

PER JOHANN PAUL SCHOR PITTORE:
IL CARRO D'ORO DEL PRINCIPE
BORGHESE PER IL CARNEVALE DI
ROMA DEL 1664

FRANCESCO LEONE





PER JOHANN PAUL SCHOR PITTORE:
IL CARRO D'ORO DEL PRINCIPE BORGHESE
PER IL CARNEVALE DI ROMA DEL 1664

FOR JOHANN PAUL SCHOR, THE PAINTER:
PRINCE BORGHESE'S GOLDEN CARRIAGE
FOR THE ROMAN CARNIVAL OF 1664

FRANCESCO LEONE

ALESSANDRA DI CASTRO
PIAZZA DI SPAGNA 4
www.alessandradicastro.com

Fotografie:
Andrea Jemolo

Traduzione inglese:
Nurit Roded

English text pp. 32-42

Design e stampa:
Viol'Art - info@violart.it

©Alessandra Di Castro Antichità

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

Alessandra Di Castro Antichità è a disposizione degli eventuali detentori di diritti che non sia stato possibile rintracciare.

Alessandra Di Castro Antichità
Piazza di Spagna 4
00187 Roma
Tel. +39 06-69923127
www.alessandradicastro.com
info@alessandradicastro.com

Editore:
Art & Libri
Via dei Fossi 32/r - Firenze - Italia
<http://www.artlibri.it>

ISBN: 978-88-97633-099

JOHANN PAUL SCHOR
(Innsbruck, 1615 - Roma, 1674)

*Il corteo del carro carnevalesco del principe Giovan Battista Borghese
per la mascherata del giovedì grasso del 1664*

Olio su tela, 122 x 317 cm

Firmato in basso a destra:

“Gio. Paul / Schor de / Insprvh / fat. il car / ro e il / quadro / anno / 1664”





Domenico Montelatici, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana. Con l'ornamenti, che si osservano nel di lei Palazzo. E con le figure delle Statue più singolari*, Roma, Per Gio: Francesco Buagni, 1700, pp. 200-201:

“[p. 200] Nobilitano finalmente la Sala molti quadri grandi di Pitture eccellenti, che ascendendo al numero di dicisette, vengon distribuiti tutti attorno con singular simetria sù le pareti in due ordini. Nel prim'ordine, cominciando sopra la Statua di Bacco, ammirasi un quadro lungo, nel quale si rappresenta la sontuosa Mascherata fatta già dal Signor Principe Borghese nel 1664, regnando Alessandro VII. opera di Gio: Paulo Schor Thedesco, che non solo figurò il quadro col prospetto dell'uno, e dell'altro Palazzo in Roma, spettante al medesimo Principe, ma fù anche l'inventore di tutta la macchina del carro, tirato da quattro generosi cavalli al paro, secondo l'uso degl'antichi trionfi, che, ornato egli tutto, come si vede, di finissimi intagli messi à oro, ed abbellito sopra, e d'ogn'intorno con vasi, e scompartimenti di fiori, esprimeva il Giardino dell'Hesperidi; nel di cui mezzo, acciò non [p. 201] mancasse quanto richiedeva intieramente la favola, vi dispose sopra un Drago se movente, che ne stava alla custodia; e più in alto, frà un'albero di pomi aurei, collocò un'Aquila, che diffondendo continuamente dalla bocca gran copia di minutissimi confetti, formava una gran fontana, alludendo ancora l'Aquila, e l' Drago all'Arme del Signor Principe, che assiso sul medesimo carro in compagnia del Signor Principe Don Agostino Ghigi, e del Signor Duca di Sora, suoi Cognati, tutti tre con abiti superbissimi di donne, denotavano le tre figliuole d'Hespero, Eglà, Aretusa, & Esperetusa, custodi degl'horti Hesperidi; seguitando poi avanti, e dopo al carro, un gran numero di Servitori, vestiti tutti da Ninfe con abiti ricchissimi, altri à cavallo suonando trombe, e timpani, & altri à piedi, portando nelle mani ramicelli d'albero, e picciole canestre con pomi d'oro, che andavano largamente distribuendo, con poetiche composizioni allusive all'Opera”.

1. Schor ornatista artefice del barocco

Sosteneva Gian Lorenzo Bernini che a Giovanni Paolo “Todesco” si poteva chiedere qualsiasi cosa.

Nel *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, il diario in cui è minuziosamente registrato il celebre soggiorno di Bernini in Francia tra l'estate e l'autunno del 1665, Paul Fréart de Chantelou ricorda che un giorno, rivolgendosi all'abate Francesco Butti, uomo di potere alla corte del re di Francia, il cavaliere aveva parlato di “quel Gian Paolo Tedesco come di un uomo che sarebbe stato molto utile a Parigi per la sua solida padronanza del disegno e l'inesauribile inventiva, appropriata in tutto”. Secondo il racconto di Paul de Chantelou Bernini, per essere più convincente, rafforzò i suoi argomenti in questi termini: “«Volete una carrozza?», ha detto [Bernini; *n.d.a.*], «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. Tuttavia, l'abate Elpidio [Benedetti; *n.d.a.*], per il quale lavora a Roma e si arroga il merito delle cose eseguite da lui, gli impedirebbe di venire»¹.

Qualche giorno prima l'abate Butti, a testimonianza di quale fama avesse raggiunto Schor anche oltre confine e addirittura alla corte di Francia, aveva rivelato a Bernini, sempre alla presenza di Chantelou che ne prese nota, che il cardinale Mazzarino se non fosse morto avrebbe chiamato alla corte di Francia “un certo Tedesco, pittore a Roma, che s'intendeva assai di questi apparati”. A quel punto Bernini osservò che Schor “era assai abile nell'ideazione, e che, per commedie e spettacoli, si dovevano possedere inventiva e idee”. Doti che evidentemente al “Todesco” non dovevano mancare². Bastava chiedergli il progetto di qualcosa che poteva attivare la sua inesauribile fantasia, un apparato effimero, una decorazione architettonica, una



1 In D. Del Pesco, *Bernini in Francia. Paul de Chantelou e il Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, Napoli 2007, p. 432, alla data 11 ottobre 1665. Elpidio Benedetti, legato alla famiglia Barberini, fu al servizio di Mazzarino, del quale fu anche agente per l'acquisto in Italia di opere d'arte. Dopo la morte di Mazzarino, avvenuta nel 1661, continuò il suo lavoro di agente artistico per il re di Francia.

2 *Ivi*, p. 419.

1. Gian Lorenzo Bernini, *Ritratto di Johann Paul Schor*, 1660 circa. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria (collezione Martinelli).

Gian Lorenzo Bernini, *Portrait of Johann Paul Schor*, c. 1660 Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria (Martinelli collection).

scenografia, una maschera o un costume teatrali, una carrozza da parata, un carro carnevalesco, un trionfo da tavola, un arredo, un letto da parata, un tessuto, un ricamo, un parato da muro, un argento, una cornice per un prezioso dipinto (fig. 3) o qualsiasi altro elemento decorativo o d'arredamento, e lui partoriva tra le pareti della sua miracolosa fucina la più mirabolante delle invenzioni, in grado di destare quella "maraviglia" che è tra i cardini dell'estetica barocca.

Era così Giovanni Paolo "Todesco" (figg. 1-2), giunto a Roma dalla natia Innsbruck tra la fine degli anni trenta e i primissimi anni quaranta, prima protetto dal potente padre gesuita tedesco Atanasio Kircher, per il quale nel 1649 disegnò il frontespizio inciso da Pietro Paolo Ponti del trattato *Musurgia universalis* edito nel 1650, e poi attivo per le più importanti famiglie aristocratiche romane:



2. Antonio Giovanni Crecolini, *Ritratto di Johann Paul Schor per le Vite di Nicola Pio*, 1717-1724. Stoccolma, Nationalmuseum, Fondo Pio.

Antonio Giovanni Crecolini, *Portrait of Johann Paul Schor for Nicola Pio's Vite*, 1717-1724. Stockholm, Nationalmuseum, Fondo Pio.

Photo: Cecilia Heisser/Nationalmuseum

Borghese, Chigi, Colonna, Altieri. Schor era pittore, ornataista ma soprattutto *designer* nel senso più ampio e contemporaneo del termine. Il suo luogo di lavoro, il suo palazzotto di piazza di Spagna, prendendo a prestito una definizione che riguarda un artista del XX secolo, Fortunato Depero, era davvero l'"officina del mago". Lì prendeva vita, nei materiali più disparati, nei generi artistici più diversi e nelle fogge più stupefacenti quell'universo di forme a cui il nostro immaginario si riferisce quando si figura la Roma barocca. Un inventario della casa di Schor a piazza di Spagna, situata proprio a fianco di quella dove viveva il Borgognone (il palazzo al civico 31 dove visse a lungo Giorgio de Chirico, verso piazza Mignanelli) e a un passo da quella di Giovan Pietro Bellori, redatto nel 1679 a cinque anni dalla sua morte, tra infinità di oggetti e oltre cento dipinti (molti dovevano essere di sua mano ma oggi non se ne ha traccia) registra le pochissime monadi rima-

3 L'inventario, in cui sono registrati anche i beni dei figli Filippo e Cristoforo, è pubblicato in J. Fernández-Santos Ortiz-Iribas, *A 1679 inventory of the Schor residence at the Trinità dei Monti*, in *Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma, Biblioteca Hertziana, 6-7 ottobre 2003), a cura di C. Strunck, München 2008, pp. 73-82; pp. 79-81.

