

*Letto Fatto per la Nascita del Primogenito del Contestabile Colonna.
A. 1663. alli 7. d' Aprile.*

Palmo Romano

Scala di Palmi Dieci Romani

Johann Paul Schor, capo disegnatore della famiglia Colonna.

Nuove piste di ricerca

Christina Strunck

La rivalità tra antica e nuova nobiltà romana presentava, nel XVII secolo, forme molteplici: poteva esprimersi attraverso la costruzione e l'arredamento di palazzi, ville, chiese e cappelle, così come con feste e cerimoniali. Il carro di carnevale del principe Borghese, protagonista di questa mostra (cat. nn. 1 e 2), incitò anche la famiglia Colonna a incaricare Johann Paul Schor della realizzazione di spettacolari feste di carnevale¹. Tuttavia, già prima che realizzasse il carro di carnevale dei Borghese, Schor aveva organizzato, nel 1663, una mascherata per la famiglia Colonna, che produsse una certa sensazione. Fu probabilmente grazie al successo di tale festeggiamento che, l'anno seguente, il "Tedesco" ottenne la commissione da parte dei Borghese.

Al centro della mascherata Colonna del 1663 stavano i Dioscuri e un gigantesco cigno, all'interno del quale si celava un uomo adulto². I semidei Castore e Polluce erano impersonati da Lorenzo Onofrio Colonna, principe di Paliano e Gran Contestabile del Regno di Napoli, assieme a suo cognato, Filippo Mancini, duca di Nevers. Non è chiaro se parimenti la consorte di Lorenzo Onofrio, Maria Mancini, prendesse parte alla mascherata, giacché, nella descrizione dell'avvenimento nelle sue memorie, ella osserva che all'epoca aspettava il suo primo figlio³. In ogni caso era l'eroina segreta dell'allestimento. Il cigno rimandava al mito che Giove in questa forma aveva concepito con Leda i due gemelli Castore e Polluce. La mascherata alludeva così all'imminente nascita nella famiglia Colonna, dalla quale, in maniera simile, si attendevano evidentemente dei "semidei".

Contemporaneamente Johann Paul Schor lavorava già al letto da parata, quello stesso letto dal quale finalmente Maria Mancini, nel maggio del 1663, ricevette le felicitazioni per la nascita del suo primogenito. Si trattava di una composizione alquanto singolare, che non aveva eguali nella storia della mobilia barocca: un letto a forma di conchiglia di grandi dimensioni, trainata da ippocampi scolpiti e dorati, più o meno ad altezza d'uomo⁴. Con grande vanto fu immediatamente reso noto al pubblico attraverso un'incisione (fig. 1, cat. n. 6).

1. Johann Paul Schor, *Letto da parata realizzato per la nascita del primogenito di Lorenzo Onofrio Colonna e Maria Mancini*, 1663, particolare, incisione. Roma, Istituto Centrale per la Grafica (cat. n. 6)

Nel suo progetto per il letto da parata, Schor trasferì in un *medium* permanente alcune idee provenienti dalla sfera dell'effimera manifestazione festiva e teatrale. Lo stesso vale per il suo capolavoro pittorico, gli affreschi che egli dipinse nella Galleria Colonna a partire dal 1665. Di seguito saranno presentate alcune nuove ricerche su questi due lavori molto noti. In entrambi i casi la concorrenza con le famiglie papali motivò le nuove ideazioni artistiche. Il carro di carnevale del principe Borghese, testimoniato dal quadro in mostra, è un chiaro esempio del fasto dispiegato da queste famiglie, che nella Roma del XVII secolo reclamavano considerazione in misura sempre crescente. I Colonna, uno dei più antichi e ragguardevoli lignaggi di Roma, cercavano di esibire con le risorse artistiche la propria preminenza di fronte ai "nuovi ricchi" imparentati col seggio pontificio.

Le imbarcazioni di Johann Paul Schor: storia di un successo a livello europeo

"La vacca è stata attaccata alla Colonna" – così si commentava a Roma, in maniera poco lusinghiera, il matrimonio di Lorenzo Onofrio Colonna con Maria Mancini⁵. Quando vennero ordite le fila dell'unione con la nipote del cardinale Mazzarino, si pensò a uno sposalizio politicamente vantaggioso. La morte del potente ministro francese nel marzo del 1661 vanificò tuttavia tutte le aspettative a riguardo. Vero è che Colonna ricevette attraverso la sua sposa una cospicua dote, ma dovette sopportare uno scherno unanime per via dell'impari unione⁶.

In qualità di principe di Paliano, Lorenzo Onofrio, capo della famiglia Colonna, occupava il rango di un principe sovrano, ed equiparando esplicitamente la legittimazione divina del suo potere a quella del re di Francia esigeva il primato davanti a tutta la restante nobiltà romana⁷. Proprio perché questa posizione di eccezionalità non era certo priva di contestazioni, il principe, in occasione della nascita del suo primogenito, teneva a dimostrare con efficacia pubblica la condizione dominante della propria famiglia.

Il letto che Lorenzo Onofrio commissionò è stato recentemente attribuito, in maniera del tutto ipotetica, a Gianlorenzo Bernini⁸, senza però prove documentarie in tal senso. L'iscrizione presente nella riproduzione incisa dell'opera (fig. 1, cat. n. 6) indica Johann Paul Schor quale autore dell'"invenzione"⁹ e nei computi per la fabbricazione del letto si incontra, accanto agli artigiani esecutori, unicamente Schor come colui che dirigeva i lavori¹⁰.

Come emerge dai documenti, i lavori al suddetto letto da parata cominciarono già nel novembre del 1662, cioè circa cinque mesi prima del termine fissato per la nascita¹¹. Dal momento che il sesso del nascituro era in questa fase ancora ignoto, l'iconografia doveva necessariamente rimanere ambigua, affinché il letto potesse essere impiegato anche nel caso della nascita di una femmina. La scena marittima avrebbe così

consentito di vedervi il trionfo di una Venere Anadiomene, oppure un omaggio alle sirene quali emblema corrente della famiglia Colonna¹².

La consapevole politemia della composizione ha condotto a svariate interpretazioni. Giulia Fusconi collega la conchiglia a Maria Mancini, la quale sarebbe stata presentata, nel letto, sotto le spoglie di seducente Venere¹³. Markus Neuwirth interpreta il tutto come una composizione emblematica che illustra la legittimazione divina del principe attraverso la metafora della perla¹⁴. Tiziana Checchi pur riprendendo la mia interpretazione (pubblicata per la prima volta nel 2007), che sottolinea i riferimenti iconografici a Nettuno e Apollo, si pronuncia per un'interpretazione più accentuata in favore della figura di Nettuno¹⁵.

Il titolo dell'incisione, *Letto fatto per la nascita del Primogenito del Contestabile Colonna*, indica che l'iconografia doveva essere riferita non a Maria Mancini ma a suo figlio Filippo. A riprova di ciò parla anche la successiva collocazione del letto, che, secondo documenti degli anni Ottanta e Novanta del Seicento, doveva essere esposto nella Galleria di Palazzo Colonna.¹⁶ Poiché Maria Mancini aveva abbandonato con scandalo il suo sposo nel 1672, certo il principe non avrebbe voluto esporre il letto nella Galleria, con tale richiamo pubblico, se esso fosse stato concepito originariamente come monumento per Maria.

