

IL CARRO D'ORO
DI JOHANN PAUL SCHOR

L'EFFIMERO SPLENDORE
DEI CARNEVALI BAROCCHI

ABBREVIAZIONI

ASMo - Modena, Archivio di Stato
ASV - Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano
ASFi - Firenze, Archivio di Stato
BAV - Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana
BNCF - Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
ICG - Istituto Centrale per la Grafica
MdP - Mediceo del Principato



IL CARRO D'ORO DI JOHANN PAUL SCHOR

L'EFFIMERO SPLENDORE
DEI CARNEVALI BAROCCHI

a cura di
Maria Matilde Simari e Alessandra Griffo

ISBN 978 88 3340 076 1

© 2019 Ministero per i beni e le attività culturali
Gallerie degli Uffizi

© 2019 **s i l l a b e**
www.sillabe.it
stampa MediaPrint, Livorno

Il logo "Firenze Musei"
è un marchio registrato creato da Silvio Bianco



s i l l a b e

IL CARRO D'ORO DI JOHANN PAUL SCHOR

L'EFFIMERO SPLENDORE
DEI CARNEVALI BAROCCHI

Firenze, Gallerie degli Uffizi
Palazzo Pitti – Sala delle Nicchie
20 febbraio – 5 maggio 2019

Enti promotori
Ministero dei beni e delle attività culturali
Gallerie degli Uffizi
Firenze Musei

Direttore delle Gallerie degli Uffizi
Eike D. Schmidt



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI



LE GALLERIE
DEGLI UFFIZI



*Divisione Educazione, Ricerca
e Sviluppo*

Eike D. Schmidt

Divisione Amministrativa

Silvia Sicurana

*Divisione Architettura,
Paesaggio e Tecnologie*

Mauro Linari

Divisione Collezioni e Servizi

Claudio Di Benedetto

*Divisione Sicurezza,
Accoglienza e Fruizione*

Maurizio Catolfi

*Coordinamento scientifico
delle mostre*

Alessandra Griffò

Segreteria del Direttore
Monica Alderotti, Alberica
Barbolani di Montauto, Veruska
Filipperì, Alejandra Micheli
e Maria Zaffalon

Cura della mostra

Alessandra Griffò

Maria Matilde Simari

Direzione della mostra

Maria Matilde Simari

Segreteria organizzativa della mostra

Cristina Gabbrielli

Allestimento

Progetto e direzione dei lavori

Mauro Linari

Collaborazione tecnica

Annalisa Orsi

Responsabile impianti

Claudia Gerola

Realizzazione

Opera Laboratori Fiorentini –

Civita

Leonardo Baldi

Apparati didattici

Alessandra Griffò

Maria Matilde Simari

Traduzione in inglese dei testi

Stephen Tobin

Grafica

Sillabe

Produzione e gestione della mostra

Opera Laboratori Fiorentini –

Civita

*Comunicazione della mostra
a cura di*

Opera Laboratori Fiorentini –

Civita

*Coordinamento, promozione
e relazioni esterne*

Mariella Becherini

Ufficio Stampa

Andrea Acampa,

Tommaso Galligani

Controllo conservativo

delle opere in mostra

Dipartimento Restauri Gallerie

degli Uffizi: Sabrina Biondi,

Maurizio Boni, Maurizio Michelozzi,

Luciano Mori, Elena Prandi,

Flavia Puoti

Albo dei prestatori

Berlino, Staatliche Museen

Preußischer Kulturbesitz,
Kupferstichkabinett

Firenze, Biblioteca Nazionale
Centrale

Firenze, Gallerie degli Uffizi,
Gabinetto Disegni e Stampe,
Galleria Palatina

Roma, Bibliotheca Hertziana

Roma, Istituto Centrale per la
Grafica

Roma, Museo di Roma

Restauri

cat. n. 16: L'Officina del Restauro di
Andrea e Lucia Dori, Firenze

Manutenzioni delle cornici

cat. nn. 1, 43: Aviv Furst, Firenze

RUP e Direzione dei lavori

Maria Matilde Simari

Finanziamento

Opera Laboratori Fiorentini -

Civita

Trasporti

Arteria

Assicurazione

Gruppo Generali

Catalogo a cura di

Maria Matilde Simari

Alessandra Griffò

Autori dei testi

Elena Fumagalli

Alessandra Griffò

Teresa Megale

Markus Neuwirth

Eike D. Schmidt

Maria Matilde Simari

Christina Strunck

*Repertorio delle opere in mostra
a cura di*

Alessandra Griffò

Maria Matilde Simari

con i contributi di

Teresa Megale

Markus Neuwirth

Christina Strunck

s i l l a b e

Direzione editoriale

Maddalena Paola Winspeare

Progetto grafico e copertina

Laura Belforte

Editing

Sabrina Braccini

Ricerca iconografica

Giulia Perni, Sabrina Braccini

Traduzioni dal tedesco in italiano

Omar Abu Dbei

Campagna fotografica

Gabinetto Fotografico delle

Gallerie degli Uffizi: Francesco

Del Vecchio, Roberto Palermo,

Susi Piovanelli, Graziano Raveggi

Ringraziamenti

Maurizio Bacci, Elisabetta

Bandinelli, Simone Beneforti,

Laura Donati, Anna Floridia,

Marco Mozzo, Francesca Moschi,

Patrizia Piergiovanni, Giovanni

Pratesi, Angela Rensi, Francesca

Sacchini, Simonetta Sergiacomi,

Maria Pia Zaccheddu.

Un ringraziamento particolare a

Stefano Casciu e Andrea Pessina

www.uffizi.it



@uffiziGalleries

Crediti fotografici

L'Editore e gli Autori si dichiarano pienamente disponibili a regolare eventuali spettanze per quelle immagini di cui non sia stato possibile identificare e reperire la fonte

Avvertenza: divieto di ulteriori riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo delle immagini presenti nel volume

Ministero per i beni e le attività culturali:

Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi, Firenze
Istituto Centrale per la Grafica, Roma
Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia
Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze
Polo Museale della Toscana, Firenze

© 2019 Biblioteca Apostolica Vaticana

© 2019 Museo Nacional del Prado © Photo MNP / Scala, Firenze

© Roma-Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, Museo di Roma; foto Alfredo Valeriani

© Tatjana Sperling, Friedrich Alexander Universität Erlangen Nürnberg, Norimberga

© The J. Paul Getty Museum

© Alessandra Di Castro Antichità, Roma
Antiquariat Steffen Völkel, Seubersdorf
Archivio Colonna, cortesia dell'Archivio di Santa Scolastica, Subiaco
Archivio fotografico Markus Neuwirth, Innsbruck

Archivio fotografico Michael Krapf, Vienna

Biblioteca Casanatense, Roma

Bibliotheca Hertziana – Max Planck per la storia dell'Arte, Roma

Collezione principi Colonna: foto Massimo Listri, Firenze

Dompropstei St. Jakob, Innsbruck

Foto Claudio Giusti, Firenze

Foto Massimo Ragusa

KHM-Museumsverband,

Theatermuseum, Vienna

IndustrialFoto srl, Firenze

Leopold-Franzens-Universität,

Universitätsbibliothek, Innsbruck

McGill University Library, Montréal

Museo Correale, Sorrento: foto Massimo

Velo

Österreichische Nationalbibliothek,

Vienna

Palazzo Chigi, Archivio fotografico,

Ariccia

Palazzo Chigi, Roma - Mondadori

Portfolio: foto Giuseppe Schiavinotto

Palazzo Pallavicini, Roma. Foto: G.

Nimatallah © DeA Picture Library,

concesso in licenza ad Alinari, Firenze

Pandolfini Casa d'Aste, Firenze

Pfarramt Mariahilf, Innsbruck

Royal Collection Trust/© Her Majesty

Queen Elizabeth II 2019, Londra

Staatliche Museen zu Berlin. Foto:

Dietmar Katz © 2018. Foto Scala,

Firenze/bpk, Bildagentur fuer Kunst,

Kultur und Geschichte, Berlino

Stift Wilten, Innsbruck

The Matthiesen Gallery, Londra

Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum,

Innsbruck

- 7 L'industria dell'effimero barocco: apparati immaginifici e invenzioni tra Roma e Firenze
Eike D. Schmidt
- 11 Johann Paul Schor e le sue origini: Innsbruck-Firenze-Roma
Markus Neuwirth
- 49 Il committente e l'artista: Giovan Battista Borghese e Johann Paul Schor.
Appendice documentaria
Elena Fumagalli
- 71 Johann Paul Schor, capo disegnatore della famiglia Colonna.
Nuove piste di ricerca
Christina Strunck
- 91 Memoria dell'effimero.
Maschere dell'Arte e spettacolarità barocca nel pennello di Johann Paul Schor
Teresa Megale
- 111 Mascherate e carnevali tra Roma e Firenze nella seconda metà del Seicento
Maria Matilde Simari
- 139 A proposito di carri, carrozze e cavalli
Alessandra Griffio
- 159 Repertorio delle opere in mostra
- 178 Bibliografia



L'industria dell'effimero barocco: apparati immaginifici e invenzioni tra Roma e Firenze

Eike D. Schmidt

L'acquisto, da parte delle Gallerie degli Uffizi, del grande dipinto di Johann Paul Schor raffigurante *Il corteo del principe Giovan Battista Borghese per il Carnevale di Roma del 1664* si è rivelato una grande opportunità per approfondire gli studi sull'artista e per ricostruire non solo la storia dell'evento raffigurato sulla tela, ma tutto un tessuto di relazioni artistiche e di committenza nel secondo Seicento a Roma e a Firenze. Relazioni che, come illustra Markus Neuwirth, affondano negli studi scientifici promossi dai Gesuiti di Innsbruck e che trovavano nell'arciduca del Tirolo Leopoldo V – in contatto con Galileo – un fervente sostenitore. Si scopre dunque che l'apparente facilità delle invenzioni di Schor – “in grado di disegnare qualsiasi cosa” secondo quanto ebbe a dire di lui niente meno che Gian Lorenzo Bernini –, la sua sicurezza nel prevedere gli effetti teatrali delle macchine grandiose che via via progettava, non si basavano soltanto su ghiribizzi della fantasia, ma avevano solide basi teoriche anche su studi di ottica aggiornatissimi. La magnificenza, lo sfarzo, le sorprese, l'esuberanza e financo gli sperperi del carnevale del principe Borghese, si collocano in un ambito intellettuale che va ben oltre i cliché connessi alle esagerazioni del gusto barocco. E grazie ai documenti scoperti da Elena Fumagalli e qui pubblicati per la prima volta, scopriamo all'opera anche tutto un meraviglioso mondo fabril, con competenze altamente specializzate, e le complessità dei risvolti organizzativi di cui l'artista austriaco si prese carico per realizzare la sfilata del carro – coperto da ben 75 ghirlande con 25.000 foglie dorate – orgogliosamente immortalata nel dipinto. La mostra si è rivelata un'occasione preziosa per approfondire gli studi sui rapporti tra Schor e i Borghese, che ripetutamente si rivolsero a lui, ma anche i Colonna, per i quali nel 1662 l'artista ideò uno spettacolare letto da parata: una gigantesca conchiglia che emerge dal mare in un trionfo di cavalli e figure mitologiche, i cui effetti si possono rintracciare in dipinti e fontane nelle corti d'Inghilterra e di Francia. In catalogo Christina Strunck ha ricostruito non solo la storia di questo mirabolante arredo, offrendone una nuova interpretazione iconografica e spiegandone i significati nell'ambito dei rapporti politici con la Francia, ma ha potuto anche ristabilire spettanze e ruoli di Schor e

Manifattura romana - Bottega dei fratelli Schor, *Culla monumentale o da parata*, fine del XVII secolo, particolare (cat. n. 45)



del fratello Egid nella decorazione della Galleria di Palazzo Colonna a Roma. Se il letto del Principe non è sopravvissuto ai tempi, possiamo tuttavia ammirare in mostra la meravigliosa *Culla*, recentissimo acquisto delle Gallerie degli Uffizi. Giustamente confermata come opera di bottega degli Schor da Maria Matilde Simari, essa si configura non solo come un capolavoro di invenzione e di intaglio, con putti che si arrampicano curiosi tra ghirlande e volute, o sbirciano all'interno, ma anche come una macchina ingegnosa dove non è stato dimenticato il sistema oscillatorio per ninnare il bebè.

Il ritratto dell'artista austriaco (ora alla Galleria Nazionale dell'Umbria a Perugia) eseguito da Bernini, suo collega ed estimatore, così come l'autoritratto ravvisabile in un foglio di schizzi dello Schor al Metropolitan Museum di New York, ci mostrano una sagoma e una fisionomia da *bon vivant* – il colorito rubizzo rivelato nel dipinto è prova di sicura indulgenza verso i piaceri della tavola – che sembra trovare espressione e sfogo in una strabiliante, fecondissima progettualità festiva, sempre grandiosa. A Roma, le più grandi famiglie – si è detto dei Borghese e dei Colonna, ma vanno ricordati tra gli altri anche i Chigi, i Barberini, i Rospigliosi – si accaparrarono i suoi servizi, con o senza l'introduzione di Bernini, con cui tra l'altro Schor organizzò nel 1656 i festeggiamenti per l'ingresso di Cristina di Svezia. Carnevali, feste, spettacoli e celebrazioni, nel sistema delle scenografie barocche e delle maschere della Commedia dell'Arte, sono indagate da Teresa Megale che spiega la presenza di Arlecchino e Pulcinella nel dipinto Borghese, ipotizzando per Schor una profonda frequentazione e conoscenza della realtà teatrale dell'epoca: e proprio grazie al sodalizio con Bernini che era per giunta attore, drammaturgo, capocomico e impresario di commedie per musica. Anche Firenze, dove probabilmente lo Schor ebbe modo di soggiornare nei suoi viaggi tra Roma e Innsbruck, partecipava di un clima carnevalesco che spaziava dagli apparati celebrativi ad alto tenore intellettuale e letterario allestiti presso la corte granducale, a forme più popolari immortalate in dipinti riscoperti da Maria Matilde Simari nelle collezioni degli Uffizi e proposti in mostra con nuove interpretazioni e attribuzioni, che ci offrono uno spaccato della realtà festiva del tempo. Emerge altresì una disposizione veramente democratica degli artisti, specialmente quelli nordici, attenti a registrare tanto gli eventi più esclusivi e sfarzosi dell'aristocrazia quanto le sapide scene popolari e le messinscene organizzate presso i ceti meno abbienti. Così, insieme al carro d'oro per il carnevale del principe Borghese di Schor possiamo in questa occasione ammirare la *Giostra dei Caroselli per l'arrivo a Roma di Cristina di Svezia*, monumentale tela di Filippo Gagliardi e Filippo Lauri eccezionalmente prestata dal Museo di Roma, e confrontarli con la satira dei *Balli di Sfessania* di Jacques Callot e di altre opere solitamente non esposte o restaurate per l'occasione, come il dipinto di Bartolomeo Bianchini



Aernout van Westerhout, *Ingresso di Violante di Baviera, moglie del Granprincipe Ferdinando a Firenze*, 1689, particolare, incisione. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe (inv. n. 95796)

con *Scena carnevalesca*, ispirato alla Commedia dell'Arte. La mostra rievoca in maniera suggestiva il clima dei carnevali barocchi, per l'allestimento dei quali i carri e le carrozze costituivano un elemento primario. Ma non solo: l'uso delle carrozze, affermatosi già prima, matura proprio in quel secolo esibizionista, il Seicento, aprendo la strada a un'attitudine sociale verso l'ostentazione che tuttora dilaga e ha permesso il fiorire dell'industria automobilistica di lusso. Il saggio di Alessandra Griffo ci permette di afferrare le implicazioni artistiche del fenomeno, le sue diramazioni, il coinvolgimento degli artisti e dei decoratori più affermati nella progettazione di cocchi e carrozze sempre più complessi e sofisticati, e spiega la destinazione della grande tela di Schor al futuro Museo delle Carrozze a Palazzo Pitti. Un museo che intende riflettere su una stagione grandiosa per i mezzi di trasporto, anche se a Firenze sono rimasti prevalentemente esempi dei secoli successivi. Nel Seicento, a progettare e decorare carrozze si cimentarono non solo lo Schor, ma anche altri artisti del calibro di Ciro Ferri, Balthasar Permoser, Giovanni Battista Foggini e Vittorio Crosten, tutti impegnati a costruire per i committenti più prestigiosi macchine complesse, sontuose, spesso allegoriche (come quelle per l'ingresso a Firenze di Violante Beatrice di Baviera, quando nel 1689 andò sposa al Gran Principe Ferdinando). A giudicare dai disegni rimasti e dagli elementi decorativi sopravvissuti, esse dovevano aver meno a che fare con l'aerodinamica che con l'esibizione del rango e del potere. È evidente che per molte di queste carrozze maestose, vicoli e passaggi stretti fossero inaccessibili e che il loro uso si limitasse a itinerari solenni e a parate, attraverso vie di dimensioni adeguate, in quartieri faccendati. Certo, a giudicare dalle testimonianze documentarie, è facile immaginarsi che anche allora, e non solo a carnevale, le strade delle metropoli dovessero essere soffocate dal traffico, ma tra tanti cartigli, festoni, allegorie, dipinti che ornavano i cocchi, il pedone doveva avere materia per una continua meraviglia.



