



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Peter Paul Rubens e gli arciduchi delle Fiandre meridionali: storia di una committenza attraverso la ricostruzione documentaristica e iconografica delle collezioni della corte di Bruxelles

Facoltà di Lettere e Filosofia
Dottorato di Ricerca in Storia dell'Arte
Storia dell'Arte Moderna (L-ART 02)
Ciclo XXX

Candidato
Cecilia Paolini

Tutor
Stefania Macioce

A/A 2016/2017

SOMMARIO

ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI	vii
PREMESSA	ix
1. INQUADRAMENTO STORICO	1
a. Dall'ingresso trionfale degli arciduchi ad Anversa alla partenza per l'Italia (1599-1600)	3
b. Il soggiorno italiano (1600-1608)	6
c. Dal ritorno in patria alla morte di Alberto VII (1609-1621)	11
d. Gli anni di reggenza dell'Infanta Isabella Clara Eugenia (1621-1633)	14
2. RITRATTI	21
a. La ritrattistica arciduciale	23
b. Ritratti di altri dignitari	36
c. Ritratti dinastici	49
d. Conclusioni	53
3. SOGGETTI RELIGIOSI	57
a. La devozione privata	59
b. Gli edifici di culto e la loro decorazione	63
c. La Serie Eucaristica e il Trittico di Sant'Ildefonso	71
d. Conclusioni	73
4. SCENE DI CACCIA, MITOLOGICHE, BIBLICHE E STORICHE	77
a. Premessa	79
b. Scene di caccia e mitologiche	79
c. Scene bibliche e storiche	90
d. Dalle Fiandre all'Alcazár di Madrid: l'acquisto di Isabella di Borbone del 1623	92
e. Il secondo soggiorno in Spagna e il dono dell'Infanta Isabella	94
f. Conclusioni	97
5. CITAZIONI RUBENSIANE NELLE RAPPRESENTAZIONI DI <i>KUNSTKAMMERN</i>	103
a. Caratteri generali	105
b. Citazioni dirette delle committenze arciducali	107
c. Un caso particolare: <i>Cerere e Pan</i> nell' <i>Allegoria della Pittura</i> di Jan Brueghel il Giovane ..	116
d. Citazioni degli acquisti per doni diplomatici	117
e. Citazioni da modelli rubensiani	118
f. Citazioni di dipinti da cui Rubens trasse ispirazione	122
g. Committenza e circolazione delle raffigurazioni delle <i>Kunstkammern</i>	129
h. Conclusioni	133
6. CONCLUSIONI: UNA DOPPIA CARRIERA NEL SEGNO DELLA CATTOLICITÀ	139
a. Portavoce dell'arte della Controriforma	141
b. Al servizio dei Paesi Bassi Spagnoli	146
c. Artista e diplomatico: due modi complementari per servire l'Infanta	151
d. Un aspetto poco considerato: la committenza "borghese" di Rubens come vantaggio per la politica interna degli arciduchi	159

SCHEDE DI CATALOGO

1. INQUADRAMENTO STORICO	163
I. Trionfo di Sant'Elena (Grasse, Cappella dell'Ospedale municipale).....	164
II. Incoronazione di spine (Grasse, Cappella dell'Ospedale municipale).....	166
III. Innalzamento della Croce (Grasse, Cappella dell'Ospedale municipale).....	168
2. RITRATTI	171
I. Alberto VII in abiti regali (Londra, National Gallery).....	172
II. Infanta Isabella in abiti regali (Londra, National Gallery).....	174
III. Alberto VII in abiti regali (Vienna, Kunsthistorisches Museum).....	176
IV. Infanta Isabella in abiti regali (Vienna, Kunsthistorisches Museum).....	178
V. Alberto VII in abiti regali (Collezione Thyssen).....	180
VI. Alberto VII in abiti scuri (Northampton, Althorp House).....	182
VII. Infanta Isabella in abiti scuri (Norfolk, The Chrysler Museum).....	184
VIII. Alberto VII con il castello di Tervuren (Madrid, Museo Nacional del Prado).....	186
IX. Infanta Isabella con il castello di Mariemont (Madrid, Museo Nacional del Prado).....	188
X. Alberto VII a figura intera (São Paulo, Museu de Arte).....	190
XI. Alberto VII a figura intera (Norfolk, The Chrysler Museum).....	192
XII. Ritratto equestre di Alberto VII (Ghent, collezione privata).....	194
XIII. Infanta Isabella con abiti da clarissa (Pasadena, Norton Simon Inc. Museum of Art).....	196
XIV. Ladislao Sigismondo, principe di Polonia (Genova, Galleria di Palazzo Durazzo Pallavicini).....	198
XV. Ambrogio Spinola in armatura (Praga, Národní Galerie).....	200
XVI. Ambrogio Spinola in lorica (Brunswick, Herzog Anton Ulrich Museum).....	202
XVII. Filippo IV, re di Spagna (Zurigo, Kunsthhaus, Ruzicka-Stiftung).....	204
XVIII. Isabella di Borbone, regina di Spagna (Vienna, Kunsthistorisches Museum).....	206
XIX. Cardinal Infante Ferdinando (Monaco, Alte Pinakothek).....	208
XX. Carlo il Temerario, duca di Borgogna (Vienna, Kunsthistorisches Museum).....	210
XXI. Massimiliano I come duca di Borgogna (Vienna, Kunsthistorisches Museum).....	212
XXII. Carlo V a Mühlberg (Londra, Courtauld Institute of Art).....	214
XXIII. Rodolfo I conduce il prete recante l'Eucarestia (Madrid, Museo Nacional del Prado).....	216
XXIV. Domenico Ruzzola di Gesù Maria (Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire de la Ville).....	218
3. SOGGETTI RELIGIOSI.....	221
I. Madonna con Bambino in una ghirlanda di fiori (Madrid, Museo Nacional del Prado).....	222
II. Madonna con Bambino (Salamanca, convento di San Esteban).....	224
III. Sacra Famiglia con Sant'Anna e San Giovannino (Londra, Wallace collection).....	226
IV. Sacra Famiglia con Sant'Anna e San Giovannino (collezione privata).....	228
V. Ritorno della Sacra Famiglia dall'Egitto (Hartford, Wadsworth Atheneum).....	230
VI. Assunzione della Vergine (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts).....	232
VII. Apparizione della colomba divina a Teresa d'Avila (Rotterdam, Museo Boymans-van Beuningen).....	234
VIII. Transverberazione di Teresa d'Avila (Londra, Asscher e Welker).....	236
IX. Teresa d'Avila intercede per Bernardino de Mendoza (Anversa, Koninklijk voor Schone Kunsten).....	238
X. Educazione della Vergine (Anversa, Koninklijk voor Schone Kunsten).....	240
XI. Martirio di San Lorenzo (Schleissheim, Schloss).....	242
XII. Assunzione della Vergine (Düsseldorf, Kunsthalle).....	244
XIII. Immacolata Concezione (dalla chiesa di Nostra Signora di Finisterre a Bruxelles).....	246
XIV. Trittico di Sant'Ildefonso (Vienna, Kunsthistorisches Museum).....	248

XV.	La Sacra Famiglia riceve sotto un melo la visita di San Giovannino, Sant'Elisabetta e San Zaccaria (Vienna, Kunsthistorisches Museum).....	250
XVI.	<u>Serie Eucaristica</u>	253
	a. Incontro tra Abramo e Melchisedec.....	254
	b. Il sacrificio dell'Antico Testamento	256
	c. La raccolta della manna.....	258
	d. Il profeta Elia nutrito dall'angelo.....	260
	e. Vittoria dell'Eucarestia sui sacrifici pagani	262
	f. Vittoria della Verità Eucaristica sull'Eresia	264
	g. Il Trionfo della Fede Cattolica.....	266
	h. Il Trionfo del Divino Amore	268
	i. Il Trionfo della Chiesa sull'Ignoranza e la Cecità	270
	j. Santi e dottori dell'Eucarestia	272
	k. I quattro Evangelisti	274
	l. Re Davide che suona l'arpa	276
	m. Allegoria della Sapienza Sacra	278
	n. Allegoria della Carità che illumina il Mondo.....	280
	o. Allegoria dell'eterna successione papale	282
	p. Allegoria della Speranza	284
	q. Adorazione dell'Eucarestia	286
	r. I principi della Chiesa in adorazione dell'Eucarestia	288
	s. Angeli musicanti	290
4.	SCENE DI CACCIA, MITOLOGICHE, BIBLICHE E STORICHE	293
	I. Caccia con tigre, leone e leopardo (perduto).....	294
	II. Bacchanale (Mosca, Museo Puškin)	296
	III. Apoteosi di Ganimede (Vienna, Palais Schwarzenberg)	298
	IV. Romolo e Remo (Vienna, Palais Schwarzenberg).....	300
	V. Borea rapisce Orizia (Vienna, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste)	302
	VI. Ercole strangola il leone di Nemea (Kleit-Maldegem, collezione van Wauwe-van Malderen)	304
	VII. Satiro e Ninfa che giocano con leopardi (Montreal, Montreal Museum of Fine Arts)	306
	VIII. Daniele nella fossa dei leoni (Washington, National Gallery of Art, Ailsa Mellon Bruce Fund)	308
	IX. Tomiri con la testa di Ciro (Boston, Museum of Fine Arts)	310
5.	CITAZIONI RUBENSIANE NELLE RAPPRESENTAZIONI DI KUNSTKAMMERN	313
	I. Allegoria della vista (Madrid, Museo Nacional del Prado)	314
	II. Allegoria del tatto (Madrid, Museo Nacional del Prado)	316
	III. Allegoria dell'udito (Madrid, Museo Nacional del Prado)	318
	IV. Allegoria del gusto (Madrid, Museo Nacional del Prado).....	320
	V. Allegoria dell'olfatto (Madrid, Museo Nacional del Prado).....	322

PRIMA APPENDICE AL CATALOGO	325
1. Cerere e Pan (Madrid, Museo Nacional del Prado)	326
2. Diana e le compagne cacciatrici (Madrid, Museo Nacional del Prado)	328
3. Vertumno e Pomona (collezione privata)	330
 SECONDA APPENDICE AL CATALOGO	 333
1. Caccia di Meleagro e Atalanta al cinghiale Calidonio (perduto)	334
2. Caccia di Diana al cervo (Mexico City, collezione di Julio Serrano Piedecosas)	336
3. Ninfe con la cornucopia dell'abbondanza (Madrid, Museo Nacional del Prado)	338
4. Sansone che sbarra il leone (Madrid, collezione Villar-Mir)	340
5. La riconciliazione tra Esaù e Giacobbe (Schleissheim, Staatsgalerie)	342
6. Muzio Scevola davanti a Porsenna (perduto)	344
 APPENDICE DOCUMENTALE	 347
1. Archivio Segreto Vaticano, <i>Instrumenta Burghesiana</i> , blocchetto IV/4, n. 145, 12 gennaio 1602: <i>Litterae commendatitiae: Clemens VIII Alberto Arciduci Austriae</i>	349
2. Archivio Segreto Vaticano, <i>Segreteria dei Brevi</i> , volume 319, f. 414, 30 marzo 1602: <i>Licentia viscendi prohibitis pro Blandina Rubens</i>	351
3. Archivio Segreto Vaticano, <i>Segreteria dei Brevi</i> , volume 319, f. 416, 30 marzo 1602: <i>Licentia viscendi prohibitis pro Maria Pipelynckx</i>	353
4. Archivio Segreto Vaticano, <i>Segreteria dei Brevi</i> , volume 319, f. 417, 30 marzo 1602: richiesta di dispensa per Maria Pipelynckx e Blandina Rubens.....	357
5. Archivio del Vicariato di Roma, <i>Liber Ordinationes Sacerdoti</i> , volume 8, 20 marzo 1603: accesso alla "prima tonsura" di Philip Rubens.....	359
6. Archivio Urbano Capitolino, <i>Sezione II</i> , volume 104, f. 110, notaio Claudius Vincentius, 24 marzo 1607: <i>Constitutio ad Consensien Cassationi</i> (Philip Rubens pro Peter Paul Rubens)	361
7. Archivio Segreto Vaticano, <i>Segreteria dei Brevi</i> , volume 601, f. 541, 20 ottobre 1614: concessione ad Alberto e Isabella delle reliquie di Teresa d'Avila	363
 BIBLIOGRAFIA	 367

ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI

APA: Archivio della Penitenzieria Apostolica

ARA: Archives générales du Royaume (Archives de l'État en Belgique – Bruxelles)

ASR: Archivio Segreto Vaticano

ASV: Archivio di Stato di Roma

AVR: Archivio del Vicariato di Roma

AUC: Archivio Urbano Capitolino

BAV: Biblioteca Apostolica Vaticana

CDR: Codex Diplomaticus Rubenianus

CRLB: Corpus Rubenianum Ludwig Burchard

V.S.: Voorhelm Schneevogt, *Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens*, Haarlem, 1873.

PREMESSA

Obiettivi della ricerca

Nella lunga e fortunata carriera di Peter Paul Rubens, un ruolo fondamentale fu determinato dal rapporto che ebbe con gli arciduchi Alberto VII d'Asburgo e l'Infanta Isabella Clara Eugenia, divenuti governatori delle Fiandre meridionali, sotto l'egida del re di Spagna, come dono per il loro matrimonio. Dopo nemmeno un anno dal ritorno in patria, a seguito del lungo soggiorno italiano durato otto anni, Rubens venne nominato principale pittore della corte di Bruxelles il 23 settembre 1609, motivo per cui, pur con rammarico, rinunciò a tornare stabilmente in Italia. In una lettera scritta il 10 aprile 1609 all'amico tedesco Johann Faber, medico e accademico dei Lincei residente a Roma, il maestro d'Anversa esprime il dubbio se fare ritorno nell'amata città del papa oppure accettare le lusinghe degli arciduchi di rimanere in patria (CDR VI, CMXXXIII, pp. 323-324). La scelta di diventare pittore di corte si rivelò proficua e nel tempo Rubens assunse ruoli di sempre maggior importanza, divenendo uno dei principali consiglieri e ambasciatori dei Paesi Bassi spagnoli. Il rapporto con la coppia arciduciale ebbe inizio, anche se in maniera indiretta, proprio durante gli anni romani, poiché tra il 1601 e il 1602 fu incaricato da Alberto VII, per tramite dell'ambasciatore Jean Richardot il Giovane, di attendere alla decorazione della cappella ipogeica dedicata a Sant'Elena presso la Basilica di Santa Croce in Gerusalemme. Se questo episodio ha sancito la prima committenza che lega gli arciduchi a Rubens, è pur vero che qualche motivo di contatto dovette essere stabilito ancor prima della partenza dell'artista per l'Italia: è noto che il pittore, ancora allievo presso la bottega di Otto van Veen, collaborò con il suo maestro alla realizzazione per l'arco trionfale di ingresso ad Anversa di Alberto e Isabella, appena nominati governatori delle Fiandre meridionali. Ancor più importante, però, è l'appartenenza di Rubens, insieme al fratello maggiore Philip, al circolo degli intellettuali che ben conoscevano Alberto VII: sarebbe stato d'altra parte impensabile ottenere in soli dieci mesi la prestigiosa carica di pittore di corte, per altro dopo un'assenza dalla patria di otto anni. Tutte queste circostanze costituiscono la premessa fondamentale di questo studio, che ha per obiettivo l'indagine sistematica della produzione rubensiana commissionata dalla corte di Bruxelles durante gli anni di governo di Alberto VII e Isabella di Spagna. In particolare, l'analisi stilistica e iconografica è stata interpretata secondo i criteri di una precisa volontà di propaganda diplomatica volta a supportare le scelte politiche degli arciduchi, legati alla corte spagnola e, quindi, aderenti alla spiritualità controriformistica dettata dalla Chiesa, ma d'altro canto impegnati nella lotta contro i tentativi di conquista territoriale da parte delle rivolte Fiandre settentrionali, riunite della neonata e indipendente Repubblica delle Provincie Unite. Non è, dunque, un caso che il più pagato e importante pittore di corte di Bruxelles sia divenuto anche uno dei principali ambasciatori delle Fiandre spagnole, presente nelle più importanti trattative internazionali e in più di qualche caso protagonista diretto di accordi di alleanza tra diverse Nazioni. La coppia arciduciale seppe governare con grande equilibrio sociale, ottenendo da una parte il favore del popolo, dall'altra il prestigio presso le maggiori corti europee: sotto di loro le Fiandre godettero di un periodo di prosperità economica e fermento intellettuale (a tal proposito basterà ricordare l'importanza dell'Università di Lovanio e la prestigiosa impresa Plantin-Moretus, stamperia che editò pubblicazioni importantissime di autori provenienti da tutta Europa). Questi fondamentali progressi civili, però, erano portati avanti dagli arciduchi in base alla più rigida aderenza alle dottrine cattoliche determinate dal Concilio di Trento, nel difficilissimo periodo in cui sempre più consenso stavano ottenendo le religioni riformate del Protestantismo e del Calvinismo.

Soprattutto la classe nobiliare fiamminga auspicava, da un punto di vista politico, l'indipendenza dalla Spagna, su modello della riformata Repubblica delle Provincie Unite: Alberto e Isabella dimostrarono, invece, che i Paesi Bassi meridionali, scegliendo di rimanere vassalli del re iberico, avrebbero potuto godere di autonomia politica ma, soprattutto, di prosperità economica. Per portare avanti questo ambizioso progetto, gli arciduchi attuarono un piano di propaganda di politica interna, dimostrandosi prodighi verso tutti gli strati sociali della popolazione, e di politica estera, con una serie di alleanze diplomatiche. In entrambi i casi, la promozione del loro governo si basò su fondamentali scelte artistiche: sul territorio nazionale si impegnarono nella ricostruzione e nella decorazione di edifici di culto cattolici, ma divennero anche appassionati intenditori in contatto con collezionisti non necessariamente di rango nobiliare; nei rapporti con le altre corti europee, rafforzarono ancor di più la loro immagine di grandi sovrani, intellettuali e magnanimi, curando in particolare i contatti con la corte spagnola. Interprete di questo complesso programma di sviluppo artistico fu, ovviamente, il loro pittore e consigliere di fiducia: l'acclamatissimo Peter Paul Rubens, ammirato e ricercato da tutte le corti europee, che fu in grado di farsi strada grazie al favore di Alberto e Isabella ma, al tempo stesso, grazie alla sua mai offuscata fama, restituendo prestigio al piccolo ma economicamente prospero territorio delle Fiandre meridionali.

Per la prima volta, dunque, in questo studio si è ricostruito l'intero corpus delle opere commissionate a Rubens da Alberto e Isabella, proponendo qualche nuova aggiunta e analizzando il linguaggio iconografico e compositivo sulla base della funzionalità per cui questi lavori furono ordinati.

I risultati ottenuti vertono sulla piena aderenza delle scelte figurative alle esigenze di propaganda cattolica dei governatori. Il rinvenimento di alcuni importanti documenti archivistici ha inoltre contribuito a conoscere meglio un periodo poco noto nella biografia di Rubens, ossia gli anni italiani, chiarificando l'ambiente intellettuale fortemente cattolico frequentato dal pittore fin dagli anni giovanili, che indubbiamente costituì una fondamentale agevolazione per il suo ingresso alla corte fiamminga una volta tornato in patria.

Storia degli studi

La vastità degli interessi e della produzione artistica di Peter Paul Rubens fa sì che ancora oggi, nonostante i continui e numerosissimi studi specifici riguardanti ogni aspetto della sua esistenza e carriera, ci siano degli argomenti poco esplorati o che necessitano di un approfondito aggiornamento. Rubens fu, oltre che un pittore dalla "gigantesca fantasia" (come lo definisce Burckhardt nella biografia a lui dedicata), anche un brillante diplomatico (tra il 1629 e l'anno successivo, fu responsabile di un'importante alleanza politica tra la Spagna e l'Inghilterra nel travagliato scenario della "Guerra dei Trent'anni"), un raffinato collezionista d'arte (possedette dipinti di Tintoretto e disegni del '500 italiano; la sua collezione di antichità fu acquistata da George Villiers, primo duca di Buckingham), un importante trattatista (scrisse *De imitatione statuarum graecarum schediasma*, di cui ci è pervenuta soltanto una parte, e *Teoria della figura umana, considerata ne' suoi principi*, edito postumo e per la prima volta in francese nel 1773).

Impossibile e fuorviante sarebbe ricordare gli infiniti contributi dedicati al maestro d'Anversa, dotato di quell'"ingegno universale", come lo definì Bellori, per cui eccelse in ogni attività che si propose di perseguire, non solo quella pittorica: lungi dall'essere un elenco esaustivo, in questa indagine è però utile fare cenno agli strumenti di ricerca che ogni studioso di questa materia deve conoscere e saper agevolmente utilizzare. Per quanto riguarda lo sterminato corpus di opere eseguite da Rubens, o quantomeno di sua ideazione dipinte con il contributo di collaboratori e allievi, due sono le raccolte cui si fa riferimento: nel

Catalogo completo di Michael Jaffé, edito in italiano da Rizzoli nel 1989, si trova una brevissima scheda con utili dati di provenienza di oltre millequattrocento opere; dello stesso autore è da ricordare anche *Rubens and Italy*, edito per la prima volta in lingua inglese nel 1977, sul rapporto tra il pittore fiammingo e la lezione che trasse dai grandi maestri italiani. Il più ampio progetto editoriale enciclopedico sulla sua produzione pittorica è, però, *Il Corpus Rubenianum Ludwig Burchard* (CRLB); in lingua inglese, si basa sulle ricerche di Ludwig Burchard ed è diviso per soggetti in ventinove volumi, iniziato alla fine degli anni '60 del XX secolo e di cui è presumibilmente prevista la conclusione non prima del 2020. Questa seconda, mastodontica opera è ovviamente molto più esaustiva e contiene, oltre alle schede complete di provenienza, anche l'elenco integrale della bibliografia specifica per ogni singolo dipinto e la lista di tutte le copie conosciute (anche queste dotate di provenienza e bibliografia), oltre all'analisi stilistica e iconografica; essendo diviso per soggetti, però, non tutte le tematiche sono state già pubblicate (per esempio le composizioni mitologiche sono editate soltanto fino alla "g" di "graces") e, inoltre, i primi volumi, editati ormai più di quarant'anni, fa avrebbero bisogno di un aggiornamento. Un'interessante analisi sui significati iconologici legati alla Controriforma nei dipinti del maestro d'Anversa è lo studio *Rubens and the Counter Reformation* di Thomas Lawrence Glen (Princeton 1975), anche se esplora soltanto alcuni esemplari dell'ampio corpus rubensiano e non indaga approfonditamente il rapporto tra tali composizioni e le relative committenze. Il recentissimo *Peter Paul Rubens and the Counter-Reformation crisis of the Beati Moderni* (New York 2018) di Ruth S. Noyes focalizza l'attenzione sul fondamentale ruolo che Rubens ebbe nella diffusione dell'iconografia devozionale legata ai cosiddetti "beati moderni", vale a dire quelle figure chiave della spiritualità controriformistica che furono oggetto di culto popolare ben prima della loro canonizzazione: i padri fondatori dei Gesuiti, Ignazio di Loyola e Francesco Saverio; Filippo Neri, fondatore dei padri oratoriani; Carlo Borromeo. A questa interessante analisi di Noyes si collega la disamina sui rapporti tra Rubens, gli arciduchi delle Fiandre e la neonata devozione per Teresa d'Avila, che portò alla diffusione dei carmelitani scalzi nei territori cattolici di tutta Europa: essendo tra i temi centrali, nel lavoro qui presentato si dimostra quanto la corona spagnola, e di conseguenza la corte di Bruxelles, abbiano favorito l'ordine istituito dalla mistica e come, anche in questo caso, Rubens abbia avuto un ruolo fondamentale per l'invenzione dell'iconografia teresiana.

Per quanto riguarda l'altrettanto numeroso corpus delle lettere, non solo scritte e ricevute da Peter Paul Rubens, ma che in generale lo riguardano, il catalogo più completo è senza dubbio il *Codex Diplomaticus Rubenianus* (CDR) edito in francese tra il 1887 e il 1909 da Max Rooses e Charles Ruelens in sei tomi; di più agevole consultazione, sono i più recenti volumi a cura di Ruth Saunders Magurn (1955, Harvard University Press), in inglese e relativo soltanto alle lettere scritte da Peter Paul Rubens, e quello a cura di Irene Cotta (1987, Treccani), contenente le sole lettere scritte da Rubens in italiano. Per i documenti che esulano dai rapporti epistolari, come l'ultimo testamento pubblicato da Edmond Bonnaffé nel tomo VI della "Gazette des Beaux-Arts" del 1891 (pp. 204-2010), i testi di riferimento sono *Original Unpublished Papers* di Noël W. Sainsbury (contenente, in realtà, anche le lettere relative al carteggio tra Rubens e Sir Dudley Carleton), edito nel 1859; *Aanteekeningen over den Grooten Meester en zijne Bloedverwanten*, editato in olandese da Pieter Genard nel 1877; e il contributo di Jules Finot *Documents relatifs à Rubens, conservés aux archives du Nord*, pubblicato nel quarto tomo del "Rubens Bulletijn" (1889, pp. 97-144). In *Na Peter Pawel Rubens, Documenten Uit Den Kunsthandel Te Antwerpen In De XVII Eeuw Van Matthijs Musson*,

pubblicato in olandese nel 1949 da Jan Denucé, viene delineata la presenza delle opere del maestro fiammingo nel fiorente mercato artistico durante XVII secolo ad Anversa, attraverso la documentazione riguardante il suo allievo e mercante d'arte Matthijs Musson. Per quanto riguarda la genealogia familiare, lo studio più approfondito è senza dubbio quello di Frederic Verachter, *Genealogie de Pierre Paul Rubens et sa Famille* (Anversa, 1840). Non può essere dimenticato, infine, il fondamentale contributo di Giuseppe Incisa della Rocchetta che nel trentacinquesimo volume dei “Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia” (1962-1963), pubblicò l'articolo *Rubens nella Chiesa Nuova*, relativo all'intero corpus dei documenti intercorsi tra il pittore d'Anversa e i padri Oratoriani di Santa Maria della Vallicella per la decorazione dell'altare maggiore, che rivede e amplifica il precedente contributo di Michael Jaffé *Peter Paul Rubens and the Oratorian Fathers*, comparso nel quarto volume di “Proporzioni” nel 1963. In tema di documentazione archivistica, le testimonianze relative agli anni in cui Rubens fu pittore di corte di Vincenzo Gonzaga duca di Mantova sono state raccolte nel saggio di Roberto Navarrini *I documenti rubensiani conservati nell'Archivio di Stato di Mantova*, pubblicato nel catalogo della mostra “Rubens a Mantova” del 1977.

L'attività diplomatica del pittore, invece, fu indagata in occasione dell'esposizione *Rubens Diplomate* del 1962, a cura di Joseph Lefèvre e Frans Baudouin, ma fondamentale era già stato il contributo di Louis Prosper Gachard, *Histoire politique et diplomatique de Pierre-Paul Rubens* (Bruxelles 1877); più recenti sono gli studi di Michael Auwers, tra cui: *The Gift of Rubens. Rethinking the concept of gift-giving in early Modern Diplomacy*, edito nel numero 43 della rivista “European History Quarterly” (2013, pp. 421-441); *Ambition and Ambivalence: Peter Paul Rubens as a Diplomat*, contributo inserito nella pubblicazione *The Age of Rubens* a cura di Luc Duerloo (Turnhout 2016). Riguardo i rapporti tra Peter Paul Rubens e la corte spagnola, il lavoro più completo è stato condotto da Gregorio Cruzada Villaamil, che nel 1874 editò *Rubens diplomático español; sus viajes á España y noticia de sus cuadros, segun los inventarios de las casas reales de Austria y de Borbon*, alla base dell'edizione del 2004, curata da José Luis Sánchez, *Los viajes de Rubens a España. Oficios diplomáticos de un pintor*. Anche i più recenti *Gender, Politics and Allegory in the art of Rubens*, di Lisa Rosenthal (Londra, 2005) e *Master of Shadows* di Mark Lamster (New York, 2009), offrono una panoramica completa e approfondita dello scenario storico-politico entro il quale si svolse l'attività pittorica e diplomatica di Peter Paul Rubens. Da questo punto di vista, la stretta collaborazione che il maestro d'Anversa ebbe con l'arciduchessa Isabella, sua principale sostenitrice per la carriera di ambasciatore, è stato esaminato nella generale biografia di C. Terlinden *L'Archiduchesse Isabelle* (Bruxelles 1943) e nel fondamentale studio di Michael Auwers *Peter Paul Rubens: The Infanta and her Painter-Diplomat* (pp. 1-33), inserito nella monografia *Isabel Clara Eugenia. Female sovereignty in the courts of Madrid and Brussels*, curato da Cordula van Wyhe nel 2011.

Peter Paul Rubens fu, come detto, un'importante collezionista di sculture antiche, dipinti e disegni rinascimentali e a lui contemporanei: questa importante attività è stata indagata da Jeffrey M. Muller nella monografia *Rubens. The Artist as Collector* (Princeton, 1989); per quanto riguarda la collezione di disegni, soprattutto dei maestri del Rinascimento, tra il 1964 e il 1966, Michael Jaffé pubblicò una serie di articoli in “Master Drawings”, volumi 2-4 (dal titolo: *Rubens as a Collector of Drawings*), mentre nel 2004, l'esposizione *A House of Art. Rubens as collector*, a cura di Kristin Lohse Belkin e Fiona Healy, ha fornito un'esauritiva esposizione riguardante le scelte collezionistiche del maestro d'Anversa.

Per quanto riguarda la ricostruzione storica della vita del maestro d'Anversa, la prima biografia fu composta in latino da Philip Rubens il Giovane, figlio omonimo del fratello maggiore, dal titolo *Vita Petri Pauli Rubenii*, editata per la prima volta nel 1837 dal barone di Reiffenberg, all'interno dello studio *Nouvelles Recherches sur Pierre-Paul Rubens, contenant une vie inédite de ce grand peintre, par Pilippe Rubens, son neveu, avec des notes et des éclaircissemens recueillis par le baron de Reiffenberg, présenté à la séance du 17 janvier 1835* (in: "Nouveaux Mémoires de l'Académie royale des Sciences et Belles-Lettres de Bruxelles", tomo X (1837), pp. 1-21), e più recentemente tradotto in inglese da Levi R. Lind: *The Latin Life of Peter Paul Rubens by his Nephew Philip: a Translation* (in "The Art Quarterly", n. 9, 1946, pp. 37-44). Tra le fonti storiche, il profilo biografico dell'artista fiammingo, in relazione con le più importanti opere compiute, fu tracciato dagli autori più noti: Giovanni Baglione (*Le vite de' pittori, scultori, architetti, ed intagliatori. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Roma 1642); Marco Boschini (*Carta del Navegar Pitoresco*, Venezia 1660); Pietro Bellori (*Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma 1672); André Félibien (*Entretiens sue les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Parigi 1666-1689); Roger de Piles (*Lettre d'un français à un gentilhomme flamand*, Parigi 1676; *La Vie de Rubens*, Parigi 1681). Per questa biografia, l'autore francese scrisse al nipote Philip Rubens al fine di ottenere notizie sulla vita e le opere dell'illustre zio non menzionate dai biografî precedenti: questo rapporto epistolare è stato analizzato pubblicato da Charles Ruelens nel secondo tomo del *Rubens Bulletin*, pp 157-175); Raffaele Soprani (*Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, pubblicato postumo: Genova 1674); Isaac Bullart (*Académie des sciences et des arts, contenant les vies, & les éloges historiques des hommes illustres, qui ont excellé en ces professions depuis environ quatre Siècles parmy deverses Nations de l'Europe*, Amsterdam 1682); Joachim von Sandrart (*Academia nobilissimae artis pictoriae*, Norimberga 1675); Florent Le Comte (*Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture, et graveure*, Parigi 1699). Tra le fonti moderne, va ricordato il già citato Jacob Burckhardt, che pubblicò in tedesco *Erinnerungen aus Rubens* nel 1898, seguito dall'esautivo *Peter Paul Rubens. Man & Artist* di Christopher White (1987, Yale University Press) e da *Rubens* di Kristin Lohse Belkin del 1998, fino al più recente *Rubens: a portrait* di Paul Oppenheimer del 2002. Riguardo, invece, gli studi sugli arciduchi Alberto VII e Isabella, il testo fondamentale sulle fonti documentali riguardanti le collezioni di corte rimane la monografia edita nel 1955 da Marcel de Maeyer in olandese *Albrecht an Isabella en de Schilderkunst*, contenente anche un fondamentale apparato documentaristico. Da un punto di vista collezionistico, fondamentali sono state due mostre celebrative: la prima fu a cura di Werner Thomas e Luc Duerloo, allestita nel 1998 presso il Royal Museum of Art and History di Bruxelles, dal semplice titolo *Albert & Isabella*; la seconda organizzata al Prado di Madrid da Alejandro Vergara tra il 1999 e il 2000, intitolata *El Arte en la Corte de los Archidukes. Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un Reino Imaginado*. Il catalogo di entrambi gli eventi è dotato di un ricchissimo gruppo di schede riguardanti, però, una scelta di oggetti che appartennero ai due sovrani, quindi non soltanto opere d'arte (ma anche manufatti di oreficeria, documenti, armi...) e, tra queste, non solo quelle eseguite da Peter Paul Rubens. Gli studi di Luc Duerloo sono fondamentali per comprendere l'attività politica e diplomatica degli arciduchi: in *Dynasty and Piety* del 2012, lo studioso analizza il loro governo sulla base del senso religioso legato alla Controriforma e la fedeltà alla corona spagnola, anche grazie a un nutrito apparato documentale rinvenuto principalmente presso l'Archivio Segreto Vaticano (ASV) e il fondo Barberiniano Latino della Biblioteca

Apostolica Vaticana (BAV). Nel più recente *The Age of Rubens. Diplomacy, Dynastic Politics and the Visual Arts in Early Seventeenth-Century Europe*, edito nel 2016, Duerloo collega l'uso dell'immagine artistica come strumento di divulgazione politica nel primo Seicento: lo studio non riguarda soltanto Alberto e Isabella e comunque non si tratta di un'analisi stilistico-iconografica puntuale, ma di un generale inquadramento storico-sociale.

Da questa breve disamina, si comprende come manchi una pubblicazione dedicata al lavoro di Rubens per Alberto VII e Isabella di Spagna, che metta in relazione le opere pittoriche per loro eseguite, fornendo un catalogo ragionato, con l'attività diplomatica che Rubens svolse soprattutto negli anni di governo dell'Infanta, una volta rimasta vedova. La sola pubblicazione precedente a questo studio che abbia messo in relazione l'attività artistica con gli impegni politici è *Rubens Painter and Diplomat* di Emile Cammaerts del 1932, ma anche in questo caso non si tratta di una puntuale ricerca stilistico-iconografica e comunque il rapporto con gli arciduchi viene inquadrato in una più generale rete di committenze e relazioni diplomatiche, quindi manca un approfondimento specifico. D'altra parte, l'unica analisi stilistico-iconografica che metta in relazione Peter Paul Rubens con le istanze dottrinali della Controriforma è costituita dallo studio di Thomas Lawrence Glen *Rubens and the Counter Reformation*, nel quale, però, il rapporto con gli arciduchi è soltanto uno dei fattori di sviluppo della sensibilità cattolica, ma non è inquadrato in una sistematica scelta politico-diplomatica. Un'analisi del genere che ci si prefigge di esplicitare in questo studio è data dalla pubblicazione di Alejandro Vergara *Rubens and His Spanish Patrons* del 1999, dedicata al rapporto tra l'artista e la corte di Madrid: benché i re di Spagna erano, di fatto, anche sovrani dei Paesi Bassi, con il governo di Alberto e Isabella si inaugurò un periodo di relativa autonomia, che portò conseguenze interne, politiche e sociali, ben distinguibili dalla più ampia strategia diplomatica europea attuata dalla corte ispanica, anche grazie all'intervento di Rubens come ambasciatore. Paradossalmente, dunque, finora è mancata una sistematica ricerca proprio sui più importanti e assidui committenti di Peter Paul Rubens, che letteralmente costruirono la sua fortuna per poi trarne un vantaggio politico.

Metodologia e composizione dello studio

Prima di affrontare l'indagine stilistico-iconografica delle opere commissionate a Rubens da Alberto e Isabella, in relazione all'orientamento politico e diplomatico che gli arciduchi perseguirono durante il loro governo, il primo capitolo di questo studio è dedicato all'inquadramento storico. In particolare, si analizza il rapporto biografico tra il pittore e i governatori delle Fiandre meridionali, dal loro ingresso ufficiale ad Anversa, per cui Rubens fu aiutante del suo maestro Otto van Veen nell'esecuzione dell'arco trionfale, fino alla morte dell'infanta Isabella (1633). Lo studio si sofferma in particolare sugli anni precedenti al ritorno di Rubens in patria, analizzando alcuni documenti inediti e altri già pubblicati dall'autore della presente ricerca, volti a sostenere l'ipotesi secondo la quale Rubens era già conosciuto presso la corte di Bruxelles prima di partire per l'Italia. Dal secondo al quinto capitolo si tratta l'analisi stilistico-iconografica dei dipinti rubensiani appartenuti o commissionati per pubblici luoghi o per fini diplomatici dagli arciduchi, divisi per soggetto tematico: il secondo capitolo è dedicato alla ritrattistica, con la sistematizzazione cronologica della serie classificata in base alla funzionalità: scambio diplomatico, serie degli antenati, rappresentanza... Per ogni personaggio effigiato si è puntualizzato il rapporto politico che lo legò ad Alberto e Isabella e, eventualmente, allo stesso Rubens come consigliere e diplomatico di Stato. Il terzo capitolo riguarda le committenze di opere sacre, con la ricostruzione cronologica e, soprattutto, la classificazione per

funzionalità (devozione privata, destinazione pubblica, donazione diplomatica...).

In questo ambito, particolarmente importante è la pubblicazione di un documento inedito riguardante l'assegnazione a favore degli arciduchi, da parte del papa, di alcune reliquie dell'allora beata Teresa d'Avila per l'edificazione della chiesa a lei dedicata a Bruxelles, coincidente con la datazione dell'altare, successivamente smontato e smembrato, che eseguì Rubens per la stessa chiesa. Nel quarto capitolo si sono raccolte e analizzate le testimonianze figurative riguardanti i temi mitologici, le scene di caccia e i paesaggi: numericamente molto inferiori rispetto alle precedenti categorie, anche in questo caso la classificazione segue lo sviluppo cronologico all'interno di ogni gruppo iconografico. Il quinto capitolo è dedicato a una fondamentale tematica finora mai analizzata in relazione alla politica arciduciale: si tratta delle citazioni di opere rubensiane appartenute alla corte di Bruxelles riprodotte nelle rappresentazioni di *kunstkammern*, vale a dire una sorta di gallerie d'arte in miniatura.

Questo particolare genere pittorico nacque con le due serie delle *Allegorie dei cinque sensi* conservate nel Museo del Prado, serie che furono legate agli arciduchi perché mostrano le loro collezioni d'arte e in generale di oggetti rari, ma anche perché probabilmente furono commissionate da loro stessi o, in ogni caso, a loro destinate. Da questi primi esempi, si sviluppò una vera e propria moda nelle Fiandre meridionali cattoliche che durò fino alla metà del XVII secolo. Ricorsivamente compaiono opere rubensiane appartenute agli arciduchi anche in rappresentazioni che furono di altri collezionisti, costituendo un vero e proprio sistema di diffusione del gusto estetico di Alberto e Isabella. Nelle conclusioni, infine, si è cercato di spiegare che il ruolo di Rubens come pittore presso la corte di Bruxelles fu prima di tutto volto alla divulgazione della politica cattolica degli arciduchi, formalmente legati alla corte di Spagna, ma impegnati nel rendere le Fiandre meridionali di fatto sempre più potenti e indipendenti, contro la spinta protestante e repubblicana delle Provincie Unite settentrionali. Questa funzione chiave del maestro d'Anversa nella politica dei governatori fiamminghi si esplicò non soltanto con gli incarichi di natura diplomatica, ma anche con l'esecuzione di dipinti fortemente legati alla cultura figurativa della Controriforma, che ebbero grandissima diffusione grazie a copie, traduzioni a stampa e citazioni all'interno di rappresentazioni di *kunstkammern*, genere nato e sviluppato nell'ambito della corte di Bruxelles. A questa disamina segue il catalogo ragionato con una scheda di approfondimento per ogni dipinto preso in esame, sia già notoriamente attribuito alla committenza arciduciale, sia di nuova proposta. L'ultima parte di questa monografia è costituita dall'appendice documentale, nella quale si sono raccolte le trascrizioni e le traduzioni di alcuni documenti fondamentali per la comprensione storica del presente studio; parte di questo materiale è già stato pubblicato dall'autore della presente monografia, raccolto in questa sede per una visione più generale e sistematica, parte è invece inedita, poiché funzionale a tale ricerca.

Composizione del catalogo ragionato

Il catalogo ragionato segue lo svolgimento logico e cronologico dei capitoli che lo precedono: per quanto riguarda il primo capitolo, dunque, si sono analizzati i tre dipinti che furono commissionati per la cappella ipogeica di Sant'Elena presso la Basilica di Santa Croce in Gerusalemme a Roma. Seguono le schede dedicate ai ritratti, con particolare riguardo per le varie versioni delle effigi arciducali che Rubens dovette attendere durante il corso della propria carriera. La sezione numericamente più cospicua è costituita dai dipinti di soggetto sacro, comprensiva anche dell'intera *Serie Eucaristica*, complesso ciclo di arazzi, eseguiti su composizioni create da Rubens, che l'Infanta Isabella commissionò come dono per il convento delle

Descalzas Reales di Madrid. Molte meno opere costituiscono i gruppi a tema mitologico, le scene di caccia e i paesaggi, non solo per mancanza di evidenze materiali e documentali, ma proprio perché statisticamente dovettero essere composizioni molto meno richieste dagli arciduchi. Per quanto riguarda, infine, il genere delle riproduzioni di *kunstkamer*, nel catalogo si sono analizzate solo le cinque tavole facenti parte della serie delle *Allegorie dei cinque sensi* dipinte da Jan Brueghel il Vecchio con Peter Paul Rubens per l'esecuzione delle figure, escludendo, quindi, tutti quegli esemplari indagati all'interno del capitolo quinto che riproducono opere rubensiane ma che non furono materialmente eseguite da Rubens. Per quanto riguarda i due dipinti raffiguranti le *Allegorie dei Cinque Sensi*, conservate sempre al Prado, attribuiti principalmente a Brueghel e van Balen, anche se è plausibile che ne sia esistita una versione in collaborazione con il maestro d'Anversa, la mancanza di documentazione ha determinato l'esclusione dal presente catalogo ragionato. Sono state inserite, invece, le opere superstiti facenti parte del gruppo di otto dipinti che l'arciduchessa Isabella regalò a suo nipote, il re di Spagna Filippo IV, nel 1628: nonostante sia plausibile che non tutti i dipinti siano stati commissionati, ma alcuni dovettero essere comprati tra quelli al momento disponibili nella bottega di Rubens, la scelta iconografica, sicuramente non omogenea, ma in ogni caso decisa dalla corona spagnola su indicazione dell'arciduchessa, può aiutare la comprensione dell'analisi stilistico-iconografica che ci si è prefisso di perseguire, ossia basata sull'ideologia politica, trasferita anche tramite la divulgazione di programmi figurativi specificatamente definiti, che la corte di Madrid condivise con il governo di Bruxelles. Per lo stesso motivo, si sono analizzate anche le tre opere rubensiane a tema mitologico che Isabella di Borbone, regina di Spagna, comprò nel 1623 dalle Fiandre per mezzo della corte di Bruxelles, facenti parte di un lotto comprensivo di venticinque dipinti di diversi autori: come si spiega nel capitolo quarto, il programma iconografico venne, in questo caso, determinato dall'Infanta Isabella, con il preciso scopo di manifestare la prosperità dell'operato arciduciale nei Paesi Bassi meridionali sotto l'egida della corona spagnola. Le schede relative a questi due gruppi di opere, il lotto comprato da Isabella di Borbone nel 1623 e quello regalato dall'Infanta a Filippo IV nel 1628, costituiscono due appendici al catalogo distinte, sia perché costituiscono insieme a sé stanti la cui lettura si comprende meglio se si mantiene il riferimento storico al motivo della loro raccolta, sia perché il legame con l'ideologia politica e l'orientamento collezionistico arciduciale non è documentato da testimonianze storiche determinanti (nel caso del gruppo inviato in Spagna nel 1623) oppure è indiretto (per i dipinti donati nel 1628 la scelta iconografica, pur essendo condivisa da Isabella, fu determinata dalla corte di Madrid). Al fine di indagare l'ideologia filoispanica sottesa al programma figurativo scelto dalla corte fiamminga, ogni opera è stata esaminata secondo la funzione che ne determinò la committenza, con particolare riguardo al significato iconologico dei vari elementi della composizione. Sono state estromesse dal catalogo ragionato le opere conosciute solo attraverso fonte documentale, ma di cui non rimangono testimonianze figurative, come, per esempio, il *Seppellimento di Santa Caterina* che faceva parte della predella per l'altare di Teresa d'Avila nella chiesa dei carmelitani scalzi di Bruxelles. Analogamente, sono stati scartati i dipinti citati nelle due serie dell'*Allegorie dei cinque sensi* stilisticamente affini alle composizioni rubensiane ma di cui non esiste altra testimonianza, come il *Giudizio di Paride* che compare nell'*Allegoria della vista e dell'olfatto*.

Di converso, sono stati inseriti nel catalogo i casi in cui esiste almeno un esemplare autografo, di sicura provenienza altra rispetto alle raccolte arciducali, ma di cui sappiamo che l'originale (o in ogni caso una versione di mano del maestro) appartenne ad Alberto e Isabella, anche se si hanno soltanto prove indirette,

come per esempio la *Caccia alla tigre, leone e leopardo* e *Daniele nella fossa dei leoni*, citati nell'*Allegoria della vista* del Prado, oppure *Ercole che strangola il leone di Nemea*, documentato in testimonianze archivistiche. Sono state inserite, invece, le molte opere di cui si conoscono soltanto repliche pittoriche, ma di cui l'invenzione è sicuramente di Rubens, come molti dei ritratti dei due arciduchi. I documenti archivistici e, più in generale, le testimonianze storiche sono alla base di nuove proposte: alcune riprendono e approfondiscono ipotesi già formulate, come l'identificazione di *Borea che rapisce Orizia* con la *Venere e il Tempo* della lista Musson, indicata da McGrath, oppure come il *Martirio di San Lorenzo* e l'*Assunzione* per la Kappellekerk e l'*Immacolata Concezione* per Nostra Signora di Finisterre, ipotizzate per la prima volta come committenze arciducali da Sabine van Sprang; in altri casi, invece, se ne propone per la prima volta l'inserimento nell'elenco delle opere commissionate da Alberto e Isabella, come nel già menzionato caso dell'altare per Teresa d'Avila. Anche nei casi noti e sicuramente attestati, l'approfondimento della scheda è focalizzato, appunto, non sulla storia del dipinto o sull'analisi stilistica generale, ma soprattutto sul rapporto tra significato iconologico e funzionalità della committenza in relazione all'ideologia politica dei governatori delle Fiandre. Una premessa importante meritano le schede relative alla *Serie Eucaristica*: l'analisi per questo ciclo ha preso in considerazione i bozzetti, i modelli e le tele guida per la tessitura, ma non gli arazzi finali (se non come eventuale confronto con le versioni preparatorie nei casi in cui le tele guida non siano conosciute), ossia soltanto le opere preliminari effettivamente eseguite o comunque supervisionate da Rubens: le traduzioni tessili, ovviamente lontane dallo stile pittorico del maestro da un punto di vista tecnico, sono dunque state utilizzate solo per un eventuale confronto iconografico con gli schizzi iniziali, nei casi in cui la composizione differisca in modo sostanziale.

CAPITOLO I: INQUADRAMENTO STORICO

CAPITOLO I

Inquadramento storico

Dall'ingresso trionfale degli arciduchi ad Anversa alla partenza per l'Italia (1599 – 1600)

Il 6 maggio 1598, il re di Spagna Filippo II ratificò un atto di cessione, in favore dell'arciduca d'Austria Alberto d'Asburgo, figlio dell'imperatore Massimiliano II, con il quale lo nominava governatore delle Fiandre meridionali. Questa consegna faceva parte della dote di sua figlia, l'Infanta maggiore Isabella Clara Eugenia, precedentemente promessa sposa di Ernesto d'Austria, fratello più anziano di Alberto morto prematuramente. L'arciduca e l'Infanta erano cugini primi e, prima di celebrare le loro nozze, a seguito delle quali divennero appunto principi delle Fiandre cattoliche, Alberto dovette rinunciare alla già intrapresa carriera ecclesiastica, per dispensa del papa Clemente VIII, spogliandosi della porpora cardinalizia per la quale era stato ventisettesimo titolare della Basilica romana di Santa Croce in Gerusalemme.

L'atto di cessione non prevedeva una totale indipendenza dei Paesi Bassi meridionali dalla Spagna, ma un'autonomia di governo con delle specifiche clausole di fedeltà e sottomissione alla corona di Madrid: gli arciduchi e i loro discendenti, diretti o indiretti, dovevano mantenere e professare la fede cattolica; nessuno di altra religione avrebbe potuto lavorare per la corte o farne parte; i possedimenti territoriali erano inalienabili (previa autorizzazione del re spagnolo). In caso di inadempienza di una di queste regole, le Fiandre meridionali sarebbero tornate immediatamente sotto l'egida diretta del sovrano iberico. Inoltre, in mancanza di eredi, alla morte della coppia arciduciale tutti i territori dei Paesi Bassi del sud, comprese le annessioni conquistate durante gli anni di reggenza di Alberto e Isabella, sarebbero comunque state annesse ai possedimenti controllati direttamente dalla Spagna¹.

Alberto e Isabella governarono con una sapientissima strategia politica che li vide, da una parte consolidare la posizione economica e diplomatica dei territori da loro gestiti, anche attraverso una fitta rete di alleanze con altri dignitari europei, dall'altra stabilire un'intensa coesione interna con tutti gli strati sociali, in particolare con la ricchissima classe media composta da commercianti e amministratori locali, cui garantirono decenni di prosperità economica e culturale². A loro fianco, a partire dal 1609, in qualità non solo di principale pittore di corte, ma anche di consulente artistico, consigliere e infine diplomatico, ci fu sempre Peter Paul Rubens, vero e proprio attuatore della strategia politica e culturale degli arciduchi. Un quesito centrale per inquadrare il rapporto tra Peter Paul Rubens e gli arciduchi delle Fiandre meridionali, Alberto VII d'Asburgo e l'Infanta di Spagna Isabella Clara Eugenia, riguarda i motivi di contatto precedenti al ritorno del pittore in patria dopo il lungo soggiorno italiano. In meno di un anno dal rientro, 8 agosto 1609, Rubens riuscì a diventare il principale pittore di corte dei Paesi Bassi cattolici³, con uno stipendio annuo senza precedenti (oltre 500 *ponden*), più del doppio di quanto era stato concesso al più anziano Wenzel Coebergher, principale architetto di corte⁴.

1. V. Brants 1909-12, v. I, pp. 7-13; L. Duerloo 2012, pp. 61-62.

2. L. Duerloo 2012, pp. 521-536.

3. P. Genard 1877, pp. 415-418.

4. M. de Maeyer 1955, p. 293, n. 62.

Non solo, ottenne anche privilegi mai concessi prima: continuò a risiedere ad Anversa e non nella capitale Bruxelles e, contrariamente a quanto prescritto dalla Gilda cittadina di San Luca, ebbe il permesso di avere un numero illimitato di allievi presso la propria bottega. È lampante che tutto questo favore non sarebbe stato possibile se non ci fossero stati precedenti contatti, né è plausibile che la committenza di Alberto VII per la decorazione della cappella ipogeica dedicata a Sant’Elena presso la Basilica di Santa Croce in Gerusalemme di Roma (durante il primo soggiorno del pittore nella città papale), per altro ottenuta non direttamente, possa essere stato il primo motivo di relazione, bastevole per una così entusiastica accoglienza in patria dopo otto anni di assenza. Gli artisti che lavoravano per la corte di Bruxelles non godevano tutti degli stessi privilegi e benefici, né ricevevano lo stesso trattamento economico: dai documenti ufficiali pubblicati da de Mayer⁵, si ricostruiscono tre categorie principali di pittori coinvolti nelle committenze arciducali, riviste e commentate recentemente da Sabine van Sprang⁶: coloro che lavoravano occasionalmente per la corte, ma non godevano di alcun beneficio o privilegio, come Antoon Sallaert o Gisbertus Venius (fratello del più noto Otto, maestro di Rubens); coloro che beneficiavano di alcuni diritti e concessioni, ma non avevano un ruolo ufficiale a palazzo (una sorta di fornitori privilegiati esterni) come Jan Brueghel il Vecchio e Joos de Momper II; infine i veri e propri “pittori di corte”, tra cui ovviamente Peter Paul Rubens.

Un caso a parte è costituito da Otto van Veen, ultimo maestro di Rubens, ricordato dalle fonti come “ingegnere del castello” della città portuale (prima del 1604) e, a partire dal 1612, con il titolo di “custode della moneta delle loro Altezze a Bruxelles”⁷. Questi due titoli indicano verosimilmente uno stato ancor più privilegiato di Otto van Veen, dovuto anche alla sua amicizia con Alberto VII. Sebbene ufficialmente fu “pittore di corte”, anche la posizione di Peter Paul Rubens fu indubbiamente favorita fin dagli esordi rispetto agli altri artisti, come nota anche Sabine van Sprang⁸: oltre ai benefici già citati (il permesso di risiedere ad Anversa e la facoltà di avere un numero illimitato di allievi e collaboratori, oltre a uno stipendio senza precedenti), ricevette regali da parte degli arciduchi, come la catena d’oro donata in occasione dell’esecuzione dei primi ritratti ufficiali dei dignitari, concessa ancor prima di essere nominato “pittore di corte”⁹; verosimilmente ebbe anche il ruolo di consigliere artistico, come si evince dalla valutazione di alcuni dipinti eseguiti da David Noveliers¹⁰. Dal titolo di “pittore di corte”, in ogni caso, il maestro d’Anversa fu elevato dapprima a “gentiluomo dell’Infanta”, nel 1627¹¹, e due anni dopo, per concessione del re Filippo IV, a “segretario del Consiglio privato di Fiandra”¹². È noto che nel 1599 Peter Paul Rubens aiutò il suo maestro Otto van Veen per la decorazione degli arredi urbani in occasione dell’ingresso trionfale degli arciduchi nella città di Anversa¹³ e che qualche anno prima, nel 1596, aveva collaborato con il maestro più anziano per l’esecuzione del ritratto di Alberto

5. M. de Maeyer 1955, pp. 248-250.

6. S. van Sprang 2005, pp. 41-43.

7. M. de Maeyer 1955, pp. 65-66, p. 278, n. 37, p. 304, n. 86.

8. S. van Sprang 2005, p. 40.

9. M. de Maeyer 1955, p. 292, n. 60.

10. M. de Maeyer 1955, p. 337, n. 134.

11. CDR IV, pp. 286-288, n. CVIII.

12. CDR V, pp. 37-39, n. DLXXV.

13. C. Norris 1940, p. 190; R.A. D’Hulst 1977, pp. 3-4; C. White 1987, pp. 8-11; L. Belkin 1998, p. 42; P. Oppenheimer 1999, p. 135.

VII ancora in abito cardinalizio¹⁴. Se queste occasioni furono verosimilmente alla base di un primo apprezzamento dell'abilità del giovane pittore da parte degli arciduchi, per altro pupillo dell'artista che fino a quel momento più di ogni altro godeva di una certa confidenza con Alberto VII e di titoli e benefici mai concessi prima, la fortuna che Peter Paul Rubens ebbe all'interno della corte fiamminga deve essere inquadrata nel più ampio scenario di amicizie politiche e intellettuali di cui fece parte. Non è un caso che la carriera di Peter Paul, almeno per tutto il primo decennio del XVII secolo, corra parallela a quella del fratello maggiore Philip, diplomatico e letterato, con cui condivise ideali morali, scelte di vita e, soprattutto, amicizie da frequentare. I due fratelli, nati con tre anni di distanza a Siegen, in West-



1. Peter Paul Rubens, *I quattro filosofi*, Firenze, Galleria Palatina

padre, Jan, scabino di simpatie calviniste, furono allevati secondo la più rigida educazione cattolica dalla madre Maria Pypelinckx che, dopo la morte del marito, tornò ad Anversa nel 1589. Philip e Peter Paul frequentarono la scuola del letterato Romuldus Verdonk, insieme a Balthasar Moretus, erede della celebre stamperia *Officina Plantiniana* con cui Peter Paul collaborò durante tutta la sua vita. Nove anni dopo, nel 1598, Peter Paul venne accolto come maestro di pittura nella gilda cittadina di San Luca, mentre Philip si era stabilito nella prestigiosa città universitaria di Lovanio per frequentare i corsi del professore di filosofia Justus Lipsius. Quanto il rapporto di entrambi i fratelli Rubens con Lipsius sia stato fondamentale ne è manifesto il dipinto detto *I quattro filosofi*¹⁵ [fig. 1], che Peter Paul eseguì intorno al 1612 e in cui egli stesso e Philip sono ritratti come allievi dell'umanista, insieme a Jan Woverius. La loro amicizia e l'aderenza alla filosofia neo-stoica propugnata da Lipsius furono fattori determinanti nelle fasi iniziali della carriera dei due giovani fratelli. Il letterato di Lovanio, infatti, fu intimo amico sia di Otto van Veen, che aveva discendenze nobili in quanto pronipote di Joan, figlio naturale di Joan III duca di Brabante¹⁶, ma soprattutto di Alberto VII il quale, proprio nel 1598, appena nominato principe delle Fiandre meridionali dal re di Spagna Filippo III, sostenne materialmente una rinnovata valorizzazione dell'Università di Lovanio, di cui Justus Lipsius era membro¹⁷.

14. C. Norris 1940, pp. 184-200.

15. Peter Paul Rubens, *I quattro filosofi*, tavola, 164x139 cm., Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 1611 circa. M. Jaffé 1989, p. 177, n. 153.

16. N.W. Sainsbury 1859, p. 3, nota 5.

17. M. Morford 1991, p. 43.

Sicuramente, nel 1599, Philip Rubens conobbe di persona l'arciduca d'Asburgo poiché quest'ultimo fu a Lovanio per assistere alla sessione di laurea in teologia di Peter Richardot, figlio del presidente del consiglio di Stato delle Fiandre Jan Richardot il Vecchio. Verosimilmente grazie all'amicizia con Lipsius, Philip Rubens era diventato segretario particolare dell'influente diplomatico e tutore dei due figli più piccoli, Willem e Antoon Richardot¹⁸. Justus Lipsius, la potente famiglia Richardot, Otto van Veen, ma anche l'aderenza alla più osservante fede cattolica furono fattori determinanti per far sì che Philip e Peter Paul fossero avviati verso due diverse ma altrettanto brillanti carriere. Secondo Joachim von Sandrart¹⁹, che conobbe personalmente Peter Paul Rubens nel 1627, quando il 9 maggio 1600 il giovane pittore, appena ventitreenne, partì per l'Italia, aveva con sé una lettera di referenza scritta da Alberto VII: è indubitabile, come osservò già Sainsbury, che tale raccomandazione fu ottenuta grazie ai buoni uffici di Otto van Veen²⁰. Il rapporto che legava i due fratelli Rubens, la condivisione dell'ideale neo-stoico di vita di saggia fermezza, di applicazione allo studio, l'amore per le antichità, la prodigalità per gli affetti che sempre li contraddistinse, ma anche un continuo sostegno reciproco e l'assidua frequentazione di ambienti di potere portarono in pochi anni Philip, ma soprattutto Peter Paul all'ottenimento di un successo sempre più forte e consolidato. Senza questa fitta rete di contatti intellettuali e politici, che entrambi i fratelli mantennero assiduamente, non sarebbero spiegabili gli avvenimenti che occorsero nella vita del pittore nel primo decennio del XVII secolo.

