Anton Kicher, assieme al francese Antoine Fournier (cfr. MASSON, *Food as a Fine Art...*, *cit.*, p. 340).



31 - LONDRA, SOCIETY OF ANTIQUARIES - PHILIPP SCHOR (?): ALLEGORIA DI ROMA
Frontespizio del ms. 879: "Disegni d'Idoli, Statue... Busti... Bassirilievi...
quali comprò in Roma l'ec. mo Marchese del Carpio...", Napoli 1683-87 circa.

Opera del Bernini furono invece i disegni dei doni destinati da Alessandro VII alla Regina: carrozza, sedia, lettiga e guadrappa, mentre lo Schor risulta soprintendente alle parti decorative e Ercole Ferrata esegue i modelli (cfr. MASSON, *Papal Gifts...*, cit., p. 245). Tutti questi dati sono riassunti da FAGIOLO, CARANDINI, op. cit., I, p. 164 e ss. Il soggetto di Pegaso e Mercurio che compare sul foglio londinese doveva essere frequente nei trionfi da tavola: esso ritorna infatti in uno dei disegni di P.P. Sévini che illustra il banchetto dato dal Papa Clemente IX Rospigliosi alla stessa Cristina di Svezia nel 1668 (cfr. BJURSTRÖM, op. cit., 1966, p. 64).

46) I due disegni, entrambi a penna, inchiostro su carta bianca, misurano rispettivamente mm 141 x 93 e 140 x 125 e portano il n. d'inv. F.C. 127537 e 127536; erano collocati su due pagine consecutive del volume 157 H 10, entrambi con l'attribuzione borbiciana al Bernini, apposta per il primo sulla pagina del volume, per il secondo direttamente sul foglio.

47) Cfr. FRASCHETTI, op. cit., p. 118. Lo studioso aveva classificato il disegno come studio del Bernini per la distrutta fontana dell'Olimpo in Villa Mattei. Brauer, Wittkower (op. cit., p. 8, n. 7 e p. 50, n. 4) rettificano l'attribuzione.

48) Cfr. M. HIBBARD, *Palazzo Borghese Studies I: The Garden and its Fountains*, in *The Burlington Magazine*, C, 1958, p. 209, nota 29, fig. 30. Il foglio è stato catalogato anche dalla Ehrlich (op. cit., n. 34, fig. 146), che ripropone, sulla traccia del Bjurström, il rapporto col banchetto per Cristina di Svezia.

49) Cfr. BJURSTRÖM, op. cit., fig. a p. 54. Il foglio è stato classificato con l'attribuzione a Schor anche da AURENHAMMER, op. cit., cat. 2/c, dalla MASSON, *Food as a Fine Art...*, cit., p. 340, e dalla EHRLICH, op. cit., n. 29 r, fig. 141. La medaglia che porta sul retro l'immagine di Cristina come Pallade Atena e sul verso quella di una fenice sul rogo che guarda verso il sole, fu eseguita nel 1659 da Francesco Travani, ed è pubblicata in *Christina Queen of Sweden...*, cit., cat. 772, pl. 48.

50) Il disegno è a pennello, inchiostro grigio acquerellato su matita, mm 272 x 368. È conservato a Dresda, Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen, inv. C 236, come scuola di Pietro da Cortona.

51) Per il dipinto Doria-Pamphili, cfr. G. BRIGANTI, *Pietro da Cortona*, Firenze 1962, cat. 76, fig. 195; il secondo dipinto è noto attraverso la stampa incisa all'acquaforte da L. Lorenzi (un esemplare è al Gabinetto Nazionale delle Stampe: mm 407 x 532, F.C. 49881, vol. 40 H 5), dove sono indicate le dimensioni del quadro, e che viene classificata nello HEINECKEN, *Dictionnaire des artistes...*, t. II, Leipzig 1788, p. 483: "pièce en largeur du cabinet du Mis. Gerini". Il dipinto servito da modello dovrebbe perciò essere lo stesso citato dal Bocchi-Cinelli (F. BOCCHI, *Bellezze della città di Firenze...* da G. Cinelli ampliate..., Firenze 1677, pp. 497 e 498) come presente in Palazzo Gerini, a Firenze, forse quello inizialmente dipinto per i Medici (cfr. BRIGANTI, op. cit.).