Johann Paul Schor, *Il corteo del principe Giovan Battista Borghese per il Carnevale di Roma del 1664, 1664*. Firenze, Gallerie degli Uffizi (cat. n. 1)



Johann Paul Schor e le sue origini: Innsbruck-Firenze-Roma

Markus Neuwirth

A tal proposito, informandosi il signor di Montaigne se essa consistesse in altro che nella valle da noi percorsa e negli alti pendii dei monti che avevamo incontrato, gli fu risposto che c'erano parecchie altre simili vallate non meno grandi e fertili, e altre belle città; e che era come una veste vista da noi tutta pieghie, ma se fosse distesa, il Tirolo sarebbe un paese assai grande.

Borghetto 31 ottobre 1580

(Michel de Montaigne, *Viaggio in Italia*, ed. 1991, p. 96)

Johann Paul Schor (Innsbruck 1615 - Roma 1674) irritava già i suoi contemporanei con la capacità di brillare in tutti i generi delle arti: dai lavori in glassa di zucchero per i banchetti¹ agli effetti di illusione architettonica, dalla creazione di stoviglie in argento fino alle grandi pale d'altare². Giovanni Paolo Tedesco (o Scior o Todesco), come lo chiamavano a Roma, era insomma l'uomo ideale per la messa in scena barocca, per l'effimero, per la festa di rappresentanza, la *pompa introitus*, l'ingresso cerimoniale³. Le sue apprezzate qualità di ideatore di decorazioni⁴ hanno tuttavia oscurato per lungo tempo, nella "fortuna critica", la sua movimentata carriera di pittore⁵. Gian Lorenzo Bernini, che collaborò intensivamente con Schor in vari periodi, riporta in maniera puntuale, il 10 ottobre del 1665, a Parigi: "Volete una carrozza? [...] e lui ne mette giù un disegno; [desiderate] una sedia? un [altro] disegno; dell'argenteria? [ancora] un disegno, e, in genere, è in grado di disegnare qualsiasi cosa"⁶. Il talento del Tedesco stava nel cominciare con un progetto di prima qualità e nel predisporre un complesso processo di realizzazione con molti materiali differenti. Alla fine, l'aspetto complessivo delle sue opere veniva percepito come definitivo e in sé coerente. Contraddistinguevano l'artista soprattutto la complicata sovrapposizione di figure e di oggetti, di ornamenti mossi e vibranti, e infine la maniera di comporre, ricca di idee in uno spazio gerarchicamente strutturato.

La sua piacevole e stupefacente fantasia induce spesso a trascurare che egli, fin dall'infanzia, era legato a un circuito di scienziati gesuiti che dominarono la corte di Innsbruck per decenni. Nella prima metà del XVII secolo la scienza ottica era giunta a Innsbruck ad altissimi livelli, contribuendo senza dubbio a sviluppare la capacità di risolvere

1. Johann Paul Schor, disegnatore, Baronius (Joseph Barone), incisore, Frontespizio del volume a stampa di Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, Roma 1650, particolare (cat. n. 3)

complessi sistemi decorativi. La corte di Innsbruck intratteneva assidui contatti con Galileo Galilei⁷ a Firenze, e soprattutto col suo rivale, il gesuita Christoph Scheiner⁸. Il soprannome di quest'ultimo a Innsbruck, dove insegnò, fece ricerca e pubblicò tra il 1617 e il 1619, era "der Glasgucker" (il Guardavetri)⁹. Si conducevano esperimenti e osservazioni del cielo, si progettavano combinazioni di lenti, si costruivano dispositivi di prova, si indagavano la forma e le funzioni dell'occhio, ottenendo nuovi risultati che furono pubblicati a Innsbruck nel 1619, con il titolo *Oculus hoc est: fundamentum opticum*¹⁰. La seconda edizione apparve nel 1621 a Friburgo in Brisgovia, la terza nel 1652 presso F. Flesher a Londra. Scheiner si recò successivamente a Neisse (1622-1624), Roma (1624-1633), Vienna (1633-1637), Neisse (1637-1650), tornando sempre a Innsbruck nelle soste durante i suoi viaggi. A partire dal 1634, Athanasius Kircher, il quale intrattene con Scheiner uno scambio epistolare, gli successe nel ruolo di guida intellettuale dei gesuiti a Roma. Kircher diverrà un importante committente e intermediario di Schor. Sussiste perciò una concreta e schietta base scientifica per la sensibilità visiva che caratterizza il nostro artista.

Dal momento che fino al 1650 sono attestabili ben pochi documenti e lavori, siamo obbligati a ricostruire l'ambiente nel quale Schor si formò¹¹. Le sue origini possono essere descritte abbastanza agevolmente, poiché suo padre Hans Schor, pittore che operava, come poi avrebbe fatto il figlio, in più campi, lavorò sotto molti regnanti della corte di Innsbruck e per la grande e facoltosa abbazia dei Premostratensi di Wilten, situata nella parte meridionale della città. In data 7 gennaio 1627 venne accolto come cittadino a Innsbruck e fu eletto consigliere comunale per un lasso di tempo estremamente lungo, tra il 1631 e il 1674. In un'occasione, nel 1646, occupò brevemente la carica di giudice civico. Hans Schor si mosse all'interno di un triangolo sociale composto dalla nobiltà, dal clero e dalla borghesia, nel raggio d'azione di tre forze sociali che si erano sviluppate in costante contrasto, ma anche in reciproca dipendenza. Il quarto stato dei contadini aveva tradizionalmente, nell'assemblea degli Stati territoriali del Tirolo, una posizione affermata e oltremodo forte a confronto col resto d'Europa. Che gli unici lavori ottenuti da Johann Paul Schor a Innsbruck abbiano come oggetto i quattro Stati territoriali appare, su questo sfondo, un fatto sintomatico. Johann Paul Schor fu battezzato il 27 giugno del 1615 nella chiesa di San Giacomo a Innsbruck¹², primogenito di molti figli che benedissero i coniugi Schor¹³. I successivi fratelli e sorelle arrivarono tuttavia a distanza di molto tempo. Hans Schor, originario di Augsburg, sposò Ursula Dax il 23 aprile del 1613, entrando così a far parte di una famiglia di artisti del luogo. Il padre di Ursula, Christoph Dax (morto il 4 aprile del 1619) era pittore di corte a Innsbruck. All'epoca delle sue nozze anche Hans Schor fu nominato "pittore qualificato di Wilten". Subito dopo essere stato accolto nel corpo cittadino, egli acquistò, come si suol dire, "per eredità e compravendita", una casa



2. MG [Matthäus Greuter], incisore, Frontespizio del volume a stampa di Christoph Scheiner, *Rosa Ursina sive Sol*, Bracciano 1626-1630

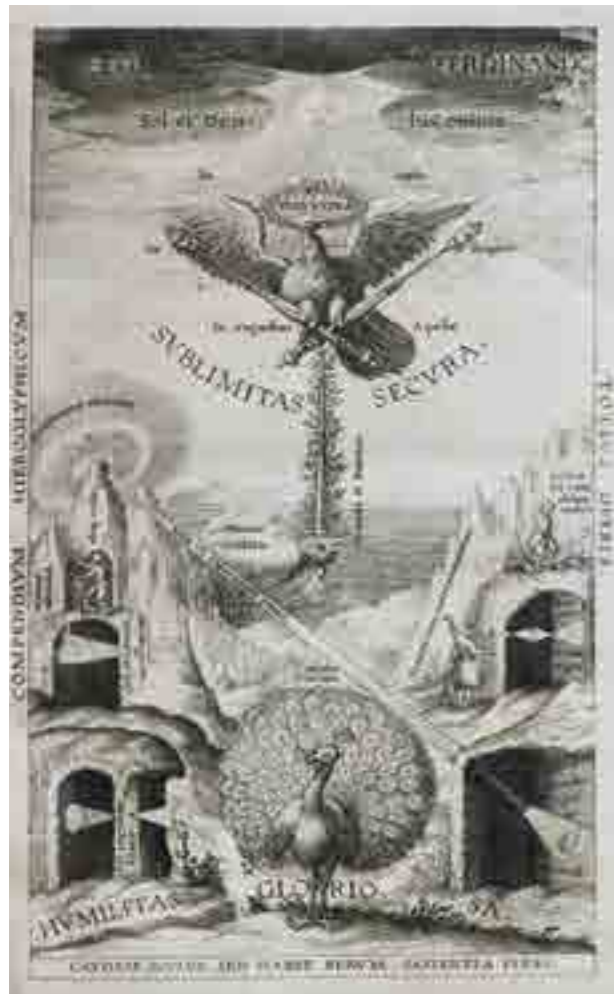
nella Kirchgasse, che già Christoph Dax aveva preso in suo possesso nel 1604. Questa casa passerà poi al figlio di Hans Egid Schor¹⁴ e successivamente a Johann Ferdinand Schor¹⁵.

La cosa più importante in questo inquadramento cronologico è però che Johann Paul Schor nacque al tempo di una rivoluzione della concezione visiva che coinvolse, tra l'altro, Firenze, Innsbruck e Roma.

Galileo Galilei, Christoph Scheiner e Athanasius Kircher: l'ottica e la musica

Dal 1626 al 1630 Christoph Scheiner pubblicò, a Bracciano, il libro *Rosa Ursina sive Sol* (fig. 2)¹⁶. L'esemplare del Collegio dei Gesuiti di Innsbruck reca, vergata a mano, la data d'acquisizione 1654, l'anno nel quale Johann Paul Schor giunse a Innsbruck per un breve periodo. Athanasius Kircher ebbe a disposizione il resto della tiratura del libro dopo che Scheiner aveva abbandonato Roma nel 1633¹⁷. Scheiner dedicò il suo lavoro sull'ottica e l'osservazione delle macchie solari al suo protettore, appassionato d'arte, Paolo Giordano II Orsini¹⁸, col quale giunse però a un contenzioso circa il pagamento¹⁹. Era previsto inizialmente che i costi della stampa del libro fossero sostenuti dal fratello di questi, il cardinale Alessandro Orsini, che però morì nel 1626²⁰. Nel libro Scheiner tratta di esperimenti ottici che già tra il 1602 e il 1618 ebbero luogo a Innsbruck sotto il Principe arciduca Massimiliano III, Gran Maestro dell'Ordine Teutonico. Scheiner descrive un dispositivo di prova di grande interesse, congegnato per esperimenti di proiezione:

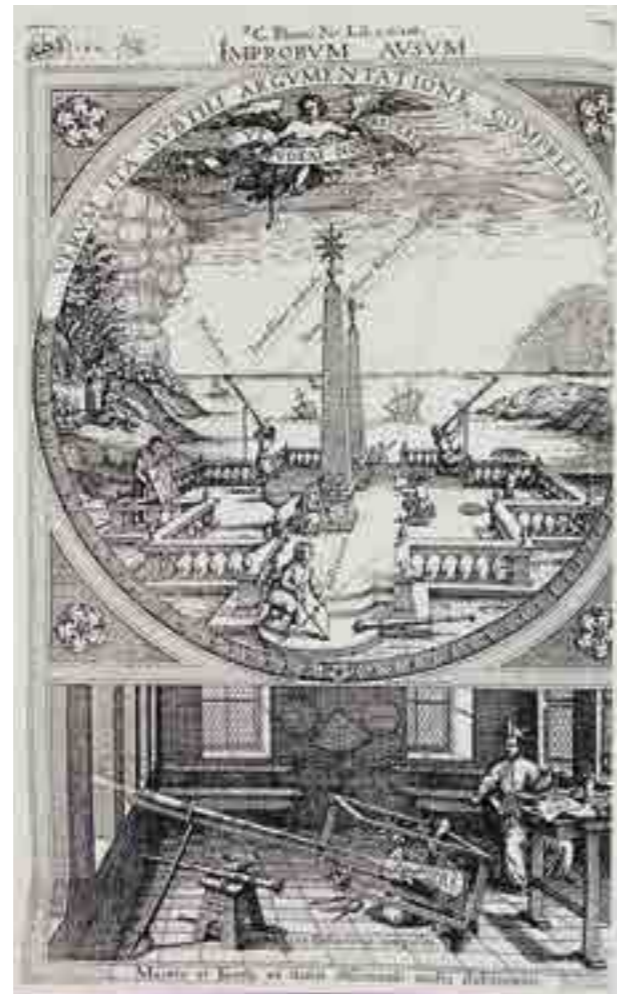
L'Illustrissimo Arciduca Massimiliano, di piissima memoria, volle far indagare anche questo fatto (come innumerevoli altre cose, mosso dal suo eccezionale amore per la matematica). Fece dunque costruire nel suo palazzo a Innsbruck una grande sfera dal raggio di diversi piedi. Prendemmo posto all'interno e proiettammo sulla parete concava le forme degli oggetti posti al di fuori attraverso una lente convessa (cioè, una lente convergente). Grazie a questo procedimento esse diventavano visibili in una buona e nitida immagine di gran lunga più regolare, e su una più ampia superficie, che se fossero state proiettate su una qualche superficie piana²¹.



14

Con l'accesso a questa camera oscura, un vero e proprio occhio di dimensioni gigantesche, si poteva dimostrare come mai l'immagine rovesciata, corretta con una lente, funzioni meglio sulla retina curva che su qualsivoglia superficie piana.