4 Nonostante l'importanza della sua vicenda artistica, l'unica monografia dedicata a Schor resta la tesi di laurea di Pearl M. Ehrlich discussa alla Columbia University nel 1975: *Giovanni Paolo Schor*, 2 voll., Columbia University 1975, Fine Arts. Sull'artista non sono però mancati contributi critici di rilievo: A. González-Palacios, *Foggierie*, in "Arte Illustrata", VII, 1974, n. 59, pp. 321-330 (allo stesso autore si devono altri interventi pionieristici sull'attività di Schor nella sfera delle arti ornamentali: si veda più avanti in questo scritto); G. Fusconi, *Disegni decorativi di Johann Paul Schor*, in "Bollettino d'arte", 70, 1985, 33/34, pp. 159-180; *Life and the Arts in the Baroque Palace of Rome: Ambiente Barocco*, catalogo della mostra (Nelson-Atkins Museum of Art; Bard

Graduate Center for Studies in the Decorative Arts), a cura di F. Hammond, S. Walker, New York 1999, pp. 8-11; S. Walker, *Tessin, Roman Decorative Arts and the Designer Giovanni Paolo Schor*, in "Konsthistorisk tidskrift", 72, 2003, pp. 103-112; Ead., *Schor's "Pegasus" and the banquet of the princess*, in "Proportioni", 2003, pp. 202-204; *Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock. Un regista del gran teatro del barocco*, cit. (molti dei saggi che vi sono contenuti risultano di grande importanza per gli studi su Schor: su tutti C. Strunck, *Neue Überlegungen zur Künstlerfamilie Schor: eine Einführung mit Dokumenten aus den Archiven Colonna und Borghese*, pp. 7-30); S. Walker, *Benedetto Pamphilij's Sunflower Carriage and the designer Giovanni Paolo Schor*, in *Pamphilij and the Arts*, catalogo della mostra (Boston College Museum of Art), a cura di S. C. Leone, Boston 2011, pp. 151-160; F. Petrucci, *Giovanni Paolo Schor pittore*, in "Valori tattili", 7, 2016, pp. 100-117; G. Fusconi, *La fête baroque après 1655: Goût et fonction de l'ornement dans les apparats éphémères du Chevalier Bernin et de Johann Paul Schor*, in "Les cahiers de l'ornement", 2, 2016, pp. 138-155.

ste di questa attività incredibile e proteiforme: "Un pezzo di cannone di Lunghezza di due palmi con le sue rote", "Un modello di una torre in legno"; "Un'orologio [sic!] di legno alla turchesca", "Un cavallo di legno", "Diversi modelli di cera e di gesso, e creta cotta" e ancora "Diversi modelli in gesso"³.

Se Gian Lorenzo Bernini fu a Roma l'ideatore e il regista di quello straordinario dialogo paritario tra le arti (figurative e decorative) che cade sotto l'etichetta del barocco, Giovanni Paolo "Todesco" ne fu il più geniale e fantasioso degli interpreti. Un vero e proprio tecnico specializzato nella realizzazione delle forme del barocco. Il linguaggio sperimentale creato da Schor, sì in dialogo serrato con Bernini ma anche in una dimensione autonoma e altrettanto innovativa, ha segnato il mondo delle arti romane per tutta la seconda metà del XVII secolo, propagandosi anche oltre le soglie dei confini romani, giungendo a Napoli, a Firenze, alla Spagna, e incuneandosi addirittura nei primi anni del secolo XVIII. Il suo linguaggio si diffuse con un andamento capillare e pervadente, come un virus influenzale in pieno inverno⁴.

Nel campo delle arti decorative molte delle invenzioni di Schor furono partorite a fianco di Bernini. La loro collaborazione iniziò nel 1655, un anno dopo l'ingresso di Schor in qualità di pittore tra i consociati dell'Accademia di San Luca. Sotto la supervisione di Bernini il "Todesco" progettò e realizzò quei doni che papa Alessandro VII volle donare a Cristina di Svezia per il suo arrivo trionfale a Roma nel dicembre del 1655 chiedendone a Bernini stesso l'ideazione. Si trattava della carrozza, della lettiga, della sedia e della gualdrappa per il cavallo. I lavori di Schor per le decorazioni in omaggio a Cristina però andarono anche oltre la diretta collaborazione con Bernini perché al tirolese, amato e molto impiegato dai Chigi, fu affidata anche la progettazione di altri elementi decorativi come, ad esempio, i trionfi di zucchero per la tavola del banchetto dato al Quirinale nel dicembre del 1655 da Alessandro VII Chigi in onore di Cristina. In quella occasione i modelli tridimensionali furono



3. Johann Paul Schor, *Cornice in rame dorato*, 1660 circa. Collezione privata.
Johann Paul Schor, *Golden copper frame*, c. 1660. Private collection.

realizzati dallo scultore Ercole Ferrata⁵. A Schor furono assegnate anche le decorazioni del castello dell'Olgiata sulla via Cassia e della vigna Giulia⁶.

La capacità inventiva, le doti esecutive, l'abilità manageriale con cui sapeva gestire la sua articolata bottega, in cui lavoravano anche il fratello Egid e i figli Cristoforo e Filippo, e soprattutto la nordica abnegazione con cui Schor prendeva di petto il lavoro sembrarono a Bernini vantaggi di cui non doversi privare. E così con le stesse mansioni di progettazione, esecuzione e direzione il cavaliere lo associò ad altre importanti e fortunate imprese come la crea-



4. Johann Paul Schor (disegno), Dominique Barrière (incisione), *Apparato ideato da Bernini con la collaborazione di Schor per la festa della nascita del Delfino di Francia celebrata a Trinità dei Monti il 2 febbraio 1662, 1662*. Roma, Museo di Roma di palazzo Braschi.

Johann Paul Schor (drawing), Dominique Barrière (engraving), *Apparato designed by Bernini, in collaboration with Schor, in celebration of the birth of the Dauphin of France at the Trinità dei Monti on February 2, 1662, 1662*. Rome, Museo di Roma at Palazzo Braschi.

zione degli apparati effimeri in San Pietro per la canonizzazione di San Tommaso da Villanova (1658)⁷ e per la nascita del Delfino di Francia (Luigi nasce nel 1661 ma la festa romana risale al 2 febbraio del 1662), con la creazione di quella incredibile cascata voluta dal cardinale Antonio Barberini che andava da Trinità dei Monti alla piazza di Spagna (ci vollero quasi tre mesi di lavoro per realizzarla a fronte di poche ore di godimento) di cui resta la splendida incisione di Dominique Barrière (fig. 4)⁸, la decorazione della cappella del Voto nel duomo di Siena (1659-1662) e la realizzazione della Cattedra di San Pietro (1657-1666). La collaborazione tra i due andò anche oltre il pontificato Chigi. Insieme lavorarono alla scenografia per la messa in scena durante il carnevale del 1668 dell'opera musicale *La Comica del cielo o la Baldassarra* scritta da papa Clemente IX Rospigliosi quando era ancora nunzio apostolico in Spagna. Come risulta dai documenti Schor fu autore insieme a Ludovico Gimignani delle maschere teatrali di molti dei personaggi⁹.

5 Sui doni di papa Alessandro VII a Cristina di Svezia cfr. G. Mason, *Papal Gifts and Papal Entertainments in Honour of Queen Christina's Arrival*, in "Anacleta Reginensia", I, 1966, pp. 245-261; Id., *Food as a Fine Art in Seventeenth Century Rome*, in "Apollo", 83, 1966, pp. 338-341.

6 M. Fagiolo dell'Arco, *La festa barocca*, Roma 1997, pp. 376-378.

7 *Ivi*, pp. 394-399.

8 *Ivi*, pp. 407-412.

9 F. Zeri, *La Galleria Pallavicini in Roma*, Roma 1959, nn. 378 e 420 dell'inventario di Giovan Battista Rospigliosi (redatto nel 1713) riportato alle pagine 289-330; M. Worsdale, *Bernini inventore*, in *Bernini in Vaticano*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno), Roma 1981, pp. 231-278: p. 256; G. Fusconi, *Disegni decorativi di Johann Paul Schor*, cit., pp. 170-171, nota 73 a p. 179.





5. Johann Paul Schor (disegno), Pietro Santi Bartoli (incisione), *Letto di parata della principessa Maria Mancini Colonna ideato da Schor*, 1663. Roma, Biblioteca Casanatense (inv. 20 A 1 17.6).

Johann Paul Schor (drawing), Pietro Santi Bartoli (engraving), *Princess Maria Mancini Colonna's state bed, designed by Schor*, 1663. Rome, Biblioteca Casanatense (inv. 20 A 1 17.6).

Sempre nel campo delle arti ornamentali, al di là della collaborazione con Bernini bisogna almeno ricordare, oltre alle carrozze da parata realizzate per il cardinale Flavio Chigi¹⁰, il famoso letto di parata ideato nel 1663 per la principessa Maria Mancini Colonna – nipote di Mazzarino – per la nascita del primogenito di Lorenzo Onofrio Colonna. Forse l'oggetto più eccentrico e rappresentativo dell'intero universo barocco, di cui restano le incisioni su disegno di Schor di Francesco Bergamo e di Pietro Santi Bartoli (fig. 5)¹¹, e un disegno dell'architetto svedese Nicodemus Tessin il giovane, che tra le pagine del suo *Trattato* sulla decorazione scritto nel 1717, in cui confluiscono anche i ricordi dei suoi due soggiorni romani degli anni settanta e ottanta del Seicento (1675-1678 e 1687), rimasto inedito fino a pochi anni fa, ricorda più volte le magie di Schor nel campo delle arti decorative con particolare attenzione proprio alla lettera di Maria Colonna e poi al letto dell'alcova al piano nobile di palazzo Altieri, all'alcova del cardinale Flavio Chigi e ai romitori realizzati nei palazzi romani dei Colonna e degli Altieri¹².

10 G. Incisa della Rocchetta, *Frammenti di una carrozza secentesca*, in "Colloqui del Sodalizio", II (1951/1952 – 1953/1954), pp. 135-139.

11 In tempi moderni pubblicata per la prima volta in A. González-Palacios, *Bernini as a Furniture Designer*, in "The Burlington Magazine", 812, novembre 1970, pp. 719-724 (fig. 2). Si veda ancora Id., *Il Tempio del Gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco. Roma e il Regno delle Due Sicilie*, 2 voll., Milano 1984: I, p. 63; II, fig. 119; R. Valeriani, scheda in *Gian Lorenzo Bernini regista del Barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia), a cura di M. G. Bernardini, M. Fagiolo dell'Arco, Milano 1999, cat. 163, pp. 408-409. Recentemente Christina Strunck ha rintracciato e pubblicato carte contabili su questa importante committenza: C. Strunck, *Neue Überlegungen zur Künstlerfamilie Schor*, cit.

12 Cfr. A. González-Palacios, *Bernini e la grande decorazione barocca*, in *Gian Lorenzo Bernini regista del Barocco*, cit., pp. 185-192; pp. 188-189. Il *Traicté de la décoration intérieure* è stato pubblicato per la prima volta a Stoccolma nel 2002 a cura di Ann Patricia Waddy, con contributi di Bo Vahlne, Guy Walton e Jan von Gerber. Su Tessin a Roma si veda: A. P. Waddy, *Tessin's Rome*, in "Konsthistorisk tidskrift", 70, 2003, 1/2, pp. 113-123.

