

ALESSANDRO VALERIANI

## IPOTESI SUL CICLO IN STUCCO DI PALAZZO ALTIERI A ROMA

Nell'ampio panorama della decorazione architettonica in stucco prodotta a Roma nel Seicento, molti cicli attendono ancora di essere adeguatamente attribuiti o quantomeno contestualizzati. L'intenzione del presente saggio è quella di avanzare alcune ipotesi su un ciclo che rimane, tuttora, benché molto conosciuto, relegato in secondo piano all'interno della produzione decorativa della Roma del tardo XVII secolo.

Il ciclo che orna le volte di cinque sale presenti al piano nobile di Palazzo Altieri, nell'ala che si svolge lungo via degli Astalli, presenta infatti ancora una serie di problemi ai quali, in questa sede, si tenterà di dare un parziale chiarimento. Problemi che nascono soprattutto dall'impossibilità di accedere al fondo archivistico Altieri, fonte primaria per poter sciogliere i quesiti dell'attribuzione, sia della fase progettuale che della fase esecutiva, delle decorazioni in questione<sup>1</sup>.

Pertanto il saggio tenterà, attraverso un'indagine stilistica, di proporre alcune ipotesi, che però andranno in seguito verificate con dati documentari alla mano<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Mi è stato impossibile accedere all'Archivio Altieri, inequivocabilmente fonte primaria per dare una risposta ai quesiti avanzati nel presente saggio. In varie occasioni l'erede e proprietaria dell'archivio, la dott.ssa Federica di Napoli Rampolla mi ha segnalato lo stato di confusione e degrado nel quale versano i documenti presenti nel palazzo.

Le sale in questione sono attualmente di proprietà dell'Associazione Bancaria Italiana.

<sup>2</sup> Il presente saggio si inserisce in una più ampia ricerca che ha come argomento la decorazione architettonica in stucco nella Roma di fine Seicento e prima metà del

Bisogna premettere che tale indagine stilistica si fonda su un dato metodologico di partenza: ossia la considerazione che tale produzione in stucco, tra seconda metà del XVII e primo quarto del XVIII secolo, è, non solo a Roma, in stretta relazione con l'evoluzione delle forme ornamentali delle *arti applicate*. Questa considerazione, come si vedrà più avanti, ha portato ad avanzare l'ipotesi che la fisionomia dell'inventore delle decorazioni in stucco debba essere rintracciata nell'ambiente dei *maîtres-ornemanistes* della Roma del terzo quarto del Seicento.

Fortemente ispirati in parte alla tradizione decorativa inaugurata da Pietro da Cortona in Palazzo Barberini (1633-39) e Palazzo Pamphilj (1651-54) a Roma e nelle Sale dei Pianeti di Palazzo Pitti a Firenze (1640-47), e in alcuni casi al linguaggio berniniano degli ornati della Scala Regia in Vaticano (1663-66), gli stucchi in questione sono stati più volte menzionati sin dal loro nascere<sup>3</sup>.

Le guide di Roma edite tra la fine del Seicento e i primi decenni del Settecento, pur ricordando l'importanza di queste sale, non fanno alcun cenno sui probabili autori.

Una prima notizia significativa è riportata da Giuseppe Vasi il quale, nel IV volume *Delle Magnificenze di Roma*, pubblicato nel 1754, assegna la realizzazione di parte degli stucchi ad Ercole Ferrata (1610-1686)<sup>4</sup>. Tale attribuzione non è suffragata da appoggi documentari ed è stata ripetuta, come vedremo, anche nelle più recenti pubblicazioni che si sono occupate del ciclo presente nel palazzo. Tra i contributi più importanti dobbiamo ricordare, in primo luogo quello dello Schiavo, seguito da quelli della Cipriani, della Di Castro e più recentemente della Debenedetti.

Settecento. Ulteriori approfondimenti e confronti fotografici sul ciclo Altieri verranno pubblicati in questo più ampio e articolato studio.

<sup>3</sup> Per le grandi imprese di decorazione in stucco di Pietro da Cortona si veda in particolare: Benedetti 1980; Campbell 1977; Campbell 1997, pp. 99-106.

Soprattutto il Benedetti, sulla scorta delle osservazioni fatte dal Blunt (Blunt 1953, pp. 159-161), ha sottolineato l'importanza delle sperimentazioni del Berrettini per lo sviluppo dello stile Luigi XIV così come fu espresso da C. Lebrun a Versailles.

<sup>4</sup> Vasi 1754, p. 46. Sul Ferrata non esiste ancora un'adeguata monografia. Si rimanda pertanto, per un approfondimento bibliografico, alla voce sullo scultore redatta nel volume di Bacchi 1996, pp. 802-805, dove non è comunque riportata la notizia del Vasi. Sul Ferrata si veda anche Casale 1996, pp. 760-764; Angelini 2005.

Lo Schiavo, nella fondamentale monografia sulla residenza romana degli Altieri, riservò ampio spazio alla descrizione dell'importante fase di lavori iniziata nel 1670, volta ad ampliare in maniera consistente il palazzo realizzato alcuni anni prima dall'architetto romano Giovanni Antonio De Rossi (1616-95)<sup>5</sup>. Questa seconda fase costruttiva venne ancora una volta affidata al De Rossi, il quale si impegnò nell'edificazione del lato del palazzo che attualmente occupa l'isolato compreso tra via Santo Stefano del Cacco, via degli Astalli e parte dell'attuale via del Plebiscito. L'appartamento nobile, dove troviamo gli stucchi, fu allestito per il cardinale Paluzzo Albertoni Altieri<sup>6</sup>. A questa fase di lavori, compresa tra il 1670 e il 1676, risalirebbe gran parte della decorazione pittorica e in stucco del piano nobile, culminante nella realizzazione della Sala della Clemenza dove campeggia, sulla volta, il famoso affresco di Carlo Maratta (1625-1713). Lo Schiavo pubblicò un documento, senza purtroppo segnalarne i dati di catalogazione archivistica, nel quale si legge: *camera del cantone della ringhiera; lavoro dell'adornamento di detta stanza fatto fare dal signor Carlo Maratti*<sup>7</sup>. Partendo da tale testimonianza e in considerazione del fatto che tale camera corrisponde ad una delle cinque sale stuccate, lo Schiavo giunse ad assegnare al Maratta il ruolo di *imprenditore* nella realizzazione degli stucchi.

Al seguito dell'intervento dello Schiavo anche Stella Rudolph affermò che *Spettò infatti al Maratta la soprintendenza degli ornati a stucchi e fregi nell'appartamento del cardinale Paluzzo Altieri al piano nobile*<sup>8</sup>.

Di particolare interesse furono soprattutto le segnalazioni di Angela Cipriani in margine ad un suo saggio pubblicato nel 1991. Dopo aver citato il documento relativo alla *camera del cantone* e aver

<sup>5</sup> Schiavo 1962. La costruzione del palazzo, opera di Giovanni Antonio De Rossi, è stata ricostruita anche da: Spagnesi 1964, pp. 66-72 e pp. 151-158.

<sup>6</sup> Sulla figura del cardinale Paluzzo Albertoni Altieri si veda: Moroni 1851, p. 83; Stella 1960, pp. 561-564.

<sup>7</sup> Schiavo 1962, pp. 75-76. Inoltre l'autore riporta la notizia del Vasi secondo cui la presumibile realizzazione degli stucchi spetterebbe al Ferrata.

<sup>8</sup> Rudolph 1986, pp. 112-137. Durante la sua carriera Carlo Maratta venne coinvolto in diverse occasioni nella ideazione di stucchi. Su tale tematica si veda: Enggass 1976.

riportato le stesse notizie dello Schiavo, la studiosa ha segnalato velocemente una serie di nomi di scultori, tra i quali quello di Antonio Raggi (1624-1686), di Camillo Rusconi (1658-1728) e di Giuseppe Mazzuoli (1644-1725), con l'intenzione di indicare da quali settori della produzione scultorea tardo barocca romana era, ed è, necessario partire per un più dettagliato studio degli stucchi<sup>9</sup>.

Successivamente Daniela Di Castro, in un contributo del 1999, ha ribadito come sia necessario, per attribuire adeguatamente tale ciclo decorativo, poter accedere all'archivio Altieri<sup>10</sup>.