La dotta interpretazione che dà Neuwirth del manufatto è giustificata, in certa misura, dal fatto che le perle fanno effettivamente parte dell'apparato decorativo. Le redini, con le quali quattro sirene imbrigliano gli ippocampi, sembrano comporsi di perle. Nondimeno la composizione possiede un elemento drammatico e narrativo che Neuwirth non prende in considerazione. I quattro destrieri si impennano in tutte le direzioni. Evidentemente manca ancora la mano decisa che saprebbe dirigere la quadriga. Due putti, che si librano al di sopra del letto, recano altri fili di perle: un'allusione al compito del primogenito, al quale qui, per così dire, già dalla culla vengono rimesse le redini con le quali, in avvenire, dovrà assumere la guida del casato. Lo stesso concetto compare in un disegno attribuito a Schor¹⁷. Il tema principale non è pertanto la perla, ma il primogenito come conduttore del carro conchiglia.

Un celebre antenato di Filippo, il vincitore di Lepanto Marcantonio Colonna, già nel 1633 era stato ritratto su un carro conchiglia trainato da ippocampi (fig. 2)¹⁸. In proposito, è lecito pensare che Schor intendesse proporre un omaggio ad un "nuovo Nettuno". Certamente questo tema giocò un ruolo nell'ideazione del letto, ma il senso dell'opera è, a mio avviso, ancora più complesso.

Nel 1662 si tennero a Roma fastose celebrazioni per la nascita degli eredi al trono spagnolo e francese. Entrambi gli eventi erano stati rappresentati iconograficamente come un levarsi del sole, simbolo dell'inizio di una nuova era¹⁹. A Schor dovevano essere rimasti ben impressi nel dettaglio gli apparati festivi, tanto più che egli stesso aveva partecipato all'organizzazione dei festeggiamenti per il Delfino di Francia (fig. 3, cat. n. 5)²⁰. Il letto, che egli un anno dopo progettò



74

per i Colonna, tradisce il desiderio del committente di riallacciarsi alla simbologia regale del sole. Del resto la completa doratura degli intagli e il baldacchino intessuto d'oro già suggerivano ai visitatori l'idea di un letto come carro solare emergente dal mare²¹. Inoltre il poeta di corte dei Colonna, Giovanni Lotti, compose una poesia che spiegava con grande chiarezza il 'concetto' del letto: "[...] con trionfo il più giocondo / Nuovo Sol spunta dal Mare"²².

Proprio per il fatto, noto a Roma, che Maria Mancini era stata la favorita di Luigi XIV²³, Lorenzo Onofrio Colonna sembra aver tenuto molto a suggerire la propria parità col Re Sole. Negli anni seguenti egli trasformò il suo palazzo, sul sito del quale si ipotizzava fosse sorto l'antico *Templum Solis*²⁴, in una "Regia Solis" in senso ovidiano. Poiché fino a poco tempo fa la storia del Palazzo Colonna nel XVII secolo non era stata sufficientemente indagata, il rilievo di quel complesso edilizio è stato gravemente sottovalutato. L'incalzante presenza del tema apollineo in tante parti dell'edificio, ovvero di un tema iconografico considerato generalmente come un'innovazione proveniente da Versailles, ha in realtà nel Palazzo Colonna un parallelo se non addirittura un precedente²⁵.

Occorre tuttavia tenere a mente che Luigi XIV soleva identificarsi

2. Johann Friedrich Greuter da Pietro da Cortona, *Trionfo di Marcantonio Colonna*, 1633, incisione. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (Stampe V, 36, n. 43)

3. Johann Paul Schor, disegnatore, Dominique Barrière, incisore, Apparato ideato da Bernini con la collaborazione di Schor per la festa della nascita del Delfino di Francia celebrata a Trinità dei Monti il 2 febbraio 1662, 1662. Roma, Museo di Roma (cat. n. 5)



non soltanto con Apollo, ma anche con Ercole e Alessandro Magno²⁶. Ritengo che pure il letto da parata, in maniera analoga, abbia intenzionalmente molteplici valenze, consentendo di paragonare il primogenito del casato sia con Apollo sia con Nettuno. L'interpretazione simbolica della conchiglia e delle perle proposta da Neuwirth può aggiungere ulteriori significati. Che una tale plurivocità nell'autorappresentazione del regnante fosse volutamente ricercata, lo dimostra non da ultimo uno spettacolare ritratto del re inglese, eseguito all'incirca un decennio più tardi (fig. 4).



Il quadro allegorico eseguito da Antonio Verrio presenta Carlo II su un carro in forma di conchiglia, trainato da quattro ippocampi. Il re troneggia sulle personificazioni dei suoi regni, l'Inghilterra, l'Irlanda e la Scozia. I quattro tritoni, che tengono i destrieri per le briglie, fungono da equivalente maschile delle quattro sirene dei Colonna. Benché sullo sfondo siano visibili il mare e la flotta inglese, Carlo II non appare affatto come un "Nettuno britannico". Piuttosto Nettuno, dalla barba bianca e col suo caratteristico tridente, è diretto dallo stesso re, ma lo aiuta nel suo compito di guida. Per le sue gloriose imprese, Carlo è simultaneamente incoronato due volte: sia con un elmo, che allude al dio della guerra Marte, sia con l'alloro di Apollo, che in questo contesto rimanda sia alla Vittoria che alla Gloria. La figura della Fama regge un cartiglio, che rammenta come la gloria

4. Antonio Verrio, *Il trionfo sul mare di Carlo II d'Inghilterra*, 1676 circa. Londra, Royal Collection Trust

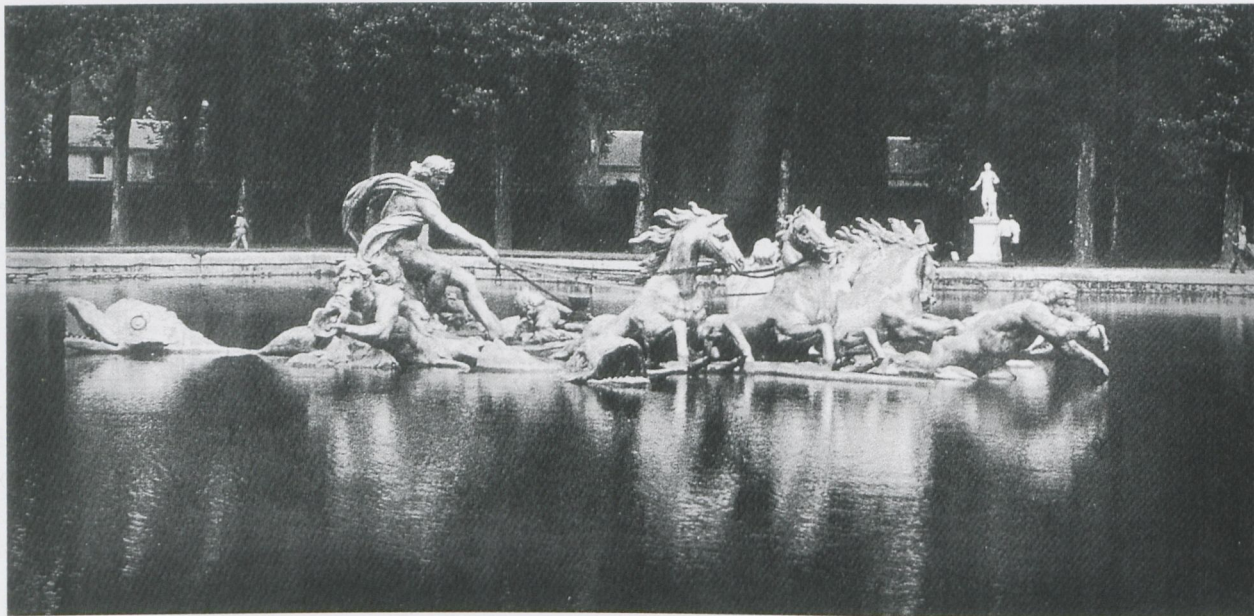


5. Guido Reni, *Apollo sul Carro del Sole*, 1614. Roma, Palazzo Pallavicini Rospigliosi, Casino dell'Aurora

del re va dal mare fino alle stelle²⁷. Verrio ha convertito quel motto in precisi termini figurativi, nella misura in cui la sua composizione lega insieme la parte inferiore del quadro con quella superiore. Carlo II non è quindi equiparato in maniera univoca a una sola divinità antica, ma è posto in relazione con gli dèi imperanti sul mare e sul cielo, Nettuno e Apollo. In aggiunta, mercé la Vittoria, è identificato in maniera lusinghiera con Marte dio della guerra. Il governante ideale doveva possedere molteplici capacità e pertanto la pluridimensionalità dell'immagine del sovrano, nel caso di Carlo II come in quello di Luigi XIV e presso la famiglia Colonna, è del tutto conseguente.