Sul frontespizio del libro sono raffigurati tre orsi, animali araldici degli Orsini, all'interno di grotte. Quello più in alto custodisce una rosa, fiore emblema degli Orsini (*Rosae custos*). Un raggio di sole cade nella grotta e riproduce le macchie solari su un foglio di carta. Compasso e cannocchiale alludono al lavoro dell'astronomo. L'orsa che allatta è accompagnata dal poscritto: "Constans industria format" ("La cura costante porta a compimento"). Nella terza caverna un orso giace in letargo, "Ipse alimenta mihi" ("Sono io il mio stesso nutrimento"), certamente un rimando alle profonde riflessioni condotte dal sapiente in condizioni di tranquillità²². Galileo Galilei, che nel libro è posto con enfasi sotto attacco, trovava eccessivo tutto questo allegorizzare. Se ne prese gioco in una lettera dell'anno 1636:



3. Anonimo disegnatore dei primi decenni del XVII secolo, Frontespizio del volume a stampa di Christoph Scheiner, *Oculus hoc est: Fundamentum opticum*, Innsbruck 1619

4. David Widmann, incisore, *Operazione di puntamento astronomico*, illustrazione del volume a stampa di Christoph Scheiner, *Rosa Ursina sive Sol*, Bracciano 1626-1630



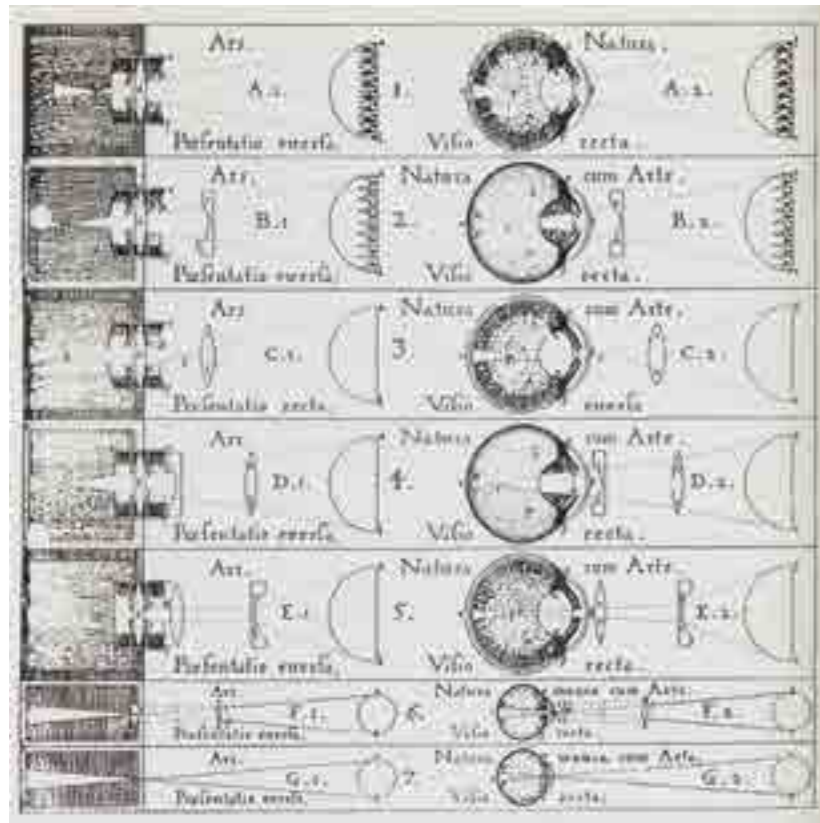
5. Anonimo disegnatore dei primi decenni del XVII secolo, Frontespizio del volume a stampa di Christoph Scheiner, *Rosa Ursina sive Sol*, Bracciano 1626-1630

15

[...] la Rosa, dove sono tante e tanto solenni BAMBOCCERË. [...] E chi non trasecolerà nel considerar l'arguzia dell'impresa delle tre orse nelle tre caverne, l'una delle quali col telescopio riceve le macchie del Sole, l'altra lambe i suoi orsacchini, e la terza si succhia le mani [...]²³.

La stampa è siglata col monogramma MG, da interpretare come Matthäus Greuter, un incisore proveniente da Strasburgo che, tra il 1606 e il 1638, tenne a Roma una fiorente bottega che continuò a esistere anche dopo la sua morte²⁴. Greuter, che nel 1613 eseguì anche le incisioni su rame per le rappresentazioni delle macchie solari fatte da Galilei²⁵, e che sia nel 1632 che nel 1638 pubblicò una coppia di mappamondi, giocò un ruolo significativo quale intermediario nella comunità tedesca a Roma e lavorò spesso per conto dei Gesuiti.

La rappresentazione degli esperimenti nelle caverne è certo ispirata da un frontespizio (fig. 3), ad opera di un incisore finora ignoto, per il trattato di Christoph Scheiner *Oculus hoc est: fundamentum opticum*, apparso a Innsbruck nel 1619²⁶. I diversi esperimenti con la camera oscura vengono rappresentati con alcune caverne. Il frontespizio tematizza il ribaltamento dell'immagine proiettiva, il grado di correzione con le lenti interposte e così via. Con una *manus oculata*, armata di una spada e con un occhio nel centro, Scheiner simboleggia il rapporto di scambio tra l'attività manuale e la vista, il cimento maggiore di ogni artista. La divisa araldica dell'imperatore Carlo V, *Plus ultra*, "ancora avanti", è trasposta al progresso della scienza²⁷. La prima parte del libro contiene la fisiologia dell'occhio, con numerose scoperte: la misura del raggio di curvatura della cornea, la diramazione nasale del nervo ottico, l'aumento del raggio di curvatura del cristallino per accomodamento e altre cose. Il metodo qui suggerito per la diagnosi della miopia, detto "Prova di Scheiner", è, con alcune modifiche, applicato ancora oggi. Nella seconda parte l'autore tratta le diffrazioni della luce; nella terza la visione degli oggetti e l'angolo visuale.



6. Anonimo disegnatore dei primi decenni del XVII secolo, *Schema dell'analogia tra cannocchiale e occhio*, illustrazione del volume a stampa di Christoph Scheiner, *Rosa Ursina sive Sol*, Bracciano 1626-1630

Nella bottega romana di Matthäus Greuter lavorava anche David Widmann, che nella *Rosa Ursina* ha firmato in basso a sinistra, in corrispondenza dell'immagine dello sgabello, un'incisione estremamente interessante e complessa (fig. 4)²⁸. Per l'iconologia degli obelischi e per il loro impiego come strumenti di mira, l'immagine, corredata dal testo, offre una cospicua raccolta di principî. Il frontespizio (fig. 5) presenta, in posizione centrale, una sfera trasparente con la fascia dello zodiaco. Nel centro sta la rosa splendente, identificabile col sole. Le formazioni nuvolose soggiacciono a una disposizione pressoché geometrica. Accanto allo stemma, al medaglione sacro e all'acronimo IHS, si trovano, nei quattro pennacchi, alcune illustrazioni degne di nota. A sinistra in alto una mano con un libro aperto e libri chiusi legati a essa: "Avctoritas sacra": non si intende altro che la censura ecclesiastica. A destra in alto, dirimpetto, una mano che scrive, dotata di un occhio che irradia luce: la "Ratio". A sinistra in basso, intenzionalmente vicino allo stemma, la luce di una lanterna su un torchio da stampa: è l'"Avctoritas profana", ovvero la necessità secolare della pubblicazione scientifica. A destra in basso il "Sensus" con apparecchi di misura, come premessa alla scienza. Nel libro Scheiner si confronta con i fenomeni ottici e astronomici e, tra gli altri, le macchie solari. La contesa per la prima scoperta di queste

ultime aveva condotto a una progressiva rottura con Galileo Galilei. Nelle più gravi controversie sull'impianto eliocentrico dell'universo, Scheiner era il portavoce delle forze conservatrici, che portarono all'abiura forzosa di Galilei e ai suoi arresti domiciliari.

Galileo Galilei, per parte sua, coltivò assidui contatti epistolari e personali con Leopoldo V tra il 1618 e il 1623²⁹. Le lettere sono improntate a una profonda, reciproca stima. L'arciduca Leopoldo V fece costruire nella sua sala d'armi un imponente piedistallo per il più grande dei due telescopi³⁰ che gli erano stati inviati da Galilei nel 1618. Nella lettera d'accompagnamento del 23 maggio del 1618, indirizzata all'arciduca che rivestiva ancora la carica aggiuntiva di vescovo, Galilei osa spingersi molto in là, persistendo nel definire "una poesia", o "un sogno", il sistema eliocentrico:

Hora, perché io so quanto convegna ubidire e credere alle determinazioni de i superiori, come quelli che sono scorti da più alte cognizioni alle quali la bassezza del mio ingegno per se stesso non arriva, reputo questa presente scrittura che li mando, come quella che è fondata sopra la mobilità della terra ovvero che è uno degli argomenti fisici che io producevo in confermazione di essa mobilità, la reputo, dico, come una poesia ovvero un sogno, e per tale la ricevo l'A.V. Tuttavia, perché anco i poeti apprezzano tal volta alcuna delle loro fantasie, io parimente fo qualche stima di questa mia vanità: e già che mi ritrovavo haverla scritta e lasciata vedere da esso Sig.r. Cardinale [Alessandro Orsini] soprannominato e da alcuni altri pocchi, ne ho poi lasciate andare alcune copie in mano di altri signori grandi³¹.

Leopoldo inviò addirittura a Galilei, perché le verificasse, le proprie osservazioni astronomiche su di una cometa. Nel 1618, allo scoppiare della Guerra dei Trent'anni, vennero avvistate tre comete. Una di esse poteva essere osservata più a lungo delle altre nel cielo notturno, e Leopoldo V scrisse a Firenze a Galilei, in italiano:

Charo Galileo, Che non vi ho scritto alcuno tempo in qua, è stato questo silentio da mia parte causato del mancamento di materia. Hora, essendomi consignato un discorso sopra la cometa, vi la mando con la presente, et vi prego avisarmi quanto prima il suo parere saggio, che aspettarò con desiderio. Et con questo vi assicuro della solita mia gratia.

Di Isbrug, alli 13 di Gennaro 1619 Leopoldo

Ho sentito con grandissimo dispiacere la vostra indisposizione. Dio vi concede con questo anno nuovo miglior sanità et tutto quello che possiate desiderar [in] questo mundo. Saperia ancor volentiero il parer del P. Benedetto sopra questo cometa³².

Quante più questioni Galileo affrontava con l'Inquisizione e con Scheiner, tanto più difficile risultava per Leopoldo mantenere con lui un contatto ufficiale.

Tre principî, Massimiliano dal 1602 al 1618, Leopoldo dal 1618 al 1632, e Claudia, come vedova reggente suprema, dal 1632 al 1646, sostennero e promossero lo studio dell'ottica a Innsbruck. Durante l'infanzia e la giovinezza di Johann Paul Schor, il senso della vista, la forma dell'occhio, la relatività della visione, le illusioni ottiche,



7. Johannes Gump, *Autoritratto*, 1646.
Firenze, Gallerie degli Uffizi

18

come pure l'analogia tra l'occhio e il cannocchiale (fig. 6) furono tutti argomenti di grande rilievo a Innsbruck. All'interno di questo panorama si inserisce lo straordinario autoritratto (fig. 7), realizzato nel 1646 e custodito agli Uffizi, di Johannes Gump, figlio dell'architetto di corte, battezzato l'11 marzo del 1626 nella chiesa di San Giacomo a Innsbruck³³. Claudia de' Medici, alla fine del dicembre del 1644, impartì l'ordine seguente: che fosse corrisposto un onorario di trenta fiorini al figlio chiamato Johannes ("Johannes genannt") dell'operoso ("embsigen") architetto di corte Christoph Gump per le pitture eseguite in un certo tempo a corte ("zu hof ain Zaitlanng verrichter Mallerey"), dimodoché questi potesse recarsi a Firenze. La qual cosa, nel bel mezzo delle difficoltà derivate dalla guerra di erogare pagamenti, rappresentava un chiaro segno di distinzione e favore a corte³⁴. Non sappiamo con chi abbia studiato Johannes. Sappiamo tuttavia che suo fratello Michael Gump (1636-1679) aveva svolto il suo apprendistato presso Hans Schor.

L'autoritratto mostra Johannes Gump di spalle, cogliendo cioè il punto di vista dello spettatore. A sinistra è collocato uno specchio ottagonale col volto del pittore e lo spazio visibile dietro di lui. A destra è la tela, dove appare il suo volto che guarda dritto verso lo spettatore. Su un biglietto strappato si legge: "Johannes Gump nel ventesimo anno, 1646" ("Johannes Gump im 20. Jar 1646").

L'artista ha di fianco a sé un cane e un gatto che si azzuffano: in questo modo, Gump accentua l'impostazione del quadro nei termini di un'allegoria del "Paragone", cioè della competizione tra le arti. Col proprio autoritratto l'artista indica che anche la pittura può, come la scultura o l'architettura, conseguire effetti di spazio a tutto tondo col supporto di molteplici sorgenti luminose³⁵. Sul cavalletto, a guisa di recipiente per i colori a olio, è posata una conchiglia che rimanda alla grazia del talento concessa da Dio. Un piccolo flauto, infine, integra la musica e il mondo dei suoni nel concerto visivo.

Onde meglio comprendere le origini del fenomeno Schor, conviene procedere a una più attenta lettura del diario di Paul Fréart de Chantelou³⁶. Questi fu posto a fianco di Bernini, in qualità di accompagnatore e traduttore, quando l'artista giunse a Parigi su invito del re Luigi XIV. Né Bernini né Luigi XIV, e neppure Chantelou, sono i primi a menzionare Schor. È invece l'abate Francesco Butti che per primo parla di Schor l'8 ottobre del 1665, quando critica le insufficienze nel lavoro degli ingegneri teatrali Vigarani per la sala degli spettacoli delle Tuileries, costruita con balconate, cornicioni e colonne. Da questo assetto conseguiva, attacca Butti, quella pessima acustica che effettivamente rappresentò un problema. Mazzarino avrebbe desiderato condurre a Parigi il Tedesco, che si sarebbe potuto occupare in modo eccellente di questo tipo di decorazioni, ma il Cardinale era morto prima di poter mettere in opera questo piano. Bernini aveva affermato che il Tedesco era un eccellente disegnatore e Chantelou aveva appena detto:

Questo genere di sale, a mio parere, all'interno andrebbero lasciate libere e dovrebbero essere di forma ovale, senza sporgenze o rientranze, ma con spazi rigorosamente unitari e di grande semplicità, per dar modo alla voce e ai suoni di diffondersi uniformemente e senza discontinuità, naturalmente, per cerchi concentrici, quali quelli che si vedono sull'acqua quando si getta una pietra o qualche altro oggetto pesante, come gli antichi hanno sempre praticato nei loro teatri, secondo quanto osserva Vitruvio³⁷.