2. Nuova luce su Schor pittore: il dipinto con il corteo del carro carnevalesco Borghese durante il giovedì grasso del 1664

In questo circuito di committenze di altissimo livello Schor naturalmente prestò frequentemente i suoi servigi anche per la famiglia Borghese, anche se i loro rapporti, seppur intensi, non ebbero un epilogo felice. Ingaggiato per dirigere i lavori di sistemazione architettonica e di decorazione con fontane e sculture del giardino del palazzo di Roma, Schor fu allontanato dai Borghese, come risulta da due Avvisi del 16 luglio 1672, per aver indotto il principe Giovan Battista a “gettare al vento molte migliaia di scudi, nella fabbrica, che sta facendo di prospettiva nel giardino del suo palazzo”¹³. Il “Todesco” però pochi anni prima aveva assolto ad una committenza importante per il principe Giovan Battista, documentata dai pagamenti conservati nel fondo Borghese¹⁴. Si trattava di un monumentale carro realizzato per la mascherata del giovedì grasso del Carnevale del 1664 ispirato agli Orti Esperidi, il mitico giardino con l’albero dalle mele d’oro presidiato dalle tre sorelle Esperidi, in cima al quale comparivano il principe Giovan Battista e i suoi due cognati (Gregorio Boncompagni duca di Sora e il principe Agostino Chigi) appunto sotto le mentite spoglie di Egle, Aretusa ed Espertusa e in cui campeggiavano gli emblemi del casato Borghese: il drago e l’aquila. Del carro, effimero, sino ad oggi non restava naturalmente traccia se non in un disegno di Egid Schor, fratello pittore di Johann Paul giunto a Roma nel 1656, in cui sono raffigurati i tre nobili travestiti in cima al carro carnevalesco che simbo-

13 In H. Hibbard, *Palazzo Borghese Studies I: The Garden and Its Fountains*, in “The Burlington Magazine”, C, 663, 1958, pp. 205-212, p. 296, nota 12. L’artista fu liquidato con un pagamento di 600 scudi ricevuto il 31 maggio del 1673 registrato tra le carte dell’Archivio Borghese conservato in Archivio Segreto Vaticano (23/26, carta 246): cfr. E. Fumagalli, *Palazzo Borghese. Committenza e decorazione privata*, Roma 1994, p. 100, nota 182.

14 Archivio Segreto Vaticano, Archivio Borghese, 458, II, carte 52-53; in E. Fumagalli, *Palazzo Borghese*, cit., p. 100, nota 179.



6. Egid Schor, *Carro carnevalesco di Giovan Battista Borghese*, 1664. Berlino, Kupferstichkabinett Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz (inv. kdz 8043).
Egid Schor, *The Carnival Carriage of Giovan Battista Borghese*, 1664. Berlin, Kupferstichkabinett Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz (inv. kdz 8043).



leggia gli Orti Esperidi con l'albero dai pomi d'oro sotto cui troneggiano a difesa le figlie di Espero e con il dragone e l'aquila (fig. 6).

Restava invece una traccia documentaria molto circostanziata di un grande dipinto che Schor realizzò nello stesso 1664 in cui ritrasse, restituendocene la cronaca, la sfilata trionfale del carro carnevalesco sulla piazza antistante il lato principale di palazzo Borghese, l'attuale piazza Fontanella Borghese, durante i festeggiamenti del giovedì grasso. Questo dipinto è infatti descritto con insolita lunghezza, ed enfasi altrettanto insolita, nella guida di Villa Borghese fuori porta Pinciana data alle stampe a Roma nell'anno 1700 da Domenico Montelatici. Collocato in un posto d'onore nel grande salone d'ingresso al pian terreno, quello che oggi ospita sulla volta gli affreschi settecenteschi di Mariano Rossi, il dipinto era così descritto da Montelatici:

“[p. 200] Nobilitano finalmente la Sala molti quadri grandi di Pitture eccellenti, che ascendendo al numero di dicisette, vengon distribuiti tutti attorno con singular simetria sù le pareti in due ordini. Nel prim'ordine, cominciando sopra la Statua di Bacco, ammirasi un quadro lungo, nel quale si rappresenta la sontuosa Mascherata fatta già dal Signor Principe Borghese nel 1664, regnando Alessandro VII. opera di Gio: Paolo Schor Thedesco, che non solo figurò il quadro col prospetto dell'uno, e dell'altro Palazzo in Roma, spettante al medesimo Principe, ma fù anche l'inventore di tutta la macchina del carro, tirato da quattro generosi cavalli al paro, secondo l'uso degl'antichi trionfi, che, ornato egli tutto, come si vede, di finissimi intagli messi à oro, ed abbellito sopra, e d'ogn'intorno con vasi, e scompartimenti di fiori, esprimeva il Giardino dell'Hesperidi; nel di cui mezzo, acciò non [p. 201] mancasse quanto richiedeva intieramente la favola, vi dispose sopra un Drago se movente, che ne stava alla custodia; e più in alto, frà un'albero di pomi aurei, collocò un'Aquila, che diffondendo continuamente dalla bocca gran copia di minutissimi confetti, formava una gran fontana, alludendo ancora l'Aquila, e 'l Drago all'Arme del Signor Principe, che assiso sul medesimo carro in compagnia del Signor Principe Don Agostino Ghigi, e del Signor Duca di Sora, suoi Cognati, tutti tre con abiti superbissimi di donne, denotavano le tre figliuole d'Hespero, Eglà, Aretusa, & Esperetusa, custodi degl'horti Hesperidi; seguitando poi avanti, e dopo al carro, un gran numero di Servitori, vestiti tutti da Ninfe con abiti ricchissimi, altri à cavallo suonando trombe, e timpani, & altri à piedi, portando nelle mani ramicelli d'albero, e picciole canestre con pomi d'oro, che andavano largamente distribuendo, con poetiche composizioni allusive all'Opera”¹⁵.

15 D. Montelatici, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana. Con l'ornamenti, che si osservano nel di lei Palazzo. E con le figure delle Statue più singolari*, Roma 1700, pp. 200-201.

Così degnamente collocato all'ingresso della palazzina, al dipinto la famiglia Borghese doveva attribuire un notevole valore di rappresentanza del proprio lignaggio. Come riporta ancora Montelatici, nello stesso salone trovavano posto altri sedici dipinti. Alcuni di essi, prestando fede alle lapidarie descrizioni dell'autore, rappresentavano temi ludici, feste e cavalcate trionfali: opere dello stesso registro tematico del carro carnevalesco di Schor. Tra ventiquattro armi da taglio "à guisa di coltelli" decorate ad arabesco d'oro e d'argento con gli stemmi del cardinale Scipione innestate su lunghe aste rivestite di velluto cremisi e appese alle pareti, sui muri del salone erano disposti, tutt'attorno nel registro più alto, dodici dipinti con scene tratte dalla bibbia e dai vangeli. Sopra al dipinto di Schor i *Giocchi di Testaccio* di Giovanni Maggi con lo stemma di Paolo III Farnese; sulla parete di sinistra due dipinti del cavalier Tempesta con *La cavalcata del sultano di Costantinopoli* e *La cavalcata del possesso papale a Roma*. Sul lato opposto, sopra il camino, *La giostra nel cortile del Vaticano* dell'enigmatico Acquasparta. Completavano l'arredo del salone sei grandi moschetti da parata adagiati su cavalletti disposti lungo il pavimento e un lungo tavolo di noce "pe'l Gioco del Trucco".

La tela di Schor, di cui si era persa ogni traccia dopo la descrizione di Montelatici, riemerge oggi da una collezione privata all'attenzione della storia dell'arte in tutta la sua decisiva rilevanza sia per il catalogo di Schor pittore, davvero esiguo per quanto riguarda le opere su tela, sia e soprattutto per la storia del barocco romano¹⁶. Il monumentale dipinto, di oltre 3 metri di base, è innanzitutto un documento sensazionale per la storia (e per la complessa simbologia che vi è sottesa) delle feste a Roma nel corso del Seicento. È la testimonianza più ricca e per così dire più esaustiva della temperie barocca e di una tra le più significative ricorrenze sociali della Roma del XVII secolo. Tra sacro e profano, gaudio e solennità austera, contegno aristocratico ed esuberanza popolare, scenografie urbane e chiuso delle dimore aristocratiche, caos della trasgressione e ordine della regia, l'istituzione sociale della festa rappresentava soprattutto a Roma la metafora più alta dell'esistenza umana. Soprattutto a Roma perché vi si ordivano in un magico intreccio gli echi lontani dei ludi profani dell'antichità con gli aspetti devozionali della Roma dei papi e con la mordace irriverenza del popolo. Attraverso il ricorso a tutte le arti, dalle figurative alle decorative, dalle sceniche alle musicali, fino ai linguaggi del corpo, nella Roma dei papi la festa era la massima esaltazione di quell'effimero e transitorio che presiede a tutte le vicende terrene. La trasfigurazione rituale – verrebbe di dire – di qualcosa di invincibile e ineluttabile (la transitorietà) la cui disincantata consapevolezza, altrimenti, ci vedrebbe sopraffatti, schiacciati nella disperazione della nostra inconsistenza. La paura dell'effimero esorcizzata con l'e-

16 Il dipinto è riemerso alcuni anni fa in collezione privata. In quella occasione fu oggetto di uno studio di Daniela Di Castro, mai pubblicato. Il dipinto, qui pubblicato per la prima volta, è stato dichiarato di interesse storico artistico particolarmente importante ai sensi dell'art. 10, comma 3, lettera a), del D. Lgs. 42/2004, con Decreto della Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici del Lazio, Rep. 16/2014 del 17 febbraio 2014. La descrizione di Montelatici relativa al dipinto è commentata in P. M. Ehrlich, *Giovanni Paolo Schor*, cit., pp. 184-185; G. Fusconi, *Disegni decorativi di Johann Paul Schor*, cit., pp. 167, 169; M. Fagiolo dell'Arco, S. Carandini, *L'Effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, 2 voll, Roma 1977-1978: I, pp. 204-206; M. Fagiolo dell'Arco, *La festa barocca*, cit., pp. 423-424.



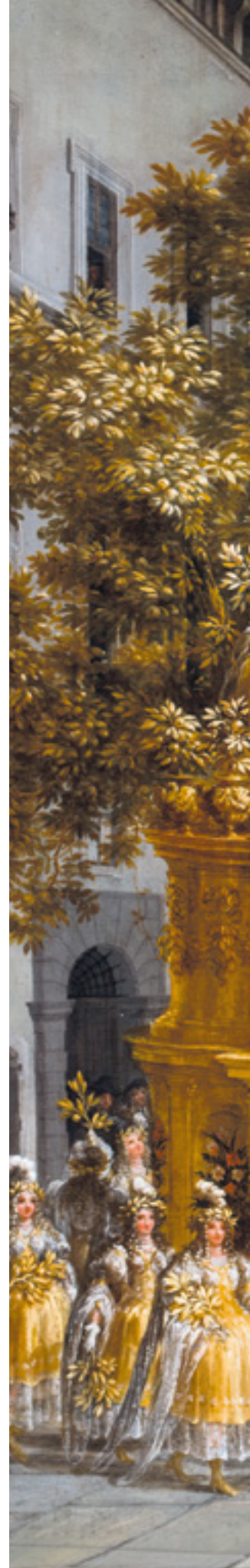
7. Giuseppe Vasi, *Palazzo Borghese con la piazza antistante e gli altri edifici di pertinenza Borghese*, 1745-1765. Collezione privata.
 Giuseppe Vasi, *Palazzo Borghese with the piazza opposite and other buildings belonging to the Borghese family*, 1745-1765. Private collection.

saltazione solenne dell'effimero e trasfigurata con l'illusione dell'arte, che per sua essenza ambisce alla perpetuazione.