Il soggiorno italiano (1600 – 1608)

Quanto affetto legasse i due giovani fratelli si può ben comprendere dalla lettera che Philip spedì a Peter Paul il 21 maggio 1601²¹: il pittore era partito per l'Italia circa un anno prima e il letterato si rammaricava della lontananza che li separa. In realtà, pochi mesi più tardi, anche Philip lasciò la patria per recarsi in Italia poiché doveva accompagnare il suo pupillo Willem nel consueto viaggio di istruzione²². Pochi mesi dopo il suo arrivo, Rubens incontrò un ambasciatore del duca di Mantova a Venezia, presumibilmente Annibale Iberti, che gli offrì di diventare ritrattista di corte²³. Questo fu un evento molto importante nella vita del maestro d'Anversa, poiché sancì non solo l'opportunità di avere un patrono potente durante tutti gli anni di soggiorno in Italia, sebbene Rubens si lamentò sovente della paga poco generosa del duca²⁴, ma anche perché è la testimonianza di un altro fondamentale punto di contatto con Alberto VII. Vincenzo I Gonzaga e l'arciduca d'Austria erano cugini primi, per cui, come ipotizzò Sainsbury²⁵, ripreso anche dalla critica contemporanea²⁶, la lettera di raccomandazione che Otto van Veen fece ottenere al suo giovane allievo da

18. M. Morford 1991, p. 35.

19. J. Von Sandrart 1675, p. 290.

20. N.W. Sainsbury 1859, p. 3.

21. CDR I, pp. 5-20, n. II.

22. F. Huemer 1985, p. 123; M. Morford 1991, p. 37.

23. 13 dicembre 1601, Peter Paul Rubens al fratello Philip, in: CDR I, pp. 38-40, n. VII; G.M. Pilo 1990, p. 30; L.R. Lind 1946, p. 38; C. White 1987, p. 11.

24. 18 marzo 1603, Peter Paul Rubens ad Annibale Chieppio, in: CDR I, XIX, pp. 96-102.

25. N.W. Sainsbury 1859, p. 3.

26. C. White 1987, p. 11; L. Belkin 1998, p. 42; P. Oppenheimer 1999, p. 135.

parte del governatore delle Fiandre aveva lo scopo di indirizzarlo proprio al duca di Mantova; non solo, Baschet, ripreso da Navarrini, e Bodart ipotizzano che il pittore conosciuto dal duca di Mantova durante il suo viaggio a Bruxelles nel 1599 possa essere proprio Peter Paul Rubens, anche se è più probabile si tratti di Frans Pourbus il Giovane, che fu accolto alla corte gonzaghesca tre mesi dopo l'arrivo del conterraneo più giovane, in autunno²⁷. In ogni caso, anche presso Vincenzo I Gonzaga vennero accordate a Rubens concessioni molto favorevoli: il permesso di viaggiare per studiare l'arte antica e rinascimentale italiana e la possibilità di ricevere committenze da altri mecenati, oltre allo stipendio e ai compensi per le opere ordinate dal duca. In un primo tempo, dunque, la permanenza di Peter Paul presso la corte mantovana fu breve: l'otto luglio 1601 Vincenzo Gonzaga scrisse una lettera di raccomandazione per inviare il suo giovane ritrattista al cardinal Alessandro Damasceni Peretti di Montalto, vicecancelliere pontificio, affinché potesse copiare e studiare alcune famose pitture conservate nella città del papa; la risposta del potente cardinal Montalto fu scritta il 15 agosto, a conferma che Peter Paul era già stato accolto²⁸. Nel frattempo, si trovava a Roma anche Jean Richardot il Giovane (figlio dell'omonimo presidente del consiglio di Fiandra), avviato alla carriera ecclesiastica e mandato presso la Santa Sede come ambasciatore delle Fiandre dal re Filippo II di Spagna, che l'aveva voluto, nonostante la sua giovinezza, come membro del suo consiglio privato. Questa coincidenza è fondamentale, poiché la presenza di Jean Richardot a Roma fu importantissima sia per Peter Paul che per Philip. L'otto giugno 1601, infatti, Alberto VII scrisse al giovane delegato per affidargli l'incarico di trovare un pittore che fosse degno, ma che si accontentasse di duecento scudi al massimo, per decorare la cappella di Sant'Elena presso Santa Croce in Gerusalemme a Roma, di cui lo stesso arciduca fu cardinale titolare prima di rinunciare alla porpora per sposare sua cugina l'Infanta di Spagna²⁹. Benché, come detto, la corte di Bruxelles dovette conoscere Peter Paul Rubens già prima della sua partenza per l'Italia, fu direttamente Jean Richardot ad affidare tale compito al giovane connazionale. Nello svolgimento dei lavori dovette essere coinvolto in qualche modo anche il padre consigliere, giacché viene espressamente menzionato nella suddetta lettera dell'arciduca e, in una missiva del 30 giugno, è lo stesso Jean Richardot che ragguaglia il genitore sullo stato dei lavori richiesti per la chiesa di Santa Croce³⁰. Evidentemente, a causa di questa prestigiosa committenza, il soggiorno di Peter Paul nella città pontificia si prolungò per un tempo più lungo rispetto a quanto era stato previsto da Vincenzo Gonzaga, poiché il 12 gennaio 1602 Lelio Arrigoni, ambasciatore a Roma della corte gonzaghesca, scrisse ad Annibale Chieppio, segretario di Stato di Mantova, per ottenere il permesso di far rimanere a Roma il suo giovane ritrattista per altri quindici o venti giorni al fine completare la pala d'altare raffigurante il *Trionfo di Sant'Elena*³¹ [scheda 1]. Nemmeno questa proroga, però, fu sufficiente, anche perché, contrariamente al progetto originario, furono aggiunte alla pala centrale altri due dipinti, l'*Incoronazione di Cristo* [scheda 2] e l'*Innalzamento della Croce* [scheda 3], non si sa se per volontà di Peter Paul oppure di Richardot (ma sicuramente per compiacere l'arciduca Alberto).

27. A. Baschet 1866, pp. 401-420; R. Navarrini 1977, p. 58; D. Bodart 1985, p. 13.

28. CDR I, pp. 28-30, nn. IV-V.

29. CDR I, pp. 21-27, n. III.

30. CDR I, p. 27

31. CDR I, pp. 41-42, n. VIII.

Questa volta il permesso al duca di Mantova fu richiesto direttamente da Jean Richardot il 26 gennaio 1602³² e di fatto l'ulteriore dilazione fu accordata, sicuramente in virtù della parentela con il cugino d'Asburgo, poiché Peter Paul non fece ritorno a Mantova prima del mese di aprile. Appena tornato, nel 1603, Vincenzo Gonzaga spedì il giovane pittore di corte presso il re di Spagna Filippo III, per una missione diplomatica, al posto del più anziano Frans Pourbus il Giovane, richiamato in patria. Per questo motivo, Peter Paul non assistette a due importantissimi eventi che investirono la vita del fratello³³, entrambi determinati dalla presenza di Jean Richardot a Roma. Il 20 marzo 1603, Philip Rubens iniziò la sua carriera ecclesiastica ottenendo la "prima tonsura" presso il palazzo del cardinal Girolamo Rusticucci, vicario di Roma: il documento comprovante questo avvenimento si trova presso l'archivio del Vicariato, nell'ottavo volume del *Liber Ordinationes Sacerdoti*, editato per la prima volta dall'autore della presente pubblicazione³⁴ e riprodotto in appendice. Questo documento costituisce la spiegazione di una menzione che Peter Paul stesso scrive all'amico Johan Faber, una volta tornato in patria, a proposito del matrimonio del fratello con Maria de Moy: "In buon hora egli si spogliò la tonica et si dedicò alla servitù di Cupidine"³⁵. A tal proposito, Magurn interpreta la parola "tonica" con "abito da studente" ("scholar's gown"), ma è chiaro dalla documentazione archivistica ritrovata che il riferimento ha un'attinenza letterale con la carriera ecclesiastica³⁶. Anche nell'atto di procura editato da Bertolotti, dal quale sappiamo che durante il secondo soggiorno romano i due fratelli abitarono insieme in via della Croce, Philip è nominato con l'appellativo di "revedendo"³⁷. Il 13 giugno 1603, Philip ottenne a Roma il dottorato in *utroque iure*: al certificato conservato nelle carte private del barone Henry van Havre, ultimo erede della famiglia Rubens, pubblicato da Genard³⁸, si aggiunge la segnatura dell'atto ufficiale registrato presso l'Università di Roma³⁹. In realtà, le scelte di intraprendere la carriera ecclesiastica, almeno in un primo momento giacché in patria convolò a nozze, e di ottenere il dottorato presso l'Avvocatura concistoriale dell'Università di Roma, furono probabilmente dettate dall'opportunità che si presentò proprio in quei mesi e che coinvolse l'amico Jean Richardot: il figlio del consigliere di Fiandra, infatti, era stato nominato vescovo di Arras dall'arciduca Alberto VII nel 1602⁴⁰, subito dopo la morte del predecessore Jean du Ploich, ricevendo la ratifica da parte del concistoro vaticano il 20 aprile 1603⁴¹; è da considerare che fino a quel momento Jean Richardot non aveva ricevuto gli ordini minori e

32. CDR I, pp. 43-48, n. IX.

33. I due fratelli si rividero a Mantova nel marzo del 1604, durante il temporaneo viaggio di ritorno di Philip verso la patria. F. Huemer 1977, in: CRLB XIX, v. I, p. 26; P. Oppenheimer 2002, pp. 190-191.

34. C. Paolini 2018, *The Burlington Magazine* (in lavorazione).

35. 10 aprile 1609, Peter Paul Rubens a Johan Faber, in: CDR VI, pp. 323-324, n. CMXXXIII; G. Gabrieli 1928-1928, p. 606.

36. R.S. Magurn 1955, pp. 52-53, n. 20.

37. C. Paolini 2018, *The Burlington Magazine* (in lavorazione).

38. P. Genard 1877, pp. 353-357.

39. ASR, Università di Roma, *Registrum Doctorum et Decretorum*, registro 237, folio 133 recto, n. 75.

40. P. Fanien 1868, pp. 355-356.

41. ASV, *Archivio Concistoriale: Acta miscellanea*, v. 67, folio 70; v. 23, folio 127; v. 37, folio 90 r; v. 16, folio 204; *Acta Camerarii*, v. 13, folio 358; *Acta Vicecancellarii*, v. 14, folio 85.

che ebbe accesso al sacro diaconato e presbiterato a Roma, dopo essere stato nominato vescovo⁴². Questa coincidenza è importante perché il nuovo vescovo attrebatense concesse una pensione all'amico chierico, verosimilmente prima del rientro in patria di Richardot e Philip Rubens (Jean prese possesso pubblicamente del titolo vescovile della cattedrale di Arras l'otto febbraio 1604, stesso anno in cui Philip fece ritorno a Lovanio). È da puntualizzare che, a seguito del Concilio di Trento, non venivano più concesse prebende a coloro i quali, nella carriera ecclesiastica, non avevano avuto accesso almeno agli ordini minori (la "prima tonsura" costituiva di fatto solo l'accettazione del candidato nella Curia romana da parte della Chiesa); il dottorato in *utroque iure*, e la conseguente ammissione all'avvocatura concistoriale di Roma, però, permetteva anche ai laici di ottenere un beneficio ecclesiastico, in base a una specifica regola contenuta nello "Statuto del Collegio degli Avvocati Concistoriali" (rubrica 25), poiché si presupponeva che la formazione in diritto canonico e civile dell'Università di Roma preparasse specificatamente alla divulgazione della dottrina cattolica⁴³. Il documento comprovante la pensione accordata a Philip Rubens, analizzato approfonditamente più avanti, è stato editato per la prima volta dall'autore di questo studio. La rete di contatti che i due fratelli riuscirono a stabilire a Roma fruttò anche in favore della loro famiglia, cui furono sempre affettuosamente legati: il 30 marzo 1602 fu concessa da papa Clemente VIII la licenza di mangiare cibi proibiti in periodi di divieto a Maria Pipelynckx, vedova di Jan Rubens, poiché malata, e a sua figlia Blandina Rubens, poiché incinta; tale licenza era concessa raramente per diretto privilegio pontificio a persone non di rango nobile⁴⁴. Inoltre, questi due documenti, riportati in "Appendice documentaria", suggeriscono lo stato sociale della famiglia Rubens: anche se non di rango nobile (Jan Rubens nell'intestazione del Breve pontificio viene definito "patrizio"), la famiglia di Peter Paul e Philip era economicamente molto solida, giacché la dispensa di mangiare alimenti di natura animale sarebbe stata di fatto inutile per la maggior parte della popolazione, che raramente (se non mai) poteva inserire la carne nella dieta quotidiana; è da notare che fu proprio Blandina Rubens ad accedere per prima al rango nobiliare: come si evince dall'intestazione del Breve pontificio, la donna era andata in sposa a Simone de Parq, definito "nobile". Come noto, dopo più di un anno di assenza da Roma, tra il 1605 e il 1607 i due fratelli Rubens tornarono nella città papale e andarono ad abitare insieme presso via della Croce, vicino piazza di Spagna⁴⁵: fu l'occasione per frequentare l'ambiente dotto di Johan Faber, medico di papa Paolo V e membro della neonata Accademia dei Lincei, e di studiare insieme le antichità classiche, attraverso una proficua collaborazione che portò alla pubblicazione del testo *Electorum Libri II*, scritto da Philip e illustrato da Peter Paul. In quel tempo le carriere di entrambi si stavano arricchendo di due esperienze considerevoli: grazie all'aiuto di Justus Lipsius, Philip era

42. All'epoca la nomina a vescovo era principalmente di carattere politico. Per questo motivo, la nomina di Jean Richardot il Giovane fu data dal principe delle Fiandre e ratificata in un secondo momento dalla curia romana; avendo una motivazione essenzialmente politica, sovente l'elezione a vescovo precedeva l'ammissione agli ordini ecclesiastici necessari per svolgere tale ruolo. AVR, *Liber Ordinationes Sacerdoti*, v. 8, maggio 1603.

43. G. Adorni, 1995, pp. 293-355.

44. ASV, *Segreteria dei Brevi*, v. 319, folii 414-418.

45. AUC, *Sezione I*, v. 776, fasc. VI, folii 85-86 (notaio: Alexander de Wyse); A. Bertolotti, 1880, pp. 138-140; A. Bertolotti, 1888, pp. 244-247.

stato nominato bibliotecario del cardinal Ascanio Colonna⁴⁶, mentre Peter Paul, il 25 settembre 1606, firmò la sua seconda, importantissima committenza pubblica romana: la decorazione per l'altare maggiore di Santa Maria della Vallicella per i padri filippini⁴⁷. Come è noto, il prestigioso incarico costituì anche l'unico fallimento che il maestro fiammingo ricevette nella propria carriera: la prima versione, oggi nel Museo di Belle Arti di Grenoble, non venne messo in opera, ufficialmente perché non convinse gli Oratoriani⁴⁸, forse anche per un problema di scarsa illuminazione (come lo stesso Rubens scrisse ad Annibale Chieppio, segretario del duca di Mantova)⁴⁹, ma probabilmente perché l'iconografia non dava abbastanza importanza all'icona della Vallicella⁵⁰; una nuova prospettiva della vicenda viene data da Ruth S. Noyes che imputa l'insuccesso alla troppa somiglianza tra San Gregorio in primo piano e le sembianze di Filippo Neri: sarebbe stata, da parte dei padri filippini, una sorta di autocensura in quanto sarebbe stato venerato come santo, seppur "mascherato" da San Gregorio, il loro fondatore che, però, all'epoca non era ancora stato canonizzato, quindi, secondo i dettami della Controriforma, non avrebbe potuto essere oggetto di culto⁵¹. A mio parere, laddove la somiglianza tra San Gregorio e Filippo Neri sembra convincente, soprattutto in relazione al disegno rubensiano raffigurante il fondatore degli Oratoriani conservato al Louvre, la decisione della non messa in opera ebbe motivazioni iconografiche più profonde da un punto di vista teologico: per quanto vivo fosse il ricordo fisico di Filippo Neri, di fatto labile sarebbe stata la traslazione tra San Gregorio e il padre fondatore.

Come accennato, in quegli anni Philip godeva di una pensione annua, esente da qualsiasi tipo di tassazione, di cento ducati d'oro della camera apostolica dalle prebende della diocesi di Arras, dove era ancora vescovo il suo amico Jean Richardot il Giovane: lo sappiamo perché in un documento datato 24 marzo 1607, Philip rinuncia a questo beneficio ecclesiastico nominando suo procuratore universale il fratello Peter Paul⁵². Per capire i motivi di tale rinuncia, bisogna necessariamente fare riferimento di nuovo ai rapporti che nel frattempo entrambi i fratelli erano riusciti ad avviare con l'arciduca Alberto VII: mentre ancora si trovavano a Roma, si aprì per Philip la possibilità di una carriera politica nella città di Anversa, probabilmente, anche in questo caso, grazie ai buoni uffici di Justus Lipsius presso il governatore delle Fiandre⁵³; la rinuncia alla carriera ecclesiastica, dunque, era un atto dovuto. La questione non era semplice in quanto né Philip né Peter Paul avevano il requisito fondamentale per accedere alle cariche pubbliche nelle Fiandre meridionali: erano nati a Siegen, quindi di fatto erano tedeschi, non fiamminghi!

46. Alla lettera di raccomandazione scritta da Justus Lipsius al cardinal Ascanio Colonna del primo aprile 1605 (pubblicata in: CDR I, pp. 269-272, n. LXV (LXIII)), si aggiunge quella di ringraziamento del primo marzo 1606 conservata presso: ACS, *Carteggio Ascanio Colonna: serie Corrispondenze*, pubblicato in: ...

47. G. Incisa della Rocchetta 1962-63, pp. 161-183.

48. G. Incisa della Rocchetta 1962-63, pp. 161-183; M. Jaffé 1963, pp. 209-241.

49. 2 febbraio 1608, Pietro Paolo Rubens ad Annibale Chieppio, in: I. Cotta 1987, pp. 65-67, n. 18.

50. C. Paolini 2016, in: *Pietro Paolo Rubens e la nascita del Barocco*, p. 89.

51. R.S. Noyes 2018, pp. 217-219.

52. AUC, *Sezione II*, v. 104, folio 110 (notaio: Claudius Vincentius).

53. Alcuni membri del circolo di Lipsius, tra cui Jan Woverius, premevano affinché Philip tornasse in patria e ottenesse il posto di segretario della città di Anversa. M. Morford 1991, p. 38.



**2. Peter Paul Rubens, *Adorazione dei pastori*,
Schlessheim, Schloss**

Per superare questo ostacolo, il 15 novembre 1606 Alberto VII ratificò a Philip l'atto di "brabantizzazione", una sorta di permesso di soggiorno permanente, in virtù della nascita ad Anversa del padre, Jan Rubens⁵⁴: in questo documento è ancora una volta Justus Lipsius che si rende garante del buon reddito e delle qualità civili e morali del suo pupillo. Il quattro agosto 1607⁵⁵, Alberto VII scrisse a suo cugino Vincenzo Gonzaga per chiedere il permesso di far rientrare Peter Paul Rubens in patria, avanzando la supplica della sua famiglia che lo voleva ad Anversa: di fatto, però, apparve evidente anche al duca di Mantova che l'interesse del principe delle Fiandre presupponeva l'opportunità per il pittore fiammingo di servire la corte di Bruxelles, tanto che il Gonzaga, nella risposta del 13 settembre, ribadita da un'altra missiva del 16, espresse il rammarico di perdere un così valido artista ma il piacere di sapere che avrebbe servito il suo illustre cugino⁵⁶. Effettivamente ci fu una ragione per cui Philip fu costretto a lasciare l'amata Roma abbastanza frettolosamente: la madre, Maria Pipelynckx, sola dopo la morte dell'ultima figlia rimasta in patria, Blandina, si stava ammalando sempre di più, per cui Philip partì a luglio del 1607, lasciando al fratello, nominato suo procuratore uni-

versale, l'incombenza di concludere le conseguenze amministrative della rinuncia al suo beneficio ecclesiastico. Peter Paul, avendo saputo del peggioramento delle condizioni di salute della madre, partì nell'ottobre dell'anno successivo, appena finita la committenza della Vallicella, senza neppure aspettare di prendere l'ultima parte del denaro a saldo del suo compenso⁵⁷.

Dal ritorno in patria alla morte di Alberto VII (1609 – 1621)

Qualche mese dopo il ritorno di Rubens ad Anversa, l'arciduca Alberto VII fu promotore di un accordo con la Repubblica delle Provincie Unite, avversaria nel conflitto che stava dilaniando tutto il territorio dei Paesi Bassi: la guerra fratricida riguardava l'indipendenza, ottenuta dalle provincie del Nord, dal controllo politico spagnolo, cui le Fiandre meridionali volevano rimanere sottoposte. Tale intesa era destinata ad avere un grande impatto politico e sociale in tutti i Paesi Bassi: il 9 maggio 1609 venne ratificata la cosiddetta "Tregua dei dodici anni", presupposto fondamentale di un periodo florido da un punto di vista economico e commerciale durante il quale anche lo stesso Peter Paul Rubens poté prosperare.

54. P. Genard 1877, pp. 368-370.

55. CDR I, pp. 387-388, n. CII (CI).

56. CDR I, pp. 389-393, nn. CIII-CIV (CII-CIII).

57. L'ultima parte del compenso fu ritirata da Giacomo de Haze, pittore che risiedette a Roma e fu poi maestro di Michelangelo Cerquozzi. G. Incisa della Rocchetta 1962-63, pp. 181-182.

Prima di diventare pittore di corte, il maestro d'Anversa fu incaricato dagli arciduchi di eseguire i loro ritratti ufficiali: per ringraziarlo del lavoro svolto, oltre al compenso pattuito, l'otto agosto 1609 i governanti gli donarono una catena d'oro eseguita dall'orafo Robert Staes di Bruxelles⁵⁸; a seguito di questa prima committenza in patria, il 23 settembre fu nominato pittore di corte, ricevendo l'attestato ufficiale il 9 gennaio 1610⁵⁹. Il privilegio di essere diventato il principale artista della coppia arciduciale ebbe conseguenze economiche enormi nella vita di Rubens: il 20 gennaio 1610, infatti, venne dispensato dal pagamento delle tasse per ordine di Alberto VII; la straordinarietà di questa decisione si capisce dalla contrarietà che incontrò da parte dei magistrati di Anversa, i quali il 17 aprile dello stesso anno replicarono che in futuro non avrebbero più acconsentito alla concessione dell'esonero dei tributi⁶⁰. I successi di Peter Paul furono compensati da dolorosissimi lutti nella sua famiglia: il primo di questi tragici eventi si compì il 28 agosto 1611, quando morì l'amato fratello Philip, alla giovane età di trentasette anni, lasciando due figli, Claire, di appena un anno, e Philip, nato dopo la morte del padre il 12 settembre e autore della prima biografia dedicata allo zio pittore con cui crebbe. Il rapporto che legava Peter Paul ad Alberto VII fu sicuramente più profondo della semplice sudditanza tra committente e artista, per cui la confidenza accrebbe negli anni; ne è prova, per esempio, la lettera che Rubens scrisse al principe il 19 marzo 1614 per chiedere di sbloccare la spinosa questione del trittico che gli era stato commissionato per la chiesa di San Bavone a Gand (il cui bozzetto del progetto, originale mai realizzato in forma ufficiale, è conservato presso la National Gallery di Londra): il 21 maggio 1612, infatti, era morto il vescovo Carulus Maes, che l'anno precedente aveva ordinato il lavoro, e il successore Antoon Triest aveva interrotto i pagamenti⁶¹. L'attestazione più grande dell'amicizia tra il pittore e il sovrano avvenne senza dubbio in occasione della nascita del primo figlio maschio di Peter Paul e Isabella Brant, sua prima moglie: venuto alla luce il 5 giugno 1611, Albert Rubens ebbe come padrino di battesimo proprio l'arciduca, che non riuscì ad avere figli, da cui prese il nome⁶². Peter Paul, oltre a essere il ritrattista ufficiale e l'artista principale della corte fiamminga, svolse anche il ruolo di consulente d'arte per le collezioni arciducali: la sua profonda conoscenza dell'arte antica e rinascimentale gli permise di essere un vero e proprio intenditore di belle arti. Manifesto di questo ulteriore incarico è il dipinto su tavola di Willem van Haecht, conservato presso il Rubenshuis di Anversa, raffigurante la visita degli arciduchi alla *Galleria d'arte di Cornelis van der Geest*, firmato e datato 1628: si riferisce a un evento realmente accaduto tra il 13 e il 27 agosto 1615 (anche se compare Ladislao Sigismondo, principe di Polonia, che visitò le Fiandre soltanto nel 1624 con un evidente anacronismo in quanto Alberto VII era già morto); in questa rappresentazione, Peter Paul Rubens appare alle spalle di Alberto VII intento a illustrare ai sovrani la *Madonna delle ciliegie* di Quentin Matsys, realmente appartenuta al collezionista Cornelis van der Geest, amico e altro estimatore del maestro d'Anversa.

58. M. de Maeyer 1955, p. 292, n. 60.

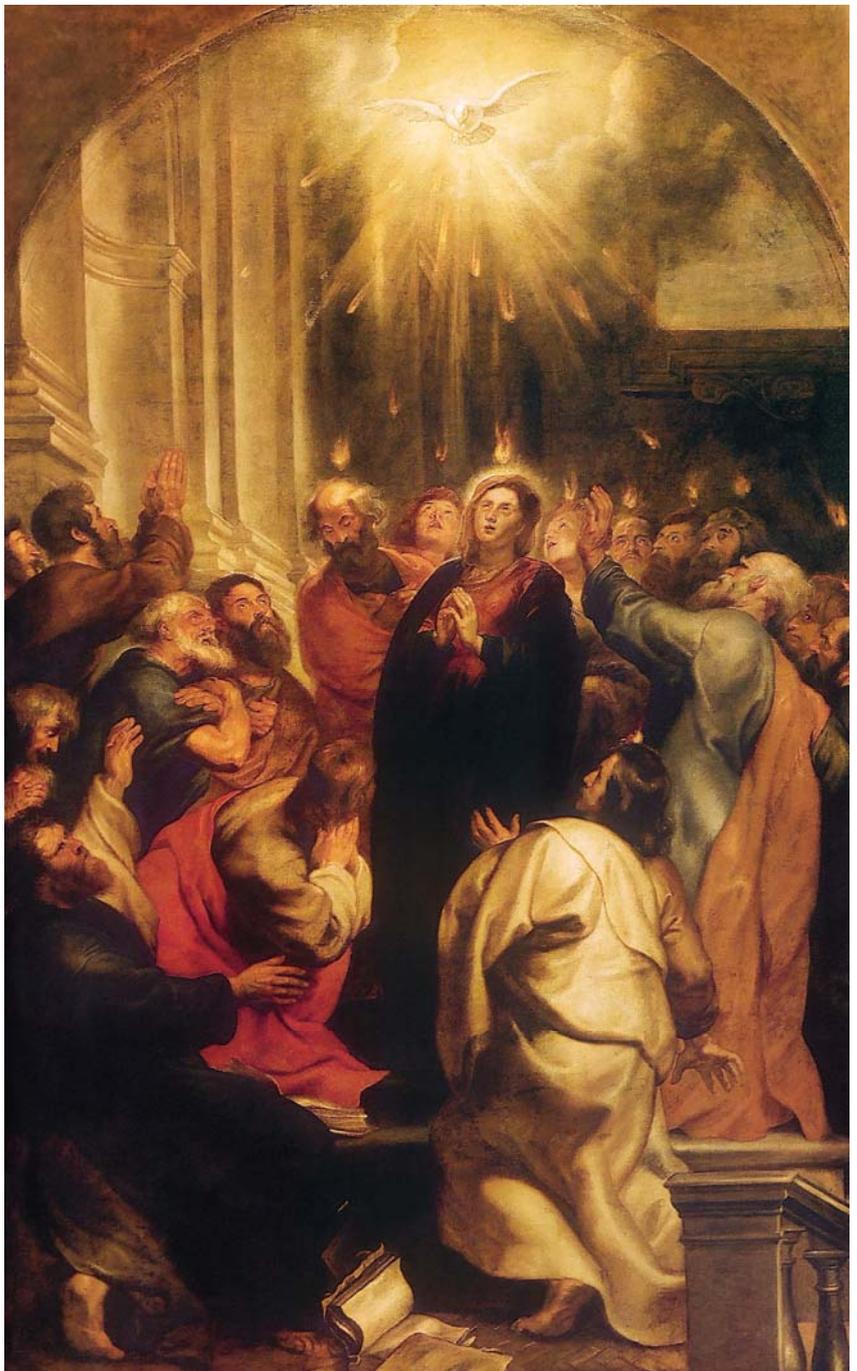
59. M. de Maeyer 1955, p. 296, n. 67.

60. M. de Maeyer 1955, p. 296, n. 68, p. 298, n. 73.

61. CDR II, pp. 69-70, n. CXXXVIII. Il lavoro fu completato nel 1623 in forma ridotta, con una pala d'altare singola al posto dell'originario trittico.

62. L.R. Lind 1946, p. 39.

In questi anni, molti sono i documenti conservati che attestano committenze dirette da parte degli arciduchi fiamminghi: il 13 ottobre 1615⁶³, Rubens ricevette trecento fiorini per l'esecuzione di una "Madonna" e altrettanti per la realizzazione di una coppia di ritratti dei sovrani da spedire a Don Rodrigo Calderón, favorito del re Filippo III e marchese di Siete Iglesias, completati il 9 dicembre 1616⁶⁴. Il 29 marzo 1621, Alberto VII pagò cinquecentotrenta fiorini al pittore di corte per una pala, attualmente ignota e raffigurante San Giuseppe, da destinare alla chiesa dei carmelitani scalzi di Namur. Pochi mesi dopo, il 13 luglio, Alberto VII morì, chiudendo la prima fase del rapporto di committenza tra la corte di Bruxelles e Peter Paul Rubens; fu un periodo in cui il ruolo del maestro d'Anversa fu soprattutto legato all'attività artistica, anche se non mancarono incontri e visite di grandi uomini politici e rappresentanti della nobiltà di tutta Europa, ma furono avvenimenti in cui Rubens, almeno ufficialmente, non svolse compiti diplomatici: tra il 31 gennaio e il 6 febbraio 1614, Johann George, duca di Sassonia, accompagnato dal giurista e storico Johann Wilhelm Neumayr von Ramsla⁶⁵, che riportò nei suoi scritti di viaggio importanti informazioni riguardanti le collezioni arciducali, furono ricevuti a casa di Rubens; tra il 9 e il 15 gennaio dell'anno successivo, fu ad Anversa il conte palatino Wolfgang Wilhelm von Neuburg, che successivamente diventò un importante committente del maestro fiammingo⁶⁶; il 29 dicembre del 1615, Rubens ebbe modo di incontrare l'arciduca Massimiliano, fratello maggiore di Alberto VII, Gran maestro dell'Ordine Teutonico e amministratore della Prussia⁶⁷.



3. Peter Paul Rubens, *Pentecoste*, Schlessheim, Schloss

dal giurista e storico Johann Wilhelm Neumayr von Ramsla⁶⁵, che riportò nei suoi scritti di viaggio importanti informazioni riguardanti le collezioni arciducali, furono ricevuti a casa di Rubens; tra il 9 e il 15 gennaio dell'anno successivo, fu ad Anversa il conte palatino Wolfgang Wilhelm von Neuburg, che successivamente diventò un importante committente del maestro fiammingo⁶⁶; il 29 dicembre del 1615, Rubens ebbe modo di incontrare l'arciduca Massimiliano, fratello maggiore di Alberto VII, Gran maestro dell'Ordine Teutonico e amministratore della Prussia⁶⁷.

63. M. de Maeyer 1955, p. 322, n. 109.

64. Jan Brueghel a Ercole Bianchi, in: CDR II, p. 92, n. CXLV.

65. J.W. Neumayr von Ramsla 1620.

66. CDR II, p. 229; E. Cammaerts 1932, pp. 117-118, 121, 138, 140; M. Jaffé 1989, p. 116.

67. M. Jaffé 1989, p. 116.

Oltre che per gli arciduchi, in questi anni Rubens ricevette molteplici committenze anche da parte di altissimi dignitari europei: il già citato conte palatino Wolfgang Wilhelm ordinò nel 1619 due dipinti per la chiesa dei Gesuiti di Neuburg (*Adorazione dei Pastori*, *Pentecoste*)⁶⁸ [figg. 2, 3] ai quali venne aggiunta successivamente la grande tela raffigurante *La caduta degli angeli ribelli*⁶⁹ [fig. 4], portata a termine nel 1622⁷⁰; sempre nel 1619 Rubens firmò il *Giulio Cesare*⁷¹ [fig. 5] per il principe Federico Enrico di Orange-Nassau, fratello minore del generale Maurizio e suo successore come Statolder della Repubblica delle Provincie Unite⁷², evidente prova che l'arte di Rubens fu apprezzata e diffusa anche tra committenti protestanti.

Gli anni di reggenza dell'Infanta Isabella Clara Eugenia (1621 – 1633)

Il governo dell'Infanta Isabella, che dopo la morte del marito vestì il saio delle terziarie francescane⁷³, iniziò per Rubens con la committenza, pagata quattrocento fiorini, per la perduta *Adorazione dei Magi*, destinata alla cattedrale di Santa Gudula di Bruxelles⁷⁴. In realtà negli anni di reggenza dell'arciduchessa, Rubens affiancò alla carriera artistica quella di diplomatico, che addirittura prevalse nella seconda metà del terzo decennio del secolo, probabilmente anche a seguito delle dolorose morti che lo coinvolsero: la figliuola Clara Serena, scomparsa a dodici anni nel 1623, e l'amata prima moglie Isabella Brant, nel 1626. Nello stesso anno della morte di Alberto VII, decadde la tregua da lui stabilita con i territori settentrionali, per cui l'Infanta, coadiuvata dal comandante genovese Ambrogio Spinola, dovette far fronte alla ripresa dell'ostilità; in questo complesso scenario, incardinato nell'ancor più problematico conflitto della cosiddetta "Guerra dei Trent'anni"⁷⁵, Rubens diventò l'uomo ideale nelle trattative internazionali: dotato dell'eleganza del gentiluomo, capace di parlare cinque lingue e, soprattutto, non direttamente riconosciuto come uomo politico, ma stimato come artista (quindi al di sopra di ogni sospetto, almeno in una fase iniziale della sua attività diplomatica), divenne un ambasciatore indispensabile sia per la corte di Bruxelles che per la corona spagnola. Quando il pittore fu chiamato a Parigi per la commissione riguardante il ciclo pittorico dedicato alla vita della regina Maria de' Medici, fu l'occasione per l'Infanta di affidare a Rubens alcuni doni diplomatici: nel gennaio 1622, l'artista prelevò a Bruxelles una catena d'oro con ventiquattro placche smaltate e un cagnolino da offrire alla sovrana d'origine italiana⁷⁶.

68. Peter Paul Rubens, *Adorazione dei pastori*, tela, 475x278 cm., Schlessheim, Staatsgalerie im Neue Schloss, 1620 circa; Peter Paul Rubens, *Pentecoste*, tela, 470x273 cm., Schlessheim, Staatsgalerie im Neue Schloss, 1620 circa.

69. Peter Paul Rubens, *La caduta degli angeli ribelli*, tela, 433x258 cm., Monaco, Alte Pinakothek, 1622.

70. M. Jaffé 1989, pp. 249, 266, nn. 536, 537, 678.

71. Peter Paul Rubens, *Giulio Cesare*, tavola, 67x51 cm., Berlino, Jagdschloss Grubewald, 1619. M. Jaffé 1989, p. 248, n. 529.

72. Berlino, Jagdschloss Grubewald. M. Jaffé 1989, p. 248, n. 529.

73. B. Welzel 1999, p. 159.

74. M. de Maeyer 1955, p. 352, n. 161.

75. 1618-1628: la "Guerra dei Trent'anni" iniziò con la rivolta dei paesi della Boemia contro l'Impero Asburgico, alleato della Spagna; fu l'occasione per la protestante Repubblica delle Provincie Unite di riaccendere il conflitto, iniziato all'interno della "Guerra degli Ottant'anni" (1568-1648), con i Paesi Bassi meridionali, cattolici e sotto il dominio spagnolo. P. Geyl 1932, pp. 119-160; G. Parker, 1994.

76. M. de Maeyer 1955, p. 357, n. 171.

Prima che le tele sulla vita di Maria de' Medici fossero spedite a Parigi per essere installate presso la galleria del Palazzo del Lussemburgo, la stessa Isabella volle rendere omaggio alla bravura del proprio pittore di corte visitandone la bottega (sicuramente entro il 20 aprile 1623). L'attività diplomatica di Rubens iniziò proprio in occasione del viaggio in Francia, poiché il 30 settembre 1623 l'Infanta decise di conferirgli uno stipendio di dieci fiorini al mese per i servizi politici già svolti e per quelli che gli sarebbero stati assegnati⁷⁷. È indicativa, in tal senso, la lettera che Fabri de Peiresc scrisse al pittore, ormai rientrato in patria, il primo luglio 1622⁷⁸: mentre l'argomento delle precedenti missive era sempre stato di natura artistica e antiquariale, in questo documento si parla principalmente di politica; in particolare, l'intellettuale francese informò Rubens sul caso del porto di Saint-Malo, in Normandia, dal quale, qualche tempo prima, una nave francese era stata dirottata e presa d'assalto da alcuni marinai olandesi che avevano anche ucciso tutto l'equipaggio, per cui Luigi XIII chiedeva risarcimento all'Aia⁷⁹.

In quel tempo, sia la Repubblica delle Province Unite che la Francia erano formalmente ostili al re di Spagna: per quanto concerne la corte di Parigi, era più che mai impellente avere un referente fidato che ne sorvegliasse le decisioni diplomatiche da quando la reggenza era ufficialmente passata nelle mani di Luigi XIII, ormai divenuto adulto, dopo il governo filo-spagnolo dettato dalla regina madre Maria de' Medici. Probabilmente anche in virtù di questa attività, il 29 gennaio 1624 Rubens decise di inoltrare una petizione per ottenere il titolo di nobiltà, di cui rimane il rapporto del vescovo di Segovia, Melchor Moscoso Sandoval, che all'epoca ricopriva il ruolo di presidente del Consiglio Superiore delle Fiandre spagnole: l'accesso alla dignità nobiliare venne concesso al pittore il cinque giugno⁸⁰.



4. Peter Paul Rubens, *La caduta degli angeli ribelli*, Monaco, Alte Pinakothek

77. 30 settembre 1623, *Ordinanza dell'Infanta Isabella in favore di Peter Paul Rubens*, in: L.P. Gachard 1877, pp. 265-266; CDR III, pp. 248-253, n. CCCXLIX; Peter Paul Rubens al cancelliere della Brabante Petrus Peckius, in: CDR III, pp. 253-259, n. CCCL.

78. CDR II, pp. 453-454, n. CCLXV; I. Cotta 1987, pp. 123-128, n. 48; R.S. Magurn 1955, pp. 103-107, n. 61.

79. M. Auwers 2011, in: *Isabel Clara Eugenia...*, p. 4-5.

80. L.P. Gachard 1877, pp. 266-267; CDR III, pp. 266-267, n. CCCLIII; pp. 295-299, CCCLIX.

La prima missione diplomatica ufficiale affidata a Rubens avvenne a seguito di un grave evento che coinvolse proprio la sua città: il 13 ottobre 1624 Maurizio d'Orange, a capo dell'esercito della Repubblica delle Provincie Unite, mise sotto attacco Anversa: spettò a Rubens l'incarico di negoziare per la tregua. Da questo avvenimento in poi, il pittore mantenne una costante attività di ambasciatore e referente per gli affari esteri, come attesta la lettera di natura politica che scrisse all'Infanta il 15 marzo 1625, durante un secondo soggiorno a Parigi⁸¹. In questi anni, anche le committenze che l'arciduchessa Isabella affidò al proprio pittore di corte furono di natura diplomatica: il 13 settembre 1624, l'Infanta ordinò a Rubens di eseguire il ritratto di Ladislao Sigismondo, principe di Polonia, atteso nelle Fiandre meridionali dieci giorni dopo (infatti posò nello studio di Rubens il 25 settembre): questa effigie aveva lo scopo di dimostrare che era stato raggiunto un accordo per le istanze portate avanti dal dignitario estero⁸². Un altro esempio di committenza diplomatica avvenne dopo la conquista di Breda da parte di Ambrogio Spinola, avvenimento che costituì il più grande successo militare raggiunto dal governo di Isabella: l'arciduchessa e il comandante italiano si recarono ad Anversa presso lo studio di Rubens il 10 luglio 1625 per far eseguire i loro ritratti, pagati dalla corte di Bruxelles; in questo caso si trattò di una committenza di natura celebrativa allo scopo di divulgare l'effigie di coloro che avevano imposto una sconfitta così dura alla Repubblica delle Provincie Unite⁸³. Dai negoziati aperti con Maurizio d'Orange dopo l'attacco di Anversa, Rubens divenne il referente principale nel conflitto contro i territori indipendenti del Nord, tanto che il 22 gennaio 1626 fu Filippo IV a scrivere a sua zia l'arciduchessa circa l'opportunità di raggiungere la pace definitiva con la Repubblica delle Provincie Unite grazie al suo pittore di corte⁸⁴. In realtà, l'esigenza di avere un canale di contatto ufficiale tra Bruxelles e l'Aia era già venuto alla luce all'indomani della fine della "Tregua dei dodici anni": con la ripresa del conflitto tra Spagna e Paesi Bassi settentrionali, le Fiandre meridionali dovevano intavolare un rapporto diplomatico che permettesse di attuare tempestivamente una politica di tutela, ed eventualmente offensiva, nei confronti dei territori rimasti di religione cattolica e fedeli alla corte di Madrid. In questo scenario, Rubens si dimostrò scaltro nel porsi come unico punto di riferimento, anche a discapito di Jan Brant, cugino della prima moglie Isabella, residente all'Aia e in un primo momento referente dell'Infanta: nella prima lettera che il 30 settembre 1623 scrisse al Peckius, cancelliere del ducato di Brabante, l'artista sconsigliò il coinvolgimento di Jan Brant, definito "il Cattolico", proponendosi come uomo giusto per intrattenere i rapporti tra Fiamminghi cattolici e Olandesi riformati⁸⁵.

81. CDR III, pp. 335-346, n. CCCLXXI.

82. Due erano gli obiettivi del Principe della Polonia: essere nominato comandante dell'esercito spagnolo e indurre l'Infanta a stipulare la pace con la Repubblica delle Provincie Unite, poiché nei territori polacchi si andava diffondendo l'adesione alle dottrine riformate. Anche se formalmente le trattative con l'arciduchessa portarono a un accordo, i successivi tentativi di conquista da parte del comandante Spinola, tra cui l'assedio di Breda, vanificarono il patto con la Polonia. J.A. Chrościcki 1992, pp. 98-101.

83. Molte furono le copie autografe richieste a Rubens tratte dal *Ritratto di Ambrogio Spinola* commissionato dall'arciduchessa: una replica fu richiesta da Pierre Dupuy, come attesta la corrispondenza con Rubens tra il 1627 e l'inizio dell'anno successivo (CDR IV, pp. 299-438); un'altra versione era in possesso di George Villiers, duca di Buckingham (R. Davies 1907, p. 379); un'altra è ricordata nell'inventario dei beni di Diego Felipe de Guzmán, marchese di Leganés (M. Crawford Volk 1980, p. 261).

84. J. Lefèvre – F. Baudouin 1962, p. 118.

85. CDR III, pp. 253-260, n. CCL.

Non solo, nel tentativo di pace tra Spagna e Provincie Unite, Rubens ebbe man mano un ruolo sempre più decisivo, riuscendo persino a mutare le decisioni politiche della Spagna e dei Paesi Bassi: venuto a sapere che il conte palatino Wolfgang Wilhelm di Neuburg stava per arrivare in Francia per negoziare una tregua con gli Stati del Nord autorizzata dal re di Spagna, Rubens, nella già citata lettera scritta da Parigi il 15 marzo 1625, persuase l'Infanta a richiamare il dignitario e rimandare tale negoziato; ufficialmente la motivazione portata avanti dallo scaltro pittore verteva sull'inopportunità di dare ai Francesi il merito della mediazione tra Spagna e Provincie Unite, ma appare chiaro che l'intento ultimo era di porsi al centro della trattativa come unico ambasciatore⁸⁶. Nel frattempo si era aperto un altro fronte di intermediazione politica, che determinò, qualche anno dopo, il più grande successo della carriera diplomatica di Rubens: a novembre



5. Peter Paul Rubens, *Giulio Cesare*, Grubewald, Jagdschloss

del 1626 l'artista si recò a Calais, in Normandia, per intavolare un negoziato tra i territori spagnoli e l'Inghilterra; il suo referente era Balthasar Gerbier, che divenne anche suo grande amico e committente⁸⁷.

Nella complicata scacchiera delle alleanze politiche europee durante la “Guerra dei Trent’anni”, un avvicinamento politico tra la Spagna e l’Inghilterra non poteva essere accolto favorevolmente dalla Francia⁸⁸; dunque, si innescarono intorno all’artista di Anversa dei meccanismi di vero e proprio spionaggio: il 20 aprile 1627, per esempio, Sir Carleton, inviato inglese all’Aia, scrisse a Lord Conway a Londra per informarlo che Rubens era tenuto sotto controllo dall’ambasciatore francese proprio in virtù dei negoziati intrapresi con Gerbier⁸⁹.

86. M. Auwers 2011, pp. 388-389.

87. 28 dicembre 1626, Jacques Dupuy a Peiresc, in: Ph. Tamizey de Larroque 1890, v. I, p. 794; CDR IV, p. 23.

88. I rapporti tra Spagna e Inghilterra si devono inquadrare nel complesso scenario della “Guerra degli Ottant’anni” (1568-1648); in una prima fase, il conflitto anglo-spagnolo (1585-1604), che aveva per obiettivo il dominio sulle rotte commerciali marittime nell’Europa del Nord, si risolse nella pace di Somerset House. Dopo anni di tregua, la guerra si riaccese in occasione della battaglia de La Rochelle (1627-1628), durante la quale Spagna e Francia si allearono contro l’Inghilterra, che diede supporto per l’effimera difesa dell’ultimo baluardo ugonotto in terra francese. Le trattative di alleanza con l’Inghilterra portate avanti da Rubens, spostarono ancora una volta l’asse di intesa spagnola ai danni della Francia. P. Geyl, 1932, pp. 217-233, 239-258; P. Geyl, 1936, pp. 183-267; G. Parker, 1994.

89. CDR IV, pp. 67-68, n. CCCCXXXVI.

D'altra parte, il 1627 fu anche l'anno di un'importantissima committenza ricevuta dall'Infanta Isabella: la realizzazione del complesso ciclo figurativo ricordato come la *Serie Eucaristica*, destinato a essere tradotto in venti arazzi da donare alla chiesa delle Descalzas Reales di Madrid, convento cui l'Infanta, per ragioni dinastiche, fu sempre molto legata (era infatti il monastero delle rappresentanti femminili degli Asburgo di Spagna); le intenzioni di Rubens in questo periodo erano incentrate sul ritorno, seppur temporaneo, nell'amata Roma, viaggio previsto subito dopo la conclusione dell'impegnativo ciclo figurativo; questo progetto è noto attraverso una serie di lettere⁹⁰, ma ancora una volta fu disatteso proprio per ragioni politiche: già a maggio dello stesso anno, Rubens entrò in contatto con l'abate Cesare Alessandro Scaglia, ambasciatore del casato di Savoia, informatore per il re Filippo IV, ma anche esperto collezionista e mediatore d'arte, del cui buongusto si servì anche Carlo I d'Inghilterra⁹¹.

A questo punto, Filippo IV sembrò avere dei ripensamenti sulla gestione della zia riguardo i servizi diplomatici affidati al maestro d'Anversa: il 15 giugno 1627, infatti, il re di Spagna lamentò l'inopportunità di impiegare un pittore nei delicati negoziati internazionali al posto di un politico di mestiere, proprio a seguito dei rapporti tra Rubens e Scaglia⁹²; probabilmente fu proprio in virtù di questo appunto che il 18 luglio dello stesso anno Rubens divenne "Gentiluomo dell'Infanta", ossia consigliere, provvedimento che di fatto rimediava alla mancanza di una specifica esperienza dell'artista in ambito istituzionale⁹³. In ogni caso, anche Filippo IV si dovette ricredere sulla competenza diplomatica di Rubens: nel 1628 il pittore partì per la Spagna per consegnare personalmente al re una copia di tutte le carte diplomatiche da lui prodotte, dopo aver già consegnato la corrispondenza con il comandante Ambrogio Spinola⁹⁴. A seguito di questo secondo soggiorno nella penisola iberica, al maestro d'Anversa venne affidata proprio da Filippo IV un'importantissima missione in Inghilterra, ultimo atto delle trattative che erano state intraprese due anni prima. Il viaggio in Spagna fu l'occasione per Isabella di regalare al suo sovrano nipote una serie di dipinti eseguiti proprio da Rubens: non si trattò di una committenza, poiché l'arciduchessa comprò opere già pronte e ancora disponibili presso lo studio del pittore, anche se furono scelte verosimilmente su suggerimento della stessa corte spagnola in base a criteri iconografici; al contempo, però, la governatrice delle Fiandre commissionò al suo artista di fiducia anche l'esecuzione dei ritratti della famiglia reale, da riportare a Bruxelles per arricchire la collezione arciducale⁹⁵.

90. 21 maggio 1627, Philippe Chifflet, cappellano dell'Arciduchessa Isabella, al cardinale Gianfrancesco Guidi di Bagno, nunzio apostolico delle Fiandre meridionali, in: CDR IV, p. 264, n. DI; 30 marzo 1628, Peter Paul Rubens ad Ambrogio Spinola, in: CDR IV, p. 205, n. CCCCLXXXIV.

91. 19 maggio 1627, Peter Paul Rubens a Balthasar Gerbier, in: CDR IV, pp. 70-73, n. CCCCXXXIX.

92. CDR IV, pp. 82-85, n. CCCCXLI.

93. 18 luglio 1627, Peiresc a Pierre Dupuy, in: CDR IV, pp. 286-287, n. DVIII.

94. CDR IV, pp. 40-47; 2 febbraio 1628, l'Infanta Isabella Clara Eugenia al re Filippo IV di Spagna, in: CDR VI, pp. 337-338, n. CMXXXVII; 31 marzo 1628, l'Infanta Isabella Clara Eugenia al re Filippo IV di Spagna, in: CDR IV, p. 217, n. XD; primo maggio 1628, Filippo IV di Spagna all'Infanta Isabella Clara Eugenia, in: CDR IV, pp. 213-214, n. CCCCLXXXVIII.

95. Per quanto riguarda i dipinti donati dall'Infanta al re Filippo IV: M. de Maeyer 1955, p. 387, n. 222; A. Vergara 1999, pp. 45-54. Per quanto riguarda i ritratti dei reali di Spagna commissionati dall'Infanta: F. Pacheco 1956 (I ed. 1659), v. I, p. 153; 2 dicembre 1628, Peter Paul Rubens a Peiresc, in: CDR IV, pp. 10-11, n. DLXIV; 2 dicembre 1628, Peter Paul Rubens a Pierre Dupuy, in: I. Cotta 1987, pp. 348-349, n. 145; 18 maggio 1629, Jean Jacques Chifflet a Gianfrancesco Guidi di Bagno, in: M. de Maeyer 1955, p. 392, n. 233.

Da questo momento in poi, la carriera diplomatica di Rubens ebbe un'accelerazione inarrestabile: il 27 aprile 1629 fu nominato segretario del Consiglio privato di Fiandra, in previsione della missione in Inghilterra per concludere la pace con la Spagna e stringere un accordo di alleanza contro le ambiziose mire della Francia di Luigi XIII e del suo scaltro primo ministro Richelieu⁹⁶. Il negoziato con l'Inghilterra fu portato a termine brillantemente da Rubens: nell'udienza di commiato, avvenuta il 3 marzo 1630 a Whitehall, il re Carlo I lo nominò cavaliere, cui fece seguito il diploma ufficiale arrivato il 30 dicembre 1630⁹⁷, privilegio concesso agli stranieri solo se ambasciatori⁹⁸; inoltre, gli regalò una collana di diamanti e un anello d'oro. La pace tra Londra e Madrid fu sancita il 15 novembre dello stesso anno e ratificata pubblicamente il 15 dicembre, stessa data in cui Rubens diventò cavaliere d'Inghilterra.

Grazie al suo impegno e al successo delle missioni affidategli, il maestro d'Anversa si vide aumentare lo stipendio da diplomatico (concesso anni prima dall'arciduchessa di Fiandra) da dieci a quaranta fiorini al mese, per ordine del re di Spagna. Una volta tornato in patria, però, Rubens cominciò a non voler più occuparsi di politica: il matrimonio con la giovane Hélène Fourment, l'amore per l'arte, che rimase sempre la sua principale occupazione, e l'avvio di una nuova famiglia erano evidentemente richiami molto più forti degli impegni diplomatici⁹⁹: quando, il 6 aprile 1631, Filippo IV lo richiamò per tornare in Inghilterra, Rubens, per tramite dell'Infanta, rinunciò alla missione¹⁰⁰; nonostante questo diniego, il 20 agosto dello stesso anno il re di Spagna lo nominò suo cavaliere¹⁰¹.

Nel frattempo, si stava dedicando all'ultima grande committenza per l'Infanta Isabella: il *Trittico di Sant'Ildefonso*, una grandiosa celebrazione della devozione cattolica della coppia arciducale. Il 26 luglio 1631, però, fu coinvolto in un'altra celebre impresa: Maria de' Medici, da sempre filo-spagnola, non aveva mai approvato la politica aggressiva di suo figlio Luigi XIII e, soprattutto, del cardinale Richelieu; per questo, insieme a suo figlio minore Gaston d'Orleans, ordì una congiura contro il porporato primo ministro, ma il complotto venne smascherato e la regina madre rinchiusa nel castello di Compiègne. Nel luglio 1631, Francisco de Moncada, marchese d'Aytona e consigliere dell'Infanta, fece fuggire Maria de' Medici: a Rubens spettò l'incarico di convincere la regina italiana ad accettare un dignitoso esilio a Bruxelles.

Questa fu l'ultima missione diplomatica del maestro d'Anversa: il 12 aprile 1632, annunciò a Gerbier il suo ritiro dall'attività politica¹⁰².

96. 27 aprile 1629, Filippo IV all'Infanta Isabella, in: CDR V, pp. 33-36, n. DLXXIII; pp. 36, n. DLXXIV; nomina di Rubens a consigliere privato di Fiandra, in: CDR V, pp. 37-39, n. DLXXV.

97. CDR V, pp. 347-350, n. DCXCIII.

98. G. Martin 2011, pp. 84-85.

99. In una lettera del 18 dicembre 1634, indirizzata a Nicolas Fabri de Peiresc, Rubens confessa all'amico di aver scelto per moglie una donna non nobile perché "non s'arrosserebbe vedendomi pigliar gli penelli in mano", in: CDR VI, p. 82, n. DCCLXXXV.

100. CDR V, pp. 374-375, n. DCCII.

101. CDR V, pp. 420-421, n. DCCXIV.

102. CDR VI, pp. 7-8, n. DCCXXXIV.

Se, grazie al suo animo generoso e incapace di invidia, non entrò mai in conflitto con altri artisti, altrettanto non si può affermare per la carriera diplomatica: nel gennaio 1633 alcuni esponenti della nobiltà fiamminga protestarono formalmente contro l'attività istituzionale di Rubens presso gli Stati Generali a Bruxelles; in linea con la politica degli arciduchi, il maestro d'Anversa perseguì sempre gli obiettivi della Spagna cattolica, ma molti gentiluomini dei Paesi Bassi meridionali aspiravano all'indipendenza sul modello dei territori settentrionali, a maggioranza protestante. Da questo punto di vista, l'affare più spinoso fu lo scandalo di Filippo Carlo d'Arenberg, duca di Aershot: grande estimatore di Rubens e suo personale amico, fu anche un diplomatico della corte fiamminga; nel dicembre del 1632 era stato mandato in missione in Spagna, ma quattro mesi dopo gli fu imputato di tramare insieme ad alcuni nobili contro il dominio spagnolo nelle Fiandre. L'accusatore fu Balthasar Gerbier, infiltrato nel complotto per conto degli Spagnoli: a nulla valse il perdono dell'Infanta e il duca di Aershot accusò proprio l'amico Rubens di averlo rovinato in virtù del rapporto che lo legava a Gerbier¹⁰³.

Il primo dicembre 1633 morì l'Infanta Isabella: Rubens gli sopravvisse sette anni in cui si dedicò soltanto all'attività pittorica, messa sempre più a dura prova dalla gotta che negli ultimi anni di vita non gli permise quasi più di dipingere. L'intraprendenza, la profonda conoscenza della cultura artistica e letteraria, antica e rinascimentale, i modi eleganti e la straordinaria capacità di volgere al meglio le avversità della vita, gli permisero di essere un grandissimo interprete del proprio tempo, un uomo fondamentale per la corte fiamminga, come artista e come diplomatico.

103. 29-30 gennaio 1633, Peter Paul Rubens a Filippo Carlo d'Arenberg, in: CDR VI, p. 34, n. DCCLV; Filippo Carlo d'Arenberg a Peter Paul Rubens, in: CDR VI, pp. 34-35, n. DCCLVI.

CAPITOLO II: RITRATTI

CAPITOLO II

Ritratti

La ritrattistica arciduciale

Come pittore di corte, Rubens dovette avere, tra i suoi principali compiti, l'esecuzione dei ritratti di Alberto e Isabella. La disamina di queste effigi è molto complessa: nonostante si conoscano diversi prototipi ideati da Rubens, poche sono le versioni giudicabili autografe con sostanziale certezza, mentre moltissimi sono gli esemplari sicuramente di bottega o seguace. Inoltre, sebbene sia nota una nutrita documentazione archivistica riguardante la ritrattistica arciduciale, difficile e non sempre possibile è la correlazione tra testimonianza storica ed evidenza figurativa. La prima coppia di ritratti, eseguita da Rubens dopo il ritorno in patria dall'Italia, quando non ancora stato nominato pittore di corte, è databile da fonti storiche nel 1609¹: ne parla Francisco Pacheco ricordando che in quell'anno il maestro d'Anversa ricevette, oltre al pagamento per la committenza, anche una catena d'oro in segno di gratitudine²; una lettera datata 8 agosto 1609, scritta da Joachim d'Encenhear, tesoriere di corte, e indirizzata a un mittente purtroppo ignoto, conferma quanto riferito da Pacheco poiché riporta l'ordine degli arciduchi per la fabbricazione di una catena d'oro decorata con un medaglione raffigurante loro volti da donare a Pietro Paolo Rubens³. L'identificazione di questo primo *pendant* è molto discussa e probabilmente si riferisce a due dipinti perduti o comunque attualmente non noti: gli unici modelli che plausibilmente potrebbero essere riferiti ai ritratti del 1609 sono quelli che furono incisi da Jan Muller nel 1615⁴, ma proprio la data della traduzione a stampa indurrebbe collocare gli originali pittorici cronologicamente vicino all'esecuzione della versione grafica, poiché è difficile ipotizzare una tiratura dei dignitari in carica riferita a delle effigi eseguite ben sette anni prima. Per altro, il 13 ottobre 1615 è registrato un pagamento di trecento fiorini a favore di Rubens per l'esecuzione di due ritratti dei principi delle Fiandre da inviare in Spagna a Don Rodrigo Calderón, marchese di Siete Iglesias⁵, dato confermato anche da una lettera che Jan Brueghel il Vecchio scrisse il 9 dicembre 1616 a Ercole Bianchi, agente d'arte del cardinale Federico Borromeo di Milano, in cui afferma: "Rubens è partito per Brussella, per finire i ritratti di sua altezza ser.ma"⁶. Infine, la fisionomia di Alberto e Isabella nelle incisioni di Muller sembra molto vicina a un altro prototipo di Rubens, databile intorno al 1616, riprodotto nelle tavole raffiguranti l'*Allegoria della vista* e l'*Allegoria della vista e dell'olfatto* del museo del Prado e conosciuto attraverso molteplici copie, ma anche in questo caso gli originali rubensiani sono perduti. In ogni modo, i ritratti a stampa mostrano gli arciduchi di tre quarti, ripresi fino alle ginocchia, mentre osservano lo spettatore: Alberto ha una postura stante, veste abiti altamente regali con gorgiera di trine e ha al collo il Toson d'Oro; la mano sinistra è poggiata sull'elsa, mentre la mano destra è quasi chiusa, mentre il braccio è teso e leggermente piegato.

-
1. Mandato di pagamento del 23 settembre 1609. M. de Maeyer 1955, pp. 293-294, n. 62.
 2. F. Pacheco 1956 (I ed. 1649) v. I, p. 153, 196.
 3. CDR II, p. 5, n. CXVII.
 4. V.S., p. 190, n. 1.
 5. M. de Maeyer 1955, p. 322, n. 109; A.J. Pinchart 1860-1881, v. II. p. 172.
 6. CDR II, p. 92, n. CXLV.