Ultimamente Elisa Debenedetti, in saggi riguardanti le due serie di disegni degli stucchi di Palazzo Altieri conservati presso il Nationalmuseum di Stoccolma, ha sostenuto, riprendendo la fonte di Mariano Vasi, l'attribuzione del ciclo al Ferrata, coadiuvato dalla bottega. In questi saggi la studiosa ha confermato come il ruolo di *coordinatore* delle decorazioni debba spettare a Carlo Maratta e ha avanzato l'attribuzione di una parte dei disegni, appartenuti a Nicodemus Tessin il Giovane, al pittore Giovanni Andrea Carlone<sup>11</sup>. Inoltre la stessa Debenedetti ha sottolineato, ancora una volta, la necessità di consultare gli archivi Altieri per arrivare ad una sicura conclusione sul problema<sup>12</sup>.

Raccogliendo la proposta dell'Arslan, che rivendicava, nel lontano 1964, l'esigenza di approfondire gli studi *sugli inizi del Rococò a Roma alla fine del Seicento* per poter giungere ad una più certa cono-

<sup>9</sup> Cipriani 1991, pp. 177-210. La Cipriani afferma: *Se poi si ricorda che i pittori che collaborarono con il Maratta in questi anni sono o suoi giovani collaboratori o artisti comunque della cerchia accademica, si dovrà pensare per questi ambienti ad artisti dell'importanza di un Raggi, di un Rusconi o di un Mazzuoli?* (cfr. p. 187).

<sup>10</sup> Di Castro 1999, pp. 14-22.

<sup>11</sup> Debenedetti 2004, pp. 331-337 e tavv. 242-249; Debenedetti 2005, pp. 179-195. In questo saggio la studiosa afferma che: *Tali premesse paiono comunque indicative di come plausibilmente si debbano al Ferrata e alla sua bottega gli stucchi bianchi che ornano i soffitti del rinnovato appartamento del Cardinal Paluzzo, privi di qualsiasi forma di cromia, con miti della storia di Roma antica* (cfr. p. 179).

<sup>12</sup> Il primo saggio della Debenedetti termina con la considerazione che: *Molti degli interrogativi qui avanzati potranno essere sciolti in altra sede, forti della documentazione risultante dal convegno tenutosi a Stoccolma nel settembre 2002 e di un attento spoglio dell'Archivio di famiglia. Pertanto, le mie non vogliono essere che timide proposte, ancora velate di alcune forzate approssimazioni*, cfr. Debenedetti 2004, p. 336.

scenza delle origini di quel fenomeno internazionale, e partendo dalla preliminare constatazione dell'alta qualità del ciclo di palazzo Altieri<sup>13</sup>, si è dell'ipotesi che tale serie di stucchi sia da considerare tra le più importanti realizzate a Roma e da rivalutare, in quanto presupposto fondamentale per comprendere non solo la produzione di fine secolo a Roma, ma anche alcuni episodi artistici di ambito internazionale.

Come accennato all'inizio, l'ipotesi che in questa sede si vuole avanzare riguarda un possibile coinvolgimento, all'interno di questo immenso cantiere, del più prolifico *maîtres-ornemanistes* della Roma della seconda metà del '600, cioè Johann Paul Schor (Innsbruck 1615 - Roma 1674). Se dal documento pubblicato dallo Schiavo e dalle ipotesi della Stella Rudolph, confermate nei recenti studi dalla Debenedetti, sembra potersi ritenere plausibile la direzione maratteca dei lavori, ciò non vieta, e in questo caso l'ausilio delle carte d'archivio diventa indispensabile, pensare a un coinvolgimento di altri artisti. Il documento riportato dallo Schiavo recita infatti *camera del cantone della ringhiera; lavoro dell'adornamento di detta stanza fatto fare dal signor Carlo Maratti*, dove il *fatto fare* può anche far pensare proprio ad un ruolo, come dicono Rudolph e Debenedetti, di *soprintendenza* e di *coordinatore* del pittore marchigiano, che pur supervisionando il grande cantiere, può aver lasciato libero spazio ad altri artisti.

Gli importanti, recenti e corposi lavori di Christina Strunck sulla Galleria di Palazzo Colonna a Roma hanno fatto emergere come l'imponente ambiente dell'edificio sia il risultato di un processo ideativo e costruttivo al quale hanno preso parte, nel tempo, artisti di formazione ed estrazione diversa<sup>14</sup>. Da questo e da altri recenti studi è emerso che le grandi scenografie barocche, i *teatri*, per dirla con le parole di Giovan Battista Falda, della Roma del '600, ci appaiono sempre di più come il risultato di un convergere di idee, di un progressivo apporto di artisti che hanno modificato, migliorato, dato un personale contributo a progetti formulati inizialmente da altri artefi-

<sup>13</sup> Questa esigenza era stata posta da Edoardo Arslan 1964, p. 10.

<sup>14</sup> Strunck 2007a e Strunck 2007b, pp. 78-102.

ci<sup>15</sup>. Nel Palazzo Altieri sembra di trovarsi proprio di fronte ad una situazione di questo tipo. L'ampiezza del programma decorativo-celebrativo, la vastità degli ambienti da realizzare e decorare, ci induce a pensare a un'equipe vasta e probabilmente organizzata in più botteghe, dove il contributo di diverse menti doveva essere sottoposto all'analisi di un coordinatore. Si può quindi avanzare l'ipotesi di un impegno del Maratta come supervisore dei lavori, affidati poi a singoli artisti anche nella progettazione, oltre che nell'esecuzione<sup>16</sup>. Gli stucchi appaiono una perfetta sintesi di forti influssi cortoneschi, abbinati ad una profonda conoscenza del repertorio decorativo berniniano di epoca chigiana, cioè tutti quegli elementi fortemente intrinseci alla fisionomia stilistica dello Schor. Questo dato rende concretamente plausibile il diretto coinvolgimento dell'artista austriaco nella progettazione delle nostre decorazioni, o quantomeno una sua collaborazione con il pittore marchigiano. Tra l'altro bisogna ricordare che anche Angela Cipriani si era posta la domanda: *Giovanni Paolo e Filippo Schor ad esempio lavorano in altri luoghi dello stesso Palazzo, ma avrebbero potuto e voluto lavorare a un programma così complesso e dipendente da dettati altrui?*<sup>17</sup>.

Escluderei l'ipotesi, avanzata dallo Spagnesi, di una possibile ideazione degli stucchi da parte di Giovanni Antonio De Rossi, all'epoca architetto del palazzo, mentre più difficile è definire il ruolo di Matthia De Rossi, il quale fu attivo nel cantiere durante gli anni in questione, sottoscrivendo numerosi pagamenti ad artisti<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Basti pensare ai cantieri delle chiese gemelle di Piazza del Popolo o all'alternarsi di architetti e maestranze nel grande cantiere di Sant'Agnese in Agone.

<sup>16</sup> Questa personale considerazione sembra trovarsi in attrito con quanto afferma Elisa Debenedetti, che sulla scorta di alcuni passi autografi di Nicodemus Tessin il giovane, propone il Maratta come ideatore del ciclo. Cfr. Debenedetti 2005, p. 187 nota 4. Vale la pena citare uno dei passi del Tessin che così descrive il ciclo: *À Rome au Palais Altieri, prez L'Eglise de Jesuistes, il y a plusieurs beaux Plafonds, ordonnés par Carlo Maratti, dont rien ne se peut voir au monde de mieux executé all'égard dela Sculpture, tant pour les figures que les ornements, et leur disposition, mais dans le temps que je me trouvois à Rome la Sculpture de tous ces Plafonds estoit toute blanche sur un fond tant ce peu grisadre*. Si veda Waddy 2002, pp. 79-81.

<sup>17</sup> Cipriani 1991, p. 187.

<sup>18</sup> Un documento rintracciato dallo Schiavo (Schiavo 1962, p. 65) e ripubblicato dalla Menichella (Menichella 1985, p. 72) ci informa che il De Rossi sottoscrisse pagamenti per la messa in opera di imprecisati rilievi in stucco.

Prima di affrontare il problema delle ipotesi soffermiamoci ad osservare gli stucchi.