52) EHRLICH, op. cit., p. 87, e *passim*. L'autrice individua influenze dal Cortona di Palazzo Pitti negli affreschi di Santa Caterina a Magnanapoli e ipotizza una sosta dello Schor a Firenze, durante il suo viaggio da Innsbruck a Roma.

53) Sugli affreschi Colonna, cfr. EHRLICH, op. cit., pp. 38-59, con bibliografia precedente. Recentemente, cfr. E. A. SAFARIK, *Catalogo sommario della Galleria Colonna in Roma: Dipinti*, Roma 1981, cat. 109 e 110, p. 87, dove si citano pagamenti allo Schor nel 1665 e 1667.

54) Il disegno è conservato a Windsor Castle, inv. n. 5592. Classificato come Johann Paul Schor da Blunt, Cooke (op. cit., cat. n. 950) è stato pubblicato da González-Palacios, (art. cit., 1972, fig. 7), con la stessa attribuzione. La Ehrlich (op. cit., cat. 8, fig. 238) sposta l'attribuzione al fratello Egid, collaboratore di Johann Paul alla decorazione della Galleria Colonna, fino al suo rientro definitivo in patria nel 1666 (cfr. nota 68). La questione attributiva non è di primaria importanza perché, come vedremo in seguito per il carro Borghese, Egid doveva spesso rispecchiare nei suoi disegni concezioni decorative che spettavano al fratello.

55) Il disegno è a pennello, inchiostro grigio acquerellato, mm 90 x 155, Saltram, Devonshire, National Trust, vol. 6, c. 43. In basso a sinistra, a penna, la scritta sei-settecentesca: "Di Gio. Paolo Tedesco". È stato segnalato da Blunt, Cooke (op. cit., p. 110), assieme ad altri due disegni con putti che sollevano tendaggi, di autografia meno convincente, forse da spostare a un assai stretto collaboratore dell'artista (il fratello Egid?).

56) Il disegno è a pennello, inchiostro grigio acquerellato, sanguigna, tracce di matita, su carta bianca, mm 160 x 215, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, inv. Dis. 1 B 40. In basso a sinistra a penna la scritta sei-settecentesca: "Gio Paolo Tedesco".

57) La stampa del letto per Maria Mancini, incisa da P.S. Bartoli, è stata resa nota da A. González-Palacios, in *Bernini...*, cit., 1970,

fig. 2. Per la descrizione dell'opera cfr. *L'Apologie ou les véritables mémoires de Mad. Marie Mancini Connestable de Colonna écrits par elle-même à Leide* (sic), 1678, pp. 52-54.

Per il disegno della culla Colonna, cfr. BLUNT, COOKE, op. cit. cat. 947. A Windsor è conservato un altro progetto analogo dello Schor (BLUNT, COOKE, op. cit., cat. 948), con le figure laterali di Ercole e Minerva. I due fogli sono stati riconosciuti studi per culle dal González-Palacios (art. cit., 1972, figg. 5 e 7), ma pubblicati ancora come preparatori per saliere dalla Ehrlich (op. cit., figg. 124 e 125) e dal Werkner (art. cit., 1982, figg. 8 e 9).

Un altro disegno di culla Colonna della seconda metà del sec. XVII, ma di altra mano, conservato al Cooper-Hewitt Museum di New York, è stato recentemente pubblicato da A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Avvio allo studio del mobile italiano*, in *Storia dell'Arte Italiana*, vol. 11 (*Forme e Modelli*), Torino 1982, fig. 607.

58) Cfr. S. J. BANDES, *Gaspard Dughet's Frescoes in Palazzo Colonna, Rome*, in *The Burlington Magazine*, CXXIII, 1981, pp. 77-81.

59) Lipsia, Museum der bildenden Künste, Graphische Sammlung, *Rein Sammlung*, Bd. 9, inv. 7441 rispettivamente S. 31 a e 32 a; penna, inchiostro bruno acquerellato grigio, tracce di matita, mm 242 x 198 e mm 248 x 206. Ringrazio il prof. Pico Cellini che ha riconosciuto nei disegni due studi per gioielli.