Anche Isabella indossa una veste cerimoniale rifinita con ampia gorgiera ricamata, ma è assisa su uno scranno di velluto; ha un'acconciatura raccolta sulla nuca rifinita da frenello floreale che le cinge il capo, tiene fra le mani un ventaglio e ha sulle ginocchia un fazzoletto. Queste due incisioni corrispondono a un *pendant* in tela conservato presso la National Gallery di Londra [schede 1-2]: secondo Rooses⁷, sono esemplari autografi, ma l'attribuzione ha trovato forti opposizioni: per Glück, Martin e Müller-Hofstede si tratta di copie di bottega da originali eseguiti prima dell'incisione di Muller⁸; secondo Vlieghe, concordemente con Brown, le due tele sono copie tratte proprio dall'incisione di Muller poiché prive di costruzione volumetrica. Per Brown, però, la datazione di questi esemplari pittorici è collocabile intorno al 1620, mentre Vlieghe anticipa la cronologia fissandola vicino al 1615. Díaz-Padrón, inoltre, nota errori nel ritratto di Alberto VII sulla parte



1. Peter Paul Rubens, *Fuga di Loth*, Sarasota, John and Mable Ringling Art Museum

sinistra della gorgiera riguardanti la composizione delle ombre, che risultano essere troppo scure. Infine, scarse di dettagli sono le vesti, composte da pennellate troppo piatte per essere autografe. Molto simili al *pendant* di Londra, presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna sono conservate due tavole particolarmente problematiche sia per cronologia che per attribuzione [schede 3-4]. In particolare, il ritratto di Alberto VII sembra apparentemente identico alla versione della National Gallery, ma se ne differenzia per due peculiarità molto importanti: l'arciduca appare più vecchio e ingrassato; il braccio destro è meno piegato, non è in tensione e la mano non è ritratta ma distesa in modo da mostrare l'intero palmo. Più evidenti, forse, sono le differenze tra il ritratto viennese di Isabella e l'esemplare di Londra: anche l'Infanta è più anziana e imbolsita nella versione del Kunsthistorisches, non ha più in mano un ventaglio ma un cartiglio e il fazzoletto sulle ginocchia è bordato di trine, mentre nella versione della National Gallery è semplicemente impunturato.

7. M. Rooses 1904, v. I, pp. 203-204.

8. G. Glück 1933, pp. 47, 380; G. Martin 1970, pp. 227-228, nn. 3818-3819; J. Müller-Hofstede 1983, p. 319.

Da queste differenze, Vlieghe trae la conclusione che le tavole viennesi costituiscono una versione più tarda dello stesso modellistico, da cui riprendono posture, costumi e persino il fondo rosso che simula il velluto attraversato da fasci di luce riflessa, ossia vennero eseguite in base al prototipo delle effigi precedentemente dipinte, conosciuto solo attraverso le incisioni di Muller e copie di bottega (tra cui quella della National Gallery di Londra), aggiornandolo alla maggiore età degli effigiati⁹. La coppia di ritratti del Kunsthistorisches è stata pubblicata per la prima volta da Glück che la ritiene autografa e la correla ai ritratti che Rubens eseguì per gli arciduchi nel 1609¹⁰;

questa ipotesi non può essere supportata, sia perché i principi delle Fiandre appaiono troppo anziani, ma soprattutto perché l'analisi dendrocronologica delle tavole, condotta nel 1977¹¹, ha dimostrato che la datazione deve essere spostata intorno al 1620, periodo che concorderebbe con l'aspetto degli effigiati: furono gli ultimi anni di Alberto VII, già sessantenne, mentre Isabella aveva superato i cinquant'anni di età. In ogni caso, l'attribuzione a Rubens venne all'inizio ge-



2. Jacob Jordaens, *Fuga di Loth*, Tokyo, The National Museum of Western Art

neralmente accettata, per esempio da Jaffé e da Vlieghe¹² e i ritratti collegati a quelli descritti nell'inventario post-mortem di Rubens ai lotti 151 e 152¹³, per via dei dettagli poco rifiniti che possono far pensare a bozzetti tenuti nello studio del pittore. Balis¹⁴, però, attribuisce la versione del Kunsthistorisches non a Rubens ma a Jacob Jordaens, basandosi sulle varianti stilistiche di confronto con la copia di Jordaens della *Fuga di Loth* di Rubens¹⁵ [figg. 1-2].

9. H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v.2, p. 45-46, nn. 68-69, ff. 20-21.

10. G. Glück 1921 (I), pp. 49-54; G. Glück 1933, pp. 46-55. f. 31,33.

11. Analisi condotta da Bauch, Eckstein e Brauner. H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. 2, p. 46.

12. M. Jaffé 1989, p. 194, nn. 245-246; H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v.2, p. 45-46, nn. 68-69, ff. 20-21.

13. J. Denucé 1932, pp. 60-65.

14. A. Balis 1994, pp. 112-113.

15. Peter Paul Rubens, *Fuga di Loth*, tela, 220.3x243.8 cm., Sarasota, John and Mable Ringling Art Museum, 1613-15; Jacob Jordaens, *Fuga di Loth*, tela, 169.5x198.5 cm., Tokyo, The National Museum of Western Art, 1618-1620. 2

Questa ipotesi è sostenuta anche da Vlieghe, che inizialmente ne accettava l'autografia, in base a una più approfondita analisi stilistica: la posizione degli effigiati, non ben iscritta entro i margini del supporto, e i contorni arrotondati sono caratteristiche della maniera di Jordaens¹⁶. A tal proposito, Díaz-Padrón¹⁷ aggiunge che il contrasto chiaroscurale è troppo evidente, nettamente differente dallo studiato passaggio tonale tipico di Rubens. Una versione in tavola del ritratto di Alberto VII del Kunsthistorisches appartiene alla collezione Bentinck-Thyssen [scheda 5]: l'arciduca appare identico all'esemplare viennese, soprattutto nel dettaglio del braccio destro disteso con la mano aperta verso il dorso, e comunque più anziano rispetto alla versione della National Gallery di Londra.

Fu Burchard il primo ad attribuire l'opera a Rubens¹⁸, trovando conferme sia in Vlieghe che in Jaffé. Soffre di alcuni danni, soprattutto nell'area delle mani, poiché fu soggetto a un atto di vandalismo il 24 agosto 1977, quando sulla superficie fu gettato un acido a base solforica che interessò molta parte del dipinto. Fortunatamente, però, i danni furono solo superficiali, quindi fu facilmente restaurato¹⁹. Díaz-Padrón, che nel 2013 ha dedicato a questo dipinto una monografia²⁰, nota la migliore qualità rispetto alla versione del Kunsthistorisches, non solo per quanto riguarda le caratteristiche qualitative delle stoffe, molto più armoniche e dettagliate, ma anche perché la posizione dell'effigiato è correttamente iscritta entro i margini del supporto, la fisionomia è proporzionalmente migliore, la volumetria è più approfondita e il chiaroscuro composto da passaggi tonali di grande effetto. Sicuramente è da datarsi, in accordo con quanto stabilito da Vlieghe, intorno al 1620, quindi non corrisponde all'originale inciso da Muller, ma è l'unica versione autografa attualmente conosciuta. Purtroppo, il *pendant* con l'effigie di Isabella è ignoto.

Come da prassi, da una prova dal vero limitata alla testa e alle spalle dovette derivare l'immagine di Alberto VII in abiti regali ripreso fino alle ginocchia e da questo poi furono tratte versioni di bottega a figura intera. L'originale da testa eseguito dal vero non è noto se non attraverso esemplari più tardi o comunque di allievi, di cui il più interessante è la tela della collezione Fritz von Goldammer di Plausdorf Castle (Hessen - Germania) corrispondente al prototipo rubensiano del Kunsthistorisches²¹. Burchard giudica il dipinto di bottega ma con ritocchi di Rubens, in particolare riguardanti le lumeggiature sulla fronte e sullo zigomo, l'impostazione dell'orecchio e l'ombra portata creata dal naso sul viso; Vlieghe non conferma né nega tale ipotesi poiché ritiene la documentazione nota, purtroppo costituita soltanto da una fotografia in bianco e nero del 1924, troppo scarsa per poter classificare l'opera in modo certo²².

Secondo la mia opinione, il riflesso portato notato da Burchard potrebbe essere un dato molto importante, giacché costituisce uno degli elementi stilistici più peculiari di Rubens, ricorrente sia in esemplari giovanili che in ritratti della maturità.

16. H. Vlieghe 1998, in: *Albert & Isabelle (Catalogue)*, p. 20, n. 3, f. 3.

17. M. Díaz-Padrón 2013, pp. 37-38., n. 1, f. 1.

18. L. Burchard 1933, p.380.

19. H. Althofer 1979, pp. 426-427.

20. M. Díaz-Padrón, 2013.

21. M. Díaz-Padrón 2013, p. 47, n. 23, f. 2.

22. H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. 2, p. 39, n. 62, f. 11.

Si prenda come esempio giovanile il *Ritratto di Caspar Scioppius*, datato entro il secondo soggiorno romano²³ [fig. 3]: sotto la zona scura della barba, sulla guancia in ombra a destra di chi guarda, si distingue nettamente una parte, corrispondente con l'osso malare, lievemente illuminata dal bagliore riflesso emanato dal lino del colletto; lo stesso riflesso si può notare sulla mandibola della guancia in ombra del *Ritratto di Ambrogio Spinola* presso la Národní Galerie di Praga [scheda 15], eseguita intorno al 1628, così come sul collo dell'ultimo *Autoritratto* al Kunsthistorisches di Vienna²⁴ [fig. 4]. Il modellato della testa nel ritratto della collezione Fritz von Goltammer, però, è troppo grossolano per non essere definito di bottega. Per quanto riguarda gli esemplari a figura intera dell'effigie di Alberti VII, di particolare interesse stilistico è la tela del Museu de Arte di São Paulo, in Brasile [scheda 10], considerata autografa da Burchard e Glück²⁵; Larsen la considera di bottega con ritocchi di Rubens²⁶, mentre Vlieghe la attribuisce a Gaspar de Crayer al quale sarebbe stata commissionata dal Marchese di Leganés durante il suo soggiorno a Bruxelles tra il 1627 e il 1628²⁷. Per la postura del braccio e della mano destri e per l'aspetto ancora giovanile dell'arciduca, il modello coincide con l'incisione di Muller. Nell'inventario di Leganés viene descritto, al lotto 478, il *pendant* raffigurante l'Infanta Isabella²⁸.



3. Peter Paul Rubens, *Ritratto di Caspar Scioppius*, Firenze, Galleria Palatina

-
23. Peter Paul Rubens, *Ritratto di Caspar Scioppius*, tela, 116x88 cm., Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 1602-04.
 24. Peter Paul Rubens, *Autoritratto*, tela, 105,5x85 cm., Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1638-39.
 25. G. Glück 1940, pp. 177; L. Burchard 1950, n. 31.
 26. E. Larsen 1952, p. 216, n. 46.
 27. H. Vlieghe 1973, in: CRLB VIII, v. I, p. 260, n. A262; H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. 2, p. 38, n. 60, nota 3, f. 6.
 28. Inventario 1655, lotto 477: “el archiduque alberto, con calçones negros y telas blancas” (“l'arciduca alberto, con calzoni neri e calzari bianchi”). J.L. López Navío 1952, p. 290.



4. Peter Paul Rubens, *Autoritratto*, Vienna, Kunsthistorisches Museum

Un'altra versione interessante, poiché mostra delle importanti variazioni nell'abbigliamento dell'effigiato, è la tela del Chrysler Museum di Norfolk, in Virginia [scheda 11]: Alberto VII è ritratto in armatura da comandante e ha al collo il Toson d'Oro, ma la postura di tre-quarti è identica agli esemplari finora descritti; tiene nella mano destra il bastone del comando e appoggia la mano sinistra all'elsa della spada; il fondo è chiuso sulla sinistra da una tenda di broccato mentre sulla destra si vede un doppio pilastro. Burchard attribuisce l'opera a Rubens, ma Vlieghe non concorda in quanto, mentre il modellato della testa è di alta qualità, il resto del dipinto è troppo stereotipo per poter essere autografo²⁹; Müller-Hofstede ne con-

fronta l'esecuzione con il ritratto a figura intera conservato al Museu de Arte di São Paulo, attribuendo anche questo esemplare in armatura a de Crayer³⁰, ma Vlieghe a tal proposito solleva dei dubbi, appunto in base all'esecuzione troppo stereotipa della composizione. Ancora Müller-Hofstede riconosce nel fondo la stessa ambientazione che si nota nel *Ritratto dell'Infanta con abiti da clarissa* di Antoon van Dyck³¹ [fig. 5]. La datazione del dipinto, dunque, dovrebbe essere intorno al 1630, concordemente al ritratto di São Paulo del Brasile.

29. H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. 2, p. 37, n. 59, f. 5.

30. J. Müller-Hofstede 1983, p. 319.

31. Antoon van Dyck, *Ritratto dell'Infanta con abiti da clarissa*, tela, 109x89 cm., Kunsthistorisches Museum, Vienna, 1630 (firmato: A.V. Dyck).

Un altro modello di ritratti arciducali sicuramente d'invenzione rubensiana, anche se pure in questo caso non si conoscono gli originali, mostra i principi delle Fiandre di tre quarti, fino alle ginocchia, ma con un diverso abbigliamento: per quanto riguarda Alberto, la postura è simile al prototipo del *Kunsthistorisches*, ma in questo modello il braccio destro è appoggiato sull'angolo estremo sinistro del tavolo dietro l'effigiato su cui, come negli esemplari di Vienna e Londra, è posato un cappello. Il vestito è in questo caso molto più sobrio, di seta nera, ornato solo di bottoni d'oro e dall'immancabile Toson d'Oro; una gorgiera di lino con polsini abbinati completa il serio costume. L'infanta, invece, ha una postura molto diversa dagli esemplari finora descritti, poiché è stante e tiene la mano destra poggiata su una sedia di fianco a lei. I vestiti sono sobri come nel *pendant* in cui è ritratto il marito, ma al posto del Toson d'Oro indossa alcuni giri di perle e ha appuntato un medaglione raffigurante la Vergine. L'acconciatura è fermata da un frenello di perle e nella mano sinistra tiene un fazzoletto bordato di trine. Secondo Vlieghe, questa coppia segue un prototipo ideato da Frans Pourbus II, noto solo attraverso copie di cui la migliore si trova presso il Museo Reale di Bruxelles (H. Vlieghe, 1987, p. 41, n. 65). Il *terminus ante quem* per datare i dipinti originali è il 1617, anno d'esecuzione dell'*Allegoria della Vista* [cap. 5, scheda 1] e dell'*Allegoria della Vista e dell'Olfatto* del Prado [cap. 5, fig. 2], poiché le effigi sono entrambe citate tra le raccolte d'arte mostrate in queste scene³².



5. Antoon van Dyck, *Ritratto dell'Infanta con abiti da clarissa*, Vienna, **Kunsthistorisches Museum**

Secondo Vlieghe, questa coppia segue un prototipo ideato da Frans Pourbus II, noto solo attraverso copie di cui la migliore si trova presso il Museo Reale di Bruxelles (H. Vlieghe, 1987, p. 41, n. 65). Il *terminus ante quem* per datare i dipinti originali è il 1617, anno d'esecuzione dell'*Allegoria della Vista* [cap. 5, scheda 1] e dell'*Allegoria della Vista e dell'Olfatto* del Prado [cap. 5, fig. 2], poiché le effigi sono entrambe citate tra le raccolte d'arte mostrate in queste scene³².

32. M. Díaz-Padrón 1975, v. I, p. 236.

Sempre in base a un'ipotesi di Vlieghe, gli originali sarebbero riferibili alla coppia di ritratti menzionati nella lettera del 9 dicembre 1616 scritta a Ercole Bianchi da Jan Brueghel il Vecchio. Di questo prototipo rubensiano esistono molteplici versioni, probabilmente nessuna autografa, di cui le migliori sono in tela conservate nella collezione del conte Spencer ad Althorp House [scheda 6], per quanto riguarda il ritratto di Alberto, e al Chrysler Museum di Norfolk, per quanto riguarda l'immagine di Isabella [scheda 7]. Soltanto in questi due esemplari il fondo è coperto parzialmente da un drappo damascato che interrompe il velluto verde su cui appaiono fasci di luce riflessa ed è interessante notare che tale tendaggio è uguale a quello che compare nel *Ritratto di Charlotte-Marguerite de Montmorency, principessa di Condé*, dipinto da Rubens al suo ritorno ad Anversa dopo il soggiorno in Italia³³ [fig. 6]. Il dettaglio della tenda, quindi, costituisce un importante elemento per attribuire a Rubens almeno l'invenzione di tale soggetto.

A partire dalla pubblicazione di Rooses³⁴, il *pendant* fu considerato autografo da Valentiner, Goris-Held, de Maeyer e Burchard, ma Vlieghe lo attribuisce a Gaspar de Crayer su un perduto originale di Rubens, tesi generalmente accettata³⁵; ancor più recentemente, però, Müller-Hofstede lo ha riferito di nuovo a Rubens³⁶, ipotesi che convince di più anche Díaz-Padrón, per il quale la coppia di dipinti sarebbe proprio quella citata nella lettera di Brueghel del 1616 che, anche secondo Vlieghe, menzionerebbe l'originale citato nelle allegorie del Prado³⁷.

Per questi modelli non sono note versioni a figura intera, ma alcuni esemplari che mostrano solo testa e spalle, come nel *pendant* conservato presso la Gemäldegalerie Dresda³⁸. Ancor più problematica è la definizione storico-stilistica di due tele, conservate al Prado, che raffigurano gli arciduchi assisi con alle spalle due secondari possedimenti terrieri [schede 8-9]: sul fondo del ritratto di Alberto si vede la tenuta di Tervuren, mentre lo scenario del corrispettivo con Isabella si apre sul castello di Mariemont. Secondo Michael Jaffé, questa coppia di dipinti sarebbe da collegare al mandato di pagamento del 13 ottobre 1615 per i ritratti arciducali da spedire a Don Rodrigo Calderón, Marchese di Siete Iglesias, passati nel 1621 nella collezione di Filippo IV a seguito della confisca dei beni del dignitario e per questo collocati infine nel museo del Prado; sarebbero, quindi, autografi di Rubens con l'intervento di Jan Brueghel il Vecchio per quanto riguarda l'esecuzione dei paesaggi³⁹. Per Vlieghe questa ipotesi è da rifiutare, in quanto non solo la qualità stilistica non permette di attribuirli a Rubens, ma soprattutto perché il *pendant* ricordato nel mandato di pagamento del 1615 sarebbe quello perduto e citato nell'*Allegoria della Vista* e nell'*Allegoria della Vista e dell'Olfatto* del Prado⁴⁰.

33. Peter Paul Rubens, *Ritratto di Charlotte Marguerite de Montmorency, principessa di Condé*, tela, 106x87,5 cm., Pittsburgh, Frick Art Museum, 1609-10. M. Jaffé 1989, p. 194, n. 247.

34. M. Rooses 1886-1892, v. IV, p. 875.

35. H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. 2, p. 40, n. 64, f. 13.

36. J. Müller-Hofstede 2009, p. 73.

37. M. Díaz-Padrón 2013, p. 53, n. 38, f. 41.

38. Inv. nn. 988-989.

39. M. Jaffé 1989, p. 210, nn. 328-329.

40. H. Vlieghe 1979, p. 653; H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. 2, p. 43-44, n. 66, f. 17; H. Vlieghe 1998, in: *Albert & Isabelle (Catalogue)*, p. 149, n. 202, f. 202.



Secondo Vergara, invece, è possibile che le due effigi siano quelle per il Marchese di Siete Iglesias in quanto si tratta dell'unica coppia di ritratti compatibile con la descrizione registrata negli inventari reali spagnoli nel XVII secolo⁴¹. Anche Díaz- Padrón non ritiene plausibile che possa trattarsi del *pendant* per Don Rodrigo Calderón in quanto l'elemento illustrativo del paesaggio è più appropriato per un gruppo di dipinti che l'arciduchessa avrebbe commissionato a Rubens nel 1623, raffigurante la vita quotidiana della coppia nei possedimenti spagnoli in terra fiamminga⁴². L'abbigliamento segue il prototipo citato nelle allegorie del Prado ma, secondo Michael Jaffé e Vieghe, la composizione generale è tratta dall'esemplare che fu inciso da Muller nel 1615⁴³.

6. Peter Paul Rubens, *Ritratto di Charlotte Marguerite de Montmorency, principessa di Condè*, Pittsburgh, Frick Art Museum

Il paesaggio alle spalle degli effigiati è di Jan Brueghel il Vecchio, attribuzione mai messa in discussione e confermata da Ertz nel suo catalogo generale delle opere di Brueghel⁴⁴, nonostante nell'inventario dell'Alcázar sia nominato Rubens come unico autore⁴⁵.

41. A. Vergara 1999, in: *El Arte...*, pp. 176-177, n. 30.

42. M. Díaz- Padrón 2013, p. 51-52, n. 35, f. 38.

43. M. Jaffé 1989, p. 210, nn. 328-329; H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. 2, p. 43-44, n. 66, f. 17.

44. K. Ertz 1979, pp. 338-340.

45. 1636: Inventario dell'Alcázar, Madrid, *Archivo de Palatin, Section Administrativa*, leg.708. nella Galleria de Mediodía, vicino al giardino degli Imperatori; 1666: Inventario dell'Alcázar, Madrid, *Archivo de Palacio, Bellas Artes* (dipinti nel palazzo della Priora); 1686: Inventario dell'Alcázar, Madrid, *Archivo de Palacio, Bellas Artes*, nn. 771-772; 1700: Inventario reale, Madrid, Testamentaria de Carlos II; 1748: Inventario del palazzo Arcivescovile di Madrid (indicati come scuola e senza nome degli effigiati). G. Martínez Leiva – A. Rodriguez Rebollo 2007, p. 148; M. Díaz- Padrón 1995, v. II, p. 1078.

Ertz propone una datazione compresa tra il 1616 e il 1617 mettendo in relazione le due tele con la lettera che Jan Brueghel invia a Ercole Bianchi il 9 dicembre del 1616 nella quale si fa riferimento al completamento di ritratti arciducali da parte di Rubens. Questa ipotesi è stata messa in discussione da Vlieghe⁴⁶ dal momento che non ritiene autografe le due opere, anche se egli stesso ammette che il proprio giudizio potrebbe essere stato offuscato dalla pesante ossidazione della vernice protettiva. In ogni caso, secondo lo studioso, lo stile delle pennellate è troppo secco e, per altro, la composizione è il risultato di un *accrochage* tratto da due prototipi rubensiani diversi, quindi conclude che potrebbe trattarsi al massimo di un'opera di bottega con la supervisione del maestro.

Díaz-Padrón ritiene, invece, che il solo ritratto di Alberto VII, di migliore qualità, sia autografo, mentre quello di Isabella sia di bottega⁴⁷. Tale ipotesi è confermata da Vergara che puntualizza i motivi della difficoltà di attribuzione, derivati, a suo parere, dalla tensione tra paesaggio e figura che mal si adatta alla prospettiva; tale composizione non deve essere stata soddisfacente, difatti il *pendant* costituisce un *unicum* sia nella ritrattistica rubensiana, sia nella serie dei ritratti arciducali⁴⁸. La tenuta di Tervuren e il castello di Mariemont non sono possedimenti di nuova costruzione, ma furono concessi con la nomina a governatori delle Fiandre quindi, secondo Vergara, sono simbolo della volontà di manifestare il vincolo con il territorio e con la tradizione della dominazione spagnola. L'arciduca ha in mano un paio di guanti, tipico indumento invernale, contrariamente a Isabella che nel *pendant* ha in mano un ventaglio, elemento dell'abbigliamento estivo: non essendo due ritratti dal vero, il vestiario non vuole suggerire un particolare momento dell'anno, ma solo mostrare la ricchezza e la raffinatezza degli effigiati⁴⁹.

La grande quantità di copie conosciute relative a questi modelli rubensiani è dovuta all'enorme diffusione che i ritratti degli arciduchi ebbero nelle collezioni non solo dei Paesi Bassi meridionali e della penisola iberica, ma di tutta l'Europa cattolica, Italia compresa. Ne costituiscono prova indiretta i molti cataloghi documentaristici in cui vengono descritti ritratti di Alberto e Isabella: oltre alle già citate liste dei beni dell'Alcázar e del Marchese di Leganés, una coppia di ritratti arciducali è descritta nell'inventario di Iñigo de Brizuela y Artega, che oltre a essere il confessore di Alberto VII fu anche presidente del Consiglio di Fiandra e del Consiglio di Stato e della Guerra del Re di Spagna⁵⁰; un altro *pendant* è registrato tra i beni di Antonio Carnero, principe di Santiago⁵¹, così come nella lista di dipinti appartenuti a Juan Gaspar Enríquez

46. H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. 2, pp. 43-44, n. 66, f. 17; H. Vlieghe 1998, in: *Albert & Isabelle (Catalogue)*, p. 149, n. 202, f. 202.

47. M. Díaz-Padrón 2013, p. 51-52, n. 35, f. 38.

48. A. Vergara 1999, in: *El Arte...*, pp. 176-177, nn. 30-31.

49. A. Vergara 1999, in: *El Arte...*, pp. 176-177, nn. 30-31.

50. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (Prot. 2682, ff. 1428-1457 v.), 21 gennaio 1629, folio 1430 v., lotto 25: "Dos Retratos del Archiduq.e Alverto y la S.a Infanta de medias figuras a çien R.s cada uno" ("Due Ritratti dell'Arciduca Alberto e la Signora Infanta a mezza figura a cento Reali ciascuno").

51. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (Prot. 8142, senza foliazione), 17 settembre 1662, lotto 25: "Mas otros dos retrattos de medio cuerpo con Marcos negros de Sr Archiduque Alverto y la señora Ynfanta a cientto y cinquenta Rs cada uno" ("Più altri due ritratti a mezzo busto con abiti neri del Signor Arciduca Alberto e la signora Infanta a cento cinquanta Reali ciascuno").

de Cabrera, duca di Medina de Rioseco e decimo ammiraglio di Castiglia, che per descrizione sembra corrispondere al prototipo del Kunsthistorisches o della National Gallery di Londra⁵². Anche il cardinale Guido Bentivoglio, essendo stato ambasciatore pontificio nelle Fiandre, possedeva ovviamente le effigi di Alberto VII e Isabella⁵³. A questo elenco si aggiunge l'inventario, finora inedito, datato 31 ottobre 1617, dei beni di Pietro Repper, un fiammingo trasferito a Roma nel rione Sant'Eustachio: ai lotti tre e quattro sono descritti i ritratti degli arciduchi delle Fiandre, segno di omaggio e fedeltà alla patria lontana⁵⁴. Finora si sono analizzati i modelli rubensiani dei ritratti arciducali che costituiscono un *pendant*, ossia furono concepiti contemporaneamente, hanno misure analoghe e una composizione speculare. Sono noti altri ritratti dei due arciduchi che furono creati individualmente, in epoche diverse. È il caso del *Ritratto equestre di Alberto VII* [scheda 12], conosciuto soltanto attraverso molte copie di bottega e grazie alla citazione che compare nell'*Allegoria della vista* del Prado, facente parte di un gruppo di opere che rappresentano i cinque sensi: l'originale ignoto, dunque, dovette appartenere alle collezioni di corte, poiché nella serie allegorica dei sensi di Madrid sono raffigurate le raccolte d'arte dei principi delle Fiandre (capitolo 5); questa riproduzione pone anche un *termine ante quem*, dal momento che l'*Allegoria della vista* fu dipinta nel 1617. Nel ritratto equestre, Alberto VII indossa un semplice vestito scuro decorato con il Toson d'Oro; il paesaggio alle sue spalle riproduce Ostenda, la città che venne espugnata nel 1604 dall'esercito fiammingo da lui condotto. La tipologia compositiva, incedente e frontale, che per questo differisce dalla tradizione cinquecentesca per la quale cavallo e cavaliere venivano ripresi lateralmente, è d'invenzione di Rubens: il primo esempio è il *Ritratto equestre del Duca di Lerma*, tela eseguita durante il primo soggiorno del pittore in Spagna, inviato dalla corte di Mantova⁵⁵ [fig. 7]; durante il periodo italiano, Rubens dipinse anche il *Ritratto equestre di Gio Carlo Doria*, nel quale introdusse la nuova posizione del cavallo rampante⁵⁶ [fig. 8];

-
52. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, *Sección Osuna*, Legajos 498-2, ff. 10-242, ff. 498-3, ff. 892-962, 17 novembre 1691, f. 94 v., lotto 245: “Dos pinturas en lienzo del mismo alto y ancho que las antezedentes con poca diferencia que la una es de un retratto de mas medio cuerpo de la Infanta de Flandes con vestidura negra cuello y puños alechugados tocada a la flamenca con unas bueltas de perlas al cuello y en el pecho una cruz de esmeraldas y a un lado una joya con Nuestra Señora de la conzepcion en una mano un lienzo y otros obre una silla, y la otra es un retratto de mas de medio cuerpo del Archiduque Alverto con vestidura negra y bottonadura de oro el jabon al cuello puños y cuello alechugado la gorra puesta sobre un bufette el rostro del gado y algo colorado en dos mill Rs cada uno” (“Due dipinti su tela della stessa altezza e larghezza, con poca differenza con i precedenti, di cui uno è un ritratto di un po' più di mezzo busto della Infanta di Fiandra con vestito nero con lattuga al collo e ai polsini alla maniera fiamminga con un giro di perle al collo e nel petto una croce di smeraldi e da un lato un cameo con Nostra Signora della Concezione, con una mano che tiene un fazzoletto sopra una sedia, e l'altro è un ritratto di un po' più di mezzo busto dell'Arciduca Alberto con un abito nero e i bottoni d'oro, il Toson al collo, lattuga al collo e ai polsi, il cappello sopra un tavolino, il viso sottile e fondo rosso, due-mila Reali cada uno).
53. ASR, 30 *Notai Capitolini*, ufficio 15, v. 181, folii 267-300 (notaio: Tomaso Salvatori), 24 gennaio 1645, folio 276 v., lotto 16: “Un altro quadro in forma mezzana del ritratto dell'Arciduca Alberto con cornice nera profilata d'oro per di dentro”; lotto 17: “Un altro ritratto simile dell'Infanta Isabella sua moglie”.
54. AUC, *Sezione I: Notai Diversi*, v. 754, folii 197-198, 205.
55. Peter Paul Rubens, *Ritratto equestre del Duca di Lerma*, tela, 289x205 cm., Madrid, Museo Nacional del Prado, 1603 (firmato e datato). M. Jaffé 1989, p. 152, n. 36.
56. Peter Paul Rubens, *Ritratto equestre di Gio Carlo Doria*, tela, 265x188 cm., Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spina, 1606 circa.



7. Peter Paul Rubens, *Ritratto equestre del duca di Lerma*, Madrid, Museo Nacional del Prado

questa tipologia iconografica fu a sua volta molto imitata nel corso del XVII secolo, soprattutto dall'allievo Antoon van Dyck, nel famoso *Ritratto di Carlo I d'Inghilterra*⁵⁷ [fig. 9], e da Diego Velazquez, nel *Ritratto del Principe Balthasar Charles su un cavallo rampante*⁵⁸ [fig. 10]. Secondo Vlieghe, Rubens trasse ispirazione per questa nuova composizione di immagine equestre dalla serie di incisioni di Stradanus raffiguranti gli imperatori romani a cavallo, in particolare quella di Giulio Cesare⁵⁹; a tal proposito, però, non va dimenticata l'ipotesi di Pilo secondo cui la soluzione iconografica frontale, di fortissima suggestione, come se l'effigiato stesse varcando il confine della tela per piombare sopra lo spettatore, potrebbe essere stata ispirata da un perduto dipinto murale con l'immagine di Marco Curzio, eseguito dal Pordeone sulla facciata del Palazzo d'Anna a Venezia intorno al 1531⁶⁰. Tutte le copie attualmente conosciute del *Ritratto equestre di Alberto VII* han-

no le dimensioni di un mezzo busto e, considerando le proporzioni della citazione nell'*Allegoria* del Prado, si evince che anche l'originale non dovette essere più grande; se fosse così, sarebbe un *unicum* nell'opera di Rubens, che dipinse solo ritratti equestri a dimensioni reali, differentemente da Gaspar de Crayer di cui sono note figure a cavallo di dimensioni ridotte; per questo motivo, Müller-Hofstede interpreta la citazione nell'*Allegoria* del Prado come un bozzetto⁶¹. È da segnalare, infine, che una copia del *Ritratto equestre di Alberto VII* è descritta nell'inventario post-mortem, datato 1678, del pittore Erasmus Quellinus⁶².

57. Antoon van Dyck, *Ritratto di Carlo I d'Inghilterra*, tela, 368,4x270 cm., Londra, Buckingham Palace, 1633.

58. Diego Velazquez, *Ritratto del principe Balthassar Charles su cavallo rampante*, tela, 209x173 cm., Madrid, Museo Nacional del Prado, 1635.

59. H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. 2, pp. 35-37, n. 58, f3.

60. G.M. Pilo 1988, p. 116-123.

61. J. Müller-Hofstede 1983, p. 320, n. 15.

62. J. Denucé 1932, p. 276.

Nel giugno 1625, dopo la conquista di Breda, strappata al dominio delle Province Unite, l'Infanta Isabella e il comandante delle truppe fiamminghe, il genovese Ambrogio Spinola, si fermarono qualche giorno ad Anversa prima di rientrare a Bruxelles, ospiti a casa di Rubens. Da parte di Isabella, questo evento fu l'occasione per commissionare il proprio ritratto e quello del condottiero italiano⁶³. Il busto-modello raffigurante l'Infanta tratto dal vero non è noto, ma la composizione è conosciuta attraverso molteplici copie [scheda 13], a mezzo busto, ma anche fino alle ginocchia e a figura intera, di cui quella più celebre e stilisticamente significativa fu eseguita da Antoon van Dyck, ora alla Princely Art Collection del Liechtenstein.



8. Peter Paul Rubens, *Ritratto equestre di Gio Carlo Doria*, Genova, Palazzo Spinola

In questo ritratto, Isabella indossa l'abito delle clarisse, ordine Terziario di San Francesco cui si unì nel mese di ottobre del 1621, dopo la morte del consorte Alberto VII. La casata di Spagna era particolarmente legata alle monache clarisse, poiché il monastero delle Descalzas Reales di Madrid, frequentato da Isabella stessa durante l'infanzia, era stato fondato da Giovanna d'Austria, sorella del re Filippo II, padre dell'arciduchessa di Fiandra. Per altro, l'Infanta ebbe come padri confessori soltanto francescani, tra cui Andreas de Soto, commissario generale dei Terziari Francescani dei Paesi Bassi e della Germania. La composizione originale autografa può essere evinta dall'incisione di Pontius⁶⁴ che mostra Isabella stante, ritratta fino alle ginocchia, leggermente

voltata a sinistra mentre guarda lo spettatore tenendo tra le mani un lembo del velo; intorno

alla testa si scorgono dei raggi che formano una sorta di aureola, simbolo della Divina Provvidenza. La versione su tela conservata presso il Norton Simon Inc. Museum of Art di Pasadena venne considerata autografa da Burchard, mentre Michael Jaffé ritiene che sia stata eseguita in collaborazione con la bottega; dello stesso avviso è anche Vlieghe che considera soltanto i lineamenti del volto di mano di Rubens⁶⁵.

63. G.P. Bellori 1672, p. 251; Philippe Chifflet, *Journal historique des choses mémorables arrivées en la cour des Pais-Bas depuis l'an 1559 jusques à l'an 1632 inclus*, Besançon 1625, p. 257; Herman Hugo, *Obsidio Bredana*, Antwerp 1626, p. 125; M. de Maeyer 1955, doc. 199, p. 375.

64. V.S., p.178, n. 206.

65. H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. 2, p. 121, n. 111; M. Jaffé 1989, p. 296-297, n. 864 bis.

Ritratti di altri dignitari

Come accennato, durante il soggiorno ad Anversa del 1625, l'Infanta Isabella commissionò a Rubens anche il ritratto del comandante dell'esercito fiammingo, Ambrogio Spinola, che si era valorosamente distinto



nella battaglia per la presa di Breda [schede 15-16]. Contrariamente ai ritratti degli arciduchi, in questo caso sono note molte versioni considerate autografe per qualità stilistica. La ragione di queste repliche eseguite dallo stesso Rubens è determinata dalla grande diffusione che il ritratto ebbe in alcune prestigiose raccolte d'arte. L'esecuzione di questi esemplari fu possibile perché il modello realizzato dal vero rimase nello studio del pittore, come si evince dalla descrizione del lotto 98 dell'inventario post-mortem dei beni appartenuti a Rubens: "un portrait du Marquis Spinola"⁶⁶. Inoltre, una folta documentazione archivistica attesta questa fortunata circostanza collezionistica. Oltre alla versione che appartenne alla corte di Bruxelles, tra il 1627 e il 1628 è noto l'epistolario che Rubens inviò a Pierre Dupuy, letterato, consigliere di Stato francese e conservatore della Biblioteca Reale, riguardante la commit-

9. Antoon van Dyck, *Ritratto di Carlo I d'Inghilterra*, Londra, Buckingham Palace

tenza di una replica del ritratto dello Spinola ordinato da Isabella: queste lettere forniscono informazioni preziosissime poiché attraverso di esse è possibile seguire l'intero iter di realizzazione, dalle informazioni sull'esecuzione dell'originale fino alla consegna della nuova replica. il 2 settembre 1627 il pittore scrisse in postilla: "Ho ben dipinto il ritratto del Marchese Spinola dal naturale, ma sin adesso non è tagliato in rame

66. J. Denucé 1932, pp. 60-65.



10. Diego Velázquez, *Ritratto del Principe Balthasar Charles su un cavallo rampante*, Madrid, Museo Nacional del Prado

per altre occupationi che l'hanno divertito"⁶⁷; il 3 dicembre dello stesso anno gli accordi per la nuova versione erano già stati presi: "Io non mancherò di servir V.S. del suo ritratto in conformità delle misure ch'Ella mi manda ..." "⁶⁸; qualche giorno dopo, il 9 dicembre, Rubens informò il committente che quanto prima avrebbe atteso a quanto ordinato: "il ritratto del Sr Marchese si metterà quanto primo in opera"⁶⁹; il 20 gennaio del 1628 l'effigie non era ancora completata, ma Rubens si premonì di assicurare a Dupuy lo stato di avanzamento e il realismo nella fisionomia dello Spinola: "Ho caro che VS havendo visto adesso il naturale potrà giudichar meglio della somiglianza del ritratto il quale si va facendo et è hormai molto avanzato", e aggiunse in postilla, per spiegare la lunga attesa nella realizzazione dell'opera: "Le pitture vanno in lungo d'inverno, perché gli colori si seccano ditficuliissime. . ." "⁷⁰; infine l'11 maggio dello stesso anno il ritratto era completato: "Il ritratto del Sigr Marchese e tutto pronto a servizio di V.S. ne aspetto altro che qualq. buona occasione di passaggio a la volta di Parigi"⁷¹, ma Dupuy dovette aspettare ancora che si trovasse un modo per consegnare l'opera, tanto che il 6 luglio Rubens mandò una missiva esprimendo rammarico per questo ulteriore ritardo: "Mi dispiace di non haver ancora trovato occasione di poter mandar a V.S. il suo Marchese..." "⁷²; finalmente il 2 dicembre 1628 la replica con l'effigie dello Spinola era partita alla volta di Parigi, per cui Rubens chiese informazioni sull'avvenuta consegna: "Spero che V.S. aveva ricevuto il ritratto del Sgr. Marchese per cui ricapito lasciar buon ordine al mio partire d'Anversa"⁷³.

verno, perché gli colori si seccano ditficuliissime. . ." "⁷⁰; infine l'11 maggio dello stesso anno il ritratto era completato: "Il ritratto del Sigr Marchese e tutto pronto a servizio di V.S. ne aspetto altro che qualq. buona occasione di passaggio a la volta di Parigi"⁷¹, ma Dupuy dovette aspettare ancora che si trovasse un modo per consegnare l'opera, tanto che il 6 luglio Rubens mandò una missiva esprimendo rammarico per questo ulteriore ritardo: "Mi dispiace di non haver ancora trovato occasione di poter mandar a V.S. il suo Marchese..." "⁷²; finalmente il 2 dicembre 1628 la replica con l'effigie dello Spinola era partita alla volta di Parigi, per cui Rubens chiese informazioni sull'avvenuta consegna: "Spero che V.S. aveva ricevuto il ritratto del Sgr. Marchese per cui ricapito lasciar buon ordine al mio partire d'Anversa"⁷³.

67. CDR IV, pp. 298-299, n. DXIV; I. Cotta 1987, pp. 257-258, n. 101; R.S. Magurn 1955, pp. 198-200, n. 122.

68. CDR IV, p. 332, n. DXXIV; I. Cotta 1987, p. 274, n. 110; R.S. Magurn 1955, p. 213, n. 135.

69. CDR IV, pp. 333-334, n. DXXV; I. Cotta 1987, pp. 275-276, n. 111; R.S. Magurn 1955, pp. 213-214, n. 136.

70. CDR IV, pp. 353-354, n. DXXXII; I. Cotta 1987, p. 288-289, n. 118; R.S. Magurn 1955, pp. 230-232, n. 143.

71. CDR IV, pp. 402-404, n. DXLVIII; I. Cotta 1987, pp. 317-319, n. 132; R.S. Magurn 1955, p. 261-263, n. 166.

72. CDR IV, pp. 437-438, n. DLVI; I. Cotta 1987, p. 334-335, n. 139; R.S. Magurn 1955, p. 272-273, n. 174.

73. I. Cotta 1987, pp. 348-349, n. 145; R.S. Magurn 1955, pp. 191-193, n. 180.

Pierre Dupuy non fu l'unico a richiedere una replica autografa del ritratto dello Spinola commissionato dall'Infanta Isabella: una copia è registrata nell'inventario dei beni del duca di Buckingham del 1635: "Reuben. Marquesse Spinola"⁷⁴, un'altra è documentata nell'inventario di Diego Mexía Felípez de Guzmán, marchese di Leganés, che per altro era il figlio adottivo del comandante genovese, quindi potrebbe essere un esemplare originale appartenuto allo stesso effigiato⁷⁵, infine nel 1677 la gilda di San Luca di Anversa giudicò autografa un'ulteriore versione⁷⁶.

La corrispondenza tra le fonti archivistiche e le repliche autografe conosciute è talvolta oggetto di dibattito critico, ma in generale il *Ritratto di Ambrogio Spinola* costituisce un caso abbastanza fortunato per ampiezza di documentazione e di conservazione di esemplari qualitativamente riferibili alla mano di Rubens. Michael Jaffé considera la versione in olio su carta, limitata alla testa e alle spalle, nella Národní Galerie di Praga, il modello tratto dal vero, rimasto in possesso del maestro d'Anversa⁷⁷. Vlieghe, invece, ritiene probabilmente perduto il bozzetto originale⁷⁸, ma sarebbe conforme a una copia in tela di elevata qualità stilistica custodita presso il Jewett Arts Center di Wellesley, concordemente giudicata autografa dalla critica⁷⁹. Nella Národní Galerie di Praga è conservata un'altra versione in tavola che riprende il condottiero genovese fino alle ginocchia: è l'unico esemplare in cui Spinola indossa l'armatura intera; secondo Vlieghe, è da attribuire senza dubbio a Rubens e da collegare a un ritratto del comandante inciso da Jan Muller nel 1615 da un dipinto di Michiel Mierevelt, da cui dunque Rubens avrebbe tratto ispirazione dieci anni dopo. Inoltre, è verosimile che si tratti della versione appartenuta al marchese di Leganés, poiché nel suo inventario si specifica la tenuta in armatura intera dell'effigiato, anche se viene indicata come a mezzo busto: "Un retrato de medio cuerpo armado del Marques de los Balbases Ambrosio Espinola, de mano de Rubens"⁸⁰.

La provenienza dell'opera è stata ricostruita da Slaviček, ma la documentazione archivistica finora trovata non permette di risalire a prima della fine del XVII secolo: la tavola pervenne nell'attuale collocazione nel 1945 dalla raccolta della famiglia Nostitz di Praga, che deteneva il dipinto dal 1706 quando fu acquisito dal conte Johann Nostitz; nel 1692 era di proprietà del conte Franz Anton Berckel von Dubé di Vienna e può essere plausibile che l'alienazione fu decisa dal figlio di Diego Mexía⁸¹. Michael Jaffé, invece, identifica la tavola della Národní Galerie con la versione che sarebbe stata tratta dal vero nello studio di Rubens, considerando l'altra versione di Praga su carta uno studio preliminare⁸².

74. R. Davies 1907, p.379.

75. M. Rooses 1897, p. 169; M. Crawford Volk 1980, pp. 256-268.

76. M. Rooses 1904, v. IV, p. 271, n. 1059.

77. M. Jaffé 1976, pp. 83-96.

78. H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. 2, p. 184-185, n. 148.

79. G.F. Waagen 1857, p. 519; M. Rooses 1886-1892, v. IV, p. 272, n. 1062; A. Rosenberg 1906, p. 273; R. Oldenbourg 1921, p. 452; W.R. Valentiner 1946, p. 47, n. 87b; J.A. Goris – J.H. Held 1947, p. 47, n. A21; C.H. Shell - J. McAndrew 1958, pp. 90-92; H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. 2, p. 183-184, n. 147.

80. "Un ritratto a mezzo busto armato del Marchese di los Balbases Ambrogio Spinola, di mano di Rubens". M. Rooses 1897, p. 169; M. Crawford Volk 1980, pp. 256-268; H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. 2, p. 184-185, n. 148, f. 215.

81. L. Slaviček 1983, p. 233.

82. M. Jaffé 1976, p. 95; M. Jaffé 1989, n. 799, p. 286.



11. Peter Paul Rubens, *Ritratto di Ambrogio Spinola*, St. Louis, City Art Museum

Anche l'esemplare del Herzog Anton Ulrich Museum di Brunswick è su legno e differisce dalla versione in tavola di Praga solo per il costume, che non presenta l'armatura intera. Vlieghe ne conferma l'autografia, concordemente con la maggior parte della critica, e la considera eseguita dopo la l'esemplare della Národní Galerie⁸³. Secondo van Gelder, infine, l'opera di Brunswick sarebbe da collegare a quella appartenuta a Pierre Dupuy⁸⁴. Più problematica è la tela del City Art Museum di St. Louis, replica della versione di Brunswick⁸⁵ [fig. 11]: Muxel la considerò di Van Dyck⁸⁶, ma l'ipotesi non ebbe seguito; secondo Vergara è da considerarsi autografa⁸⁷, invece Horst Vey la declassa a opera di bottega⁸⁸, opinione corretta da Michael Jaffé che ne ravvede ritocchi da parte di Rubens⁸⁹. Vlieghe condivide l'attribuzione data da Vergara e suggerisce che potrebbe essere la versione appartenuta al Duca di Buckingham o quella che fu esaminata e giudicata autografa dalla Gilda di S. Luca nel 1677⁹⁰.

Un'altra versione appartenne alla collezione

Bunsbury, ma attualmente è conosciuta solo attraverso documentazione fotografica in bianco e nero⁹¹; corrisponde a un disegno a gesso e tempera su carta conservato presso la Print Room of University Library di Varsavia: Michael Jaffé lo considera come studio dell'esemplare pittorico di Bunsbury⁹², ma Vlieghe rifiuta recisamente tale tesi per la secchezza della linea grafica e la mancanza di profondità, caratteristiche stilistiche assolutamente non compatibili con la mano di Rubens⁹³.

83. C.N. Eberlein 1776, p.66, n. 227; G. Parthey 1863-1864, v. II, p. 434, n. 366; H. Riegel 1882, v. II, pp.58-61; M. Rooses 1886-1892, v. IV, pp. 270-271, n. 1059; H. Riegel 1900, n. 85; A. Rosenberg 1906, p.274; E. Dillon 1909, pp.152, 212, t. CCLXXII; R. Oldenbourg 1921, p. 289; H.G. Evers 1943, p. 356; E. Duverger 1971, pp.150-151; S. Jacob - R. Klessmann 1976, pp.48-49; H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. 2, p. 185-187, n. 149, f. 216.

84. J.G. van Gelder 1980, pp. 166-167.

85. Peter Paul Rubens e bottega, *Ritratto di Ambrogio Spinola*, tela, 118x85,5 cm., St. Louis, City Art Museum, 1625.

86. J.N. Muxel 1825, n. 105; J. N.Muxel 1841.

87. A. Vergara 1999, in: *El Arte...*, pp. 256-257, n. 80.

88. Lettere private conservate al museo.

89. Lettere private conservate al museo.

90. H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. 2, p. 186, n. 149.

91. Fascicoli archiviati presso il Rubenianum: PT-AP_1191; PT-AP_1192_01-02; PT-AP_1193_01.

92. M. Jaffé 1976, pp. 83-96.

93. H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. 2, p. 186, n. 149.

Il dipinto è disperso da tempo, ma si ricostruisce approssimativamente la tavolozza cromatica in base alla descrizione che ne fece Smith nel 1830⁹⁴; forse andò distrutto nell'incendio di Baton Hall nel 1920, ma è anche possibile che sia ancora in qualche collezione privata poiché, in una lettera del 14 agosto 1937, G. Colin Agnew informò Burchard della vendita del dipinto, insieme ad altre opere della collezione Bunsbury⁹⁵. L'importanza di quest'opera è determinata dal costume indossato dall'effigiato: è infatti l'unica versione in cui Ambrogio Spinola indossa l'uniforme cerimoniale dell'Ordine del Toson d'Oro. Se l'autografia è confermata pressoché unanimemente dalla critica⁹⁶, più difficile è stabilire la circostanza per la quale il dipinto fu realizzato: Michael Jaffè pensa sia stato eseguito durante il soggiorno di Rubens in Spagna tra il 1628 e il 1629, quindi sarebbe più tardo rispetto agli esemplari finora analizzati⁹⁷. Anche se storicamente possibile, in quanto Ambrogio Spinola risiedette presso la corte iberica nello stesso biennio in cui fu presente il pittore d'Anversa, Vlieghe mette in dubbio tale teoria in quanto Francisco Pacheco, che fu un minuzioso cronista dei ritratti eseguiti da Rubens negli anni del secondo soggiorno spagnolo, nel suo trattato "El Arte de la pintura" del 1649 non menziona alcun dipinto raffigurante il condottiero genovese e si deve presupporre che avrebbe senz'altro registrato il ritratto di un personaggio così celebre⁹⁸.

Un anno prima di ospitare l'Infanta Isabella e Ambrogio Spinola, Rubens accolse nella propria casa un altro grande dignitario: il principe Ladislao Sigismondo Vasa, figlio del re Sigismondo III di Polonia, in occasione di un viaggio itinerante in Europa, che coinvolse anche l'Italia, iniziato nel 1622 e terminato con il rientro a Varsavia il 22 maggio 1625. Rubens frequentò il sovrano polacco tra il 7 settembre e il 2 ottobre 1624, durante il soggiorno del principe nelle Fiandre. La ragione della visita era di natura diplomatica: in accordo con l'imperatore Ferdinando II e il re di Spagna Filippo IV, la Polonia voleva ottenere l'appoggio della flotta fiamminga per attaccare la Danimarca, occupare Sund e cacciare dal regno di Svezia il protestante Gustavo Adolfo II Vasa, membro della medesima famiglia del monarca polacco. La dinastia dei Vasa, iniziata nel 1523 con Gustav I Eriksson, era di fatto spaccata in due fazioni: il ramo cattolico regnante in Polonia, di cui faceva parte anche Ladislao Sigismondo (eletto re con il nome di Ladislao IV nel 1632) e il ramo protestante sovrano di Svezia. Nel più ampio scenario della "Guerra dei Trent'anni", le due fazioni cercarono entrambe di unificare i territori del nord Europa a discapito del ramo familiare concorrente: la Danimarca, governata da Cristiano IV, si alleò con Gustavo II Adolfo Vasa, re svedese e difensore dei Paesi protestanti riformati, mentre l'impero asburgico d'Austria era a favore della monarchia polacca. In realtà, per la loro fede cattolica, i governanti delle piccole, ma strategiche, Fiandre meridionali erano già stati coinvolti, all'inizio del secolo, per dirimere una spinosa questione riguardante la famiglia Vasa: Cecilia, prozia di Ladislao Sigismondo, figlia di Gustavo I di Svezia e sorella del successivo sovrano Giovanni III, dopo una vita dissoluta e rimasta vedova, si convertì al Cattolicesimo ottenendo la reggenza del margraviato di Baden-Rodemachern.

94. J. Smith 1829-1842, v. II, p. 355, n. 1369.

95. Fascicoli archiviati presso il Rubenianum: PT-AP_1191; PT-AP_1192_01-02; PT-AP_1193_01.

96. J. Smith 1829-1842, v. II, p. 355, n. 1369; M. Rooses 1886-1892, v. V, p. 350, n. 1062; J.G. van Gelder 1980, p.166, n. 13.

97. M. Jaffè 1976, pp. 83-96.

98. H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. 2, p. 186, n. 149.

In realtà, per la loro fede cattolica, i governanti delle piccole, ma strategiche, Fiandre meridionali erano già stati coinvolti, all'inizio del secolo, per dirimere una spinosa questione riguardante la famiglia Vasa: Cecilia, prozia di Ladislao Sigismondo, figlia di Gustavo I di Svezia e sorella del successivo sovrano Giovanni III, dopo una vita dissoluta e rimasta vedova, si convertì al Cattolicesimo ottenendo la reggenza del margraviato di Baden-Rodemachern. Per aver offerto la propria flotta al re di Spagna, fu accusata di tramare contro suo fratello, monarca di Svezia convintamente rimasto protestante. Fu quindi bandita dalla Svezia e ridotta in povertà ma, nel 1603, Clemente VIII chiese proprio ad Alberto VII di Fiandra di diventare affidatario della dote di Cecilia⁹⁹ affinché la margravia, vedova ed esule ma cattolica, potesse godere dell'usufrutto (si riporta in appendice documentale la trascrizione e la traduzione della lettera commendatizia con la quale il papa affidò all'arciduca la sorte di Cecilia Vasa di Svezia).

Non solo, dunque, alla Polonia serviva l'alleanza delle Fiandre per il predominio sulla Svezia, ma Ladislao Sigismondo era in quel momento il candidato più favorito nel comando della flotta spagnola, ma anche per questo progetto era fondamentale il favore dell'Infanta. Per entrambi gli obiettivi, era inoltre necessario convincere Isabella a stipulare un accordo di pace con Maurizio d'Orange, Statolder delle Province dei Paesi Bassi Settentrionali, per la forte presenza protestante nel territorio polacco, soprattutto tra le famiglie nobili.

Come ricorda l'ambasciatore francese Nicolas de Bar Baugny in una lettera indirizzata al suo sovrano¹⁰⁰, Rubens partecipò alle trattative come consigliere di corte, ma sebbene i rapporti tra Bruxelles e la Polonia si mantennero sempre ottimi, i progetti di alleanza decisi in questa occasione vennero ben presto abbandonati: non solo non venne firmata alcuna tregua con Maurizio d'Orange, ma l'anno successivo le truppe fiamminghe riconquistarono Breda, passata sotto le Province Unite proprio grazie al comando del generale olandese; da parte sua, Ladislao Sigismondo dimenticò velocemente l'idea di prendere il comando delle truppe spagnole e, subito dopo essere nominato re, allentò l'alleanza paterna con la casata d'Asburgo, che rinsaldò solo quando la nobiltà protestante polacca gli impose un arresto del conflitto per la riconquista dei territori svedesi. In ogni caso, il 30 settembre 1624, dopo aver visitato il campo di battaglia di Breda, ancora sotto assedio, Ladislao Sigismondo si recò ad Anversa per farsi ritrarre da Rubens [scheda 14]; la committenza proveniva dall'arciduchessa delle Fiandre e prevedeva, come da tradizione, diversi formati: dal ritratto dal vero, limitato alla testa e alle spalle, dovevano essere realizzate l'effigie fino alle ginocchia e quella a figura intera. Purtroppo in questo caso gli originali appartenuti alla corte di Bruxelles non sono noti, ma si può ricostruire la versione il soggetto ritratto fino alle ginocchia dall'incisione che ne trasse Pontius¹⁰¹, oltre che da alcune copie di bottega, poiché anche questo modello rubensiano ebbe una grande

99. ASV, *Instrumenta Burghesiana*, blocchetto IV/4, n. 145: *Litterae commendatitiae: Clemens VIII Alberto Arciduci Austriae Ceciliam marchionissam Badensem viduam catholicam ex regio Sveciae sanguine, commendat. Procuret ut illa quam celerrime in usumfructum et possessionem suae dotis venire possit, de quo negotio iam in consilio secretionem Archiducis in eius favorem decisum est. Romae, apud S. Petrum 12 Januarii 1602* ("Lettera commendatizia: Clemente VIII affida ad Alberto Arciduca d'Austria la margravia cattolica di Baden Cecilia, della casata del regno di Svezia. Che amministri affinché ella possa godere celermente del possesso e dell'usufrutto della propria dote, del quale incarico è già stato deciso a suo favore nel consiglio privato dell'arciduca. Roma, presso San Pietro, 12 gennaio 1602").

100. 13 settembre 1624. Bibliothèque National, Parigi, MSS fond Fr. 17941, f. 74v.

101. V.S., p.171, n.156.

diffusione tra le collezioni d'arte europee: anche se alcuni studiosi la ritennero autografa¹⁰², l'esemplare su tela del castello Wawel a Cracovia, in prestito permanente al Metropolitan Museum of Art di New York, è da declassare a opera di scuola¹⁰³, probabilmente eseguita proprio dalla versione a stampa di Pontius¹⁰⁴.

La sola versione a figura intera proviene dalla collezione Gunduli di Ancona, dove il principe Ladislao pernottò tra il 13 e il 14 dicembre del 1624¹⁰⁵, mentre sono conosciuti due esemplari a mezzo busto: uno in tela, proveniente dal museo polacco di Rapperswil, bruciò a Varsavia nel 1939; l'altro, sempre in tela, è tutt'ora conservato presso la Galleria di Palazzo Durazzo Pallavicini di Genova; per molti studiosi¹⁰⁶, l'esemplare ligure è autografo, ma più probabilmente si tratta di un'esecuzione di bottega anche se di grande qualità stilistica¹⁰⁷.

Come nota Chrościcki¹⁰⁸, il modello rubensiano commissionato dall'Infanta non sarebbe potuto essere destinato alla nobiltà polacca: la spada e il bastone del comando che completano il costume indossato da Ladislao sono simboli regali, così come la tenda del baldacchino alle sue spalle, e in quanto tali sarebbero stati considerati un abuso dei fondamenti giuridici della Polonia. In questa nazione, infatti, vigeva una monarchia di tipo elettivo e non per successione ereditaria, quindi Ladislao non poteva essere ritratto con simboli legati alla sovranità, proprio perché non era l'erede ufficiale al trono del padre; per altro, durante la vita del re in carica, la propaganda politica dei candidati alla successione era severamente proibita¹⁰⁹.

Nel museo nazionale di Varsavia, infatti, si conserva un altro ritratto di Ladislao, non derivato dal prototipo rubensiano, in cui il principe tiene tra le mani una mazza e una sciabola, segni di comando ma non di regalità¹¹⁰ [fig. 12]. Questa ulteriore effigie fu realizzata dopo la vittoriosa campagna militare che il figlio del re polacco condusse nel 1621 a Chocim, nell'attuale Ucraina, per respingere l'invasione dei turchi ottomani. Questa battaglia costituisce l'indicazione geografica dello sfondo di un'altra immagine di Ladislao Sigismondo, eseguita negli anni '30 del XVII secolo in base al modello rubensiano di qualche anno prima: si tratta di un ritratto equestre, conservato presso il castello Wawel di Cracovia e proveniente dalla collezione Cook di Richmond¹¹¹ [fig. 13], che riprende la composizione di quello che raffigura Alberto VII, realizzato prima del 1617¹¹².

102. J. Mycielski 1921, p. XXVI; R. Przewdziecki 1937, p. 206; J.A. Goris – J.H. Held 1947, p. 29, n. 18, t.23; L. Van Puyvelde 1952, p. 146; E. Larsen 1952, p. 217, n. 64; J.T. Petrus 1976, pp. 171-172, n. 135, f. 47.

103. R. Oldenbourg 1921, p. 273; W.R. Valentiner 1946, p. 163, n. 82; W.A. Liedtke 1984, pp. 220-222, t. 83.

104. H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. 2, p. 124, n. 113; J.A. Chrościcki 1992, pp. 100-101.

105. J.A. Chrościcki 1992, p. 101.

106. J. Smith 1829-1842, v. II, p. 155, n. 540; M. Rooses 1886-1892, v. IV, pp. 282-283, n. 1078; W. Suida 1906, p. 162; A. Morassi 1947, pp. 194-195; P. Torriti 1967, pp. 180-187; R. Oldenbourg 1921, p. 466; M. Jaffé 1989, n. 775, p. 283.

107. H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. 2, p. 124, n. 113; J.A. Chrościcki 1992, p. 101.

108. J.A. Chrościcki 1992, p. 103.

109. Ladislao Sigismondo, figlio del re Sigismondo III di Polonia e di Anna d'Austria, fu eletto re nel 1632, ma, all'epoca del suo viaggio nelle Fiandre, non aveva alcun diritto di farsi effigiare già come sovrano.