Quattro delle cinque sale si trovano in linea ed affacciano su via degli Astalli. In una delle sale che prospettano su questa strada, sulla volta, campeggia una cornice mistilinea, sostenuta da quattro coppie di telamoni appoggiate ad un fregio che corre sulla parte alta delle pareti. Agli angoli, tra volute, sono collocati trofei d'armi (figg. 174-175). Nella volta di un'altra sala un festone circolare è sostenuto da vittorie alate con diversi attributi (fig. 176). La terza sala, cosiddetta del Trionfo di Enea, è quella con più reminiscenze dai modelli di Pietro da Cortona (fig. 177-178). Dai quattro angoli della parte inferiore della volta parte una struttura organizzata secondo un principio di integrazione delle forme, dove volute, cartigli, tritoni, putti incorniciano un esagono nel quale è raffigurato un episodio della vita di Enea. A loro volta i tritoni sostengono una cornice circolare, decorata da cartigli con la stella Altieri, conchiglie, delfini, testine muliebri e festoni, che campeggia al centro della volta. La sala decorata dalle raffigurazioni più complesse è quella con le personificazioni dei quattro continenti. Sopra il fregio della parete, su una superficie concava, si svolge un complesso insieme di immagini (fig. 179). Agli angoli, sopra basi caratterizzate da volute e trabeazioni spezzettate, sono poste le figure dei continenti. Lungo i lati putti giocano con gli animali più rappresentativi delle quattro parti della terra. La volta dell'ultima sala, piuttosto semplice, propone un repertorio di putti intorno ad una cornice.

L'ipotesi che in questa sede si intende avanzare, come si diceva, è esclusivamente basata su confronti stilistici e su singolari coincidenze documentarie, ed è relativa ad una presumibile ideazione degli stucchi da parte di Giovanni Paolo Schor (1615-1674) e di suo figlio Philipp a capo di una equipe della quale dovettero far parte Antonio Raggie Leonardo Retti (attivo 1670-1709).

Gli studi della Ehrlich, della Fusconi<sup>19</sup> e della Walker<sup>20</sup>, hanno

<sup>19</sup> Sull'attività di Giovanni Paolo Schor esiste una vasta serie di studi. In questa sede si rimanda, anche per ulteriori approfondimenti bibliografici, ai seguenti saggi: Ehrlich 1975; Fusconi 1985, pp. 159-180; Fusconi 1986.

<sup>20</sup> Walker 1999a, pp. 3-19; Walker 2003, pp. 103-112.

puntualizzato l'importanza di Giovanni Paolo Schor all'interno della produzione artistica romana del terzo quarto del Seicento<sup>21</sup>.

I tre disegni di decorazioni parietali per una residenza chigiana, il disegno per la decorazione interna della Galleria Colonna, tutti e quattro conservati a Windsor Castle e, passando a progetti per oggetti di arte applicata, il disegno di una culla, conservato sempre a Windsor, e i disegni per cornici e montature di gioielli, della raccolta grafica di Lipsia, presentano quel repertorio di strutture integrate riscontrabile anche negli stucchi di Palazzo Altieri<sup>22</sup>. L'interazione tra figure umane, animali, vegetali e minerali, sperimentato da Cortona in Palazzo Barberini a Roma e Palazzo Pitti a Firenze, e conosciuto direttamente dallo Schor per la frequentazione del cantiere cortonesco della Galleria di Alessandro VII al Quirinale, è alla base di quei disegni ed è anche la *humus* dalla quale nascono le idee per le decorazioni Altieri.

È su queste basi che si fonda la proposta di individuare la matrice della cultura espressa negli stucchi di palazzo Altieri nella produzione di Giovanni Paolo e dei figli Cristoforo e Filippo Schor.

Sappiamo, dalle fonti e da documenti, che sia Giovanni Paolo Schor che suo figlio Filippo furono attivi in palazzo Altieri proprio negli anni di realizzazione del ciclo decorativo. Giovanni Paolo si occupò della realizzazione, come numerose guide del tempo e il diario

<sup>21</sup> Per quanto riguarda J. P. Schor sono attualmente in corso di pubblicazione gli atti dell'importante convegno tenutosi recentemente a Roma dal titolo: *Ein Regisseur des barocken Welttheaters: Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock*, atti a cura di C. Strunck.

<sup>22</sup> Per quanto riguarda i disegni della Royal Library di Windsor Castle (invv. 4443, 4444 e 4445) si veda: Fusconi 1985, pp. 164-165, figg. 8-10. Sul disegno n. 4443 si veda anche la scheda di Walker 1999a, pp. 166-167. Per il disegno raffigurante una decorazione con armi della famiglia Colonna, anch'esso a Windsor Castle (Royal Library, inv. 5592), si veda: Fusconi 1986, p. 14, fig. 9; Walker 1999b, pp. 160-161. Il disegno della culla (Windsor Castle, Royal Library, inv. 4457) è pubblicato in: Fusconi 1986, p. 14, fig. 8. Per i disegni raffiguranti cornici e montature di gioielli conservati a Lipsia (Museum der Bildenden Künste, Graphische Sammlung, Sammlung Renzi bd. 9, invv. 7441, S. 31 A, S. 32 A, S. 33) si veda: Fusconi 1985, p. 167, figg. 21-23. Secondo Morello i tre disegni con decorazioni parietali conservati a Windsor Castle (invv. 4443, 4444 e 4445) devono ritenersi progetti di G. P. Schor per la decorazione della Galleria di Urbano VIII nella Biblioteca Vaticana. Si veda Morello 2004, pp. 299-308, tavv. 89-91.



di viaggio di Nicodemus Tessin il Giovane (1654-1728) ricordano, di un romitorio, ovvero di una stanza fingente una grotta, probabilmente adibita a teatro<sup>23</sup>. Sempre negli stessi anni Giovanni Paolo Schor realizzò il disegno, conservato a Windsor Castle, raffigurante l'immagine di San Michele con le armi del Papa Clemente X Altieri. Come più volte ipotizzato tale foglio deve ritenersi, con tutta probabilità, un modello preparatorio per un arazzo<sup>24</sup>. Inoltre lo stesso Schor fu impegnato, nel palazzo, in primo luogo nella realizzazione di un imponente letto e in seconda battuta nell'ideazione di uno specchio, che, a conferma del rapporto circolante tra gli artisti attivi per la famiglia, venne dipinto, con alcuni putti, da Carlo Maratta<sup>25</sup>. Infine Filippo Schor fu pagato, nel 1676, per aver lavorato, nella sala della biblioteca, al drappo in stucco circondante la nicchia dove è collocata la statua di Clemente X, realizzata da Gian Lorenzo Bernini<sup>26</sup>.

Tutti questi dati ci confermano che la famiglia Schor, durante gli anni del pontificato di Clemente X Altieri, partecipava attivamente alla trasformazione del vecchio palazzo cardinalizio in una nuova e magnifica residenza della famiglia papale.

Contemporaneamente all'attività presso gli Altieri, Giovanni Paolo Schor era presente nel cantiere di palazzo Borghese. Ed è proprio in questo luogo che rintracciamo ulteriori conferme in grado di rendere plausibile l'ideazione del ciclo Altieri all'artista di origini austriache. Nel giardino Borghese, con la collaborazione di una serie dei più capaci stuccatori presenti a Roma nell'ultimo trentennio del Seicento, lo Schor realizzava le fontane, paradigma della sua produzione (fig. 180)<sup>27</sup>. Se si osservano le forme ornamentali e la fusione

<sup>23</sup> Sul romitorio di palazzo Altieri si veda: Ehrlich 1975, pp. 139-141. Il ricordo del romitorio è tramandato anche da Nicodemus Tessin. A tale proposito si veda anche: Waddy 1999, p. 31.

<sup>24</sup> Sul disegno, più volte pubblicato, si veda: Walker 1999c, pp. 173-174.

<sup>25</sup> Walker 2003, p. 107.

<sup>26</sup> I pagamenti a Filippo Schor, effettuati da Matthea de Rossi, sono riportati in: Schiavo 1962, p. 82. Sul busto berniniano si veda Wittkower 1990, pp. 298-299, e per ultimo, con riportata la vasta bibliografia precedente: Villa 1996, pp. 137-160.

<sup>27</sup> Per quanto riguarda il giardino di palazzo Borghese si veda: Hibbard 1958, pp. 205-212. Attraverso un'indagine svolta sui documenti conservati nell'archivio Borghe-

*pittoresca* tra rocce, mondo animale e mondo vegetale, pensata dallo Schor per le fontane Borghese, non possiamo fare a meno di rilevare la stretta comunanza con le sale di Palazzo Altieri<sup>28</sup>. Soprattutto la fontana centrale, realizzata interamente da Leonardo Retti<sup>29</sup>, presenta, se si osservano in particolare i telamoni sorreggenti carnosì festoni posti ai lati della nicchia, profonde analogie, nel gusto per un'ornamentazione carica, tuttavia collegata ad una struttura architettonica piuttosto contenuta, con gli inquadramenti della volta del palazzo dove sono raffigurati personaggi sostenenti una trabeazione (figg. 175-180).