Non soltanto si faceva affidamento su Schor – al quale per primo, a Parigi, aveva pensato il cardinale Mazzarino – per dei validi progetti, ma anche e soprattutto perché regolasse le proporzioni spaziali in rapporto alla risonanza acustica. L'abilità con la quale Schor mette in mostra complicatissimi riferimenti teologici, filosofici e scientifici, ovviamente in dialogo con gli autori, rivela senza dubbio una parte intellettuale che in nessun modo contraddice l'inebriante piacere barocco della messa in scena. Al contrario, i due fattori si presuppongono vicendevolmente.

Su questo sfondo, il frontespizio di Schor per il trattato di Athanasius Kircher SJ *Musurgia Universalis, sive ars magna consoni et dissoni* (fig. 8, cat. n. 3), del 1650, acquisisce un'importanza particolare³⁸. Schor disegna anche il ritratto di dedica, datato già al 1649, dell'arciduca Leopoldo Guglielmo (fig. 9), patrocinator e dedicatario dell'opera³⁹. Segue una canzone di Pompeo Colonna, che pure si rifà alla dimensione visiva. Kircher, in questo lavoro di riferimento sulla

19



20

musica e sui principî generali dell'acustica, ricerca i fondamenti scientifici dei rapporti tra suoni addentrando negli insegnamenti pitagorici⁴⁰. Schor posiziona in basso a sinistra sul frontespizio Pitagora, che con la mano destra indica il suo teorema sul triangolo rettangolo. Nella mano sinistra tiene una bacchetta con la quale punta una fucina sotterranea, come quella di Vulcano. Procedendo, Pitagora percepisce gli intervalli naturali di quarta, quinta e ottava, a seconda del peso dei martelli 1:2:3:4. Fuoco (calore), terra, acqua e aria sono responsabili del veicolamento dei suoni. Gli strumenti, come i corni e la lira, che giacciono al suolo, rendono manifesto il rapporto tra spazio e musica, materiale e lunghezza delle corde. Misura e numero regnano ovunque in un senso spaziale-architettonico e musicale⁴¹.

Sul lato destro Erato, la musa della lirica, indica con la mano destra il proprio attributo, il liuto. Nella mano sinistra uno scettro, terminante con un orecchio, rimanda all'onnipotenza della parola, parlata e cantata, e della musica. Sulla sua testa è posato un usignolo, ossia Filomela, figlia del re ateniese Pandione e di Zeusippe, tramutatasi in un uccello. Kircher dedica a questo personaggio mitologico, che col suo canto rallegra gli uomini, un intero capitolo⁴². Sulla destra, alla sommità di una

8. Johann Paul Schor, disegnatore, Baronius (Joseph Barone), incisore, Frontespizio del volume a stampa di Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, Roma 1650 (cat. n. 3)

9. Johann Paul Schor, disegnatore, Paulus Pontius, incisore, *Ritratto dedicatorio dell'arciduca Leopoldo Guglielmo*, 1649, illustrazione del volume a stampa di Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, Roma 1650

ripida scala che ascende al Parnaso, si leva Pegaso, simbolo della metrica e dell'ispirazione nell'arte poetica. Lo scorcio visibile tra i due protagonisti, che personificano come due poli opposti il principio maschile e quello femminile, mostra una ridda di satiri, le corna e le zampe caprine appena visibili, su di una spiaggia, e nel mare mostra invece una ridda di creature acquatiche, condotta da Tritone che brandisce il tridente. Si tratta di un riferimento al filosofo pitagorico Petrone, che teorizzava mondi diversi e differenti universi. Egli tentava di afferrare i sistemi della natura e i loro moti e riteneva che tutte le serie "procedono dolcemente tutt'intorno come in una danza circolare"⁴³.

Un uomo solitario, a riva, guarda verso la parete rocciosa di destra. Lungo la direttrice della visuale, o piuttosto del suono emesso, è scritto: "pascite ut ante boves" ("pascete come prima i vostri buoi"). La linea è rifratta dalla roccia e incrocia la parola *oves* sopra un piccolo uomo e il suo gregge. Da *boves*, buoi, viene *oves*, pecore. Schor rappresenta l'eco e la sua possibile alterazione. Questa banda sovrascritta cita la prima ecloga delle *Bucoliche* di Virgilio. In essa, nel corso di un dialogo, il fuggiasco Melibee ammira la tranquilla e ritirata vita di pastore condotta da Tiro. Già dalla prima strofa Melibee richiama il mondo dei suoni naturali e la risonanza:

*nos patriam fugimus: tu, Tityre, lentus in umbra
formosam resonare doces Amaryllida silvas* (I, vv. 4-5).

noi fuggiamo in esilio dalla patria. Tu, Tityro, placido all'ombra,
insegna ai boschi a echeggiare 'Amarillide'⁴⁴.

Con atteggiamento ambivalente, Tiro mette a confronto la vita agreste, nelle vesti di pastore, e quella urbana⁴⁵. Il personaggio richiama l'attenzione su di un giovane che lo ha indirizzato verso i pregi della vita rurale, esortandolo con la citazione chiave:

pascite ut ante boves, pueri, summittite tauros (I, v. 45).

pascolate, come prima, le mucche, ragazzi, allevate i torelli⁴⁶.

A questo punto Melibee dà inizio a una descrizione delle bellezze naturali nella quale i suoni della natura ricorrono in maniera onomatopeica.

Siccome sul frontespizio l'eco di *boves* ritorna dalla parete rocciosa come *oves*, la questione della risonanza è piegata a una interpretazione cristiana. Quanto l'antichità emette come un motivo conduttore, viene riverberato dal Parnaso, la montagna della poesia, come il "buon pastore" cristiano che salvaguarda le pecore. A ciò va aggiunto che, nella tradizionale interpretazione di Virgilio, questo giovane è identificato con Ottaviano, il futuro Augusto⁴⁷. La Roma intesa come centro del potere augusteo si trasforma, nell'eco del canto, nella capitale della cristianità avente il pontefice nel ruolo di governante. La città cattolica di Roma diviene, in questa retorica acustica e visuale, la legittima erede della metropoli antica, la validità del cui potere abbraccia il mondo intero.

21

Sovrastante il paesaggio è sospeso il globo trasparente del firmamento con la fascia dello zodiaco, sul bordo della quale si legge: “Quis [enarrabit cœlorum rationem, et] concentum cœli dormire faciet. Iob: 38”. È la metà, qui integrata, del versetto 37 dal capitolo 38 del *Libro di Giobbe*, nel quale Dio stigmatizza l’insipienza umana e mostra le sue opere meravigliose e il loro ordinamento: “Chi esporrà il governo de’ cieli, e farà tacere la celeste armonia?”⁴⁸. All’inizio del trentottesimo capitolo possono leggersi anche quei versi, dal 4 al 7, che influenzano la disposizione della parte superiore del frontespizio:

Dov’eri tu quand’io gettava i fondamenti della terra?
dimello, se ne sai tanto.
Sai tu chi ne fissò le misure?
e chi tese sopra di essa il livello?
Qual hanno appoggio le basi di lei?
e chi pose la sua pietra angolare,
Allorché davano laude a me tutte insieme le stelle della mattina,
e voci di giubilo alzavano tutti i figlioli di Dio?⁴⁹

Con questa citazione si chiarisce il nesso tra musica e architettura da un punto di vista teologico. E più avanti, al versetto 33:

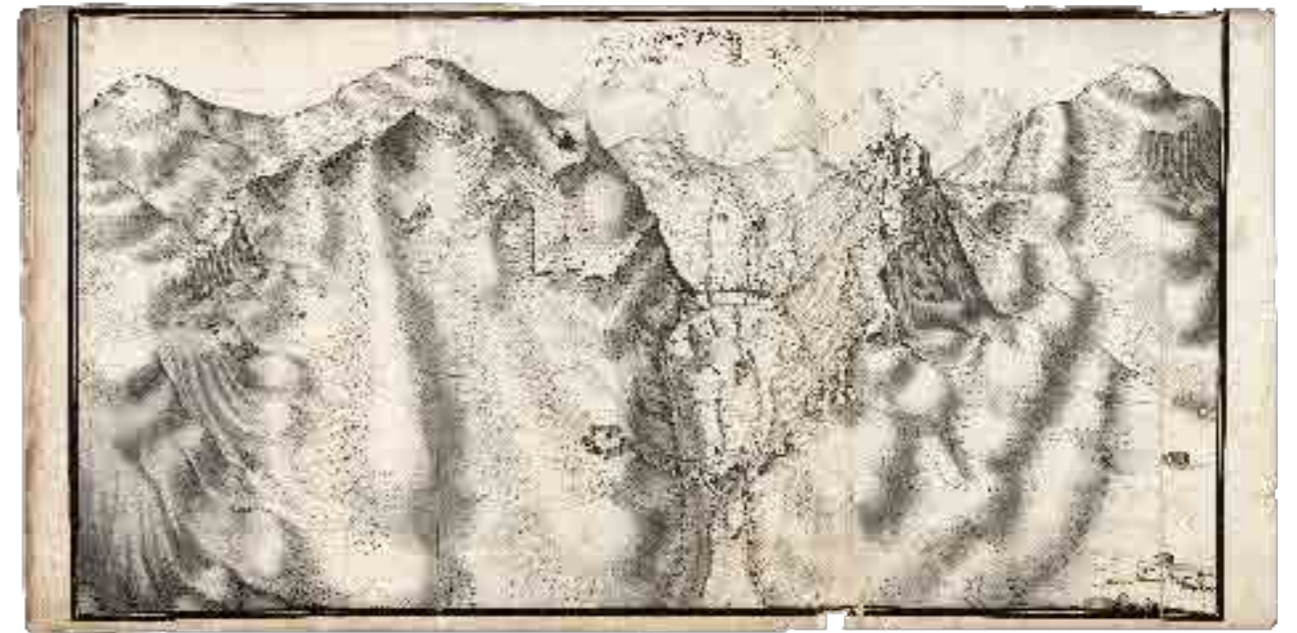
Intendi tu l’ordine del cielo,
e stabilirai le ragioni di lui sopra la terra?⁵⁰

Similmente a quanto avviene nel Libro della Sapienza di Salomone, si chiama qui in causa l’ordine matematico e la sua origine divina, assieme all’esultanza degli angeli. Musica celeste e musica terrestre erano chiamate a cantare all’unisono la creazione.

I passi biblici si riannodano inoltre all’analogia, specificamente neo-platonica, tra musica delle sfere celesti e musica terrena. Sulla sfera siede Orfeo, incoronato d’alloro, recante una lira e un flauto di Pan che rimanda al *panhymnus* orfico, nel quale Pan esegue la musica armonica del cosmo⁵¹. Di lì sventola il nastro con il titolo e la dedica del libro: “ATHANASJ KIRCHERI SOC.IESV MUSURGIA VNIVERSALIS siue ARS M[AGNA CONSONI ET DISSONI] AD SERENISS^M. LEOPOLDVM GVILIELMVM ARCHIDVCEM AVSTRLE.”. Un insegna sorretta da due serafini riporta un riferimento al coro degli angeli e a una pagina del libro dove si spiega il Sanctus: “CANON ANGELICUS 36 VOCUM – SANCTUS SANCTUS SANCTUS – IN 9 CHOROS DISTRIBVITVS. cuiq̄ resolut. uid. Fol. 584.”.

Proprio a questa pagina del libro Schor viene menzionato col nome proprio, espressamente e in maniera tale da rivelare confidenza personale: “[...] Canon est, quē in 9 Choros distributum 36 vocibus cantabilem proposuimus frontispicio huius operis, quemque hoc loco Paulò fusius explicare visum est”⁵² (“[...] è il canone che abbiamo posto all’inizio, sul frontespizio dell’opera, suddiviso in nove cori e trentasei voci, e che Paolo volle rappresentare in questo punto in maniera abbastanza dettagliata”)⁵³. Kircher è evidentemente

22



10. Christoph ed Elias Gump, *Lo sbarramento di Ehrenberg*, 1632, disegno. Innsbruck, Universitätsbibliothek

soddisfatto della trasposizione visiva della complicata argomentazione dotta ed esprime il proprio apprezzamento. Dal coro degli angeli risplende l’invincibile Sole-Dio, nel quale è collocato il triangolo equilatero con l’occhio, ovvero la Trinità. Ai lati appaiono trentaquattro stelle che, con i due serafini, compongono in totale il numero di trentasei, e in ciascun angolo, opportunamente, il numero nove. Nove gruppi con teste di putti rappresentano i nove cori angelici. Questo ordinamento triadico della gerarchia degli angeli e dei nove cori angelici, col triplice Sanctus, risale in realtà allo Pseudo-Dionigi Aeropagita, databile al VI secolo d.C. Il suo scritto *Sulla gerarchia angelica* esercitò una grande influenza su tutto il Medioevo e fino a buona parte dell’età moderna⁵⁴.

Al di là del complesso programma allegorico, un dettaglio poco appariscente sul frontespizio di Schor merita, per il suo rilievo storico, maggior interesse. La maniera in cui egli disegna le articolazioni montuose e i rilievi, con lunghe strisce sul crinale, corrisponde al tipo di rilievi realizzati nel corso della Guerra dei Trent’anni al fine di poter edificare prontamente delle fortificazioni. Il padre di Schor, Hans, condusse più volte delle campagne di rilievi su terreni montuosi e stilò relazioni sullo stato delle fortificazioni. Tra di esse lo sbarramento di Ehrenberg del 1620 davanti a Reutte, il quale poi, meglio ricostruito, effettivamente arrestò le truppe nemiche di Bernardo di Weimar nel 1632⁵⁵. Claudia de’ Medici cercò di persuadere, in una lettera del 24 gennaio del 1632, sua madre Cristina di Lorena, che si trovava a Firenze, a inviarle Alfonso Parigi in qualità di ingegnere militare⁵⁶. Parigi però non avrebbe potuto mettersi in viaggio. A motivo della diffusa