110. Anonimo, *Ritratto di Ladislao Sigismondo Vasa come vincitore di Chocim*, tela, Varsavia, Museo Nazionale, post 1621.

111. Bottega di Peter Paul Rubens, *Ritratto equestre di Ladislao Sigismondo Vasa*, tela, Cracovia, Castello di Wawel, 1624.

112. J.A. Chrościcki 1992, p. 103



12. Anonimo, *Ritratto di Ladislao Sigismondo Vasa come vincitore di Cochim*, Varsavia, Museo Nazionale

I contatti tra Rubens e la corte polacca iniziarono, in realtà, molti anni prima del viaggio nelle Fian-dre di Ladislao: tra il 1615 e il 1618 il maestro d'Anversa ricevette l'ordine di eseguire, su commissione diretta del sovrano della Polonia, alcuni ritratti del re Sigismondo III: in un'effigie il monarca doveva apparire in alta tenuta così come durante la cerimonia d'incoronazione; l'immane-rabile ritratto equestre era impostato sul modello tipico inventato da Rubens per il Duca di Lerma; in un'altra tipologia il re doveva apparire in abbigliamento di rappresentanza, con un elegante cappello nero. Gli originali autografi non sono noti, ma si conoscono varie copie di bottega, tutte databili non prima del terzo decennio del XVII secolo, tra cui quella al Bayerische Staatsgemälde Sammlungen di Monaco corrisponde al prototipo in alta tenuta; nel castello di Gripsholm si conserva un esemplare del ritratto equestre; nella collezione Heinz-Kisters di Kreuzlingen è documentata un'immagine del sovrano polacco con il cappello¹¹³. Nel contesto della disamina delle colle-

zioni arciducali, questa committenza è rilevante in quanto l'undici dicembre 1621 è registrato un pagamento di trecento fiorini a favore di Jan Brueghel il Vecchio per la realizzazione dei ritratti di Sigismondo III, destinati alla corte di Bruxelles¹¹⁴, verosimilmente copie dai prototipi realizzati da Rubens¹¹⁵.

113. J.A. Chrościcki 1992, p. 95.

114. M. de Maeyer 1955, p. 357, n. 170.

115. J.A. Chrościcki 1992, p. 97.

Come accennato, nel 1628 Rubens venne chiamato dalla corte spagnola dove rimase per due anni: a seguito di questo viaggio, il re gli affidò un'importante missione diplomatica che aveva per obiettivo la sanzione di un patto di alleanza con il re d'Inghilterra Carlo I Stuart. Questo soggiorno iberico fu anche l'occasione per l'Infanta Isabella di commissionare al suo pittore di corte una serie di ritratti dei suoi nipoti: Filippo IV, sovrano di Spagna [scheda 17], con la consorte Isabella di Borbone [scheda 18], e il fratello minore Ferdinando, all'epoca già cardinale [scheda 19]. Oltre al già menzionato riferimento di Francisco Pacheco¹¹⁶, la circostanza è ricostruibile anche attraverso alcuni documenti archivistici; nella lettera che Rubens scrisse il 2 dicembre 1628 a Nicolas Fabri de Peiresc, scienziato e numismatico francese, si legge: “Io m'attengo qui a dipingere come da per tutto et ho già fatto il ritratto equestre di Sua Maestà con molto suo gusto e sodisfattione...” e più avanti: “... ho fatto ancora le teste di tutta la famiglia reggia accurata.^{te} con molta comodità nella lor presenza, per servizio della Sereniss.^{ma} Infante mia sig.^{ra}”¹¹⁷. Nello stesso giorno Rubens scrisse anche a Pierre Dupuy confermando le stesse informazioni: “Ma perché V.S. sappia qual vita sia la mia in questa corte dirò ch'io depingo qui come da per tutto dove mi ritrovo et ho fatto hormai il ritratto equestre del re con molto suo gusto e sodisfattione et ancora gli ritratti di tutta questa famiglia reggia, per curiosità particolar della Sereniss.^{ma} Infante mia sig.^{ra}”¹¹⁸. Il ritratto equestre di cui si parla in queste lettere, evidentemente di committenza regia e non arciducatale, andò distrutto nell'incendio dell'Alcazár del 1734, mentre gli altri ritratti della casata reale arrivarono alla corte di Bruxelles, come da commissione; infatti, in una lettera che Jean Jacques Chifflet, antiquario e medico della corte di Bruxelles, inviò a Roma al cardinale Gianfrancesco Guidi di Bagno, si annuncia il ritorno in patria del pittore che reca con sé le effigi dei sovrani spagnoli: “... Rubens arriva ici par la poste avec les portraits du Roy, des Roynes et des Infantes”¹¹⁹.



13. Bottega di Peter Paul Rubens, *Ritratto equestre di Ladislao Sigismondo Vasa*, Cracovia, Castello di Wawel

116. Francisco Pacheco 1956 (I ed. 1659), v. I, p. 153.

117. CDR IV, pp. 10-11, n. DLXIV; I. Cotta 1987, pp. 350-351, n. 146; R.S. Magurn 1955, pp. 292-293, n. 180.

118. I. Cotta 1987, pp. 348-349, n. 145; R.S. Magurn 1955, pp. 291-292, n. 179.

119. M. de Maeyer 1955, p. 392, n. 233.



14. Gaspar Jacob van Opstal, *Interno di palazzo*, New York, collezione Julius H. Weitzner

Come da tradizione, dunque, dai prototipi a mezzo busto eseguiti dal vero, furono poi tratte le versioni ufficiali, alcune autografe, altre di bottega, che ritraggono il soggetto fino alle ginocchia e a figura intera. I ritratti dei due sovrani di Spagna erano concepiti come un *pendant*, vale a dire con uno sfondo accordato e con posizioni speculari; i modelli di questa coppia di dipinti rimasero di proprietà dell'artista, poiché sono descritti nell'inventario *post-mortem* del 1640 ai lotti 115 e 116¹²⁰. È noto solo il prototipo di Isabella Borbone, limitato alla testa e alle spalle, mentre quello del suo consorte è probabilmente perduto (l'unica immagine del re di Spagna ascrivibile

alla mano di Rubens è la tela conservata presso la Kunsthaus di Zurigo che non può essere il modello tratto dal vero), ma entrambi sono citati in alcuni dipinti che rappresentano interni con raccolte d'arte: l'*Interno di palazzo* di Gaspar Jacob van Opstal, proveniente dalla collezione di Julius Weitzner di New York¹²¹ [fig. 14], e *Venere e Cupido in una galleria di pitture* di Jan Brueghel il giovane del Philadelphia Museum of Art¹²² [fig. 15]. Due disegni presso l'Albertina di Vienna, a mezzo busto inchiostro e gesso su carta, sono giudicati da Huemer come ascrivibili alla mano di Rubens per la precisione dei dettagli stilistici e la profondità espressiva, mentre per Vergara furono realizzati da Pontius con ritocchi del maestro¹²³. Se fosse corretta l'ipotesi di Huemer, in ogni caso non si tratterebbe di bozzetti eseguiti dal vero, ma di traduzioni monocrome necessarie per eseguire la versione a stampa. Nel modello che rappresenta Filippo IV, il re è raffigurato rivolto verso destra, specularmente al *pendant* con la moglie Isabella Borbone, e indossa un abito nero con bottoni d'oro, così come appare nella replica di bottega in tela al Suermondt Museum di Aachen. Molte versioni rimangono della tipologia che raffigura il sovrano fino alle ginocchia: le migliori sono la tela dell'Alte Pinakothek di Monaco, autografa secondo Smith e Rosenberg ma giudicata di seguace da Huemer¹²⁴, e il dipinto in tela dell'Hermitage di Sanpietroburgo, proveniente dalle collezioni di Caterina II, d'esecuzione di bottega¹²⁵, entrambi conservati insieme al *pendant* che raffigura la consorte.

In questi esemplari, l'abito nero è completato da un manto dello stesso colore allacciato sulla spalla sinistra grazie a quattro bottoni scuri e rotondi; le maniche sono decorate con un ricamo dorato e terminano con bianchi polsini di lino; la mano sinistra del sovrano è sopra la spada, mentre la mano destra è abbandonata lungo il fianco; sotto il braccio destro appare un pugnale agganciato sulla stretta cintura.

120. J. Denucé 1932, pp. 60-65.

121. Gaspar Jacob van Opstal, *Interno di palazzo*, tela, 54x78 cm., New York, già collezione Julius H. Weitzner, 1698.

122. Jan Brueghel il Giovane, *Venere e Cupido in una galleria di pitture*, 58.1x89.7 cm., Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1660 circa.

123. F. Huemer 1977, in: CRLB XIX, v. 1, p. 158, n. 33a, f. 101; A. Vergara 1999, in: *El Arte...*, p. 290, n. 104.

124. J. Smith 1829-1842, v. II, pp. 75-76, n. 229; F. Huemer 1977, in: CRLB XIX, v. 1, p. 156-157, n. 33, f. 99.

125. F. Huemer 1977, in: CRLB XIX, v. 1, pp. 156-157, n. 33, f. 97; A. Vergara 1999, in: *El Arte...*, p. 284, n. 98.

È importante notare che questo prototipo ritrattistico rubensiano è stilisticamente affine alle effigi che Tiziano realizzò per i sovrani di Spagna, conosciuti dal maestro d'Anversa proprio durante i soggiorni nella penisola iberica. Per quanto riguarda la versione a figura intera, l'esemplare su tela della collezione del duca di Wellington, esposta presso la Stratfield Saye House, nell'Hampshire, è considerata dalla critica di bottega, ma è molto probabile che si tratti della replica che appartenne al marchese di Leganés; senza dubbio fece parte della serie di ritratti dei sovrani di Spagna che il primo duca di Wellington comprò per farne dono al fratello, Sir Henry Wellesley, nominato ambasciatore a Madrid¹²⁶. Stilisticamente migliore è la tela della Galleria Durazzo Pallavicini di Genova, comprata nel 1724 da Francesco Maria Balbi a Madrid su incarico di Marcello II (insieme a una Maddalena di Tiziano); questo dipinto è ricordato nella “Storia de'

pittori scultori et architetti liguri e de' forestieri che in Genova operarono”, scritta da Giuseppe Ratti ed editata a Genova nel 1780, e nell'inventario di Giacomo Filippo III Durazzo del 31 maggio 1787¹²⁷. Secondo Michael Jaffé, non solo è autografa, ma sarebbe la versione descritta nell'inventario post-mortem di Rubens,



15. Jan Brueghel il Giovane, *Venere e Cupido in una galleria di pitture*, Philadelphia, Museum of Art

teoria difficilmente spiegabile con l'acquisto del 1724, di nuovo avvenuto in Spagna¹²⁸. Frances Huemer, al contrario, declassa la tela a opera di bottega¹²⁹. Un'altra tipologia di ritratto, raffigurante il sovrano di Spagna, mostra Filippo IV con un abito di broccato e un mantello sulle spalle; la giubba, riccamente decorata, termina con un collare “a golilla”, ossia risvoltato, ed è ulteriormente decorata dal fanfarone e dalla catena con il Toson d'oro al collo del monarca; il fondo è chiuso da una tenda a nappe. Un esemplare in tela a mezzo busto di questo prototipo è conservato presso la Kunsthhaus di Zurigo: Rooses lo ritenne una copia da Rubens di un seguace di Velazquez¹³⁰, ma Frances Huemer lo giudica autografo confermando l'opinione che Alfred Scharf espresse in una lettera del 7 febbraio 1935 indirizzata a Ludwig Burchard¹³¹.

126. J.L. López Navío 1962, p. 288, n. 413; F. Huemer 1977, in: CRLB XIX, v. 1, p. 156-157, n. 33, f. 105.

127. A. Morassi 1947, p. 195.

128. M. Jaffé 1989, p. 308, n. 933.

129. F. Huemer 1977, in: CRLB XIX, v. 1, p. 156-157, n. 33, f. 107.

130. M. Rooses 1886-92, v. IV, pp. 236-237.

131. F. Huemer 1977, in: CRLB XIX, v. 1, p. 162, n. 35, f. 111.



16. Peter Paul Rubens, *Ritratto di Maria de' Medici*, Madrid, Museo Nacional del Prado

Un'altra replica in tela di questo dipinto è esposta al Carnegie Institute di Pittsburgh ed è collegata da Vergara al ritratto di Isabella di Borbone dell'Art Institute di Chicago¹³². L'effigie originale a mezzo busto, eseguita dal vero, della sovrana spagnola è, invece, concordemente individuata nella tavola, lasciata incompleta nel fondo, del Kunsthistorisches Museum di Vienna, anche se inizialmente fu considerata una copia di scuola¹³³. Probabilmente fu il modello appartenuto a Rubens fino alla sua morte e descritto nell'inventario dei beni del 1640¹³⁴. Nelle due tele che mostrano Isabella Borbone fino alle ginocchia e stante, conservate all'Hermitage di San Pietroburgo e all'Alte Pinakothek di Monaco, in *pendant* con il ritratto del re, la regina è voltata verso sinistra, si appoggia a una sedia con la mano destra, con la quale regge un ventaglio, mentre nella mano sinistra

tiene un fazzoletto; veste un abito nero con gorgiera bianca coordinata con polsini a lattuga; il corpetto con terminazione a punta è rifinito con dei risvolti a motivo d'ali sulle maniche e sulle spalline, ornati con file di bottoni circolari; indossa, inoltre, una catena d'oro e una doppia fila di perle terminanti con un pendaglio quadrato formato da una pietra a *carbochon* orlata di perle e una terminazione a goccia in cui è inserita una perla più grande; due semplici pendagli a perla adornano le orecchie e altre file di pietre e perle decorano l'alto *chignon*. Anche nel caso di Isabella Borbone esiste un altro prototipo nel quale la sovrana mostra un abito più decorato, la cui versione originale dovette essere speculare alla tela raffigurante il marito presso la Kunsthhaus di Zurigo: a differenza di quest'ultimo dipinto, però, l'originale riguardante la regina di Spagna non è noto, ma di esso è conosciuta solo una versione a figura intera, su tela, presso l'Hispanic Society di New York; l'abito in broccato è rifinito da una mantiglia scura, foderata di raso bianco, con fenestrelle alle maniche: la doppia gorgiera di lino è abbinata ad alte lattughe nei polsini, mentre il doppio giro di perle è terminato con un'ampia rosetta di pietre preziose al centro del petto.

132. A. Vergara 1999, in: *El Arte...*, p. 286, n. 101.

133. J. Smith 1829-1842, v. II, pp. 91, n. 292; M. Rooses 1886-1892, v. IV, p. 152, n. 925; G. Glück 1933, p. 164.

134. F. Huemer 1977, in: CRLB XIX, v. 1, p. 159-160, n. 34a, f. 108; M. Jaffé 1989, pp. 308-309, n. 935.

L'arciduchessa Isabella commissionò i ritratti di tutta la famiglia dei reali di Spagna, compresi i fratelli minori del re. Del *Ritratto dell'Infante Carlo* si conosce soltanto la citazione che compare nell'*Interno di Palazzo* di Gaspar Jacob van Opstal¹³⁵. Invece, del *Ritratto dell'Infante Ferdinando in abito cardinalizio*, raffigurato fino alle ginocchia, si conosce la tela, ritenuta dalla maggior parte della critica autografa, dell'Alte Pinakothek di Monaco; potrebbe essere la versione che Rubens mantenne in suo possesso descritta al lotto 113 dell'inventario post-mortem del 1640, poiché viene specificato il supporto tessile¹³⁶.

Nell'inventario del 12 gennaio 1659, relativo ai beni della defunta Infanta Isabella, sono menzionati altri due ritratti, corrispondenti ai lotti 12 e 13, che raffiguravano entrambi la regina di Francia, in una vestita a lutto: “Un retrato de la reyna de Francias de mano de Rubens” e “Un retrato de la misma reyna en traje de luto, de Rubens”¹³⁷. La descrizione non specifica se è riferita a Maria de' Medici, moglie di Enrico IV, oppure ad Anna d'Austria, sua nuora, sposa di Luigi XIII, ma in ogni caso si tratta di una soltanto delle due sovrane e non di entrambe, in quanto la lista specifica che si tratta della “medesima regina”. È noto che durante il suo viaggio in Francia nel 1622, Rubens realizzò i ritratti di entrambe le sovrane come *pendant*: i modelli di queste effigi rimasero presso lo studio del pittore, come viene indicato dai lotti 166 e 167 dell'inventario *post-mortem* del 1640, e furono successivamente comprati da Filippo IV, infatti sono attualmente visibili al Prado¹³⁸ [figg. 16-17]; in particolare, l'immagine di Maria de' Medici raffigura la regina con il capo coperto da un velo nero in segno di lutto: è quindi possibile che una copia di questo prototipo sia stata ordinata dall'Infanta Isabella, ma in questo caso l'altro ritratto menzionato nell'inventario del 1659 rimarrebbe ignoto.



17. Peter Paul Rubens, *Ritratto di Anna d'Austria*, Madrid, Museo Nacional del Prado

135. M. Jaffé 1989, p. 308, n. 940.

136. F. Huemer 1977, in: CRLB XIX, v. 1, p. 119-120, n. 12, f. 60; M. Jaffé 1989, p. 308, n. 939.

137. M. de Maeyer 1955, p. 435, n. 270.

138. Peter Paul Rubens, *Ritratto di Maria de' Medici*, tela, 126x108 cm., Madrid, Museo Nacional del Prado, 1622 circa; Peter Paul Rubens, *Ritratto di Anna d'Austria*, tela, 124x106 cm., Madrid, Museo Nacional del Prado, 1622 circa. M. Jaffé 1989, p. 270, nn. 697-698.



18. Peter Paul Rubens, *Ritratto di Anna d'Austria*, Pasadena, Norton Simon Museum

Un'altra ipotesi, invece, riguarda l'effigie descritta al lotto 12, quindi quella in cui la regina di Francia non è vestita a lutto: un ritratto in tela di Anna d'Austria, conservato presso la Norton Art Foundation di Pasadena¹³⁹ [fig. 18], è citato nella *Kunstkammer dell'arciduca Leopoldo Guglielmo* che David Teniers il Giovane dipinse intorno al 1650 e che oggi è visibile presso la Staatsgalerie im Neue Schloss di Schleissheim¹⁴⁰ [fig. 19]; la provenienza di questo dipinto non è nota prima dell'ingresso nelle collezioni di Leopoldo Guglielmo, quindi potrebbe essere plausibile che l'arciduca sia entrato in possesso dell'opera con i beni della corte di Bruxelles, quando diventò governatore dei Paesi Bassi nel 1647. Questa teoria, che lascerebbe ignoto il ritratto in veste da lutto, non sarebbe incompatibile con l'evidenza documentale: se, infatti, la lista del 1659 fa riferimento a una disposizione testamentale in base alla quale Isabella destinava i dipinti in essa contenuti alla

corte spagnola, dove il consigliere Don Juan avrebbe dovuto venderli per sanare i debiti contratti per la decorazione della chiesa di Santa Gudula, è altrettanto vero che un decreto del Consiglio delle finanze di Bruxelles si appellò all'Infante Ferdinando, nuovo governatore dei Paesi Bassi, per far annullare tale decreto e far rimanere le opere d'arte in patria¹⁴¹. In ultima analisi, è pur vero che nella "galleria in miniatura" di David Teniers a Schleissheim, il ritratto di Anna d'Austria è accompagnato al *pendant* che ritrae il consorte Luigi XIII, la cui effigie non è menzionata in alcun inventario della corte di Bruxelles.

Un caso particolare è costituito dal ritratto del carmelitano Domenico Ruzzola di Gesù Maria, già priore di Santa Maria della Scala a Roma, fondatore di San Paolo a Termini (successivamente nominata Santa Maria della Vittoria) e membro del Collegio di Propaganda Fide, istituito nel 1622 dall'ambasciatore delle Fiandre presso lo Stato Pontificio, Giambattista Vives. Il ritratto, conosciuto attraverso molte copie, tra cui quella del Musée d'Art et d'Histoire de la Ville di Ginevra, fu verosimilmente commissionato dall'arciduchessa Isabella per poi essere donato, in quanto non compare negli inventari dei beni della corte di Bruxelles.

Ritratti dinastici

Due dipinti in tavola di Rubens, conservati presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna, hanno indotto de Maeyer a formulare l'ipotesi per cui i principi delle Fiandre commissionarono a Rubens una galleria di

139. Peter Paul Rubens, *Ritratto di Anna d'Austria*, tela, 120x96,8 cm., Pasadena, Norton Simon Museum, 1622 circa. M. Jaffé 1989, p. 270, n. 701.

140. David Teniers Il Giovane, *Kunstkammer Di Leopoldo Guglielmo*, tela, 96x128 cm., Schleissheim, Staatsgalerie im Neue Schloss, 1641-1650.

141. M. de Maeyer 1955, pp. 434-435, n. 269 a-b.

ritratti raffiguranti loro diretti antenati da esporre nella residenza reale di Bruxelles, teoria confermata anche da Michael Jaffé¹⁴². È importante ricordare che Alberto e Isabella erano cugini, quindi condividevano la maggior parte della loro ascendenza dinastica. Le due opere viennesi, infatti, mostrano Carlo il Temerario, duca di Borgogna [scheda 20], e l'imperatore Massimiliano I o, più probabilmente e in linea con un'interpretazione più recente, Filippo I di Castiglia [scheda 21], e sono databili entro il 1617 poiché la prima opera è citata nell'*Allegoria della vista e dell'olfatto del Prado*. Carlo era figlio del duca di Borgogna, Filippo il Buono, e di Isabella del Portogallo; succedette al padre nel 1467 ed ebbe come unica erede Maria, futura sposa di Massimiliano I, bisnonno di Alberto VII. I modelli per il ritratto di Carlo il Temerario sono descritti nei lotti 96 e 107 dell'inventario *post-mortem* di Rubens e sicuramente la tavola di Vienna corrisponde a uno dei due poiché è incompleto nell'armatura e nel manto. Per quanto riguarda il secondo ritratto, invece, se il soggetto fosse Massimiliano I, seguendo l'individuazione ipotizzata da Michael Jaffé, il dipinto troverebbe riscontro documentale nel lotto 89 dell'inventario relativo alle opere della corte di Bruxelles, stilato tra il 1665 e il 1670,

data a conferma che il dipinto, dopo la morte di Alberto e Isabella, rimase nel palazzo reale confluendo in seguito nella raccolta d'arte dell'arciduca Leopoldo Guglielmo, principe delle Fiandre, la cui collezione fu poi trasferita a Vienna diventando successivamente il nucleo principale del Kunsthistorisches Museum. Se, invece, il personaggio ritratto fosse Filippo I di Castiglia, si perderebbe il riferimento inventariale, da collegare a un'opera perduta o comunque non più nota, ma sarebbe un'ulteriore prova che Rubens dipinse un'intera galleria di ritratti relativi agli uomini illustri della casata d'Asburgo. A queste due effigi Michael Jaffé¹⁴³ aggiunge una terza immagine con un uomo in armatura, conosciuta per via indiretta poiché è citata nel dipinto di Frans Francken II raffigurante l'*Interno di salone della casa di Rubens*, realizzato intorno al 1630 e visibile presso il museo nazionale di Stoccolma¹⁴⁴ [fig. 20].



19. David Teniers il Giovane, *Kunstkammer dell'arciduca Leopoldo Guglielmo, Schleissheim, Staatsgalerie im Neue Schloss*

fosse Filippo I di Castiglia, si perderebbe il riferimento inventariale, da collegare a un'opera perduta o comunque non più nota, ma sarebbe un'ulteriore prova che Rubens dipinse un'intera galleria di ritratti relativi agli uomini illustri della casata d'Asburgo. A queste due effigi Michael Jaffé¹⁴³ aggiunge una terza immagine con un uomo in armatura, conosciuta per via indiretta poiché è citata nel dipinto di Frans Francken II raffigurante l'*Interno di salone della casa di Rubens*, realizzato intorno al 1630 e visibile presso il museo nazionale di Stoccolma¹⁴⁴ [fig. 20].

142. M. de Maeyer 1955, p. 119; M. Jaffé 1989, p. 236, nn. 473-474.

143. M. Jaffé 1989, p. 236, n. 474.

144. Frans Francken II, *Interno di salone della casa di Rubens*, tela, 75x115 cm., Stoccolma, Nationalmuseum, 1630 circa.

Effettivamente, l'ipotesi è convincente per le proporzioni e la composizione, che imposta il soggetto di tre quarti ripreso fino alle ginocchia; per altro, potrebbe essere individuata una traccia documentale di tale ritratto nel lotto 99 dell'inventario relativo ai beni della corte di Bruxelles, stilato il 12 gennaio 1659, anche se la descrizione menziona una grande croce d'oro sopra la testa dell'effigiato, particolare che non sembra essere visibile nella citazione di Frans Francken: "Un retrato hasta las rodillas, de Rubens, representando el amerado Maximiliano con un gran cruz de oro sobre su capa"¹⁴⁵. Sull'identità dell'"amerado Maximiliano"



20. Frans Francken II, *Interno di salone della casa di Rubens*, Stockholm, Nationalmuseum

possono essere fatte solo supposizioni, in quanto di difficile interpretazione è l'appellativo utilizzato: l'ipotesi più probabile è che la parola "amerado" faccia riferimento a un titolo militare legato alla radice di "armado", ossia "armato", quindi in riferimento all'armatura. Se così doves-

se essere, a mio parere, l'unica identificazione plausibile sarebbe con Massimiliano III, uno dei fratelli maggiori di Alberto VII, che dal 1586 fu Gran Maestro dell'Ordine Teutonico, cavalierato monastico-militare sorto in Terrasanta all'epoca della terza crociata. Grazie a questa carica, Massimiliano III divenne amministratore della Prussia, territorio sotto dominio dell'ordine, che era stato secolarizzato qualche decennio prima, nel 1525, dal trentasettesimo Gran Maestro, Alberto di Hohenzollern-Ansbach, convertito al luteranesimo; a differenza del suo predecessore, Massimiliano III si distinse per l'intensa e incessante difesa della Controriforma, che promosse soprattutto a partire dal 1595, quando succedette, nel governo dell'Austria Anteriore, a Ferdinando II d'Asburgo, suo cugino in quanto condividevano lo stesso nonno, l'imperatore Ferdinando I. L'alto grado militaresco di questo membro della casata asburgica, dunque, giustificerebbe il probabile riferimento inventariale all'armatura, mentre la descrizione della croce d'oro sopra la testa potrebbe indicare il *tocco arciduciale* (ossia la corona con cui venivano insigniti tutti gli arciduchi d'Austria) che fu realizzato nel 1616 proprio da Massimiliano III. Inoltre, secondo un'ipotesi di Ludwig Burckhard, nel 1619 Rubens eseguì un altro ritratto del medesimo dignitario d'Asburgo, morto l'anno prima, ancora una volta nella tipica posizione di tre quarti e ripreso fino alle ginocchia: in questo caso, però, la

145. "Un ritratto fino alle ginocchia, di Rubens, che rappresenta l'Amerado Massimiliano con una grande croce sopra la sua testa". M. de Maeyer 1955, p. 440, n. 271.

committenza non proveniva dai principi delle Fiandre, ma dall'arciduca Leopoldo Guglielmo, figlio di Ferdinando II e quindi pronipote di Massimiliano III, cui succedette nel comando dell'Ordine Teutonico¹⁴⁶: è nota la corrispondenza tra Rubens, Leopoldo Guglielmo e il suo consigliere Peter de Vischere, in cui si parla di un dipinto ordinato dall'arciduca d'Austria; anche se in questo scambio di lettere non si menziona specificatamente il soggetto iconografico¹⁴⁷, un ritratto di Massimiliano III è citato in basso a destra nella tela raffigurante la *Kunstkammer di Leopoldo Guglielmo* eseguita da David Teniers il Giovane e conservata presso il museo Neues Schloss di Schleissheim. Burchard individua questa effigie nella tela della collezione Heinz Kisters di Kreuzlingen: il soggetto è riconoscibile grazie all'insegna della croce gigliata su campo nero dell'Ordine Teutonico che appare sulla manica sinistra; a tal proposito Vlieghe, pur ritenendo convincente l'ipotesi di Burchard riguardo la connessione tra la committenza di Leopoldo Guglielmo e il ritratto di Massimiliano III, giudica il dipinto di Kreuzlingen una copia di seguace da un'originale rubensiano¹⁴⁸. Nei già citati inventari relativi ai beni della corte di Bruxelles, compare il ritratto di Carlo V, re di Spagna e imperatore del Sacro Romano Impero, prozio dei principi delle Fiandre: nella lista dei dipinti del 1659, al lotto 93, si legge: “Un retrato hasta las rodillas del emperador Carlo Quinto, pintado de Rubens”¹⁴⁹; mentre nell'inventario redatto tra il 1665 e il 1670, al lotto 83 è riportato: “Een contrefeijsel, kniestuck van Carolus Quintus, gheschildert vin Rubbens naer Tischiaen”¹⁵⁰. Come il secondo documento conferma, durante i due soggiorni spagnoli, Rubens aveva avuto la possibilità di studiare i ritratti di Carlo V realizzati da Tiziano: una prova è la copia, limitata alla testa e alle spalle, che fece del *Ritratto equestre di Carlo V a Mühlberg* [scheda 22], appunto del Vecellio¹⁵¹ [fig. 21], replica che per altro rimase presso il suo studio, poiché menzionata nel suo inventario *post-mortem* del 1640, al lotto 79¹⁵² [fig. 22]. Gli antenati più remoti sono menzionati ancora una volta nell'inventario del 1659, dove è descritto al lotto 5: “Un retrato del rey de Francia Ludovico el Quarto, hasta las rodillas, de Rubens”; e nel successivo: “Otro de la reyna, su muger, del mismo tamaño, hecho por el dicho Rubens”¹⁵³. Si tratta certamente di Ludovico IV e della sua seconda moglie Margherita II di Hainaut, antenata di Alberto VII. È importante notare che, secondo le descrizioni dei registri inventariali, tutti i ritratti finora menzionati condividono la stessa proporzione di ripresa del soggetto, ossia la tradizionale misura fino alle ginocchia, e, per quanto riguarda i modelli direttamente conosciuti o citati in altri dipinti, anche la stessa postura di tre quarti: queste coincidenze confermano che ci fu un progetto ben definito, affidato interamente a Rubens, per l'esecuzione di una galleria di personaggi illustri appartenenti dinastia asburgica.

146. Fascicoli archiviati presso il Rubenianum: PT-AP_1174_01/02.

147. 27 aprile 1619, Peter Paul Rubens a Peter de Vischere, in: CDR II, p. 213, n. CLXXXV; R.S. Magurn 1955, p. 70, n. 37; 4 maggio 1619, Peter de Vischere all'arciduca Leopoldo Guglielmo, in: CDR II, p. 214, n. CLXXXVI.

148. H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. 2, pp. 135-136, n. 122, f. 146.

149. “Un ritratto fino alle ginocchia dell'imperatore Carlo V, dipinto da Rubens”. M. de Maeyer 1955, p. 440, n. 271.

150. “Un'effigie, fino alle ginocchia di Carlo V, dipinto da Rubens da Tiziano”. M. de Maeyer 1955, p. 458, n. 275.

151. Tiziano Vecellio, *Ritratto equestre di Carlo V a Mühlberg*, tela, 332x279 cm., Madrid, Museo Nacional del Prado, 1548.

152. Peter Pau Rubens, *Ritratto di Carlo V* (da Tiziano), tela, 75x55,5 cm., Londra, Courtauld Institute of Art, 1603. M. Jaffé 1989, p. 152, n. 31.

153. “Un ritratto del re di Francia Ludovico IV, fino alle ginocchia, di Rubens”; “Un altro della regina, sua moglie, della medesima dimensione, anch'esso del detto Rubens”. M. de Maeyer 1955, p. 436, n. 271.



21. Tiziano Vecellio, *Ritratto equestre di Carlo V a Mühlberg*, Madrid, Museo Nacional del Prado

Anche se non si tratta di un vero e proprio ritratto, nell'ambito delle committenze arciducali di carattere dinastico commissionate a Rubens, rientra anche la tela raffigurante *Rodolfo I conduce il prete recante l'Eucarestia* [scheda 23], databile su base stilistica nella seconda metà del secondo decennio del XVII secolo e conservato al Museo del Prado. Il protagonista del dipinto è un lontano antenato di Alberto VII, capostipite della casata d'Asburgo ed esempio di pietà cristiana e timor di Dio. La scena fa riferimento a un episodio della sua vita nel quale, durante un viaggio nel 1264, Rodolfo I aiutò un prete in panne a trovare la strada per portare l'Eucarestia a un moribondo; il sacerdote, colpito da tanta carità, predisse l'ascesa della casata asburgica: Rodolfo, infatti, fu nominato imperatore nel 1273. Non si conoscono le circostanze della

committenza, ma in considerazione del tema dinastico legato al primo imperatore della stirpe degli Asburgo, indubabilmente la committenza è da ascrivere agli arciduchi di Fiandra¹⁵⁴.

Conclusioni

Dall'analisi finora condotta, si comprende la progettazione iconografica che dovette essere tradizionale nelle committenze relative alla ritrattistica. Innanzitutto venivano eseguiti dal vero uno o più modelli limitati alla testa e alle spalle; generalmente si sceglievano due tipologie di costume: un vestito scuro, di rappresentanza ma sobrio, con pochi ma riconoscibili segni di distinzione, come preziose gorgiere e gioielli (nel caso degli uomini il Toson d'oro o altra medaglia d'appartenenza a un ordine cavalleresco); un'alta uniforme regale di broccato. Da questi prototipi, che solitamente erano conservati dal pittore, venivano realizzati i ritratti ufficiali, ovviamente non eseguiti dal vero: la dimensione più tipica mostra l'effigiato fino alle ginocchia, la cui esecuzione era nella maggior parte delle volte di mano di Rubens e di cui il primo modello rimaneva nella maggior parte dei casi di sua proprietà (come si evince dall'inventario *post-mortem* del 1640); a questo prototipo si aggiungeva l'immagine a figura intera, solitamente di bottega, e, per gli uomini, il ritratto equestre. Questi esemplari ufficiali, soprattutto nella versione in alta uniforme, mostrano oggetti simbolo di autorità (per gli uomini il bastone del comando e la spada) o di lusso (per le donne il ventaglio e il fazzoletto di trine). I modelli preliminari, in possesso dell'artista, servivano per le repliche, spesso

154. A. Vergara 1998, in: *Albert & Isabelle (Catalogue)*, p. 233-236, n. 323.

di bottega, da divulgare in caso di scambio diplomatico, come in occasione dei ritratti inviati in Spagna dagli arciduchi al marchese di Leganés, o da destinare a chi ne avrebbe fatta richiesta, come nel caso della replica del *Ritratto di Ambrogio Spinola* ordinata da Pierre Dupuy.

In tutte le corti europee era prassi allestire una galleria di personalità illustri, soprattutto se legate, genealogicamente o idealmente, alla casata del sovrano. Il palazzo reale di Bruxelles evidentemente non faceva eccezioni, per cui negli inventari sono ricordati alcuni ritratti degli Asburgo, sia del ramo austriaco, cui apparteneva Alberto VII, sia del ramo spagnolo, di cui Isabella era diretta discendente. A questo aspetto è importante aggiungere l'attenzione per alcuni uomini illustri che furono esempio di virtù cristiana: se la presenza di un ritratto di Massimiliano III, Gran Maestro dell'Ordine Teutonico e fervente difensore delle dottrine controriformistiche, è ipotizzabile solo in via indiretta, la tela che rappresenta una scena di *pietas* cristiana riguardante Rodolfo I, fondatore della casata imperiale asburgica, è un'indiscutibile manifesto dell'idea in base alla quale gli arciduchi promuovevano la loro ascendenza dinastica.

Tutti i ritratti equestri seguono lo schema che Rubens ideò per il duca di Lerma durante il suo primo viaggio in Spagna, quando ancora era pittore presso la corte del duca Vincenzo I Gonzaga di Mantova. La statuaria imperiale d'età romana, che Rubens poté vedere direttamente attraverso il colosso di Marco Aurelio, sistemato da Michelangelo nel 1539 in piazza del Campidoglio a Roma, mostra il destriero incedente con le zampe opposte alzate e un serafico condottiero la cui gestualità manifesta il suo potere (il braccio disimpegnato dalla guida, a dimostrazione della destrezza che doma la forza animale, ma anche la superiorità della clemenza); questa tipologia scultorea era diventata in epoca rinascimentale un vero e proprio modello iconografico, dagli esemplari quattrocenteschi in Santa Maria del Fiore a Firenze (l'effigie di Giovanni Acuto che Paolo Uccello dipinse nel 1436 nella parete interna sinistra e quella opposta di Niccolò da Tolentino eseguita vent'anni più tardi da Andrea del Castagno), fino al ritratto equestre di Carlo V di Tiziano, ma l'interpretazione pittorica tradizionale imponeva una posizione laterale dell'effigiato. Rubens rivoluzionò tale schema, probabilmente ispirato da una perduta pittura murale del Pordenone, ritraendo il gruppo in posizione frontale, da un punto di vista leggermente ribassato, come se il cavallo dovesse fare irruzione nello spazio reale dello spettatore; questo nuovo prototipo, già pienamente barocco nell'intenzione di annullare la barriera tra spazio reale e prospettiva simulata, proiettando chi guarda all'interno della scena, ebbe una grandissima diffusione, probabilmente dovuta anche alla maggiore efficacia nel far percepire l'autorità dell'effigiato. Per quanto riguarda i ritratti degli arciduchi, realizzati da Rubens, che furono esposti presso la corte di Bruxelles, un'importante testimonianza archivistica è data dall'inventario relativo ai beni del palazzo reale redatto nel 1659 dove, immediatamente dopo la descrizione del ritratto dell'imperatore Carlo V, di cui si dice che mostra l'effigiato fino alle ginocchia e fu dipinto da Rubens, il lotto 94 riporta: "Otro del mismo tamaño del archiduque Alberto, de dicho maestro", mentre il lotto 96 è descritto come: "Otro de la Infanta"¹⁵⁵. Più avanti, al lotto 100, subito dopo la menzione del ritratto rubensiano dell'"Amerado Maximiliano", viene detto: "Otra de dicho maestres, rapresentando la infanta doña Isabel vestida en religiosa"¹⁵⁶.

155. "Un altro della medesima proporzione dell'arciduca Alberto, del detto maestro"; "Un altro della Infanta". M. de Maeyer 1955, p. 440, n. 271.

156. "Un'altra (immagine) del detto maestro, che rappresenta l'Infanta donna Isabella vestita da religiosa". M. de Maeyer 1955, p. 441, n. 271.

Più avanti, al lotto 100, subito dopo la menzione del ritratto rubensiano dell'“Amerado Maximiliano”, viene detto: “Otra de dicho maestre, rapresentando la infanta doña Isabel vestida en religiosa”¹⁵⁶. Se quest'ultima è di immediata identificazione, ossia è da individuare con il ritratto che Rubens realizzò quando, nel 1625, l'Infanta, insieme al comandante Ambrogio Spinola, fu ospite del pittore durante il viaggio di ritorno dopo la riconquista di Breda, molto più problematico rimane il *pendant* dei lotti 95 e 96. Verosimilmente è da escludere che si tratti delle versioni con il paesaggio di Jan Brueghel il Vecchio sullo sfondo, oggi al Prado di Madrid, poiché, appunto, l'evidente dettaglio iconografico sarebbe stato presumibilmente registrato; per altro, l'indicazione del ritratto di Alberto ripreso fino alle ginocchia mal si adatta alla postura assisa delle tele del Prado. Rimangono, dunque, i due prototipi che mostrano l'uno i governanti con il costume di broccato riccamente ornato (esemplari del Kunsthistorisches di Vienna, della National Gallery di Londra e, per quanto riguarda la sola immagine di Alberto, della collezione Thyssen-Bornemisza), l'altro l'abito di rappresentanza nero (esemplari di Althorp House, per quanto riguarda l'effigie di Alberto, e al Chrysler Museum di Norfolk, raffigurante Isabella).

Per la posizione all'interno della corte di Bruxelles, verosimilmente nella galleria dei ritratti, è plausibile che si tratti della versione in alta tenuta; questa ipotesi, assolutamente non conclusiva e probabilmente destinata a rimanere tale, potrebbe concordare con la funzione di rappresentanza diplomatica del prototipo in abito scuro: un'indicazione potrebbe essere data dalla presenza di questo modello nell'*Allegoria della vista* e nell'*Allegoria della vista e dell'olfatto* al Prado, poiché, appunto, in questi dipinti le effigi dei principi delle Fiandre svolgono il ruolo di indicare i proprietari di una così rigogliosa raccolta di *mirabilia* e, attraverso questa, dimostrano il loro buon governo (non solo le opere d'arte afferenti alla categoria degli *artificialia*, ma anche le innumerevoli varietà di *naturalia*, fiori e animali, dei loro giardini e del loro serraglio). se, inoltre, la coppia di ritratti con il paesaggio sul fondale fosse il *pendant* donato al marchese di Leganés, questa coincidenza potrebbe costituire un'ulteriore conferma della funzione di rappresentanza del prototipo in abito scuro, poiché costituì il modello per le tele del Prado. Inoltre, nella maggior parte delle descrizioni inventariali in cui ricorrono le effigi arciducali, viene indicato l'abito scuro, come nel caso delle raccolte d'arte del principe di Santiago e del duca di Medina de Rioseco.

In ogni caso, la grande circolazione di repliche tratte da questi prototipi ritrattistici rientra nelle convenzioni diplomatiche dell'epoca: commissionare il ritratto di un dignitario di pari grado, cui si era data ospitalità in occasione di una trattativa politica, e inviarne una copia a chi era coinvolto nel negoziato, costituiva prova dell'accordo raggiunto; donare il proprio ritratto a un suddito significava dimostrare il proprio favore, ma anche ribadire la superiorità della dignità sociale. Di contro, richiedere una replica con l'immagine di un sovrano, o di un dignitario di ceto più elevato del proprio, esprimeva ammirazione delle virtù e totale aderenza all'orientamento politico dell'effigiato. Nel caso dei ritratti rubensiani legati all'attività collezionistica degli arciduchi, è rilevante notare l'elevata quantità di copie d'epoca, sintomo di una vastissima divulgazione dei prototipi realizzati dal maestro d'Anversa in adesione al gusto collezionistico della corte di Bruxelles: Rubens, che sovente partecipava come consigliere alle trattative politiche degli arciduchi, era anche colui che realizzava le immagini dei protagonisti che di questi avvenimenti facevano parte; la grande diffusione di queste effigi era il risultato, da una parte dell'influenza che gli arciduchi riuscirono a imbastire con il loro governo illuminato, dall'altra della fama artistica e di gentiluomo che Rubens andava ottenendo tra le corti di tutta Europa, due ruoli solidali che si alimentarono vicendevolmente per più di tre decenni.

CAPITOLO III: SOGGETTI RELIGIOSI

CAPITOLO III

Soggetti religiosi

La devozione privata

Un cospicuo gruppo di opere ordinate dagli arciduchi delle Fiandre a Rubens è composto da dipinti di soggetto religioso. L'importanza di tale insieme di pitture è dovuta a molteplici fattori: molte di queste commissioni erano destinate a luoghi pubblici di culto; spesso l'iconografia suggerisce un diretto legame con la dinastia, la politica diplomatica e la devozione degli arciduchi; in alcuni casi, infine, l'invenzione di un particolare tema determinò un modello talmente imitato e diffuso da costituire un vero e proprio genere pittorico. È il caso, per esempio, della *Madonna con Bambino in una ghirlanda di fiori* [scheda 1], tema conosciuto attraverso molte versioni, la maggior parte delle quali, databili intorno al 1616, frutto di una collaborazione tra Jan Brueghel il Vecchio, cui era demandata la realizzazione dell'inquadratura floreale, e Pietro Paolo Rubens, esecutore delle figure. Gli arciduchi possedettero sicuramente almeno una versione di questa iconografia; una tavola conservata al Prado appartenne al marchese di Leganés, comandante dell'esercito fiammingo; si legge, infatti, al lotto quattro dell'inventario dei suoi beni: "Otra imagen de Ntra. Señora con el Niño en los brazos y dos ángeles con la corona, de mano de Rubens, y su cerco de rosas y frutas de mano de Brueghel, de vara de alto y 3 ptas. De ancho, en 11 000"¹. Questo dipinto mostra una ghirlanda di animali, frutta e fiori ritratti dal vero dai giardini e dal serraglio arciduciale, per cui si ipotizza che sia stata commissionata dai principi delle Fiandre e successivamente donata al nobile spagnolo.

Un'altra versione è citata nell'*Allegoria della vista* del Prado, opera che mostra le collezioni della corte di Bruxelles (si veda capitolo V). In realtà, l'invenzione di questa iconografia si deve al solo Giovanni dei Velluti, come veniva chiamato in Italia Jan Brueghel il Vecchio, che ne dipinse una prima versione, probabilmente in collaborazione con Hendrick van Balen, tra il 1607 e il 1608 per il cardinale Federico Borromeo; di fatto, però, alcune circostanze legano il tema a Rubens e, di conseguenza, alla grande diffusione che l'iconografia ebbe nelle Fiandre durante la prima metà del XVII secolo. Il prototipo per il cardinal Borromeo, infatti, fu ispirato dalla pala che Rubens aveva appena terminato per i frati filippini della Chiesa Nuova di Roma, raffigurante l'icona della *Madonna della Vallicella adorata da santi*². L'assenza del serto floreale nel dipinto romano, al cui posto appaiono schiere di angeli in volo, sia nella versione finale tutt'ora in loco, sia nella primitiva versione rifiutata dai padri filippini e attualmente nel museo di Grenoble³, non deve fuorviare dall'attinenza con l'immagine della Vergine dipinta per Federico Borromeo: l'iconografia della *Madonna in una ghirlanda di fiori* non simula di mostrare un'apparizione o un'immagine che si finge reale, ma è piuttosto la rappresentazione di un'icona, ossia di un oggetto di devozione da parte dei fedeli.

1. M. Crawford Volk 1980, p. 250.

2. A. Von Suchtelen 2006, in: *Rubens & Brueghel...*, p. 154.

3. Secondo una lettera che Rubens mandò ad Annibale Chieppio, Segretario di Stato del suo patrono, il duca di Mantova (2 febbraio 1608. I. Cotta 1987, pp. 65-67, n. 18), fu egli stesso a ritirare la prima versione perché troppo scura per l'ambiente già buio della Chiesa Nuova; dai documenti pubblicati da Incisa della Rocchetta e Michael Jaffé riguardanti il capitolo dei padri oratoriani, invece, si evince tutt'altra situazione: il dipinto fu rifiutato dai committenti. La motivazione non dovette riguardare soltanto le cattive condizioni di luce, ma probabilmente anche la composizione che dava poca importanza all'icona della Vallicella (C. Paolini 2016, in: *Pietro Paolo Rubens e la nascita del Barocco*, p. 89).

Esattamente questo era il motivo della decorazione per l'altare maggiore della Chiesa Nuova: Rubens venne chiamato per dare una degna cornice a un'icona trecentesca ad affresco, che per la venerazione dei fedeli si voleva spostare da una cappella laterale all'altare maggiore della chiesa⁴, esaltandola attraverso una scena di adorazione da parte dei santi protettori della Congregazione degli Oratoriani⁵. A tal proposito, Ruth S. Noyes ha ipotizzato che il motivo della ghirlanda possa essere anche metafora dell'elevazione eucaristica, mettendo in relazione l'esposizione dell'icona originale della Vallicella con la festa delle *Quarantore*, ossia l'esposizione annuale del Santissimo Sacramento cui i padri filippini furono sempre devoti⁶.

D'altra parte, poco convincente è l'ipotesi formulata da Michael Jaffé secondo cui l'iconografia della *Madonna in una ghirlanda di fiori* trarrebbe origine dalle miniature, come proverebbe la tela dipinta da Rubens, in collaborazione con Frans Snyders per l'esecuzione dei frutti e dei fiori, conservata presso la Gemäldegalerie di Berlino, poiché la Vergine sfoglia un messale⁷. A mio parere, però, l'opera di Berlino non ha attinenza con il tema iconografico in esame, non solo perché più tarda rispetto agli esempi finora menzionati (databile tra il 1623 e il 1624), ma soprattutto perché in questo caso le figure della Vergine e del Bambino non sono rappresentate in un'icona, ma fanno parte di una scena nella quale fiori e frutti, benché numerosi e intorno alle figure principali, non costituiscono una ghirlanda.

La rappresentazione di un'icona e l'incorniciatura in un serto, infatti, non sono solo gli elementi caratteristici di questo specifico tema iconografico, ma ne stabiliscono anche la chiave di lettura: la *Madonna in una ghirlanda di fiori* è la riproduzione in miniatura delle edicole mariane di tradizione popolare, nelle quali l'immagine della Vergine era mostrata all'adorazione pubblica e omaggiata con mazzi di fiori donati dai fedeli. Questa tradizione devozionale era tipica dell'area italiana e divenne ancor più importante dopo la Controriforma: le dottrine cristiane riformate, infatti, scongiuravano l'uso di immagini sacre proprio perché costituivano per i fedeli un errato motivo di adorazione, finendo per essere non già un semplice rimando visivo alla dottrina della fede, ma una sostituzione della fede stessa. Per contrapposizione, dunque, a seguito dei lavori del Concilio di Trento, le immagini devozionali divennero ancor più una caratteristica fondante del sentimento religioso cattolico. Al contrario dell'interpretazione di Jaffé, che presuppone un'origine colta del tema, giacché i libri miniati erano accessibili solo da studiosi e ricchi collezionisti, a mio parere la nascita di questo soggetto mariano si deve alla tradizione popolare specificatamente italiana, da una parte tratta dall'icona della Vallicella dipinta da Rubens, dall'altra dalle edicole pubbliche, che si andarono moltiplicando proprio tra la fine del XVI secolo e l'inizio del successivo come effetto della Controriforma. Anche se Rubens non fu materialmente l'esecutore del primo esemplare della *Madonna in una ghirlanda di fiori*, ne fu idealmente l'ispiratore, ma la diffusione di tale tema iconografico si deve indubbiamente alla collaborazione tra Rubens e Jan Brueghel dei Velluti per gli arciduchi.

4. A. Costamagna 2005, p. 13.

5. I santi Gregorio, Mauro e Papia nella pala di sinistra; i santi Domitilla, Nereo e Achilleo nella pala di destra.

6. R.S. Noyes 2018, pp. 283-285.

7. M. Jaffé 1989, pp. 218-219, 282, nn. 374, 770.



1. Bottega di Peter Paul Rubens, *Madonna con Bambino*, San Pietroburgo, The State Hermitage Museum

Infatti, le versioni più note da cui vennero tratte molteplici copie, anche con notevoli varianti, furono create dall'associazione dei due maestri: sono la tavola conservata presso il museo del Prado (n. 1418), che appartenne verosimilmente agli arciduchi, e la tela, riportata su tavola, del museo del Louvre (n. 1764), commissionata dal cardinale Federico Borromeo e requisita dall'esercito napoleonico nel 1796⁸. In entrambi i casi, il soggetto dell'icona rappresentata è la Vergine con il Bambino in grembo che viene incoronata da un angelo. Differisce, però, la ghirlanda intorno, poiché nel caso del Prado si tratta di un tipico festone di frutta e fiori, ossia un cordone appuntato nelle due estremità e completato da uno più corto in alto, cui si accompagnano varie specie animali; nell'esemplare del Louvre, invece, appare una vera e propria corona di soli fiori. Anche se l'appartenenza alle collezioni arciducali della versione madrilen

na è stabilita per via indiretta, in quanto la descrizione del tema iconografico non ricorre negli inventari della corte di Bruxelles, l'attinenza di entrambe le opere con i principi delle Fiandre è certa in quanto Brueghel stesso, in una lettera a Ercole Bianchi, agente d'arte del cardinale Federico Borromeo, affermò di aver ritratto dal vero uccelli e fiori da quelli posseduti dalla Serenissima Infanta⁹ e d'altra parte nessun collezionista avrebbe potuto permettersi una tale raccolta di fauna e flora esotica se non gli stessi arciduchi¹⁰. In ogni caso, la funzione dell'iconografia della *Madonna in una ghirlanda di fiori* era sicuramente di devozione privata, anche se, verosimilmente, dopo la morte di Alberto, Isabella utilizzò la versione del Prado come dono diplomatico al marchese di Leganés. Nelle collezioni arciducali, il tema della *Madonna con Bambino* ricorre molto spesso in opere eseguite da autori diversi, anche non contemporanei. Il motivo della scelta di questa iconografia è probabilmente legato alla sterilità della coppia principesca e ha sempre carattere di devozione privata, anche se alcuni esemplari furono successivamente utilizzati come dono.

8. A. Von Suchtelen 2006, in: *Rubens & Brueghel...*, p. 120.

9. 5 settembre 1621. G. Crivelli 1868, p. 272.

10. D. Freedberg 1981, pp. 118-119.

Il 13 ottobre 1615 venne emesso dalla corte di Bruxelles un mandato di pagamento di trecento fiorini a favore di Rubens per un dipinto raffigurante "una pintura de Nuestra Señora con el niño Jesus"¹¹. Pinchart pubblicò per primo il documento, ma omise di trascrivere parte della descrizione iconografica nella quale viene ricordato anche San Giovannino¹². Sulla base di questa prima pubblicazione, dunque, Rooses¹³ collegò il mandato di pagamento con la *Madonna con Bambino* dell'Hermitage¹⁴ [fig. 1].

Nonostante de Maeyer abbia editato di nuovo e per intero il documento del 1615, accorgendosi dell'omissione di Pinchart e di conseguenza dell'errore di Rooses¹⁵, alcuni studiosi continuarono a identificare l'iconografia del dipinto dell'Hermitage con il pagamento dei 300 fiorini¹⁶. In realtà, la critica è concorde nel ritenere la tela di San Pietroburgo come una versione di bottega da un originale perduto, di cui per altro si conoscono molte copie di peggiore qualità e alcune incisioni con varianti¹⁷. Anche se è chiaro che non può essere collegata al documento del 1615, sia perché si tratta di una versione di bottega, sia perché anche l'originale perduto non mostra San Giovannino come nella descrizione inventariale, la *Madonna con Bambino* dell'Hermitage presenta una composizione iconografica che potrebbe essere stata inventata da Rubens per gli arciduchi. Nel convento di San Esteban di Salamanca, infatti, si conserva un'altra versione in tela, anche questa di bottega ma di qualità artistica tale che, secondo Vergara¹⁸, Rubens supervisionò il lavoro e forse lo ritoccò personalmente [scheda 2].

Il dipinto di Salamanca è stato collegato da Rodríguez G. de Ceballos¹⁹ al testamento di Iñigo de Brizuela y Artega, frate confessore di Alberto VII dal 1596 fino alla morte, che nel 1629 lasciò al convento di San Esteban: "una imagen de Nuestra Señora con Cristo nuestro Sr. Sobre las rodillas de mano de Rubens"²⁰. In base a questo dato, si è ipotizzato che il dipinto di Salamanca fosse stato donato dal principe delle Fiandre al suo confessore e che, appunto, il frate lo abbia successivamente lasciato in eredità al convento di San Esteban. Se l'ipotesi fosse corretta, dunque, l'invenzione iconografica della *Madonna con Bambino*, corrispondente alle versioni dell'Hermitage e di Salamanca, sarebbe stata creata da Rubens per la corte di Bruxelles. In realtà, nell'inventario dei beni di Iñigo de Brizuela, allegato al testamento in cui viene indicato il lascito al convento di San Esteban, viene descritta un'opera che ha delle notevoli differenze con il dipinto conservato a Salamanca: viene descritto, infatti, "un quadro de Nuestra Señora con Xto. en el regaço con figuras enteras en tabla con su moldura se tasó en sesenta ducados"²¹; la *Madonna con Bambino* di San

11. Archives générales du Royaume, *Archives de la chambre des comtes*, Registre n° F. 1838, folio 39r.

12. A. Pinchart 1860-1881, v. II, p. 172.

13. M. Rooses 1886-1892, v. I, p. 225, n. 189.

360****Bottega di Peter Paul Rubens, *Madonna con Bambino*, tela, 108x84 cm., San Pietroburgo, The State Hermitage Museum, 1615 circa.

15. M. de Maeyer 1955, p. 116, n. 109.

16. M. Jaffé 1989, p. 204, n. 296.

17. Per un elenco completo: M. Jaffé 1989, p. 204, n. 296.

18. A. Vergara 1999, in: *El Arte...*, p. 258, n. 81.

19. A. Rodríguez - G. de Ceballos 1987, pp. 70-71.

20. "Una immagine di Nostra Signora con Cristo nostro Signore sopra le ginocchia di mano di Rubens". Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (Prot. 2.682, 1428-1457v).

21. "Un quadro di Nostra Signora con Cristo nel grembo con figure intere su tavola con sua cornice stimato sessanta ducati". Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (Prot. 2.682, 1428-1457v).

Esteban è in tela e non in tavola e non mostra per intero la figura di Maria ma la rappresenta fino alle ginocchia. Queste incongruenze sono generalmente ritenute secondarie dalla critica rispetto alla coincidenza tra il lascito testamentario del frate confessore e l'evidenza del dipinto del convento di San Esteban, indubbiamente rubensiano: più che errori da parte del perito che compilò l'inventario, è più probabile l'ipotesi per cui si tratti di due immagini mariane differenti e che la *Madonna con Bambino* eseguita da Rubens, proprio perché donata al convento di Salamanca, non sia stata compresa nella lista dei beni di Iñigo de Brizuela, tanto più che, appunto, nell'inventario non si riporta il nome dell'artista.

Gli edifici di culto e la loro decorazione

Oltre che per devozione privata, gli arciduchi commissionarono al loro principale pittore di corte molteplici dipinti di soggetto sacro destinati a edifici di culto. Il primo gruppo di queste opere riguarda le cappelle della chiesa collegata al palazzo di Coudenberg, sede della corte. Il *Ritorno della Sacra Famiglia dall'Egitto* [scheda 5], oggi al Wadsworth Atheneum di Hartford, e la *Sacra famiglia con Sant'Anna e San Giovannino* (già in collezione del Banco Español de Crédito di Madrid) [scheda 4] furono commissionati attorno al 1615 per la cappella del palazzo reale, ma subito dopo spostati nella cappella privata di San Giovanni del castello di Tervuren, residenza di caccia della coppia arciduciale, accanto all'altare, come riporta l'inventario dei beni della corte del 1620²²; mentre la *Sacra famiglia* rimase presso la magione secondaria, il *Ritorno della Sacra Famiglia dall'Egitto*, originariamente su tavola, ritornò presso il palazzo di Bruxelles, dove è documentato nel 1659²³; verso la fine degli anni '60 del XVII secolo, fu nuovamente spostato presso l'oratorio del castello di Tervuren²⁴, da dove, insieme al suo originario *pendant*, fu prelevato per essere ceduto a John Churchill, primo duca di Malborough.

Da questa collezione, i due dipinti presero strade diverse, rimanendo comunque in Inghilterra fino all'inizio del XIX secolo. Sempre nella cappella di corte del palazzo reale si trovava anche "Una pintura de Nuestra Señora, el niño Jesus, san Joseph, santa Anna y san Juan, de la mano de Rubens" descritto, come il precedente, nell'inventario compilato il 12 gennaio 1659 relativo ai beni presenti nel palazzo reale²⁵. Quest'opera è stata identificata con la tavola raffigurante la *Sacra Famiglia* della Wallace Collection di Londra, eseguita intorno al 1616 [scheda 3]. Micheal Jaffé ha individuato nella figura di Gesù Bambino un ritratto del piccolo Alberto, primogenito maschio del pittore, nato il 5 giugno 1614, che ebbe come padrino di battesimo proprio l'arciduca d'Asburgo, cui deve anche la scelta del nome; la tavola, dunque, è un ulteriore manifesto del rapporto privilegiato che gli arciduchi ebbero con Rubens, una familiarità che andò ben oltre le ragioni di committenza: Rubens divenne un confidente della coppia arciduciale, con la quale condivise obiettivi politici e sentimenti religiosi, così come manifestatamente appare anche in molte delle sue opere.