Tornando al capolavoro di Schor ora ritrovato, sulla piazza antistante la facciata di palazzo Borghese, con le originarie inquadrature architettoniche degli altri edifici di proprietà Borghese che ospitavano tutte le maestranze della famiglia così come ancora si possono ammirare in un'incisione di Giuseppe Vasi della metà del '700, oggi in parte distrutti (fig. 7), scorre solennemente verso palazzo Borghese, come in un antico trionfo imperiale, un carro d'oro trainato da quattro cavalli bigi sontuosamente addobbati con gualdrappe intessute d'oro. Il carro era una complessa macchina meccanica, in cui il drago si muoveva minacciosamente grazie ad un ingegnoso sistema di ingranaggi e pulegge che evoca tecniche e strumenti riconducibili al mondo nordico degli *automates* e dell'orologeria. Un insieme di arte e tecnica che Schor, da buon nordico, doveva ben conoscere e di cui a Roma esisteva un grande esperto come il gesuita tedesco Atanasio Kircher, primo protettore dell'artista appena giunto nella capitale pontificia. Il carro ha le forme e le decorazioni

architettoniche a nicchie e specchiature di un tipico giardino romano di quegli anni, con molte corrispondenze con quello che di lì a poco sarebbe stato il giardino di palazzo Borghese, la cui progettazione, come si è accennato, era stata inizialmente affidata a Schor. Nel dipinto le nicchie incorniciate dalle paraste scompaiono la parte inferiore del carro con l'idea di evocare un giardino pensile. I vasi di fiori all'interno delle nicchie sono degli splendidi brani di natura morta e ricordano molto puntualmente i dipinti di Mario de' Fiori (1603-1673), il genio insuperato di questo genere. Si tratta di inserti floreali che, come quelli che zampillano dalle aiuole che arricchiscono il secondo livello del carro, si inquadrano perfettamente negli interessi naturalistici per la floricoltura e per la botanica che caratterizzarono l'epoca barocca a Roma. Era una passione che andava da aspetti più eminentemente scientifici – basti considerare la grande diffusione che vi fu a Roma dal secondo quarto del Seicento degli erbari a stampa e delle incisioni di fiori e al mondo della nascente botanica che ruotò attorno a figure come il cardinale Francesco Barberini, Cassiano dal Pozzo, Federico Cesi e all'Accademia dei Lincei – fino alla creazione di quei favolosi giardini cresciuti nella prima metà del Seicento nelle coorti delle residenze delle grandi famiglie romane sulle norme segnate da celebri trattati come l'*Exactissima descriptio* dei fiori coltivati negli Orti Farnesiani scritta da Pietro Castelli nel 1625 per volere del cardinale Odoardo Farnese o il *De Florum Cultura* pubblicato in latino nel 1633 dal botanico gesuita Giovan Battista Ferrari su commissione del cardinale Francesco Barberini – appassionato botanico e “collezionista” di piante rare – ma ideato da Cassiano dal Pozzo e ripubblicato in lingua italiana nel 1638¹⁷. Questo trattato, costruito intorno a episodi mitologici ispirati alle *Metamorfosi* di Ovidio, illustrato da scene allegoriche disegnate da artisti del calibro di Pietro da Cortona e Guido Reni, era arricchito da puntuali tavole botaniche incise da Johann Friedrich Greuter, in parte disegnate proprio da Mario de' Fiori tra 1631 e 1632, che davano esattamente conto delle eccentriche fioriture esotiche e delle

17 G. B. Ferrari, *De Florum cultura Libri IV*, Romae, Stephanus Paulinus, 1633. L'edizione italiana uscita nel 1638 per i tipi di Pier'Antonio Facciotti era così titolata: *Flora ouero Cultura di fiori*.





rarietà che crescevano nei giardini Barberini al Quirinale sotto le amorevoli cure di Tobia Aldini da Cesena. A questo quadro di riferimento si ispirò Schor per dipingere i molti vasi di fiori che decorano le nicchie del carro carnevalesco Borghese.

La parte superiore del carro è formata da un alto podio mistilino che evoca ancora l'architettura dei giardini, arricchito nelle specchiature verticali e nelle paraste da festoni vegetali, agli angoli da mensole arricciate che sorreggono le aquile Borghese e al centro da una scena allegorica con figure femminili (forse le stesse sorelle Esperidi) che volteggiano sorreggendo ghirlande floreali. Sulla balaustra compaiono magnifici vasi dorati con piante anch'esse dorate. Sopra l'alto podio, tipicamente Luigi XIV, siedono le tre figlie di Espero, fratello di Atlante. Al centro il principe Giovan Battista Borghese veste gli abiti di Egle. Ai suoi lati, nei panni di Aretusa ed Espertusa, il duca di Sora (fratello di Eleonora Boncompagni andata in sposa al principe Borghese) e il principe Chigi, marito della sorella di Giovan Battista Maria Virginia Borghese. In cima a questo giardino pensile semovente le tre Esperidi si ergono a guardiane dell'albero dai pomi d'oro. Alle loro spalle, in cima ad una fontana, l'aquila Borghese sprizza, come ricorda Montelatici, non acqua ma una miriade di minuti confetti dorati. Dinanzi a loro l'automa di un terribile drago – emblema araldico della famiglia Borghese – presidia gli impenetrabili Orti Esperidi ed evoca il mitico serpente Ladone dalle cento teste che Era, moglie di Zeus, aveva posto a presidio degli Orti. Soltanto Ercole riuscì a uccidere Ladone, scoccando una freccia che riuscì a superare le alte mura costruite da Atlante a custodia del giardino di Era.

Gli Orti Esperidi, il cui antichissimo mito è intriso di mille valenze, rimandano ad una cultura ermetica estremamente sofisticata. L'albero dai frutti d'oro donato da Gea per le nozze di Zeus con Era è allegoria della conoscenza e del sapere; Ladone, il serpente avvolto attorno al tronco dell'albero e con gli occhi delle cento teste perennemente aperti, rappresenta la difficoltà del cammino che condurrà gli aspiranti alla pienezza della comprensione. Terminato il suo ineluttabile corso quotidiano Elios dio del sole planava sul giardino (il sole tramonta ad occidente come ad occidente, al di là delle terre abitate, si trovavano gli Orti Esperidi) e



8. Gian Lorenzo Bernini, *Studio per il carro carnevalesco Chigi del 1658*, 1657-1658. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Chigi (24908).
Gian Lorenzo Bernini, *A study for a chariot for Agostino Chigi for the Carnival of 1658*, 1657-1658. Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi Archives (24908).



9. Gian Lorenzo Bernini, *Studio per il carro carnevalesco Chigi del 1658*, 1657-1658. Windsor Castle (inv. 905617).
 Gian Lorenzo Bernini, *A study for a chariot for Agostino Chigi for the Carnival of 1658*, 1657-1658. Windsor Castle (inv. 905617).



10. Gian Lorenzo Bernini, *Studio per il carro carnevalesco Chigi del 1658*, 1657-1658. Windsor Castle (inv. 905618).
 Gian Lorenzo Bernini, *A study for a chariot for Agostino Chigi for the Carnival of 1658*, 1657-1658. Windsor Castle (inv. 905618).

lasciava che i cavalli del suo carro vi pascolassero e vi riposassero nel corso della notte. Il mito delle Esperidi è così collegato al tramonto, quando i colori del cielo e della vegetazione infiammata dal sole calante ricordano, appunto, l'oro dei frutti di cui le tre sorelle sono custodi. In tutti i racconti antichi le Esperidi sono sempre custodi di oggetti magici e spesso associate a iniziatici riti segreti che si consumano al piombare della sera accompagnati da melodie dolci, talvolta melanconiche, e danze. A queste pratiche cultuali rimanda il ricco corteo che nel dipinto di Schor accompagna il carro Borghese, così descritto da Montelatici: “un gran numero di Servitori, vestiti tutti da Ninfe con abiti ricchissimi, altri à cavallo suonando trombe, e timpani, & altri à piedi, portando nelle mani ramicelli d'albero, e piccole canestre con pomi d'oro, che andavano largamente distribuendo, con poetiche composizioni allusive all'Opera”.

A questo esclusivo mondo di iniziati si sentivano di appartenere i tre giovanissimi rampolli in cima al carro travestiti da Egle, Aretusa ed Espertusa e gli altri giovani dei casati Borghese, Altieri e Boncompagni raffigurati con le maschere sulla carrozza guidata da un arlecchino che segue il carro carnevalesco. Nella donna in abiti d'oro che è sulla carrozza va forse identificata Eleonora Boncompagni, moglie di Giovan Battista Borghese. La mascherata con l'allegoria degli Orti Esperidi, infine, potrebbe essere stata ispirata dal libro *Hesperides, sive de Malorum Aureorum cultura et usus* dato alle stampe a Roma nel 1646 dal padre gesuita Giovan Battista Ferrari, lo stesso autore del *De Florum Cultura*. Il volume era riccamente illustrato con incisioni derivate da disegni di Sacchi, Albani, Reni, Romanelli, Poussin, Lanfranco, Domenichino¹⁸.

Il carro carnevalesco Borghese ha un preciso precedente nel carro che Bernini ideò per il principe Agostino Chigi per il carnevale del 1658 (figg. 8-10), alla cui progettazione ed esecuzione poté forse partecipare anche Schor, in quegli anni accanto a Bernini in molte imprese decorative. Abbiamo una precisa testimonianza visiva del carro Chigi mentre sfila al Quirinale in una piccola tempera su pergamena, anonima, del Museo Nazionale del Palazzo di Venezia (figg. 11-12). Assiso su una roccia che simboleggia i sei monti araldici Chigi, su cui si adagiano putti alati, è raffigurato il principe Agostino in abiti d'oro che impersona la Virtù (con la stella sul capo e un ramo di quercia in mano: altri emblemi araldici della famiglia). Ai suoi piedi le personificazioni delle arti liberali. Il carro era trainato da quattro cavalli bigi guidati dal Tempo. Il corteo era ammantato di taffetà turchino e bianco. L'architettura piramidale del carro, la presenza di figure femminili allegoriche, i quattro cavalli al traino sono elementi che si ricollegano puntualmente al carro carnevalesco Borghese raffigurato da Schor nella grande tela ora ritrovata. Per la tempera di Palazzo Venezia, rinvenuta per la prima volta da Giovanni Incisa della Rocchetta nei depositi di palazzo Corsini, Maurizio Fagiolo dell'Arco propose nel 1977-1978 un'attribuzione a Schor, poi ribadita nel catalogo della mostra *La Festa a Roma*, dove l'opera fu esposta¹⁹. Ma il riferimento a Schor desta, io credo, molte perplessità.