L'ambiguità del significato che caratterizza le opere citate poteva ricevere una precisazione grazie al contesto espositivo originario. È infatti accertato da testimonianze documentarie che tra il 1664 e il 1669 il letto da parata dei Colonna si trovava nel cosiddetto Casino dell'Aurora²⁸. Questo edificio era parte del Palazzo Mazzarino (oggi Palazzo Pallavicini Rospigliosi), posto direttamente dietro Palazzo Colonna e appartenente all'epoca al fratello di Maria Mancini, Filippo. Il letto era situato proprio sotto il celebre affresco del Carro del Sole ad opera di Guido Reni (fig. 5). In tale contesto era naturale percepire le due opere come due momenti della stessa storia: in principio il carro solare emerge dal mare, poi intraprende la sua corsa nel cielo.

Maria e Filippo Mancini costituivano la "testa di ponte" francese a Roma ed erano un punto di riferimento per molti ospiti illustri provenienti dalla Francia. Il noto *ensemble* del Casino dell'Aurora poteva essere ammirato da numerosi aristocratici, artisti e architetti francesi, che in quel periodo si recavano a Roma con grande entusiasmo e col forte desiderio di aggiornarsi culturalmente. Lo scopo dichiarato della politica artistica francese dell'epoca consisteva nel fare di Parigi una nuova Roma²⁹. A tal proposito bisogna tenere conto che entrambe le spettacolari opere d'arte nel Casino dell'Aurora erano divenute note in Francia, tanto più che l'incisione che



riproduceva il letto da parata di Schor poteva essere facilmente acquisita dai viaggiatori come *souvenir* e fonte d'ispirazione.

A mio avviso, la Fontana di Apollo a Versailles (fig. 6) si giovò precisamente di quella ispirazione. Realizzata nel 1668 dallo scultore di origine italiana Jean-Baptiste Tuby, l'opera si differenzia nettamente dalle sculture, caratterizzate da una moltitudine di dettagli decorativi, che Charles Le Brun aveva precedentemente progettato per le fontane nel parco del castello. Si tratta del primo e dell'unico "gruppo navigante" monumentale, colto in drammatico movimento, nonché della prima rappresentazione scultorea del Carro del Sole emergente dall'acqua. Non potendosi scorgere antecedenti su suolo francese, già in passato gli studiosi hanno richiamato l'attenzione sul modello dell'"Apollo" di Guido Reni (fig. 5), figura che però corre sopra le nuvole. Poiché è ora noto che il letto da parata apollineo di Johann Paul Schor (fig. 1, cat. n. 6) fu esposto per un certo periodo proprio sotto questo affresco, ciò spiega la forma innovativa del complesso scultoreo della Fontana di Versailles, che fu composta, in un certo senso, traendo spunto da entrambi i lavori: i cavalli che balzano fuori dall'acqua rimandano a Schor, mentre la posa di Apollo e il suo manto gonfiato dal vento si riferiscono al dipinto di Reni³⁰.

La Fontana di Apollo a Versailles costituisce senza dubbio il più spettacolare, ma certamente non l'unico adattamento dell'"invenzione" di Schor. Letti oppure carri trainati da ippocampi si incontrano tanto nel libro d'incisioni *Nuove invenzioni d'ornamenti* di Filippo Passarini, quanto nei disegni di Nicodemo Tessin e Sebastiano Ricci, il quale in precedenza era stato attivo, in qualità di frescante, presso Palazzo Colonna³¹. Solo un breve passo separa i progetti di Passarini da una carrozza da parata costruita nel 1715 per papa Clemente XI, dotata di

6. Jean-Baptiste Tuby, Fontana di Apollo, 1668. Versailles, Reggia, parco (archivio autore)

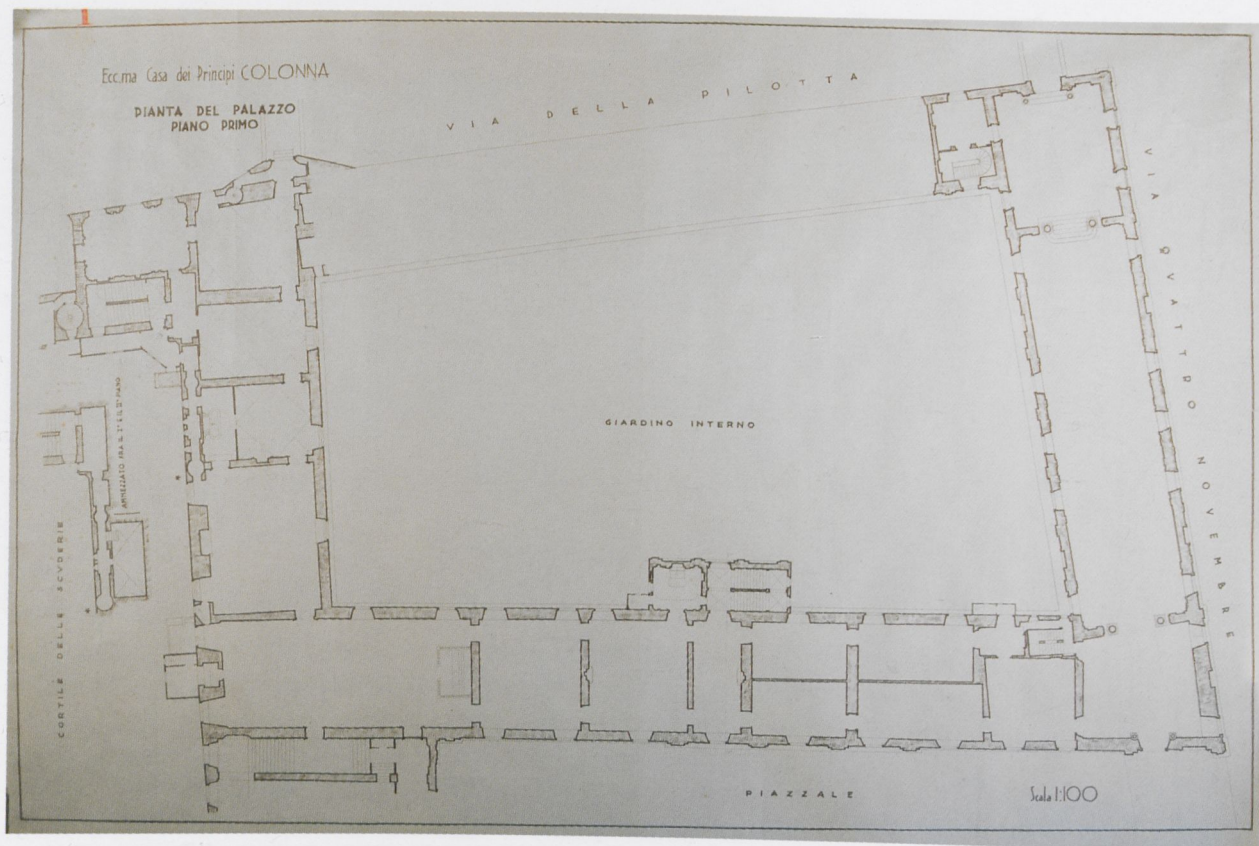
un gruppo decorativo costituito da una conchiglia e da ippocampi³². E già nel 1687 poteva ammirarsi, sulla facciata di Trinità dei Monti, un carro conchiglia trainato da cavalli, negli apparati realizzati in occasione dei festeggiamenti per la guarigione di Luigi XIV³³.