22. Bruxelles, Archives Générales du Royaume, *Ouvrages de la cour*, n. 421.

23. ARA, Ms, *Manuscrits Divers*, n. 821; M. de Maeyer, 1955, p. 446, n. 271, lotto 181.

24. M. de Maeyer 1955, p. 451, n. 272, lotto 77.

25. ARA, Ms, *Manuscrits Divers*, n. 821; M. de Maeyer, 1955, p. 440, n. 271, lotto 98.

Durante il loro governo, Alberto e Isabella furono particolarmente munifici con molti ordini religiosi, restaurarono monasteri e provvidero alla fondazione e alla decorazione di molte chiese. A tal proposito, l'esempio più significativo è sicuramente il rapporto che gli arciduchi ebbero con i carmelitani scalzi, ordine riformato da Teresa d'Avila alla fine del XVI secolo. Alberto e Isabella sostennero quest'ordine con l'obiettivo di diffondere la loro influenza religiosa nei Paesi Bassi²⁶. Il 29 marzo 1621, Rubens ricevette dai principi delle Fiandre un pagamento di 530 fiorini per un dipinto raffigurante *San Giuseppe e Gesù Bambino* destinato alla cappella del monastero dei carmelitani scalzi di Morlane, vicino Namur²⁷, attualmente ignoto; questa scelta iconografica si accordava perfettamente al contesto: San Giuseppe era molto venerato dall'ordine del Carmelo, oltre a essere patrono dei Paesi Bassi meridionali.

Il rapporto tra la coppia arciducale e i carmelitani scalzi, però, si evince soprattutto con le opere che i governanti finanziarono nella città di Bruxelles, sede della corte: la fondazione del monastero femminile e, successivamente, l'edificazione della chiesa dedicata all'ordine maschile (distrutta nel 1811). Quest'ultimo edificio di culto fu eretto probabilmente anche grazie al supporto economico di un ristretto gruppo di nobili, e fu consacrato nell'anno della beatificazione di Teresa d'Avila, avvenuto il 24 aprile 1614. La devozione di Alberto e Isabella alla mistica spagnola è stata messa in evidenza già da Luc Duerloo nella monografia interamente dedicata alla politica e alla sensibilità religiosa dei principi delle Fiandre²⁸: in questa pubblicazione vengono citate alcune lettere scritte da Guido Bentivoglio, ambasciatore pontificio nelle Fiandre, indirizzate al cardinale Scipione Borghese a Roma, nipote del papa Paolo V, segretario di Stato e capo della Curia Romana. Da questo epistolario si evince quanto la devozione degli arciduchi fosse legata a un senso di divino privilegio ottenuto per elezione dinastica: Alberto e Isabella impostarono il loro governo cercando di riappacificare le Fiandre ma sotto la rigida egida morale del cattolicesimo della Controriforma, godendo sicuramente di una notevole autonomia, ma rimanendo in ogni caso sotto il dominio della Spagna cattolica²⁹. In base a questa premessa deve essere inquadrato anche il sostegno all'ordine riformato del Carmelo. D'altra parte, per la precipua vocazione missionaria dedicata al proselitismo cattolico, i monaci scalzi del Carmelo aveva ottenuto protezione anche negli ambienti della Curia Romana già a partire dall'inizio del secolo: nel 1607, infatti, il generale dell'ordine, Ferdinando di Santa Maria, affidò al procuratore generale e priore del convento di Santa Maria della Scala, Pietro della Madre di Dio, il mandato di acquisto di un terreno nei pressi di Roma per l'edificazione di un seminario. È importante ricordare che si tratta dello stesso anno in cui la *Morte della Vergine* di Caravaggio venne comprata da Vincenzo I Gonzaga su segnalazione e per intermediazione di Pietro Paolo Rubens poiché era stata rifiutata proprio dai carmelitani della Scala³⁰. Il terreno per il nuovo monastero fu acquisito dalla famiglia Muti presso gli *Horti Sallustiani*, vicino l'attuale area di Termini; vi fu eretta dapprima una piccola cappella dedicata a San Paolo e successivamente, tra il 1608 e il 1620, una vera e propria chiesa, su progetto del Maderno.

26. A.D. 1913, pp. 33-54.

27. M. de Maeyer 1955, p. 352, n. 160.

28. L. Duerloo 2012, p. 375.

29. ASV, *Fondo Barberiniano Latino II*, v. 101, folio 233: Bentivoglio a Borghese, 27 settembre 1614.

30. Dal rapporto epistolare che intercorse tra Giovanni Magni, agente d'arte di Vincenzo I Gonzaga a Roma, e Annibale Chieppio, segretario di Stato, si evince che Rubens, insieme con il pittore mantovano Pietro Facchetti, fu chiamato a giudicare l'opera (A. Bertolotti 1885, p. 36-37).

I fondi per l'edificazione furono tratti da diverse donazioni gentilizie, di cui la più cospicua fu quella di frate Domenico Ambrogio di Santa Maria, membro della potente famiglia genovese degli Spinola, sostenitrice della corona spagnola e, in particolare, del principato delle Fiandre meridionali. Nel 1608, durante gli scavi per le fondamenta, venne rinvenuta la scultura ellenistica dell'*Ermafrodito* (oggi al Louvre), che fu donata a Scipione Borghese, il quale per compenso finanziò l'edificazione della facciata³¹. Il potente cardinal nipote di Paolo V, nominato anche protettore della Germania e delle Fiandre, rimase anche successivamente un grande sostenitore della chiesa di San Paolo a Termini, per i restauri della quale fece intervenire Gian Lorenzo Bernini, e in generale dei carmelitani scalzi, ordine che, per altro, promosse molti pittori fiamminghi e olandesi tra cui Gerrit van Honthorst cui fu affidata, nel 1617, la pala d'altare per la nuova chiesa raffigurante *San Paolo rapito al terzo cielo*³².

Fortemente legato alle vicende dei carmelitani a Roma fu Domenico Ruzzola di Gesù Maria, nominato priore di Toledo quando ancora era arcivescovo di tale diocesi Alberto VII (1598), inviato a Roma nel 1604 e divenuto dapprima maestro dei novizi e, nel 1608, priore del convento di Santa Maria della Scala. Nell'edificazione del nuovo convento di San Paolo a Termini, Domenico di Gesù Maria ebbe un ruolo fondamentale per il reperimento dei finanziamenti. Nel 1620, il duca Massimiliano I di Baviera chiese a Paolo V di nominare frate Domenico come cappellano dell'esercito cattolico per la campagna boema contro i Luterani, inquadrata nella più ampia Guerra dei Trent'anni; la presenza del carmelitano fu determinante per la battaglia della Montagna Bianca, nei pressi di Praga: l'esito incerto dello scontro fu vinto dai Cattolici per mezzo dell'immagine della *Madonna in adorazione del Bambino*, esposta da Domenico il quale, per mezzo della Fede, compì il miracolo di far emanare dall'icona dei raggi luminosi che abbagliarono le truppe protestanti.

Questo episodio ebbe la conseguenza del cambio d'intitolazione di San Paolo a Termini: l'otto maggio 1622 l'immagine miracolosa venne trasportata nella nuova chiesa romana che da allora fu nominata Santa Maria della Vittoria. Senza dubbio, Domenico Ruzzola fu in contatto con l'arciduchessa Isabella di Fiandra, in particolare in rapporto con il *Pontificio Collegio Urbano di Propaganda Fide*: nel 1622, infatti, grazie alla bolla *Inscrutabili Divinae* di Gregorio XV, lo spagnolo Giambattista Vives, ambasciatore a Roma della governatrice delle Fiandre, fondò il collegio, donando fondi e il proprio palazzo in Piazza di Spagna, con il preciso intento di istruire i missionari cattolici. Domenico Ruzzola prese parte alle attività del collegio come membro effettivo in quanto era stato nominato dal papa sovrintendente delle missioni per la Curia Romana; si occupò soprattutto di reperimento fondi mediante il breve papale, datato primo marzo 1622, *Tua singularis pietas*³³. In questo stesso periodo, ossia all'inizio del terzo decennio, risale il ritratto del carmelitano, conosciuto in più copie, il cui originale fu verosimilmente eseguito da Rubens per l'arciduchessa Isabella³⁴.

31. S. Sturm 2012, p. 122-123.

32. L. Lorizzo 2015 in: *Gherardo delle Notti...*, p. 95.

33. La prima biografia di frate Domenico Ruzzola fu edita nel 1668 da Filippo della Santissima Trinità: *Vita del venerabile padre Domenico di Gesù Maria*.

34. H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. II, pp. 181-182, n. 145, ff. 210-212.

Più in generale, lo stesso re Filippo II, infatti, aveva stabilito un rapporto di apprezzamento e appoggio all'opera di Teresa d'Avila, fin da quando la mistica aveva deciso di fondare un nuovo ramo dell'ordine del Carmelo, basato su una regola monastica molto più rigida e pauperistica, inizialmente costituito da un gruppo di alcune consorelle (poi esteso anche al ramo maschile) che successivamente presero nome di carmelitane scalze.

Lo stile di vita impostato da Teresa, peraltro, somigliava molto a quello seguito dalle clarisse terziarie di clausura del convento di Nostra Signora della Consolazione, meglio conosciuto come Descalzas Reales, fondato da Giovanna d'Austria, sorella del re Filippo II, e guidata da Maria di Gesù, monaca che Teresa aveva già conosciuto a Toledo e di cui ebbe profonda stima tanto da ricordarla nella propria autobiografia con le parole: "...era talmente superiore a me nel servizio di Dio che davanti a lei mi sentivo piena di vergogna" (25,2).

L'attinenza di Teresa con il convento delle Descalzas Reales, legato appunto alla famiglia regia, non si basò soltanto su intenti morali, ma ebbe un contatto diretto nel 1568 quando Teresa, ospitata a Madrid da Leonor de Mascarenas, che era stata istitutrice di Filippo II, venne accolta e stimata a corte e, su incarico di Giovanna d'Austria, si occupò della riorganizzazione interna del monastero fondato dalla nobildonna. Peraltro, in questa occasione Teresa conobbe la piccola Infanta Isabella, di appena due anni³⁵.

L'iniziale stima del re Filippo II si trasformò in vero e proprio supporto politico quando l'antico ordine dei carmelitani, poi definiti "calzati", si oppose alla fondazione di monasteri che seguivano i dettami di vita di Teresa (a volte sfociando in atti di vera e propria repressione): il sovrano si adoprò affinché il nuovo ramo conventuale ottenesse l'autonomia dai carmelitani tradizionali, concessa da papa Gregorio XIII il 27 giugno 1580. Sostenere la causa di Teresa d'Avila, favorendo la fondazione di monasteri dapprima nell'intera penisola iberica, poi in tutta l'Europa, significava per la corona spagnola fortificare la propria influenza politica sui territori cattolici, appunto attraverso la devozione sempre più crescente per la mistica nazionale.

Per questi motivi, dunque, anche gli arciduchi delle Fiandre, entrambi consanguinei e, di fatto, vassalli del re di Spagna, dimostrarono molto entusiasmo per la fondazione del nuovo monastero delle carmelitane scalze a Bruxelles e, successivamente, per l'edificazione di una chiesa dedicata all'ordine maschile. Queste due istituzioni non devono essere confuse: nel 1607, per volere di Isabella, l'architetto di corte Wenzel Cobergher iniziò a costruire il convento femminile. Nel settembre del 1611, invece, fu lo stesso Alberto VII a porre la prima pietra della chiesa dei carmelitani scalzi.

Questa fu consacrata il 15 ottobre del 1614, giorno dedicato alla mistica spagnola, in presenza degli arciduchi che, secondo quanto viene riportato da Michel nel 1771³⁶, notarono la scarsa decorazione dell'altare maggiore per cui commissionarono a Rubens la pala raffigurante l'*Assunzione della Vergine*³⁷, databile intorno al 1615-1616 [scheda 6].

35. L. Duerloo 1997, p. 8.

36. J.F. Michel 1771, pp. 67-68.

37. M. Jaffé 1989, p. 219, n. 382; D. Freedberg 1984, in: CRLB VII, pp. 157-161, n. 38, f. 98. D. Freedberg, ritenendo la tela in gran parte eseguita dalla bottega, mette in dubbio la committenza.



2. Peter Paul Rubens, *Apparizione della colomba a Teresa d'Avila*, collezione Roach, già Shipley

A mio parere, l'edificazione della chiesa dei carmelitani scalzi di Bruxelles, finanziata dalla corte principesca, fu l'occasione per un'altra importante committenza arciducale affidata a Pietro Paolo Rubens, vale a dire la decorazione dell'altare dedicato proprio a Teresa d'Avila. Fino alla fine del XVIII secolo, infatti, in questo luogo era conservata la grande tela raffigurante la *Transverberazione di Teresa* [scheda 8], opera che fu successivamente venduta ed ebbe vari passaggi di proprietà fin quando, nel 1938, entrò nella collezione Asscher e Welker di Londra dove venne distrutta a causa di un incendio nel 1940³⁸. La pala era completata da una predella da cui provengono due piccole tavole, una rappresentante il *Seppellimento di Santa Caterina d'Alessandria*, conosciuto solo attraverso fonti letterarie perché non se ne ha più traccia già dalla fine del XVIII secolo³⁹, e un'altra con l'*Apparizione della colomba divina*

a Teresa d'Avila, opera conservata a Rotterdam presso il museo Boymans-van Beuningen⁴⁰ [scheda 7].

38. H. Vlieghe 1973, in: CRLB VIII, v. 2, pp. 159-161, n. 150, f. 119; M. Jaffé 1989, p. 202, n. 288A.

39. H. Vlieghe 1973, in: CRLB VIII, v. 2, pp. 161-162, n. 151. M. Jaffé 1989, p. 202, n. 288B.

40. H. Vlieghe 1973, in: CRLB VIII, v. 2, p. 163, n. 152, f. 121. M. Jaffé 1989, p. 202, n. 288C.

È utile precisare che la scena dedicata a Santa Caterina rientra perfettamente nel programma iconografico della pala, in quanto i carmelitani scalzi erano particolarmente devoti al culto della mistica d'Alessandria, che d'altra parte costituiva un'antesignana di Teresa nell'ambito dell'ascetismo femminile, poiché anch'essa era soggetta a visioni divine⁴¹.

L'*Apparizione della colomba*, episodio tratto dall'autobiografia della monaca spagnola, servì come modello per una delle incisioni all'interno della pubblicazione *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu ordinis carmelitarum exalceatorum piae restauratricis*, editata da Adriaan Collaert e Cornelis Galle nel 1613. L'opera libraria si compone di una serie di incisioni il cui programma iconografico fu stabilito da suor Anna di San Bartolomeo, fondatrice del monastero di Anversa, che era stata segretaria di Teresa d'Avila, e fu commissionata, come omaggio alla prevista beatificazione di Teresa, da suor Anna di Gesù, fondatrice e priora del monastero di Bruxelles, ma soprattutto intima confidente dell'Infanta Isabella⁴². Già da queste concordanze, è plausibile ipotizzare un ordine diretto degli arciduchi riguardante l'opera rubensiana, ma, a prescindere dalla coincidenza temporale tra l'edificazione della chiesa e l'esecuzione del dipinto con la *Transverberazione*, un fondamentale documento, qui per la prima volta menzionato, potrebbe indicare il motivo di committenza da parte degli arciduchi: il 20 ottobre 1614, papa Paolo V invia a Guido Bentivoglio, ambasciatore pontificio nelle Fiandre, il permesso, concesso direttamente ad Alberto e Isabella, di detenere a Bruxelles alcune reliquie della beata Teresa⁴³.

All'ordine monastico di questa città, infatti, furono assegnate alcune parti del corpo della religiosa spagnola: un dito della mano destra e una clavicola. Come si legge nel breve pontificio, il privilegio fu concesso per la grande devozione dimostrata dagli arciduchi, che favorirono l'ordine monastico in Belgio: l'incipit del documento fa esplicito riferimento a padre Girolamo Graziano, fidato collaboratore di Teresa e capo spirituale dei carmelitani scalzi a Bruxelles, morto il 21 settembre 1621 dando come disposizione testamentaria la consegna di un dito della mistica al convento fiammingo. L'autorizzazione, vincolata ad Alberto e Isabella, era di importanza straordinaria in periodo di Controriforma e sanciva un privilegio non solo di natura devozionale, ma anche di potere politico e legame con l'autorità di Roma: il Concilio di Trento, infatti, aveva stabilito che non potevano essere concesse nuove reliquie senza l'autorizzazione di almeno il vescovo della diocesi di pertinenza. In questo caso, Alberto e Isabella ricevettero direttamente dal papa l'esclusivo privilegio per le nuove fondazioni dell'ordine nel loro territorio. Di fatto, dunque, i principi delle Fiandre furono fautori della devozione a Teresa d'Avila e Rubens affrontò più volte temi iconografici riguardanti la mistica spagnola, inventando delle composizioni che, come per altre raffigurazioni legate agli arciduchi, ebbero una grande divulgazione, tanto da essere riprodotte in copie autografe e di bottega che fecero parte delle raccolte di altri collezionisti. È il caso della versione dell'*Apparizione della colomba*, sempre su tavola ma a sviluppo verticale e di dimensioni maggiori⁴⁴ [fig. 2], segnalata per l'ultima volta alla fine del XIX secolo nella collezione Roach di Shipley⁴⁵.

41. C. Emond 1961, pp. 218-219.

42. C. van Wyhe 2011, p. 471.

43. ASV, *Segreteria dei Brevi*, v. 601, folio 541.

44. Peter Paul Rubens, *Apparizione della colomba a Santa Teresa d'Avila*, tavola, 97x63cm., già Shipley, collezione Roach, 1614 circa.

45. H. Vlieghe 1973, in: CRLB VIII, v. 2, p. 163-164, n. 153, f. 124.

Secondo Vlieghe, si tratta di un esemplare dipinto da Rubens stesso e coevo all'originale conservato a Rotterdam⁴⁶; fu sicuramente molto conosciuto, forse perché commissionato da un collezionista noto, in quanto è citato nel dipinto di David Teniers il Giovane raffigurante l'interno di uno *Studio di un pittore*, di proprietà del conte di Normanton a Somerley, eseguito tra il 1651 e il 1655⁴⁷ [fig. 3].



3. David Teniers il Giovane, *Studio di un pittore*, Somerley, collezione del conte di Normanton

del XX secolo, Günther Heinz scoprì una piccola tavola raffigurante *Teresa d'Avila mentre scrive ispirata da Dio*, rimasta incompiuta nel polso sinistro e nella veste, conservato presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna⁴⁸ [fig. 4]. Michael Jaffé collega questo dipinto con il lotto 86 presente nell'inventario dei beni dell'arciduca Leopoldo Guglielmo d'Asburgo in cui è descritto “Ein Brustpildt von Öhlfarb auf Holz die

heil. Teresia, welche in der rechten Handt ein Schreibfe-

dern und in der linckhen ein offenes Buech halt. In einer schwartz glatten Ramen, hoch 3 Span 9 Finger undt auch so bräith. Original von Peter Paul Rubens”⁴⁹. Si conoscono altre due versioni del dipinto: una tavola, ritenuta autografa da Burchard, fu comprata nel 1916 da B.J. Wassermann di Buenos Aires; su base fotografica e prima della scoperta della versione al Kunsthistorisches, Vlieghe ritenne che fosse l'originale menzionato nell'inventario di Leopoldo Guglielmo, da datare intorno agli anni '30 del XVII secolo⁵⁰, mentre Jaffé colloca l'esemplare viennese in coincidenza con la pala della *Transverberazione*, quindi intorno al 1614. Nel convento delle carmelitane scalze, invece, si conserva un'altra versione, ritenuta di seguace da Vlieghe ma databile entro il XVII secolo, nella quale la santa è ritratta a figura intera⁵¹.

46. H. Vlieghe 1973, in: CRLB VIII, v. 2, p. 163-164, n. 153, f. 124.

47. David Teniers il Giovane, *Studio di un pittore*, tela, Somerley, collezione del conte Normanton, 1651-1655.

48. Peter Paul Rubens, *Santa Teresa d'Avila mentre scrive ispirata da Dio*, tavola, 67x69 cm., Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1614. M. Jaffé 1989, p. 195, n. 249.

49. “Un quadro a olio su tavola che rappresenta santa Teresa a mezzo busto mentre tiene nella mano destra una penna e nella sinistra un libro aperto. In una cornice nera e liscia, alto e largo 3 spanne e 9 dita. Originale di Peter Paul Rubens“. A. Berger 1883, p. CXIX.

50. H. Vlieghe 1973, in: CRLB VIII, v. 2, p. 165, n. 154, f. 127.

51. H. Vlieghe 1973, in: CRLB VIII, v. 2, p. 165, n. 154, f. 128.

Poco prima della morte di Alberto (13 luglio 1621), venne registrato, il 10 maggio, un pagamento di mille fiorini a favore di Rubens per tre pitture ordinate dall'Infanta Isabella⁵²: De Maeyer⁵³ collega questo documento con tre lotti dell'inventario redatto il 27 luglio 1639 relativo ai beni dell'arciduchessa destinati per testamento alla cappella del Santissimo Sacramento dei Miracoli nella concattedrale dei Santi Michele e Gudula⁵⁴. Questi dipinti, perduti, raffiguravano: l'*Adorazione dei Magi* (lotto 25), la *Natività* (lotto 26), la *Discesa dello Spirito Santo* (lotto 27).

È importante circostanziare il rapporto particolare che gli arciduchi avevano per questa cattedrale, che per altro era meta di pellegrinaggio in quanto nell'undicesimo secolo vennero qui traslate le spoglie mortali di Santa Gudula: depredata dai Calvinisti dissidenti nel 1566, i principi delle Fiandre contribuirono al restauro e vi stabilirono la propria tomba di famiglia, di fronte all'altare maggiore. Secondo Sabine van Sprang⁵⁵, Rubens dovette attendere all'esecuzione di alcune pale d'altare in altre chiese nella città di Bruxelles su committenza della corte principesca, anche se non esistono prove documentali a supporto: la perduta *Vergine adornata di fiori da Sant'Anna*, che decorava la cappella di Sant'Anna nella chiesa dei carmelitani calzati, fu probabilmente la prima opera che Rubens eseguì per un luogo di devozione pubblica una volta tornato in patria dal soggiorno italiano⁵⁶. Per la chiesa di Nostra Signora della Cappella (Kappellekerk), Rubens dipinse due pale d'altare: il *Martirio di San Lorenzo*, databile intorno al 1615⁵⁷ [scheda 11], e l'*Assunzione* [scheda 12], completata nel 1618 circa⁵⁸. Relativi a quest'ultima opera, sono noti due documenti che aiutano a circostanziare l'ambito cronologico, ma non chi pagò per la realizzazione: il contratto per la costruzione dell'altare dell'Assunzione, compiuto tra il 1616 e il 1617 (in cui si indica esplicitamente che venne eretto su un progetto disegnato da Rubens stesso)⁵⁹; la documentazione di chiusura dei lavori nel 1618, quando venne messo in opera il dipinto di Rubens⁶⁰.

Più tarda, databile tra il 1626 e il 1628, è la tela con l'*Immacolata Concezione* eseguita per la chiesa di Nostra Signora di Finisterre, sempre a Bruxelles [scheda 13]; con il rifacimento dell'edificio nel 1711, il dipinto fu venduto passando nelle collezioni di vari mercanti fin quando venne smembrato, nel 1762, in quattro parti: i due cherubini in volo sono conservati presso una collezione di Bruxelles, la parte inferiore della figura della Vergine è di proprietà privata a Londra, mentre la parte superiore, comprata per la residenza reale del Palazzo Saussouci di Potsdam, venne distrutta nel 1945⁶¹. La probabile committenza arciduciale per la decorazione di queste chiese potrebbe essere giustificata dal legame che i dignitari ebbero con questi luoghi sacri: la Kappellekerk fu distrutta dai calvinisti nel 1574, la chiesa di Nostra Signora di Finisterre fu riedificata per lo stesso motivo nel 1617; in entrambi i casi, così come per la chiesa di Nostra Signora di

52. M. de Maeyer 1955, p. 352, n. 161.

53. M. de Maeyer 1955, pp. 119-120.

54. M. de Maeyer 1955, p. 407, n. 255.

55. S. Van Sprang 2007, p. 15.

56. N. De Poorter 2006, pp. 318-324.

57. H. Vlieghe 1973, in: CRLB VIII, v. 2, pp. 107-108, n. 126, f. 71; M. Jaffé 1989, p. 204, n. 294.

58. D. Freedberg 1984, in: CRLB VII, pp. 163-168, n. 41, f. 105; M. Jaffé 1989, p. 247, n. 523.

59. Archivio della Kappellekerk, reg. 37, f. 41; I. Leyssens 1941, p. 117.

60. Archivio della Kappellekerk, reg. 38; I. Leyssens 1941, p. 117.

61. M. Jaffé 1989, p. 300, n. 883 (A-D).



4. Peter Paul Rubens, *Teresa d'Avila mentre scrive ispirata da Dio*, Vienna, Kunsthistorisches Museum

Laeken, profanata nel 1581, gli arciduchi aiutarono a sostenere i costi delle ricostruzioni, quindi è plausibile che finanziarono anche le nuove decorazioni⁶². Non solo, è fondamentale notare che tutti questi luoghi sacri erano dedicati alla Vergine, il cui culto era stato rinnegato dalle dottrine riformate e perciò divenne uno dei pilastri più importanti della religiosità cattolica della Contro-riforma. Se, dunque, per le pale d'altare finora analizzate è plausibile ipotizzare una committenza collegabile alla corte di Bruxelles, anche se attualmente non sono note fonti documentali a supporto, da escludere è l'indicazione di van der Auwera relativa

al *Trittico di San Giobbe* per la chiesa di S. Nicola, poiché fu commissionato dalla gilda dei musicisti della città, andando distrutto nel bombardamento del 1695 da parte delle truppe napoleoniche di Luigi XIV⁶³.

La Serie Eucaristica e il Trittico di Sant'Ildefonso

Ormai rimasta vedova, l'arciduchessa adottò gli abiti e lo stile di vita delle Descalzas Reales, ossia delle monache del convento madrilenno fondato da sua zia, il cui riordino venne affidato a Teresa d'Avila per incarico della corte. È certo che a questo monastero Isabella fece dono della cosiddetta *Serie Eucaristica* [schede 1-19 *Serie Eucaristica*], un gruppo di venti arazzi raffiguranti scene bibliche e allegorie legate al sacramento dell'Eucarestia i cui bozzetti e cartoni preparatori vennero dipinti da Rubens. Il pittore di corte ricevette, nel gennaio 1628, 30.000 fiorini di pagamento e alcune perle in segno di gratitudine⁶⁴.

Anche in questa occasione, l'Infanta non si dimenticò dell'ordine del Carmelo: dieci copie tratte dai cartoni preparatori furono donate alla chiesa dei carmelitani scalzi di Bruxelles, mentre alcune tele guida per la traduzione tessile furono lasciate in eredità al convento delle carmelitane di Loeches⁶⁵. Da questa committenza si può ricostruire il processo di realizzazione dell'intero ciclo.

62. P. Lambotte 1927, p. 179.

63. M. Jaffé 1989, p. 184, n. 193.

64. M. de Maeyer 1955, p. 385, n. 219; M. Jaffé 1989, p. 289.

65. N. De Poorter 1978, in: CRLB II, v. 1, pp. 233-236; M. Jaffé 1989, pp. 290-294, nn. 821, 827, 842, 851.

La prima idea, completamente autografa, è rappresentata da bozzetti su tavola, di piccole dimensioni, quasi completamente monocromi, che dovevano essere approvati dall'Infanta. Successivi ai bozzetti sono i modelli su tavola, di dimensione maggiore ma comunque ridotta, già dettagliati coloristicamente e in controparte, ancora completamente autografi; da questi modelli venivano tratti i cartoni finali, in tela, eseguiti in gran parte dalla bottega, di dimensioni analoghe a quelle degli arazzi e impostati in collaborazione con gli arazzieri, che in questo caso furono gli ateliers di Jan Raes e Jacob Geubels di Bruxelles.

Le scene mostrano illusionisticamente degli arazzi sospesi a elementi architettonici divisi in due serie: finte colonne salomoniche, ossia tortili, nelle scene del registro superiore; finte colonne doriche, raffigurate nelle rappresentazioni del registro inferiore. La complessa composizione iconografica prevedeva undici arazzi grandi, divisi a loro volta in quattro gruppi tematici, affiancati a cinque più piccoli che costituivano il nucleo principale della decorazione, poiché insieme rappresentavano l'*Adorazione dell'Eucarestia*.

La serie degli undici arazzi era divisa in: quattro prefigurazioni veterotestamentarie, due esposte nel registro inferiore poiché inquadrata da colonne doriche (*Il sacrificio dell'Antico Testamento, Incontro tra Abramo e Melchisedec*, inizialmente previsto con colonne tortili, quindi nel registro superiore), due nel registro superiore (*La raccolta della Manna, Il profeta Elia nutrito dall'angelo*); due vittorie allegoriche nel registro superiore (*Vittoria dell'Eucarestia sui sacrifici pagani, Vittoria della verità eucaristica sull'eresia*); tre trionfi allegorici, due nel registro inferiore (*Il Trionfo della Fede cattolica, Il Trionfo dell'amore divino*) e uno in quello superiore (*Il Trionfo della Chiesa su ignoranza e cecità*); due processioni di santi, una nel registro inferiore (*Santi e Dottori dell'Eucarestia*), l'altra in quello superiore (*I quattro Evangelisti*). Inizialmente doveva far parte del registro superiore anche l'*Allegoria della Speranza*, di cui rimane un bozzetto che non fu mai tramutato in arazzo. Il gruppo centrale dei cinque arazzi più piccoli era composto nel registro superiore da tre scene: una lunetta centrale con due angeli che portano in trionfo un ostensorio e due scene ai lati di angeli musicanti. Nel registro inferiore, invece, erano rappresentati due gruppi di fedeli in adorazione dell'Eucarestia: i principi della Chiesa a destra e i principi secolari a sinistra.

Oltre a questo già molto articolato programma iconografico, si aggiungono altre quattro scene indipendenti, non inquadrata da elementi architettonici, eseguite probabilmente per ultime ma in ogni caso previste all'interno del programma iconografico iniziale: *Re Davide che suona l'arpa* (soltanto questa composizione è incorniciata da modanature mistilinee sormontate da capitelli corinzi, motivo ben diverso dal resto della serie), *Allegoria della Sapienza Sacra, Allegoria della Carità che illumina il Mondo, Allegoria dell'eterna successione papale* (questa scena è verosimilmente l'ultima eseguita): la composizione raffigurante Davide come citaredo era collegata, con ogni probabilità, al gruppo dei cinque arazzi dell'altare; le tre allegorie, invece, costituiscono le opere più piccole dell'intero ciclo e avevano funzione a sé, pur se facenti parte integrante del progetto.

La scelta del tema iconografico è pertinente con il luogo originario di destinazione, ossia la cappella del convento delle Descalzas Reales: questo ordine religioso, fortemente legato alla corona spagnola e dove da bambina anche l'Infanta fu educata, era particolarmente devoto alla festa dell'Eucarestia, anche detta *Corpus Domini* o *Corpus Christi*. La festa, che celebra il sacramento dell'Eucarestia come incarnazione fisica del corpo di Cristo nell'ostia consacrata, nacque in Belgio nel 1247, più precisamente nella diocesi di Liegi, per controbattere alla tesi di Berengario di Tours secondo cui la presenza di Gesù nell'ostia era puramente simbolica; nel 1264, un anno dopo il miracolo di Bolsena (quando Pietro da Praga, dubitando del

sacramento dell'Eucarestia, celebrò messa presso Santa Cristina di Bolsena e l'ostia iniziò a sanguinare) Papa Urbano IV estese la solennità belga a tutta la chiesa e fissò la festa il giovedì della seconda settimana dopo la Pentecoste. Fortemente legata a ragioni dinastiche è la committenza che l'arciduchessa affidò a Rubens intorno al 1630: la realizzazione del *Trittico di San Ildefonso*, oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna, destinato al nuovo altare della confraternita di San Ildefonso nella chiesa di Santiago di Coudenberg [schede 14-15]. Quest'opera celebra, di fatto, le imprese religiose di Alberto VII, che nel trittico viene ritratto *post-mortem* a memoria nel pannello di sinistra: ancora cardinale, nel 1588 Alberto d'Asburgo fondò a Lisbona la confraternita dedicata al santo di Toledo, città di cui divenne arcivescovo nel 1595 (nominato coadiutore con diritto di successione dall'anno precedente); dismessa la porpora cardinalizia e ormai sposato con sua cugina Isabella, nel 1604 l'arciduca d'Austria trasferì la confraternita dalla chiesa di Nostra Signora de la Capilla a Jaén al priorato di Santiago di Coudenberg di Bruxelles, ossia nella collinetta dove sorge anche il palazzo reale della corte fiamminga⁶⁶.

Conclusioni

Dalla disamina condotta, appare chiaro quanto le scelte iconografiche di Alberto e Isabella fossero legate da una parte alla volontà di porsi come paladini della diffusione nei Paesi Bassi della spiritualità cattolica controriformistica, dall'altra alla determinazione di rafforzare la loro autorità legando alla loro tradizione dinastica proprio quelle ragioni devozionali che andavano propugnando. Manifesto di tale programmatica disposizione fu l'opera di Rubens, interprete e divulgatore della propaganda del buon governo arciduciale. Un esempio figurativo del rapporto che legava i principi delle Fiandre al loro principale pittore di corte, basato sia sulla stima che nel tempo divenne confidenziale affetto, sia su una concordanza di intenti diplo-

matico-politici, è il paesaggio su tavola che rappresenta una *Fattoria a Laeken*, databile intorno al 1618 e conservato nelle collezioni reali di Buckingham Palace a Londra⁶⁷ [fig. 5]: non fu commissionato dagli arciduchi perché negli anni '40 del XVII secolo appartenne con sicurezza ad Arnold Lunden, cognato di Rubens in quanto secondo marito di Suzanne Fourment, sorella di Hélène, seconda moglie del pittore.



5. Peter Paul Rubens, *Fattoria a Laeken*, Londra, Buckingham Palace

66. H. Vlieghe 1973, in: CRLB VIII, v. 2, pp. 82-92, n. 117, ff. 48-52.

67. Peter Paul Rubens, *Fattoria a Laeken*, tavola, 87,5x126 cm. (con aggiunte dello stesso autore, 12,7 cm. sulla parte superiore; 7 cm. sul lato sinistro; 14,6 cm. sul lato destro), Londra, Buckingham Palace, 1618-19. W. Adler 1982, in: CRLB XVIII, v. I, pp. 82-85, n. 20, f. 63; M. Jaffé 1989, p. 245, n. 515.

Eppure i dettagli iconografici di questo dipinto sono intimamente collegati ai principi delle Fiandre: sullo sfondo a destra, infatti, si scorge la chiesa di Nostra Signora di Laeken, che, come detto, fu restaurata grazie al sostegno economico di Alberto e Isabella⁶⁸. Questo luogo di culto era meta di pellegrinaggi in quanto erano conservate due preziose reliquie: una statuetta medievale raffigurante la Madonna e un cordone con cui la Vergine delineò la forma della chiesa quando apparve, accompagnata da Santa Barbara, agli scalpellini che poi la edificarono. L'Infanta Isabella fu particolarmente devota a questa chiesa poiché era ritenuto che la reliquia della corda avesse il potere di donare una prospera prole ai fedeli; gli arciduchi volevano fortemente una propria discendenza, poiché questa avrebbe garantito la prosecuzione dell'autonomia del governo dei Paesi Bassi meridionali, altrimenti le Fiandre cattoliche sarebbero tornate sotto il dominio diretto della corona spagnola⁶⁹. Più in generale, la composizione del paesaggio è concepita come metafora dell'abbondanza, come si evince dalla figura femminile in primo piano che porta sulla testa una gerla carica di frutti e ha un carretto carico di verdure alle sue spalle. È importante notare che nella raffigurazione della *Madonna con il Bambino in una ghirlanda*, l'abbondanza della natura è direttamente riferita agli arciduchi poiché i frutti e i fiori, tratti dai giardini della corte, sono rappresentati contemporaneamente, a prescindere dall'alternanza delle stagioni, così come gli animali esotici, ispirati al serraglio arciduciale, non sono in letargo: sotto il governo di Alberto e Isabella, dunque, la forma ideale della natura si concretizza e il riferimento all'abbondanza rispecchia la fattiva politica dei dignitari, grazie alla quale le Fiandre meridionali poterono godere di prosperità artistica e commerciale.

Attraverso la presenza della chiesa di Laeken, luogo di culto intimamente legato agli arciduchi, anche nel paesaggio di Buckingham Palace questa sorta di allegoria dell'abbondanza si riferisce proprio al governo dei principi delle Fiandre: il riferimento alla loro devozione per questa chiesa appare lampante se si ricorda che Alberto VII commissionò a Gertruud van Veen, figlia del maestro di Rubens Otto, una vetrata, da collocare nel transetto, in cui la Vergine è raffigurata mentre consegna la reliquia della corda a sua moglie Isabella⁷⁰.

L'attenzione ai luoghi di culto aveva per obiettivo dimostrare la correlazione tra la spiritualità cattolica e l'attuazione di un governo illuminato: nella prima metà del XVII secolo, i Paesi Bassi meridionali divennero, oltre a un nodo di scambio fondamentale per le rotte commerciali, prima dell'ascesa delle province olandesi, anche meta di pellegrinaggi, grazie alle molte reliquie che si conservavano nei principali luoghi di culto di Bruxelles. Gli arciduchi diedero molto risalto alle testimonianze materiali dei santi: restaurarono le chiese che contenevano reliquie, come la concattedrale dei Santi Michele e Gudula e la chiesa di Nostra Signora di Laeken, ma soprattutto ottennero dal papa il prestigio di accrescere queste importanti testimonianze grazie alla loro devozione per l'allora beata Teresa d'Avila (che fu santificata nel 1622). A seguito del Concilio di Trento, come detto, l'assegnazione di nuove reliquie divenne un vero e proprio privilegio che, nel caso di Alberto e Isabella, contribuì ad accrescere la loro immagine di governatori probi e saggi.

68. C. Brown 1999, in: *El Arte...*, p. 106.

69. Dopo la morte di Isabella, i Paesi Bassi meridionali continuarono a godere dell'autonomia concessa ad Alberto VII; ne è prova la nomina a governatore, nel 1647, di Leopoldo Guglielmo d'Asburgo, arciduca che, se pur imparentato con la corona di Spagna, non proveniva direttamente dalla corte di Madrid.

70. C. Brown 1999, in: *El Arte...*, p. 106.

Palesamente, infatti, le decisioni di politica interna e, di conseguenza, le scelte dei programmi figurativi da commissionare rispondono a un indefesso sostegno ai dettami della Controriforma. L'interprete più efficace di questo orientamento culturale non poteva che essere Rubens, non solo perché pittore di fama internazionale, coltissimo e in contatto con tutti gli intellettuali cattolici d'Europa, ma soprattutto grazie alla confidenza familiare che il maestro d'Anversa seppe instaurare con Alberto e Isabella. Il tema della *Sacra Famiglia*, conosciuto attraverso i dipinti del Wadsworth Atheneum di Hartford e della Wallace Collection di Londra, venne interpretato, a seguito del Concilio di Trento, come umana controparte della Santa Trinità, confermando la duplice natura umana e divina di Cristo, concetto messo in dubbio dalle dottrine riformate. La presenza di San Giuseppe in questo genere di composizioni figurative si collega al suo rinnovato culto nei primi anni del XVII secolo⁷¹, peraltro maggiormente sentito nelle Fiandre poiché riferito al patrono nazionale. Anche in tal senso deve essere interpretata la dedicazione al santo della pala per i carmelitani di Morlene. Questo legame tra il territorio e la spiritualità cattolica si combina anche con un assiduo riferimento alle opere e alla dinastia degli arciduchi.

Da questo punto di vista Teresa d'Avila costituì un cardine perfetto: la transverberazione, ossia il congiungimento dell'anima a Dio attraverso la meditazione e la preghiera, fu un caposaldo della nuova spiritualità controriformistica, poiché dimostrazione che la Provvidenza divina agisce su chiunque sia dotato di buona volontà e Timor di Dio, contro il concetto della predeterminazione di impostazione calvinista e luterana. D'altra parte, Teresa costituiva anche un diretto riferimento alla Spagna, da cui le Fiandre meridionali dipendevano, ed era stata appoggiata dalla casata d'Asburgo, soprattutto grazie all'amicizia con Giovanna d'Austria, fondatrice del monastero delle Descalzas Reales: la monaca carmelitana riorganizzò proprio il convento d'estrazione regale per conto della corte spagnola. Da una parte, dunque, Alberto e Isabella dimostravano quanto il loro governo fosse autonomo, dall'altra si ribadiva l'affiliazione al re ispanico. Queste due posizioni, in apparenza contraddittorie, si conciliavano perfettamente con la retorica della Controriforma, per cui le Fiandre meridionali godevano di indipendenza e buon governo proprio perché instaurati da due principi cattolici che, d'altra parte, per dinastia e intenti, rinnovavano la loro fedeltà alla cattolicissima corona di Spagna.

Questo doppio legame venne portato avanti dall'Infanta anche dopo la morte del consorte: la committenza della *Serie Eucaristica*, destinato al regale convento delle Descalzas Reales, ribadiva fortemente l'aderenza a un culto tipicamente cattolico: l'Eucarestia, infatti, rappresenta il dogma della Transustanziazione, ossia la totale trasformazione del pane e del vino in corpo e sangue di Gesù Cristo; la dottrina protestante afferma, invece, l'esistenza della Consustanziazione, vale a dire la contemporanea presenza di Cristo nel pane e nel vino che, però, restano tali. Per questo la festa del *Corpus Domini* viene celebrata soltanto dai cattolici ed è anche fortemente legata alla casata d'Asburgo; in particolare nelle Fiandre, il culto del Santissimo Sacramento era legato a un miracolo avvenuto nel 1370 nella cattedrale di Bruxelles, dedicata a Santa Gudula: alcuni profanatori rubarono tre ostie e le pugnarono in atto di rivolta; le particole, però, sanguinarono, impressionando gli empi che furono imprigionati e giustiziati. Fu Carlo V d'Asburgo che fece edificare, tra il 1534 e il 1540, la cappella del Santissimo Sacramento nella cattedrale di Santa Gudula, in ricordo e in difesa del Corpus Domini: in questa stessa chiesa sono le tombe degli arciduchi Alberto e Isabella.

71. E. Mále 1951, pp. 313-325.

Il vero fulcro del programma iconografico commissionato a Rubens da Alberto e Isabella verteva, però, sulla figura di Maria, Immacolata Concezione, Vergine e Madre, la cui funzione di intermediazione tra gli uomini e Dio era stata messa in discussione dalle dottrine riformate. Esaltare il culto mariano significava, dunque, ergersi a baluardo della Chiesa romana, ma anche in questo caso le committenze arciducali, per merito di Rubens, seppero interpolare la devozione a una costante autoreferenzialità. Oltre all'esempio già affrontato delle ghirlande che circondano le immagini della Vergine, grandemente significativo è il *Trittico di Sant'Ildefonso*: nel pannello centrale la Vergine in trono consegna una casula al santo; narra la leggenda che durante una cerimonia religiosa nella cattedrale di Toledo, di cui il benedettino Ildefonso era arcivescovo, la Vergine Maria apparve al santo e gli offrì una pianeta da Lei stessa confezionata come gesto di gratitudine per aver difeso la dottrina dell'Immacolata Concezione.

Questo episodio, oltre a costituire un manifesto di devozione mariana, era anche fortemente legato ad Alberto VII, essendo stato anch'egli arcivescovo di Toledo ma soprattutto avendo fondato la confraternita dedicata a Sant'Ildefonso. Poco dopo essersi sposato e aver preso il governo delle Fiandre meridionali, Alberto trasferì la confraternita dalla Spagna a Bruxelles, ulteriore prova di quanto il legame con la penisola iberica fosse forte ma autonomo e di come la sua politica interna, esaltando il santo che più di chiunque altro difese il principio dell'Immacolata Concezione, fosse legata alla devozione mariana. Chi meglio di Alberto e Isabella poteva sostenere la causa cattolica dal momento che il successo economico e politico dei Paesi Bassi meridionali, autonomi (se non completamente liberi) dall'egida spagnola, dipendeva proprio da questi strenui paladini della Controriforma?

CAPITOLO IV: SCENE DI CACCIA, MITOLOGICHE E STORICHE

CAPITOLO IV

Scene di caccia, mitologiche, bibliche e storiche

Premessa

La scelta di affrontare nello stesso capitolo tematiche iconografiche così diverse è dovuto sostanzialmente alla pochezza di materiale riguardante queste singole categorie: nella maggior parte dei casi, infatti, si tratta di poche testimonianze, per altro molto spesso indirette, vale a dire conosciute attraverso fonti archivistiche o citazioni in altri dipinti che rappresentano le raccolte d'arte degli arciduchi. Per quanto riguarda le testimonianze pittoriche, si tratta soprattutto delle tavole raffiguranti l'*Allegoria della vista* e l'*Allegoria della vista e dell'olfatto*, facenti parte di due distinti gruppi di opere che simboleggiano i cinque sensi, conservati entrambi nel museo del Prado. Un rilevante problema critico, riguardante soprattutto i temi mitologici, è determinato dalla difficoltà di associare le descrizioni inventariali a modelli iconografici noti; di contro, alcune citazioni individuabili nelle due serie raffiguranti le *Allegorie dei Sensi* del Prado, che senza dubbio sono celebrative dei possedimenti dei principi delle Fiandre, come si evince dai paesaggi sullo sfondo e dalle citazioni di altre opere d'arte a partire dai loro stessi ritratti, corrispondono sicuramente a fonti documentali relative a raccolte diverse da quelle arciducali. In quest'ultimo caso, le molte repliche conosciute fanno presupporre una grande circolazione di temi iconografici ideati da Rubens, ma non sempre è semplice stabilire se il prototipo originale sia stato commissionato da Alberto e Isabella oppure se gli esemplari della corte di Bruxelles siano state repliche autografe di opere eseguite per altri collezionisti.

Un paragrafo a parte è costituito dai tre dipinti rubensiani che furono inviati in Spagna nel 1623, insieme a un lotto complessivo di venticinque opere di diversi autori: anche se furono pagati dalla regina Isabella di Borbone, prima moglie di Filippo IV, rispondono verosimilmente a un programma iconografico stabilito dall'Infanta Isabella, quindi, seppur non commissionate dalla corte di Bruxelles, sono espressione dell'orientamento ideologico e collezionistico arciducale. Un altro paragrafo è dedicato agli otto dipinti donati dall'Infanta a suo nipote, il re di Spagna Filippo IV, in occasione del viaggio diplomatico di Rubens tra il 1628 e il 1629: queste opere non rispondono ad alcun programma iconografico specifico e, forse almeno in parte, non furono commissionate per l'occasione ma acquistate già compiute e ancora disponibili presso lo studio di Rubens, verosimilmente di concerto con la corte di Madrid: la scelta dei vari temi iconografici, però, non sembra essere casuale e risponde a quell'ideale di buon governo che sia la Spagna che le Fiandre andavano propagando in un'Europa sempre più divisa da confessioni religiose e politiche di egemonia territoriale e commerciale.

Scene di caccia e mitologiche

Non si conosce la circostanza della committenza arciducale riguardante la *Caccia con tigre, leone e leopardo* [scheda 1]. La prova che il prototipo originale, attualmente disperso, fosse nelle collezioni dei principi delle Fiandre consiste nella citazione del dipinto nell'*Allegoria della Vista*, evidenza che pone il *terminus ante quem* per l'esecuzione nel 1617. Tale dipinto, infatti, non è citato negli inventari arciducali, ma è menzionato, insieme a un'altra caccia, in un documento riguardante l'incorniciatura di due opere¹; la notizia è

1. M. de Maeyer 1955, p. 337, n. 133.

confermata da un appunto di pagamento di Jacques van den Putte, un intagliatore di legno, datato 24 marzo 1622, che riporta l'incorniciatura di due dipinti raffiguranti entrambi scene di caccia dalle dimensioni compatibili con le proporzioni che il dipinto originale dovette avere, ossia circa 220.5x331 cm.² Probabilmente era esposto nel Palazzo Reale di Bruxelles e andò distrutto durante l'incendio avvenuto tra il 3 e il 4 febbraio 1731, oppure era nel castello di Tervuren. Esistono molte versioni di quest'opera, di cui la più nota è sicuramente quella che venne commissionata da Massimiliano I di Baviera, principe elettore, insieme ad altri tre dipinti di iconografia simile³, di cui si ha notizia per la prima volta in una lettera del 25 novembre 1620 inviata dal perito pittore Toby Matthew al diplomatico e collezionista Sir Dudley Carleton⁴. L'esemplare dell'elettore di Baviera è stato identificato dalla critica con la tela conservata presso il Musée des Beaux-Arts di Rennes⁵.



1. Peter Paul Rubens, *Caccia al leone*, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen Gemaldegalerie Alte Meister

Alcune differenze, notate da Balis, distinguono la versione di Rennes dal dipinto che compare nelle allegorie del Prado: in particolare, il cavaliere con il turbante che appare sulla sinistra dietro lo scudo del Moro in primo piano è un dettaglio della sola versione di Rennes, che è anche l'unica a mostrare, nel gruppo in basso a sinistra, la gamba destra dell'eroe che sbarra il leone sopra la schiena dell'animale; questi due dettagli sono alla base dell'ipotesi di Balis secondo la quale la versione per Massimiliano I di Baviera sia quella originale, in quanto più complicata, con tre figure nel gruppo in alto a sinistra e con una posizione più logica dell'eroe in basso a sinistra⁶. A parte le varie repliche, anche la tela raffigurante la *Caccia al leone* della Gemaldegalerie di Dresda⁷ [fig. 1] mostra una scena centrale molto simile al dipinto in esame: si differenzia, infatti, soltanto per l'assenza del motivo dell'eroe che sbarra il leone e la sostituzione delle tigri con i leoni; da un punto di vista cronologico, secondo Rosand, la caccia di Dresda è da collocare prima dell'originale *Caccia con tigre, leone e leopardo*, in quanto versione finale di un bozzetto a olio conservato alla National Gallery di Londra⁸.

2. M. de Maeyer 1955, p. 358, n. 172.

3. *Caccia al cinghiale; Caccia all'ippopotamo e coccodrillo; Caccia al leone*. A. Balis 1986, in: CRLB XVIII, v. 2, pp. 111-149, nn. 4-7.

4. CDR II, p. 261, n. CCVII.

5. A. Balis 1986, in: CRLB XVIII, v. 2, pp. 133-135, n. 7, f. 57; M. Jaffé 1989, p. 213, n. 344.

6. A. Balis 1986, in: CRLB XVIII, v. 2, pp. 133-135, n. 7, f. 57.

7. Peter Paul Rubens, *Caccia al leone*, tela, 290x317 cm., Dresda, Staatliche Kunstsammlungen Gemaldegalerie Alte Meister, 1615-1616. M. Jaffé 1989, p. 213, n. 343.

8. Peter Paul Rubens, *Caccia al leone*, tavola, 74x105 cm., Londra, National Gallery, 1615 circa. A. Balis 1986, in: CRLB XVIII, v. 2, pp. 107-110, n. 3, f. 39; M. Jaffé 1989, p. 211, n. 332.

A tal proposito, Balis conferma che il bozzetto londinese è sicuramente precedente al dipinto di Rennes, ma si tratterebbe di uno studio generico non legato ad alcuna scena di caccia in particolare. Dato il *terminus ante quem* per la datazione della *Caccia con tigre, leone e leopardo* nel 1617, anno in cui vennero ultimate le serie allegoriche del Prado, Balis fissa il *terminus post quem* alla fine del 1616 in base al contratto di committenza del ciclo di Decio Mure⁹ poiché dal dipinto *Morte di Decio* Rubens avrebbe tratto il motivo del cavaliere vestito all'antica che brandisce la spada dietro la schiena del gruppo di destra¹⁰ [fig. 2]. In ogni caso, come accennato, Balis ipotizza che la versione di Rennes sia precedente, anche di poco, alla versione arciducale, in quanto presenta una composizione più complessa. In merito a questa ipotesi, è pur vero che si possono notare altri dettagli presenti nella composizione citata nell'*Allegoria della vista* ma mancan-



2. Peter Paul Rubens, *Morte di Decio*, Madrid, Museo Nacional del Prado

ti in quella di Rennes: in particolare, la figura intera del cavaliere con il turbante alla sinistra del Moro è visibile solo nella tavola di Madrid, perché di questo personaggio nella versione di Rennes (che

tiene le dimensioni originali) è riconoscibile solo la testa, e sarebbe poco convincente ipotizzare che sia stata una variazione riguardante solamente la citazione, quindi non tratta da un modello reale. Inoltre, un'altra copia in tela, nella collezione del Conte di Egara almeno fino al 1956, è senza dubbio una copia della versione della corte di Bruxelles, come afferma anche Balis¹¹, perché presenta i margini verticali completi, come nell'*Allegoria della vista*, inclusa la figura intera del cacciatore con il turbante del gruppo di sinistra, di cui nella versione di Rennes appare solo la testa. Nella copia del conte di Egara, però, il personaggio a sinistra del Moro ha il braccio alzato, mentre nella tavola del Prado il braccio è proteso avanti, ma soprattutto è presente il terzo uomo con il turbante dietro lo scudo del Moro, dettaglio visibile nell'esemplare di Rennes ma mancante nell'*Allegoria della vista*¹². A mio parere, dunque, la versione originale sarebbe stata commissionata dai principi delle Fiandre e l'assenza del terzo personaggio nel gruppo di

9. 9 novembre 1616. J. Duverger, 1976-1978, pp. 15-42.

10. Peter Paul Rubens, *Morte di Decio*, tavola, 94x138 cm., Madrid, Museo Nacional del Prado, 1616. M. Jaffé 1989, p. 215, n. 355.

11. A. Balis 1986, in: CRLB XVIII, v. 2, p. 133, n. 7; M. Jaffé 1989, p. 213, n. 343.

12. Bottega di Peter Paul Rubens, *Caccia con tigre, leone e leopardo*, tela, 125x140 cm., già collezione conte di Egara, ante 1617.

sinistra nella citazione dell'*Allegoria della vista* deve considerarsi o una variante ideata per l'esemplare commissionato da Massimiliano I di Baviera, oppure un'omissione che non rispetta il prototipo rubensiano: se, infatti, poco probabile è l'invenzione di uno specifico dettaglio per una citazione, al contrario molto plausibile è l'eliminazione di un particolare secondario. Come detto, molte sono le repliche conosciute di questa composizione: per le vicende storico-critiche che la riguardano, particolarmente interessante è la tela conservata presso la Galleria Nazionale d'Arte Antica (GNAA) di Palazzo Corsini di Roma¹³. Secondo Balis, infatti, questa sarebbe una copia di bottega, ritoccata dal maestro, oggetto di un fitto carteggio, intercorso soprattutto durante il 1621, tra Rubens e William Trumbull, ambasciatore della corona inglese presso la corte di Bruxelles.

Questa serie di lettere riguarda una lunga trattativa, portata avanti dal 1619 al 1623, per una *Caccia con il leone*, per cui Ludwig Burchard pensò che potesse trattarsi di un'altra iconografia, in particolare di un dipinto conservato a Bordeaux che andò distrutto in un incendio, conosciuto attraverso una replica di bottega conservata in una collezione privata di Madrid. Contrariamente, Balis collega il carteggio al dipinto romano, in base a una lettera che Toby Matthew scrisse a Sir Dudley Carleton nel 1620¹⁴, riguardante la stessa transazione dell'epistolario tra Rubens e Trumbull: in questa missiva si cita la caccia di Massimiliano I di Baviera, quindi la *Caccia con Tigre, Leone e Leopardo*, in comparazione con il dipinto oggetto della contrattazione¹⁵.

A premessa della complessa storia della trattativa riguardante il carteggio tra Rubens, William Trumbull, Sir Dudley Carleton e Toby Matthew¹⁶ è fondamentale notare che la tela della Galleria Corsini costituisce un *unicum* poiché mostra i margini completi, come nella citazione dell'*Allegoria della vista*, ma sono assenti sia il particolare del terzo uomo nel gruppo di personaggi a sinistra, come nella versione di Rennes, sia il cavaliere a figura intera dietro il Moro, come nella versione arciducale. Nel 1616 il conte di Somerset, Robert Carr, diede mandato a Sir Dudley di Carleton di comprare a suo conto una collezione d'arte, composta da antichità e dipinti moderni, tramite l'agente Daniël Nys a Venezia; quando Robert Carr cadde in disgrazia sotto il re d'Inghilterra Giacomo I, Sir Carleton fu costretto a disporre diversamente della collezione ormai acquistata: la parte delle antichità venne comprata da Rubens, la parte dei dipinti moderni venne divisa tra il conte di Arundel e Lord Danvers. A quest'ultimo pervenne, tra gli altri dipinti, anche una *Creazione* di Jacopo Bassano, che lo stesso Danvers aveva intenzione di scambiare con un dipinto di Rubens da presentare a Carlo I principe del Galles per ottenere una nomina nobiliare. Senza rivelare la sua intenzione diplomatica riguardante l'alto dignitario britannico, Danvers chiese a Sir Carleton di intraprendere al suo posto la trattativa di scambio con Rubens, poiché, data la sua amicizia con il maestro, avrebbe potuto ottenere condizioni più favorevoli.

13. Peter Paul Rubens e bottega, *Caccia con tigre, leone e leopardo*, tela, 119x152 cm., Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Corsini.

14. CDR II, pp. 261-264, n. CCVII.

15. A. Balis 1986, in: CRLB XVIII, v. 2, pp. 123-130, n. 6, f. 51.

16. CDR II, CLXXXVIII-CXC, pp. 219-221, CXCII-CXIV, pp. 224-225, CXCIX, p. 244-247, CCV-CCIX, pp. 256-265, CCXI-CCXX, pp. 268-279, CCXXIII-CCXXV, pp. 284-286, CCXXX-CCXXXIII, pp. 313-315, CCXXXVI, pp. 327-329; CDR, CCCXII, pp. 134-135.

Come intermediario della trattativa venne nominato William Trumbull il cui assistente, John Wolley, verificò che il dipinto di Bassano, arrivato ad Anversa nel 1619, era in cattive condizioni di conservazione. Danvers avrebbe voluto una replica della monumentale *Caccia al lupo* che aveva vista nella collezione di Sir Carleton (versione di dimensioni ridotte dell'originale appartenuto a Philippe Charles d'Arenberg duca di Aerschot)¹⁷ [fig. 3], ma visto lo stato del dipinto di Bassano, Rubens non fu disposto a scambiarlo nem-



3. Peter Paul Rubens, *Caccia al lupo*, New York, Metropolitan Museum of Art

meno con un suo dipinto più piccolo, se non con l'aggiunta di una somma in denaro. Come per la transazione proprio della *Caccia al lupo*, per mandare avanti la trattativa si fece ricorso a Toby Mat-

thew, un esperto in valutazioni d'arte il cui giudizio era molto stimato. Rubens, dunque, propose di scambiare l'opera di Bassano, più una somma di 100 filippi, con una *Caccia con la tigre* delle stesse dimensioni, plausibilmente l'esemplare ora in Galleria Corsini, ma Matthew, visionata l'opera proposta, scrisse a Sir Carleton che il dipinto era buono ma non eccellente. Rubens, dunque, ammise che si trattava di un'opera di bottega ma ampiamente ritoccata da lui stesso; Matthew, quindi, suggerì di stabilire in 50 ducati la somma in denaro da corrispondere, ma Rubens rifiutò categoricamente ribadendo che per un suo dipinto originale si sarebbe dovuto pagare il doppio di quanto richiesto. In una lettera di Matthew a Sir Carleton, l'esperto d'arte consigliò di offrire al massimo 80 ducati e, nel caso di ulteriore rifiuto, di far eseguire una copia della *Caccia* di Massimiliano I di Baviera all'allievo più dotato di Rubens, Van Dyck, che sicuramente avrebbe avuto pretese meno esose. Dopo molte trattative, Rubens accettò 25 sterline e mandò il dipinto a Londra, ma questo venne fortemente criticato dagli esperti nominati da Danvers; l'opera, comunque, venne fatta vedere anche al principe del Galles che la rifiutò, dichiarando, però, che sarebbe stato felicissimo di avere un capolavoro originale di Rubens, suggerendo, per esempio, quello raffigurante *Giuditta e Oloferne*.

17. Peter Paul Rubens, *Caccia al lupo*, tela, 245,4x376,2 cm., New York, Metropolitan Museum of Art, 1615-1616. M. Jaffé 1989, pp. 213-214, nn. 345-346.

Si tratta della cosiddetta *Grande Giuditta*, un'opera eseguita da Rubens subito dopo il suo ritorno ad Anversa dal soggiorno romano, che egli stesso giudicava in qualche modo una produzione autografa ma giovanile, quindi di minor conto¹⁸; questa poca affezione dell'autore si evince da una lettera che il mercante Thomas Locke scrisse a Sir Carleton il 18 marzo 1620, "the Prince (of Wales) hath none of Rewbens worke but one peece of Judith & Holofernes w^{ch} Rewben disavoweth"¹⁹ e da una missiva che Rubens stesso scrisse a Trumbull il 13 settembre 1621, "laquelle jay fait en ma jeunesse"²⁰. La *Caccia* eseguita dalla bottega, dunque, venne rispedita ad Anversa con grande sconforto da parte di Rubens, che nel frattempo aveva scoperto che tale opera era destinata al principe del Galles, per cui aveva rimproverato Carleton di non averglielo rivelato e di non aver nemmeno richiesto esplicitamente una sua opera autografa. Per recuperare credibilità nei confronti di Carlo I, Rubens si dimostrò disposto a eseguire una caccia autografa, proponendo come modello la *Caccia al leone* commissionata da Lord John Digby e presentata al marchese di Hamilton, ma non si sa se questo dipinto venne mai realizzato anche perché, trattandosi di una scena molto violenta, non era molto gradito al principe del Galles, che avrebbe voluto qualcosa come *Daniele nella fossa dei leoni* della collezione di Carleton. Non è un caso che proprio questo dipinto è registrato nella collezione di Carlo I come dono da Sir Carleton, che per questo diventò Lord Dorchester²¹.