Anche la sala del Trionfo di Enea, che come è stato ricordato è certamente quella più legata al repertorio decorativo inaugurato da Pietro da Cortona in Palazzo Barberini, ci permette di avanzare il nome di Giovanni Paolo Schor come ipotetico ideatore del ciclo Altieri. Che lo Schor fosse a conoscenza del repertorio cortonesco lo dimostra, non solo la sua presenza nella realizzazione e, come avanzò a suo tempo il Wibiral, relativa ideazione della galleria di Alessandro VII al Quirinale<sup>30</sup>, ma soprattutto l'enorme volta della galleria Colonna (1665-68) (fig. 181), che dispiega un repertorio di stretta filiazione cortonesca e nella quale ritornano elementi presenti anche in palazzo Altieri<sup>31</sup>. Anche nella volta della galleria Colonna, sebbene utilizzando solo il mezzo pittorico, la fusione tra architettura illusionistica e raffigurazioni umane e naturalistiche nasce da una comprensione profonda del repertorio del Cortona. Rispetto al modello,

se, lo studioso ha chiarito il ruolo svolto dallo Schor nell'ideazione delle fontane rispetto a quello ricoperto da Carlo Rainaldi, il quale, subentrato all'artista austriaco, completò la realizzazione dell'opera apportando delle modifiche. Sul giardino si veda anche Fumagalli 1994.

<sup>28</sup> Sulla tematica del *pittoresco* in Schor si veda: Ehrlich 1975, pp. 232-233.

<sup>29</sup> Sulla realizzazione della fontana centrale si veda: Hibbard 1958, pp. 206-209, fig. 25. Un sostanziale contributo alla conoscenza di Leonardo Retti è presente negli studi della Guerrieri Borsoi e di Bacchi (Guerrieri Borsoi 1990, pp. 99-112; Bacchi 1996, pp. 837-838) ai quali si rimanda per un ulteriore aggiornamento bibliografico sullo scultore.

<sup>30</sup> Sulla decorazione della galleria di Alessandro VII, con particolare riguardo alla presenza di Giovanni Paolo Schor, si veda: Wibiral 1960, pp. 123-165; Jacob 1971, pp. 42-53; Ehrlich 1975, pp. 25-37; Pasti 2006, pp. 88-97.

<sup>31</sup> Sull'opera prestata dallo Schor in palazzo Colonna: Corti 1937; Ehrlich 1975, pp. 38-59; Strunck 2007a e Strunck 2007b, pp. 78-102.

nel caso della volta Colonna è, però, presente un notevole processo di alleggerimento del sistema architettonico.

Ma rimanendo all'interno del problema relativo all'ideazione di grandi partiti decorativi per soffitti di ampie dimensioni, una circostanza ulteriore sembra confortare l'ipotesi portata avanti.

Nelle raccolte grafiche berlinesi è conservato un disegno, attribuito ad Egid Schor (1627-1701) (fig. 182). Egid, fratello di Giovanni Paolo, fu attivo a Roma fino al 1665<sup>32</sup>. Il foglio ripresenta gli schemi di derivazione cortonesca già osservati nella volta della galleria Colonna e nel ciclo di palazzo Altieri. Ma soprattutto i due telamoni mostrano di essere quasi speculari con due figure della sala Altieri che in precedenza avevamo messo in rapporto con la fontana centrale del giardino Borghese (fig. 175).

È evidente, da questa serie di indizi, che, pur non riuscendo ad indicare con precisione gli autori del ciclo, possiamo per lo meno concludere di trovarci di fronte ad un artista direttamente collegato al mondo cortonesco e a conoscenza di alcune soluzioni adottate dal Bernini per opere di decorazione architettonica in stucco, come, ad esempio, le calotte dei pianerottoli della Scala Regia in Vaticano (1663-1666)<sup>33</sup>. Tale conclusione si adatta in maniera palmare alla fi-

<sup>32</sup> Il più sostanzioso contributo su Egid spetta ancora alla Ehrlich (Ehrlich 1975, pp. 212-228), che ha tentato di indagare il ruolo di diffusore del barocco romano, svolto dal fratello di Giovanni Paolo, dopo il suo rientro in Austria avvenuto nel 1665. Il disegno è pubblicato in: Schlagberger-Simon 1976, pp. 16-17, tav. 13. Una variante del disegno è pubblicata in: Aurenhammer 1958, p. 130, fig. 37.

<sup>33</sup> Il confronto con gli stucchi della Scala Regia è visibile soprattutto nella sala più semplice di palazzo Altieri, raffigurante putti giocherellanti intorno ad una cornice. Inoltre è singolare riportare il dato, attestato da alcuni documenti, che l'ideazione di una parte dei partiti decorativi in stucco e in particolare il disegno delle finte porte sui pianerottoli della Scala Regia, spettò proprio a Giovanni Paolo Schor. Cfr. Worsdale 1981, pp. 231-236, e in particolare la scheda, dello stesso autore, sui *Damaschi con stemma di Alessandro VII per i pilastri della Basilica di San Pietro* a p. 245.

Il pianerottolo d'ingresso della Scala Regia, oltre ad essere dominato dalla berniniana statua di Costantino, presenta degli stucchi sull'arcone d'ingresso alla prima rampa e sulla volta che illustrano le tematiche che Bernini, nel settimo decennio del secolo, portava avanti nel campo della decorazione in stucco. Le due figure di Fama sorreggenti l'insegna papale e i tondi con storie di Costantino sostenuti da ignudi sono opera di Ercole Ferrata.

sionomia stilistica di Giovanni Paolo e sostanzialmente rende plausibile l'ipotesi che al Maratta possa spettare solo una ampia supervisione dei lavori.

Altri quesiti nascono dal problema dell'individuazione degli stuccatori che posero mano alla realizzazione dell'opera.

Benchè le conoscenze su Leonardo Retti siano ancora incomplete, non sembra difficile rintracciare concordanze che permettano di identificare la mano di questo stuccatore anche in due volte di palazzo Altieri. Soprattutto le anatomie dei corpi e le fattezze dei volti dei personaggi presenti nella sala dei telamoni e nella sala del Trionfo di Enea sembrano potersi confrontare con le cariatidi della fontana centrale del giardino di palazzo Borghese. Si vedano soprattutto i rapporti tra i telamoni di sinistra della fontana Borghese e alcuni tritoni della sala con il mito di Enea (figg. 178-180)<sup>34</sup>.

Diversa appare la mano autrice di altre due volte, che, stando a confronti stilistici, mostra evidenti coincidenze con l'opera di Antonio Raggi. Il contributo, fino ad ora più completo, sull'attività di Antonio Raggi è il lavoro svolto da Westin. Nel capitolo relativo alla tarda produzione dell'artista, l'autore sottolinea l'indipendenza stilistica acquisita dallo scultore di Vico Morcote nei confronti della maniera «spiritualizzata» dell'ultimo Bernini<sup>35</sup>. Rispetto al periodo precedente questi anni mostrano un contrarsi dell'attività dell'artista, che imputerei non solo alla mancanza di commissioni che caratterizza il periodo storico in questione, ma anche al reale impegno richiesto dall'impresa della chiesa del Gesù, che dovette occuparlo duramente, e in secondo luogo, ad una probabile scarsità di notizie,

<sup>34</sup> È inoltre fondamentale ricordare che Retti non fu estraneo, in quegli stessi anni, a commissioni legate alla famiglia Altieri. Spetta a lui, a tale proposito, il rilievo marmoreo con la scena *dell'apertura della Porta Santa per l'Anno Santo 1675* sull'urna del monumento funebre di Clemente X Altieri in San Pietro in Vaticano, realizzato a partire dal 1682. È interessante osservare che tale complesso scultoreo è il risultato del convergere di diverse personalità artistiche legate alla famiglia Altieri, dallo stesso Ercole Ferrata, a Giuseppe Mazzuoli, Lazzaro Morelli e Filippo Carcani e che tale sepolcro venne commissionato dal cardinal Paluzzo Altieri, cioè il proprietario dell'appartamento dove sono collocati i nostri stucchi. Sul monumento si veda la relativa scheda in: Ferrari-Papaldo 1999, p. 565.