Tornando al grande dipinto Borghese, ammirandolo si resta colpiti, oltre che dall'ottimo stato di conservazione, dal nitore prospettico delle architetture da cui si affacciano le decine e decine di osservatori curiosi, tutti caratterizzati con spirito di realtà. È possibile che per tracciare perfettamente le linee prospettiche degli edifici Schor, da buon nordico, si sia servito della camera ottica, ben prima dunque che l'utilizzo di questo strumento si diffondesse a Roma con l'arrivo di Gaspare Vanvitelli, giunto nella capitale pontificia proprio l'anno in cui Schor moriva (1674). Spia dell'utilizzo di strumenti ottici potrebbero essere i pentimenti con le relative ridipinture che si scorgono nettamente nelle prime finestre del piano nobile dell'edificio di sinistra.

18 M. Fagiolo dell'Arco, *La festa barocca*, cit., p. 424.

19 G. Incisa della Rocchetta, *Il carro carnevalesco berniniano del 1658*, in "Roma", 1928, pp. 271-276, tav. LIII; M. Fagiolo dell'Arco, S. Carandini, *L'Effimero Barocco*, cit., I, pp. 171-173; M. Fagiolo dell'Arco, scheda in *La Festa a Roma*, a cura di M. Fagiolo, 2 voll., Torino 1997: I, cat. A.17, pp. 235-236; F. Petrucci, scheda in *Gian Lorenzo Bernini regista del Barocco*, cit., cat. 197, p. 424.

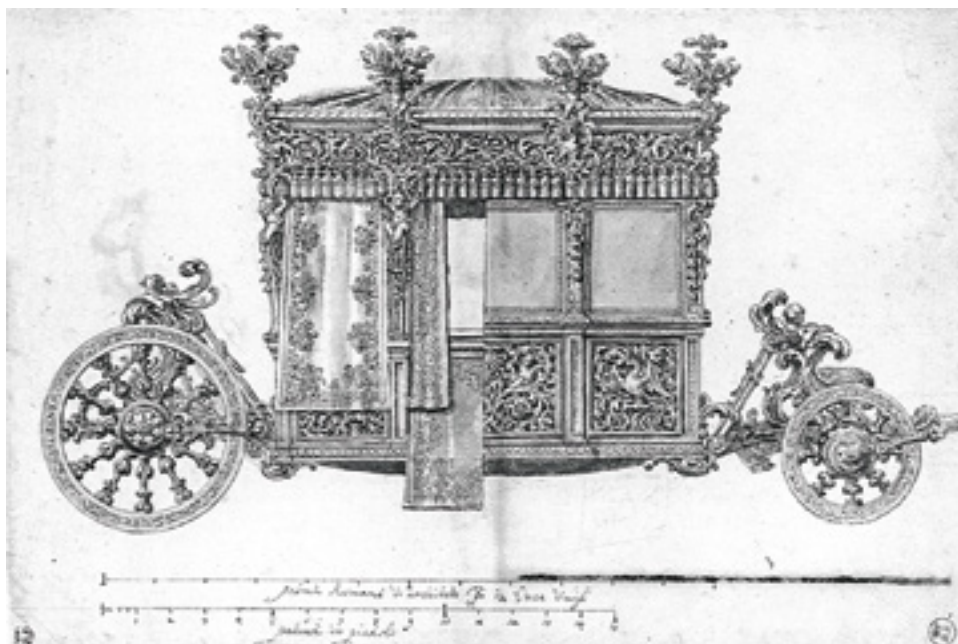


11. Artista attivo nell'ambito di Gian Lorenzo Bernini, *Corteo del carro carnevalesco Chigi al Quirinale per il carnevale del 1658*, 1658. Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia (in deposito dalla Galleria Nazionale d'Arte Antica, inv. FN 15621).

Artist active in Gian Lorenzo Bernini's circle, *Procession of the carnival chariot of Agostino Chigi at the Quirinale for the Carnival of 1658*, 1658. Rome, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia (on loan from the Galleria Nazionale d'Arte Antica, inv. FN 15621).



12. Dettaglio della figura precedente / Detail of the previous figure.



13. Johann Paul Schor, *Studio per una carrozza da parata*, 1660 circa. Parigi, Musée des Arts Décoratifs (inv. 17594b).
 Johann Paul Schor, *Study for a Parade Carriage*, c. 1660. Paris, Musée des Arts Décoratifs (inv. 17594b).

Distillato altissimo del mondo barocco, resoconto preciso dell'incredibile livello a cui potevano giungere e del *know-how* che possedevano tutte le maestranze artistiche e manifatturiere romane che interagivano nel "maraviglioso composto" berniniano rappresentato da imprese del genere (non solo pittori e scultori ma anche ornatiisti di ogni genere, dai geniali plastificatori ai sommi tessitori), questo dipinto è soprattutto un'aggiunta sorprendente e decisiva al catalogo pittorico di Schor²⁰. La sua attività nel campo della pittura sia di decorazione sia di figura – quest'ultima molto influenzata da Pietro da Cortona, di cui fu allievo – è infatti ampiamente nota nel genere dell'affresco, di cui ci restano brani di altissimo livello come gli affreschi della Galleria di Alessandro VII al palazzo del Quirinale (1656-1657) e quelli bellissimi della volta della galleria di palazzo Colonna (1665-1668; figg. 14-15), certamente il capolavoro di Schor come frescante. Viceversa, nonostante i molti dipinti di tipologie e generi diversi documentati nel suo studio dall'inventario del 1679 (anche se molti dovevano essere di mano del fratello Egid o dei figli Cristoforo e Filippo) e le molte altre testimonianze sull'antica esistenza di suoi dipinti da quadreria, nulla o quasi ci era sino ad oggi pervenuto della sua pittura da cavalletto, se si eccettuano gli angeli e i

²⁰ Su Schor pittore rimando al recentissimo saggio di F. Petrucci, *Giovanni Paolo Schor pittore*, cit. (con un quadro esaustivo della precedente bibliografia).



14. Johann Paul Schor, *Dettaglio della decorazione della volta della galleria di palazzo Colonna*, 1665-1668. Roma, palazzo Colonna.

Johann Paul Schor, *Detail of the decoration of the vault of the gallery in Palazzo Colonna*, 1665-1668. Rome, Palazzo Colonna.

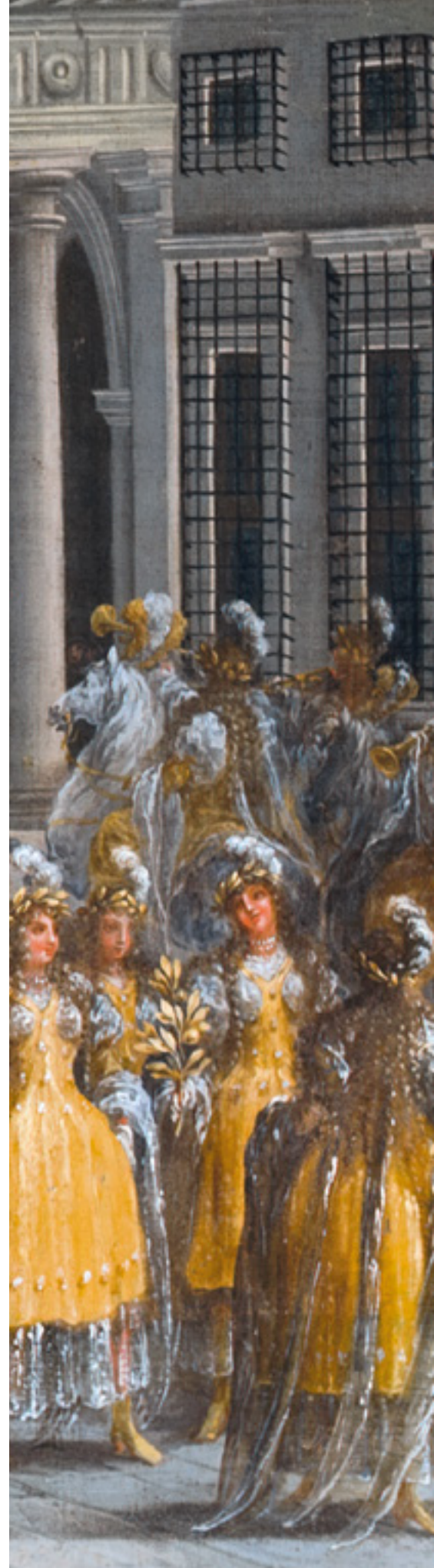


15. Johann Paul Schor, *Dettaglio della decorazione della volta della galleria di palazzo Colonna*, 1665-1668. Roma, palazzo Colonna.

Johann Paul Schor, *Detail of the decoration of the vault of the gallery in Palazzo Colonna*, 1665-1668. Rome, Palazzo Colonna.

santi dipinti su tela attorno al dipinto della *Madonna col Bambino* di Lucas Cranach il Vecchio per la Marienhilfkirche della natia Innsbruck (1653-1654) e una grande pala con l'*Annunciazione* attribuitagli recentemente da Francesco Petrucci sulla base di confronti stilistici, datata dallo studioso alla prima metà degli anni sessanta²¹. Dunque anche su questo versante il dipinto Borghese trova un suo particolare rilievo. C'è un ultimo elemento ancora da rimarcare. Sul cartiglio con la firma e la data tenuto in mano dal personaggio al margine destro del dipinto, che nel volto sembra ricordare proprio i lineamenti di Schor, seppur più sfinati, il pittore precisa con chiarezza che egli fu artefice sia del carro sia del dipinto ("Gio. Paul / Schor de / Insprvh / fat. il car / ro e il / quadro / anno / 1664"). Nell'iscrizione Schor rivendica con un certo orgoglio quel principio di sintesi tra le arti (figurative e decorative) che è alla base della cultura artistica barocca. Un principio estetico che qui appare esaltato al massimo grado in questo straordinario connubio tra pittura e decorazione ora riemerso all'attenzione degli studi.

21 *Ivi*, pp. 108-111.





IN NOMINE
DOMINI
AMEN
1674

English Text

JOHANN PAUL SCHOR
(Innsbruck, 1615 - Rome, 1674)

*The procession of Prince Giovan Battista Borghese's carnival carriage
for the Fat Thursday masquerade of 1664*

Oil on canvas, 122 x 317 cm

Signed on the bottom right:

“Gio. Paul / Schor de / Insprvh / fat. il car / ro e il / quadro / anno / 1664”



1. Schor – Baroque decorative artist

Gian Lorenzo Bernini claimed that one could ask anything of Giovanni Paolo “Todesco”.