60) Il "minuto" (mm 3,7) corrispondeva a 1/5 dell'oncia (mm 18,5), che era a sua volta 1/12 del palmo romano (mm 223) e 1/16 del piede romano (mm 296). In tal caso la sola pietra misurerebbe circa mm 30 x 24. Sui doni fatti dal Mazzarino alla nipote per le sue nozze col Colonna, cfr. P. COLONNA, *I Colonna dalle origini al secolo XIX*, Roma 1927, p. 283: "... La sposa [Maria Mancini] ebbe 200.000 scudi francesi dallo zio, il quale anche in nome del Re diede alla sposa magnifiche gioie". L'autore riporta testualmente la notizia dall'Arch. Vaticano, Nunziatura di Francia, reg. 119.

61) Forse la stessa destinazione aveva il progetto di teca con vetrina "di legno tutto indorato", noto attraverso due disegni del Victoria and Albert Museum, che sembrano copie di mano diversa da uno stesso progetto, stilisticamente riconducibile allo Schor: inv. D 754-1899 e D 754-1899, cfr. P. WARD-JACKSON, *Italian Drawings, II: 17th-18th Century*, Londra 1980, cat. 923, fig. 923 a.

I "sirenetti" che sostengono la teca riconducono ancora a una commissione Colonna. Al suo interno doveva essere esposto qualcosa di molto prezioso, gioielli, un paliotto ricamato, o altro.

62) Il disegno è a penna, inchiostro bruno acquerellato grigio, tracce di matita, mm 228 x 186; Lipsia, Museum der bildenden Künste, Graphische Sammlung, Bd. 9, S. 33, N.J. 7441.

63) Il disegno (penna, inchiostro bruno su carta bianca controfondata, mm 229 x 178, in alto a destra il numero "103", Londra, British Museum, inv. At-10-103) è stato segnalato come opera di Schor da W. Vitzthum e J. Gere con annotazioni sulla pagina del volume dove il disegno è conservato.

Altri due disegni di carrozza riferibili in origine allo Schor sono stati rintracciati dalla Ehrlich (op. cit., cat. nn. 45-46, figg. 157-158) al Musée des Arts Décoratifs di Parigi, con l'attribuzione a Pietro da Cortona. Il primo (penna, inchiostro bruno acquerellato grigio su carta bianca, mm 225 x 185, inv. 3503) raffigura "Tre amazzone" che tengono in mano il *fleur de lys*, simbolo della corona francese, e sono sedute su un cespo di foglie d'acanto. Sul foglio, in basso, la scritta seicentesca: "fatta al S. Duca d'Étré Amb.re di francia l'anno 1672". Il secondo (penna, inchiostro bruno acquerellato, tracce di matita su carta bianca, mm 225 x 195, inv. n. 2239) presenta due soluzioni possibili e raffigura un'Amazzone in trono con decorazioni a serti d'ulivo e colombe, allusivi al trionfo della Pace, ed è in stretto rapporto col precedente. La scritta che compare sul primo foglio mette i due progetti in rapporto con l'ingresso a Roma del Duca d'Étrées, che nel marzo del 1672 era stato inviato a Roma come ambasciatore straordinario di Luigi XIV allo scopo di caldeggiare l'elezione a cardinale del fratello Cesare, come in effetti avvenne (L. VON PASTOR, *Storia dei Papi*, ediz. cons. Roma 1948, vol. XIV, 1, pp. 660 e 661). La paternità dei due progetti allo Schor non è da escludere, poiché sappiamo che l'artista lavorò per Elpidio Benedetti, un agente del governo francese a Roma, incaricato di seguire le commissioni artistiche per conto della corona di Francia (la testimonianza è del Bernini, cfr. P.F. DE CHANTELOU, *Journal de Voyage du Cavalier Bernin en France*, ed. a cura di L. Lalanne, Parigi 1885, pp. 222 e 223). Tuttavia, se anche l'iconografia dei due progetti è tipica dello Schor e richiama la fase matura delle commissioni Colonna, la resa stilistica è piuttosto debole e fa pensare a due copie fedeli da perduti progetti dell'artista.