Ai fini di questo studio è fondamentale notare che, come per la *Caccia con tigre, leone e leopardo*, anche una versione di *Daniele nella fossa dei leoni* si suppone sia appartenuta ai principi delle Fiandre. Le negoziazioni tra Rubens e Danvers, con Trumbull come intermediario, si interruppero per molto tempo, evidentemente a vantaggio esclusivo Sir Carleton. Da una lettera di Trumbull a Sir Carleton del primo marzo 1623, sappiamo che finalmente Danvers ottenne indietro il suo Bassano, per altro restaurato da Rubens²². Successivamente Lord Danvers commissionò al maestro d'Anversa un autoritratto da presentare al principe del Galles e porre fine all'incidente diplomatico: nella collezione di Carlo I, infatti, è descritto un autoritratto di Rubens come dono da Lord Danvers che per questo diventò il conte di Danby²³.

Da un punto di vista critico, se completamente da scartare è l'ipotesi di Rooses per cui l'esemplare della Galleria Corsini sarebbe stato dipinto durante il periodo italiano, è comunque da tener presente che Williams e Larsen giudicano autografa la tela romana e che anche Balis ravvisa come di mano del maestro almeno il volto del cacciatore con il turbante al centro della composizione, per l'alta qualità dell'intensa espressione²⁴. A prescindere da quale sia stata la committenza originale per questa iconografia, è indubitabile che alcune composizioni di Rubens, presenti nelle collezioni degli arciduchi delle Fiandre, erano richieste, attraverso versioni simili, in molte altre corti europee.

18. R.A. d'Hulst - M. Vandeven 1989, in: CRLB III, pp. 158-162, n. 50. L'originale della cosiddetta Grande Giuditta è perduto; si conoscono varie repliche pittoriche per lo più tratte dall'incisione che ne fece Cornelis Galle. V.S. 79; M. Jaffé 1989, p. 164, n. 85.

19. N.W. Sainsbury 1859, p. 259.

20. CDR II, p. 286, n. CCXXV.

21. O. Millar 1958-60, p.4, n. 14.

22. CDR III, p. 134, n. CCCXII.

23. O. Millar 1958-60, p. 37, n. 2.

24. H.W. Williams, 1820, p. 85; M. Rooses 1886-1892, v. IV, p. 339, n. 1155; E. Larsen, 1952, pp. 158, 160; A. Balis 1986, in: CRLB XVIII, v. 2, pp. 148-49, n. 7b, f. 59.

Un altro dipinto che dovette far parte della collezione arciducale, di cui abbiamo informazioni solo per via indiretta, è la scena di *Baccanale* [scheda 2]. Un “Bacus de mano de Rubens” è descritto al lotto 14 dell’inventario, redatto nel 1659, relativo ai beni che l’Infanta Isabella dispose di inviare in Spagna per disposizione testamentaria²⁵. Una copia di un *Baccanale* di Rubens è invece citata nell’inventario del castello di Tervuren del 1698, “Copije naar Rubbens' Bacchus”²⁶, e, probabilmente, a questo dipinto si riferisce anche il lotto 125 della lista dei beni relativi alla medesima tenuta redatto nel 1676, anche se riporta solo “Un Bacchus” senza l’indicazione dell’autore²⁷. Una scena di *Baccanale* con un sileno ebbro si può notare in basso a destra nell’*Allegoria della vista*, e, anche se in secondo piano, lo stesso dipinto compare come il primo della seconda fila nel corridoio sullo sfondo dell’*Allegoria della vista e dell’olfatto*. La composizione è analoga alla tela, databile tra il 1614 e l’anno successivo, conservata presso il museo Puškin di Mosca²⁸.

Più complessa è la vicenda storico-critica di due dipinti noti attraverso fonti documentali, ma la cui provenienza successiva è di difficile ricostruzione: si tratta della raffigurazione di un’*Apoteosi di Ganimede* [scheda 3] e di una scena con *Romolo e Remo* [scheda 4]. Quest’ultimo è documentato nelle collezioni arciducali dal 1614, quando Neumayr von Ramssla, storico di guerra, visitò il palazzo reale di Bruxelles il 9 febbraio; nel suo rendiconto di viaggio, descrive il dipinto ma tralascia di menzionare l’artista: “Item auff einen Taffel die Wölffin mit Romulo und Remo, auch ein trefflich Kunststück”²⁹; è da notare che l’opera è in tavola, mentre le copie conosciute del *Romolo e Remo*, sia quella della collezione Schwarzerberg di Vienna, che la versione presso la Pinacoteca Capitolina di Roma, sono su supporto tessile, ma potrebbe trattarsi di un errore dell’autore.

Il 16 dicembre 1643, il collezionista Peter Christijn, amministratore di giustizia del Consiglio di Brabante, scrisse al pittore Matthijs Musson, allievo di Rubens, informandolo dell’acquisto, da parte di un ignoto collezionista, di sei quadri del maestro d’Anversa provenienti dalle collezioni della corte fiamminga: nella lista allegata a questa missiva, comprensiva di altri due dipinti rispettivamente di Jan Brueghel il Vecchio e di Frans Snyder (anche se con contributi di Rubens stesso), ai lotti 5 e 6 vengono descritte rispettivamente un “Ganimede trasportato da un’aquila” e una “pastorale con Romolo e Remo allattati da una Lupa”³⁰. Musson dovette essere coinvolto in qualche modo nella trattativa, non solo perché, appunto, Christijn lo informa sull’avvenuto acquisto, ma anche perché, soltanto due anni più tardi, il 26 ottobre 1645, fu proprio Musson a compilare la stessa lista di dipinti rubensiani, provenienti dal palazzo dell’Infante, di cui aveva mandato di vendita: di nuovo, al lotto 3 viene descritto il dipinto raffigurante Romolo e Remo e al lotto 8 una scena con Giove che rapisce un giovinetto³¹.

È necessario notare che sia nel documento del 1643, sia nella successiva lista di Musson non si fa esplicito riferimento al fatto che i dipinti citati provenissero dalle collezioni di Alberto e Isabella ma, dal momento

25. M. de Maeyer 1955, p. 435, n. 270.

26. M. de Maeyer 1955, p. 452, n. 272.

27. M. de Maeyer 1955, p. 461, n. 276.

28. M. Jaffé 1989, p. 200, n. 279.

29. “Un altro su tavola (raffigurante) la Lupa con Romolo e Remo, per altro un’eccellente opera d’arte”. J.W. Neumayr von Ramssla 1620, p. 269.

30. M. de Maeyer 1955, p. 412, n. 259.

31. M. de Maeyer 1955, p. 414, n. 260.

che il loro successore, il cardinal Infante Ferdinando, non fu mai particolarmente interessato all'arte (tanto che, appunto, questi due documenti attestano l'alienazione di ben sei dipinti), l'originale appartenenza alla coppia arciducale non è, a mio parere, da mettere in dubbio. Anche se non impossibile, è sicuramente inusuale che lo stesso collezionista abbia comprato le opere e, soltanto due anni più tardi, le abbia rivendute, ma d'altra parte è ancor più inverosimile che si tratti di dipinti diversi con stessa iconografia. In ogni caso, una tela sicuramente eseguita da Rubens raffigurante l'*Apoteosi di Ganimede* è conservata a Vienna nella collezione Schwarzenberg, insieme a una scena pastorale con *Romolo e Remo*: i dipinti vennero acquistati prima del 1655 dal conte Johann Adolf durante un viaggio nei Paesi Bassi, giacché sono menzionati negli inventari del 1655 e del 1696 (dal 1732 vennero collocati presso il Palais Schwarzenberg cui ancora appartengono, anche se il *Ganimede* è in prestito presso la collezione del principe del Liechtenstein a Vaduz)³². Considerando l'arco cronologico di acquisto, molto vicino ai due elenchi del 1643 e del 1645, e la circostanza per cui furono acquistati nelle Fiandre, non è da dubitare che le due tele della collezione Schwarzenberg siano quelle menzionate nelle liste di Christijn e Musson, dunque provengano dalle collezioni di Alberto e Isabella. Mentre la tela con *Ganimede* è ritenuta unanimemente autografa, la versione del *Romolo e Remo* del Palais Schwarzenberg è generalmente ritenuta una copia di bottega dall'originale che si trova presso la Pinacoteca Capitolina di Roma, ma se le due opere furono acquistate insieme e provengono dalla collezione arciducale, anche la versione viennese del *Romolo e Remo* deve essere considerata autografa³³. Relativamente alla provenienza del *Ganimede*, una tela comparabile per descrizione e misure è menzionata nell'inventario *post-mortem*, redatto nel 1641, dei beni del cardinale Gianfrancesco Guidi di Bagni, nunzio apostolico nelle Fiandre tra il 1621 e il 1627, che erano collocati nella sua residenza di Castel Gandolfo³⁴; è importante osservare che, nonostante la critica abbia collegato il Ganimede descritto nella lista del cardinale italiano con la tela del Palais Schwarzenberg³⁵, è impossibile che si tratti dello stesso esemplare, poiché è molto più plausibile che il conte Johann Adolf abbia acquistato le versioni indicate nei documenti di Christijn e Musson, coincidenza che escluderebbe una precedente derivazione dalla collezione di Guidi di Bagni: è dunque chiaro che ci furono due esemplari della stessa composizione. Per quanto riguarda il dipinto con *Romolo e Remo* nella Pinacoteca Capitolina di Roma, McGrath collega anche quest'opera alla collezione di Guidi di Bagni, poiché l'ingresso nella Pinacoteca Capitolina avvenne con l'acquisto della raccolta di Gilberto Pio di Savoia, pronipote del cardinale Carlo cui Guidi di Bagni aveva lasciato in eredità alcuni quadri³⁶. Secondo Guarino, questa ipotesi, per quanto possibile, è poco probabile, poiché nell'inventario del 1641 non si cita il nome dell'autore e il dipinto è descritto senza cornice³⁷, ma in realtà anche la descrizione del *Ganimede*, che la critica finora ha collegato con sicurezza alla tela di Vienna, giudicata autografa, non ha l'indicazione dell'autore e viene esplicitamente segnalato come privo di cornice.

32. Zentralarchiv B. Krumau (ora Ceský Krumlov), Bohemia, Fasz. 594 a FPh. Bilder.

33. Rubens 1990, pp. 114-116, n. 38.

34. P. Torelli 1933, p. 185.

35. N. Lowitzsch 2004, in: *Rubens die Meisterwerke*, p. 68, n. 13; H. Widauer 2004, in: *Peter Paul Rubens*, p. 222, n. 34.

36. E. McGrath 1997, in: CRLB XIII, pp. 164-173, f. 117, n. 34.

37. S. Guarino 2016, in: *Pietro Paolo Rubens e la nascita del Barocco*, p. 234-235, n. 65.



4. Peter Paul Rubens, *Ercole strangola il leone di Nemea*, Londra, collezione Raddok

In realtà la mancanza della menzione dell'autore avvalorava l'ipotesi per cui i dipinti descritti nell'inventario di Guidi di Bagni erano copie degli originali nelle collezioni arciducali. In aggiunta, va detto che, come giustamente ha intuito Michael Jaffé³⁸ la forma quasi quadrata, come quella del *Ganimede*, è adatta per una collocazione come sopracammino, per cui plausibilmente l'opera non aveva bisogno di essere incorniciata. Senza dubbio, nell'inventario del 1742 del principe Gilberto Pio di Savoia il dipinto è attribuito

con sicurezza, “un quadro in figure quasi quadrata rappresentante Romulo e Remo di Pietro Paolo Rubens scudi 600”³⁹, e la provenienza diretta dalla collezione di Guidi di Bagni non è certa, poiché nel lascito al cardinal Carlo Pio di Savoia non sono specificate le raffigurazioni dei quadri donati. In buona sostanza, dunque, le fonti documentali riportano due versioni sia dell'*Apoteosi di Ganimede* che del *Romolo e Remo*: due esemplari provenivano dalle collezioni arciducali, di cui almeno per il *Romolo e Remo* esiste una plausibile traccia fin da 1614, e furono ereditati dal cardinal Infante Ferdinando, che li vendette a un anonimo collezionista, così come riporta il documento di Peter Christijn del 1643; soltanto due anni dopo, le stesse opere furono affidate per la vendita al pittore e agente Matthijs Musson, che le offrì dapprima ad Amalia van Solms, moglie di Frederk Hendrik, principe d'Orange e Stadholder della Repubblica delle Provincie Unite, ma almeno due (vale a dire l'*Apoteosi di Ganimede* e *Romolo e Remo*) furono acquistate, prima del 1655, da conte Johann Adolf zu Schwarzenberg. Altre due versioni appartennero al cardinale Guidi di Bagni e da qui, in accordo con l'ipotesi di Mcgrath, il solo *Romolo e Remo* passò alla Pinacoteca Capitolina attraverso la collezione dei Pio di Savoia.

38. M. Jaffé 1989, p. 180, n. 169.

39. L.N. Cittadella 1864, p. 555.

Più complessa è la ricostruzione dei passaggi di proprietà relativi alla seconda versione del *Ganimede*: dapprima appartenne a Cristina di Svezia, come si evince dal suo inventario post-mortem del 1689 “Un altro quadro con Ganimede sollevato in aria dell’aquila in atto di ricevere una tazza, Ebe che gliela porge accompagnata da altre figure di donne, del Rubens, in tela in piedi alla palmi nove e mezzo e larga palmi nove con cornice dorata liscia alla romana”⁴⁰; quindi fu ereditato da Decio Azzolino per poi essere venduto nel 1692 dal nipote Pompeo a Livio Odescalchi; nell’inventario del 12 agosto 1697 che il pittore fiammingo François Mannaville redige per conto del principe Odescalchi, relativo ai dipinti giunti nel palazzo di piazza Santi Apostoli in Roma provenienti dalla collezione di Cristina, compare anche “Ganimede, che riceve il nettare proporzione quasi Quadrata cornice d’oro liscia”⁴¹; una descrizione simile viene riportata anche al lotto 26 di un successivo inventario del 1703: “Ganimede rapito da Giove in forma d’Aquila e trasportato al Cielo, dove Pandora, con la sua Compagna li porgono la Tazza del nettare, et in lontananza frà I Cieli dai Dei si fa convito. Opera bellissima”⁴²; come è noto, la collezione Odescalchi venne successivamente venduta a Filippo duca d’Orléans, rimanendo nel Palazzo Reale di Parigi fino al 1787, quando venne ceduta a Thomas Moore e poi introdotta nel mercato antiquariale da dove se ne perdono ancora oggi le tracce⁴³. Se la ricostruzione storica delle opere originali nella collezione Schwarzenberg fosse corretta, data per certa l’autografia dell’*Apoteosi di Ganimede*, è necessario ripensare anche all’attribuzione del *Romolo e Remo*: non si tratta di una copia dall’originale romano, semmai si dovrebbe presupporre che l’opera nella Pinacoteca Capitolina sia una seconda versione, quantunque autografa, della primitiva composizione che Rubens realizzò per gli arciduchi e che ora si trova, appunto insieme all’indiscutibilmente autografo *Ganimede*, a Vienna.

Questa linea interpretativa è stata recentemente sostenuta anche da McGrath, che dell’opera romana mette in discussione perfino l’autografia, sostenendo che la mancanza di menzione dell’autore nell’inventario di Guidi di Bagni sarebbe prova della consapevolezza, da parte del cardinale italiano, di possedere delle repliche di bottega⁴⁴. Nei documenti di Peter Christijn e Matthijs Musson sono descritti altri dipinti di Rubens a tema mitologico: al lotto sei dell’elenco di Musson si riporta una *Venere nuda con putti in aria* identificata recentemente da Elizabeth McGrath con la tavola raffigurante *Borea che rapisce Orizia*, conservata presso la Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste di Vienna e databile intorno al 1615⁴⁵ [scheda 5]; l’ipotesi è indubbiamente suggestiva e corroborata dall’evidenza per cui l’unico dipinto su tavola citato nel documento è, appunto, quello descritto al lotto sei, ma rimane il dubbio se è plausibile che Musson, per altro allievo di Rubens, abbia potuto non riconoscere l’iconografia della composizione, scambiando il tema per una semplice raffigurazione di Venere. È pur vero, a tal proposito, che anche in un altro caso Musson sbagliò l’interpretazione del tema: il suo elenco, infatti, descrive la figura di “Sansone che uccide un leone”, ma, con ogni probabilità, si tratta di “Ercole e il leone di Nemea”, in base alla precedente menzione di Christijn.

40. G. Campori 1870, p. 371; O. Granberg 1897, n. 251, t. LXXXIV.

41. S. Danesi Squarzina 2003, in: *Cristina di Svezia...*, p. 88, n. 28.

42. S. Danesi Squarzina 2003, in: *Cristina di Svezia...*, p. 71.

43. E. McGrath 2016, in: CRLB XI, v. 1, pp. 447-448, n. 43b.

44. E. McGrath 2009, pp. 31-32, 42-43, n. 54; E. McGrath 2016, in: CRLB XI, v. 1, p. 55.

45. E. McGrath 2016, in: CRLB XI, v. 1, n. 19, pp. 271-279.

Le liste del 1643 e del 1645, infatti, pur riportando gli stessi dipinti, divergono nell'interpretazione di una scena di lotta con il feroce animale: nell'elenco di Christijn, al lotto quattro, il personaggio che uccide il leone è identificato come Ercole, mentre nell'inventario scritto da Musson è riportato, al numero due, appunto come Sansone. Probabilmente è corretta l'interpretazione di Christijn poiché, nel successivo documento di Musson, viene descritto “eenen Iuyper onder syn voeten”, ossia “un leopardo sotto il suo piede”, dettaglio che lo fa identificare con l'iconografia di *Ercole che strangola il leone Nemeo* [scheda 6], dipinto conosciuto attraverso varie repliche di cui la migliore è considerata da Michael Jaffé quella della collezione van de Broek di Bruxelles, databile intorno al 1615⁴⁶, mentre David Jaffé segnala la versione appartenente alla collezione Raddock di Londra⁴⁷ [fig. 4]. Infine, al numero otto della missiva di Christijn e al numero cinque della lista di Musson, viene descritta una scena con *Satiro e Ninfa che giocano con leopardi* [scheda 7]; un'altra versione della stessa composizione venne offerta da Rubens a Sir Dudley Carleton (che la comprò per donarla al re di Danimarca) nella famosa lettera del 1618: “Leopardi cavate dal naturale con satiri e ninfe. Originale de mia mano eccetto un bellissimo paese fatto per mano de un valenthuomo in quel mestiere”⁴⁸; anche il cardinal Gianfrancesco Guidi di Bagni possedette una copia dello stesso tema, poiché al lotto 174, relativo ai beni della sua villa di Castel Gandolfo, si legge: “Un quadro bianco dipinto a olio dove sono rappresentati un satiro, una donna, doi putti, tre tigri e paese, senza cornice”⁴⁹. Tale composizione, databile intorno al 1615, corrisponde alla scena su tavola conservata presso il Montreal Museum of Fine Arts, ritenuta autografa da Jaffé che la collega sia alla versione offerta a Carleton, sia a quella descritta nella lista Musson⁵⁰: ovviamente l'esemplare offerto a Carleton non può essere lo stesso del documento stilato nel 1645, poiché i dipinti descritti in quest'ultimo inventario provenivano con sicurezza dalle collezioni arciducali del palazzo Coudenberg, inoltre la tavola di Montreal deve essere ritenuta copia di bottega, come indica anche McGrath⁵¹. Una prova indiretta della provenienza dell'originale dalle collezioni arciducali è data dalla citazione di quest'opera nell'*Allegoria della vista e dell'olfatto* di Jan Brueghel il Vecchio e collaboratori (probabilmente Hendrick van Balen), tavola che, insieme al suo *pendant* con gli altri tre sensi, appartenne ad Alberto e Isabella e raffigura le loro collezioni. È interessante notare che, anche in questo caso, l'esemplare appartenuto a Guidi di Bagni passò poi nella collezione di Cristina di Svezia, dove viene identificato come autografo, ma nei documenti relativi alle collezioni nel palazzo reale di Parigi di Filippo II duca d'Orléans, che acquistò dagli Odescalchi le raccolte di Cristina, l'attribuzione è mutata nell'identificazione dell'autore in Martin de Vos⁵².

46. Peter Paul Rubens e bottega, *Ercole che strangola il leone Nemeo*, tela, 193x173 cm., Bruxelles, già collezione R. van de Broek, 1615 circa. M. Jaffé 1989, p. 203, n. 290.

47. Peter Paul Rubens e bottega, *Ercole che strangola il leone Nemeo*, tela, 170x150 cm., Londra, collezione Raddock. D. Jaffé – R. Pollack, in: *Pietro Paolo Rubens e la nascita del Barocco*, p. 188-189, n. 42.

48. 28 aprile 1618, Pietro Paolo Rubens a Sir Dudley Carleton (CDR II, pp. 135-138, n. CLXVI; I. Cotta 1987, pp. 81-83, n. 26; R.S. Magurn, pp. 59-61, n. 28).

49. P. Torelli 1933, p. 188.

50. M. Jaffé 1989, p. 203, n. 289 bis.

51. E. McGrath 2016, in: CRLB XI, v. 1, pp. 49-50.

52. E. McGrath 2016, in: CRLB XI, v. 1, p. 55.

Anche se al momento non sono state trovate prove a supporto, è verosimile ipotizzare che il cardinale Guidi di Bagni, durante gli anni della nunziatura apostolica nelle Fiandre, abbia fatto eseguire, probabilmente dalla bottega del maestro d'Anversa, copie di dipinti facenti parte delle raccolte arciducali, ulteriore indicazione di quanto il gusto estetico della coppia principesca abbia avuto un enorme impatto sull'orientamento collezionistico a loro contemporaneo.

Scene bibliche e storiche

Nell'*Allegoria della vista del Prado*, di cui già varie volte si è detto rappresentare la raccolta d'arte degli arciduchi delle Fiandre, si vede in alto a sinistra una piccola porzione di un dipinto, esattamente l'angolo in basso a destra, sufficiente per identificarne l'iconografia della tela *Daniele nella fossa dei leoni* della National Gallery of Art di Washington [scheda 8]. Di questo dipinto statunitense è certa la provenienza: il 28 aprile 1618 Rubens scrisse una lettera all'amico e collezionista inglese Sir Dudley Carleton offrendo una lista di dipinti in cui viene descritto anche *Daniele nella fossa dei leoni*⁵³. Nella missiva, le opere sono disposte a seconda della classificazione dei prezzi, che variano in base all'autografia: le opere più costose sono ovviamente quelle realizzate soltanto dal maestro, le meno apprezzate sono le esecuzioni di allievi con ritocchi da parte di Rubens. Del *Daniele nella fossa dei leoni*, il pittore afferma che si tratta di un "originale tutto de mia mano".

Data la citazione nell'allegoria del Prado, la composizione viene datata prima del 1617, anno di realizzazione del dipinto madrileno, ma l'appartenenza alla corte di Bruxelles richiede un maggiore approfondimento delle varie versioni conservate e conosciute per via indiretta. Sicuramente fu un'invenzione iconografica che ebbe una grande diffusione, dato il gran numero di repliche note: D'Hulst e Vandeven ricordano ben diciannove esemplari pittorici, senza contare le versioni a stampa, di cui nessuna è giudicata autografa⁵⁴. La notizia più interessante, però, proviene da una fonte archivistica: nell'inventario dei beni del marchese di



5. Peter Paul Rubens, *Nascita di Luigi XIII*, Parigi, Louvre

53. CDR II, pp. 135-138, n. CLXVI; I. Cotta 1987, pp. 81-83, n. 26; R.S. Magurn 1955, pp. 59-61, n. 28.

54. R.A. d'Hulst - M. Vandeven 1989, in: CRLB III, pp. 187-192, n. 57.

Leganés, stilato nel 1655, è descritto al lotto 325: “Un Daniel en la cueva con los leones y el en medio orando, de mano de Rubens, de dos baras de ancho y poco mas de una de alto”⁵⁵. È possibile, dunque, che ci siano state più versioni autografe, di cui probabilmente quella degli arciduchi citata nell’*Allegoria della vista* fu la committenza originale: difficilmente, infatti, un dipinto così grande veniva dipinto per essere destinato di primo acchito al libero mercato, poiché dispendioso non solo per materiali utilizzati, ma soprattutto per il tempo impiegato, per giunta con un soggetto così specifico di non facile allocazione senza una precisa committenza; più verosimile è indubbiamente l’ipotesi per cui la composizione fu realizzata per un mecenate specifico da cui successivamente furono tratte altre versioni da destinare al circuito degli agenti d’arte e dei collezionisti. Da questo punto di vista, l’appartenenza alle raccolte di Alberto e Isabella, raffinati e noti intenditori d’arte, spiegherebbe facilmente la grande circolazione di esemplari da destinare al libero mercato.

Nella lista delle opere, provenienti dalle collezioni di Isabella, ereditate dal cardinal Infante Ferdinando e



6. Jan Brueghel il Vecchio, *Danza popolare davanti agli arciduchi Alberto e Isabella*, Madrid, Museo Nacional del Prado

cedute in vendita, è presente anche un dipinto raffigurante *La regina Tomiri con la testa di Ciro* [scheda 9], rappresentazione di un accadimento storico, avvenuto durante le guerre persiane, narrato per la prima volta da Erodoto. Una descrizione puntuale, infatti, costituisce il lotto terzo della missiva di Peter Christijn del 1643 e il numero quattro dell’elenco compilato da Matthijs Musson nel 1645. L’opera è stata identificata con la tela del Museum of Fine Arts di Boston, la cui datazione è stata oggetto di dibattito da parte della critica. Mentre Michael Jaffé propone una cronologia appena prima dell’inizio del terzo decennio, seguendo un suggerimento di Burchard e d’Hulst per i quali la datazione doveva comprendersi tra il 1616 e il 1618, Rooses posticipò il periodo di realizzazione intorno al 1623, in base all’iconografia del cagnolino

55. “Un Daniele nella fossa con i leoni ed egli nel mezzo che prega, di mano di Rubens, di due iarde di lunghezza e poco più di una di altezza”. M. Rooses, 1897, p. 170; M. Cawford Volk 1980, p. 267.

56. M. Jaffé 1989, p. 244, n. 510.

57. Peter Paul Rubens, *Nascita di Luigi XIII*, tela, 394x295 cm., Parigi, Louvre, 1622-1625. M. Jaffé 1989, p. 275, n. 727.

della damigella dietro Tomiri⁵⁶: si ritrova, infatti, nel dipinto raffigurante la *Nascita di Luigi XIII*⁵⁷ [fig. 5] parte del ciclo di ventiquattro tele che Rubens eseguì tra il 1622 e il 1623 per Maria de' Medici, e potrebbe essere identificato con il cagnolino che l'arciduchessa Isabella regalò alla regina di Francia proprio in occasione del viaggio di Rubens a Parigi per mettere in opera la serie di dipinti dedicati la vita della sovrana⁵⁸. Anche se la datazione di Rooses è senza dubbio corretta, come osserva McGrath l'elemento iconografico più determinante è la fisionomia dei due paggi che si trovano a sinistra della composizione⁵⁹: sono, infatti, i ritratti di due figli di Rubens, Albert e Nicolaas, che con ogni probabilità potrebbero aver avuto rispettivamente otto e quattro anni, età concorde con una cronologia tra il 1622 e il 1623. L'importanza dell'opera è costituita anche dalla storia delle collezioni in cui transitò: è documentata, infatti, nell'inventario, presumibilmente stilato nel 1662, delle raccolte d'arte della regina Cristina di Svezia che, dopo aver abdicato per essersi convertita al cattolicesimo, scelse Roma come sua dimora, per cui il dipinto fu esposto in Palazzo Riario, oggi sede della Galleria Corsini, prima di essere venduto dal marchese Pompeo Azzolino, nipote del cardinal Decio, erede di Cristina, al principe Livio Odescalchi, duca di Bracciano⁶⁰; nel 1721, il marchese Baldassarre Odescalchi vendette la collezione di famiglia, compreso *La regina Tomiri con la testa di Ciro*, a Filippo duca d'Orléans, che la dispose presso il Palazzo Reale di Parigi, ma alla fine del XVIII secolo il dipinto rubensiano fu venduto a John Bligh, quarto duca di Darnley; passando in varie collezioni, rimase in Inghilterra fino al 1939, quando fu affidato dall'ultimo proprietario a un mercante statunitense grazie al quale, nel 1941, fu comprato dal museo dove tutt'ora è visibile. Verosimilmente, la tela di Boston fu comprata da Cristina di Svezia ad Anversa, forse insieme alla *Continenza di Scipione*, opera perduta, ma conosciuta attraverso varie copie e un bozzetto autografo in collezione privata a Bielefeld, che compare subito dopo *La regina Tomiri con la testa di Ciro* nell'inventario di Palazzo Riario. Per questo motivo, Burchard pensò che le due opere costituissero un *pendant*, ma, come ha osservato McGrath, per motivi stilistici la *Continenza di Scipione* fu realizzata qualche anno prima e la tematica non sembra poter essere compatibile, oltre all'evidenza per cui non esistono prove documentali a supporto di una committenza arciduciale per questo dipinto⁶¹.

Dalle Fiandre all'Alcazár di Madrid: l'acquisto di Isabella di Borbone del 1623

Nel 1623 una serie di venticinque dipinti partì dalle Fiandre per ordine della corte di Madrid: era destinata a essere esposta nei nuovi appartamenti della Torre Nueva dell'Alcazár⁶². Le opere vengono pagate dalla regina Isabella di Borbone⁶³, ma la scelta iconografica sembra essere determinata dall'Infanta Isabella a Bruxelles. Il gruppo più numeroso, infatti, è costituito da alcune scene, eseguite dalla mano di Jan Brueghel il Vecchio, raffiguranti la vita degli arciduchi Alberto e Isabella; in particolare si tratta delle seguenti

58. M. de Maeyer 1955, pp. 357-358, n. 171.

59. E. McGrath 1997, in: CRLB XIII, v. 2, pp. 14-25, n. 2, ff. 7,11.

60. Stockholm, *Riksarkivet: Azzolinosammlingen* K 441, v. 48, folio 50.

61. E. McGrath 1997, in: CRLB XIII, v. 2, pp. 257-263, n. 2.

62. A proposito dell'inventario dei dipinti acquistati: M. Crawford Volk, pp. 520, 526.

63. Il 22 aprile 1623 la duchessa di Gandia mandò una nota al marchese di Malpica da parte della regina Isabella di Borbone per intimargli di pagare per un lotto di dipinti che Sua Altezza aveva ordinato da comprare dalle Fiandre per le stanze dell'Alcazár. P. Madrazo 1884, pp. 109-110; M. Díaz-Padrón 2009, p. 46.

rappresentazioni su tela conservate presso il Prado di Madrid: *Danza popolare davanti agli arciduchi Alberto e Isabella* (130x266 cm., inv. n. 1439) [fig. 6]; *Banchetto nuziale in presenza degli arciduchi Alberto e Isabella* (128x269 cm., inv. n. 1441) [fig. 7]; *Raccolta del fieno davanti al castello di Mariemont* (170x237 cm., inv. n. 1428) [fig. 8]; *L'Infanta Isabella davanti al castello di Mariemont* (176x237 cm., inv. n. 1429) [fig. 9]; *Gli arciduchi Alberto e Isabella a caccia nel parco di Mariemont* (135x246 cm., inv. n. 1434) [fig. 10]; *Gli arciduchi Alberto e Isabella nella tenuta di Tervuren* (126x153 cm., inv. n. 1453) [fig. 11]; *Vita campestre a Mariemont* (130x293 cm., inv. n. 1444) [fig. 12]. Questo sottogruppo sembra



7. Jan Brueghel il Vecchio, *Banchetto nuziale in presenza degli arciduchi Alberto e Isabella*, Madrid, Museo Nacional del Prado

manifestare il programmatico atteggiamento di politica interna che i due principi delle Fiandre perseguirono durante il loro governo: l'avvicinamento alla classe popolare e borghese, ricca e numerosa, per scongiurare una potenziale rivolta al potere costituito, e in particolare alla corona spagnola, come era successo nei Paesi Bassi del Nord. Oltre a queste opere, facevano parte del lotto comprato da Isabella di Borbone anche l'*Allegoria della vista e dell'olfatto* e l'*Allegoria del gusto, del tatto e dell'udito*, copia degli originali che gli arciduchi commissionarono a Jan Brueghel il Vecchio e suoi collaboratori per il castello di Tervuren⁶⁴: questi due dipinti raffigurano manifestatamente le collezioni d'arte e le meraviglie naturali appartenute ad Alberto e Isabella, tanto che i due sovrani sono rappresentati nell'*Allegoria della vista e dell'olfatto* tramite una riproduzione dei loro ritratti ufficiali.

64. Inventarios reales, *Archivo de Palacio*: Felipe IV, folio 123; M. Diaz Padrón 1995, v. I, p. 244; M. Diaz Padrón 2009, pp. 48-49.

Infine, nella spedizione del 1623 erano comprese tre opere di Peter Paul Rubens dalla tematica mitologica: *Cerere e Pan* [scheda 1, appendice 1], *Diana con le compagne cacciatrici* [scheda 2, appendice 1] e *Vertumno e Pomona* [scheda 3, appendice 1]. Questi tre dipinti sono esplicitamente legati al concetto di abbondanza: Pomona, dea dei frutti, si innamorò del dio Vertumno, che presiedeva al cambio delle stagioni, per cui il loro amore rappresenta la prosperità governata dall'equilibrato scorrere del tempo; Cerere è la dea della fertilità della terra e Pan è il dio delle greggi e allevatore delle api; Diana, ossia l'Artemide greca, è governatrice della natura e, soprattutto, dispensatrice della sovranità. Secondo Díaz-Padrón, che ha approfonditamente studiato l'acquisto del 1623, tutti questi dipinti erano espressione della prosperità e della pacificazione nei territori fiamminghi che gli arciduchi avevano costruito grazie alla corona di Spagna, a partire dal regno di Filippo II, padre di Isabella, che concesse loro il governo dei Paesi Bassi meridionali⁶⁵. Anche se formalmente pagati da Isabella di Borbone, dunque, i dipinti partiti dalle Fiandre nel 1623 sono direttamente collegabili alle scelte artistiche degli arciduchi, anche se non esistono prove documentali che l'Infanta Isabella ne sia stata l'ordinatrice.

Il secondo soggiorno in Spagna e il dono dell'Infanta Isabella

Nel 1628 Rubens venne chiamato presso la corte di Spagna per un'importante missione diplomatica da svolgere in Inghilterra: trattare con Carlo I Stuart con l'obiettivo di stringere un patto di intesa anglo-spagnola per arginare le mire espansionistiche della politica francese guidata dal cardinale Richelieu, primo ministro di Luigi XIII. In tale occasione, l'arciduchessa delle Fiandre regalò otto dipinti di Rubens al nipote Filippo IV; questo gruppo di opere è stato oggetto di grande dibattito riguardante la natura dell'acquisizione: dal momento che i dipinti non concordano per coerenza iconografica e, secondo alcuni studiosi, nemmeno per periodo di realizzazione, è stato ipotizzato che non si sia trattato di una committenza, ma di un semplice acquisto tra le opere già disponibili presso la bottega di Rubens. Questa teoria può giustificare al massimo solo una parte del gruppo di opere, poiché in una nota di pagamento, scritta dall'arciduchessa Isabella, si attesta esplicitamente che la somma da corrispondere a Rubens per i lavori da regalare a Filippo IV fu concordata prima dell'esecuzione materiale dei dipinti⁶⁶. Seppure qualcuna di queste otto opere fu acquistata e non commissionata per l'occasione, questo fatto non fu determinato da una semplice mancanza di tempo prima della partenza di Rubens, piuttosto sembra rispondere a una precisa prassi: in ogni caso, come afferma Cruzada Villaamil, la scelta dei dipinti venne concordata con la corte spagnola⁶⁷; una prova di questa concordata selezione tra la corte di Madrid e quella di Bruxelles potrebbe essere l'informazione riferita da Francisco Pacheco per cui, nei mesi precedenti la partenza del pittore d'Anversa, intercorse tra Rubens e Velazquez un fitto epistolario, purtroppo perduto⁶⁸: l'oggetto di tale scambio di lettere potrebbe aver riguardato proprio i temi iconografici più graditi a Filippo IV, in base ai quali scegliere i dipinti che la zia gli avrebbe donato. Dall'inventario del 1636 dell'Alcazár di Madrid⁶⁹ è possibile ricostruire interamente tale

65. M. Diaz Padrón 2009, pp. 15-16.

66. L.P. Gachard 1877, pp. 183-184.

67. G. Cruzada Villaamil 1874, pp. 316-317.

68. Francisco Pacheco, 1956 (I ed. 1659), v. I, p. 153.

69. Inventarios reales, *Archivo de Palatin: Section Administrativa*, leg.708.

gruppo di pitture: la *Caccia di Meleagro e Atalanta al cinghiale Calidonio* (disperso) [scheda 1, appendice 2] e la *Caccia di Diana al cervo* (collezione Piedecayas di Mexico City) [scheda 2, appendice 2]; *Ninfe con la cornucopia dell'abbondanza* (Museo del Prado, Madrid) [scheda 3, appendice 2]; *Sansone sbarra il Leone* (collezione Villar-Mir, Madrid) [scheda 4, appendice 2]; *La riconciliazione di Giacobbe ed Esaù* (Alte Pinakothek, Monaco) [scheda 5, appendice 2]; *Davide e l'orso* (disperso. Non si conoscono altre versioni); *Satiro che sprema un grappolo d'uva* (disperso. Non si conoscono altre versioni); *Caio Muzio Scevola davanti a Porsenna* (disperso) [scheda 6, appendice 2]. I dipinti dispersi andarono probabilmente distrutti durante l'incendio dell'Alcazár del 1734. L'iconografia delle due scene di caccia è conosciuta attraverso le molte versioni, di cui i migliori esemplari sono considerati le tele conservate a Easton Neston - Towcester (*Caccia di Meleagro e Atalanta al cinghiale Calidonio*), presso la collezione di Julio Serrano Piedecayas a Mexico City e a Bürgenstock nella raccolta di Friedrich Frey-Fürst (*Caccia di Diana al cervo*). Di *Caio Muzio Scevola davanti a Porsenna* rimane una versione di piccole dimensioni in tavola al museo Puškin di Mosca, per molto tempo ritenuta il bozzetto originale, e una seconda versione in tela, eseguita dalla bottega forse con ritocchi del maestro, presso il Szépmuvszeti Museum di Budapest. I dipinti furono pagati 7.500 *gulden* dall'arciduchessa Isabella il 22 dicembre 1629 e si sa con certezza che per la



8. Jan Brueghel il Vecchio, *Raccolta del fieno davanti al castello di Mariemont*, Madrid, Museo Nacional del Prado

loro esecuzione Rubens si avvale di collaboratori, poiché nel mandato di pagamento emesso dal Consiglio di Finanza delle Fiandre si legge che Rubens li “fece e li fece fare per ordine di Vostra Altezza per il servizio di Sua Maestà”⁷⁰.

L'Infanta, dunque, non ne definì la scelta, o almeno tale soluzione fu concordata con la corte di Madrid, ma i temi iconografici,

seppur non corrispondenti a un programma coerente, non sono sicuramente casuali: il cinghiale Calidonio, per esempio, rappresenta nella mitologia la forza sovversiva che genera caos, per cui il suo abbattimento, per altro voluto da un sovrano, ossia Oineo di Calidone, è simbolo della ristabilita prosperità; richiamano il concetto di floridezza e progialità il *Satiro che sprema un grappolo d'uva* e nelle *Ninfe con la cornucopia*

70. M. Rooses 1886-1892, v. I, pp. 12-130, n. 108; M. Rooses 1904, v. II, p. 454; R.A. D'Hulst – M. Vandeven 1989, in: CRLB III 1989, p. 98.

dell'abbondanza, dove per altro il florilegio di frutta e fiori rimanda alle composizioni allegoriche dei sensi legate al gusto collezionistico degli arciduchi⁷¹; la *Caccia di Diana al cervo* è direttamente legata al privilegio monarchico che consentiva ai soli ranghi sovrani l'abbattimento dell'animale, simbolo proprio della dignità regale; Davide, che per proteggere il proprio gregge affronta un feroce orso, e Sansone, che per difendere i propri genitori abbatte a mani nude un leone affamato, sono metafora del buon governo che affronta con forza e determinazione chi mette in pericolo l'autorità costituita; per altro, l'iconografia di Sansone è molto simile a quella di Ercole (che non sbarra il leone ma lo strangola), attributo mitologico con cui spesso Filippo IV

amava essere fregiato⁷²; *Muzio Scevola davanti a Porsenna* è ricco di implicazioni politiche e sottende un episodio della storia antica esemplificativo del valore, del coraggio, dell'astuzia e del senso di giustizia del popolo romano; la *Riconciliazione di Giacobbe ed Esaù*, infine, potrebbe avere un legame con l'auspicata pace nell'Europa del Nord, tanto cercata dall'arciduchessa Isabella e dalla corona spagnola, cui anche Ru-



9. Jan Brueghel il Vecchio, *l'Infanta Isabella davanti al castello di Mariemont*, Madrid,

Museo Nacional del Prado

bens fu direttamente coinvolto proprio in occasione del viaggio del 1628. Inoltre, solo apparentemente questi soggetti sembrano slegati l'uno dall'altro: sia per tematica che per dimensione, infatti, sei degli otto dipinti sono concepiti come *pendant*, mentre *Muzio Scevola davanti a Porsenna* e la *Riconciliazione di Giacobbe ed Esaù*, sono effettivamente indipendenti. In questo senso, dunque, è possibile leggere il programma figurativo: le due scene di caccia rimandano al privilegio monarchico che ristabilisce l'ordine sociale dal caos; le *Ninfe con la cornucopia dell'abbondanza* e il *Satiro che sprema un grappolo d'uva* sono simbolo della prosperità generata dalla corte di Madrid; la rappresentazione dei due eroi biblici, entrambi precursori di Cristo, *Sansone e il Leone* e *Davide e l'orso*, richiamano i valori cattolici della casata asburgica. I temi scelti per questo dono diplomatico, dunque, corrispondono agli ideali di buon governo e di monarchia vittoriosa condivisi tra la corona di Madrid e la corte di Bruxelles, sottomessa formalmente alla Spagna eppure da questa resa indipendente grazie al governo degli arciduchi.

71. A. Vergara 1999, in: *El Arte...*, pp. 278-279, n. 95.

72. S.W. Schroth 2004, p. 135; R.A. Stradling 2002, p. 65.

Conclusioni

A differenza delle committenze riguardanti la ritrattistica e le opere di soggetto sacro, i dipinti raffiguranti temi mitologici e storici ordinati dagli arciduchi sono quantitativamente molto più esigui, considerando le fonti archivistiche e i dati indiretti che si evincono dalle citazioni nelle due serie delle *Allegorie* del Prado. Questa considerazione avvalorata la tesi espressa da Nora de Poorter in base alla quale Alberto e Isabella furono in generale poco interessati a questo genere di rappresentazioni⁷³. Il dato fondamentale che si trae in modo palese, però, è la grande abbondanza di repliche, di cui alcune sicuramente autografe, richieste da



10. Jan Brueghel il Vecchio, *Gli arciduchi Alberto e Isabella a caccia nel parco di Mariemont*, Madrid, Museo Nacional del Prado

grandi dignitari o da famosi collezionisti, evidenza che conferma quanto, anche per iconografie giudicate secondarie dai principi della corte di Bruxelles, il gusto dei governatori delle Fiandre era tale da condizionare le scelte collezionistiche di grandi estimatori, come Carleton e Guidi di Bagni. È il caso della *Caccia con tigre, leone e leopardo*, di cui una versione appartenne a Massimiliano I di Baviera o, ancor più manifestamente, alle repliche di proprietà del cardinal Gianfrancesco Guidi di Bagni, ossia *Ganimede, Romolo e Remo* e *Satiro e Ninfa che giocano con leopardi*, stesso tema iconografico di uno dei dipinti che Rubens offrì a Sir Dudley Carleton nel 1628. Se fosse corretta l'ipotesi per cui le composizioni originali furono ideate per soddisfare la committenza arciduciale, questa circostanza avvalorerebbe l'importanza del gusto collezionistico di Alberto e Isabella: d'altra parte, l'indicazione per cui le belve rappresentate nell'opera *Daniele nella fossa dei leoni* furono "cavate dal vero" fa riferimento ai modelli dal naturale che il pittore della corte di Bruxelles poté studiare dal serraglio dei principi delle Fiandre⁷⁴. Certamente, alla mancanza di opere ricordate dalle fonti archivistiche, ma di cui conosciamo soltanto versioni di bottega o perfino postume, si aggiungono moltissimi dipinti giudicati di minor conto, o comunque disposti in ambienti

73. N. de Poorter 2000, in: *Greek Gods...*, pp. 72-73.

74. A.T. Woollett 2006, in: *Rubens & Brueghel...*, p. 197.

secondari, che non ebbero repliche, per cui se ne ricostruisce l'esistenza e, in qualche caso, almeno il tema iconografico, soltanto tramite le descrizioni inventariali, molto spesso derivate non direttamente da documenti ufficiali, ma comunque da notizie d'epoca: è il caso di un dipinto eseguito da Snyders in collaborazione con Rubens citato nella lettera di Peter Christijn, al numero sette, e riportato come primo lotto nel successivo inventario di Matthijs Musson. Si tratta di una scena d'interno di cucina la cui natura morta, un insieme di vivande e animali da cacciagione, fu eseguita da Snyders, ma la composizione era completata da tre figure realizzate da Rubens; questa iconografia potrebbe essere individuata nella tela, conservata nel museo del Prado, raffigurante *Filopemene riconosciuto da un vecchio a Megara*⁷⁵ [fig. 13]: l'opera testimonia presumibilmente la prima collaborazione tra Rubens e Frans Snyders e fu eseguita tra il 1609 e il 1610 nelle Fiandre, subito dopo il rientro di entrambi i maestri dal soggiorno italiano; peraltro, la datazione su base stilistica del dipinto coincide con l'epoca durante la quale sia Rubens che Snyders vennero nominati pittori ufficiali della corte di Bruxelles, mentre l'ingresso della tela nelle collezioni spagnole non è documentato prima del 1666⁷⁶.



11. Jan Brueghel il Vecchio, *Gli arciduchi Alberto e Isabella nella tenuta di Tervuren*, Madrid, Museo Nacional del Prado

75. Peter Paul Rubens e Frans Snyders, *Filopemene riconosciuto da un vecchio a Megara*, tela, 201x311 cm., Madrid, Museo Nacional del Prado, 1609-1610. M. Jaffé 1989, p. 119, n. 171.

76. M. Díaz Padrón 1995, v. II, p. 1101-1102, n. 1851.

Si tratta, evidentemente, di un soggetto storico: Filopemene fu lo stratega della lega filo-achea durante le guerre del Peloponneso, ma la predominanza della natura morta di soggetto culinario in primo piano deve aver fuorviato l'interpretazione del tema nei documenti del 1643 e del 1645; d'altra parte anche negli inventari madrileni non viene mai specificato il tema iconografico e il dipinto è sempre registrato come "bodegón", ossia "natura morta"⁷⁷. Oltre alla coincidenza delle tre figure eseguite da Rubens, della composizione di Snyder e della collaborazione tra i due pittori, l'individuazione di questo dipinto con le descrizioni nelle fonti documentali di Christijn e Musson potrebbe anche essere testimoniata proprio dal tema iconografico: mentre un semplice interno di cucina mal si adatta a una provenienza prestigiosa come il palazzo reale di Coudenberg, andando per altro a costituire un vero e proprio *unicum* nella ricostruzione del collezionismo arciducale, la figura storica di Filopemene potrebbe aver attinenza con precise scelte politiche legate alla reggenza di Alberto VII: lo stratega antico, infatti, visse in un periodo in cui la penisola greca era dilaniata da guerre interne, ma perseguì l'ideale di un Peloponneso unito, pacificato e libero sotto la



12. Jan Brueghel il Vecchio, *Vita campestre a Mariemont*, Madrid, Museo Nacional del Prado

guida della lega achea, in questo senso una situazione molto simile al conflitto fratricida che Alberto VII dovette affrontare durante i primi anni della sua reggenza contro la neonata Repubblica delle Province Unite delle Fiandre del Nord e che, appunto, pacificò con la famosa "Tregua dei dodici anni". In particolare, l'episodio rappresentato nella tela del Prado, narrato da Plutarco⁷⁸, fa riferimento alla virtù della modestia di Filopemene, che soleva abbigliarsi in modo misurato e non disdegnava di aiutare i suoi compatrioti e sottoposti, qualità d'animo che spesso venne associata anche ad Alberto VII.

Un approfondimento merita il tema iconografico della tela *La regina Tomiri con la testa di Ciro*, opera che venne verosimilmente commissionata dall'Infanta Isabella e che, dunque, potrebbe avere attinenza con il suo ruolo di governatrice delle Fiandre.

77. Dall'inventario del 1666: "Un cuadro de un bodegón, de mano de Snyder, de tres varas y media de largo y dos de alto, poco más, y tiene tres figuras de mano de Rubens, en trescientos ducatos" ("un quadro di una natura morta, di mano di Snyder, di tre iarde e mezza in larghezza e due di altezza, o poco più, con tre figure di mano di Rubens, di trecento ducati"). Inventarios reales, Archivo de Palacio: Bellas Artes, leg.38.

78. Plutarco, *Vite Parallele: Filopomene e Flaminio*, 2.

Berger ipotizzò che l'opera avesse avuto un significato politico: Tomiri, vestita come un'amazzone con arco e frecce, rappresenterebbe una metafora della strategia militare dell'arciduchessa, che di fatto, nel 1621 riprese il conflitto con la Repubblica delle Province Unite delle Fiandre settentrionali, dopo la tregua dei dodici anni sancita dal marito ormai defunto⁷⁹. A tal proposito, McGrath specifica che il collegamento del dipinto con l'Infanta Isabella è probabile ma non certa: non è detto che tutti i dipinti riportati nei documenti di Christijn e Musson siano stati commissionati dagli arciduchi, dal momento che la provenienza diretta viene fatta risalire genericamente alla corte di Bruxelles, nella lista del 1643, e al cardinale Infante Ferdinando, nell'elenco del 1645⁸⁰. Se, nel caso del *Romolo e Remo*, una precedente testimonianza di Neumayr von Ramssla suggerisce che siano opere ereditate dal nipote cadetto di Isabella, è pur vero che almeno qualche dipinto potrebbe essere stato acquistato dal cardinale Ferdinando, probabilmente non in modo diretto da Rubens, ma attraverso la Spagna. Questa ipotesi è a mio parere molto labile, anche perché, a differenza degli zii predecessori, sarebbe l'unico caso documentato di opera rubensiana commissionata o comprata dal cardinal Ferdinando. È altrettanto vero, però, che nel caso in cui *La regina Tomiri con la testa di Ciro* sia stata una committenza dell'arciduchessa, un'ulteriore teoria di McGrath risulta molto convincente: secondo la studiosa, non avrebbe una specifica attinenza con l'attività politica delle Fiandre sotto il governo di Isabella, ma riguarderebbe piuttosto uno generico riferimento alla giustizia.



13. Peter Paul Rubens e Frans Snyders, *Filopomene riconosciuto da un vecchio a Megara*, Madrid, Museo Nacional del Prado

79. R.W. Berger 1979, pp. 4-35.

80. E. McGrath 1997, in: CRLB XIII, v. 2, p. 20, n. 2.

Tomiri, cui l'iniquo Ciro aveva ucciso il figlio, rende giustizia alla crudeltà subita e libera il suo popolo dagli invasori persiani grazie alla rettitudine del suo governo: in base a questa interpretazione, il dipinto è perfettamente coerente con le scelte iconografiche, di sicura provenienza arciducale, che finora sono state analizzate: la maggior parte delle composizioni legate alla corte di Bruxelles manifestano il buon governo e la *pietas* cattolica di Alberto e Isabella.

Gli arciduchi delle Fiandre, come detto, applicarono una politica interna volta al consolidamento della tradizione cattolica di stampo filo-ispanico, ma non attraverso l'imposizione di un sistema aristocratico fortemente gerarchizzato, bensì grazie alla capacità assertiva di avvicinare il modello di vita di corte alla popolazione non nobile⁸¹, in particolare a quel cetto medio nascente produttivo e ricchissimo. Manifesto di questa volontà sono le tele che Isabella commissionò a Jan Brueghel il Vecchio intorno al 1623 raffiguranti la vita quotidiana degli arciduchi sotto la corona spagnola, opere che vennero comprate dalla regina Isabella di Borbone. Ne è ulteriore prova, più sistematica e capillare, la quantità di repliche di opere rubensiane che collegano il gusto arciducale ad altre collezioni d'arte, sia nobili che borghesi, sia fiamminghe che straniere.

81. M. Díaz-Padrón 2009, p. 16.

CAPITOLO V: CITAZIONI RUBENSIANE NELLE
RAPPRESENTAZIONI DI *KUNSTKAMMERN*

CAPITOLO V

Citazioni rubensiane nelle rappresentazioni di *Kunstkammern*

Caratteri generali

Per la ricostruzione delle collezioni d'arte di Alberto VII d'Asburgo e dell'Infanta Isabella Clara Eugenia afferenti alla produzione rubensiana, una preziosa fonte storica è determinata dalle citazioni delle opere commissionate o appartenute agli arciduchi delle Fiandre nei dipinti fiamminghi raffiguranti le *Kunstkammern*. Il genere della rappresentazione di un interno, nel quale sono esposte collezioni d'arte, si sviluppò ad Anversa intorno al 1610, soprattutto grazie alle composizioni di Jan Brueghel il Vecchio, e rimase esclusivo di questa città per tutto il XVII secolo¹. Un'importante premessa metodologica riguarda l'attendibilità di tali raffigurazioni: da un punto di vista museografico, nessuna di queste "gallerie in miniatura" rispecchia un reale allestimento delle opere citate; questa considerazione costituisce una certezza in quanto sono note rappresentazioni ambientate in stanze diverse che raffigurano medesimi dipinti. Laddove queste coincidenze possano essere spiegate, in qualche caso, presupponendo la circolazione di copie, la motivazione più generale e ricorrente alla base di tale incongruenza deriva dalla fama delle opere riprodotte, per cui l'intento di questo genere pittorico non consisteva nel mostrare la verosimiglianza dell'ambientazione o della disposizione di una specifica collezione, ma nel rimando iconografico alla cultura pittorica più celebrata del tempo. Proprio per questa ragione, viceversa l'affidabilità delle singole citazioni, quando riconoscibile, non può essere messa in dubbio, anche se solo in alcuni casi può essere stabilito un rapporto diretto tra dipinti riprodotti e l'appartenenza degli stessi a una specifica e determinata collezione. In particolare, mentre nelle due serie delle *Allegorie dei Sensi* conservate al Prado le citazioni corrispondono a opere menzionate negli inventari della corte di Bruxelles riguardanti i beni di Alberto e Isabella, così come il gruppo che raffigura la pinacoteca dell'arciduca Leopoldo Guglielmo e, verosimilmente, le rappresentazioni riguardanti la galleria d'arte del celebre collezionista Cornelis van der Geest, un nutrito insieme di dipinti, originariamente destinati al mercato libero, riproduce opere d'arte o iconografie note, ma non collegabili a una sola raccolta. In questi casi, dunque, le citazioni sono scelte "per antonomasia", vale a dire per il loro prestigio o per uno specifico rimando allegorico. Un esempio emblematico, riguardante la fama di uno specifico tema iconografico, è l'immagine della *Madonna in una ghirlanda di fiori* che si ritrova, con molteplici varianti, nella maggior parte di queste "gallerie in miniatura"², dato che fu un'iconografia molto diffusa nelle Fiandre cattoliche nella prima metà del XVII secolo: l'invenzione si deve a Jan Brueghel il Vecchio, ma la grande divulgazione si ebbe grazie alle versioni realizzate in collaborazione con Rubens. In tema di rimandi allegorici, invece, è esemplificativa l'opera che compare a terra, al centro della scena, della tavola rappresentante *Gli arciduchi Alberto VII d'Asburgo e Isabella Clara Eugenia Infanta di Spagna in un gabinetto*

1. F. Baudouin 1977, p. 283; A. Van Suchtelen 2010, in: *Room of art in seventeenth-century*, p. 18.

2. Si prenda a esempio la *Kunstkamer* dipinta da Fran Francken II intorno al 1618 conservata al Rubenshuis di Anversa, oppure la tavola di Adrien van Stalbeem e Jan Brueghel il vecchio alla Tallin Town Hall (Estonia).

d'arte al Walters Art Museum di Baltimora³ [fig. 1]: anche questa citazione rappresenta a sua volta una *Kunst-kammer*, ma un gruppo di animali, simbolo dell'ignoranza, sono sorpresi nell'atto di distruggere alcune opere d'arte. In questo particolare genere pittorico, dunque, gli arciduchi delle Fiandre spagnole ebbero un ruolo considerevole: non solo perché in molte rappresentazioni di *Kunstkammern*



1. Heronymus II o Frans Francken II & Jan Brueghel il Vecchio e il Giovane, *Gli arciduchi Alberto VII d'Asburgo e Isabella Clara Eugenia Infanta di Spagna in un gabinetto d'arte*, Baltimora, Walters Art Museum

sono riprodotti dipinti a loro appartenuti, ma anche perché sono essi stessi raffigurati all'interno di gallerie come ospiti di altri collezionisti, caratteristica iconografica che rappresenta una vera e propria singolarità: l'arciduca Leopoldo Guglielmo d'Asburgo, per esempio, che fu governatore dei Paesi Bassi spagnoli dal 1647 al 1656, si fece ritrarre più volte all'interno delle proprie gallerie d'arte da David Teniers il Giovane, ma non sono noti esempi di visite di sovrani in gallerie di altri collezionisti, per giunta di lignaggio inferiore. Da queste premesse, dunque, risulta già evidente una precipua volontà degli arciduchi di attestare il loro ruolo di committenti, collezionisti e intenditori d'arte, ma se si indaga approfonditamente la ricorsività delle citazioni di opere rubensiane appartenute alla corte di Bruxelles in rappresentazioni di *Kunstkammer* non direttamente legate agli arciduchi (perché non raffigurano i dignitari o perché è certa la provenienza da raccolte altre) è possibile ipotizzare una vera e propria diffusione di alcune iconografie legate al gusto della coppia principesca. L'analisi iconografica esposta in questo capitolo, presenta il riconoscimento sistematico di tali citazioni, le collega alle documentazioni archivistiche, propone ipotesi di riconoscimento iconografico per le opere ricordate nelle fonti ma i cui originali sono andati perduti, e indica, in qualche caso, un possibile metodo interpretativo riguardante la loro circolazione. Scopo dello studio, dunque, è individuare la funzione del genere pittorico delle gallerie d'arte legato agli arciduchi delle Fiandre e specificatamente rappresentante opere rubensiane, anche attraverso una disamina della provenienza e della circolazione, quando è possibile, delle opere che ne fanno parte.

3. Heronymus II o Frans Francken II e Jan Brueghel il Vecchio o il Giovane, *Gli arciduchi Alberto VII d'Asburgo e Isabella Clara Eugenia Infanta di Spagna in un gabinetto d'arte*, tavola, 94x123.3 cm., Baltimora, Walters Art Museum, 1621-1623.



2. Jan Brueghel il Vecchio e Hendrick van Balen (?), *Allegoria della vista e dell'olfatto*, Madrid, Museo Nacional del Prado

Iniziando dai documenti inventariali e archivistici pubblicati da Maeyer⁴, si sono individuate tre categorie di citazioni direttamente legate a opere rubensiane: le riproduzioni tratte da dipinti appartenuti agli arciduchi, aggiungendo agli esempi noti qualche nuova identificazione; i rimandi a dipinti che gli arciduchi acquistarono in occasione di scambi

diplomatici, probabilmente sulla base di iconografie indicate dai destinatari stessi; le citazioni che non simulano dipinti, ma che riproducono modelli, ispirati alla ritrattistica rubensiana, da utilizzare nella composizione. Quest'ultima categoria costituisce un aspetto in gran parte inedito nell'ambito dell'analisi dei dipinti di questo genere. Per completezza d'argomentazione, alle citazioni dirette si è aggiunta una disamina delle opere appartenute alle collezioni arciducali, presenti in alcune raffigurazioni di *Kunstkammer*, da cui Rubens trasse ispirazione per proprie composizioni, seguendo, dunque, un processo metodologico inverso: l'obiettivo di questa ulteriore valutazione è di rimarcare quanto reciproco sia stato il rapporto tra Rubens e il gusto collezionistico di Alberto VII d'Asburgo e Isabella di Spagna.