<sup>35</sup> Westin 1978, pp. 105-122.

che, stando alle considerazioni fatte all'inizio, è imputabile al disinteresse in cui cadde sin dall'origine la produzione in stucco del secolo. Due delle sale, in particolar modo quella con le raffigurazioni dei continenti e quella delle vittorie alate, presentano una serie di personaggi, dei putti e alcune rappresentazioni di animali in grado di essere paragonate ad alcune personificazioni realizzate dal Raggi, tra il 1672 e il 1679, nella volta della chiesa del Gesù. Altra circostanza sintomatica è che lo stesso scultore lombardo si trovò a collaborare, nella chiesa dei gesuiti, con il Retti e Michele Maglia, entrambi attivi tra il 1672 e il 1673 alle fontane Borghese<sup>36</sup>.

Le personificazioni dei quattro continenti (fig. 179), collocate negli angoli del soffitto dell'omonima sala di palazzo Altieri, hanno volti rispecchiabili con quelli di alcune figure presenti ai lati di una delle ampie finestre della navata del Gesù (fig. 183). Identiche sono le pose estatiche dei volti e l'inclinazione della testa, così come molto simile è lo spezzettarsi delle vesti e il loro risaltare rispetto al fondo. Inoltre si veda anche come il leone presente nella decorazione della chiesa gesuita abbia delle strette affinità con l'omonimo animale situato sulla volta della sala del palazzo Altieri. Le consonanze arrivano ad essere speculari se si confrontano la posizione della zampa sotto il mento e se si osservano i lineamenti del muso e il ghigno della bocca. Rimanendo sempre nella stessa sala altieriana sembra evidente come le personificazioni dei fiumi, poste quasi agli angoli, siano palmari al Sant'Andrea, realizzato da Raggi tra il 1662 e il 1665 e posto sul timpano dell'altare maggiore dell'omonima chiesa berniniana sul Quirinale<sup>37</sup>. Anche le figure nella sala delle vittorie ripresentano dei volti ideati secondo un ovale improntato al rigonfiamento delle guance e del mento, così come appare in molte personificazioni presenti nella chiesa del Gesù (figg. 183-184).

Un altro confronto evidente in grado di corroborare l'ipotesi dell'attribuzione di parti del ciclo Altieri al Raggi, è quello istituibile

<sup>36</sup> Hibbard 1958, pp. 205-212. Sugli stucchi del Gesù si veda la scheda in: Ferrari-Papaldo 1999, p. 93, con bibliografia precedente.

<sup>37</sup> Sugli stucchi del Sant'Andrea al Quirinale e sul contributo del Raggi si veda: Donati 1941, pp. 144-150. Per un'indagine sulla realizzazione della chiesa e sulle varie fasi costruttive si rimanda a: Connors 1982, pp. 15-37; Frommel 1983, pp. 211-253; Marder 1998, pp. 187-210.

con il rilievo presente in Sant'Agnese in Agone, raffigurante la morte di Santa Cecilia (1662-65)<sup>38</sup>. Nella parte superiore dell'altorilievo marmoreo compare un angelo sorreggente la palma del martirio, il quale può essere specularmente confrontato con una delle allegorie presenti nella sala delle vittorie alate di palazzo Altieri (figg. 184-185). Tutti questi confronti, inoltre, si integrano con la circostanza che già nei primi anni sessanta del secolo Raggi aveva realizzato la decorazione della cupola di San Tommaso di Villanova a Castel Gandolfo riproponendo, nei tondi raffiguranti scene della vita del santo, disegni approntati da Giovanni Paolo Schor alcuni anni prima<sup>39</sup>. Nei pennacchi della chiesa sono raffigurati gli evangelisti i quali sono trattati con una tecnica che ripropone legami con gli stucchi di palazzo Altieri. Soprattutto l'angelo con il San Matteo della cupola berniniana si presenta, nella riproposizione di panneggi spezzati e aggettanti dal piano, molto simile alle figure allegoriche presenti nella sala delle vittorie.

In conclusione e in attesa di certezze documentarie in grado di concretizzare le ipotesi avanzate attraverso confronti stilistici, è opportuno ribadire che la ricerca dovrà tener conto dell'eventualità di un coinvolgimento diretto di artisti quali gli Schor, Retti, Raggi.

L'estrema rilevanza di questi stucchi è testimoniata dal fatto che Nicodemus Tessin, durante il suo secondo soggiorno romano, che va dal dicembre del 1687 al marzo dell'anno successivo, fece fedelmente disegnare l'intero ciclo di palazzo Altieri. Questi disegni furono alla base di buona parte delle decorazioni interne del castello di Drottningholm in Svezia, come ha segnalato attentamente Magnusson<sup>40</sup>. Bisogna inoltre ricordare che nel secondo progetto per il Louvre, ap-

<sup>38</sup> Sul rilievo si veda: Westin 1978, pp. 163-166.

<sup>39</sup> I disegni erano stati forniti da Giovanni Paolo Schor per la realizzazione dell'apparato effimero da realizzarsi in occasione della canonizzazione di San Tommaso di Villanova: Ehrlich 1975, pp. 181-182. Sulla loro riutilizzazione da parte del Raggi: Westin 1978, pp. 87-88.

<sup>40</sup> I disegni raffiguranti gli stucchi di palazzo Altieri e appartenuti a Nicodemus Tessin il giovane sono stati pubblicati da: Schiavo 1962, p. 80, tavv. 53-57; Debenedetti 2004, pp. 331-337 e tavv. 242-249; Debenedetti 2005, pp. 179-195. Come precedentemente accennato la Debenedetti avanza l'attribuzione di una parte di questi disegni a G. A. Carlone. Sulla importanza del ciclo Altieri come fonte della decorazione della residenza svedese di Drottningholm: Magnusson 1979, pp. 50-66.

prontato a partire dal 1706, lo stesso Nicodemus Tessin il Giovane riutilizzò, come modello per l'ideazione delle volte di due sale, gli stucchi di Palazzo Altieri. Nel disegno illustrante una sezione dell'ala ovest vengono ripresi mimeticamente i decori della sala del Trionfo di Enea e quelli della sala dei continenti<sup>41</sup>.

All'interno della produzione plastica del tempo questo ciclo di stucchi si pone, da una parte come la conclusione di quella tradizione decorativa legata alle sperimentazioni di Pietro da Cortona, le quali in questo caso vengono rielaborate con una leggerezza e una fluidità maggiore, dall'altra, proprio per questa flessuosità, come un primo passo verso un'interpretazione prerococò, pronta a sviluppare, in chiave di maggiore libertà compositiva, anche quegli elementi della decorazione berniniana più pronti ad essere voltati verso morbidezze e sottigliezze ornamentali.

<sup>41</sup> Sui progetti del Tessin per il Louvre si veda: Josephson 1930, pp. 75-87, tav. 18. Lo studioso non segnala il rapporto tra le sale ideate da Tessin e gli stucchi di Palazzo Altieri. Il progetto in questione è conservato al Nationalmuseum di Stoccolma, Fondo Tessin, inv. T.H.C. 1246.

Sull'importanza del soggiorno romano per la formazione culturale di Tessin si può consultare: Magnusson 1999, pp. 35-50.

La riutilizzazione da parte di Tessin dei modelli di palazzo Altieri pone un quesito che solo un ritrovamento documentario potrà risolvere. Alcuni documenti, datati circa al 1674, ci informano che Matthia De Rossi sottoscrisse pagamenti per fregi in stucco (cfr. nota 18). È singolare constatare come il De Rossi, durante la sua attività matura, fu coinvolto ripetutamente nella realizzazione di partiti decorativi in questo materiale. Lo ritroviamo, in un ruolo di coordinatore, nella decorazione della zona dell'altare maggiore di Santa Maria delle Vergini (Santa Rita), coadiuvato dallo scultore Filippo Carcani, esponente sullo scorcio del Seicento di un docile avanzamento verso flessuosità rococò (cfr. Pampalone 1976, pp. 727-729; Conforti Taranto 1987, pp. 206-207). Successivamente sostituirà Carlo Rainaldi nel cantiere di San Silvestro in Capite e i documenti lo testimoniano nel ruolo di supervisore degli stucchi del transetto: cfr. Lavin 1957, pp. 44-49.