64) Il disegno, al Nationalmuseum di Stoccolma, ha il n. d'inv. THC 371. Per la descrizione del romitorio, cfr. TESSIN, op. cit., p. 176. Per l'ubicazione dell'eremitaio, qualche indicazione si può trarre dalla descrizione di P. ROSSINI, *Il Mercurio errante... di Roma*, Roma 1750, p. 66, in cui si dice che "[dall'appartamento terreno] ... salirete pochi scalini... dove sono li mezzanini per l'Inverno; vi è l'Eremitaggio dipinto a fresco da Gio: Paolo Schor Tedesco; quivi è una gran finestra che guarda la stalla...". Andò distrutto

probabilmente nella seconda metà del Settecento, a causa della deperibilità dei materiali usati (cartapesta, stoffa, legno, ecc...), poiché non è più citato a partire dal catalogo delle pitture Colonna del 1783 (*Catalogo dei quadri, e pitture esistenti nel palazzo dell'eccelesimissima Casa Colonna in Roma. Coll'indicazione dei loro autori...*, Roma 1783). Sull'eremitaggio Altieri, anch'esso probabilmente distrutto presto, cfr. ancora la testimonianza del Tessin (*op. cit.*, p. 181) e il disegno di sua mano al Nationalmuseum di Stoccolma, inv. n. THC 372.

65) Cfr. A. ADEMOLLO, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*, Roma 1888, p. 126.

Su Filippo Acciaiuoli, cfr. C. ROTONDI, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. I, Roma 1960, p. 82, ad *voce*. Dopo gli studi al Seminario romano, l'Acciaiuoli dal 1657 al 1667 viaggiò a lungo in Italia e all'estero. Al suo rientro fissò la sua dimora fra Roma, Firenze e Venezia. Fu autore di commedie e di opere drammatiche, molte delle quali il Colonna volle fossero rappresentate nel proprio teatro domestico di Palazzo Colonna in Borgo; tra le più note, l'*Hempio punito*, allestita per il Carnevale del 1669, e successivamente presentata alla Regina di Svezia, rimase famosa per la scenografia cambiata 12 volte, gli "habiti superbissimi" e il grande dispendio di denari (cfr. ADEMOLLO, *ibidem*). Nel decennio dei suoi viaggi, fra il 1657 e il '67, l'Acciaiuoli dovette tornare periodicamente a Roma, poiché nel 1658 lo troviamo presente in costume di 'Arte Liberale' sul carro carnevalesco progettato dal Bernini per Agostino Chigi (cfr. FAGIOLO, CARANDINI, *op. cit.* I, p. 171).

66) D. MONTELATI, *Villa Borghese fuori Porta Pinciana*, Roma 1700, pp. 200 e 201.

67) Per il disegno (penna, inchiostro marrone acquerellato, mm 399 x 246, Berlino, Kupferstichkabinett, inv. nr. Kdz 8043, in basso a destra la scritta settecentesca (?) "Aegidius Schor") cfr. AURENHAMMER, *op. cit.*, cat. 4, fig. 7, con bibliografia precedente.

68) Egid Schor (Innsbruck 1627-1701), assieme all'altro fratello Bonaventura (Innsbruck 1624-1692), anch'esso pittore, seguì presumibilmente Johann Paul a Roma all'inizio degli anni '50, dove fu suo allievo e collaboratore. La sua prima e più importante opera documentata fu la partecipazione alla decorazione della Galleria del Quirinale, dove il suo intervento è stato a lungo confuso con quello del fratello (la questione è dettagliatamente esposta in EHRLICH, *op. cit.*, p. 25 e ss.).

Anche se oggi non se ne ha più notizia, non poche dovettero essere le altre occasioni di collaborazione col fratello, rispetto al quale Egid dovette sempre mantenere un ruolo subordinato, se ancora nel 1666 lo troviamo impegnato a dipingere due sportelli di finestre per Villa Chigi a Formello — detta villa Versaglia — alla cui decorazione partecipava, presumibilmente con incarichi più qualificati, anche Johann Paul Schor (cfr. GOLZIO, *op. cit.*, p. 173, doc. n. 1949, relativo a pagamenti a Egidio Schor e, *ibidem*, p. 166, doc. n. 1485, per spese di ospitalità a J.P. Schor e all'architetto Felice della Greca).

Fu forse questo scarso riconoscimento ad indurlo proprio nello stesso 1666 a lasciare Roma, per rientrare definitivamente in patria. Qui la sua opera, assai più apprezzata che a Roma, divenne uno dei tramiti fondamentali per la diffusione della pittura decorativa barocca in Tirolo.

Rientrato a Innsbruck dopo numerosi viaggi a Vienna, Salisburgo e in altre città dell'Austria e della Germania meridionale, fu pittore di Corte del governatore del Tirolo, il Duca Carlo di Lotaringia dal 1679 al 1690. Morì nel 1701.