Resta ora da chiedersi, fino a che punto anche il dipinto allegorico di Verrio (fig. 4), una assoluta novità nella tradizione raffigurativa dei sovrani britannici, sia in rapporto con le opere discusse. La letteratura su questa grande tela è alquanto esigua e solo sommariamente tratta dei possibili modelli³⁴. Il pittore Antonio Verrio aveva ricevuto la sua educazione artistica a Lecce e a Napoli, probabilmente anche a Roma e a Firenze, prima di lavorare, a partire dal 1666, a Tolosa e a Parigi. Dopo circa due anni di attività nella capitale francese si trasferì, nella primavera del 1672, in Inghilterra³⁵. I suoi primi sostenitori e committenti locali furono i diplomatici britannici Ralph Montagu e Henry Bennet, i quali, raccomandando Verrio al re, perseguivano apertamente l'obiettivo di equiparare la corte inglese, attraverso i lavori di questo pittore cosmopolita, al livello artistico delle altre grandi potenze europee³⁶.

Il Trionfo sul mare di Verrio deve aver visto la luce tra il 1672 e il 1677, giacché in quest'ultimo anno Carlo II si fece radere i rigogliosi baffi che ancora porta nel quadro³⁷. Si ritiene generalmente che il lavoro sia stato un saggio di prova, grazie al quale Verrio si qualificò per la decorazione pittorica del Castello di Windsor. Stando a quanto si deduce dai documenti di pagamento, Verrio era attivo a Windsor tra il 1676 e il 1686-87³⁸. Come primo ambiente egli decorò la King's Guard Chamber, che fu ultimata nell'agosto del 1676³⁹. Se *Il Trionfo sul mare* fosse davvero connesso con l'affido della commissione, allora dovrebbe essere stato dipinto, al più tardi, nella primavera-estate del 1676.

Si deve ricordare che il 31 dicembre del 1675 Ortensia Mancini, una sorella di Maria Mancini, giungeva a Londra⁴⁰. Entrambe le giovani, in quanto nipoti del cardinale Mazzarino, erano cresciute alla corte francese e là avevano conosciuto non soltanto Luigi XIV, ma anche il re inglese Carlo II, allora esiliato in Francia. Carlo era innamorato di Ortensia e avrebbe desiderato sposarla⁴¹, cosa che l'inflessibile zio di costei tuttavia impedì, per offrirla invece in sposa al duca di Meilleraye, che ella abbandonò dopo un matrimonio relativamente breve. Da allora Ortensia visse presso i suoi fratelli a Roma fino al momento in cui aiutò Maria Mancini, a seguito di contrasti con Lorenzo Onofrio Colonna, a riparare in Francia nel 1672. Mentre Maria tentava invano di riconquistare l'affetto del suo passato ammiratore Luigi, Ortensia avviò una relazione con il duca di Savoia. Nel 1675 ella pubblicò le sue memorie, cosa che accese ancor più la pubblica indignazione sul conto del suo scandaloso stile di vita.

Quando Ortensia apparve alla corte inglese all'inizio del 1676, era preceduta da una reputazione che senz'altro affascinava Carlo, noto per i suoi comportamenti libertini e i costumi spensierati. Senza esitare, le diede quartiere a Whitehall Palace, una casa di proprietà, la sua protezione e un vitalizio. Presto la trascorsa fiamma divenne anche la sua amante⁴².



Fino a che punto però questi dettagli sono rilevanti per la storia dell'arte? Come già ricordato, nella ritrattistica inglese non v'è nessun tipo di modello per la rappresentazione che Verrio fa del monarca, di gusto pienamente barocco, eccezionalmente movimentata e ricca, per contenuto e per forma⁴³. Macchine di scena, che facevano avanzare verso terra oggetti all'apparenza natanti, erano a quel tempo un'innovazione che destava molta meraviglia in Inghilterra, ma i rari esempi documentati non possiedono alcun rapporto tematico con il dipinto di Verrio, e non ci sono noti riferimenti ad ingressi del monarca sulla scena che possano avere una qualche corrispondenza⁴⁴. Resta perciò da valutare cosa possa aver ulteriormente ispirato l'artista.

Secondo De Giorgi, Antonio Verrio trascorse gli anni 1664-65 a Roma come uno degli assistenti di Pietro da Cortona⁴⁵. Johann Paul Schor, che disponeva di buoni contatti con il Cortona, progettò proprio in quel periodo lo schema del soffitto della Galleria Colonna⁴⁶. Verrio sembra aver preso visione di questi disegni, poiché la sua più tarda decorazione pittorica della Saint George's Hall del Castello di Windsor si richiama appunto a quella Galleria⁴⁷. È dunque assai plausibile che Schor avesse mostrato a Verrio anche il letto da parata da lui progettato. Inoltre si ricorda che, durante il suo soggiorno parigino, egli ebbe senza dubbio la possibilità di visitare la Fontana di

7. Roma, Palazzo Colonna, pianta del piano nobile, inizi del XX secolo, particolare. Subiaco, Archivio Colonna

Apollo realizzata dal suo connazionale Tuby nel parco di Versailles. Entrambe le opere possono dunque essere servite da spunto per la creazione del suo originale dipinto.

Si aggiunse poi, probabilmente, anche un ulteriore fattore determinante, ovvero la presenza di Ortensia Mancini alla corte inglese. Non sappiamo quale fosse il suo “bagaglio culturale” e se nel tempo trascorso a Roma avesse raccolto un album con incisioni, come facevano tanti altri nobili dell’epoca. Essendo il più celebre rappresentante di quella famiglia, alla quale si era imparentata sua sorella Maria, Marcantonio Colonna certamente non sarebbe mancato nell’album di Ortensia. Non si può quindi scartare l’ipotesi che il ritratto del re inglese sul carro conchiglia si rifaccia alla rappresentazione di Marcantonio (fig. 2). Nonostante i diversi sfondi, esistono significative somiglianze nella concezione d’insieme delle due opere: in entrambi i casi si presenta dinanzi allo spettatore un membro dell’alta aristocrazia europea, ritratto piuttosto fedelmente nella sua fisionomia, in armatura antica, su un carro in forma di conchiglia trainato da ippocampi. Questo tipo di iconografia innovativo e insolito, che trae ispirazione dalle messe in scena per le feste e dalle rappresentazioni teatrali, pare dunque esser giunto in Gran Bretagna grazie a dei precursori italiani e, presumibilmente, all’influenza che Ortensia Mancini esercitò su Carlo II.

La Galleria Colonna come “macchina teatrale”

Rivolgiamoci adesso alla Galleria, nella quale doveva essere posto il letto da parata di Schor. La Galleria possiede oggi una pianta tripartita (fig. 7): l’estesa sala centrale è inclusa tra due saloni di forma approssimativamente quadrangolare, collegati all’ambiente principale tramite grandi passaggi. Questa nuova disposizione spaziale fu creata tuttavia solo dopo la morte di Schor. Da principio Antonio del Grande aveva costruito solamente la sala centrale per adibirla a galleria. L’anticamera occidentale già esisteva nelle sue attuali dimensioni, ma comunicava allora con la galleria attraverso normali porte. In luogo dell’odierno salone orientale si trovava poi il cosiddetto Palazzo dell’Arcivescovo, che non aveva alcun legame con la galleria⁴⁸.