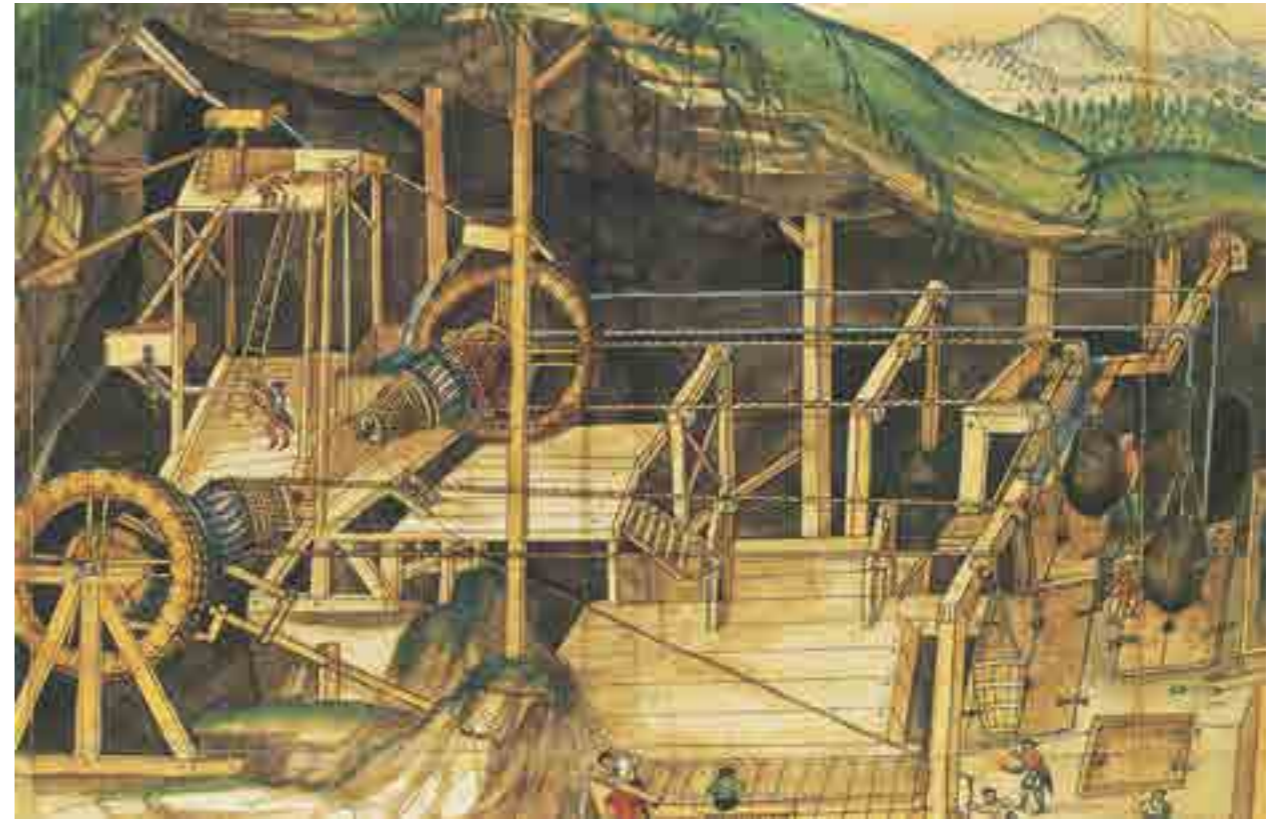
23



11. Egid e Hans Schor, *Trono di Salomone*, post 1665. Innsbruck, abbazia di Wilten, altare maggiore

apprensione che regnava riguardo a un nuovo, possibile attacco militare, gli architetti Christoph e Elias Gumpff attraversarono a cavallo la regione nel 1632, raccolsero i loro rilevamenti sul territorio e sui siti di fortificazioni già esistenti nel codice *Kurzer Tractat aller Schanz und Fortificationsgebeuen...* (*Breve trattato circa tutte le trincee e fortezze...*) e lo presentarono agli Stati territoriali (fig. 10).

Nella premessa al codice i fratelli Gumpff paragonano l'arciduca Leopoldo V, da poco defunto, al re biblico David, e suo figlio Ferdinando Carlo al saggio re Salomone, così come l'intero territorio del Tirolo al Tempio di Salomone da edificare. Vogliono con ciò significare le fortificazioni, da rinforzare contro gli eretici. Questa introduzione poeticamente guarnita risponde alle aspettative di un nuovo orientamento politico, che in tempi di necessità pone al centro la salvaguardia della continuità dinastica. La corte di Innsbruck deve volgersi all'educazione di Ferdinando Carlo, di appena quattro anni all'epoca, quale futuro regnante che potrà governare tanto saggiamente quanto Salomone. Il 30 maggio del 1642, in occasione dell'onomastico di Ferdinando Carlo, che il 17 maggio ha compiuto quattordici anni, i Gesuiti⁵⁷ rappresentano lo spettacolo intitolato *Salomon adolescens*⁵⁸. Figuranti principali furono l'arciduca Ferdinando Carlo e suo fratello Sigismondo Francesco, quasi rappresentassero uno *speculum principis* vivente e operante per la loro stessa politica futura! La scenografia barocca e la realtà sono divenute inseparabili. Da questa fusione deriva una retorica verbale e visiva che contraddistinguerà l'arte anche dopo la pace di Westfalia del 1648. Egid e Hans Schor realizzano, poco dopo il 1665, l'altare maggiore del monastero di Wilten col trono di Salomone (fig. 11), che chiaramente è ispirato all'effetto di profondità graduata del prospetto



12. Anonimo disegnatore del XVI secolo, *Miniera di Erbstollen*, sito minerario di Schwaz, illustrazione del manoscritto *Schwazer Bergbuch*, 1556. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek (cod. 10.852)

teatrale. Il percorso che da progetti, idee abbozzate e illustrazioni di libri in piccolo formato conduce a opere monumentali e a grandi pianificazioni per gli ambienti sarebbe argomento degno di sollecitare un interesse maggiore.

Un altro dettaglio sul frontespizio della *Musurgia* si rifà a un preciso contesto. L'aprirsi della terra su una forgia, il rendere visibile l'oscurità, alludono ovviamente all'antico mito di Vulcano. Questi motivi rimandano però, oltre a quanto detto, alle rappresentazioni di gallerie minerarie prodotte nel XVI e XVII secolo, nelle quali l'interno del monte è affiancato a una porzione di paesaggio sovrastante. Un buon esempio è la rappresentazione della miniera d'argento Erbstollen di Schwaz (fig. 12), una miniera ereditaria degli Asburgo. don Lorenzo de' Medici e il cardinale Carlo de' Medici la visitarono in concomitanza delle nozze della sorella Claudia de' Medici con l'arciduca Leopoldo V, il 9 aprile del 1626, e ne riportarono un resoconto a Firenze, soprattutto sui dispositivi tecnici⁵⁹.

Ancora un collegamento trasversale propongono le rappresentazioni di quei lavori scientifici sull'ottica, nei quali sezioni di cavità buie servono da postazioni di prova, esattamente come camere oscure naturali. Athanasius Kircher fa già nella *Musurgia* l'annuncio di un nuovo libro su questo tema: *Mundus Subterraneus*. Questo testo apparve



26

per la prima volta ad Amsterdam tra il 1664 e il 1665, sempre con un frontespizio ad opera di Johann Paul Schor, inciso dall'olandese Theodor Matham⁶⁰ (fig. 13). Spunto per questo libro fu l'esplosione dell'Etna alla quale Kircher poté assistere personalmente durante un viaggio in Sicilia nel 1637. Condusse successivamente delle ricerche sui fenomeni sotterranei e si intrattene a discorrere con persone residenti in prossimità del vulcano, che gli assicurarono che il calore aumenta tanto più quanto più a fondo ci si inoltra. Più avanti l'autore analizza la forza di gravità, il sole, la luna, l'idraulica, la metallurgia, i fuochi d'artificio e altri argomenti. Kircher fa anche numerosi riferimenti a Scheiner e riprende, tra l'altro, l'osservazione delle macchie solari, questione che provocò la rottura con Galileo Galilei nella contesa sulla priorità della scoperta. Kircher, i cui libri riccamente forniti di illustrazioni erano molto diffusi nel XVII secolo, prestava molta attenzione alla qualità dell'apparato iconografico delle sue pubblicazioni⁶¹. La spiegazione scientifica doveva essere bilanciata dalla trasmissione allegorica di articolate connessioni filosofiche.

Anche in questa occasione Schor struttura il frontespizio in modo complesso, ma allo stesso tempo comprensibile nel suo insieme a colpo d'occhio. La mano di Dio cala dall'alto e regge la catena dell'Essere,



13. Johann Paul Schor, disegnatore, Theodor Matham, incisore, Frontespizio del volume a stampa di Athanasius Kircher, *Mundus Subterraneus*, Amsterdam 1664

14. Anonimo disegnatore del XVII secolo, *Spiritus universale*, illustrazione del volume a stampa di Athanasius Kircher, *Oedipus Aegyptiacus*, 1653

alla quale è sospesa una sfera alata attraversata da un serpente. Kircher ha già spiegato questo simbolo geroglifico dello spirito universale in uno schema (fig. 14) del suo libro *Oedipus Aegyptiacus*, pubblicato a Roma nel 1662: "in esso trovate tutti gli arcani della filosofia"⁶². Negli angoli stanno le lettere che, composte assieme, danno le parole PHILO/AMOR. Già in questo semplice schema appare in basso una citazione da Virgilio (*Aen.* VI, vv. 724-727), anch'essa inserita poi da Schor nel nastro recante un'iscrizione, sotto il globo alato:

spiritus intus alit totamque infusa
per artus mens agitat molem.

La citazione completa:

Primamente, e cielo e terra e le piane del mare,
e della luna la sfera lucente e le stelle titanie,
vivifica l'intimo spirito, e per le membra diffusa
l'anima muove tutta la mole del mondo e al gran corpo si unisce⁶³.

Sotto il geroglifico dello spirito universale Schor colloca la Terra, avvolta dal soffio dei dodici venti. A sinistra il sole e la luna a destra, rappresentata mentre provoca un'eclissi solare. Al suolo, a sinistra, siede l'allegoria dell'Astronomia, ritratta nell'atto di scrivere e recante una sfera celeste con la fascia dello zodiaco. A destra siede invece la Giustizia, i piatti della bilancia in grembo. Guarda lungo una livella o un bastone di Giacobbe, le cui traverse sono rivolte in direzione dello spettatore, verso il mondo. Nel punto di fuga è visibile un occhio: è l'occhio della Giustizia, infallibile e giusto, che fa progredire la scienza.

27

Colpisce, ad ogni buon conto, quanto spesso e coerentemente Johann Paul Schor ritragga Dio Padre con l'orbe terrestre e dia corpo in modo deciso all'angelologia. Poco tempo dopo la pubblicazione della *Musurgia*, presumibilmente tra il 1650 e il 1652, egli dipinge gli affreschi della chiesa di Santa Caterina da Siena a Magnanapoli (fig. 15), a Roma⁶⁴. I singoli quadri contengono ciascuno una scena con angeli. Nei pennacchi dell'arcata può vedersi, a sinistra, un angelo che canta leggendo da uno spartito. La sua arpa, secondo un modo di comporre tipico di Schor, supera con un effetto illusionistico la parte superiore della superficie affrescata, alludendo al significato superiore della musica celeste. A destra un altro angelo suona l'organo, strumento che sembra trovarsi dietro l'architettura. L'arcata lascia libera la visuale sul quadro dipinto nella volta a botte della cappella, con Dio Padre circondato da cori angelici. Con gesto disteso Egli posa una mano sull'orbe terrestre, e regge con l'altra uno scettro (fig. 16). I quadri ai lati mostrano *San Giovanni a Pathmos*, *Santa Caterina con un angelo*, *San Giuseppe e l'angelo*, *La liberazione di san Pietro*, e al centro la *Regina angelorum*. Nella pittura Schor dà forma all'angelologia su scala monumentale e riallacciandosi al lato musicale di queste creature⁶⁵.

Nell'*Annunciazione* (fig. 17), realizzata tra il 1660 e il 1665 e oggi alla Matthiesen Gallery di Londra, Dio Padre è raffigurato a



28



29

15. Johann Paul Schor, *Angeli della Musica*, 1650-1652. Roma, chiesa di Santa Caterina da Siena a Magnanapoli, cappella Patrizi, arcata

16. Johann Paul Schor, Affresco della volta a botte della cappella Patrizi nella chiesa di Santa Caterina a Magnanapoli a Roma. Al centro: quadro affrescato raffigurante Dio Padre col globo terrestre. Sopra: quadro con la Regina Angelorum. A sinistra: San Giovanni a Pathmos e San Giuseppe con l'angelo. A destra: Santa Caterina e l'angelo e La liberazione di San Pietro. Gli affreschi risalgono al biennio 1650-1652

17. Johann Paul Schor, *L'Annunciazione*, 1660-1665. Londra, Matthiesen Gallery

18. Johann Paul Schor, disegnatore, *Sansone che abbatte i filistei*, illustrazione del volume a stampa *Lingua Bellatrix (La Lingua Militante)*, Roma 1650

destra con il globo terrestre. Schor costruisce l'immagine su due diagonali. Dio invia a Maria lo Spirito Santo che appare nel punto d'intersezione delle linee direttrici della composizione. La retorica figurativa, strumentalizzata in senso controriformistico, può caratterizzarsi più chiaramente con l'opera *Lingua Bellatrix*⁶⁶ (fig. 18). Johann Paul Schor firma e data *La Lingua Militante*, nel 1650, quale frontespizio della versione a stampa della tradizionale predica di Pentecoste, tenuta al cospetto del Collegio cardinalizio e pubblicata dal gesuita Giovanni Battista Giattini. La mira ideologica e teologica, all'interno di questa festa spiccatamente cattolica, è palese. Sansone colpisce i filistei con l'osso d'asino e la sua arma brilla lungo la diagonale che va dallo Spirito Santo, in alto a sinistra, verso gli uomini atterrati, in basso a destra. In alto, sempre sulla destra, è lo stemma dedicatorio del cardinale Tiberio Cenci, mentre in basso a sinistra è quello del recitante la predica.

La carriera di Schor è sempre accompagnata dall'erudizione gesuitica. Non solamente i primi lavori grafici svolti a Roma possono riconnettersi ad Athanasius Kircher. L'ultimo ciclo di



30

affreschi nella cappella di Sant'Eustachio in Guadagnolo (fig. 19), che egli terminò nell'anno della propria morte, il 1674, è una commissione che gli venne direttamente da Athanasius Kircher. Sulla parete dell'altare, Cristo posa dolcemente una mano sull'orbe terrestre, benedice e osserva con sguardo diretto i fedeli e i pellegrini. L'erudito esprime la sua contentezza e la sua ammirazione in una lettera autobiografica:

In cima al monte, in onore di S. Eustachio edificai una cappella che il signor Giovanni Paolo Schor di Innsbruck, pittore di corte del Santissimo Papa, adornò, mosso da devozione, abbondantemente con pitture deliziose della vita di suddetto santo. Le città e i borghi circostanti seguirono il suo esempio facendo dipingere altre cappelle⁶⁷.

L'opera di Schor è dominata dall'effetto apparente di una seducente levità, la quale si esplica in una distesa, giocosa teatralità. Egli riesce ad armonizzare una serenità gioiosa con la serietà di importanti asseriti teologici, filosofici o politici. Nel brioso progetto traspare senza dubbio il calcolo della teoria degli affetti (*Affektenlehre*), alla quale Athanasius Kircher dedica interi passaggi nella sua *Musurgia*. Le percezioni e le emozioni devono essere risvegliate con la musica, la poesia e la pittura.

19. Johann Paul Schor, *Cristo benedicente*, 1674. Roma, Santuario della Mentorella, cappella di Sant'Eustachio



20. Lucas Kilian, incisore, *Ritratto dell'arciduca Leopoldo V*, 1629. Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum



21. Lucas Kilian, incisore, *Ritratto dell'arciduchessa Claudia de' Medici*, 1629. Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum

31

Le feste, l'opera e la Guerra dei Trent'anni

Fin da bambino, e poi da ragazzo, Schor assimilò in maniera diretta e precoce la cultura del teatro, dell'opera e della festa.