Analogamente al fratello Johann Paul, Egid Schor si distinse più che in pittura, nelle opere decorative: pitture prospettiche, progetti architettonici (tra cui quello per il palazzo del Conte Montecucoli a Vienna), apparati effimeri per feste, archi trionfali (quello per il rientro a Innsbruck nel 1687 di Carlo I di Lotaringia, vincitore dei Turchi), scenografie teatrali, macchine pirotecniche, ecc. Eseguì anche disegni per orafi e mobiliari.

Dei molti disegni a lui tradizionalmente attribuiti che si conservano nei volumi della collezione Roschmann presso l'Università di Innsbruck (Tirolische Künstler: Zeichnungen, tomo I) emerge una personalità di artista in cui la lezione sempre presente di Pietro da Cortona si accompagna a un linearismo teso e dinamico, in cui riaffiora l'esperienza del manierismo nordico. Uno dei suoi disegni più sicuri è il foglio preparatorio per la stampa con l'Allegoria del Trionfo sui Turchi di Carlo di Lotaringia (fol. 9), dove il ritmo ampio delle figure panneggiate ripropone suggestioni cortonesche, interpretate secondo un sottile, nervoso linearismo appena ammorbidito dalle delicate acquerellature. La stessa sensibilità grafica ricompare in altri fogli della collezione Roschmann tradizionalmente dati a Egid, come lo studio per un altare del Sacramento, al fol. 10, o per scenografie teatrali o dipinte, al fol. 5, in cui si fondono l'esperienza cortonesca e berniniana, mentre il *ductus* franto e talvolta tremulo del segno sembra anticipare la grafica di Ciro Ferri.

Sull'attività soprattutto grafica di Egid Schor, cfr. EHRLICH, *op. cit.* p. 212 e ss., e, più recentemente: E. EGG, G. AMMANN, *Barock in Innsbruck*, Innsbruck 1980 (catalogo della mostra tenutasi presso il Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum).

69) Sui lavori dello Schor al giardino di Palazzo Borghese, cfr. HIBBARD, *Palazzo Borghese...*, cit., n. 29.

70) Cfr. HIBBARD, *art. cit.*, 1958, p. 206, n. 12.

71) Cfr. H. SELDMAYR, *Johann Bernard Fischer von Erlach*, Vienna 1976 (preced. ediz.: 1956), pp. 20-22. Lo Hibbard (*art. cit.*, p. 209, n. 28) ipotizza che il Fischer von Erlach possa essere stato uno dei giovani aiutanti degli scultori che sotto la guida dello Schor lavoravano alle fontane di Palazzo Borghese, e sottolinea che i vasi all'antica certamente disegnati dallo Schor come coronamento delle quinte architettoniche del giardino influenzarono quelli incisi dall'architetto nel 5° volume della sua *Entwurf einer historischen Architektur*, Vienna 1721.

72) Il testo della *Comica del Cielo o la Baldassarra* è conservato manoscritto alla Biblioteca Vaticana (Vat. Lat. 13538, cc. 328-445); l'opera è descritta e commentata in ADEMOLLO, *op. cit.*, 1888, pp. 98-105, che aveva avuto fra le mani una copia coeva del manoscritto, di proprietà privata. Sulla assistenza del Bernini alla scenografia dell'opera, cfr. M. e M. FAGIOLO, *op. cit.*, 1967, scheda 216. Sulla partecipazione dello Schor, cfr. WORDSLEY, *op. cit.*, 1981, p. 256, che fa riferimento a documenti di pagamento all'artista.

73) Cfr. F. ZERI, *La Galleria Pallavicini in Roma*, Roma 1959; l'inventario di G.B. Rospigliosi è riportato a pp. 289-330. Oltre che al n. 378, altri disegni di costumi teatrali dello Schor sono elencati al n. 420: "Altri cinque disegni... rappresentano altre figure teatrali disegnate con acquarella di G. Pio Tedesco". È interessante notare che accanto allo Schor, figura come autore di disegni di costumi e scenografie teatrali anche Ludovico Gimignani, oltre che al n. 378, anche ai nn. 395, 339, 419, 438, 441, 443.