L’ambiente per la Galleria concepito da Antonio del Grande si delineava secondo il modello di Palazzo Pamphilj sul Corso, presso il quale l’architetto aveva precedentemente lavorato. Là si trovava una galleria, che oggi non esiste più, che presentava dimensioni quasi identiche: 11,20 per 38 metri, con un’altezza della volta da terra di 15,20 metri⁴⁹. Siffatti giganteschi vani in forma di galleria erano all’epoca, nei palazzi nobiliari romani, qualcosa di totalmente inusitato e, in ragione dell’ostentato spreco di spazio edificabile sul suolo cittadino, un segno di ricchezza e di potenza. La costruzione della Galleria Colonna cominciò esattamente in quell’anno, 1661, nel quale Lorenzo Onofrio, attraverso il matrimonio con Maria Mancini, ottenne la sua considerevole



dote⁵⁰. Il Contestabile voleva così dimostrare palesemente a famiglie papali come i Pamphilj che poteva agevolmente stare al loro pari.

La Galleria di Palazzo Pamphilj era in effetti estremamente grande, ma non aveva affreschi sulla volta. Piuttosto, la decorazione figurativa del soffitto della Galleria Colonna imitava le pitture, di mano di Pietro da Cortona, della Galleria Pamphilj in piazza Navona (di proporzioni nettamente inferiori)⁵¹. Lorenzo Onofrio Colonna unì, in un certo senso, i due modelli in una “sintesi del superlativo”, al fine di mettere in ombra, una volta per tutte, le famiglie papali. Scelse in aggiunta un tema figurativo per il quale le famiglie di nobiltà papalina, spesso prive di un’illustre storia familiare, dovevano invidiarlo: mentre i Pamphilj fecero rappresentare nella loro Galleria le gesta dell’eroe epico Enea, Colonna poteva sbandierare un proprio illustre antenato, la cui vittoria per mare sui “nemici della fede” ottomani era stimata come un decisivo evento storico, sia dai contemporanei che dai loro posteri⁵².

Come pittore venne ingaggiato Johann Paul Schor, il quale aveva precedentemente collaborato con Pietro da Cortona alla decorazione pittorica della Galleria del Quirinale. È stato a lungo oggetto di discussione tra gli studiosi se Schor abbia realizzato soltanto una cornice decorativa per i cicli narrativi dipinti, o se sia stato incaricato anche delle pitture figurative alla base della volta. È stato possibile chiarire il problema grazie ad un’attenta disamina dei documenti di pagamento: a partire dal 1665 Schor affrescò non soltanto lo “stucco finto”, ma anche tutto il lato nord della volta. Dopo che i lavori dovettero essere abbandonati tra il 1669 e il 1673 per motivi di statica, riprese la sua opera dal novembre del 1673 fino alla sua improvvisa

8. Giovanni Paolo Schor, Giovanni Coli e Filippo Gherardi, *Episodi della vita di Marcantonio Colonna*, parte est della volta, 1665-1685. Roma, Galleria Colonna



9. Egid Schor, *Studio per parte della volta della Galleria Colonna*, 1664-1665 circa, disegno acquarellato (mm 252 x 448). Seubersdorf, Antiquariat Steffen Völkel

morte nel marzo del 1674. Giovanni Coli e Filippo Gherardi subentrarono allora al completamento delle raffigurazioni del soffitto, intervento che si protrasse fino al 1685 circa⁵³.

Il progetto grafico per un 'quadro riportato' (ovvero una scena inserita in una incorniciatura dipinta) lascia intuire che Schor avesse l'intenzione di affrescare non soltanto le scene a margine ma l'intera volta⁵⁴. A parte questo foglio, non erano conosciuti fino ad ora disegni preparatori di Schor per il suo capolavoro pittorico. Di recente però sono apparsi, sul mercato d'arte, due disegni acquarellati che si riferiscono entrambi al bordo del lato nord della Galleria⁵⁵. Rispetto all'affresco poi eseguito (fig. 8) colpiscono le numerose differenze. Ad esempio, nell'architettura d'appoggio dell'angolo nord occidentale della volta (fig. 10) è stato inserito un campo ottagonale con una rappresentazione in *grisaille*. Ciò potrebbe segnalare che il disegno sia da collocare cronologicamente all'inizio dell'elaborazione dell'opera, perché, non appena venne realizzata una delle soluzioni per gli angoli, non ci fu più bisogno di una proposta alternativa.

Il disegno dell'area contigua nella volta (fig. 9) reca tracce manifeste di un processo creativo in divenire. A un'attenta osservazione appare infatti che si tratta di due fogli incollati l'uno all'altro. Il foglio sinistro è stato tagliato lungo la linea di contorno dei gonfalonni rosso, blu e verde. Il foglio destro è stato poi incollato sotto il sinistro sovrapponendo i margini e il disegno è stato continuato su di esso. Evidentemente, l'originaria metà destra del progetto non era



piaciuta ed era stata quindi sostituita. Il disegno rivela inoltre che il disegnatore non era ancora ben informato sulle proporzioni della volta. Tra la parte mediana del quadro riportato centrale (contrassegnata da un cartiglio con due ippocampi) e il margine di quel quadro sussiste in realtà una distanza molto maggiore che sul disegno. Questo spazio fu riempito in seguito con la raffigurazione di due fanciulli che giocano con un gonfalone (fig. 8).

In conclusione, nel caso di entrambi i fogli non si tratta di riproduzioni degli affreschi della Galleria già ultimati. Benché l'inserimento di variazioni nelle copie fosse una pratica del tutto usuale, queste, tuttavia, seguono in genere il loro modello con maggior precisione⁵⁶. Soprattutto l'evidente distanza dalle reali proporzioni del soffitto rivela che i fogli, in questa occasione presentati per la prima volta, documentano una fase iniziale del progetto. A favore di questa ipotesi vi è anche la circostanza che i disegni si riferiscono al lato

10. Egid Schor, *Studio per l'angolo nord-est della Galleria Colonna*, 1664-1665 circa, disegno acquarellato (mm 217 x 264). Seubersdorf, Antiquariat Steffen Völkel



11. Copia da Egid Schor, *Studio per parte della volta della Galleria Colonna*, post 1665, disegno acquarellato. Seubersdorf, Antiquariat Steffen Völkel

settentrionale della Galleria, che secondo i documenti fu effettivamente affrescato per primo⁵⁷.

Sebbene una riconsiderazione dell'opera grafica di Johann Paul Schor sia da tempo attesa, da quando Giulia Fusconi ha attribuito al figlio Filippo numerosi disegni finora ascritti al padre⁵⁸, si può nondimeno constatare che i disegni in figura 9 e 10 non corrispondono allo stile grafico di Johann Paul⁵⁹. Potrebbero essere perciò delle copie di suoi progetti, ma il taglio e l'incollatura della figura 9 indicano piuttosto che i fogli costituiscono una parte dell'elaborazione progettuale.