Non è chiaro quale ruolo ideativo assegnare a Matthia de Rossi in queste imprese decorative. Certo è di particolare interesse constatare la riproposizione di parti del ciclo Altieri in un progetto per il Louvre ideato dal Tessin alla luce della considerazione che fu proprio Matthia De Rossi a seguire il Bernini nel viaggio in Francia e a stendere in bella copia, oltre a realizzarne due modelli in gesso e legno, le idee del maestro per la residenza parigina. A tale proposito cfr.: Josephson 1928, pp. 77-92; Schiavo 1956. Sul viaggio del Bernini in Francia si veda soprattutto: Del Pesco 2007.

Se l'avanzamento verso alleggerimenti e raffinatezze, che pur provenendo dal prototipo berniniano della Scala Regia, si muovono verso duttilità presettecentesche è individuabile soprattutto nella sala con le vittorie alate e in quella con i putti sorreggenti una cornice<sup>42</sup>, il carattere di precocità del ciclo, all'interno del contesto decorativo romano di quegli anni, risulta visibile se lo si confronta con la più ampollosa e coeva decorazione della Galleria degli Specchi di Palazzo Borghese<sup>43</sup>.

Il ciclo di palazzo Altieri non è l'unico episodio che testimonia l'oscurità in cui versa molta produzione architettonica in stucco realizzata a Roma. In questo senso una indagine più approfondita di altre decorazioni, che tenga conto del dato metodologico relativo alla considerazione che tale produzione in stucco, tra fine XVII e primo quarto del XVIII secolo, è, non solo a Roma, in stretta relazione con l'evoluzione delle forme ornamentali delle *arti applicate*, permetterebbe di ricontestualizzare cicli come quello di palazzo del Grillo, che

<sup>42</sup> Soprattutto la sala con le vittorie alate e la più semplice sala con i putti sorreggenti una cornice ricordano nel biancore e nell'uso di semplici profilature i temi svolti dal Bernini nella Scala Regia del Vaticano (cfr. nota 33). A questo esempio si aggiunga l'utilizzo da parte del Bernini del tema del putto svolazzante intorno alla cornice, secondo un'esuberanza più vistosa, nella cappella Fonseca in San Lorenzo in Lucina (1660-66). Sul finire del secolo questa tipologia è riutilizzata e amplificata nella volta della cappella del Crocifisso in Santa Maria in Montesanto. Architetto dell'opera fu, con probabilità tra il 1677 e il 1679, l'altrimenti sconosciuto Alessandro Cassani o Cessani, mentre gli stucchi, da ritenersi eseguiti intorno al 1700 circa, spetterebbero, secondo diverse testimonianze, allo scultore Pietro Pepaleo. Sulla cappella le prime notizie attribuzionistiche sembrano risalire alla *Roma Sacra e Moderna* del 1725. Sulla cappella, in attesa di un'indagine che ne chiarisca anche il ruolo all'interno della produzione architettonica romana, si veda soprattutto: Enggass 1976, pp. 73-76; Hoffmann 1981, p. 146.

<sup>43</sup> Tra il 1674 e il 1676, quindi quasi negli stessi anni in cui si approntavano gli stucchi di Palazzo Altieri, veniva realizzata, secondo schemi più rigidi, la decorazione della Galleria degli Specchi e della cappella di palazzo Borghese. Anche in questa galleria i miti rappresentati sono legati alla storia di Roma, ma dal punto di vista stilistico i riquadri con scene sono collocati entro rigide cornici e la volta è strutturata a scomparti geometrici intercalati da sovrabbondanti festoni. La realizzazione degli stucchi si deve a Cosimo Fancelli che si attenne a disegni approntati da Giovanni Francesco Grimaldi. Sugli stucchi della Galleria e della Cappella di Palazzo Borghese si veda: Ferrari-Papaldo 1999, pp. 415-416, con bibliografia precedente. Sul Grimaldi si veda: Matteucci-Ariuli 2002.



mostra evidenti consonanze con quello di palazzo Altieri<sup>44</sup>, e della

<sup>44</sup> Il palazzo del Grillo è costituito da una serie di strutture dislocate sul pendio del Quirinale nei pressi dei Mercati Traianei. Sulle vicende costruttive di questo palazzo possediamo poche notizie. Dalla lettura delle guide di Roma del tardo Seicento, apprendiamo che nella zona tra la chiesa dei Santi Domenico e Sisto a largo Magnanapoli e il collegio degli Ibernese, risiedeva la famiglia Conti: *ed hora vi sono le antiche abitazioni de' Signori Conti con le loro Torri* (cfr. *Roma Sacra Antica e Moderna*, Roma 1687, p. 423). Nella guida di F. Martinelli del 1702, le zone retrostanti il convento di Santa Caterina da Siena a largo Magnanapoli non sembrano più appartenere ai Conti: *Calerete a lato di detta Chiesa, e Monastero dentro di cui è una torre di semiantica struttura, che stimasi fabbricata da qualche pontefice della famiglia Conti, che più abbasso vi aveva il palazzo ...* (cfr. F. Martinelli 1702, p. 123).

Successivamente, nella *Roma sacra e Moderna* del 1707, ci si imbatte, forse per la prima volta, nella presenza del Grillo: *Passandosi appresso davanti al Palazzo del Marchese del Grillo assai noto per una picciola fonte d'acqua perfettissima ...* (cfr. Posterla 1707, p. 617).

Nelle successive guide settecentesche si trova menzione, unicamente, della sorgente d'acqua vicina al palazzo.

Tra le tante oscurità una prima notizia attributiva, riguardante interventi costruttivi nel palazzo, è presente nel primo libro dell'*Architettura Civile* del De Rossi, del 1702 (cfr. De Rossi 1702, tavv. CXL e CXLI), dove le porte di palazzo del Grillo sulla piazza e sulla salita omonima vengono attribuite a Carlo Rainaldi (1611-1691). Tale attribuzione viene ripetuta dal Visentini nel 1771 (cfr. Visentini 1771). Anche Fasolo assegnò i portali al Rainaldi non riportando niente di preciso riguardo alla datazione e sostenendo che in questa opera, da ritenersi tra le ultime della carriera, l'architetto si inserisce *fra i fondatori di quella decantazione, artigianale sì, ma di preciso valore formale che, tanto per intenderci, diremo anche noi, barocchetto romano* (cfr. Fasolo 1960, pp. 251-252).

Parte degli studi del secolo scorso ha datato le decorazioni in stucco al XVIII secolo, considerandole o debitrice del rococò francese (cfr. Rotili 1951), o legandole, per via ipotetica, a contesti culturali degli anni trenta del Settecento (cfr. Portoghesi 1966). Su una datazione alla metà del Settecento si è mosso anche Elling che ha avanzato questa cronologia per le fontane del giardino, a causa della loro assenza nella configurazione planimetrica della pianta di G. B. Nolli del 1748 (cfr. Elling 1956, ed. cons. Elling 1975).

Di estrema rilevanza fu l'affermazione di Hibbard, il quale, già nel 1958, a conclusione del saggio sul giardino di palazzo Borghese, accostò le fontane di quest'ultimo a quelle di palazzo del Grillo (cfr. Hibbard 1958). Successivamente lo Asche dopo aver ribadito la consentaneità degli stucchi del palazzo con l'opera dello Schor si è significativamente distinto ipotizzando la presenza, individuata soprattutto in due erme del giardino, da datarsi tra il 1675 e il 1676 e nei telamoni del teatro, dello scultore tedesco Balthasar Permoser (1651-1732) (cfr. Asche 1978, pp. 21-23).

Successivamente Antinori ha avanzato, sulla base di una serie di documenti inediti rintracciati nell'Archivio Capitolino di Roma la possibilità di un intervento di A. Del Grande nella ideazione degli ambienti in questione, coadiuvato dall'ignoto stuc-

chiesa trasteverina di Santa Maria dell'Orto<sup>45</sup>, vera e propria traslazione nello stucco delle immagini incise nel prontuario di Filippo Passarini. Inoltre, in questo loro candore abbagliante e in quella particolare leggerezza, che tanto dovette colpire Nicodemus Tessin da indurlo a riproporli in alcune sale del suo progetto per il Louvre, gli stucchi Altieri sembrano rispondere alle già ricordate affermazioni

cattore Domenico Rosati (cfr. Antinori 1995, pp. 73-82). L. Maggi, nella monografia su Antonio Del Grande ha contestato il lavoro di Antinori e ha inserito l'intervento nel palazzo del Grillo tra le opere di incerta attribuzione da attribuire al maestro (cfr. Maggi 2006, pp. 301-303).