L'arciduca Leopoldo V (fig. 20) e Claudia de' Medici (fig. 21) si sposarono il 19 aprile del 1626 a Innsbruck. All'arrivo a Wilten una carrozza da parata fu messa a disposizione di Claudia per il tragitto, ma ella non vi salì (fig. 22), restando invece nella portantina fino alla chiesa di Corte; non conosciamo la ragione di questa scelta. Per accogliere gli sposi a Innsbruck furono eretti anche tre archi di trionfo: l'immagine di uno, quello di Adamo Lucchese, è stata tramandata dall'incisore Andreas Spängler (fig. 23) su disegno di Alfonso Parigi, il quale ebbe il compito di documentare graficamente l'intero evento festivo che si protrasse per varie giornate⁶⁸. Il programma iconografico dell'arco di trionfo intende dispiegare davanti agli ospiti fiorentini le risorse economiche del territorio, i tre tesori del Tirolo: l'industria mineraria, l'estrazione del salgemma e la viticoltura. Inoltre è importante tenere presente che, durante le trattative preliminari al matrimonio, i fiorentini provarono una certa irritazione per le esose richieste di Leopoldo. Questi era già, ancora una volta, impegnato

in azioni militari e doveva rinnovare l'assetto territoriale. Nel suo dominio rientravano non solamente il Tirolo e il principato vescovile di Trento, ma anche e soprattutto l'Austria Anteriore, nell'attuale Svevia e Alsazia, che solo nel 1648, con la pace di Westfalia, doveva entrare a far parte della Francia. Nel 1627 il corteo principesco di Leopoldo e Claudia attraverso l'Austria Anteriore durò ben sette mesi. Leopoldo era adirato per il fatto che Guido Reni, che aveva incontrato a Roma, non avesse consegnato in tempo per la consacrazione, il 24 ottobre del 1627, un quadro destinato a Breisach⁶⁹. L'ultimo sollecito risale al 31 gennaio del 1628.

Appare evidente come Leopoldo desiderasse, assieme a Claudia, valorizzare culturalmente il territorio. Tra il 1628 e il 1630, a Innsbruck, fanno costruire da Christoph Gumpff il secondo teatro dell'opera nell'area germanofona dopo Kassel. Le dimensioni dell'edificio, che venne aggiunto alla sala da ballo già esistente, risultarono alla fine gigantesche e troppo grandi (fig. 24)⁷⁰. Gumpff, che per decenni collaborò frequentemente con Hans Schor, prima di intraprendere questo lavoro viaggiò a Parma e a Firenze con un gruppo di maestranze, al fine di studiarvi i teatri. Da Firenze scrisse due lettere indirizzate alla corte di Innsbruck, una datata 18 luglio e l'altra 8 agosto 1628⁷¹. D'altro canto, l'eminente architetto teatrale fiorentino Alfonso Parigi si trattenne complessivamente per due anni a Innsbruck, dove era chiamato *Alfans Parisy*⁷² o *Alphonso Birrigi*⁷³: nel 1626, al seguito di don Lorenzo de' Medici, che assieme al cardinale Carlo de' Medici aveva scortato la sorella Claudia alle nozze⁷⁴, e dal 25 aprile 1629 fino a giugno 1631, al fine di curare le messe in scena nel nuovo teatro e le dimostrazioni equestri, le "danze di cavalli" (*Pferdetänze*), dette anche "balletti di cavalli" (*Pferdballette*).

L'arte equestre era uno degli argomenti più importanti nella corrispondenza che stabilmente veniva scambiata tra Innsbruck e Firenze. Contemporaneamente, sia Caspar Gras a Innsbruck che Pietro Tacca a Firenze riuscirono nella difficile rappresentazione scultorea di un cavallo impennato, con le zampe anteriori sollevate. Inoltre,



22. Paul Honecker, disegnatore, Lucas Kilian, incisore, *Allegoria della nozze di Leopoldo V e Claudia de' Medici*, 1626

23. Alfonso Parigi, disegnatore, Andreas Spängler, incisore, *L'Arco di trionfo dell'architetto Adamo Lucchese per le nozze di Leopoldo V e Claudia de' Medici*, 1626

24. Foto aerea (scattata dopo la Seconda Guerra Mondiale) della Sala da ballo e Teatro dell'Opera di Christoph Gumpff a Innsbruck, su commissione di Leopoldo V e Claudia de' Medici, 1628-1630. Il complesso è oggi compreso, col nome di Sala Dogana, nel Palazzo dei Congressi. Si può osservare la costruzione in due strutture, una interna all'altra, che garantivano la mobilità del personale di teatro e della servitù. Sulla sinistra si vedono i ponti che collegano l'edificio alla Corte. Sulla destra, la chiesa parrocchiale cittadina di San Giacomo, ricostruita dal 1717 al 1724 secondo i piani di Johann Jakob Herkommer. Per motivi legali la cupola sovrasta il coro. L'immagine miracolosa di Maria Ausiliatrice di Lukas Cranach il Vecchio, inserita nell'altare maggiore, doveva infatti, per clausola contrattuale del 1650, essere in ogni caso coperta da una cupola. Nella più antica costruzione di San Giacomo, Johann Paul Schor fu battezzato il 27 giugno 1615 e Johannes Gumpff l'11 marzo 1626



nel seguito di Claudia de' Medici, era giunto dal capoluogo toscano un sellaio, Andrea Pandolfini, che restò a Innsbruck fino alla propria morte, sopravvenuta il 13 maggio del 1648⁷⁵. Questi s'impegnò ad ampliare sistematicamente la gamma dei suoi servizi. Confezionò piccoli sedili pieghevoli in pelle che potessero trasportare la coppia principesca e altri membri della corte per i tragitti lunghi, nei corridoi di comunicazione e nella loggia destinata ai principi nella chiesa di Corte. Creò infine delle carrozze, come ad esempio una vettura, riccamente corredata, pensata appositamente per condurre in visita per la città gli ospiti della corte ("in der Stadt herum zu fieren")⁷⁶.

Non possediamo fonti dirette per il giovane Schor. Possiamo tuttavia ricostruire molto bene sia il tipo di arte che egli deve aver visto negli anni di gioventù, come assistente al fianco del padre Hans, sia i presupposti di tale arte. La cultura della festa e della rappresentazione teatrale si sviluppa in questa epoca in una costante alternanza di guerra e di pace. Quando, per esempio, l'imperatore Ferdinando II sposò Eleonora Gonzaga a Innsbruck nel 1622 fu impossibile per suo fratello, il Principe Leopoldo V, partecipare alle celebrazioni, impegnato com'era a condurre di persona una manovra di respingimento di truppe nemiche. Quando l'Imperatore partì alla volta di Vienna in compagnia della propria consorte, i due visitarono l'Erbstollen, nel sito minerario di Schwaz, e passarono sotto un arco di trionfo di Hans Schor con vessilli di guerra⁷⁷.



25. Johann Paul Schor, *Quattro Stati territoriali in atto di invocare l'aiuto di Maria e di fare voto solenne, il 1 febbraio del 1647, di erigere in suo onore la chiesa, 1654*. Innsbruck, chiesa di Maria Ausiliatrice, altare maggiore

26. Johann Paul Schor, *Quattro Stati territoriali in atto di invocare l'aiuto di Maria e di fare voto solenne, il 1 febbraio del 1647, di erigere in suo onore la chiesa, 1654*, particolare. Innsbruck, chiesa di Maria Ausiliatrice, altare maggiore

27. Veduta della chiesa di Maria Ausiliatrice a Innsbruck (1647-1649) di Christoph Gump



diario: “Dominus Schor Romanus incola me cum” (“Il Signor Schor, di Roma, ospite presso il monastero”)⁷⁸. Il dipinto mostra l'esaudita richiesta d'aiuto a Maria, impetrata dai quattro Stati territoriali tirolesi – clero, aristocrazia, borghesi e contadini (fig. 26) – nella difesa contro truppe nemiche a ovest e a nord del territorio. Mostra altresì il voto solenne di innalzare una chiesa a Maria Ausiliatrice (fig. 27) tramite un decreto ufficiale di fondazione risalente al 1° febbraio del 1647⁷⁹.

Già nel 1632, un anno catastrofico alla corte di Innsbruck, era stato formulato questo voto sotto il peso di difficoltà militari. Larghe coalizioni di truppe protestanti si erano spinte in quell'anno fin sulla cresta settentrionale delle Alpi. Più di ottanta gesuiti, tra l'altro, fuggirono dalla Germania meridionale verso Innsbruck. A seguito dell'improvvisa dipartita dell'arciduca Leopoldo V, il 13 settembre del 1632, Claudia de' Medici assunse per conto del figlio minorenne Ferdinando Carlo la reggenza del Tirolo, detenendola in modo assoluto fino al 1646 nelle circostanze più difficili. Assai pressata da urgenze tempistiche, ella dovette far erigere, restaurare e finanziare, lungo tutta la frontiera settentrionale delle Alpi, molti avamposti di consolidamento del territorio, con speciale cura per il grande sbarramento a valle di fronte a Scharnitz, la “Porta Claudia”. Gli sforzi non restarono vani. Le forze cattoliche prevalsero sui nemici.

Il fatto che subito dopo la Guerra dei Trent'anni la regina Cristina di Svezia si fosse convertita in pompa magna al cattolicesimo proprio a Innsbruck, poteva ben apparire come un'azione propagandistica, posta sullo sfondo dell'efficace resistenza cattolica. Le date del passaggio della regina da nord a sud rivelano il calcolo da parte dei gesuiti che organizzarono la trionfale processione confessionale attraverso tutta l'Europa. Il 23 dicembre del 1654 Cristina giunse a Bruxelles su invito dell'arciduca Leopoldo Guglielmo (fig. 9) e là si convertì in segreto al

Il dipinto di Maria Ausiliatrice di Johann Paul Schor a Innsbruck

Nel bel mezzo della Guerra dei Trent'anni, le feste vennero celebrate sotto la forte pressione militare proveniente da nord. Solo con queste premesse si può comprendere l'unica tela di Johann Paul Schor che si trova in Tirolo, benché realizzata a Roma (fig. 25). Lo stesso Schor la portò a Innsbruck il 19 maggio del 1654, giorno in cui l'abate dell'abbazia di Wilten a Innsbruck, Dominikus Löhr, annota sul proprio





36

cattolicesimo il giorno di Natale. Ripeté poi il rito pubblicamente a Innsbruck, il 3 novembre del 1655. Il 23 dicembre 1655 fece il suo ingresso trionfale a Roma sotto la regia artistica di Johann Paul Schor⁸⁰. Il patrocinatore dell'evento, il Papa Alessandro VII, accordò la massima priorità alla celebrazione. Già dal 1652, prima ancora dell'inizio del suo pontificato, il cardinale Fabio Chigi era al corrente della segreta intenzione di Cristina, e con lui ne era a conoscenza il Decimo Generale dei gesuiti, il tedesco Goswin Nickel. L'asse Innsbruck-Firenze-Roma possiede un'eminente dimensione politica, nella quale Schor fa la sua parte un po' ovunque, direttamente o indirettamente.

A partire dal 1618 circa, ogni qual volta il Tirolo o la città di Innsbruck si trovavano in ambasce a causa di guerre o catastrofi, sempre comunque in occasioni drammatiche, l'immagine di Maria Ausiliatrice di Lucas Cranach il Vecchio (fig. 28) veniva condotta fuori dal palazzo e posta nell'adiacente chiesa di San Giacomo per la pubblica adorazione. Come si può rilevare dalle preghiere il cui testo ci è pervenuto, il contatto visivo di Maria con lo spettatore aveva una parte effettiva nell'accrescere la riuscita di questa speciale forma di devozione. La venerazione di Maria, nel quadro originale e nelle copie, acquisì un'importanza crescente al tempo dell'infanzia e della giovinezza di Schor, un fenomeno che nessun cattolico della regione avrebbe potuto

28. Lukas Cranach, *Maria Ausiliatrice*, 1530 circa. Innsbruck, chiesa di San Giacomo

29. Michael Waldmann il Vecchio, *Maria Ausiliatrice*, 1654, copia da Lukas Cranach. La copia venne inserita nel quadro di Johann Paul Schor per l'altare maggiore della chiesa di Maria Ausiliatrice a Innsbruck

trascurare. In concomitanza con le minacce militari provenienti dalla Svezia, Francia e Assia – nel 1646 le truppe avanzarono fino ad Arlberg – i quattro Stati fecero voto di costruire a Innsbruck una chiesa per onorare la Regina dei Cieli. Gli Stati territoriali si riunirono tra il 28 gennaio e l'11 febbraio del 1647 a Innsbruck, onde consultarsi in merito alla strategia difensiva. Nella nuova situazione d'emergenza si risolve di porre in esecuzione quanto promesso. Nella lettera di fondazione del 1° febbraio del 1647 si legge: “negst beym Höttingerpach unter dem Namen und Bildnus Maria hilf ein Capellen von mitermeßiger greßn... pauen und aufrichten lassen”⁸¹ (“far costruire ed erigere nelle vicinanze del rio Hötting, sotto il patrocinio di Maria Ausiliatrice una cappella di media grandezza”).

In particolar modo furono il principe vescovo di Trento, Carlo Emanuele Madruzzo, e quello di Bressanone, Johann Platzgummer, che accelerarono la fondazione. Da parte dei prevosti furono designati l'abate Bernhard II Gemelich, del monastero cistercense di Stams, e il prevosto Markus Hauser, dell'abbazia agostiniana di Novacella. Tra i rappresentati della nobiltà figuravano in primo luogo Veit Benno, barone di Brandis, e Massimiliano, conte di Liechtenstein. Il documento fu sottoscritto dalle città di Merano e di Innsbruck, da Paul Zugnis di Appiano e da Johann Schluderpacher, cancelliere territoriale a Sonnenburg. Dal testo emerge che la fondazione della chiesa era ancora intesa a stornare l'imminente sventura, a guisa, per così dire, di un baluardo spirituale. Con lo stabilirsi della pace di Westfalia nel settembre del 1648, il progetto in corso ricevette tanto il carattere di un adempimento del voto quanto di un ringraziamento in forma architettonica e figurativa, a opera di Christoph Gump e Johann Paul Schor, per la fine della Guerra dei Trent'anni.

Nel 1649, quando la chiesa di Maria Ausiliatrice era in procinto di essere terminata, gli Stati territoriali ritenevano ancora che essa avrebbe accolto l'originale di Cranach. Il principe Ferdinando Carlo si decise tuttavia, con una delibera del 23 giugno del 1650, a donare l'originale alla chiesa parrocchiale cittadina di San Giacomo, con alcune condizioni di spiccato interesse storico-artistico⁸². Occorre aggiungere che la scelta ricadde sulla chiesa parrocchiale cittadina perché il principe voleva riservarsi la possibilità, in qualsiasi momento, di lasciare il palazzo e recarsi di persona a vedere il quadro. Volle inoltre farsi pagare dalla città un oratorio degno del proprio rango principesco all'interno della chiesa parrocchiale.

Gli Stati territoriali dovettero così commissionare una copia del quadro di Cranach come sostituto dell'originale per il progettato altare maggiore di Schor. Michael Waldmann il Vecchio fece una copia a olio su rame (fig. 29). Dal momento che per la copia era prevista una cornice d'argento, che fu realizzata più tardi, la tela dell'altare maggiore di Schor, nella quale venne inserita la copia di Waldmann, necessitava di una struttura posteriore di sostegno che reggesse il peso.