Citazioni dirette delle committenze arciducali

Le citazioni più ricorrenti derivano dalla ritrattistica rubensiana, a partire dalle effigi degli arciduchi stessi. È noto, infatti, che una doppia immagine raffigurante Alberto e Isabella, da un prototipo di cui si conoscono varie versioni ma non l'originale⁵, compare in due dipinti eseguiti da Jan Brueghel il Vecchio in collaborazione con altri pittori: l'*Allegoria della Vista* [scheda 1] e l'*Allegoria della Vista e dell'Olfatto*, entrambe conservate nel Museo del Prado di Madrid. Queste due opere fanno parte di due distinti gruppi di *Allegorie dei sensi*⁶, entrambi databili intorno al 1617: una serie di cinque tavole venne eseguita da Jan Brueghel il Vecchio con la collaborazione di Rubens per le figure umane; l'altra serie, di due sole tavole (rappresentanti l'*Allegoria della vista e dell'olfatto*⁷ [fig. 2] e L'*Allegoria dell'udito, del tatto e del gusto*⁸

4. M. de Maeyer 1955, pp. 259-471.

5. H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. 2, p. 39, n. 64.

6. M. Rooses, 1886-1892, v. IV, p. 339, n. 1155; M. de Maeyer 1955, p. 19; M. Jaffé 1989, p. 235; M. Diaz Padrón 1995, v. I, pp. 236-245, 264-287, n. 1394-1398, 1403-1404.

7. Jan Brueghel il Vecchio e Hendrick van Balen, *Allegoria della vista e dell'olfatto*, tavola, 175x263 cm., Madrid, Museo Nacional del Prado, 1617.

8. Jan Brueghel il Vecchio e Hendrick van Balen, *Allegoria dell'udito, del tatto e del gusto*, 176x264 cm., Madrid, Museo Nacional del Prado, 1617.

[fig. 3]) fu dipinta da Jan Brueghel il Vecchio per la tenuta arciducale di Tervuren, probabilmente in collaborazione con Hendrick van Balen e altri pittori⁹, da cui Rubens verosimilmente trasse una replica per la corte di Madrid¹⁰. Sempre da un originale rubensiano perduto, è anche la citazione al ritratto equestre di Alberto VII visibile nella già citata *Allegoria della vista*. La presenza di questi ritratti, la corrispondenza puntuale con altri dipinti di Rubens menzionati negli inventari della corte di Bruxelles ed evidenti elementi iconografici, come il palazzo reale che si vede sullo sfondo e le aquile asburgiche apposte sopra il lampadario nell'*Allegoria della vista*, indussero Rooses e successivamente de Maeyer a supporre che le due serie delle *Allegorie dei sensi* raffigurassero specificatamente le collezioni di Alberto e Isabella. Questa ipotesi è suffragata anche dall'evidenza per cui i ritratti dei principi sono gli unici che compaiono in entrambi i gruppi di opere, eseguiti, quindi, sotto l'egida dei principi fiamminghi, se non direttamente commissionate. Significativamente, infatti, solo un'altra rappresentazione di *Kunstammer* riporta la citazione di un ritratto arciducale. Si tratta della sola effigie dell'*Infanta Isabella come Clarissa*, ossia in abito da terziaria francescana che adottò dopo essere rimasta vedova: si trova nel dipinto raffigurante *L'Arciduca Leopoldo d'Asburgo nella propria galleria d'arte*, eseguito nel 1651 su rame da David

Tenier il Giovane e conservato presso il Prado di Madrid¹¹ [fig. 4]; l'effigie citata fu dipinta da Rubens in coincidenza con il *Ritratto di Ambrogio Spinola*, comandante dell'esercito fiammingo che insieme a Isabella fu ospite del maestro ad Anversa al ritorno dall'assedio di Breda¹².



3. Jan Brueghel il Vecchio e Hendrick van Balen (?), *Allegoria dell'udito, del gusto e del tatto*, Madrid, Museo Nacional del Prado

9. L'autografia a Jan Brueghel il Vecchio in collaborazione, per quanto riguarda le figure, con Hendrick van Balen è ipotizzata da Diaz Padrón (M. Diaz Padrón 1995, v. I, pp. 236-238). Ariane van Suchtelen, invece, la ritiene una copia di seguace da un originale eseguito da Jan Brueghel il Vecchio con l'aiuto di Rubens per le figure (A. Van Suchtelen 2010, in: *Room of art in seventeenth-century*, p. 30). In ogni caso si tratta di una seconda versione, insieme al *pendant* raffigurante l'*Allegoria dell'udito, del tatto e del gusto*, di un'originale destinato al castello di Tervuren.

10. M. Diaz-Padrón 2009, pp. 48-49, 123-128.

11. David Teniers Il Giovane, *Kunstammer di Leopoldo Guglielmo*, rame, 104.8x130.4 cm., Madrid, Museo Nacional del Prado, 1651.

12. A seguito della morte di Alberto VII e fine della "Tregua dei dodici anni" da lui sancita, il condottiero genovese prese il comando dell'esercito fiammingo sotto il governo dell'Infanta Isabella, ottenendo la capitolazione di Breda, città delle Provincie Unite rivolte guidate da Maurizio di Nassau, dopo un lungo assedio durato dal 28 agosto 1624 al 5 giugno 1625.



L'opera in cui compare il ritratto dell'Infanta Isabella, dunque, proviene anch'essa da una committenza di rango arciduciale, che mostra, appunto, le collezioni afferenti alla corte di Bruxelles. Il ritratto originale dell'Infanta in abiti da clarissa è perduto, ma se ne conoscono varie versioni di cui la più nota è indubbiamente la copia di Antoon van Dyck presso la Princely Art Collection del Liechtenstein¹³ [fig. 5, cap. 2]. A tal proposito, Ariane Van Suchtelen e Ben van Beneden¹⁴ identificano la citazione nel dipinto di Teniers con la copia di

4. David Teniers II *Giovane*, *L'Arciduca Leopoldo d'Asburgo nella propria galleria d'arte*, Madrid, Museo Nacional del Prado

Antoon van Dyck, ma è più probabile che si tratti dell'autografo rubensiano in quanto l'Infanta appare fino appena sotto il busto e non a figura intera e, inoltre, sullo sfondo manca la tenda di broccato, varianti presenti nel solo dipinto dell'allievo. Infine, è da notare che l'originale rubensiano è menzionato nell'inventario del Palazzo Reale di Bruxelles del 1659 (lotto 100) e nel successivo redatto tra il 1665 e il 1670 (lotto 53), quindi rimase presso la corte reale anche dopo la morte dell'infante Ferdinando, che ereditò i beni di Alberto VII e Isabella Clara Eugenia, confluendo poi nelle collezioni di Leopoldo Guglielmo¹⁵.

Sono note altre rappresentazioni di *Kunstammern* che mostrano ritratti appartenuti agli arciduchi, non riguardanti direttamente la loro effigie: è da notare che tali "gallerie d'arte in miniatura" hanno tutte una provenienza meno nobile rispetto alla corte di Bruxelles. Nella *Galleria d'arte* dipinta da Gonzales Conques e Wilhelm Schubert van Ehrenberg, oggi presso il Mauritshuis de l'Aia¹⁶ [fig. 5], compare il ritratto di Carlo il Temerario, duca di Borgogna¹⁷, presente comunque anche nella già citata *Allegoria della vista e dell'olfatto* e nell'*Allegoria della pittura* di Jan Brueghel il Giovane¹⁸ [fig. 6]: tale effigie è tratta da una serie raffigurante gli antenati di Alberto e Isabella che il maestro d'Anversa eseguì probabilmente per il palazzo Coudenberg a Bruxelles¹⁹.

13. Antoon van Dyck, *Ritratto dell'Infanta con abiti da clarissa*, tela, 109x89 cm., Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1630.

14. *Room of art in seventeenth-century* 2010, p. 124, n. 15.

15. M. de Maeyer 1955, p. 128, nn. 271, 275.

16. Gonzales Conques e Wilhelm Schubert van Ehrenberg, *Galleria d'arte*, tavola, l'Aia, Mauritshuis 1667-1672.

17. *Room of art in seventeenth-century* 2010, pp. 136-137. L'originale di Rubens, databile tra il 1617 e il 1618, è conservato presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna.

18. Jan Brueghel il Giovane, *Allegoria della pittura*, rame, 45x75 cm., Londra, collezione Johnny van Haeften, 1625-1630.

19. M. Jaffé 1989, p. 236, n. 473.

Dalle descrizioni inventariali della corte fiamminga, si evince che di questo gruppo d'opere rubensiane facevano parte anche il ritratto dell'imperatore Massimiliano I (lotto 89, inventario del 1665-1670)²⁰, quello di Ludovico IV di Francia con sua moglie, probabilmente la seconda, Margherita II di Hainaut, da cui Alberto VII discende, (lotti 5-6, inventario del 1659), e l'immagine di un guerriero armato (lotto 99, inventario del 1659)²¹, dipinto che a sua volta potrebbe essere citato non solo nella *Galleria* di Coques e van Ehrenberg, ma, con qualche variante, anche nell'*Interno del salone della casa di Rubens* che Frans Franken II dipinse intorno al 1630²² [fig. 20, cap. 2]. Un ritratto di Rubens, su tavola, raffigurante l'imperatore Massimiliano I, o più probabilmente di suo figlio Filippo I di Castiglia, è conservato presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna²³ e, nel dipinto del Mauritshuis, potrebbe essere ravvisato nella figura a destra di Carlo il Temerario, ma la citazione è troppo parziale per essere individuata con certezza. Alberto VII e Isabella Clara Eugenia di Spagna erano cugini primi, dunque condividevano gran parte della loro nobile ascendenza: tra la serie degli antenati deve essere ricordata anche l'effigie di Carlo V re di Spagna, qui per la prima volta identificato in alto a sinistra nella *Galleria d'arte* di Conques e van Ehrenberg, probabilmente su modello della copia che Rubens eseguì del ritratto equestre di Tiziano durante il suo primo soggiorno nella penisola iberica²⁴. Anche in questo caso non mancano le fonti archivistiche a supporto dell'appartenenza arciducale del dipinto citato: è ricordato, infatti, un *Ritratto di Carlo V di Spagna* dipinto da Rubens (anche se fino alle ginocchia, mentre nella citazione è mostrato a mezzo busto) sia nell'inventario del Palazzo Reale di Bruxelles del 1659 (lotto 93) che in un registro successivo, sempre riguardante i beni della corte reale (lotto 83), redatto tra il 1665 e il 1670²⁵.



5. Gonzales Conques e Wilhelm Schubert van Ehrenberg, *Galleria d'arte*, L'Aia, Mauritshuis

20. M. de Maeyer 1955, p. 458, n. 275.

21. M. de Maeyer 1955, p. 128, n. 271.

22. Frans Francken II, *Interno del salone della casa di Rubens*, tela, 75x115 cm., Stoccolma, Nationalmuseum, 1630 circa.

23. M. Jaffé 1989, p. 236, n. 474.

24. Nel 1604, Rubens, per conto di Vincenzo I Gonzaga duca di Mantova, intraprese il suo primo viaggio in Spagna dove eseguì copia del Ritratto equestre di Carlo V che Tiziano Vecellio dipinse in tavola nel 1548, oggi conservato presso il Museo del Prado di Madrid, mentre la versione rubensiana si trova presso il Courtauld Institute of Art di Londra. (M. Jaffé 1989, p. 152, n. 31).

25. M. de Maeyer 1955, p. 128, nn. 271, 275.



6. Jan Brueghel il Giovane, *Allegoria della pittura*, Londra, collezione Johnny van Haften

Dopo la morte di Alberto, l'Infanta Isabella, divenuta governatrice delle Fiandre meridionali, commissionò molti altri ritratti: noti sono quelli a mezzo busto del re Filippo IV di Spagna e della consorte Isabella di Borbone rappresentati nel dipinto *Venere e Cupido in una galleria di pittura* di Jan Brueghel il Giovane, databile intorno al 1660 e conservato presso il Philadelphia Art Museum²⁶ [fig. 15, cap. 2]. Questa coppia di dipinti fu commissionata dall'arciduchessa in occasione della missione diplomatica di Rubens in Spagna nel 1628 e i modelli, tratti dal vero, dovettero rimanere di proprietà dell'artista fino alla sua morte, poiché vengono descritti nell'inventario *post-mortem* dei beni del 1640²⁷. Un'effigie autografa di Filippo IV è probabilmente da individuare nella tela della Kunsthhaus di Zurigo, ma non si tratta del modello eseguito dal vero, mentre l'originale che raffigura Isabella di Borbone si conserva presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna. Lo stesso *pendant* è riprodotto nell'*Interno di palazzo* di Gaspar Jacob van Opstal, di collezione privata²⁸ [fig. 14, cap.2], dove compare anche l'effigie dell'Infante Don Carlos, secondogenito di Filippo III morto prematuramente a venticinque anni. L'originale (su tela, 88x68 cm.) è perduto e fu eseguito da Rubens, così come quello del fratello minore Ferdinando, eseguiti per l'arciduchessa Isabella in occasione della medesima spedizione diplomatica di Rubens nella penisola iberica.

26. Jan Brueghel il Giovane, *Venere e Cupido in una galleria d'arte*, tela, 58.1x89.7 cm., Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1660 circa.

27. La committenza da parte dell'Infanta è ricordata in alcune lettere che Rubens scrisse a Fabri de Peiresc (CDR, V, p. 10) e a Pierre Dupuy (Magurn 1955, p. 291), in una lettera che Jean Jacques Chifflet scrisse al Cardinale Gianfrancesco Guidi di Bagno (De Maeyer 1955, p. 392) ed è infine ricordata nel trattato *Arte de la Pintura* di Francisco Pacheco. Le versioni citate nell'inventario *post-mortem* di Rubens sono descritte nei lotti 115 e 116 (J. Denucé 1932, p. 61).

28. Gaspar Jacob van Opstal, *Interno di palazzo*, tela, 54x78 cm., New York, già collezione Julius H. Weitzner, 1698.



7. Bottega di Jan Brueghel il Giovane, *Venere e Cupido in una galleria di pittura*, già collezione Coppée

Il *Ritratto dell'Infante Ferdinando in abito cardinalizio* compare in una copia di bottega del dipinto *Venere e Cupido in una galleria di pittura* di Jan Brueghel il Giovane²⁹ [fig. 7], particolarmente interessante poiché tale rimando costituisce una variante rispetto all'originale del Philadelphia Art Museum (dove si possono notare solo i ritratti dei regnanti di Spagna), la cui identificazione è finora inedita; senza dubbio, questa citazione è da collegare all'effigie che Rubens realizzò nel 1628, ma, data la capigliatura più lunga rispetto all'originale, è probabile che il riferimento non sia stato tratto direttamente dal prototipo rubensiano, ma dalla replica di seguace, conservata al museo Bode di Berlino, che mostra il cardinal Infante più anziano, databile intorno al 1635³⁰. Anche nel caso del ritratto dell'Infante Ferdinando, il primo modello dal vero probabilmente non si conosce: un bozzetto in tela è descritto nel lotto 113 dell'inventario *post-mortem* del maestro d'Anversa ed è da identificare con ogni probabilità nel il dipinto conservato presso l'Alte Pinakothek di Monaco³¹. Sia il ritratto di Filippo IV che quello di suo fratello minore Ferdinando sono citati anche nella già ricordata *Galleria d'arte* del Mauritshuis.

I dipinti di altro soggetto, mitologico o religioso, sono tutti afferenti al periodo precedente la morte di Alberto VII e sono stati tutti ampiamente identificati: nell'*Allegoria della Vista* compaiono il *Baccanale* del Museo Puškin di Mosca (visibile anche nell'*Allegoria della vista e dell'olfatto* e nella raffigurazione di una

29. Bottega di Jan Brueghel il Giovane, *Venere e Cupido in una galleria di pittura*, tavola, 59.6x89.9 cm., Sotheby's London 9-07-14, lotto 15 (già collezione Coppée Coll).

30. M. Jaffé 1989, p. 308, n. 939.

31. H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. 2, p. 87, n. 94, f. 83.

Kunstammer dipinta da Hieronymus Francken II conservata presso il Musées Royaux des Beaux-Arts di Bruxelles³² [fig. 8]), la *Caccia alla tigre, al leone e al leopardo* (dispersa) e la *Madonna con il Bambino in una ghirlanda di fiori* del Louvre³³: la provenienza del *Baccanale* non si conosce, anche se un “Bacco di mano del Rubens” è ricordato nel lotto 14 dell’inventario redatto il 12 Gennaio 1659 relativo ai dipinti che, dopo la morte di Isabella, furono inviati in Spagna³⁴. Anche della *Caccia* non si conosce la circostanza della committenza, ma si ipotizza la provenienza dalle raccolte arciducali proprio perché citata nell’*Allegoria della Vista* e nell’*Allegoria della Vista e dell’Olfatto* del Prado; sebbene manchi una specifica menzione negli inventari, un documento della corte di Bruxelles del 30 dicembre 1617 riferisce dell’incorniciatura di due “cacce”, così come esplicitato anche in un appunto di Jacques van den Putte del 24 marzo 1622 (in questo caso si riportano le dimensioni che sono compatibili con le proporzioni presunte dell’originale citato nelle due *Allegorie dei sensi*). La *Madonna con il Bambino in una ghirlanda di fiori* costituisce un caso problematico nell’individuazione della corretta versione che appartenne agli arciduchi: la tavola dei principi delle Fiandre, infatti, fu probabilmente commissionata per devozione privata ma, forse dopo la morte di Alberto, Isabella donò il dipinto a Diego Mexía Felípez de Guzmán, marchese di Leganés, condottiero dell’esercito fiammingo³⁵. Il dipinto che appartenne a don Diego de Guzmán è indiscutibilmente la tavola



che oggi si conserva al Prado (n. 1418); che ci fosse una versione di questo tema nelle collezioni arciducali è stabilito dalla specifica citazione nell’*Allegoria della Vista*, però stranamente non corrisponde all’esemplare del Prado, ma alla tela, trasportata su tavola, che si

8. Hieronymus Francken II, *Kunstammer*, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts

trova nel museo del Louvre (n. 1764), commissionata da Federico Borromeo e trafugata dall’esercito napoleonico nel 1796 dalla Pinacoteca Ambrosiana³⁶. L’opera del Louvre, infatti, sembra corrispondere alla descrizione di un dipinto oggetto di una serie di lettere scambiate tra Jan Brueghel il Vecchio e Ercole Bianchi, agente di Federico Borromeo, tra il 1621 e il 1622³⁷.

32. Hieronymus Francken II, *Kunstammer*, tavola, 47,7x77,7 cm., Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, 1620 circa.

33. M. Jaffé 1989, p. 235, n. 465.

34. M. de Maeyer 1955, p. 435, n. 270, lotto 14.

35. M. Díaz-Padrón 1995, v. I, pp. 270-271.

36. A. Von Suchtelen 2006, in: *Rubens & Brueghel...*, p. 119.

37. G.F. Crivelli 1868, pp. 272, 275, 283, 294-300.

Ertz³⁸, seguito da altri studiosi³⁹, individuò il dipinto di cui si parla in questo carteggio con la tavola del Prado, ma Freedberg⁴⁰ corresse definitivamente questa ipotesi spostando l'identificazione verso l'esemplare del Louvre: anche se le due versioni si somigliano, l'opera del Louvre si distingue da quella del Prado poiché prevede una ghirlanda ovale, non a festone, composta da soli fiori, non anche da frutti e animali, esattamente come viene indicato nell'epistolario. In ogni caso, da due lettere datate 8 luglio 1622 (una da Brueghel al Borromeo, l'altra da Rubens allo stesso cardinale⁴¹) è noto che Brueghel fu pagato (mentre Rubens ottenne una medaglia d'oro raffigurante San Carlo Borromeo, cugino di Federico) per una *Madonna in una ghirlanda di fiori* destinata all'arcivescovo di Milano, che già possedeva un dipinto dall'iconografia molto simile eseguito da Brueghel stesso, in collaborazione con Hendrick van Balen, tra il 1607 e il 1608⁴². D'altra parte, l'attinenza tra gli arciduchi e la seconda versione del tema per il cardinale Borromeo è dichiarata dallo stesso Brueghel in una lettera del 5 settembre 1621 in cui il pittore afferma che i fiori e gli uccelli furono dipinti dal vero dai giardini della Serenissima Infanta⁴³. Se, dunque, la tavola del Prado, appartenuta al marchese di Leganés, fu probabilmente commissionata dagli arciduchi, mentre la versione del Louvre è quella comprata dal Borromeo nel 1622, l'*Allegoria della Vista* riporta apparentemente un'incongruenza in quanto mostra la *Madonna in una ghirlanda di fiori* del cardinale milanese e non quella dei principi delle Fiandre. È da tenere presente, però, che l'*Allegoria della Vista* pone un *terminus ante quem* fissato nel 1617, anno di realizzazione della tavola, per cui le opere che compaiono come citazioni furono necessariamente eseguite prima. A questo punto, dunque, l'ipotesi più probabile è che ci fu un'originaria versione, oggi perduta, eseguita per gli arciduchi e citata nell'*Allegoria* del Prado, conforme a quella commissionata dal Borromeo tra il 1621 e il 1622 poiché quest'ultima fu copia di quella per la corte di Bruxelles. L'esemplare del Prado, quindi, costituirebbe un'altra committenza da parte dei principi delle Fiandre, anche perché mostra animali, frutti e fiori esotici impossibili da ritrarre dal vero se non dal serraglio e dai giardini di Alberto e Isabella. Poco probabile, anche se non impossibile, è una diretta committenza del marchese di Leganés, poiché si stabilì nelle Fiandre dopo la morte di Alberto, mentre la composizione della *Madonna in una ghirlanda* del Prado farebbe supporre una datazione più precoce, vicina, appunto, alla realizzazione dell'*Allegoria della Vista*; anche in questo caso, il dipinto sarebbe comunque una diretta emanazione degli arciduchi, poiché, appunto, gli oggetti rappresentati nella ghirlanda non possono che essere tratti dalle proprietà della corte di Bruxelles. Ancor più improbabile è l'ipotesi per cui il cardinal Borromeo comprò nel 1622 un dipinto già disponibile presso la bottega di Brueghel, eseguito anni prima, per cui la citazione nell'*Allegoria della Vista* ritrarrebbe effettivamente la versione successivamente inviata a Milano e non un precedente esemplare da cui quella del Louvre sarebbe stata tratta: è da presupporre, infatti, che la collaborazione con Rubens fu stabilita nel momento in cui fu richiesta l'opera, altrimenti Brueghel avrebbe dovuto pagare anticipatamente l'amico e collega senza la certezza di una vendita, che sarebbe avvenuta soltanto sei anni più

38. K. Ertz 1979, pp. 304-306.

39. A.S. Ratti 1910; D. Freedberg 1981, p. 119 n. 25; P.M. Jones 1993, p. 238, n. 36.

40. D. Freedberg 1984, p. 577.

41. CDR II, p. 459, n. CCLXX.

42. Nella stessa occasione, oltre che per la *Madonna con Bimbo in una ghirlanda di fiori*, Brueghel venne pagato per un'*Allegoria dell'aria*, eseguita insieme a Hendrick van Balen, oggi al museo del Louvre (inv. n. 1921).

43. G.F. Crivelli 1868, p. 272.



9. Peter Paul Rubens, *Giudizio di Paride*, Madrid, Museo Nacional del Prado

tardi, e comunque, in questo caso, non si giustificerebbe il regalo a Rubens della medaglia d'oro da parte del Borromeo. Un dato è certo: sia nella versione del Prado, che in quella del Louvre, e naturalmente anche nella citazione dell'*Alle-*

goria della Vista, l'icona della *Vergine con il Bambino* rappresenta il medesimo tema iconografico dell'*Incoronazione* da parte di un angelo, evidenza del fatto che ci fu alla base un medesimo prototipo.

Un altro caso particolare è costituito dalla citazione della tela raffigurante *Daniele nella fossa dei leoni* di cui compare un angolo in alto a sinistra nell'*Allegoria della vista*: è noto che il dipinto (oggi nella National Gallery di Washington) fu comprato da Sir Dudley Carleton, quindi la citazione nell'*Allegoria* del Prado deve far riferimento a un'altra versione ignota, tanto più che una raffigurazione analoga è documentata nell'inventario del marchese di Leganés (1655, lotto 325), cui potrebbe essere stata regalata dagli arciduchi; a tal proposito è interessante notare che nella lettera del 28 aprile 1618, Rubens stesso afferma che lo studio degli animali inseriti nella composizione fu tratto dal vero: l'unica circostanza per poter studiare leoni reali era costituita dal serraglio arciducuale⁴⁴. Stessa considerazione potrebbe essere tratta per l'opera *Satiro e Ninfa che giocano con leopardi*, descritta nelle liste dei dipinti, provenienti dal palazzo di Coudenberg, messi in vendita da Chrijstin e Musson nel 1643 e poi nel 1645; è inoltre citata nell'*Allegoria della vista e dell'olfatto* di Jan Brueghel il vecchio e aiuti come secondo dipinto della fila in alto nel corridoio che si apre sul fondo. Anche in questo caso, testimonianze archivistiche attestano altre due versioni oltre all'originale per Alberto e Isabella: una versione fu offerta da Rubens a Sir Carleton (lettera de 28 aprile 1618; vedi: capitolo IV, nota 43), una copia appartenne al cardinale Guidi di Bagni (lotto 174 dell'inventario dei beni della villa di Castel Gandolfo; vedi: capitolo IV, nota 44). Infine, de Maeyer nota nell'*Allegoria della vista e dell'olfatto* del Prado, in alto a destra, la raffigurazione di un *Giudizio di Paride* il cui originale non è noto⁴⁵. A questa teoria si aggiunge la considerazione per cui l'iconografia della citazione sembra la semplificazione della tela commissionata nel 1638 dall'Infante Ferdinando per il fratello Filippo IV di Spagna: Rubens potrebbe dunque essersi ispirato a un'originale eseguito molto tempo prima per gli arciduchi⁴⁶ [fig. 9].

44. I. Cotta 1987, pp. 81-83, n. 26; R.S. Magurn 1955, pp. 59-61, n. 28.

45. M. de Maeyer 1955, p. 118.

46. Peter Paul Rubens, *Giudizio di Paride*, tavola, 199x379 cm., Madrid, Museo Nacional del Prado, 1638-1639. M. Jaffé 1989, p. 370, n. 1371.

Un caso particolare: Cerere e Pan nell'Allegoria della Pittura di Jan Brueghel il Giovane

Oltre al già menzionato *Ritratto di Carlo il Temerario*, effigie rubensiana facente parte della serie degli antenati arciducali appartenuta ai principi delle Fiandre, nell'*Allegoria della pittura* di Jan Brueghel il Giovane⁴⁷ è citata un'altra opera di Rubens che sembra aver attinenza con il gusto collezionistico della corte di Bruxelles, in particolare dell'Infanta Isabella: si tratta di *Cerere e Pan*, visibile sul lato sinistro dell'osservatore, tela che fu acquistata dalla regina di Spagna Isabella di Borbone nel 1623, facente parte del complesso dei venticinque dipinti inviati dalle Fiandre a Madrid⁴⁸. Come detto nel capitolo quarto, gran parte di queste opere, comprese le tre rubensiane a tema mitologico da cui la citazione è tratta, possono essere interpretate come espressione della prosperità e della pace sociale raggiunte grazie alla politica arciducale sotto l'egida della corona ispanica. Non solo, il dipinto stesso di Jan Brueghel il Giovane sembra far esplicito riferimento all'Infanta Isabella: come osserva Díaz-Padrón⁴⁹, la figura femminile è intenta a dipingere una tela realmente esistente, ossia un *Vaso di fiori* di Jan Brueghel il Vecchio conservato al Prado⁵⁰ [fig. 10]; è noto, per testimonianza dello stesso autore, che Jan Brueghel il Vecchio si era specializzato nella riproduzione delle varie specie floreali grazie alle raccolte che l'Infanta Isabella aveva fatto coltivare nelle serre dei propri palazzi⁵¹. Il riferimento più importante all'arciduchessa, però, è costituito dal paesaggio che si scorge dall'arco a sinistra dell'osservatore: il castello che si vede nel mezzo riproduce l'architettura della residenza di Mariemont, appartenuta agli arciduchi, già riprodotta nell'*Allegoria dell'udito* del Prado (olio su tavola, 65x109 cm., inv. n. 1395), fondale di alcune scene di vita quotidiana dei principi delle Fiandre dipinte da Jan Brueghel il Vecchio⁵², e particolarmente cara all'Infanta Isabella poiché compare anche come sfondo del suo celebre ritratto conservato al Prado (olio su tela, 113-179,8 cm., inv. n. 1684).



10. Jan Brueghel il Vecchio, *Vaso di fiori*, tavola, 181x70, Madrid, Museo Nacional del Prado

47. B. Brenninkmeijer-de Rooij 1996, p. 54.

48. P. Madrazo 1884, pp. 109-110; M. Díaz-Padrón 2009, p. 46.

49. M. Díaz-Padrón 2009, pp. 80-81.

50. Jan Brueghel il Vecchio, *Vaso di fiori*, tavola, 181x70 cm., Madrid, Museo Nacional del Prado, 1614.

51. G.F. Crivelli 1868, p. 272; D. Freedberg 1981, pp. 118-120.

52. Tali opere, conservate nel Museo Nacional del Prado di Madrid, sono: *Raccolta del fieno davanti al castello di Mariemont* (inv. n. 1428); *L'Infanta Isabella davanti al castello di Mariemont* (inv. n. 1429); *Gli arciduchi Alberto e Isabella a caccia nel parco di Mariemont* (inv. n. 1434).



11. Willem Van Haecht, *Kunstkammer con il Matrimonio mistico di S. Caterina di van Dyck*, 1630, Mount Stuart, The Bute Collection

Dalla documentazione archivistica nota, riguardante soprattutto gli anni di regno di Isabella successivi alla morte di Alberto, in occasione di doni diplomatici gli arciduchi preferirono acquistare da Rubens opere già ultimate, invece di commissionarne di nuove. Un'eccezione sembra essere la coppia dei loro ritratti ordinati al pittore di corte per essere donati a Don Rodrigo Calderón, marchese di Siete Iglesias, di cui è noto un mandato di pagamento del 30 ottobre 1615⁵³.

Anche la *Madonna con Bambino*

che Alberto VII regalò a Iñigo de Brizuela y Artega ha un'iconografia così generica da indurre a ipotizzare che sia stata comprata già pronta e non commissionata appositamente⁵⁴. Il caso più significativo è costituito dall'acquisto, da parte dell'Infanta Isabella, di otto dipinti da donare al re Filippo IV, suo nipote, inviati nel 1628 quando Rubens fu chiamato presso la corte spagnola per ragioni afferenti alla sua attività diplomatica: secondo alcuni studiosi, sarebbero risalenti a vari periodi della carriera pittorica di Rubens, quindi almeno una parte di essi non fu commissionata, ma acquistata già disponibile presso la propria bottega: in ogni caso, la scelta dei temi iconografici indica indubbiamente un preciso orientamento da parte della corte spagnola, in piena concordanza con il gusto collezionistico dell'Infanta Isabella. Tra questo gruppo di opere, *Caio Muzio Scevola davanti a Porsenna*, è l'unico esemplare di dipinti donati dalla corte di Bruxelles che sia stato finora identificato in iconografie di *Kunstkammer*: appare nella *Kunstkammer con il Matrimonio mistico di S. Caterina di van Dyck* di Willem Van Haecht della Bute collection⁵⁵ [fig. 11]. Dunque, al contrario delle commissioni dirette, le opere acquistate già ultimate dagli arciduchi, oppure commissionate come dono diplomatico, non furono oggetto di citazioni ricorsive all'interno di opere facenti parte del genere delle riproduzioni di *Kunstkammern*, per cui, verosimilmente, non costituirono un elemento caratterizzante nell'orientamento collezionistico della corte di Bruxelles. Malgrado questa considerazione, i dipinti donati dall'Infanta a Filippo IV nel 1628 corrispondono a temi iconografici legati al concetto di buon governo: l'episodio storico di Muzio Scevola, in particolare, è manifesto del valore e dell'arte diplomatica del popolo romano, cui la casata d'Asburgo idealmente è erede.

53. CDR IV, p. 117; A. Pinchart 1860-1881, v. II, p. 172.

54. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (Prot. 2.682, 1428-1457v); A. Vergara – Roa Estudio 1999, in: *El Arte...*, pp. 258-259, n. 81.

55. Willem Van Haecht, *Kunstkammer con il Matrimonio mistico di S. Caterina di van Dyck*, tavola, Mount Stuart, The Bute collection, 1630 circa.

Citazioni da modelli rubensiani

Una particolare categoria di citazioni, finora mai studiata, riguarda la ripresa di prototipi ritrattistici d'invenzione rubensiana (che fecero parte delle collezioni arciducali) non citati come dipinti, ma utilizzati per i personaggi all'interno della composizione. Un caso emblematico in tal senso è costituito dalla tavola al Walters Art Museum di Baltimora rappresentante *Gli arciduchi Alberto VII d'Asburgo e Isabella Clara Eugenia Infanta di Spagna in un gabinetto d'arte*, opera databile tra il 1621 e il 1623 di Hieronymus II (o Frans II) Francken e Jan Brueghel il Vecchio (o il Giovane). I dignitari sono rappresentati secondo un prototipo rubensiano noto, di cui si conoscono moltissime versioni, alcune delle quali raffiguranti le fisionomie dei due sovrani aggiornate in base alla datazione entro la quale furono eseguite. Tra le molteplici versioni, infatti, sono note due coppie che mostrano, fino alle ginocchia, Alberto VII stante e Isabella Clara Eugenia assisa. Nel *pendant* in tela conservato alla National Gallery di Londra, di esecuzione di bottega, gli arciduchi compaiono ancora giovani, intorno ai cinquant'anni di età, mentre nelle tavole del Kunsthistorisches Museum di Vienna, attribuite a Jacob Jordaens, i dignitari indossano le medesime vesti e mantengono la stessa posizione dei dipinti londinesi, ma sono evidentemente invecchiati di più di cinque anni⁵⁶. Gli originali furono probabilmente dipinti da Rubens per la corte di Bruxelles intorno al 1615: la loro unica testimonianza iconografica certa è costituita dalle incisioni eseguite da Jan Muller che corrispondono al modello "giovanile" di Londra. Recentemente, la critica ha individuato la possibile autografia rubensiana nel ritratto di Alberto VII conservato presso la collezione Bentinck-Thyssen⁵⁷, correlabile, però, alla fisionomia senile dell'esemplare viennese, mentre il corrispettivo raffigurante Isabella è noto soltanto attraverso versioni di bottega. L'aspetto dei due principi delle Fiandre nella tavola del museo di Baltimora è ancora ben lontano dal mostrare i segni della vecchiaia come nel *pendant* del Kunsthistorisches, quindi si allinea con i modelli incisi da Muller e con le copie della National Gallery, correlazione confermata anche dal particolare del ventaglio tra le mani dell'Infanta, sostituito da un foglio in quello di Vienna. L'unica differenza evidente con il prototipo rubensiano è data dalla figura intera dei due personaggi, che non sono riprodotti fino alle ginocchia come negli originali: nel Museu de Arte di São Paulo, in Brasile, si conserva un dipinto su tela che raffigura Alberto VII secondo un modello coincidente con l'incisione di Muller se non per la ripresa a figura intera; considerato di Rubens da Burchard e Glück, viene attribuito a Gaspar de Crayer da Vlieghe che lo collega a una committenza di don Diego Mexía durante un soggiorno a Bruxelles tra il 1627 e il 1628⁵⁸. Infatti, nell'inventario dei beni del marchese di Leganés, al numero 477, viene ricordato un ritratto a figura intera dell'arciduca, in concomitanza con il successivo lotto riguardante l'immagine intera di Isabella, ma l'autore del dipinto al Walter Art Museum, pur avendo indubbiamente seguito il prototipo rubensiano, non ha seguito un pedissequo riferimento all'esemplare del museo brasiliano: in questo, infatti, il dignitario indossa pantaloni neri e stivali chiari, esattamente come viene descritto nella lista dei beni del marchese di Leganés ("el archiduque alberto, con calçones negros y telas blancas")⁵⁹, mentre nella tavola di Baltimora alle calze bianche sono abbinata scarpe del medesimo colore allacciate sul calcagno con un fioc-

56. H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. 2, pp. 38-39.

57. M. Díaz-Padrón 2013.

58. G. Glück, 1940, pp. 177; L. Burchard, 1950, n. 31; H. Vlieghe, 1987, in: CRLB XIX, v. 2, p. 38, n. 59, nota 3, f. 6.

59. J.L. López Navío, 1952, p. 290.

co. Gli arciduchi compaiono anche nella tavola, presso il Rubenshuis di Anversa, che rappresenta la *Galleria d'arte di Cornelis van der Geest*, dipinta da Willem van Haecht, firmata e datata 1628⁶⁰ [fig. 12]. In questo caso, l'abbigliamento di entrambi i dignitari sembra corrispondere perfettamente non solo al prototipo rubensiano, ma



12. Willem Van Haecht, *Galleria d'arte di Cornelis van der Geest*, Anversa, Rubenshuis

po rubensiano, ma anche al dipinto del museo di São Paulo: Alberto VII, infatti, indossa gli stivali chiari sopra calze nere; l'unica differenza è che indossa un cappello mentre nelle altre raffigurazioni qui citate ha il capo scoperto. Per quanto riguarda Isabella, la sua effigie è identica e speculare al modello rubensiano (ossia l'Infanta è voltata verso destra invece che dal lato oppo-

sto, come in tutte le copie tratte dall'originale del maestro d'Anversa): che van Haecht abbia tratto l'immagine dell'arciduchessa dal prototipo di Rubens si evince anche dai dettagli più minuti, tra i quali la posizione delle mani poggiato in grembo sotto cui si vede un fazzoletto di lino; nell'esemplare di Londra, i palmi di Isabella sono chiusi a reggere un ventaglio, nella versione di Vienna mantengono un foglio, mentre nella *Galleria d'arte di Cornelis van der Geest* questi elementi sono sostituiti da un piccolo dipinto con cornice. La stessa aderenza al modello rubensiano non può essere notata nella rappresentazione di Alberto VII, poiché nel dipinto di van Haecht appare seduto, con indosso un alto cappello piumato della stessa tipologia che appare sul tavolo in secondo piano nelle versioni di Londra, Vienna e della collezione Bentinck-Thyssen; indicativa, però, è la posa delle braccia, singolarmente rigide e un poco troppo protese in avanti per una postura assisa: il palmo della mano sinistra è chiuso e sembra poggiarsi a qualcosa di rigido, come per esempio un'elsa, esattamente come accade sia nel ritratto della National Gallery di Londra che in quello del Kunsthistorisches; la mano destra, comunque chiusa, è invece abbandonata lungo i fianchi, con il braccio lievemente piegato, trovando, anche in questo caso, puntuale corrispondenza con l'effigie londinese. Evidentemente, dunque, van Haecht ha adattato l'esemplare stante ideato da Rubens per una posizione assisa, ma con certezza il riferimento è tratto dal modello della National Gallery, poiché nella versione del Kunsthistorisches il palmo destro è aperto.

60. Willem Van Haecht, *Galleria d'arte di Cornelis van der Geest*, tavola, 99x129.5 cm., Rubenshuis, 1628.

Questa coincidenza è confermata anche dall'aspetto ancora giovanile dei due principi. Nel dipinto del Rubenshuis, oltre agli arciduchi, quasi tutti i personaggi sono riconoscibili senza dubbio: al centro della scena, Cornelis van der Geest, proprietario della collezione, indica una Madonna ai nobili ospiti; al loro fianco appare Rubens stesso, chino verso Alberto VII, mentre dietro van der Geest è riconoscibile Antoon van Dyck, con una fisionomia tratta da un'effigie che Rubens dipinse intorno al 1627 e che rimase tra le sue proprietà fino alla morte (è descritto nell'inventario *post-morte* del 1640), per entrare più tardi nelle collezioni reali d'Inghilterra (oggi al castello di Windsor)⁶¹. Dietro le spalle del maestro d'Anversa, è raffigurato un personaggio che indossa un cappello, segno che indica il rango di nobiltà pari a quello degli arciduchi, poiché appunto gli è consentito portare



13. Quentin Metsys, *Madonna delle ciliegie*, L'Aia, Maurithuis

un copricapo in loro presenza: si tratta, infatti, di Ladislao Sigismondo, principe di Polonia, che tra il 6 e il 21 settembre 1624 fu ospite del Palazzo Reale di Bruxelles, identificato in questo contesto già da Frans Baudouin e da Julius A. Chrościcki⁶². In occasione di questa visita diplomatica, l'Infanta Isabella fece eseguire da Rubens un ritratto del dignitario polacco dal vero e a mezzo busto, da cui far trarre alla bottega altre versioni a figura intera, e in base a tale iconografia è raffigurato in questa composizione⁶³. Anche in questo caso l'originale è perduto, ma si conoscono, tra le altre, due esemplari in tela appartenenti alla Galleria di Palazzo Durazzo Pallavicini di Genova e al Metropolitan Museum of Art di New York (in esposizione permanente presso il Castello Wawel di Cracovia). Il ritratto rubensiano di Ladislao Sigismondo ha, per altro, una evidenza archivistica in quanto è ricordato al lotto 122 dell'inventario del Palazzo di Bruxelles redatto nel 1659⁶⁴. Da un punto di vista storico, senza dubbio sia gli arciduchi che il principe polacco ebbero occasione di visitare la *Kunstammer* di van der Geest, ma furono sicuramente due episodi separati: la visita dei principi delle Fiandre è documentata con sicurezza grazie ad alcune cronache di XVII secolo⁶⁵ e fissata il 23 agosto 1615; questa datazione è prossima a quella delle effigi dei dignitari che si trovano alla

61. F. Baudouin 1977, p. 290.

62. F. Baudouin 1977, p. 290; J.A. Chrościcki 1992, p. 103.

63. L'effigie del principe polacco ebbe evidentemente molta diffusione. Se ne ricorda un'incisione a stampa nell'inventario del cardinal Francesco Barberini stilato tra il 1626 e dal 1631 (lotto 73). ASV, Fondo Barberiniano Latino, v. 5635, folio 244; M.A. Lavin 1975, p. 515-16.

64. M. de Maeyer 1955, n. 271.

65. F. Fickaert 1648, p. 15; A. van Fornenberch 1658, p. 25; M. de Maeyer 1955, p. 57.



14. Quentin Metsys, *Madonna del burro*, Berlino, Gemäldegalerie

National Gallery di Londra, conformi al prototipo rubensiano in cui gli arciduchi sono ancora giovani e da cui van Haecht si è ispirato per il dipinto in esame. Invece, nel 1624, quando appunto Ladislao Sigismondo fu ospite della corte di Bruxelles, l'arciduca Alberto era già morto da tre anni e l'Infanta era già entrata nell'ordine delle Clarisse. A prescindere dall'incongruenza cronologica, i rapporti tra gli arciduchi e Cornelis van der Geest dovevano basarsi su interessi di natura collezionistica: il dipinto che il proprietario della *Kunstammer* mostra ai dignitari è individuabile nella *Madonna delle ciliegie* di Quentin Metsys⁶⁶ [fig. 13]: si tratta di una delle tre versioni dell'iconografia dell'*Eleusa* (o *Madonna della Tenerezza*) dipinte dal grande maestro del cinquecento fiammingo; le altre due, le cosiddette *Madonna del burro*⁶⁷ [fig. 14] e la *Madonna Rattier*⁶⁸ [fig. 15] appartennero ad Alberto e Isabella⁶⁹. Per altro, è ipotizzabile che il rapporto tra gli arciduchi e Cornelis van der Geest abbia previsto anche scambi di opere; ne potrebbe costituire prova un ritratto di soldato con un

copricapo rosso (identificato come dipinto perduto di Domenico Mancini), che si vede nell'*Allegoria della Vista* del Prado (1617) e successivamente in modo sistematico nelle raffigurazioni che Willhelm van Haecht fece della *Kunstammer* di van der Gest (tra il 1628 e il 1630): sul fondo a destra della tavola che rappresenta *Alessandro il grande visita lo studio di Apelle*⁷⁰ [fig. 16]; nella medesima posizione nel dipinto raffigurante la *Kunstammer con il Matrimonio mistico di S. Caterina di van Dyck*; di lato a sinistra nella rappresentazione degli *Arciduchi nella galleria d'arte di Cornelis van der Geest*.

66. Quentin Metsys, *Madonna delle ciliegie*, tavola, 74x61 cm., l'AIA, Maurithuis, 1520 circa.

67. Quentin Metsys, *Madonna del burro*, tavola, 135x90 cm., Berlino, Gemäldegalerie, 1510 circa.

68. Quentin Metsys, *Madonna Rattier*, tavola, 68x51 cm., Parigi, Louvre, 1529.

69. M.C. Galassi 2014, pp. 12-19.

70. Willem van Haecht, *Alessandro il grande visita lo studio di Apelle*, tavola, 104.9x148.7 cm., l'Aia, Mauritshuis, 1630 circa.

Considerando che van Haecht fu il curatore delle collezioni di van der Geest e che l'*Allegoria della vista* rappresenta le collezioni degli arciduchi, è verosimile che il dipinto citato sia stato venduto o donato dai principi delle Fiandre al famoso collezionista⁷¹.

Citazioni di dipinti da cui Rubens trasse ispirazione

Nella serie delle *Allegorie dei sensi* che Jan Brueghel il Vecchio e Rubens dipinsero intorno al 1617, l'*Allegoria del tatto* [scheda 2] presenta al centro del lato destro la citazione de *La disfatta di Sennacherib*⁷², oggi in collezione privata⁷³, che Hans von Aachen eseguì intorno al 1610 copiando una composizione su tela di Christoph Schwarz databile intorno al 1570 e conservata presso la Moravska Galerie di Brünn⁷⁴. La versione di von Aachen entrò nelle collezioni degli arciduchi tra il 1615 e il 1616, regalo dell'imperatore Rodolfo II di Praga, e venne sicuramente studiata da Rubens poiché ne è nota una copia a matita custodita all'Albertina di Vienna⁷⁵. Nonostante presenti notevoli varianti, anche la tavola con lo stesso soggetto che Rubens dipinse intorno al 1615, oggi all'Alte Pinakothek di Monaco, sembra essere direttamente ispirata al medesimo dipinto⁷⁶ [fig. 17]. In questo caso, dunque, è la collezione arciduciale che funge per Rubens da modello di riferimento per un repertorio iconografico da studiare e da cui trarre ispirazione, indicando



15. Quentin Metsys, *Madonna Rattier*, Parigi, Louvre

un rapporto biunivoco in costante dialogo tra il gusto collezionistico dei due sovrani e il loro pittore di corte.

Un esempio ancor più stringente di questo continuo scambio in ambito di cultura figurativa potrebbe essere costituito da un dipinto su tavola di XVI secolo conservato presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna (n. 1609).

71. *Room of art in seventeenth-century* 2010, p. 128.

72. Hans von Aachen, *La disfatta di Sennacherib*, tela, 85x110 cm., Vaticano, Congregazione per l'Evangelizzazione dei Popoli (già collezione Borgia), 1610 circa.

73. I. Miarelli Mariani, in: F. Cappelletti 2003, pp. 215-220.

74. Christoph Schwarz, *La disfatta di Sennacherib*, tela, 30x42,5 cm., Brünn, Moravska Galerie, 1570.

75. K. Lohse Belkin 2003, in: CRLB XXVI, v. I, tomo II, pp. 89-90, n. 1, f. 1.

76. Peter Paul Rubens, *La disfatta di Sennacherib*, tavola, 97,7x122,7 cm., Monaco, Alte Pinakothek, 1614-1615. M. Jaffé 1989, p. 199, n. 273.



16. Willem van Haecht, *Alessandro il grande visita lo studio di Apelle*, tavola, l'Aia, Mauritshuis

Rappresenta l'*Apoteosi di Ganimede* e appartenne all'arciduca Leopoldo Guglielmo in quando è menzionato nell'inventario dei suoi beni⁷⁷ ed è anche riprodotto a stampa, tramite incisione di Quirin Boel, nel *Theatrum Pictorium*⁷⁸. Leopoldo Guglielmo d'Asburgo, figlio cadetto dell'imperatore Ferdinando II, assunse il governo dei Paesi Bassi meridionali dal 1647, iniziando a raccogliere presso la corte di Bruxelles una delle più grandi pinacoteche dell'Europa del XVII secolo. In pochi anni acquisì le collezioni inglesi di George Villiers, primo duca di Buckingham, che a sua volta aveva acquistato la collezione di antichità di Rubens, e di James Hamilton, appassionato soprattutto di arte veneta tanto da aggiudicarsi le famose raccolte di Bartolomeo della Nave e di Michiel Priuli⁷⁹. A questi importanti nuclei si deve aggiungere una parte della collezione di dipinti già presenti nelle varie residenze della corte di Bruxelles: non avendo eredi, la maggior parte delle opere d'arte di Alberto VII e Isabella Clara Eugenia passarono in eredità all'Infante Ferdinando e da questi a Filippo IV di Spagna ma, di fatto, molti dipinti rimasero presso le residenze principesche delle Fiandre, confluendo successivamente nelle collezioni di Leopoldo Guglielmo⁸⁰.

77. K. Garas 1968, p. 226.

78. La pubblicazione venne editata ad Anversa nel 1660: si compone di una raccolta di 246 incisioni tratte da altrettanti dipinti presenti nella galleria d'arte di Leopoldo Guglielmo eseguite da David Teniers il Giovane, pittore di corte e curatore delle collezioni dell'arciduca.

79. K. Schütz 1998, pp. 181-190.

80. M. de Maeyer 1955, pp. 124, 414.



17. Peter Paul Rubens, *Disfatta di Sennacherib*, Monaco, Alte Pinakothek

Non è noto l'autore della tavola che raffigura l'*Apoteosi di Ganimede* del museo di Vienna: come è riportato nell'inventario del dignitario d'Asburgo, e come è menzionato anche nel *Theatrum Pictorium*, il dipinto è tratto dal disegno che Michelangelo Buonarroti regalò a Tommaso de' Cavalieri intorno al 1532, oggi conservato presso il Fogg Art Museum di Cambridge. La derivazione dal grande maestro toscano del Rinascimento giustifica la considerazione che tale dipinto ebbe all'interno della collezione di Leopoldo Guglielmo, nonostante non sia di altissima qualità stilistica: non solo viene menzionato, sotto nome del Buonarroti, nell'inventario dei beni dell'arciduca d'Asburgo e riprodotto *Theatrum Pictorium* (che prevede la pubblicazione soltanto di una parte scelta di opere della sua galleria d'arte) ma viene citato in una delle undici riproduzioni attualmente note raffiguranti la *Kunstammer* di Leopoldo Guglielmo che David Teniers il Giovane eseguì tra il 1651 e il 1653⁸¹. Questa serie di undici dipinti mostra scene in cui il protagonista è, nella maggior parte dei casi, l'arciduca stesso, accompagnato da membri della sua corte mentre visita la propria pinacoteca; ogni dipinto, quindi, riproduce una stanza della residenza Coudenberg di Bruxelles, dove la collezione di Leopoldo Guglielmo fu sistemata durante gli anni di reggenza delle Fiandre meridionali. La tavola con l'*Apoteosi di Ganimede* si vede nella tela di Teniers il Giovane conservata presso l'Altes Schloss Schleissheim di Oberschleissheim⁸² [fig. 19, cap. 2].

81. Per quanto riguarda l'identificazione si rimanda a: K. Garas 1968, p. 226, n. 400.

82. David Teniers il Giovane, *Kunstammer di Leopoldo Guglielmo*, tela, 128x96 cm., Oberschleissheim, Altes Schloss Schleissheim, 1651.



18. Jan van Eyck, *Ritratto di Niccolò Albergati*,
Vienna, Kunsthistorisches Museum

Generalmente, la storia dei dipinti appartenuti a Leopoldo Guglielmo è ben documentata e ricostruibile attraverso il materiale d'archivio pubblicato da Klara Garas⁸³, ma nel caso dell'*Apoteosi di Ganimede* la provenienza originaria è di difficile individuazione: senza dubbio non appartenne né alle collezioni di George Villiers né a quelle di James Hamilton; è poco probabile che derivi dal mercato antiquariale di Anversa, cui pure Leopoldo Guglielmo attinse in più occasioni, poiché le opere che vennero acquisite in tal modo afferiscono alla tradizione pittorica fiamminga di XV secolo (come il *Ritratto del Cardinal Albergati* di Jan van Eyck⁸⁴ [fig. 18] e alcune opere di Pieter Brueghel il Vecchio), mentre la tavola con l'*Apoteosi di Ganimede* ha un *terminus post quem* fissato attorno al 1532, poiché tratta dal disegno di Michelangelo di Cambridge, ed è di chiara fattura italiana, probabilmente emiliana. La scarsità di informazioni sull'originaria appartenenza dell'opera induce a ipotizzare che si

tratti, in realtà, di un dipinto che Leopoldo Guglielmo non comprò direttamente, ma trovò già a Coudenberg o in una delle residenze secondarie della corte fiamminga, come Tervuren o Mariemont, esattamente come dovette avvenire per il *Ritratto dell'Infanta Isabella come Clarissa* citato nel già menzionato dipinto in rame di Teniers conservato al Prado. Purtroppo, tra i documenti inventariali riguardanti i beni di Alberto e Isabella non risulta alcuna descrizione compatibile con la tavola di Vienna, ma è pur vero che molti altri dipinti, senza dubbio a loro appartenuti (tra cui *La Disfatta di Sennacherib* di Hans von Aachen e alcune opere di Rubens come *La Madonna con Bambino e San Giovannino* e gli stessi ritratti arciducali), sono omessi negli inventari e menzionati in altro genere di documenti (mandati di pagamento, lettere, ricevute di cancelleria per l'incorniciatura...).

L'importanza della tavola di Vienna è data dal confronto iconografico con la tela di analogo soggetto dipinta da Rubens intorno al 1611 e conservata presso il Palais Schwarzenberg di Vienna (in prestito permanente alla collezione del principe del Liechtenstein): la postura chiastica di Ganimede, avvinghiato a Zeus sotto le sembianze di un'aquila, che presenta gli arti opposti in contrazione e tensione, deriva dal gruppo scultoreo del *Laocoonte* del Vaticano, opera certamente studiata sia da Rubens, durante i suoi soggiorni romani, sia da Michelangelo Buonarroti da cui l'iconografia del Ganimede è tratta. Certamente, durante gli anni italiani, Rubens potrebbe aver visto il disegno originale dell'*Apoteosi di Ganimede* di Michelangelo Buonarroti, oppure una delle molte traduzioni pittoriche che da questo derivarono: Micheal Jaffé, per esempio, indica come fonte iconografica utilizzata dal maestro d'Anversa la versione di Giovanni Battista Franco detto "Semolei", raffigurante in basso la *Battaglia di Montemurlo*⁸⁵ [fig. 19].

83. K. Garas 1967, pp. 39-80; K. Garas 1968, pp. 181-278.

84. Jan van Eyck, *Ritratto di Niccolò Albergati*, tavola, 34x27,5 cm., Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1431.

85. Giovanni Battista Franco detto Semolei, *Battaglia di Montemurlo*, tavola, 137x173 cm., Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 1537-1541.

In entrambe le opere, infatti, si nota l'unione del soggetto con il tema secondario del simposio divino che appare in alto⁸⁶; nella versione del mito eseguita da Rubens, però, un drappo rosso copre le *pudenda* di Ganimede, particolare presente nella copia pittorica tratta da Buonarroti che eseguì su tavola il Maestro di Volterra, attualmente presso il Cyfarthfa Castle Museum (ante 1540, 180x88 cm., Merthyr Fydfil Leisure Trust), ma assente sia in quella del Semolei, sia in tutte le altre versioni note, compreso il disegno di Michelangelo⁸⁷.

Pur non escludendo la diretta derivazione da esemplari studiati durante il periodo italiano, è da notare che non si conoscono disegni di Rubens tratti dal *Ganimede* del Buonarroti o da altre versioni che da questo eseguirono artisti italiani: se è indubitabile che il taccuino di schizzi appartenuto a Luigi XIV fu distrutto nell'incendio del Louvre del 1720, per



19. Giovanni Battista Franco detto Semolei, *Battaglia di Montemurlo*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

cui andarono perduti molti disegni che Rubens eseguì in Italia, è altrettanto vero che la copia realizzata, forse da van Dyck, dal quaderno del maestro, ritrovata da Micheal Jaffé presso il museo di Chatsworth⁸⁸, costituisce un esaustivo repertorio iconografico degli studi che Rubens eseguì durante il soggiorno italiano, insieme al *Codice Piccolo Resta* della Biblioteca Ambrosiana⁸⁹. Se, dunque, fosse corretta l'ipotesi per cui l'*Apoteosi di Ganimede* del Kunsthistorisches apparteneva alla corte fiamminga prima del governatorato di Leopoldo Guglielmo, ossia durante gli anni di attività di Rubens come pittore di corte, la tavola di Vienna costituirebbe la fonte iconografica primaria per la realizzazione in tela del soggetto iconografico da parte del maestro d'Anversa. A tal proposito, è da segnalare che una versione molto simile al dipinto anonimo del Kunsthistorisches, anche questa in tavola, è presente nelle collezioni Paul Getty: riferita inizialmente a Maarten van Heemskerck⁹⁰, è ora generalmente attribuita a Jan Swart van Groningen⁹¹, ma non ci sono elementi per correlarla come possibile fonte studiata dal maestro d'Anversa⁹². Più in generale, la tela di Rubens raffigurante Ganimede costituisce un altro gravoso dilemma per la storia del collezionismo arciduciale.

86. M. Jaffé 1989, p. 180, n. 169.

87. C. Paolini 2016, in: *Pietro Paolo Rubens e la nascita del Barocco*, pp. 174-75, n. 42.

88. M. Jaffé 1966; D. Jaffé - A. Bradley 2005, in: *Rubens a Master in the making*, pp. 21-28.

89. G. Fubini 1964.

90. B.B. Fredericksen 1972, pp. 62-63, n. 77.

91. D. Jaffé 1997, p. 123.

92. Nel 1884 apparteneva al Fredrick Richards Leyland di Londra; venne successivamente comprata da Valentine Cameron Prinsep come proveniente dalla raccolta di Francesco Francia tramite asta (Christie's London, 28 maggio 1892, lotto 108); nel 1971, tramite asta Christie's London (11 giugno, lotto 87), l'allora proprietario Alfred T. Bulkeley Gavin la cedette al J. Paul Getty Museum.