Ma è proprio grazie ad un approccio metodologico, legato all'idea del rapporto tra le forme ornamentali delle arti applicate e quelle della decorazione in stucco, che possiamo risolvere e contestualizzare il controverso ciclo di stucchi di palazzo del Grillo. Gli stucchi di maggiore interesse sono rappresentati dalle tre fontane del giardino, da una sovrabbondante porta d'accesso agli appartamenti interni e soprattutto da tre sale. La prima di queste, denominata «teatro», presenta telamoni sulle pareti lunghe e sul soffitto un rilievo di carattere mitologico. Nella seconda sala un fregio concavo di raccordo tra volta e pareti è arricchito agli angoli da cariatidi e sui lati lunghi da figure con strumenti musicali affiancate a riquadri istoriati. Il tutto circondato da putti svolazzanti tra festoni. L'ultima sala presenta una serie di angeli tra frontoni spezzati, conchiglie, festoni.

Il clima che si respira, osservando la sala denominata *teatro* e il portale posto nel giardino, denuncia la compromissione con l'ambiente culturale di Giovanni Paolo Schor. Le specchiature con festoni e conchiglie, poste sulle pareti lunghe della sala del teatro, sono avvicinati a disegni dello Schor, pubblicati anche dalla Fusconi, raffiguranti progetti per cornici lignee, carrozze e gioielli (si veda nota 22 del presente saggio). Si confronti il disegno di una culla, conservato a Windsor Castle, Royal Library (inv. 4457) con le specchiature della sala del teatro, e l'impaginazione generale dei disegni per montature di gioielli della raccolta di Lipsia (Museum der Bildenden Künste, Graphische Sammlung, inv. 7441 S. 31 A e S. 32 A) con la zone angolari della sala con il fregio ricurvo, o con i grandi telamoni sempre nella sala del «teatro». Pertanto, da una serie di confronti con consolle, tavoli, carrozze, realizzati nell'ultimo quarto del Seicento, il ciclo di palazzo del Grillo appare come una vera e propria trasposizione in stucco del mondo ornamentale delle *arti applicate* romane della fine del XVII secolo, e per meglio contestualizzare il problema, una concreta realizzazione di quel modo di progettare decorazioni che a fine secolo verrà codificato nel prontuario di Filippo Passarini. Cfr. Passarini 1698.

Su gli stucchi di palazzo del Grillo si veda anche: Valeriani 2001, pp. 386-389, n. 6.

<sup>45</sup> Le decorazioni della crociera, dell'arcone e dell'abside della chiesa trasteverina hanno forti analogie con altri settori delle arti applicate. Si vedano, ad esempio, le somiglianze tra questi stucchi e i disegni decorativi di Giovanni Battista Leinardi (1656-1704) per treni di carrozze pubblicati dalla Fusconi (Fusconi 1986, pp. 127-129). Sulle decorazioni della chiesa: de Cavi 1999, pp. 97-140.

dell'Arslan, che nel lontano 1964, affermava la necessità di approfondire gli studi *sugli inizi del Rococò a Roma alla fine del Seicento* per comprendere quale fu il contributo romano alla genesi del Rococò stesso come fenomeno internazionale<sup>46</sup>.

### Bibliografia

- A. Angelini, *La scultura del Seicento a Roma*, Milano 2005.
- A. Antinori, *Un episodio inedito del tardo Seicento romano: Antonio Del Grande in palazzo del Grillo*, «Quaderni Patrimonio Architettonico e Urbanistico», 1995, pp. 73-82.
- E. Arslan, *Premessa*, in E. Arslan (a cura di), *Arte e Artisti dei Laghi Lombardi*, II, Como 1964, pp. 9-16.
- S. Asche, *Balthasar Permoser*, Berlin 1978.
- G. Aurenhammer, *Die Handzeichnung des 17. Jahrhunderts in Österreich*, Wien 1958.
- A. Bacchi, *Scultura del '600 a Roma*, Roma 1996.
- S. Benedetti, *Architettura come metafora. Pietro da Cortona «stuccatore»*, Bari 1980.
- A. Blunt, *Art and Architecture in France 1500 to 1700*, London 1953.
- M. Campbell, *Pietro da Cortona at the Pitti Palace. A Study of the Planetary Rooms and Related Projects*, Princeton, New Jersey 1977.
- M. Campbell, *Cortona tra Firenze e Roma*, in A. Lo Bianco (a cura di), *Pietro da Cortona 1597-1669*, Catalogo mostra (Roma 1997-1998), Milano 1997, pp. 99-106.
- G. Casale, *Ferrata Ercole*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», XLVI, 1996, pp. 760-764.
- S. de Cavi, *S. Maria dell'Orto in Trastevere (1699-1727). Nuovi documenti, precisazioni e aggiunte al catalogo di Simone e Giovan Battista Giorgini*, Michele Maglia, Carlo Porciani, Leonardo Retti, Camillo Rusconi ed altri stuccatori romani, in E. Debenedetti (a cura di), *L'arte per i giubilei e tra i giubilei del Settecento. Arciconfraternite, chiese, artisti, I*, Roma 1999, pp. 97-140.

<sup>46</sup> La riproposizione, nel progetto per il Louvre redatto da Nicodemus Tessin il giovane, delle decorazioni in stucco di palazzo Altieri, pone in risalto il problema degli apporti italiani e romani alle origini del Rococò come fenomeno internazionale. L'idea di una decorazione in stucco bianco che si dipana sulle volte senza essere costretta dai limiti di una cornice sembra essere tipica negli interni di molte residenze tedesche, benché in quest'ultime si arrivi ad una esuberanza non presente nei più contenuti stucchi di Palazzo Altieri. Gli stucchi del palazzo romano mostrano di porsi come degli antesignani, per quella loro libertà compositiva e per quel candore delle superfici, a tanti episodi della decorazione plastica europea.

A. Cipriani, *Un programma belloriano*, in AA.VV., *Palazzo Altieri*, Roma 1991, pp. 177-210.

R. Conforti Taranto, *Filippo Carcani*, in V. Martinelli (a cura di), *Le statue berniniane del colonnato di San Pietro*, Roma 1987, pp. 206-207.

J. Connors, *Bernini's S. Andrea al Quirinale: Payments and Planing*, «Journal of the Society Architectural Historians» 41. 1, 1982, pp. 15-37.

G. Corti, *Galleria Colonna*, Roma 1937.

E. Debenedetti, *Nicodemus Tessin junior e due serie di disegni di palazzo Altieri*, in D. Lenzi (a cura di), *Arti a confronto: studi in onore di Anna Maria Matteucci*, Bologna 2004, pp. 331-337.

E. Debenedetti, *Inventari di studio e Taccuini di artisti*, in S. Valeri (a cura di), *Giulio Carlo Argan: progetto e destino dell'arte*, Atti del convegno di studi, Roma 2003, Roma 2005, pp. 178-195.

D. Del Pesco, *Bernini in Francia, Paul de Chantelou e il journal de voyage du cavalier Bernini en France*, Napoli 2007.

G.D. De Rossi, *Studio dell'architettura civile*, I, Roma 1702.

D. Di Castro, *Sotto una buona stella. L'appartamento nobile del cardinale Giovanni Battista a Palazzo Altieri*, in AA.VV., *Roma: Palazzo Altieri; le stanze al piano nobile dei cardinali Giovanni Battista e Paluzzo Altieri*, Milano 1999, pp. 14-22.

U. Donati, *Gli autori degli stucchi in Sant'Andrea al Quirinale*, «Rivista del Regio Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte» 8, 1941, pp. 144-150.

P. M. Ehrlich, *Giovanni Paolo Schor*, Ph. D., Columbia University 1975.

C. Elling, *Rom. Arkitekturens liv fra Bernini til Thorwaldsen*, Copenhagen 1956 (ed. cons. Rome. *The Biography of Its Architecture from Bernini to Thorwaldsen*, Tübingen 1975).

R. Enggass, *Early Eighteenth-Century Sculpture in Rome. An Illustrated Catalogue Raisonné*, University Park, Pennsylvania-London 1976.

F. Fasolo, *L'opera di Hieronimo e Carlo Rainaldi*, Roma 1961.

O. Ferrari - S. Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma 1999.

C.L. Frommel, *S. Andrea al Quirinale: genesi e struttura*, in G. Spagnesi - M. Fagiolo (a cura di), *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Settecento*, I, Roma 1983, pp. 211-253.