A mio parere, è plausibile un'attribuzione al fratello di Johann Paul, Egid Schor, il quale lo assistette in numerose commissioni di affreschi. È provata la sua permanenza a Roma al tempo in cui gli affreschi della Galleria Colonna venivano progettati⁶⁰. Punto di partenza di queste riflessioni sono tre disegni che con sicurezza possono essere attribuiti a Egid, in quanto preparatori per opere d'arte da lui realizzate: un progetto per la cappella della Vergine a Stams, una *Allegoria sulla nascita di un figlio del duca Karl von Lothringen* e uno studio preparatorio per *Maria col Bambino appare a san Liborio*⁶¹. Quali caratteri distintivi

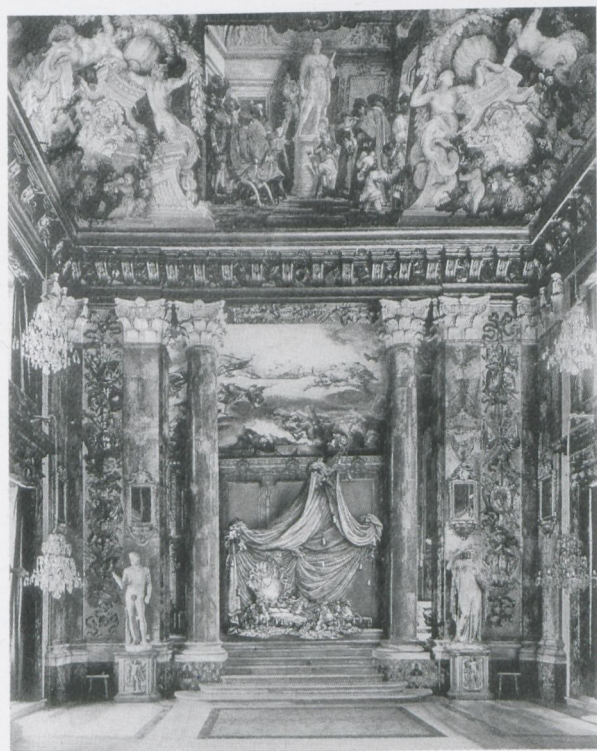
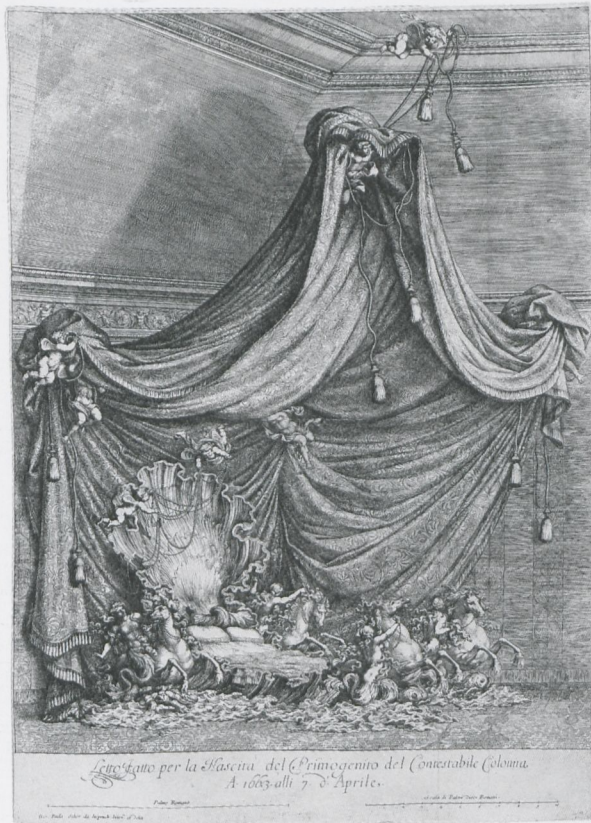
di Egid, Pearl Ehrlich individua, tra gli altri, una “relaxed fluidity”, dei “short squiggled strokes that form circles”, “curly, crisp, ruffled strokes” e “flattened volutes”⁶². La studiosa rimarca inoltre la minuziosità dei disegni e una tendenza ad applicare colori ad acquarello su larghe superfici fuoriuscendo anche dai contorni⁶³. I disegni menzionati presentano una calligrafia assai dinamica, che si riscontra anche in altri fogli attribuiti a Egid⁶⁴. Gli stessi tratti caratteristici si incontrano inoltre in due disegni che, in ragione della loro araldica, sono stati eseguiti senza dubbio per la famiglia Colonna⁶⁵.

Tra il complesso qui abbozzato dei disegni di Egid Schor e i due fogli recentemente apparsi (figg. 9-10) sussistono numerosi paralleli di stile e motivi⁶⁶. In questo contesto possiede un significato particolare un ulteriore disegno (fig. 11), proveniente dal medesimo album dal quale sono tratte le figure 9 e 10. Esso raffigura la medesima porzione di un progetto per un soffitto che mostrano altri tre disegni, i quali attualmente si trovano a Berlino, Monaco e Vienna⁶⁷. L'esemplare berlinese reca un'antica attribuzione a Egid Schor, giustificata anche da un punto di vista stilistico⁶⁸. Dal momento che questo foglio dispone di un'iscrizione in tedesco di mano di Schor, si presume una destinazione per un committente d'oltralpe⁶⁹. Tutto ciò ha finora distolto l'attenzione dal fatto che si tratta comunque di un progetto per la Galleria Colonna. L'esemplare di Berlino può dunque essere considerato il primo progetto di Egid Schor, che egli in seguito, attraverso l'iscrizione, consigliò di realizzare a un committente tedesco (un possibile secondo impiego che non doveva risultare problematico, dato che invece un progetto alternativo era stato realizzato nella Galleria Colonna). Poiché così facendo si era privato del foglio originale, Egid Schor fece poi produrre delle copie di bottega come “ricordo”: questi sono da identificare con il foglio della raccolta Völkel così come i disegni di Monaco e Vienna⁷⁰.

Un primo indizio che il progetto riportato in figura 11 sia nato per i Colonna è dato dalla sirena collocata a sinistra, sul bordo inferiore del disegno, l'emblema della famiglia che è riprodotta con grande frequenza a Palazzo Colonna⁷¹. Anche il Nettuno e il del-fino, che appaiono nel riquadro ottagonale sul margine sinistro del progetto grafico, rimandano al tema marittimo della Galleria Colonna. Non soltanto incontriamo di nuovo le sirene e i sontuosi drappaggi nella Galleria Colonna, ma anche i motivi ornamentali di appoggio, al centro dei quali campeggia un busto racchiuso tra due conchiglie incastonate l'una nell'altra. Mentre il disegno in figura 11 prevede ancora questo motivo per gli angoli della sala, esso fu realizzato, invece, sui lati lunghi della Galleria (fig. 8), combinato con le personificazioni della Fama che già il disegno prevede in posizione corrispondente. Nel disegno la Fama posa su un frontone spezzato, che successivamente ritorna, in forma pressoché identica, in un progetto di Egid Schor per Stams⁷². Una connessione, questa, che finora non era stata rilevata e che rafforza ancora di più

12. Johann Paul Schor, *Letto da parata realizzato per la nascita del primogenito di Lorenzo Onofrio Colonna e Maria Mancini*, 1663, incisione. Roma, Istituto Centrale per la Grafica (cat. n. 6)

13. Collocazione del letto da parata nella Galleria Colonna come progettata negli anni Ottanta e Novanta del XVII secolo. Ricostruzione virtuale di Tatjana Sperling, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg



l'attribuzione al fratello di Johann Paul. Un disegno battuto all'asta da Sotheby's nel 2005, ugualmente assegnato a Egid Schor, ripropone con varianti questo stesso motivo⁷³.

Per quanto concerne la genesi della Galleria Colonna, i tre disegni (figg. 9-11) risultano significativi sotto molteplici punti di vista, poiché dimostrano che Egid Schor ebbe una parte centrale nel progetto, e confermano, attraverso i personaggi in turbante, i gonfaloni orientali, i cannoni, le navi e gli ippocampi, che Johann Paul Schor non affrescò una cornice puramente decorativa, iconograficamente "neutrale". Invece si può constatare, che il tema di Lepanto era già previsto al più tardi a partire dal 1665, anche se il compimento dei quadri riportati con scene della vita di Marcantonio Colonna sia stato avviato soltanto un decennio dopo⁷⁴. In aggiunta, i fogli mostrano però anche quanto la concezione dell'apparato decorativo sia cambiata nel corso del processo di progettazione, una scoperta questa che integra ulteriormente le riflessioni sul ruolo importante di Schor nello sviluppo del programma figurativo⁷⁵.