37



30. Johann Paul Schor, disegnatore, *Quattro Stati territoriali in atto di invocare l'aiuto di Maria e di fare voto solenne, il 1° febbraio del 1647, di erigere in suo onore la chiesa, 1649-1653, disegno preparatorio. Innsbruck, Universitätsbibliothek, Collezione Roschmann*

38

Waldmann era esperto di messe in scena. Già nel settembre del 1629 aveva collaborato con Alfonso Parigi, al fianco di Martin Theofil Polak, all'elaborazione di quinte teatrali⁸³.

Per l'originario progetto il principe Ferdinando Carlo aveva preteso che una cupola luminosa sovrastasse il quadro. Le discussioni dovevano essersi prolungate ormai da anni, in quanto l'elemento della cupola era essenziale sia per l'altare maggiore di Schor sia per la stessa chiesa di Maria Ausiliatrice. La cupola doveva stagliarsi all'esterno per le sue ampie proporzioni e dominare all'interno lasciando filtrare la luce dalla lanterna, sorgente luminosa che doveva simboleggiare l'irradiarsi

della grazia divina. Nel disegno (fig. 30) che, all'interno della raccolta del direttore della Biblioteca Universitaria di Innsbruck Anton Roschmann, è stato indicato all'incirca fin dal 1745 come schizzo preparatorio di Johann Paul Schor per la tela dell'altare maggiore⁸⁴, sono riconoscibili alcune considerevoli discrepanze con l'opera realizzata. Il borghese e il contadino appaiono, nel disegno, sensibilmente più vicini alla chiesa, e si interpongono così prospetticamente tra i due esponenti di rango maggiore. Una tale disposizione avrebbe costituito un affronto nei riguardi del clero e dell'aristocrazia. Schor risolse il problema disponendo il borghese e il contadino a destra e a sinistra, subito dietro ai protagonisti di rango maggiore.

La modifica più cospicua concerne però un asserto teologico assai significativo, che viene espresso con un paio di guanti di un rosso sgargiante, sui quali risplende l'acronimo IHS posto nel sole. L'alto prelato indica con la mano destra la chiesa di Maria Ausiliatrice e con la sinistra la propria spalla, sulla quale è visibile una Madonna, raffigurata in posizione stante. Con questa seconda immagine mariana il personaggio rimanda al decreto del Concilio di Trento sull'adorazione delle immagini, *De invocatione, veneratione, reliquiis sanctorum, sacris imaginibus*⁸⁵. Nella preghiera, o nell'invocazione davanti a un'immagine miracolosa, sempre e in qualsiasi rappresentazione figurativa, è lecito venerare unicamente la sacra persona che si manifesta attraverso l'immagine – nella fattispecie, solo Maria in quanto portavoce al cospetto di Dio – e mai l'immagine in se stessa. Con ciò si voleva porre un freno all'adorazione superstiziosa, che spesso si accende, inevitabilmente, per le immagini miracolose, e sottrarre così all'avversario protestante gli argomenti di polemica. Il dettaglio funge da monito nel bel mezzo del fervente incremento della devozione per Maria Ausiliatrice.

Il restauro del dipinto condotto tra il 2009 e il 2010 ha fatto luce su altri particolari di rilievo⁸⁶. Al termine del XVIII secolo l'opera, che era stata più volte restaurata in maniera inadeguata, fu inserita in un altare di nuova costruzione e perciò tagliata pesantemente nella parte superiore, in modo tale che il semicerchio originario risultasse un segmento. Una sezione rettangolare fu asportata e la porzione con l'immagine dello Spirito Santo fu di nuovo integrata. Il grado di preservazione dei quattro rappresentanti degli Stati è però ancora molto buona, soprattutto nella colorazione. La tela è costituita da uno spesso tessuto spinato, che per l'epoca non risulta altrimenti documentabile nel Tirolo. In alcuni punti scoperti è apparso chiaramente che Schor aveva eseguito rozzamente uno schizzo, applicando una leggera velatura sulla tela trattata con colla ma non preparata con uno strato di fondo. Il fatto che la tela non abbia preparazione indica che il quadro è stato dipinto in modo da risultare idoneo al trasporto da Roma a Innsbruck, dove è documentato l'arrivo di Schor il 16 maggio del 1654. Già Vasari accenna alla possibilità di trasportare delle tele che, essendo prive di preparazione, possono essere arrotolate⁸⁷.

39



31. Johann Paul Schor, *Ingresso nell'Arca di Noè*, 1656-1657. Roma, Palazzo del Quirinale, Galleria di Alessandro VII

Johann Paul Schor non può essersi trattenuto per molto a Innsbruck. Dopo la necessaria consultazione con Christoph Gump, Michael Waldmann il Vecchio e altri sul montaggio del quadro, Schor sembra essere ripartito subito per Roma. In quell'occasione, con buona probabilità, egli portò con sé anche il fratello Egid, e in effetti gli estremi cronologici a noi noti sono coerenti con questa ipotesi. Il figlio di Egid, Johann Ferdinand, riferisce nel suo trattato del 1751, il manoscritto n. 856 della Biblioteca Universitaria di Innsbruck: "Mein Vatter folgte nach erlehrneter mahlerei seinen Bruder nacher Rom, da der selbe albereith sich schon gesetzt hatte und bliebe über 11 Jahr bei ihme"⁸⁸ ("Mio padre seguì, dopo aver imparato il mestiere di pittore, suo fratello a Roma, quando questi si era già fatto un nome, e rimase per 11 anni con lui"). Se teniamo in considerazione che la presenza di Egid in Tirolo è nuovamente accertabile nell'agosto del 1666, per il pagamento di una pala d'altare presso l'abbazia di Wilten⁸⁹, egli deve essersi dunque trasferito a Roma assieme al fratello nell'estate del 1654 e deve essere ritornato sul finire del 1665 o al principio del 1666. Johann Paul Schor dovette in ogni caso esser stato presente a Roma poco prima del 20 settembre del 1654, quando venne accolto nell'Accademia di San Luca⁹⁰.

Commissioni di grandi opere a Roma

Nonostante la presenza a Roma di Schor sia documentabile già a partire dal 1640 circa, con difficoltà riusciamo a seguire i suoi passi prima delle commissioni affidategli da Athanasius Kircher nel 1649-1650. È solo negli anni Cinquanta che si fecero più stretti i contatti con le illustri famiglie come i Chigi, i Colonna, i Borghese e i Pamphilj. Nei primi disegni e stampe è evidente la vicinanza stilistica con i lavori di Pietro da Cortona nell'ideazione delle figure, dei panneggi e della

composizione. Poiché Cortona aveva attorno a sé una folta schiera di collaboratori e copiatori, è difficile inserire Schor in questa rete senza una più precisa documentazione⁹¹. Schor giunse alla ribalta sotto il pontificato di Papa Alessandro VII, dal 1655 al 1667. Ancora col nome di Alessandro Chigi, esponente della nobiltà senese, il futuro papa aveva operato in Germania in qualità di diplomatico durante le trattative per la pace di Westfalia, e, per un periodo più lungo, in veste di nunzio apostolico a Colonia. Quando nel 1656 Pietro da Cortona ottenne da Alessandro VII la direzione generale delle affrescature al Quirinale, Johann Paul Schor e Giovanni Francesco Grimaldi erano già al lavoro in quel cantiere, come si desume dai pagamenti⁹². Si guadagnarono per questo, presumibilmente, una posizione privilegiata all'interno del grande progetto al quale lavorava un gran numero di artisti. Entrambi ricevettero pagamenti più elevati rispetto ad altri artisti presenti. Ciò sembra indicare che Cortona affidò loro la realizzazione degli apparati decorativi, in ragione della loro comprovata esperienza in quel campo. Un pagamento, più modesto, fu corrisposto anche al fratello Egid.

Johann Paul Schor realizzò l'*Ingresso nell'Arca di Noè* (fig. 31) per il quale esiste un eccezionale disegno, col progetto completo, nella Collezione reale al Castello di Windsor. Il disegno mostra come Schor basasse il suo lavoro, per la figura di Noè e per quella dei leopardi, su macchie di colore. In corrispondenza dell'accesso all'arca, sulla sinistra, con una coppia di pavoni contraddistinti da un vivo colore blu, Schor dispiega un'ingegnosa allusione iconografica. Secondo la mitologia greca, il pavone ha ricevuto gli occhi sul piumaggio da Era, dopo che Ermes, su mandato di Zeus, aveva ucciso Argo dai cento occhi perché quest'ultimo non potesse più vigilare su Io, l'amata di Zeus. Per questo motivo il pavone compare sempre nelle allegorie dell'ottica (fig. 3). A sinistra, Noè discute con la moglie l'operazione di carico dell'arca. I figli Sem, Cam e Iafet lavorano e si consultano con le rispettive consorti. È come se Noè dirigesse con gli occhi di Argo il compimento di quanto Dio gli ha affidato sotto forma di patto. Al centro dell'immagine è dato particolare risalto a una coppia di leopardi. Con le figure di questi due predatori Schor vuol fare riferimento alla causa prima della volontà divina di annientare il creato: la violenza grava ovunque sulla Terra. Schor era a conoscenza dell'aspetto di un leopardo fin da giovane, poiché Leopoldo e Claudia, che nella maggioranza dei casi facevano giungere gli animali esotici dalla corte di Firenze, ne tenevano un esemplare, incatenato, nella corte esterna del Palazzo⁹³. La presenza dell'appariscente animale alla corte di Innsbruck è accertabile fino al 1635, mentre leoni e tigri erano detenuti, per periodi più brevi, nel serraglio.

Nel programma figurativo del Quirinale sono inoltre di mano di Schor anche *Giacobbe e l'angelo* (fig. 32) e *Giuseppe venduto dai fratelli* (fig. 33).

Gian Lorenzo Bernini stimava in maniera dichiarata Johann Paul Schor per la capacità di sviluppare effetti illusionistici, preposti a veicolare contenuti seri con leggerezza teatrale. Tre disegni di Schor, conservati al Castello di Windsor, preparano la presentazione dello stemma di Alessandro VII nella Galleria di Urbano VIII (fig. 34), nella Biblioteca Vaticana, nel 1662⁹⁴. Il pontefice registra sul proprio diario perfino i sopralluoghi con Bernini e Schor. Lo stemma sotto la tiara, con le *claves Petri* e l'insegna alata recante l'iscrizione, è avvolto posteriormente da un broccato blu e ocra dorato, morbidamente ricadente e drappeggiato. Un paesaggio con colonne apre una prospettiva illusionistica nella parete retrostante. Tale gioco tra finzione e realtà rimanda ai fondamentali principî del Barocco.

Soprattutto nei grandi apparati decorativi, che nel XVII secolo divenivano sempre più articolati, non deve essere stato facile conservare la visione d'insieme e mantenere costantemente a fuoco la generale impressione estetica. Johann Paul Schor ha guadagnato la sua fama specialmente in questo campo. Egli svolse un ruolo di primo piano, accanto a molti altri, nella complessa storia della genesi della Galleria Colonna⁹⁵. Nelle parti che gli sono attribuite (figg. 35-36) si esplica un ricco sistema di riferimenti, con superfici d'un puro bianco e giallo oro, con realistiche riproduzioni di elementi mobili di scena, con illusioni di drappi fastosi e l'inserimento di elementi umoristici, come per esempio l'armatura disposta in modo quasi cascante, da sembrare, di primo acchito, un guerriero stanco. Solo in un secondo momento si comprende che l'armatura, in realtà, è vuota.

Piani graduali di profondità erano ovviamente un motivo diffuso nella pittura a fresco e perciò molto discusso all'epoca. Nel già citato diario di Chantelou, Bernini discute, a Parigi, i principî visivi fondamentali della pittura su larghe superfici, adducendo come esempio gli affreschi della cupola nella chiesa di Val-de-Grâce:



32. Johann Paul Schor, *Giacobbe e l'angelo*, 1656-1657. Roma, Palazzo del Quirinale, Galleria di Alessandro VII

33. Johann Paul Schor, *Giuseppe venduto dai fratelli*, 1656-1657. Roma, Palazzo del Quirinale, Galleria di Alessandro VII

34. Gian Lorenzo Bernini e Johann Paul Schor, *Stemma di papa Alessandro VII*, 1662. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Galleria di Urbano VIII

Tornando a Paolo Tedesco, ha parlato della cupola di Val-de-Grâce, dicendo che nella composizione di queste grandi opere occorre creare solo delle masse, ha detto "delle macchie", come se si trattasse di figure disegnate su un pezzo di carta ritagliate poi con le forbici, disporre queste diverse masse per creare la composizione dell'insieme, cercando di ottenere un bel contrasto. Solo successivamente si doveva iniziare a riempire quegli spazi con figure più curate, scendendo, poi, nei particolari. Questo era il modo per fare qualcosa di grande e di ben concepito, e tutto ciò che seguiva altri metodi di composizione non riusciva mai bello, possedendo solo il particolare, che è la cosa meno importante.⁹⁶

L'impiego del termine originale "delle macchie" in questo passo ha dato luogo a molte interpretazioni. Nel *Vocabolario toscano* di Filippo Baldinucci menziona, nel 1681, sei diversi significati per questa parola "macchia"⁹⁷. Il più frequente è senza dubbio il modo lasso di dipingere a macchie di colore con "sprezzatura", e di formare, in fase di progetto, parti chiare e scure contrastanti fra di loro⁹⁸. Bernini tuttavia intende qui, evidentemente, qualcosa di diverso⁹⁹. Egli parla di una maniera di comporre più strettamente legata alla prassi artistica, secondo la quale si dispongono e si spostano larghe macchie nello spazio, a scopo di prova¹⁰⁰, per dominare visivamente un'opera d'impianto monumentale. In questo caso le asserzioni di Bernini sono assai concrete e diventano logicamente comprensibili se riferite alla pratica di progettazione artistica. Anzi, se ne ricava l'impressione che egli voglia alludere proprio agli apparati decorativi di Schor.



35-36. Johann Paul Schor, Decorazione della volta della Galleria Colonna, 1665-1668, particolari. Roma, Palazzo Colonna

Johann Paul Schor ha certamente influenzato intere generazioni con le sue concezioni visive, le sue invenzioni nella disposizione spaziale e i suoi progetti artistici e decorativi. Molti dei criteri che oggi consideriamo come propri del Barocco si sono sviluppati nella sua collaborazione con Bernini. Schor si dimostrava sempre consapevole del significato politico e teologico delle opere a lui commissionate. Il suo coinvolgimento in prima persona nei cambiamenti politici e scientifici in atto a Innsbruck, Firenze e Roma, generava riflessi inequivocabili nelle sue opere. Nonostante lo sfarzo dispiegato con opulenza nei suoi lavori, Schor rivelava una grande abilità nel caricare i suoi motivi di contenuto intellettuale, riuscendo allo stesso tempo a dominare con disinvoltura la superficie e lo spazio, senza mai perdere il controllo sulla visione d'insieme. Con sgargiante fantasia e precisione tecnica sviluppò sapientemente un illusionismo giocoso e brioso.