In the *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, the chronicle in which Bernini’s renowned stay in France in the summer and autumn of 1665 is meticulously recorded, Paul Fréart de Chantelou recalled that one day, turning to Abbot Francesco Butti, a powerful man in the king of France’s court, the knight had spoken of “that Gian Paolo Todesco as a man who could be quite useful in Paris for his solid mastery of drawing and his inexhaustible inventiveness, befitting of all situations”. According to Paul de Chantelou’s account, in order to be more convincing, Bernini strengthened his argument in these terms: “You want a carriage?” he said [Bernini; *author’s note*], “and he’ll draw one for you; [you want] a chair? another drawing; silverware? [yet another] drawing, and, generally, he can draw anything. However, Abbot Elpidio [Benedetti; *author’s note*], for whom he worked in Rome and who took credit for his work, prevented him from coming”¹.

A few days before, Abbot Butti revealed to Bernini, in the presence of Chantelou who took note, that if Cardinal Mazarin weren’t dead he would have called “a certain German painter in Rome, who is a master of these sorts of things,” to the court of France. This is a testament that Schor’s fame had crossed the borders even reaching the court of France. At that point Bernini remarked that Schor “was extremely skillful at creation, and that, for comedies and performances, they needed inventiveness and ideas”, talents that “Todesco” was evidently not lacking². It was enough to ask him for something that would trigger his boundless imagination, an ephemeral *apparato*, an architectural decoration, stage sets, a mask or a costume, a parade carriage, a carnival carriage, a centerpiece, furnishings, a state bed, a fabric, embroidery, a wall decoration, silverware, a frame for a precious painting (fig. 3) or any other decorative element or furnishing, and from the walls of his miraculous imagination he would generate the most extraordinary inventions, which could awaken that “marvel” which is the cornerstone of the baroque aesthetic.

And, thus, Giovanni Paolo “Todesco” (figs. 1-2), came to Rome from his native Innsbruck between the late thirties and early forties. He was initially under the patronage of the powerful German Jesuit father Athanasius Kircher, for whom in 1649 he designed the frontispiece, engraved by Pietro Paolo Pontti, of the treatise *Musurgia universalis*, published in 1650. He then worked for the most important Roman aristocratic families: Borghese, Chigi, Colonna, Altieri. Schor was a painter, a decorative artist, but most of all a *designer*, in the broader and modern sense of the term. His place of work, a building in Piazza di Spagna, was truly the “magi-

1 In D. Del Pesco, *Bernini in Francia. Paul de Chantelou and the Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, Naples. 2007, p. 432, October 11, 1665. Elpidio Benedetti, linked to the Barberini family, was at the service of Mazarin, who was also an agent for the purchase of works of art in Italy. After the death of Mazarin in 1661, he continued his work as an artist for the king of France.

2 *Ivi*, p. 419.

cian's workshop" (borrowing a definition used to describe the 20th century artist Fortunato Depero). There amongst the most disparate materials, and the most diverse artistic genres and in the most astonishing ways, that universe of shapes which our imagination envisions when picturing the Roman baroque was born. An inventory of Schor's house in Piazza di Spagna, located just beside that of Borgognone (number 31, towards piazza Mignaenelli, where Giorgio de Chirico lived for many years) and a step away from that of Giovan Pietro Bellori, was compiled in 1679, five years after his death. Amongst the infinite number of objects and over one hundred paintings (many of which were probably done by his hand and of which there is no longer a trace) the few remaining pieces of this incredible and versatile activity are recorded: "A piece of a cannon as long as two palm trees along with its wheels", "A mold of a wooden tower"; "A Turkish wood clock [sic!]", "A wooden horse", "Many molds made from wax and plaster, and baked clay" as well as "Many plaster molds"³.

If, in Rome, Gian Lorenzo Bernini was the creator and director of that extraordinary dialogue among the arts (figurative and decorative) that fall under the label of baroque, Giovanni Paolo "Todesco" was the most brilliant and imaginative of the interpreters. A real and true expert specialized in the creation of baroque forms. The experimental language created by Schor, in constant dialogue with Bernini, but also in an autonomous and rather innovative dimension, marked the Roman art world for the entire second half of the 17th century. It even spread beyond the thresholds of the Roman borders, reaching Naples, Florence, Spain, and even stretching into the first years of the 18th century. His language spread and permeated, like the flu in the middle of winter⁴.

In the field of decorative arts many of Schor's inventions were created alongside Bernini. Their collaboration began in 1655, a year after Schor's entrance as a painter among the associates of the Accademia di San Luca. Under Bernini's supervision, the "Todesco" designed and created the gifts that Pope Alexander VII wanted to offer to Christina of Sweden on her triumphant arrival to Rome in December 1655 asking Bernini himself for an idea. The gifts were to be a carriage, a litter, a chair and a caparison for the horse. However, Schor's work on the gifts for Christina also went beyond direct collaboration with Bernini because the Tyrolean, loved and kept very busy by Chigi, was entrusted with projects for other decorative items such as sugar sculptures for the banquet table given to the Quirinale in December 1655 by Alexander VII Chigi in honor of Christina. On that occasion the three-dimensional models

- 3 The inventory, in which the possessions of his sons Filippo and Cristoforo are also recorded, is published in J. Fernández-Santos Ortiz-Iribas, *A 1679 inventory of the Schor residence at the Trinità dei Monti*, in *Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Rome, Biblioteca Hertziana, October 6-7, 2003), ed. C. Strunck, Munich 2008, pp. 73-82: 79-81.
- 4 Despite the importance of his work, the only monograph dedicated to Schor remains Pearl M. Ehrlich's dissertation at Columbia University in 1975: *Giovanni Paolo Schor*, 2 vol., Columbia University 1975, Fine Arts. However, there was no lack of important critical input on the artist: A. González-Palacios, *Foggierie*, in "Arte Illustrata", VII, 1974, n. 59, pgs. pp. 321-330 (there are other innovative works by the same author on Schor's activities in the sphere of ornamental arts: see further in this paper); G. Fusconi, *Disegni decorativi di Johann Paul Schor*, in "Bollettino d'arte", 70, 1985, 33/34, pp. 159-180; *Life and the Arts in the Baroque Palace of Rome: Ambiente Barocco*, exhibition catalogue (Nelson-Atkins Museum of Art; Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts), ed. F. Hammond, S. Walker, New York 1999, 8-11; S. Walker, *Tessin, Roman Decorative Arts and the Designer Giovanni Paolo Schor*, in "Konsthistorisk tidskrift", 72, 2003, pp. 103-112; Ead., *Schor's "Pegasus" and the banquet of the princess*, in "Proporzioni", 2003, pp. 202-204; *Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock. Un regista del gran teatro del barocco*, cit. (many of the essays contained in the book are of great importance to studies of Schor. One for all: C. Strunck, *Neue Überlegungen zur Künstlerfamilie Schor: eine Einführung mit Dokumenten aus den Archiven Colonna und Borghese*, 7-30); S. Walker, *Benedetto Pamphilij's Sunflower Carriage and the designer Giovanni Paolo Schor*, in *Pamphilij and the Arts*, exhibition catalogue (Boston College Museum of Art), ed. S. C. Leone, Boston 2011, pp. 151-160; F. Petrucci, *Giovanni Paolo Schor pittore*, in "Valori tattili", 7, 2016, pp. 100-117; G. Fusconi, *La fête baroque après 1655: Goût et fonction de l'ornement dans les appareils éphémères du Chevalier Bernin et de Johann Paul Schor*,

- in «Les cahiers de l'ornement», 2, 2016, pp. 138-155.
- 5 For Pope Alexander VII's gifts to Christina of Sweden see: G. Masson, *Papal Gifts and Papal Entertainments in Honour of Queen Christina's Arrival*, in "Anacleto Reginensia", I, 1966, pp. 245-261; Id., *Food as a Fine Art in Seventeenth Century Rome*, in "Apollo", 83, 1966, pp. 338-341.
 - 6 M. Fagiolo dell'Arco, *La festa barocca*, Rome 1997, pp. 376-378.
 - 7 *Ivi*, pp. 394-399.
 - 8 *Ivi*, pp. 407-412.
 - 9 F. Zeri, *La Galleria Pallavicini in Roma*, Rome 1959, n. 378 and 420 of Giovan Battista Rospigliosi's inventory (compiled in 1713) transcribed on pages 289-330; M. Worsdale, *Bernini inventore, in Bernini in Vaticano*, exhibition catalogue (Vatican City, Braccio di Carlo Magno), Rome 1981, pp. 231-278: p. 256; G. Fusconi, *Disegni decorativi di Johann Paul Schor*, cit., pp. 170-171, note 73 on p. 179.
 - 10 G. Incisa della Rocchetta, *Frammenti di una carrozza secentesca*, in "Colloqui del Sodalizio", II (1951/1952 – 1953/1954), pp. 135-139.
 - 11 Published for the first time in modern times in A. González-Palacios, *Bernini as a Furniture Designer*, in "The Burlington Magazine", 812, November 1970, pp. 719-724 (fig. 2). See: *Il Tempio del Gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco. Roma e il Regno delle Due Sicilie*, 2 vol., Milan 1984: I, p. 63; II, fig. 119; R. Valeriani, entry in *Gian Lorenzo Bernini regista del Barocco*, exhibition catalogue (Rome, Palazzo Venezia), eds. M. G. Bernardini, M. Fagiolo dell'Arco, Milan 1999, cat. 163, pp. 408-409. Recently, Christina Strunck traced and published accounting papers on this important commission: C. Strunck, *Neue Überlegungen zur Künstlerfamilie Schor*.
 - 12 See A. González-Palacios, *Bernini e la grande decorazione barocca*, in *Gian Lorenzo Bernini regista del Barocco*, cit., pp. 185-192: 188-189. *Traictè dela decoration interieure* was first published in Stockholm in 2002 and edited by Ann Patricia Waddy, with contributions by Bo Vahlne, Guy Walton and Jan von Gerber. On Tessin in Rome see: P. Waddy, *Tessin's Rome*, in "Konsthistorisk tidskrift", p. 70, 2003, 1/2, pp. 113-123.

were made by the sculptor Ercole Ferrata⁵. Schor was also assigned decorations for the Castello dell'Olgiata on the Via Cassia and of the Vigna Giulia⁶. His inventiveness, his manual abilities, the managerial skill with which he managed his well-functioning workshop, where his brother Egid and sons Cristoforo and Filippo also worked, and most of all the Nordic abnegation with which Schor tackled his work were necessary assets to Bernini. And so, with the tasks of designing, executing and direction, the knight connected him to other important and lucky ventures such as the creation of the ephemeral *apparati* in Saint Peter's for the canonization of Saint Thomas of Villanova (1658)⁷ and for the birth of the Dauphin of France; Louis was born in 1661 but the Roman festival was on February 2, 1662. The incredible cascade requested by Cardinal Antonio Barberini descended from Trinità dei Monti in Piazza di Spagna. It took almost three months of work to provide a few hours of enjoyment of which the splendid engraving of Dominique Barrière remains (fig. 4)⁸. Other projects included the decoration in the Voto Chapel in the Duomo in Siena (1659-1662) and the creation of Saint Peter's Cathedral (1657-1666). The collaboration between the two went beyond Chigi's papacy. During the carnival of 1668, they worked together on the stage set for the opera *La Comica del cielo o la Baldassarra* written by Pope Clement IX Rospigliosi when he was still the Apostolic Nuncio to Spain. According to sources, Schor, along with Ludovico Gimignani was the creator of the masks of many of the characters⁹.