La specializzazione di Johann Paul Schor nel progettare spettacolari ed effimere messe in scena si rileva anche nei disegni presentati qui per la prima volta. In maniera simile a come completò il letto da parata per Maria Mancini con un sontuoso baldacchino, drappeggiato asimmetricamente (fig. 12, cat. n. 6), egli ravvivò lo "stucco finto" – sistema d'inquadratura della Galleria – con panni multicolori di grande formato, bandiere nemiche e preziose stoffe orientali che evidenziano la ricchezza del bottino di guerra di Marcantonio Colonna. Schor rappresenta con solerzia i preparativi per una grande celebrazione. Ovunque, infatti, dei giovani sembrano affaccendarsi a ornare la simulata architettura a guisa di portico con tali tessuti. Questo festeggiamento del trionfo è il livello di contenuto primario negli affreschi della Galleria, mentre le gesta di Marcantonio sono presenti unicamente su un piano di realtà molto più distanziato, all'interno di quadri riportati che servono anche da ornamento per l'architettura d'appoggio.

Proprio in occasione di una festa il letto da parata di Schor fu presentato per la prima volta, nel 1670, sotto un grande baldacchino nella Galleria⁷⁶. Dopo la morte dell'artista, a partire dal 1674, si cominciò,

sotto la guida di Gian Lorenzo Bernini, a concepire la sala in maniera rinnovata: solo allora i due saloni quadrangolari vennero collegati con l'ambiente della Galleria vera e propria attraverso ampi passaggi sostenuti da colonne (fig. 7)⁷⁷. In questo modo si creò un podio sopraelevato, a mo' di palcoscenico, all'estremità orientale della Galleria. Come dimostrano documenti databili intorno agli anni Ottanta e Novanta del Seicento, vi era a quel tempo l'intenzione di collocare stabilmente in tale posizione il letto da parata (fig. 13). Come nel cerimoniale francese, esso poteva essere visto come l'equivalente di un trono⁷⁸. Le colonne che lo fiancheggiavano avevano un evidente rapporto con l'insegna araldica del casato dei Colonna.

L'elemento propulsore di queste progettazioni era costituito dagli accessi conflitti sulla posizione di Lorenzo Onofrio Colonna in seno al mondo aristocratico romano⁷⁹. Proprio in seguito alla scandalosa fuga della sua consorte nel 1672, la sua posizione sociale fu scossa e indebolita. In tale contesto fu sfruttato il letto da parata, che già nel 1663 doveva suggerire la parità del principe Colonna col Re Sole Luigi XIV. Bernini, mentre progettava un'impressionante cornice architettonica per quest'opera, allestì per Lorenzo Onofrio una sala del trono che faceva da scenografia, con straordinario effetto, al primato della famiglia Colonna su tutte le altre famiglie romane.

Desidero esprimere i miei più sentiti ringraziamenti al Direttore delle Gallerie degli Uffizi, Dr. Eike D. Schmidt, per avermi offerto l'opportunità di approfondire, con rinnovata ispirazione, alcuni temi già affrontati nei miei studi. Ringrazio altresì il Dr. Omar Abu Dbei per la traduzione del mio articolo dal tedesco in italiano e Tatjana Sperling per la ricostruzione virtuale riprodotta in figura 13.

¹ Tamburini 1997a, pp. 102-103, 106-112; Leone 2017, pp. 15-28.

² Ivi, pp. 89-90.

³ Mancini ed. 2008, pp. 108-109.

⁴ Sull'altezza degli ippocampi cfr. la descrizione di Nicodemo Tessin: *Nicodemus Tessin* 2002, p. 311.

⁵ Strunck 2007, p. 47.

⁶ Strunck 2008a, pp. 98-99.

⁷ Strunck 2007, pp. 25-30; Strunck 2008a, p. 106.

⁸ Fagiolo dell'Arco 2002, pp. 164-165; Fusconi 2016, p. 149. Confrontazioni in González-Palacios 2004, p. 84, nota 2.

⁹ Tamburini 1997a, p. 90: "Gio. Paulo

Schor da Inspruch inven. et delin."

¹⁰ Ivi, pp. 90-92. Gli intagliatori hanno potuto recentemente essere identificati: si tratta di Gabriele Rapinech, Giovanni Ciampagna e Pietro Messalino (Strunck 2008a, pp. 100-101, 142-144; si veda anche Martinetti 2016, p. 13).

¹¹ Strunck 2008a, p. 99.

¹² Ivi, p. 107; in generale per il significato della sirena per la famiglia Colonna cfr. Strunck 2007, pp. 73-74, 214-215.

¹³ Fusconi 2016, pp. 148-149.

¹⁴ Neuwirth 2010; Neuwirth 2018, pp. 120-122.

¹⁵ Strunck 2007, pp. 177-183; Checchi 2017, pp. 252-257.

¹⁶ Si veda a riguardo la seconda sezione del presente articolo.

¹⁷ Strunck 2008a, pp. 102-103.

¹⁸ Ivi, pp. 105-107; ripreso da Checchi 2017, pp. 254-255.

¹⁹ Ivi, pp. 103-105.

²⁰ Fagiolo dell'Arco 1997, p. 407.

²¹ Per la doratura e il baldacchino: Tamburini 1997a, p. 91; *Nicodemus Tessin* 2002, p. 311. Per l'antica rappresentazione del Carro del Sole che emerge al

mattino dal mare, cfr. Strunck 2008a, p. 106, nota 60 (con bibliografia).

²² Strunck 2008a, p. 106.

²³ Mancini ed. 2008, pp. 92-101.

²⁴ Strunck 2007, p. 57.

²⁵ Ivi, pp. 88-90.

²⁶ Per esempio, la Galleria degli Specchi a Versailles doveva essere decorata in un primo momento con le imprese di Apollo e di Ercole, prima che le *Res gestae* del re in persona fossero scelte per la raffigurazione: Marie 1972, II, pp. 438-452; Berger 1985, pp. 53-54. Sulla serie di dipinti di Charles Le Brun incentrati su Alessandro, che era ugualmente paragonato a Luigi XIV, cfr. Kirchner 2001, pp. 103-118, 272-317: 281.

²⁷ "IMPERIUM OCEANO FAMAM QUI TERMINET ASTRIS" (*Charles II* 2018, p. 118, qui tradotto come segue: "Let the boundary of his empire be the ocean and the limits of his fame be the stars"). Si tratta di una citazione virgiliana: Johns 2016, p. 174, nota 12.

²⁸ In proposito e su quanto segue Strunck 2008a, pp. 107-108.

²⁹ In proposito e su quanto segue ivi, pp. 120-133.