¹ Orth 2019, p. 185; Walker 2001-2002; Tamburini 1997b.
² *Johann Paul Schor* 2008; Ehrlich 1975.
³ Neuwirth 2010.
⁴ Fusconi 1985; Werkner 1980; Werkner 1981.
⁵ Leone 2017; Petrucci 2016. Ringrazio vivamente il Sig. Architetto Francesco Petrucci, Direttore del Palazzo Chigi ad Aricci, per il suo supporto nella ricerca delle riproduzioni fotografiche.
⁶ Del Pesco 2007, p. 432.
⁷ Daxecker 1993. Ringrazio il prof. Daxecker per l'aiuto e le molte indicazioni per le trascrizioni più difficili.
⁸ Daxecker 2004.
⁹ Ci informa del soprannome l'arciduchessa Maria Christierna in una lettera all'arciduca Massimiliano III, citata da Daxecker 2005, p. 7 (Tiroler Landesarchiv, Hofregistratur, Reihe C, Faszikel 140, 2. September 1615).
¹⁰ Scheiner 1619.
¹¹ Neuwirth 2008.
¹² Nel registro dell'anagrafe battesimale può leggersi: "27 Hannß Schorr ain Maller und Ursula Daxin ain Johannes Paulus Gfatterleit [*Gevatterleute*, cioè "padrini", nota dell'autore] Herr

Oßwald Plabener und Frau Caspar Paurin [*Bäuerin*, "contadina"] zu Caldiff" ("Hans Schor, pittore, e Ursula Dax, un Johannes Paulus; padrini il signor Oswald Plabener e la signora Caspar, contadina a Caldiff"), Taufbuch IV, fol. 119v, Dom St. Jakob, Innsbruck; su microfilm (n. 0967/1, sezione 3, 1615-1616), Tiroler Landesarchiv Innsbruck. Ringrazio Maria Kiem per la traduzione dei passi citati da documenti d'epoca.
¹³ Schönach 1904-1905, pp. 37-38.
¹⁴ Dobler 2012.
¹⁵ Hammer 1912, pp. 83-84.
¹⁶ Scheiner 1626-1630.
¹⁷ Daxecker 2005, p. 175.
¹⁸ Benocci 2006.
¹⁹ Daxecker 1996, p. 7.
²⁰ Lettera di Ch. Scheiner da Roma del 29 novembre 1630, all'arciduca Leopoldo V, citata in Daxecker 2005, pp. 152-154.
²¹ "Der Durchlauchigste Erzherzog Maximilian von Österreich frömmsten Andenkens wollte auch diesen Sachverhalt (wie unzähliges andere aus seiner besonderen Liebe zur Mathematik) erforschen lassen: Daher ließ er in seinen Palast zu Innsbruck einen mächtigen Globus mit einem Halbmesser

von vielen Fuß erbauen, wir aber gingen hinein und ließen die Formen der Außendinge durch eine erhabene Linse (= Sammellinse) auf die hohle Wand fallen; sie wurden eben nun deswegen bei weitem ordnungsgemäßer und auf einer größeren Fläche in guter und deutlicher Bildung sichtbar, als wenn sie auf irgendeine ebene Fläche gefallen wären”: citato da Daxecker 2005, p. 9.

²² Daxecker 1996.

²³ Lettera di Galileo Galilei a Fulgenzio Micanzio del 9 febbraio 1636; Galilei ed. 1905, p. 391.

²⁴ Cfr. Bell 2009; B. C. K. 1922, pp. 7-8.

²⁵ Bredekamp 2015, pp. 222-230.

²⁶ In corrispondenza dell'asse centrale il cielo rannuvolato si apre per offrire spazio al sole raggianti: “Regi Ferdinando sol et oculus omnia”. Un'aquila regge due scettri con occhi, circondata dai motti: “In caelo”, “In sceptro”, “In unguibus aquilæ”. La testa dell'uccello è cinta da una corona d'alloro che contiene il motto “PLUS ULTRA”. Questo originario motto personale dell'imperatore Carlo V viene esteso a tutta la casa regnante d'Austria ed è ugualmente applicata agli avanzamenti scientifici nel campo della conoscenza. Sempre lungo l'asse centrale si trova una spada avvolta da fronde vegetali, impugnata da una mano dotata di un occhio, la quale si slancia fuori da una nuvola: “Manus oculata”. Lungo la spada può leggersi: “Provide et fortiter”. La spada divide le parole “SUBLIMITAS SECURA”. In alto a sinistra emerge un sole di forma ellittica: “comprimor exoriens” (“mi restringo nell'atto di sorgere”). Un raggio obliquo lungo il foglio penetra dritto in una caverna in basso a destra. Ivi può leggersi: “Mox vt superauero rupes” (“appena avrò superato le rocce”). Il raggio attraversa la parete rocciosa e riproduce l'immagine del sole capovolta: “Non integer intrat”. Questa connessione di camere oscure visualizza la disposizione simmetrica di vari fenomeni ed esperimenti ottici. A sinistra in alto un uomo visibilmente bendato procede a tentoni in una caverna: “Manus nil videt” (“la mano non vede nulla”), “absq. oculo” (“lungi dall'occhio”). Più in basso il contrasto è fatto oggetto di un'ulteriore illustrazione: una chiesa in una caverna si proietta su una parete, “Quo obscurior hoc illustrior” (“quanto più oscuro, tanto più chiaro”). Ancora

più in basso si trova un'altra caverna, nella quale la candela che le brilla davanti proietta, attraverso una piccola apertura, un'immagine rovesciata: “Post angustias dilator” (“dopo lo stretto mi espando”). In alto a destra un uomo senza braccia è alle prese con degli strumenti: “Oculus nil valet absque manu” (“lungi dalla mano l'occhio nulla può”). Al di sotto, un uomo scruta attraverso un pertugio all'interno di una caverna oscura. L'immagine è proiettata sulla parete attraverso una lente: “Frustra ante oculos pennatorum” (“invano dinanzi agli occhi delle creature alate”).

²⁷ Neuwirth 2005a.

²⁸ Nagler 1851.

²⁹ Daxecker 1993.

³⁰ “un piedistallo di legno, da potervi posare sopra il telescopio, ovvero *tubum Galilaeae*”: cit. in tedesco da Weiss 2005, pp. 241, 252.

³¹ Galilei ed. 1902, pp. 389-392, cit. a pp. 390-391.

³² Ivi, p. 435.

³³ Anagrafe battesimale di San Giacomo VI u. Reg. 1623-1629, fol. 86r: “Baptizavit dictus coop[er]ator filium Christophoro Gump materio et Elisabetha Schwaickhoferin, Johannes nom. Patrinus Excellentius Joan: Conradus Henothius a Grafenberg Medizinae Doctor et Anna Maria, des Johannes Luzenpergers Jäger haubtschreibers uxor”. Ringrazio il Sig. Daxecker per l'ardua trascrizione.

³⁴ Cit. da Weiss 2004, p. 184.

³⁵ Cfr. *Wettstreit der Künste* 2002.

³⁶ Stanić 2006.

³⁷ Il passo di Chantelou è qui citato da Del Pesco 2007, pp. 417-419.

³⁸ Wessely 1981.

³⁹ L'esemplare dedicatorio è stato conservato e si trova attualmente al Kunsthistorisches Museum di Vienna; cfr. Haupt 1980, pp. 346-355; in particolare sul ritratto dedicatorio p. 350.

⁴⁰ Godwin 1993, pp. 63-285.

⁴¹ Naredi-Rainer 1986, pp. 12-13.

⁴² Kircher 1650, I, pp. 28-29.

⁴³ Traduzione in italiano del passo di Petrone citato in Kranz s.d., p. 41.

⁴⁴ Cit. in Virgilio ed. 2012, p. 89.

⁴⁵ “Urbem quam dicunt Romam, Meliboeae, putavi / stultus ego huic nostrae similem, quo saepe solemus / pastores ovium teneros depellere fetus” (La città

che chiamiamo Roma, Meliboea, la pensavo / simile, ingenuo, alla nostra, dove noi pastori / abitualmente portiamo i teneri parti del gregge); I, vv. 19-21, *ibidem*.

⁴⁶ Ivi, p. 91.

⁴⁷ Vergil *Landleben - Catalepton. Bucolica. Georgica*, a cura di Johannes e Maria Götte. *Vergil-Viten*, a cura di Karl Bayer. Lateinisch – Deutsch, Tusculum, München, Zürich 1987, Commentario, p. 358. Ringrazio Maria Kiem per questa rilevante informazione.

⁴⁸ *Bibbia Sacra contenente Il Vecchio e Nuovo Testamento secondo La Volgata*, tradotto in lingua italiana da Monsignor A. Martini Arcivescovo di Firenze, Londra 1828, p. 481.

⁴⁹ Ivi, p. 480.

⁵⁰ Ivi, p. 481.

⁵¹ Kranz s.d., p. 40.

⁵² Kircher 1650, I, pp. 583-584.

⁵³ Ringrazio Maria Kiem per la traduzione.

⁵⁴ Pseudo-Dionigi Areopagita ed. 1986.

⁵⁵ *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, vol. 17, 1896, p. LXXXI, regesto 14886.

⁵⁶ Cfr. Weiss 2004, pp. 102-103, ASFi, MdP 6379, fol. 242r; cfr. inoltre Grottanelli 1896, pp. 133-135.

⁵⁷ Hastaba 2004, pp. 375-413.

⁵⁸ Ivi, p. 399.

⁵⁹ Weiss 2004, pp. 78-79. Ringrazio la Prof.ssa Sabine Weiss che mi ha concesso in visione il manoscritto del suo nuovo libro, ancora inedito, *Das Haus Habsburg und die Medici: Macht und Pracht im Wandel der Zeit*. Cfr. anche Schatzmann 2006; Bardazzi 2005.

⁶⁰ Veldmann 2015; Henkel 1930.

⁶¹ Per l'apparato iconografico dei libri di Kircher cfr. la seguente opera a carattere generale: Godwin 1994.

⁶² “habes omnia Philosophiae recondita in hoc vnico symbolico Schemate”; Kircher 1653, p. 418; anche in Godwin 1994, pp. 60, 86.

⁶³ “[principio caelum ac terras, campo-sque liquentis / lucentem globum lunae titaniaque astra] / spiritus intus alit totamque infusa per artus / mens agitat molem [et magno se corpore miscet]”; Virgilio ed. 1967, p. 243.

⁶⁴ Nel 1674 Filippo Titi scrive nella sua *Guida delle chiese di Roma*: “la pitturine

a fresco nella volta le condusse diligentemente Gio. Paolo Tedesco”, informazione confermata da Nicola Pio: “In Santa Caterina da Siena a strada Giulia fece alcune pitturine a fresco nella volta di una cappella”; cit. da Petrucci 2016, p. 102.

⁶⁵ Cronologicamente vicino è il ciclo di affreschi, con immagini di San Giovanni di Dio, eseguito da Schor per la Sala Assunta dell'Ospedale Fatebenfratelli, nel Convento di San Giovanni Calibita sull'Isola Tiberina.

⁶⁶ Rice 2010.

⁶⁷ “Auf dem Gipfel des Berges setzte ich zu Ehren des hl. Eustachj ain Capell, welches Herrn Johannes Paulus Schor von Yhnsbrugg gebürtig ihro Pabstlich Heiligkeit Hoffmahler mit Khostlichen Gemälden von den Leben gedachten Heilligens aus Antrib der Andacht umbmassen geziehret, dessen Exempl hernach die umbligende Stätt und Marchtflechkchen nachgefolgt und auch andere Capellen durchmahlet haben”; Kircher ed. 1864, p. 110, qui citato da Ehrlich 1975, p. 60.

⁶⁸ Neuwirth 2005b.

⁶⁹ Schönherr 1900, pp. 643-651. Dopo l'esame di alcuni documenti, Schönherr parte dal presupposto che comunque il quadro fu poi consegnato e scomparve alla fine del XVIII secolo.

⁷⁰ Oggi nota come Sala Dogana – dopo l'impiego come teatro dell'opera l'edificio fu infatti riconvertito in dogana – incorporata nel nuovo Palazzo dei Congressi. La grandezza risulta anche dal fatto che la parte posteriore era utilizzata come sala di equitazione.

⁷¹ Tiroler Landesarchiv, Kunstsachen I, 1551.

⁷² Weiss 2005, p. 319.

⁷³ Ivi, p. 339.

⁷⁴ Weiss 2004, pp. 73, 76, 270; ASFi, MM 5/2, fol. 197r-v; a ASFi, MP 6379, fol. 108r.

⁷⁵ Weiss 2005, p. 263; Innsbruck, Pfarrarchiv St. Jakob, registro dei deceduti V, fol. 214r.

⁷⁶ Weiss 2004, p. 118; cfr. l'atto Pandolfini, Tiroler Landesarchiv KS I/874.

⁷⁷ “1622 Juli, Innsbruck. Hans Schor, Maler, erhält für die Zeichnung der zu Ehren des Kaisers Ferdinand II. in Schwaz errichteten Ehrenpforte und einer Visirung der Kriegsfahnen 10 Gulden 18 Kreuzer

ausbezahlt” (“Giugno 1622, Innsbruck. Hans Schor, pittore, riceve un pagamento di 10 fiorini e 18 Kreuzer per il disegno dell'arco di trionfo eretto a Schwaz in onore dell'Imperatore Ferdinando II e per uno schizzo delle bandiere militari”); Raitbuch 1622, f. 394, cit. da *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, vol. 17, 1896, S. LXXXVII, regesto 14953.

⁷⁸ Stiftsarchiv Wilten, Schreibkalender 1654, Sig. 11/2/4, Maius 1654; quindi copia di Alois Roeggl (abate 1820-1851), Sig. 4/3/9, Majus 1654.

⁷⁹ Tiroler Landesarchiv, Landschaftliches Archiv Urk. 135.

⁸⁰ Masson 1966.

⁸¹ Tiroler Landesarchiv, Landschaftliches Archiv Urk. 135.

⁸² L'originale dell'atto di donazione del quadro di Cranach fu distrutto da un bombardamento il 15 dicembre del 1944. Franz-Heinz Hye ha fatto però notare che il certificato di ricevu- ta del magistrato cittadino (Tiroler Landesarchiv Urk. I, 5654), conservato e datato allo stesso giorno, riporta l'intero contenuto dell'atto principesco e può essere perciò sfruttato come documento. Cfr. Möller 2000, p. 54.

⁸³ Weiss 2005, p. 322.

⁸⁴ Dematté 2010.

⁸⁵ Jedin 1935; Kirschbaum 1945; Aschenbrenner 1925.

⁸⁶ Ringrazio la Sig.ra Mag. Hemma Kundratitz per molte conversazioni e fotografie di dettagli prodotte nel corso del lavoro sull'originale. Nel 2009 è stato accordato a me e a varie colleghe l'accesso al cantiere di restauro.

⁸⁷ Koller 1988, vedasi in particolare p. 289; Berger 1901; Bachlechner 2015.

⁸⁸ Cit. da Rasser 1991, trascrizione: 3/II, righe 5-7.

⁸⁹ Hammer 1912, p. 109.

⁹⁰ Noack 1927, II, p. 536.

⁹¹ Merz 2005.

⁹² Ivi, p. 29; Wibiral 1960.

⁹³ Weiss 2005, pp. 254-255.

⁹⁴ Petrucci 2016, pp. 104-105.

⁹⁵ Strunck 2007.

⁹⁶ Del Pesco 2007, p. 432.

⁹⁷ Baldinucci 1681, ed. 1980, pp. 17-18.

⁹⁸ Biedermann 1993.

⁹⁹ Lehmann 2015.

¹⁰⁰ Lavin 1980, p. 12.