74) Il disegno è a penna, inchiostro bruno acquerellato, acquerello azzurro e giallo, mm 270 x 210, attribuito a Pietro da Cortona. Esso potrebbe corrispondere a quello indicato come "...disegno di un palmo per alto, rappresentante un Guerriero, di Pietro da Cortona, con vetro avanti e cornice di perla filettata d'oro..." al n. 271 dell'Elenco Fidecommissario, rinnovato il 1° maggio 1833, pubblicato in F. MARIOTTI, *La Legislazione delle Belle Arti*, Roma 1892, p. 164 e ss.

75) Sulle maschere disegnate dal Gissey, cfr. B. READE, *Ballet Designs and Illustrations 1581-1940*, Victoria and Albert Museum, Londra 1967; su Ludovico Burnacini, cfr. F. BIACH SCHIFFMANN, *Giovanni und Ludovico Burnacini: Theater und Feste am Wiener Hofe*, Wien-Berlin 1931 e S. SOLF, *Festdekoration und Grotteske*, Baden Baden 1975, incentrata prevalentemente sulla scenografia del *Pomo d'oro*.

Dalla serie di 24 tavole (relative al *Pomo d'oro*) incise da Mathias Küsel è tratta la stampa qui riprodotta, raffigurante 'La foresta sul Monte Ida', atto I, scena VI, acquaforte, mm 260 x 433, Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe, vol. 43 H 26, F.C. 68175.

76) Il disegno (penna, inchiostro acquerellato grigio su carta bianca, mm 161 x 131, Windsor Castle, inv. n. 4473) è stato catalogato da BLUNT, COOKE, *op. cit.*, 1960, cat. 659, come scuola di Pietro da Cortona.

77) Un altro progetto dello Schor in rapporto con rappresentazioni teatrali o quanto meno con opere effimere del papato Rospigliosi raffigura l'incorniciatura a drappo d'una tabella commemorativa sostenuta da due putti e sovrastata dallo stemma di Clemente IX (penna, inchiostro bruno acquerellato grigio su carta bianca, mm 178 x 124, in basso a sinistra la scritta sei-settecentesca (di Tessin?): "Disegno di G.P. Todesco"; Stoccolma, Nationalmuseum, inv. THC 4091).

Il progetto sembra destinato ad un'opera effimera in stoffa, tela, o cartapesta, e potrebbe essere in rapporto con *La Baldassarra*, o con uno dei grandiosi banchetti che furono assai frequenti nel breve periodo del papato Rospigliosi, e per i quali lo Schor ricevette incarichi (pagamenti allo Schor per "trionfi da tavola e altro" sono registrati in occasione d'un banchetto dato dai Rospigliosi probabilmente nei primi mesi del 1668, cfr. Archivio Segreto Vaticano, Archivio Rospigliosi, Libro Mastro n. 60: anni 1667-1668, c. 28; altri pagamenti all'artista nel 1668 riguardano "un carrozino nuovo": *ibidem*, c. 27).

78) Sul romitorio e il letto di Palazzo Altieri, cfr. EHRLICH, *op. cit.*, rispettivamente pp. 139-141 e p. 142, che cita il Tessin (*op. cit.*, rispettivamente p. 181 e p. 180).

79) Su Ciro Ferri cfr. nota 27 e K. ASCHENGREEN PIACENTI, A. GONZALEZ-PALACIOS, *Arti Minori*, in *Gli ultimi Medici: il tardo barocco a Firenze 1670-1743*, catalogo della mostra, Firenze 1974, p. 326 e ss. Sul Parodi, l'unico contributo monografico resta ancora quello di P. ROTONDI BRIASCO, *Filippo Parodi*, Genova 1962. La studiosa sulla base delle fonti ritiene che il Parodi abbia effettuato due soggiorni a Roma, entrambi della durata di sei anni, all'incirca dal 1655 al 1661 e dal 1668 al 1674.

80) Cfr. *Nuove Invenzioni D'Ornamenti d'Architettura e D'Intagli Diversi Utili Ad Argentieri Intagliatori... Inventati Et Intagliati Da Filippo Passarini...*, Roma... 1698.

81) Cfr. *Oeuvres d'Architecture de Jean Le Pautre*, Parigi s.d. (dal 1659 circa in poi) e *Oeuvres du S^r D. Marot... Contenant Plusieurs pensées utiles aux Architectes...*, L'Aja 1702 circa (altra ediz.: Amsterdam 1712).