- ³⁰ L'argomentazione che viene qui riproposta in maniera molto sintetica è svolta dettagliatamente in ivi, pp. 108-120.
- ³¹ Passarini 1698, tav. 30. Sulle opere citate nel testo cfr. Walker 2008, p. 150, figg. 10 e 11 (Tessin) e Spantigati 2012, p. 91, fig. 2 (Ricci). Sull'attività di Ricci nella Galleria Colonna cfr. Strunck 2007, pp. 327-332.
- ³² Neuwirth 2018, p. 125.
- ³³ Strunck 2008a, pp. 139-141.
- ³⁴ Brett 2009, pp. 6-7; Sharpe 2013, pp. 106-108; Johns 2016, pp. 156-165; *Samuel Pepys* 2016, p. 167; *Charles II* 2018, pp. 118-119.
- ³⁵ De Giorgi 2009, pp. 43-104.
- ³⁶ Jacobsen 2012, pp. 117-159.
- ³⁷ *Charles II* 2018, p. 118.
- ³⁸ Colvin 1976, pp. 321-328.
- ³⁹ Ivi, p. 321.
- ⁴⁰ Per il paragrafo che segue cfr. Nelson 2008; Potts 2009.
- ⁴¹ Mancini ed. 2008, p. 31; Potts 2009, p. 164.
- ⁴² Nelson 2008, pp. 5-6; Potts 2009, pp. 158, 164, 167, 169.
- ⁴³ Johns 2016, p. 158, rimanda almeno a una medaglia che ritrae il re "as a Neptune-like figure driving a sea chariot".
- ⁴⁴ Orgel, Strong 1973, I, pp. 367 (senza la partecipazione del re), 374, 376-377, 406-408, e II, pp. 603, 667; *Restoration and Georgian England* 2008, pp. 85, 96, 101-103, 105.
- ⁴⁵ De Giorgi 2010, pp. 35-36.
- ⁴⁶ Si veda la seconda sezione del presente articolo. Sul rapporto Schor-Cortona cfr. Strunck 2008b, pp. 11-15.
- ⁴⁷ Strunck 2019.
- ⁴⁸ Strunck 2007, pp. 138-157.
- ⁴⁹ Ivi, p. 155. La Galleria Colonna misura 10,67 metri per 40,05 metri, con un'altezza di 13 metri.
- ⁵⁰ Ivi, pp. 152-154.
- ⁵¹ Ivi, pp. 272-278.
- ⁵² Sui dettagli della tematica degli affreschi della volta si veda ivi, pp. 237-261.
- ⁵³ Ivi, pp. 228-237, 448.
- ⁵⁴ Ivi, p. 229, fig. 89. Anche un disegno attribuito a Egid Schor potrebbe rientrare in questo contesto: Dobler 2012, p. 30 (fig. 25).
- ⁵⁵ Ringrazio Steffen Völkel per il permesso di pubblicare questi fogli che egli stesso pubblicherà nel suo catalogo *Architectural and Ornamental Drawings*.
- ⁵⁶ Cfr. per esempio la riproduzione modificata della Galleria Colonna fatta da Pierre-Adrien Pâris: Strunck 2007, p. 362, fig. 141.
- ⁵⁷ Ivi, pp. 231-236.
- ⁵⁸ Fusconi 1986 e 2008.
- ⁵⁹ Anche il mio stimato collega Jörg Martin Merz condivide questa valutazione. Lo ringrazio per lo scambio di opinioni a riguardo.
- ⁶⁰ Sul soggiorno romano di Egid e su un'eventuale cooperazione al progetto della Galleria Colonna cfr. Strunck 2007, pp. 158-159, 164-165, 279; sulla datazione del soggiorno a Roma cfr. Dobler 2012, pp. 27-29.
- ⁶¹ Ottime riproduzioni in Dobler 2012, pp. 33 (fig. 36), 34 (fig. 38), 55 (fig. 71). Per la discussione stilistica di queste opere si rimanda a Ehrlich 1975, pp. 212-228, 408-438.
- ⁶² Ehrlich 1975, pp. 216, 218-219.
- ⁶³ Ivi, pp. 217, 222-223.
- ⁶⁴ Dobler 2012, pp. 30 (fig. 26), 35 (fig. 41), 56 (fig. 72), 127 (fig. 113), 135 (fig. 121), 136 (fig. 122). Si veda anche Dobler 2010, p. 108 (fig. 6). Un ulteriore disegno, che Ehrlich attribuisce a Egid Schor (Ehrlich 1975, pp. 224, 426-427), è riprodotto in Fernández-Santos 2014, p. 661 (fig. 6).
- ⁶⁵ Strunck 2007, pp. 164 (fig. 61), 414 (tav. 14a). Nel 2007 ho pubblicato la figura 61 con la tradizionale attribuzione a Johann Paul Schor. Mi associo adesso tuttavia al parere di Ehrlich che questo foglio, in ragione dei detti paralleli stilistici, sia da assegnare a Egid Schor. Cfr. Ehrlich 1975, pp. 223-224, 428-429.
- ⁶⁶ Lo stile "calligrafico" dei disegni delle figure 9 e 10, con le singole forme abbozzate con molta decisione, è del tutto affine agli altri due disegni creati per la famiglia Colonna. Sono simili per di più anche i singoli motivi, per esempio l'aquila della figura 10 rispetto all'aquila bicipite dell'apparato festivo (Strunck 2007, p. 414, tav. 14a). Nel progetto architettonico conservato nel Castello di Windsor, finora attribuito a Johann Paul Schor (ivi, p. 164, fig. 61, si veda a riguardo la nota 65), le figure della Fama sono comparabili con la figura sul bordo destro dell'immagine 9. La figura della Fama sulla sinistra del disegno di Windsor può essere paragonata al personaggio in turbante al centro della figura 9, sia per la forma
- del viso, per la posa del braccio sinistro sollevato e ancora per la mano che indica (abbozzata con molta leggerezza). I volti delle due sirene della figura 9 sono schizzati in maniera analoga al viso della Fama in alto a destra nel disegno di Windsor, laddove il busto a destra assomiglia ai volti, resi sommariamente, di entrambi i personaggi a sinistra della figura 10.
- ⁶⁷ Aurenhammer 1958, p. 130, n. I 16, I 17 e fig. 37. Il disegno di Vienna è di recente visibile on line: <http://sammlungenonline.albertina.at/#ac8dbebe-b763-4cc3-ad9b-72433eb37094> (attribuzione a Melchior Michael Steidl).
- ⁶⁸ *Süddeutsche Entwurfszeichnungen* 1976, pp. 16-17 e fig. 13; Kupferschmied 1995, p. 86.
- ⁶⁹ *Süddeutsche Entwurfszeichnungen* 1976, p. 16; Kupferschmied 1995, p. 86.
- ⁷⁰ Già Schlagberger-Simon (in *Süddeutsche Entwurfszeichnungen* 1976, p. 17), postulava che nel caso dei disegni di Monaco e Vienna si trattasse di copie di qualità inferiore.
- ⁷¹ Strunck 2007, pp. 73-74, 214-215.
- ⁷² Cfr. Dobler 2012, p. 55 (fig. 71). Non soltanto la forma del frontone spezzato e l'associazione con la figura che lo sovrasta, ma anche l'inserimento dei tralci d'acanto e delle volute appiattite sono comparabili. Quest'ultimo aspetto è già stato riconosciuto da Ehrlich come segno particolare tipico di Egid Schor (Ehrlich 1975, p. 219: "flattened volutes").
- ⁷³ Riproduzione in Dobler 2012, p. 134 (fig. 119). Il putto sul margine sinistro di questo disegno ricorda il secondo putto da destra sul margine destro superiore in figura 11, mentre il motivo composto dal putto col vaso di fiori compare sia nel disegno di Sotheby's, a destra, sia nel centro della figura 11. Le volute piatte, intrecciate con tralci di acanto, si incontrano allo stesso modo in entrambi i fogli.
- ⁷⁴ Su questa problematica cfr. Strunck 2007, pp. 228, 237.
- ⁷⁵ Ivi, pp. 278-291.
- ⁷⁶ Ivi, p. 177.
- ⁷⁷ Dettagliatamente in proposito ivi, pp. 185-226.
- ⁷⁸ Ivi, pp. 183, 317-318.
- ⁷⁹ Ivi, pp. 191-198, 207-219.