E. Fumagalli, *Palazzo Borghese*, Roma 1994.

G. Fusconi, *Disegni decorativi di Johann Paul Schor*, «Bollettino d'Arte» 33-34, 1985, pp. 159-180.

G. Fusconi (a cura di), *Disegni decorativi del barocco romano*, Catalogo mostra, Roma 1986.

M.B. Guerrieri Borsoi, *Gli stucchi di Santa Marta al Collegio Romano nell'attività di Leonardo Retti*, «Bollettino d'Arte» 61, 1990, pp. 99-112.

H. Hibbard, *Palazzo Borghese Studies I: The Garden and Its Fountain*, «The Burlington Magazine» 100, 1958, pp. 205-212.

P. Hoffmann, *Guide Rionali di Roma. Rione IV Campo Marzio*, I, Roma 1981.

S. Jacob, *Pierre de Cortone et la decoration de la Galerie d'Alexandre VII au Quirinal*, «Revue de l'Art» 11, 1971, pp. 42-54.

R. Josephson, *Les maquettes du Bernin pour le Louvre*, «Gazette des Beaux Arts», s. V 17, 1928, pp. 77-92.

R. Josephson, *L'architecte de Charles XII Nicodème Tessin a la Cour de Louis XIV*, Paris 1930.

I. Lavin, *Decorazioni barocche in San Silvestro in Capite a Roma*, «Bollettino d'Arte» 42, 1957, pp. 44-49.

L. Maggi, *Antonio Del Grande, per un «altro» Seicento romano*, Firenze 2006.

B. Magnusson, *Tessin jr and Sylvius at Drottningholm, the impact of their studies in Rome*, «Nationalmuseum Bulletin» 3, 1979, pp. 50-66.

B. Magnusson, *Nicodemus Tessin il giovane (1654-1728)*, in J. Garms (a cura di), *L'esperienza romana e laziale di architetti stranieri e le sue conseguenze*, Roma 1999, pp. 35-50.

T.A. Marder, *Gian Lorenzo Bernini*, Milano 1998.

F. Martinelli, *Roma di nuovo esattamente ricercata nel suo sito con tutto ciò di curioso in esso si ritrova sì antico come moderno*, Roma 1702.

A.M. Matteucci - R. Ariuli, *Giovanni Francesco Grimaldi*, Bologna 2002.

A. Menichella, *Matthia Dè Rossi discepolo prediletto del Bernini*, Roma 1985.

G. Morello, *La decorazione della Galleria di Urbano VIII nella Biblioteca Apostolica Vaticana: da Domenichino a Giovan Paolo Schor*, in M.G. Bernardini (a cura di), *Studi sul barocco romano. Scritti in onore di M. Fagiolo dell'Arco*, Milano 2004, pp. 299-308.

G. Moroni, *Paluzzi degli Albertoni Paluzzo, Cardinale*, in «Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica», LI, Venezia 1851, p. 83.

A. Pampalone, *Filippo Carcani*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», XIX, 1976, pp. 727-729.

F. Passarini, *Nuove Invenzioni d'ornamenti d'architettura e d'intagli diversi utili ad argentieri intagliatori ricamatori et altri professori delle buone arti del disegno inventati et intagliati da Filippo Passarini ...*, Roma 1698.

S. Pasti, *Pietro da Cortona e la Galleria di Alessandro VII al Quirinale*, in M. Fagiolo - P. Portoghesi (a cura di), *Roma Barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, Catalogo mostra, Milano 2006, pp. 88-97.

P. Portoghesi, *Roma barocca*, Roma 1966.

F. Posterla, *Roma Sacra e Moderna*, Roma 1707.

M. Rotili, *Filippo Raguzzini e il rococò romano*, Roma 1951.

S. Rudolph, *Il progetto di Carlo Maratti per la galleria Falconieri e altri quesiti sulle decorazioni private*, «Labyrinthos» 9, 1986, pp. 112-137.

A. Schiavo, *Il viaggio di Bernini in Francia nei documenti dell'Archivio Segreto Vaticano*, «Bollettino del centro di studi per la Storia dell'Architettura» 10, 1956, pp. 23-80.

A. Schiavo, *Palazzo Altieri*, Roma 1962.

A. Schlagberger-Simon (zussammengest.), *Süddeutsche Entwurfszeichnungen zur Dekorationskunst in Residenzen und Kirchen des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1976.

G. Spagnesi, *Giovanni Antonio De Rossi architetto romano*, Roma 1964.

A. Stella, *Altieri (Palazzi degli Albertoni) Palazzo*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», II, 1960, pp. 561-564.

C. Strunck, *Berninis unbekanntes Meisterwerk: die Galleria Colonna in Rom und die Kunstpatronage des römischen Uradels*, München 2007 (a).

C. Strunck, «*The marvel not only of Rome, but of all Italy*»: the Galleria Colonna, its design history and pictorial programme 1661-1700, in D.R. Marshall (Ed.), *Art, site and spectacle: studies in early modern visual culture*, Victoria 2007 (b) (= «Melbourne Art Journal» 9-10, 2007), pp. 78-102.

A. Valeriani, *Decorazioni in stucco. Chiesa di San Domenico. Atri*, in L. Franchi Dell'Orto (a cura di), *Dalla valle del Piomba alla valle del basso Pescara. «Documenti dell'Abruzzo Teramano»*, V 1-3, Pescara 2001, pp. 386-389.

G. Vasi, *Delle Magnificenze di Roma antica e moderna*, IV, Roma 1754.

E. Villa, *Uno sconosciuto episodio della ritrattistica del Seicento: Clemente X, Bernini e Gaulli; e altre novità sulle committenze Rospigliosi, Altieri e Odescalchi*, in V. Martinelli (cur.), *L'ultimo Bernini 1665-1680. Nuovi argomenti, documenti e immagini*, Roma 1996, pp. 137-160.

A. Visentini, *Osservazioni di A. Visentini di continuazione al Trattato di Teofilo Gallaccini sopra gli errori degli architetti*, Venezia 1771.

P. Waddy, *Inside the Palace: People and Furnishings*, in S. Walker - F. Hammond (Eds.), *Life and the Arts in the Baroque Palaces of Rome: Ambiente Barocco*, Catalogo mostra (New York 1999), New Haven-London 1999, pp. 21-37.

P. Waddy (Ed.), *Nicodemus Tessin the Younger. Sources, Works, Collections. Traicte de la decoration interieure, 1717*, Stockholm 2002.

S. Walker, *The Artistic Sources and Development of Roman Baroque Decorative Arts*, in S. Walker - F. Hammond (Eds.), *Life and the Arts in the Baroque Palaces of Rome: Ambiente Barocco*, Catalogo mostra (New York 1999), New Haven-London 1999 (a), pp. 3-19.

S. Walker, *Palatial Entrance with Colonna Arms*, in S. Walker - F. Hammond (Eds.), *Life and the Arts in the Baroque Palaces of Rome: Ambiente Barocco*, Catalogo mostra (New York 1999), New Haven-London 1999 (b), pp. 160-161.

S. Walker, *Design for a Tapestry with Saint Michael and the Arms of Pope Clement X Altieri*, in S. Walker - F. Hammond (Eds.), *Life and the Arts in the Baroque Palaces of Rome: Ambiente Barocco*, Catalogo mostra (New York 1999), New Haven-London 1999 (c), pp. 173-174.

S. Walker, *Tessin, Roman Decorative Arts and the Designer Giovanni Paolo Schor*, in G. Cavalli-Björkman (Ed.), *Symposium - Nicodemus Tessin the Younger*, (Stockholm 2002), London 2003, pp. 103-112.

R.H. Westin, *Antonio Raggi: A documentary and stylistic investigation of his life, work, and significance in seventeenth-century roman baroque sculpture*, Ph. D., The Pennsylvania State University 1978.

N. Wibiral, *Contributi alle ricerche sul Cortonismo in Roma. I pittori della Galleria di Alessandro VII nel Palazzo del Quirinale*, «Bollettino d'Arte» 45, 1960, pp. 123-165.

R. Wittkower, *Bernini. Lo scultore del Barocco romano*, Milano 1990.

M. Worsdale, *Bernini inventore*, in AA.VV., *Bernini in Vaticano*, Catalogo mostra, Roma 1981, pp. 231-236.