Continuing in the field of ornamental arts, in addition to Schor's collaboration with Bernini and to the parade carriages made for Cardinal Flavio Chigi¹⁰, it is worth mentioning the renowned state bed designed in 1663 for Princess Maria Mancini Colonna, the niece of Mazarin, on the occasion of the birth of Lorenzo Onofrio Colonna's first child. It is perhaps the most eccentric and representative object of the entire baroque universe. The engravings of Schor's design by Francesco Bergamo and Pietro Santi Bartoli remain (fig. 5)¹¹, as well as a drawing of the Swedish architect Nicodemus Tessin the younger. Between the pages of his *Traictè* on interior decoration written in 1717, which also includes memories of his two stays in Rome in the 17th century (1675-1678 and 1687) it mentions Schor's magic in the field of decorative arts many times, paying particular attention to Maria Colonna's bedding and to the alcove bed on the *piano nobile* of Palazzo Altieri, to Cardinal Flavio Chigi's alcove and to the hermitages of the Roman palazzi of the Colonna and Altieri families¹². It remained unpublished until just a few years ago.

2. *New light on Schor the painter: the painting with the procession of the Borghese carnival carriage on Fat Thursday in 1664*

Naturally, in this network of high society clients Schor also frequently provided services to the Borghese family. Though the relationship was intense, it did not have a happy ending. Employed to manage the architectural and decorative work of the fountains and sculptures in the garden of the family's Roman palazzo, Schor was distanced from the Borgheses, as seen in two notices written on July 16, 1672, for having persuaded Prince Giovan Battista to "throw away thousands of scudi, on the inventive work he was doing in the garden of his palazzo"¹³. However, a few years earlier, the "Todesco" carried out an important project for Prince Giovan Battista, documented by payments retained in the Borghese fund¹⁴. It was for a monumental float made for the Fat Thursday masquerade during the 1664 carnival. It was inspired by the Gardens of Hesperides, the mythical garden with trees of golden apples guarded by the three Hesperides sisters. On top stood Prince Giovan Battista and his two in-laws (Gregorio Boncompagni the Duke di Sora and Prince Agostino Chigi) appearing under the guise of Aegle, Arethusa and Hesperethusa. A dragon and an eagle, symbols of the Borghese family also stand out. Today, there wouldn't be a trace of the ephemeral carriage if it weren't for a drawing by Egid Schor, painter and brother of Johann Paul who came to Rome in 1656. The drawing depicts three nobles in costume on top of the carnival carriage which symbolized the Gardens of Hesperides with its tree of golden apples and underneath the daughters of Hesperus a dragon and an eagle stood in defense (fig. 6).

However, very detailed documentary evidence remains of a great painting of Schor's from 1664 in which he portrayed the triumphal parade of the carnival carriage in the piazza opposite the main side of Palazzo Borghese (current day Piazza Fontanella Borghese) during the Fat Thursday festivities. In the guide *Villa Borghese fuori porta Pinciana*, printed in Rome in the year 1700 by Domenico Montelatici, the painting is described at length, with unusual emphasis. It was placed in the place of honor in the great entrance hall on the ground floor, which now houses Mariano Rossi's eighteenth century frescoes. The painting was thus described by Montelatici:

"[p. 200] Many large, illustrious paintings ennoble the room, they reach seventeen in number and are distributed all around the walls with a unique symmetry, in two orders.

In the first order, beginning from above the statue of Bacchus, a long painting gazes down. It depicts the lavish Masquerade of Prince Borghese in 1664, during

13 In H. Hibbard, *Palazzo Borghese Studies I: The Garden and Its Fountains*, in "The Burlington Magazine", C, 663, 1958, pp. 205-212, 296, note 12. The artist was dismissed with a payment of 600 scudi received on May 31, 1673 recorded in the Borghese archives preserved in the Vatican Secret Archives (23/26, card 246): see: E. Fumagalli, *Palazzo Borghese. Committenza e decorazione privata*, Rome. 1994, p. 100, note 182.

14 Archivio Segreto Vaticano, Borghese Archives, p. 458, II, pp. 52-53; in E. Fumagalli, *Palazzo Borghese*, cit., p. 100, note 179.

the reign of Pope Alexander VII. Work by Gio: Paolo Schor Thedesco, who, not only created the painting with the facades of one, and the other palazzo in Rome, concerning the same Prince, but was also the inventor of the entire carriage, pulled by four generous horses adorned according to the ancient triumphant customs, everything ornamented, as you can see, with fine gold engravings, embellished on top, and all around with vases, and compartments of flowers, and depicted Hesperides' Garden; in the center, so that [p. 201] nothing that the fable required was missing. Arranged on top was a moving Dragon, who was on guard; and above, in a tree of golden apples, an Eagle sits, continuously dispersing large quantities of tiny confetti from its mouth, forming a large fountain, the Eagle, and the Dragon alluding to the arms of the Prince, who sat on the same carriage in the company of Prince Don Agostino Ghigi, and the Duke di Sora, his in-laws, all three with magnificent gowns, representing Hesperus' three daughters, Aigle, Arethusa, & Hesperethusa, guardians of Hesperides' Garden. A large number of Servants followed in front and behind the carriage, all dressed as Nymphs in lavish gowns, others on horse sounding trumpets, and timpani, & others on foot, carrying tree branches in their hands, and tiny baskets of golden apples, which were largely distributed, with poetic composition alluding to the Story”¹⁵.

Given the painting's worthy place at the entrance of the palazzo, the Borghese family must have attributed a considerable value to this representation of their lineage. As Montelatici reported, in the same hall there were another sixteen paintings. Relying on the author's concise descriptions we know that some of these depicted games, festivals and triumphant cavalcades: works with the same theme as Schor's carnival carriage. On the walls of the hall were twenty-four “knife-like” bladed weapons decorated with gold and silver arabesque with Cardinal Scipione's coat of arms they were placed on long rods covered in crimson velvet and hung on the walls, they were displayed on the walls of the hall, all around them there were twelve paintings with scenes from the bible and the gospels. Above Schor's painting was Giovanni Maggi's *I giochi di Testaccio* with Paul III Farnese's coat of arms; on the left wall there were two paintings by the “cavalier” Tempesta: *La cavalcata del sultano di Costantinopoli* and *La cavalcata del possesso papale a Roma*. On the other side, above the fireplace, hung *La giostra nel cortile del Vaticano* by the enigmatic Acquasparta. Six large parade muskets resting on stands, displayed along the floor and a long wooden table “*pe'l Gioco del Trucco*” completed the decoration of the hall.

All traces of Scor's canvas, save Montelatici's description, have been lost. Today it has reemerged from a private collection to the attention of art history, with all its

15 D. Montelatici, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana. Con l'ornamenti, che si osservano nel di lei Palazzo. E con le figure delle Statue più singolari*, Rome, Per Gio: Francesco Buagni, 1700, pp. 200-201.

decisive importance, both for the catalogue of Schor the painter, which was scant with regards to his works on canvas, and especially for the history of baroque Rome¹⁶. The monumental painting, over 3 meters in length, is a sensational document for history (and for its complex, underlying symbology) of the festivals of seventeenth century Rome. It is the richest and most thorough testimony of the baroque climate and of one of the most significant social recurrences of seventeenth century Rome. From the sacred to the profane, joy and austere solemnity, aristocratic poise and mass exuberance, urban stages and private scenes played out in aristocratic dwellings, transgressive chaos and order, the social institution of the festival represented, especially in Rome, the highest metaphor of human existence. Especially in Rome because the distant echoes of the profane games of antiquity, the devotional aspect of the Rome of the popes and the mordant irreverence of the people weaved together into a magical plot. In the Rome of the Popes, through the use of all the arts, from the figurative to the decorative, from stage plays to musical performances, down to body language, the festival was the greatest ephemeral and transitory celebration to exist on all the earth. The ritual transfiguration – one might say – of something invincible and unavoidable (transiency) of which disenchanting awareness, would otherwise overwhelm us, crushing us in the despair of our inconsistency. Fear of the ephemeral is dispelled with the solemn exaltation of the ephemeral and transfigured with the illusion of art, which by its nature yearns for continuation.

Getting back to Schor's rediscovered masterpiece, in the piazza facing the facade of Palazzo Borghese, with the original architectural frame of the other Borghese buildings that hosted all of the families' employees (as can still be seen in an engraving by Giuseppe Vasi from the mid-eighteenth century, now partly destroyed: fig. 7), a golden carriage pulled by four gray horses each lavishly adorned with a caparison woven with gold solemnly flows towards Palazzo Borghese as if in an ancient imperial triumph. The carriage was a complex mechanical machine, on which the dragon moved threateningly thanks to an ingenious gear and pulley system that can be traced back to the Nordic world of *automates* and watchmaking. It was a mix of art and technology that Schor, the good Nordic, should have well known. In Rome there was a great expert of this matter, the German Jesuit Atanasio Kircher, the artist's first patron when he arrived in the pontifical capital. The carriage was decorated with niches and panels that were typical of Roman gardens of the time, very similar to what would soon be the garden of Palazzo Borghese, whose design, as mentioned, was initially entrusted to Schor. In the painting, the framed niches of the pilasters hide the lower part of the carriage with the idea of evoking the hanging garden. The flower vases inside the niches

16 The painting re-emerged a few years ago in a private collection. It was the subject of a private unpublished study of Daniela Di Castro. The painting, published here for the first time, was declared to be of particular artistic historic importance in Art. 10, paragraph 3, letter a, of Legislative Decree 42/2004, along with the Decree of the Regional Directorate for Cultural Heritage and Landscape of Lazio, Rep. 16 /2014 on February 17, 2014. Montelatici's description of the painting is commented in P. M. Ehrlich, *Giovanni Paolo Schor*, cit., pp. 184-185; G. Fusconi, *Disegni decorativi di Johann Paul Schor*, cit., pp. 167, 169; M. Fagiolo dell'Arco, S. Carandini, *L'Effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, 2 vols, Rome 1977-1978: I, pp. 204-206; M. Fagiolo dell'Arco, *La festa barocca*, cit., pp. 423-424.