82) Cfr. *Raccolta di Varij Capriccj et Nove Inventionij di fogliami Romane Posti in Luce dall Sig.^{or} Matias Ecther Pitor et da lui dissegnate et intagliate in Graz 1679, e Nova Invenzione Di Rabeschi, e Fogliami Romani Di Giovanni Indau... Vienna... 1686.*

83) Sui due figli di Johann Paul, Philipp e Christoph, la cui attività è ancora in gran parte ignota, resta tuttora fondamentale il THIEME-BECKER, *op. cit.*, vol. XXX, *ad vocem*, a cura di O.V. Lutterotti, rispettivamente p. 264 e p. 260. Sull'attribuzione d'un disegno di carrozza a Christoph Schor, cfr. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Fogginerie, cit.*, p. 330, n. 1. Più recentemente, cfr. FAGIOLO, CARANDINI, *op. cit.*, *passim*, che pubblica (I, p. 296) la stampa dell'apparato effimero progettato da Philipp per la nascita di Maria Luigia di Spagna a Piazza di Spagna, nel 1681.

Sul marchese del Carpio come collezionista e amatore d'arte, cfr. A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Arti Decorative: un adornamento vicereale per Napoli*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra, Napoli 1984, II, pp. 241-302.

84) Cfr. G. P. BELLORI, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, ed. cons. a cura di E. Borea, Torino 1976, p. 629. Sulla collezione di disegni del marchese, un riassunto delle vicende della dispersione è in G. FUSCONI, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Un'aggiunta a Sebastiano Resta Collezionista: il "Piccolo Preliminare al grande anfiteatro pittorico"*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Luigi Grassi*, Firenze 1985, p. 623, n. 12.

85) Dei quattro frontespizi, quelli del vol. IX e XI, scolti dai relativi volumi, sono conservati rispettivamente al Cooper-Hewitt Museum di New York e alla Fondazione Lugt di Parigi; il secondo

è pubblicato da J. BYAM SHAW, *The Italian Drawings of the Frits Lugt Collection*, Parigi, I, 1903, pp. 179 e 180. Quello del vol. VIII e di un altro volume senza numero d'ordine accompagnano ancora i relativi volumi e si trovano il primo alla National Gallery of Scotland (cfr. K. ANDREWS, *Catalogue of Italian Drawings, National Gallery of Scotland*, Cambridge 1968, cat. 1134), il secondo presso la Society of Antiquaries a Londra, ms. 879. Quest'ultimo contiene prevalentemente disegni delle opere antiche possedute dal marchese, che egli intendeva forse far incidere.

Il volume si compone di cc. 107 numerate, più 5 bianche, ciascuna misura mm 499 x 272. È rilegato in marocchino rosso con stampigliature dorate a motivi floreali. A c. 1: frontespizio a penna, inchiostro bruno acquerellato grigio, raffigurante l' "Allegoria di Roma", entro una cornice sovrastata dallo stemma del marchese del Carpio, con un'intitolazione: "Disegni D'Idoli, Statue, Filosofi, Busti, Urne piccole, Bassi Rilievi, Medaglie... quali comprò in ROMA L'Ecc.^{mo}... Marchese Del Carpio... Vice Ré... Del REGNO DI NAPOLI"; a c. 2, un lungo scritto elogiativo dell'attività collezionistica del marchese del Carpio; da c. 3 a c. 103, una serie di disegni a matita, presumibilmente di un'unica, modesta mano, raffiguranti statue, busti, bassorilievi, vasi, sarcofagi, ecc.; da c. 104 a c. 107, progetti per fontane, a penna, inchiostro bruno e acquerelli policromi. Alcuni dei disegni di oggetti sono stati pubblicati da GONZÁLEZ-PALACIOS, *op. cit.*, 1984, pp. 241-302.

86) Johann Paul aveva eseguito sia i disegni preparatori per frontespizi incisi (quello al libro *Musurgia Universalis* di padre Kircher, del 1649, e al libro *Mundus subterraneus* dello stesso autore, nel 1665), che solo disegnati, per il testo d'una commedia musicale, l'*Adalinda*, mandato in dono dai Chigi alla Granduchessa di Toscana, nel 1673-74 (cfr. GOLZIO, *op. cit.*, p. 251, doc. n. 1478).

87) Cfr. GONZÁLEZ-PALACIOS, *op. cit.*, 1984, p. 241 e ss., e in particolare scheda 5.107 e ss.