are splendid still lifes and call to mind the paintings of Mario de' Fiori (1603-1673), the unsurpassed genius of the genre. There are flowers that flow from the flowerbeds enriching the second level of the carriage, perfectly fitting the naturalistic interests of floriculture and botany that characterized the baroque period in Rome. It was a passion that was highly systematic. Consider the great diffusion of herbariums in print in Rome from the second quarter of the seventeenth century and of the engravings of flowers and the botanic world that rotated around figures such as Cardinal Francesco Barberini, Cassiano dal Pozzo, Federico Cesi and the Accademia dei Lincei. And the creation of those fabulous gardens grown in the first half of the seventeenth century in the courts of the residences of the important Roman families to the standards indicated in celebrated works like the *Exactissima descriptio* of the flowers in the Orti Farnesiani written by Pietro Castelli in 1625 at the request of Cardinal Odoardo Farnese or the *De Florum Cultura* published in Latin in 1633 by Jesuit botanist Giovan Battista Ferrari, commissioned by Cardinal Francesco Barberini, passionate botanist and "collector" of rare plants, designed by Cassiano dal Pozzo and republished in Italian in 1638¹⁷. This work, built around mythological episodes inspired by Ovid's *Metamorphosis* was illustrated with allegorical scenes designed by important artists such as Pietro da Cortona and Guido Reni. It was enriched by engravings by Johann Friedrich Greuter of precise botanic tables, in part designed by Mario de' Fiori between 1631 and 1632. They illustrated the eccentric, exotic and rare flora that grew in the Barberini gardens on the Quirinale under the loving care of Tobia Aldini da Cesena. This all provided inspiration for Schor to paint the numerous flower vases that decorate the niches of Borghese's carnival carriage.

The top of the carriage is made up of a high, mixtilinear podium that once again recalls the architecture of the gardens. The vertical panels and the pilasters are enriched by festoons of foliage, the curling corbels support the Borghese eagles and in the center is an allegorical scene with twirling female figures (perhaps still the Hesperides sisters) holding floral garlands. On the balustrade there are magnificent golden vases with golden plants. Above the high podium, typical of Louis XIV style, sit the three daughters of Hesperus, brother of Atlas. In the center, Prince Giovan Battista Borghese wore the clothing of Aegle. At his sides, dressed as Arethusa and Hesperethusa, were the Duke di Sora (brother of Eleonora Boncompagni, married to Prince Borghese) and Prince Chigi, husband of Giovan Battista's sister, Maria Virginia Borghese. At the top of this self-propelled, hanging garden the three Hesperides stand guard at the tree of golden apples. Behind them, as Montelatici recalled, at the top of the fountain, the Borghese eagle sprayed not water but a myriad of small, golden confetti. In front of them, the automaton

17 G. B. Ferrari, *De Florum cultura Libri IV*, Romae, Stephanus Paulinus, 1633. The Italian edition was issued in 1638 by Pier'Antonio Facciotti and was titled: *Flora ouero Cultura di fiori*.

of a terrible dragon – the heraldic symbol of the Borghese family – presides over the impenetrable Gardens of Hesperides and evokes the mythological Ladon, the hundred-headed serpent who Hera, wife of Zeus, tasked with guarding the Gardens. Only Hercules succeeded in killing Ladon, shooting an arrow that was able to reach over the high walls built by Atlas to protect Hera's garden.

The Gardens of Hesperides, whose ancient myth is imbued with thousands of values, pointing to an extremely sophisticated hermetic culture. The golden fruit tree given by Gaia for Zeus's wedding with Hera is the allegory of wisdom and knowledge. Ladon, the serpent wrapped around the trunk of the tree, with the perennially open eyes of a hundred heads, represents the difficulty of the journey that will lead those aspiring, to the fullness of understanding. Finishing his inevitable daily course, Helios, the sun god, glided over the garden (the sun sets in the west, and in the west, beyond the inhabited lands, lay the Gardens of Hesperides) and let the horses of his chariot graze and rest for the night. The myth of the Hesperides is therefore connected to the sunset, when the colors of the sky and the vegetation inflamed by the rising sun recall the gold of the fruit that the three sisters guard. In all ancient tales, the Hesperides are always guardians of magic objects and often associated with secret initiation rituals that are carried out under the cloak of darkness, accompanied by sweet, sometimes melancholic melodies, and dance. The rich procession of the Borghese carriage that Schor depicts in his painting recalls these cultural practices, thus described by Montelatici: "a large number of Servants, all dressed as Nymphs in lavish gowns, others on horse sounding trumpets, and timpani, & others on foot, carrying tree branches in their hands, and tiny baskets of golden apples, which were largely distributed, with poetic composition alluding to the Story".

In this exclusive world of beginnings were three young heirs on top of the carnival carriage dressed as Aegle, Arethusa and Hesperethusa and the other youths from the House of Borghese, Altieri and Boncompagni depicted with masks on the coach driven by a harlequin that followed behind the carnival carriage. The woman on the coach in the golden clothing can perhaps be identified as Eleonora Boncompagni, wife of Giovan Battista Borghese. The masquerade, with the allegory of the Gardens of Hesperides, may have been inspired by the book *Hesperides, sive de Malorum Aureorum cultura et usus* printed in Rome in 1646 by Jesuit Father Giovan Battista Ferrari, the same author as *De Florum Cultura*. The book was illustrated by engravings derived from drawings of Sacchi, Albani, Reni, Romanelli, Poussin, Lanfranco, Domenichino¹⁸.

The Borghese carnival carriage is reminiscent of the carriage that Bernini designed for Prince Agostino Chigi for the carnival of 1658 (figs. 8-10). In those years,

18 M. Fagiolo dell'Arco, *La festa barocca*, cit., p. 424.

Schor worked beside Bernini on many decoration projects and it is possible that he also worked on the planning and execution of that one. There is an small, anonymous work, tempera on parchment, at the Museo Nazionale del Palazzo di Venezia (figs. 11-12) that provides visual testimony of Chigi's carriage while it parades on the Quirinale. On a rock that symbolizes the six heraldic mountains of the Chigi crest, winged cupids stretch out and Prince Agostino is depicted in gold dress personifying Virtue (with a star on his head and an oak branch in his hand: other heraldic symbols of the family). At his feet lies the personification of the liberal arts. The carriage was pulled by four gray horses steered by Time. The procession was cloaked in turquoise and white taffeta. The pyramidal architecture of the carriage, the presence of the female allegorical figures, the four horses towing, are elements that duly connect the Borghese carnival carriage portrayed by Schor in the great canvas now rediscovered. As for the tempera in Palazzo Venezia, it was rediscovered for the first time by Giovanni Incisa della Rocchetta in storage in Palazzo Corsini. In 1977-1978, Maurizio Fagiolo dell'Arco proposed that it be attributed to Schor, it was later reiterated in the catalogue for the exhibition *La Festa a Roma*, where the work was exhibited¹⁹. However, I believe that the connection to Schor is doubtful.

Returning to the great Borghese painting, in addition to the excellent state of preservation, one is moved by the sharp perspective of the architecture from which the dozens and dozens of curious onlookers appear, all characterized by the spirit of the moment. It's possible that in order to perfectly trace the perspective lines of the buildings Schor used a *camera oscura*, well before the use of the tool spread throughout Rome with the arrival of Gaspare Vanvitelli, who came to the pontifical capital in the year of Schor's death (1674). A telltale sign that the optical instruments may have been used could be the corrections with the relative repainted layers clearly seen in the first windows of the *piano nobile* of the building on the left.

The quintessence of the baroque world, a precise account of the incredible level that could be reached and of the *know-how* that all the Roman artisan workers and craftsmen that engaged in the Berninian "*marvelous whole*" possessed and is represented in such enterprises (not only painters and sculptors but also decorators of all kinds, from the brilliant sculptors to the most skilled textile workers). This painting is overall a surprising and crucial addition to Schor's pictorial catalogue²⁰. His activity in the field of painting, both decoration and figure (the latter highly influenced by his teacher Pietro da Cortona) is widely known in the genre of frescoes, of which works of the highest level remain, such as the frescoes in the Gallery of Alexander VII at the Palazzo del Quirinale (1656-1657) and the beautiful vault

19 G. Incisa della Rocchetta, *Il carro carnevalesco berniniano del 1658*, in "Roma", 1928, pp. 271-276, tav. LIII; M. Fagiolo dell'Arco, S. Carandini, *L'effimero Barocco*, cit., I, pp. 171-173; M. Fagiolo dell'Arco, entry in *La Festa a Roma*, ed. M. Fagiolo, 2 vols., Turin 1997: I, cat. A.17, pp. 235-236; F. Petrucci, entry in *Gian Lorenzo Bernini regista del Barocco*, cit., cat. 197, p. 424.

20 On Schor the painter, I cross-reference F. Petrucci's recent essay, *Giovanni Paolo Schor pittore*, cit. (with a comprehensive summary of the previous bibliography).

in the gallery of Palazzo Colonna (1665-1668; figs. 14-15), certainly Schor's masterpiece as a fresco painter. On the other hand, despite the many paintings of varying types and genres documented in his studio in the 1679 inventory (although many were probably done by his brother Egid or his sons Cristoforo and Filippo) and all other evidence of the existence of his collection of paintings, to date there is no, or almost no trace of his easel paintings, except for the angels and the saints painted on canvas around the painting of the *Madonna and Child* by Lucas Cranach the Elder in the Mariahilfkirche in his hometown of Innsbruck (1653-1654) and the *Annunciazione*, a great canvas recently attributed to him by Francesco Petrucci on the basis of stylistic comparisons. It was dated by the scholar in the first half of the '70s²¹. Therefore, another reason that the Borghese painting has its particular importance.

There is one last thing to highlight. On the right side of the painting, a figure whose features seem to recall those of Schor's, although finer, holds a scroll with a signature and date. The painter clearly states that he was creator of both the carriage and the painting ("Gio. Paul / Schor de / Insprvh / fat. il car / ro e il / quadro / anno / 1664"). In Schor's inscription he lays claim, with a certain pride, to the principle of synthesis amongst the arts (figurative and decorative) that is at the basis for baroque artistic culture, an aesthetic principle that appears here, glorified to the highest degree, in this extraordinary union between painting and decoration and has now been brought back to our attention to be studied.

21 *Ivi*, pp. 108-111, fig. 9.



ALESSANDRA DI CASTRO
PIAZZA DI SPAGNA 4
www.alessandradicastro.com