Il dipinto è descritto nell'inventario *post-mortem*, redatto nel 1641, del cardinale Gianfrancesco Guidi di Bagno⁹³, che era stato nunzio apostolico nelle Fiandre dal 1621 al 1627, ma verosimilmente non ne fu il committente, anche se è noto che nel 1622 spedì da Bruxelles a Roma un dipinto di Rubens destinato a suo fratello, il marchese Niccolò⁹⁴: da un punto di vista stilistico, l'opera rubensiana non può essere datata oltre i primi anni del secondo decennio, intorno al 1611-12⁹⁵, epoca in cui Guidi di Bagno non aveva ancora rapporti con le Fiandre, essendo vicegovernatore di Fermo e successivamente governatore di Campagna e Marittima; d'altra parte, una conoscenza tra Rubens e Guidi di Bagno può essere avvenuta durante il soggiorno italiano, forse nel 1600 in occasione delle nozze a Firenze tra Maria de' Medici ed Enrico IV di Francia⁹⁶, ma non ci sono prove che il prelado sia stato patrono di Rubens prima del terzo decennio⁹⁷. È certo che almeno un dipinto raffigurante Ganimede eseguito da Rubens era presente nelle collezioni della corte di Bruxelles, verosimilmente commissionate da Alberto VII e Isabella; ne sono prova due documenti in cui viene descritta, con una certa puntualità, l'iconografia del mito, compatibile con la tela del Palais Schwarzenberg, ed è palesemente indicata l'autografia al maestro d'Anversa: il 16 dicembre 1643 il collezionista Peter Christijn, amministratore di giustizia del Concilio di Brabante scrisse una lettera al pittore Matthijs Musson, allievo di Rubens e suo esecutore testamentario, per informarlo che un collezionista, di cui purtroppo non viene esplicitato il nome, aveva recentemente comprato sei grandi dipinti di Rubens provenienti dalla pinacoteca del "duca Infante di Brabante a Bruxelles". Allegata a questa missiva, è presente una lista dettagliata, comprensiva di altre due opere per un totale di otto, nella quale, al numero cinque, viene descritto un *Ganimede*⁹⁸; il 26 ottobre del 1645, Matthijs Musson a sua volta offrì la stessa lista, comprensiva di sei dipinti di Rubens, uno di Jan Brueghel il Vecchio e uno di Frans Snyders, facenti parte dell'eredità del cardinale Infante, ad Amalia van Solms, moglie di Frederk Hendrik, principe d'Orange e Stadholder della Repubblica delle Provincie Unite: nell'ultimo lotto è descritto di nuovo il *Ganimede* trasportato nell'Olimpo⁹⁹. È da notare che l'Infante Ferdinando, cui esplicitamente appartennero i dipinti descritti, non fu mai un appassionato collezionista, né esiste prova di committenza diretta a Rubens, dunque non è da mettere in dubbio che tali opere vennero acquisite durante il governo di Alberto VII e Isabella. Inoltre, le due liste riportano le medesime opere: si possono notare, infatti, le stesse descrizioni, anche se in nessuno dei due documenti vengono trascritte le misure; l'attendibilità delle due fonti non è da mettere in discussione in quanto vengono menzionati anche i dipinti raffiguranti la *Regina Tomiri con la testa di Ciro* (attualmente al Museum of Fine Arts di Boston) e il *Romolo e Remo allattati dalla Lupa*, senza dubbio da riferirsi all'opera conservata, come il *Ganimede*, presso il Palais Schwarzenberg di Vienna¹⁰⁰, generalmente ritenuta copia

93. P. Torelli 1933, p. 187.

94. C. Ruelens 1882, pp. 300-304.

95. D. Jaffé 2005, in: *Rubens a Master in the making*, pp. 194-195, n. 90.

96. P. Torelli 1933, p. 73.

97. A tal proposito, in una lettera del 22 aprile 1627 a Pierre Dupuy, Gianfrancesco Guidi di Bagno viene definito da Rubens: "...uno degli miei maggiori padroni et amici ch'io ho in questo mondo" (CDR IV, p. 246, n. XDVII).

98. M. de Maeyer 1955, p. 412, n. 259.

99. M. de Maeyer 1955, p. 414, n. 260.

100. E. McGrath 1997, in: CRLB XIII, pp. 164-173, n. 34, f. 117.

della versione presso i Museo Capitolini di Roma, anche se molto probabilmente è l'esemplare di Vienna che deve essere ritenuto l'originale¹⁰¹. Altrettanto problematica è la correlazione tra i due documenti del 1643 e del 1645, la tela del Palais Schwarzenberg e l'inventario di Gianfrancesco Guidi di Bagno: nella collezione viennese, appunto, sono tutt'ora conservati sia il *Ganimede* che il *Romolo e Remo*, quindi è abbastanza sicuro che entrarono insieme nella collezione Schwarzenberg, tanto più che è documentato un soggiorno nelle Fiandre del conte Johann Adolf zu Schwarzenberg prima del 1655¹⁰²; la provenienza del *Ganimede* di Vienna, la cui autografia è confermata unanimemente dalla critica, non è dunque da collegare all'inventario di Guidi di Bagni, come aveva indicato una tesi di Prohaska, generalmente accettata¹⁰³. A tal proposito, McGrath sostiene che il *Ganimede* fu comprato a Bruxelles insieme al *Romolo e Remo*, come si evince dagli inventari della collezione Schwarzenberg del 1655 e del 1696; l'inventario italiano del 1641, dunque, riporta un'altra versione sia del *Ganimede*, attualmente sconosciuta, che del *Romolo e Remo*, probabilmente individuabile nell'esemplare di Roma, forse entrambe copie di bottega poiché nella lista dei beni di Guidi di Bagni l'autore non è menzionato¹⁰⁴.

D'altra parte sarebbe difficile ipotizzare che, due anni dopo la menzione nell'inventario del cardinale italiano, i due dipinti siano tornati nelle Fiandre e siano stati venduti, insieme alle altre opere menzionate dalle liste di Christijn e Musson. A prescindere dalla storia dei passaggi di proprietà delle varie versioni attualmente conosciute, è importante analizzare la scelta iconologica che giustifica la presenza di un tale tema all'interno della pinacoteca degli arciduchi di Fiandra. Il mito di Ganimede, trasportato verso l'Olimpo da Zeus nelle sembianze di aquila e ricorsivamente raffigurato in rilievi e camei di epoca romana¹⁰⁵, ritornò a essere popolare nella tradizione figurativa del XV secolo¹⁰⁶.

Con il Concilio di Trento (1545 – 1563), il tema dell'*Apoteosi di Ganimede* venne sempre meno rappresentato per l'esplicito rimando erotico alla tradizione culturale greca della pederastia. Dall'ultimo quarto del XVI secolo, l'iconografia venne nuovamente ripresa accentuandone la lettura platonica¹⁰⁷ secondo cui il mito doveva essere interpretato come l'aspirazione dell'anima verso il divino. A tal proposito, il riferimento visivo più efficace era fornito dall'emblema trentadue "in Deo laetandum" tratto dagli *Emblemata* di Andrea Alciato (1532). Senza dubbio a questa interpretazione deve riferirsi anche l'interesse dei devoti arciduchi delle Fiandre, governatori per il cattolicissimo re di Spagna, ma non è da dimenticare l'evidenza per cui l'aquila olimpica costituiva un riferimento visivo alle aquile imperiali che costituiscono l'araldica della casata d'Asburgo, di cui Alberto VII era rappresentante.

101. S. Guarino 2016, in: *Pietro Paolo Rubens e la nascita del Barocco*, pp. 222-223, n. 65; E. McGrath 2016, in: CRLB XI, v. 1, pp. 436-444, n. 43.

102. E. McGrath 2016, in: CRLB XI, v. 1, pp. 436-444, n. 43.

103. W. Prohaska 1977, in: *Peter Paul Rubens Ausstellung zur 400...*, p. 58; N. Lowitzsch 2004, in: *Rubens die Meisterwerke*, p. 68, n. 13; H. Widauer 2004, in: *Peter Paul Rubens*, p. 222, n. 34.

104. E. McGrath 2016, in: CRLB XI, v. 1, p. 55.

105. M. Marongiu 2002, p. 48-49, n. 5; pp. 52-53, n. 7.

106. Un esempio esplicativo è la raffigurazione in rilievo che ne fa il Filarete nella porta bronzea di S. Pietro di Roma, tra il 1433 e il 1445, per papa Eugenio IV.

107. Fedro: 255; Simposio: 8, 29-3.

Come dimostrato dalle ricorsività delle citazioni individuate, il genere delle rappresentazioni delle *Kunst-kammern* non solo si sviluppò precipuamente ad Anversa, dove rimase caratteristico in modo esclusivo per tutto il XVII secolo, ma fu anche strettamente legato alla scuola pittorica fiamminga, in particolare alla produzione rubensiana, e alla figura degli Arciduchi come collezionisti e intenditori d'arte. Inquadrare la provenienza di tali raffigurazioni, dunque, è fondamentale per comprendere le ragioni alla base di un così peculiare genere pittorico e di come circolarono i dipinti che ne fanno parte. Come nota Ariane van Suchtelen¹⁰⁸, queste gallerie d'arte in miniatura erano destinate principalmente al mercato libero, ossia venivano eseguite senza una committenza e acquistate dai collezionisti di quel ceto medio "borghese" composto da commercianti e liberi professionisti. Questa classe sociale fu particolarmente fiorente ad Anversa, e in generale nelle Fiandre cattoliche, a partire dagli anni '10 del XVII secolo, anche grazie alla "Tregua dei dodici anni" ottenuta da Alberto VII con la Repubblica delle Province Unite protestanti. In questo inquadramento generale devono essere analizzate alcune importantissime eccezioni, costituite proprio dalle committenze arciducali. Le due serie delle *Allegorie dei sensi* del Prado, infatti, sono legate a una diretta volontà di Alberto VII e l'Infanta Isabella: l'8 ottobre 1618, Jan Brueghel il Vecchio venne pagato ben 2.200 fiorini per due allegorie raffiguranti i cinque sensi destinate a essere allestite nel Castello di Tervuren¹⁰⁹; dagli originali, perduti probabilmente durante l'incendio del palazzo Coudenberg nel 1731, furono tratte successivamente due copie (oggi conservate al Prado) che Isabella di Borbone, regina di Spagna, pagò il 22 aprile 1623 tramite Baldassar Barroso de Ribera, marchese di Malpica, governatore della guardia alemanna della casata d'Austria, insieme al lotto di venticinque dipinti provenienti dalle Fiandre¹¹⁰. A tal proposito, Díaz- Padrón ritiene che le versioni attualmente note siano a loro volta una copia della replica voluta da Isabella di Borbone: ne individua l'autore in Gerard Seghers, un discepolo di Rubens, che avrebbe copiato dal maestro d'Anversa stesso le repliche eseguite su commissione della regina di Spagna (quindi facente parte del lotto acquistato nel 1623) dagli originali dipinti da Jan Brueghel il Vecchio con collaboratori per la tenuta di Tervuren¹¹¹. Indubabilmente, l'inventario relativo ai beni dell'Alcazár del 1636, individua in Rubens l'autore delle due allegorie¹¹². L'altra serie delle *Allegorie dei cinque sensi* al Prado appartenne a Wolfgang Wilhelm Pfalz, duca del palatinato di Neuburg, forse regalo degli Arciduchi durante la visita diplomatica a Bruxelles nel 1615, oppure su commissione diretta, ma chiaramente su consiglio di Alberto e Isabella giacché sono riprodotte le loro collezioni¹¹³. Da queste provenienze, dunque, si trae la conclusione che le due serie delle *Allegorie dei sensi* del Prado furono eseguite sotto l'egida di Alberto e Isabella, se non direttamente commissionate, e appartennero a nobili di altissimo lignaggio. È importante osservare che, differentemente dalla maggior parte delle "gallerie d'arte in miniatura" destinate al libero mercato, le serie del Prado, direttamente correlabili agli arciduchi, pur presentando un considerevole numero di riproduzioni artistiche, hanno per tema precipuo, in realtà, la rappresentazione allegorica.

108. A. Van Suchtelen 2010, in: *Room of art in seventeenth-century*, p. 20.

109. M. de Maeyer 1955, n. 139.

110. Inventarios reales, *Archivo de Palacio: Felipe IV*, f. 123; M. Diaz Padrón 1995, v. I, p. 244.

111. M. Diaz Padrón 2009, pp. 48-49.

112. M. Diaz Padrón 2009, pp. 123-128.

113. M. Diaz Padrón 1995, v. I, p. 266.

Nella maggior parte delle altre opere afferenti a questo genere pittorico, create per il libero acquisto o commissionate da collezionisti non facenti parte del rango nobiliare, come Cornelis van der Geest, i personaggi raffigurati sono secondari rispetto alla rappresentazione della collezione stessa, che diventa in questo modo il soggetto principale, e generalmente non sono figure allegoriche. È da notare, inoltre, che tale scena, se non storicamente accaduta, è almeno realisticamente composta, solitamente raffigurante un momento di vita quotidiana o una visita alla galleria d'arte da parte di una personalità importante. Poche sono le eccezioni: nel dipinto raffigurante *Venere e Cupido in una galleria d'arte* di Jan Brueghel il giovane al Philadelphia Art Museum, sebbene raffiguri formalmente una allegoria, il rapporto tra scena e ambientazione sembra essere completamente rovesciato rispetto alle due serie del Prado; mentre, infatti, nelle *Allegorie* del museo spagnolo sono le figure allegoriche che offrono la chiave interpretativa per comprendere il senso della scena, rafforzando il senso delle opere citate e degli oggetti secondari facenti parte dell'ambientazione, nell'opera di Philadelphia è l'ambientazione in una galleria d'arte, dalla prospettiva più chiusa, meno profonda e con un fondale ravvicinato allo spettatore, giustifica la presenza specifica delle due divinità. Nell'*Allegoria dell'udito* del Prado [scheda 3], per esempio, gli evidenti strumenti musicali al centro della scena anticipano il significato del dipinto, in alto a destra, raffigurante Orfeo che suonando incanta gli animali, simbolo stesso della



20. Peter Paul Rubens, *Susanna e i Vecchioni*, Roma, Galleria Borghese

musica, quindi dell'udito; anche nell'*Allegoria del gusto* [scheda 4] appare in alto al centro un dipinto in cui si distingue il tema iconografico de *Le nozze di Cana*, annunciato dal banchetto reale in primo piano; nell'opera di Jan Brueghel il Giovane, il rimando alla dea della bellezza e al dio delle passioni profane funge da elemento iconografico rafforzativo per marcare ancor di più la raffinatezza della collezione d'arte. L'analisi iconografica delle figure allegoriche è fondamentale per comprendere un ulteriore livello di lettura di queste scene, ancor più profondo: spesso, infatti le pose di questi personaggi rimandano a modelli classici noti o a descrizioni letterarie di iconologia, per cui, pur simulando nel dipinto una funzione reale e non figurativa (come le collezioni d'arte citate) in verità sono anch'esse citazioni, andando a stabilire un continuo gioco tra finzione illusionistica e rimando intellettuale. Si prenda a esempio la figura femminile nell'*Allegoria dell'olfatto* [scheda 5], la cui posa si ispira al tipo scultoreo della *Ninfa spinaria* che Rubens aveva già quasi letteralmente ripreso nella *Susanna e i Vecchioni*¹¹⁴ [fig. 20] della Galleria Borghese di Roma (1606-1607).

114. Peter Paul Rubens, *Susanna e i Vecchioni*, tela, 94x67 cm., Roma, Galleria Borghese, 1606-1607.



21. Adrien van Stalbeem e Jan Brueghel il Vecchio, *Scena allegorica in una kunstkammer*, Tallin, Town Hall

Il maestro d'Anversa potrebbe aver visto l'esemplare degli Uffizi, arrivato nelle collezioni mediche da Roma al tempo di Cosimo I, durante i suoi soggiorni a Firenze tra il 1600 e il 1603, oppure attraverso le diverse riproduzioni in bronzo in circolazione nelle collezioni antiquariali romane. Un altro

esempio, tratto però dalla letteratura iconologica, è rappresentato dal gesto dei due personaggi nell'*Allegoria del Tatto*, colti nell'atto di un tenero bacio, così come viene descritta la raffigurazione di questo senso nell'*Iconologia* di Cesare Ripa (a partire dalla seconda edizione romana del 1603). In questo senso il dipinto di Philadelphia non fa eccezione: i due personaggi sono facilmente riconoscibili poiché rimandano a celebri esempi di statuaria antica come, per esempio, il gruppo con *Afrodite e Cupido* del museo del Louvre (I-II secolo d.C.), comprata da Richelieu nel 1630; più in generale la posizione serpentinata della Venere (derivata dall'*Afrodite Cnidia*, conosciuta attraverso molteplici copie di età romana), che punta il braccio sinistro verso l'alto, e la posizione chiastica di Cupido (simile al celebre *Spinario*, ma anche al fanciullo di destra del *Laocoonte*), che tiene ben saldo un dipinto tra le mani, rimandano ai due aspetti del sentimento umano, ossia l'amore sacro che spinge l'anima verso Dio opposto alle passioni terrene. Questa contrapposizione, però, sembra essere legata più a un'esigenza di immediata riconoscibilità dei personaggi che a una volontà di rappresentazione allegorico-intellettuale; d'altra parte, mentre nelle *Allegorie* del Prado i personaggi campeggiano in primo piano e grande spazio è dato alla scena (per cui gli oggetti della collezione sono disposti intorno), nel dipinto di Philadelphia le due divinità sembrano piuttosto far parte dell'ambientazione e quasi non si distinguono dal resto dei bronzetti e delle sculture raffigurate. Anche la tavola di Adrien van Stalbeem e Jan Brueghel il Vecchio presso la Tallin Town Hall presenta indubbiamente una scena allegorica¹¹⁵ [fig. 21], ma la raffigurazione del Cupido che si addormenta sulle ginocchia di un anziano barbato, abbigliato come un filosofo o un letterato, sembra rimandare al monito moraleggiante della cura dell'anima a discapito dell'accumulo di beni materiali piuttosto che costituire un raffinato rebus di allusioni iconografiche come nelle serie del Prado.

115. Adrien van Stalbeem e Jan Brueghel il Vecchio, *Scena allegorica in una kunstkammer*, tavola, 73,5x105,5 cm., Tallin Town Hall, 1620 circa.

L'unico esempio che pare avere una composizione per intenti simile alle *Allegorie* del museo madrilenò è la tavola di Willem van Haecht raffigurante *Alessandro il Grande visita lo studio di Apelle* conservata presso il Mauritshuis de l'Aia, nella quale la composizione dà risalto alla scena principale di argomento storico, in primo piano, mentre l'ambientazione è affastellata di opere d'arte che appartennero alla raccolta di Cornelis van der Geest¹¹⁶. La lettura iconologica, ovviamente, è celebrativa, esattamente come avviene nelle serie allegoriche del Prado che esaltano la magnificenza e lo splendore delle collezioni arciducali: il condottiero macedone che ammira l'abilità del famoso pittore greco è allusiva al ruolo di van der Geest come mecenate d'arte. Questa unica eccezione di raffinata allegoria autoreferenziale, sostanzialmente simile ai motivi di committenza alla base delle *Allegorie* del Prado, che sono legate al mecenatismo di Alberto VII e Isabella Clara Eugenia, rientra perfettamente nella dinamica finora descritta di una sostanziale differenza tra le serie pittoriche madrilenò e le raffigurazioni di *Kunstkammern* commissionate dal ceto sociale non nobile o destinate al mercato libero, quindi prive di una volontà intellettuale-celebrativa, anche se apparentemente la contraddice, poiché van der Geest non era nobile: la tavola del Mauritshuis fu senza dubbio commissionata, giacché Willem van Haecht era anche il curatore delle collezioni di van der Geest, ma la conoscenza personale degli arciduchi, insieme a Rubens, loro osannatissimo pittore di corte, giocò un ruolo importante, se non addirittura fondamentale, nell'orientamento collezionistico di questo appassionato mecenate, seppur non nobile. Pur non avendo un evidente rimando allegorico, anche le rappresentazioni di David Teniers il Giovane raffiguranti la ricchissima pinacoteca dell'arciduca Leopoldo Guglielmo hanno un intento precipuamente celebrativo: non a caso il protagonista della scena è sempre l'arciduca stesso, presentato come munifico protettore delle arti e intenditore della più raffinata cultura pittorica del Rinascimento o a lui contemporanea. Inoltre, queste raffigurazioni avevano anche uno scopo divulgativo: per alcune di esse, infatti, è noto il motivo diplomatico dell'esecuzione: il dipinto ora al Kunsthistorisches di Vienna venne regalato all'imperatore Ferdinando III, fratello dell'arciduca, mentre la tavola oggi al Prado fu donata al re Filippo IV. Una nota interessante è costituita proprio dal rapporto con Ferdinando III, poiché Leopoldo Guglielmo acquistò molte opere d'arte, tra cui anche le collezioni di George Villiers, per conto del suo fratello imperatore; quando, nel 1656, l'arciduca rinunciò al governo delle Fiandre per tornare in patria, le collezioni da lui raccolte lasciarono Bruxelles per ricongiungersi con quelle della casata d'Asburgo, compreso il nucleo da lui comprato per Ferdinando III¹¹⁷. Le rappresentazioni di Teniers sono ambientate in diverse stanze del castello di Coudenberg, residenza principale della corte fiamminga, ma la disposizione delle opere citate sicuramente non rispecchia la reale disposizione della quadreria, in quanto si notano molteplici ripetizioni. Questi doppioni non sono frutto di un errore, ma di una precisa volontà di reiterazione nel mostrare i dipinti più celebri dei maestri più acclamati o dalle iconografie più significative, volte a glorificare la potenza politica, economica e intellettuale della corte fiamminga. La maggior parte delle opere citate, infatti, deriva dalla collezione Hamilton e riguarda il Rinascimento italiano, anche se non mancano esempi famosi di autori contemporanei, soprattutto Rubens e van Dyck, pittori fortemente legati alla

116. Ricorrono puntualmente nel dipinto dello stesso autore al Rubenshuis, già ampiamente analizzato: non è possibile averne riscontro archivistico in quanto non è noto alcun inventario del grande collezionista.

117. K. Schütz 1998, pp. 181-190.

corte di Bruxelles ma dalla fama internazionale, che accrebbero la gloria delle Fiandre cattoliche in tutta l'Europa.

Conclusioni

La diffusione delle vedute di *Kunstkammern*, coincidente con l'inizio del secondo decennio del XVII secolo, deve essere inquadrata in un momento storico molto importante per le Fiandre cattoliche e, in particolare, per Anversa: nel 1609, infatti, l'arciduca Alberto VII siglò la cosiddetta "Tregua del dodici anni", grazie alla quale si stabilì una momentanea battuta d'arresto nelle complesse vicende della "Guerra degli Ottant'anni" (1568-1648) che vedeva le Province Unite (Paesi Bassi Settentrionali), a maggioranza protestante, contro le Fiandre meridionali, governatorato autonomo ma sotto il dominio della Spagna Cattolica, da cui i territori del Nord si erano ribellati. In tale conflitto, Paesi come l'Inghilterra si schierarono a favore dei ribelli riformati delle Province Settentrionali, offuscando, con il pretesto del conflitto religioso, l'obiettivo di dominio sulle rotte commerciali marittime. La tregua stabilita da Alberto VII fece momentaneamente rifiorire l'economia delle Fiandre cattoliche, in particolare nella città di Anversa che, naturalmente bagnata dalle acque dello Schelda, svolgeva da sempre un ruolo fondamentale per le rotte commerciali europee. Questa situazione di prosperità favorì lo sviluppo della cosiddetta classe media, composta da mercanti e liberi professionisti, spesso eruditi e amanti delle arti, che non di rado ricoprirono cariche di interesse pubblico. Il genere pittorico delle gallerie in miniatura fece presa inizialmente proprio su questa classe sociale emergente, ma, dalla disamina condotta, appare evidente che tale interesse derivò dalla grande attenzione per gli esemplari originali commissionati da Alberto VII e Isabella di Spagna. Tale iniziale invenzione deve essere ricondotta alla volontà degli arciduchi non solo di apparire come grandi mecenati ed esperti collezionisti, ma soprattutto di esprimere il loro buon governo, attraverso il quale le Fiandre, di nuovo pacificate, ottennero una stagione di prosperità. Non solo, l'attenzione per un genere pittorico da diffondere tra la classe media, che proprio in quel momento storico e per distinguersi dagli strati sociali popolari si andava sempre più avvicinando alla cultura artistica (e in generale al collezionismo come segno di distinzione di censo), funse da ponte tra i governatori e la parte della popolazione numericamente più significativa e in forte crescita economica. Tale volontà di alleanza appare evidente negli esempi di scene che raffigurano gli arciduchi all'interno di case non certamente nobili, come i già citati dipinti con la *Galleria d'arte di Cornelis van der Geest* di van Haect e la tavola del Walters Art Museum di Baltimora. In particolare, nel primo caso, la discrasia tra la data della visita arciduciale (1615) e quella di realizzazione del dipinto (1628) suggerisce l'enorme importanza dell'evento, la cui eco costituiva ancora motivo di prestigio dopo tredici anni. La fama dei principi delle Fiandre come intenditori d'arte, dunque, continuò a essere notoria e celebrata anche molto tempo dopo la morte di Alberto VII; ne sono prova i dipinti che riproducono opere dall'iconografia ispirata a quelle di committenza arciduciale, non solo di Rubens: tutti cronologicamente posteriori agli esemplari legati alla corte fiamminga, dimostrano quanto la moda delle "gallerie in miniatura" ebbe successo e quanto i collezionisti imitassero il gusto dei principi di Bruxelles (un esempio emblematico è la *Kunstkammer di Nicolaas Rockox*, borgomastro di Anversa e amico di Rubens, riprodotta da Frans Francken II¹¹⁸ [fig. 22]).

118. Frans Francken II, *Kunstkammer di Nicolaas Rockox*, tavola, 59,6x90 cm., Monaco, Alte Pinakothek, 1630-1635.



22. Frans Francken II, *Kunstammer di Nicolaas Rockox*, Monaco, Alte Pinakothek

Nel dipinto di Baltimora, inoltre, l'obiettivo di rappresentare il buon governo degli Arciduchi è palese nella contrapposizione tra la scena principale e quella raffigurata nel grande dipinto a terra che appare alla loro sinistra: mentre Alberto e Isabella appaiono in primo piano in atteggiamento regale, tanto che le loro pose sono tratte dal modello ritrattistico ufficiale eseguito da Rubens, immersi in una galleria d'arte colma di pitture e sculture preziose, nella scena del dipinto che hanno accanto viene mostrata la stessa ambientazione all'interno di una quadreria, ma i protagonisti sono animali vestiti da esseri umani che con la loro ignoranza e bestialità stanno distruggendo i manufatti artistici che hanno intorno. Questo meta linguaggio della rappresentazione nella rappresentazione, come in un gioco di specchi, mostra l'esatto opposto del governo arciduciale, manifesto nell'eleganza della scena principale, ossia distruzione e ignoranza. L'approvazione della classe media, per altro, divenne sempre più indispensabile per la politica dei governatori fiamminghi: la classe nobiliare dei Paesi Bassi meridionali, laddove cattolica, auspicava l'indipendenza dalla Spagna sul modello delle Province Settentrionali, generando posizioni sempre più critiche nei confronti della corte di Bruxelles; con la fine della "Tregua dei dodici anni", avvenuta poco dopo la morte di Alberto VII, e la ripresa dei conflitti con le Province Unite, nello scenario più ampio della *Guerra dei Trent'anni* (1618-1628), il malcontento dei nobili fiamminghi accrebbe fin quando, nel 1633, venne ordita una cospirazione contro il dominio spagnolo nelle Fiandre meridionali, sventata grazie a un'intensa attività diplomatica. Nella congiura fu implicato, forse ingiustamente, Filippo Carlo d'Arenberg, duca di Aerschot, famoso collezionista, anche di dipinti di Rubens, che fu accusato da Balthasar Gerbier, pittore, diplomatico presso la corte inglese e grande amico del maestro d'Anversa. Il genere degli interni di *Kunstammern*, dunque, servi agli Arciduchi come manifesto del loro buon governo sotto il dominio spagnolo per ottenere consenso soprattutto tra la neonata classe media, abbiente e numerosa, al fine di contrastare l'avversità dei nobili a favore dell'indipendenza.



23. Etienne de la Hyre, *Kunstammer di Ladislao Sigismondo Vasa*, Varsavia, Castello Reale

A tal proposito, sono emblematiche le due serie di *Allegorie dei sensi* del Prado che gli arciduchi probabilmente commissionarono, o in ogni caso ne acconsentirono l'esecuzione, poiché manifesto delle loro stesse raccolte d'arte e, ancor di più, perché appartennero a importanti collezioni storiche: le repliche dell'*Allegoria della vista e dell'olfatto* e dell'*Allegoria dell'udito, del tatto e del gusto* appartennero alla corte di Madrid; la serie delle cinque *Allegorie dei Sensi*

furono di Wolfgang Wilhelm Pfalz, dal 1615 duca di Neuburg che, convertito al cattolicesimo, rimase neutrale nel conflitto con le Province Unite, nonostante il palatinato di cui era governatore aveva aderito all'unione protestante già dal 1608. Come ribadisce Díaz-Padrón¹¹⁹, il significato delle *Allegorie dei cinque sensi* aveva, per altro, una fortissima attinenza con il concetto cattolico per cui attraverso i sensi l'uomo percepisce la grandezza e l'infinita bellezza di Dio: nell'interpretazione pancalica del mondo di Sant'Agostino, per cui qualsiasi oggetto del Creato ha in sé la bellezza di Dio, i sensi colgono lo splendore divino che sconfigge il peccato¹²⁰; Teresa d'Avila, mistica cui gli arciduchi furono molto devoti, asseriva che la contemplazione sensoriale della bellezza induce l'essere umano ad amare Dio¹²¹; nelle speculazioni filosofiche del gesuita Lorenzo Ortiz, i cinque sensi sono il modo con cui Dio parla all'animo umano¹²². Un altro importante esempio di quanto il gusto artistico di Alberto e Isabella determinò l'orientamento collezionistico di alti dignitari è rappresentato da un dipinto su tavola, presso il Castello Reale di Varsavia, firmato "E. Here" e datato "1626". L'identificazione dell'autore si deve a Chrościcki che ne ravvisò il francese Etienne de la Hyre¹²³ e il soggetto rappresentato è la *Kunstammer di Ladislao Sigismondo*¹²⁴ [fig. 23]: si tratta di circa quaranta opere comprate o ricevute durante il viaggio nelle Fiandre meridionali avvenuto tra il 1624 e il 1625, quando il principe polacco fu ospite dell'Infanta Isabella e per qualche giorno dimorò anche a casa dello stesso Rubens¹²⁵. In primo piano, al centro della composizione, è ben visibile una scena di *Baccanale* corrispondente (nelle figure centrali del Sileno ebbro, del fauno alla sua destra e del moro alla sinistra) con il *Baccanale* su tavola dell'Alte Pinakothek di Monaco, datato tra il 1616 e il 1617.

119. M. Diaz Padrón 2009, p. 20.

120. Agostino d'Ipiona: *Confessioni; Discorsi*.

121. Teresa d'Avila, *Vita*, post 1567.

122. Lorenzo Ortiz, *Ver, oír, oler, gustar, tocar: empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo político y lo moral*, Lyon 1686.

123. J.A. Chrościcki 1981, pp. 311-313, n. 148.

124. Etienne de la Hyre, *Kunstammer di Ladislao Sigismondo Vasa*, tavola, Castello Reale di Varsavia, 1626.

125. J.A. Chrościcki 1992, pp. 103-105.

L'opera monegasca è stata collegata con la descrizione del lotto 170 dell'inventario *post-mortem* di Rubens, venduta successivamente dal nipote Philip Rubens al cardinale Richelieu¹²⁶, per cui evidentemente l'opera appartenuta al principe di Polonia dovette essere una seconda versione.

Il dato interessante in questa disamina, però, è l'attinenza con il *Baccanale* appartenuto alla collezione degli arciduchi che compare nell'*Allegoria della vista* e nell'*Allegoria della vista e dell'olfatto* del museo del Prado, individuabile nella tela del museo Puškin¹²⁷ [fig. 24]: in entrambi i casi, dunque, si tratta di una scena di *Baccanale* in cui il protagonista è un *Sileno ebbro*, costituendo così un riscontro figurativo di quanto, da parte di Ladislao Sigismondo, la scelta delle opere d'arte da riportare in patria dalle Fiandre sia stata influenzata dai dipinti, soprattutto di invenzione rubensiana, facenti parte delle collezioni arciducali. In buona sostanza, dunque, il genere pittorico della rappresentazione delle *Kunstkammern* ebbe due fondamentali modi di sviluppo e diffusione: da una parte, gli arciduchi si servirono di queste immagini per manifestare il loro buon governo al cospetto di alti dignitari e alleati politici; dall'altra, queste gallerie in miniatura divennero il manifesto dell'alleanza tra la cattolica corte di Bruxelles, sotto il dominio spagnolo, e la neonata classi media di commercianti e liberi professionisti, che sotto il buon governo di Alberto e Isabella avevano potuto prosperare.

In entrambi i casi, veniva condiviso il gusto pittorico arciducale, impostato sia su immagini devozionali fortemente legate alle dottrine controriformistiche, come le immagini mariane incorniciate da ghirlande di fiori, sia sui tradizionali temi della mitologia classica (come i *Baccanali*) e delle scene di caccia alle belve feroci: nel primo caso si tratta di immagini connesse alla retorica dell'età dell'oro, ossia di un'epoca di opulenza e felicità che costituiva il diretto precedente storico del governo delle Fiandre meridionali, mentre le scene di caccia costituivano un'efficace metafora della capacità di domare, con sapiente comando, il caos generato dalla ferocia non guidata dall'ordine, propria delle bestie, esattamente come i popoli riformati, che si erano ribellati al potere politico della Spagna e a quello spirituale della Chiesa.

In questo complesso inquadramento politico, Rubens ebbe un ruolo fondamentale, sia come pittore di corte, sia come diplomatico e consigliere degli arciduchi: la ridondanza delle citazioni tratte da suoi dipinti nelle serie delle *Allegorie dei sensi* del Prado non potrebbe esprimere meglio il buon gusto e la liberalità di governo di Alberto e Isabella, manifesto della prosperità ottenuta dalle Fiandre cattoliche. La tesi di Baudouin secondo cui il genere delle rappresentazioni di *Kunstkammer* ebbe inizio non già genericamente nelle Fiandre, ma specificatamente ad Anversa¹²⁸, deve essere approfondita, quindi, sulla base della politica arciducale che scelse queste immagini come manifesto di governo e, di conseguenza, sul ruolo che Rubens ebbe (non solo come pittore, ma anche come diplomatico) nell'attuazione di tale proponimento: le gallerie in miniatura vennero ideate e si diffusero a partire da Anversa poiché in questa città ebbero origine le due serie delle *Allegorie* del Prado, primi esemplari di questo genere e per giunta di committenza arciducale, entrambe, per altro, manifesto non solo del gusto dei principi, attraverso le loro collezioni, ma anche della pittura di Rubens, loro principale pittore di corte.

126. Peter Paul Rubens, *Baccanale*, tavola, 205x211 cm., Monaco, Alte Pinakothek, 1616-1617. M. Jaffé 1989, p. 228, n. 428.

127. Peter Paul Rubens, *Baccanale*, tela, 91x107 cm., Mosca, Museo Puškin, 1614-1615. M. Jaffé 1989, p. 200, n. 279.

128. F. Baudouin 1977, pp. 283-284.

La raccolta di dipinti di Alberto e Isabella, il loro serraglio, i fiori coltivati nei giardini di corte, di cui si possono ricostruire alcune specie rare nell'*Allegoria dell'olfatto*¹²⁹, funsero da vera e propria palestra iconografica per lo stesso Rubens che, d'altra parte, giocò un ruolo fondamentale nella costruzione di tali collezioni, come suggerisce anche la scena raffigurata nella *Galleria d'arte di Cornelis van der Geest* al Rubenhuis, in cui Rubens sembra commentare all'orecchio di Alberto VII l'*Eleusa* che il proprietario della collezione sta mostrando. Come sostiene Diaz-Padrón¹³⁰, le scelte iconografiche degli arciduchi, fortemente



legate ai dettami della Controriforma, imposero un vero e proprio orientamento nel gusto collezionistico delle Fiandre spagnole. In conclusione, si prenda in considerazione il già analizzato tema della *Madonna con Bambino in una ghirlanda di fiori*, opera che Jan Brueghel il Vecchio e Rubens dipinsero per la corte di Bruxelles intorno al 1616, citata nell'*Allegoria della vista* del Prado: con molte varianti, la stessa tipologia si può notare in numerose altre composizioni, come nell'*Allegoria della vista e dell'olfatto* del Prado, in molte scene d'interno dipinte da Frans Francken il Giovane e nell'*Allegoria* che Adriaen van Stalbeem e Jan Brueghel il Vecchio dipinsero intorno al 1630 (Tallin Town Hall). L'esempio più interessante è fornito dalla tavola di Etienne de la Hyre nella quale si vede in secondo piano, dietro il dipinto raffigurante il *Baccanale*, una ghirlanda di fiori e frutti con angeli che volano intorno: come detto, la tavola rappresenta la *Kunstammer* di Ladislao Sigismondo, principe di Polonia, a conferma che anche l'alto dignitario possedette una versione della *Madonna in una ghirlanda di fiori*, evidentemente un'iconografia che ebbe una fenomenale diffusione nella prima metà del XVII secolo. Nonostante nella tavola di de la Hyre si veda soltanto una porzione della ghirlanda, la posizione dei putti permette di identificare la citazione con il dipinto su rame (41.8x32.4 cm.), di collezione privata, le cui figure furono eseguite da Hendrick van Balen, nonostante nell'inventario del 1678 del Castello di Wiśnicz sia esplicitamente attribuita, almeno nell'idea iconografica, a Rubens¹³¹. Il tema della *Madonna con Bambino in una ghirlanda di fiori* è fortemente legata alla rinnovata spiritualità cattolica della Controriforma: ponendo la Vergine al centro di una ghirlanda di fiori, si rimanda alla definizione di Maria quale "Flos floris"¹³², ossia fiore tra i fiori, l'essere perfettissimo che ha ristabilito il patto tra Dio e gli uomini dopo il tradimento di Eva.

129. H.J. Rheinberger 1998, pp. 3-16.

130. M. Diaz Padrón 1995, v. I, p. 240.

131. B. Krasnowolski 1976, p. 21.

132. Alfonso X il Saggio, *Cantica decima di lode a Maria*, da "Cantigas de Santa Maria", XIII secolo.

In tal modo, si ribadisce la venerazione nei confronti della Madre di Gesù, avvocata degli uomini a cospetto di Dio in quanto, accettando il sacrificio del Figlio, si rese madre di tutta l'umanità. Sulla devozione mariana si basò una parte importante della dottrina controriformistica cattolica, in quanto il luteranesimo aveva negato il culto della Vergine, non solo perché privo di fondamento nelle Sacre Scritture, ma anche perché, nella religione cattolica, Maria ha il ruolo, appunto, di intermediaria tra gli uomini e Dio, mentre le chiese riformate propagandavano l'abolizione di ogni forma di mediazione. Per di più, l'immagine della *Madonna con Bambino in una ghirlanda di fiori* ha avuto come primo committente e, probabilmente, vero e proprio ordinatore, il cardinale Federico Borromeo, vescovo della diocesi di Milano, che era stato membro della commissione per la preparazione e l'edizione dei documenti ufficiali del Concilio di Trento; il suo ruolo nell'attività di propaganda controriformista attraverso le arti figurative fu importantissimo: nel 1624 editò *De pictura sacra*, testo fondamentale perché sancì un orientamento meno restrittivo nell'ambito della cultura pittorica, andando a stemperare le tesi rigidamente censorie stabilite durante il Concilio (esemplificativo in tal senso è il trattato *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* scritto nel 1577 dal cugino San Carlo). Come detto, l'invenzione dell'iconografia della *Madonna in una ghirlanda di fiori* è da attribuire a Jan Brueghel il Vecchio, che ne dipinse una prima versione, probabilmente in collaborazione con Hendrick van Balen per le figure, appunto per il cardinale Federico Borromeo, tra il 1607 e il 1608 (oggi presso la Pinacoteca Ambrosiana di Milano) senza dubbio traendo ispirazione dall'altare della Madonna della Vallicella che Rubens stava eseguendo in Italia, poiché, come nella pala romana, la ghirlanda costituisce la cornice che funge da esaltazione a un'icona (anche se d'invenzione e non realmente antica come nel caso della Vallicella)¹³³. Inoltre, questa specifica iconografia mariana sembra essere una versione da interno delle edicole sacre dedicate alla Vergine, tradizione popolare diffusa soprattutto in territorio italiano, che ebbero grande sviluppo proprio a seguito della Controriforma. Intorno al 1616, Brueghel ne dipinse una seconda versione, sempre per il cardinal Borromeo, ma in collaborazione con Rubens (conservata al Louvre di Parigi). Nello stesso periodo venne probabilmente eseguita la versione per gli arciduchi, di cui resta una replica oggi al Prado. La grande diffusione di questa iconografia nelle Fiandre cattoliche e in Spagna si deve sicuramente ai dipinti eseguiti per la corte di Bruxelles, di cui, per altro, l'unico esemplare tutt'ora noto passò nella collezione del marchese di Leganés¹³⁴. Alberto VII e Isabella Clara Eugenia, principi magnanimi e saggi, protettori delle arti e della cultura, promotori della pace nel Nord Europa, ma allo stesso tempo difensori della corona spagnola e strenui paladini delle istanze controriformiste, seppero veicolare il loro governo filo-cattolico anche attraverso il potere delle immagini, affidando questo aspetto della loro politica al magniloquente linguaggio artistico del loro principale pittore di corte, le cui invenzioni iconografiche vennero conosciute anche attraverso le riproduzioni di *Kunstkammern*.

133. A. Von Suchtelen 2006, in: *Rubens & Brueghel...*, p. 154.

134. A. Von Suchtelen 2006, in: *Rubens & Brueghel...*, p. 120.

CAPITOLO VI: CONCLUSIONI

CAPITOLO VI

Conclusioni: una doppia carriera nel segno della cattolicità

Portavoce dell'arte della Controriforma



1. Peter Paul Rubens, *I santi Gregorio, Mauro e Papia*, Roma, chiesa di Santa Maria in Vallicella

La complessità delle implicazioni che legano Peter Paul Rubens all'arte della Controriforma trae origine da una programmata pianificazione di carriera e da una fitta rete di amicizie e contatti, con intellettuali e politici, che fin dalla giovinezza il pittore seppe costruire a proprio favore. Ancor prima di partire per l'Italia, l'affiliazione al circolo neo-stoico di Justus Lipsius, soprattutto grazie al fratello Philip che ne fu diretto allievo, e l'appartenenza alla bottega di Otto van Veen, entrambi molto vicini all'arciduca Alberto VII, garantirono una naturale introduzione negli ambienti cattolici filo-spagnoli. Quando Rubens arrivò in Italia, ebbe l'opportunità di entrare in contatto con i due ordini religiosi più all'avanguardia in materia di propaganda controriformistica: i Gesuiti, che commissionarono al giovane fiammingo la pala d'altare raffigurante la *Circoncisione* per la loro chiesa di Genova¹, e gli Oratoriani di San Filippo Neri, cui si deve l'affidamento della decorazione per l'altare maggiore in Santa Maria della Vallicella (o "Chiesa Nuova") di Roma² [figg. 1-3] e la pala con l'*Adorazione dei Pastori* per la chiesa della congregazione di Fermo³.

1. La committenza fu assegnata da Marcello Pallavicini, fabbricere della chiesa e fratello di Niccolò, banchiere del duca di Mantova, patrono di Rubens durante tutto il soggiorno italiano (L. Tagliaferro 1977, p. 37; P. Boccardo 2004, p. 5).
2. Da sinistra a destra: *I santi Gregorio, Mauro e Papia*; *La Madonna della Vallicella adorata dagli angeli*; *I santi Domitilla, Nereo e Achilleo*, lavagna, 425x280 cm. (pannelli laterali) - 425x250 (pannello centrale), Roma, chiesa di Santa Maria in Vallicella, 1608. M. Jaffé 1989, p. 163, n. 82 (A-C).
3. La committenza fu assegnata nonostante il rifiuto della prima versione della pala per l'altare della Vallicella: Peter Paul Rubens, *La Madonna della Vallicella adorata dai santi Gregorio, Domitilla, Mauro Papia, Nereo e Achilleo*, tela, 474x286 cm., Grenoble, Musée de Peinture et Sculpture, 1607 (M. Jaffé 1977, pp. 92-94; M. Jaffé 1989, p. 159 n. 64).

A tal proposito, Ruth S. Noyes ha analizzato come Rubens sia stato tra i principali artefici della realizzazione e diffusione delle iconografie legate al culto dei cosiddetti “beati moderni”, vale a dire quelle figure chiave della spiritualità della Controriforma che, per il loro potente carisma, furono oggetto di devozione popolare ben prima della loro canonizzazione, paradossalmente in netta contraddizione con i dettami sanciti proprio dal Concilio di Trento⁴. La Curia Romana, infatti, aveva stabilito delle regole restrittive riguardanti la venerazione di culti non ancora canonizzati in modo da esercitare un rigido controllo su ogni questione di natura dottrinale, per cui Carlo Borromeo (santificato nel 1610), Ignazio di Loyola, Francesco Saverio e Filippo Neri (santificati nel 1622) non avrebbero potuto essere rappresentati in guisa di santi. D'altra parte, però, l'esigenza opposta di attrarre quanto più possibile la devozione popolare, per non permettere la conversione alle fedi riformate, portò al conseguente sostegno della divulgazione di tali personalità religiose, soprattutto perché legate all'obiettivo missionario (e quindi di proselitismo) degli ordini da loro stessi creati. La medesima sorte può essere ascritta ai carmelitani scalzi di Teresa d'Avila, la cui diffusione, favorita dagli arciduchi di Fiandra, si è analizzata nel presente studio; anche in questo caso, Rubens fu il principale artefice della divulgazione di immagini di culto pertinenti la mistica spagnola.

D'altra parte, la tradizione figurativa del realismo fiammingo, cui Peter Paul Rubens naturalmente apparteneva, era già stata presa a modello negli ambienti controriformistici romani: il linguaggio crudo e immediatamente fruibile dalle masse, per l'attinenza al dato concreto, ben si adattava all'esigenza di un ritorno a una figuratività più didattica e coinvolgente⁵. Da questo punto di vista, è massimamente esplicativa l'analisi dell'affresco, dipinto intorno al 1596, dell'affresco raffigurante *Cristo inchiodato alla Croce* nella Cappella della Passione della Chiesa del Gesù di Roma [fig. 4]: secondo Federico Zeri⁶, Gaspare Celio lo eseguì sulla base di una tavola del fiammingo Gérard David⁷ [fig. 5], conosciuta attraverso la traduzione a stampa edita all'interno del libro *Evangelicae Historiae Imagines* del gesuita Jerome Nadal (pubblicato ad Anversa dalla stamperia Plantin-Moretus nel 1593); anche se più recentemente Gandolfi ha messo in discussione la derivazione dall'incisione⁸ è pur vero che l'attenzione all'episodio, non presente nel racconto biblico ma tema dell'undicesima stazione della Via Crucis, potrebbe derivare dalla cultura figurativa ispano-fiamminga dove tale tema ebbe una continua diffusione dal XV al XVII secolo⁹.

4. R.S. Noyes 2018, pp. 1-34.

5. T.L. Glen 1975, p. 15.

6. F. Zeri 1957, p. 7.

7. Gerard David, *Cristo inchiodato alla croce*, tavola, 48,4x93,9 cm., Londra, National Gallery, 1481.

8. R. Gandolfi 2015, in: A. Zuccari (a cura di...), p. 186.

9. L'iconografia, derivata probabilmente dalle *Meditationes Vitae Christi* o comunque più in generale dalla tradizione francescana della *Via Crucis*, è attestata nel XV secolo anche in Italia, in particolare in ambiente umbro, come testimonia la pittura murale eseguita nel 1458 da Jacopo Bedi per la chiesa di Santa Maria dei Laici a Gubbio (oggi Museo Diocesano) o l'affresco dipinto nel 1461 da Nicola da Siena presso l'ex coro delle monache di Sant'Antonio Abate a Cascia. Una diffusione più capillare e continuativa, però, sembra esserci stata in ambiente ispano-fiammingo, dove la scena è rappresentata sia nel contesto di più generiche *Storie della Passione* (ne siano esempi: la tavola di Hans Memling dipinta intorno al 1470 per Tommaso Portinari, oggi presso la Galleria Sabauda di Torino; la scena a rilievo in terracotta smaltata presso la chiesa di Sint Gillis di Bruges; il rilievo in pietra nella chiesa di Nostra Signora di Mechelen), sia singolarmente come la tavola di Juan de Flandes presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna. Tale tradizione continua nelle Fiandre meridionali senza interruzioni fino al *Trittico dell'Innalzamento della Croce* di Rubens conservato presso la cattedrale di Anversa.

Non c'è dubbio che il giovane Rubens si trovava perfettamente in linea con le nuove esigenze della Chiesa della Controriforma, proprio per l'indiscutibile matrice culturale che legava la sua formazione alla tradizione figurativa dei Paesi nordici dei secoli XV e XVI, come provano gli studi sugli illustri fiamminghi Jan van Eyck, Hugo van der Goes e Rogier van der Weyden, così come sui tedeschi Albrecht Dürer e Hans Holbein¹⁰. Il maestro d'Anversa fu, di fatto, il continuatore più rappresentativo e il principale erede della pittura del Nord antecedente al XVII secolo; fino all'inizio del Seicento, infatti, non esisteva la differenza tra scuola fiamminga e scuola olandese¹¹: i Paesi del nord Europa condividevano la stessa tradizione figurativa (fatta eccezione, naturalmente, per gli aspetti stilistici più prettamente legati alle singole aree geografiche di appartenenza), sostanzialmente basata su committenze di ambito dinastico o religioso. Con la diffusione delle fedi riformate, protestante e calvinista, nei Paesi Bassi Settentrionali si sviluppò un gusto pittorico legato al neonato ceto medio, definito da Baudouin "democratico" e "borghese"¹², le



2. Peter Paul Rubens, *La Madonna della Vallicella adorata dagli angeli*, Roma, chiesa di Santa Maria in Vallicella

cui tematiche iconografiche erano rappresentazione di scene quotidiane o allegorie di tipo moraleggiante, ma in ogni caso svincolate dalla narrazione sacra o, più in generale, dalla simbologia teologica.

10. M. Jaffé 1989, p. 87-91.

11. F. Baudouin 1967, pp. 9-11.

12. F. Baudouin 1967, p. 10.



3. Peter Paul Rubens, *I santi Domitilla, Nereo e Achilleo*, Roma, chiesa di Santa Maria in Vallicella

Parallelamente, anche nelle Fiandre meridionali cattoliche il ceto medio andava acquisendo sempre più potere economico, anche grazie al periodo di pace e prosperità conseguenza della politica di Alberto VII, per cui si sviluppò una volontà collezionistica non legata alla nobiltà; a differenza dei nuovi mecenati olandesi, però, nei Paesi Bassi meridionali la tradizione iconografica continuò a essere legata a tematiche cattoliche e il gusto fu sempre fortemente condizionato dalla corte principesca. Anche per questo, gli ordini religiosi maggiormente coinvolti nella propaganda della Controriforma cattolica compresero l'esigenza di promuovere immagini realistiche, più facilmente comprensibili, che coinvolgessero e attirassero ogni classe sociale, insegnando, al contempo, la rettitudine della vera fede. Rubens, dunque, formò la propria abilità pittorica nel segno della continuità con i grandi maestri nordici del passato, ancora legati a una tradizione iconografica di matrice sacra, ma intuì che un semplice revival della cultura figurativa realistica, propria dell'arte nordica, non avrebbe assolto alla funzione di propaganda per ristabilire la centralità della Chiesa di Roma: era necessario ideare un linguaggio magniloquente, che coinvolgesse lo spettatore non tanto per la

crudeltà dell'immagine, ma per la secolarizzazione

dell'evento trascendentale narrato. Nella chiesa della Vallicella di Roma, Rubens concepì non una semplice scena, ma un vero e proprio scenario in continuità con lo spazio reale, in modo da riportare su un piano quotidiano e concreto la meraviglia trascendentale dell'apparizione della Vergine. Questa ricerca compositiva, pienamente raggiunta nella Chiesa Nuova, si trova *in nuce* anche nella *Circoncisione* di Genova¹³ [fig. 6] e nell'*Adorazione* di Fermo¹⁴ [fig. 7], dove i personaggi marginali sembrano entrare nella scena incidendo dallo spazio reale. Questa volontà di secolarizzazione del trascendentale, per richiamare l'attenzione degli astanti (in linea con le immagini e i simboli della cristianità delle origini), è più in generale la conseguenza logica dell'interpretazione realistica del fatto religioso propugnata dalla Controriforma¹⁵. La grande abilità di Rubens fu, da una parte, diventare tra i primi e più attenti interpreti di questa rinnovata volontà divulgativa della Chiesa cattolica; dall'altra, recuperare la magnificenza e il naturalismo dell'arte greco-romana concependo un'interpretazione anticonvenzionale e profondamente religiosa, legata all'ideale etico

-
13. Peter Paul Rubens, *Circoncisione di Gesù Bambino*, tela, 400x225 cm., Genova, chiesa di Sant'Ambrogio, 1605. M. Jaffé 1989, p. 157, n. 54.
 14. Peter Paul Rubens, *Adorazione dei pastori*, tela, 300x192 cm., Fermo, Pinacoteca civica, 1608. M. Jaffé 1989, p. 163, n. 79.
 15. T.L. Glen 1975, p. 30; W. Friedlander 1970, p. 77.



4. Gaspare Celio, *Cristo inchiodato alla croce*, Roma, Chiesa del Gesù

neo-stoico e che si adattasse alle moderne esigenze iconografiche anziché riproporre pedissequamente modelli antichi, rigidamente citati in base al loro significato simbolico¹⁶. In altre parole, mentre nell'arte rinascimentale e manierista il modello antico veniva utilizzato quale esercizio di copia per lo studio anatomico¹⁷, come riferimento visivo a un determinato tema figurativo¹⁸, oppure come lontana ispirazione, ma senza volontà di un richiamo specifico e intellettuale¹⁹, in Rubens lo studio della statuaria greco-romana di-

venta parte integrante del significato della composizione, generalmente etico o specificatamente cristiano, come rimando puntuale e sistematico palese, per cui la posizione assisa e chiastica del *Torso del Belvedere*²⁰ [fig. 8] e del *Laocoonte*²¹ [fig. 9] dei Musei Vaticani viene impiegata sia per raffigurare l'*Apoteosi di Ganimede*²² che *Cristo Risorto*²³ [fig. 10]. La confluenza delle diverse tradizioni, da una parte il realismo nordico, dall'altra l'interpretazione dell'antico, aggiungendo la suggestione per la cultura figurativa dei grandi maestri del Rinascimento italiano, fu sintetizzata in Rubens al fine di creare un nuovo linguaggio, perfettamente aderente alle esigenze di propaganda della Controriforma cattolica.

16. Anna Lo Bianco 2016, in: *Pietro Paolo Rubens e la nascita del Barocco*, pp. 22-23.

17. Si prenda a esempio il disegno del *Torso del Belvedere* che eseguì Maarten van Heemskerck tra il 1532 e il 1536 (Taccuino Romano I, *Kupferstichkabinett*, Staatliche Museen zu Berlin).

18. Il cosiddetto "canone" teorizzato da Policleto, manifestatamente visibile nei modelli del *Doriforo* e del *Diadumeno*, divenne simbolo dell'energica compostezza del personaggio biblico di David, così come si nota nella scultura bronzea di Donatello (1440 circa, Firenze, Museo del Bargello) che nella versione marmorea di Michelangelo (1501-1504, Firenze, Gallerie dell'Accademia).

19. Si prenda a esempio la scultura marmorea dello *Schiavo ribelle* di Michelangelo, eseguita intorno al 1513 (Parigi, Museo del Louvre), ispirata, nella posizione al fanciullo a sinistra di chi guarda, al gruppo scultoreo antico del *Laocoonte* dei Musei Vaticani.

20. Peter Paul Rubens, *Torso del Belvedere*, penna e gesso nero su carta, 375x269 mm., Anversa, Rubenshuis (in prestito presso: Lens, Louvre), 1601-1602.

21. Peter Paul Rubens, *Laocoonte*, gesso nero su carta, 475x457 mm., Milano, Biblioteca Ambrosiana, 1601-1602 o 1605-1608.

22. Peter Paul Rubens, *Apoteosi di Ganimede*, tela, 203x203 cm., Vienna, Palais Schwarzenberg (in prestito presso: Vaduz, Liechtenstein, the Princely collection), 1611-1612. M. Jaffé 1989, p. 180. n. 169.

23. Peter Paul Rubens, *Cristo Risorto*, tela, 192x157,3 cm., Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 1615 circa. M. Jaffé 1989, p. 208, n. 315.



5. Gerard David, *Cristo inchiodato alla croce*, Londra, National Gallery

Al servizio dei Paesi Bassi Spagnoli

Conosciuto ancor prima di tornare in patria e richiamato dal servizio presso la corte dei Gonzaga di Mantova per diretto interessamento dell'arciduca Alberto VII²⁴, Peter Paul Rubens era l'uomo ideale per sostenere la politica filo-spagnola, ma anche relativamente autonoma, degli arciduchi delle Fiandre. Seguendo la biografia e la produzione pittorica dell'artista, è indubitabile che durante il governo di Alberto VII, con un Paese temporaneamente pacificato dalla guerra fratricida con i territori settentrionali²⁵, Rubens si dedicò soprattutto al consolidamento della propria carriera come pittore. Fino al 1621, anno in cui morì il dignitario asburgico, non esiste una documentazione comprovante il coinvolgimento di Rubens in questioni politico-diplomatiche, mentre l'attività della bottega, frequentata da un numeroso gruppo di allievi e collaboratori²⁶, fu incessante. In questi anni, il rapporto di committenza con i principi delle Fiandre fu diretto soprattutto a costruire e divulgare la loro immagine ufficiale: ne sono prova le varie versioni rubensiane dei loro ritratti, le cui copie sono documentate in molteplici inventari di collezionisti, soprattutto spagnoli, diffusione che non sembra trovare altrettanto riscontro con le effigi eseguite da altri pittori facenti parte della corte

24. 4 agosto 1607, l'arciduca Alberto VII al duca di Mantova Vincenzo II Gonzaga, in: CDR I, pp. 387-388, n. CII (CI).

25. Nel 1568 le Provincie Unite dei Paesi Bassi settentrionali si ribellarono al dominio spagnolo dando vita a un conflitto, ricordato come "Guerra degli Ottant'anni", terminato nel 1648 con la *Pace di Westfalia*, che confermava l'indipendenza della Repubblica delle Provincie Unite. Tra il 1609 e il 1621, però, venne stabilita una tregua durante la quale tutti i territori dei Paesi Bassi prosperarono commercialmente. La scelta di concedere una certa libertà di governo agli arciduchi Alberto e Isabella fu una mossa politica per cercare di arginare la dilagante rivolta, ponendo le Fiandre meridionali, in prima linea nella lotta con i territori del Nord, come nazione cattolica e vassalla della corona spagnola, ma al contempo prospera, socialmente unita e politicamente autonoma (P. Geyl 1932, pp. 119-160, 217-233).

26. 11 maggio 1611, Peter Paul Rubens a Jacob de Bie, in: R.S. Magurn 1955, p. 55, n. 22.

fiamminga²⁷.

Altrettanto significativa è la circolazione di dipinti raffiguranti *Kunstkammer*, genere legato ad Alberto e Isabella per una doppia motivazione: i primi esemplari, ossia le due serie di *Allegorie dei cinque sensi* conservate al Prado, furono commissionate o comunque dedicate alla coppia principesca (tanto da rappresentare le loro collezioni d'arte), per cui a buon diritto si può affermare che questo genere pittorico fu ideato in seno alla corte di Bruxelles; moltissimi dipinti afferenti a questa iconografia, appartenuti a collezionisti generalmente non di rango nobile, mostrano repliche o varianti di opere commissionate dagli arciduchi (in alcuni casi addirittura ideati per essi) e, in qualche esemplare, raffigurano i governanti stessi quali visitatori esperti di tali gallerie. Questo genere pittorico, specificatamente *in auge* nei Paesi Bassi Spagnoli durante i due quarti centrali del XVII secolo, attesta l'intenzione di Alberto e Isabella di attuare una politica sociale di avvicinamento con il ceto medio, costituito soprattutto da mercanti e liberi professionisti che molto spesso erano anche raffinati collezionisti d'arte. L'aspetto più importante della committenza arciduciale rivolta a Peter Paul Rubens è senza dubbio la produzione di opere a soggetto religioso, sia con funzione di



6. Peter Paul Rubens, *Circoncisione di Cristo*, Genova, chiesa di Sant'Ambrogio

devozione privata, ma soprattutto destinata alla decorazione di edifici sacri cui la corte di Bruxelles era legata. Dopo le rivolte calviniste della fine del XVII secolo, gli arciduchi si erano posti come restauratori degli antichi edifici di culto profanati, promuovendo al contempo anche la diffusione di nuovi ordini religiosi, particolarmente legati alla nuova sensibilità controriformistica: i conventi che maggiormente beneficiarono dell'attenzione della coppia principesca furono quelli carmelitani, anche per la loro attinenza con la corte spagnola; l'antichissimo ordine della Beata Vergine del Monte Carmelo, fu riformato e rinnovato da Teresa d'Avila, mistica spagnola che aveva avuto contatti diretti con i reali di Spagna e con il convento delle Descalzas Reales, monastero femminile destinato al ramo cadetto della famiglia regnante.

27. Si prendano a esempio il *pendant* dipinto nel 1599 da Frans Pourbus il Giovane, in tela, conservato presso il convento delle *Descalzas Reales* di Madrid (*Ritratto dell'arciduca Alberto VII*, 226x131 cm., inv. n. 612211; *Ritratto dell'Infanta Isabella Clara Eugenia*, 220x132 cm., inv. n. 612215); il *pendant* dipinto da Juan Pantoja de la Cruz, firmato e datato, conservato presso l'Alte Pinakothek di Monaco (*Ritratto dell'arciduca Alberto VII*, 1600, 125x97 cm., inv. n. 898; *Ritratto dell'Infanta Isabella Clara Eugenia*, 1599, 125x97 cm., inv. n. 987); il doppio ritratto eseguito da Otto van Veen nel 1615 in tavola (160x181 cm., Inghilterra, Gloucestershire, Wemyss & March collection).



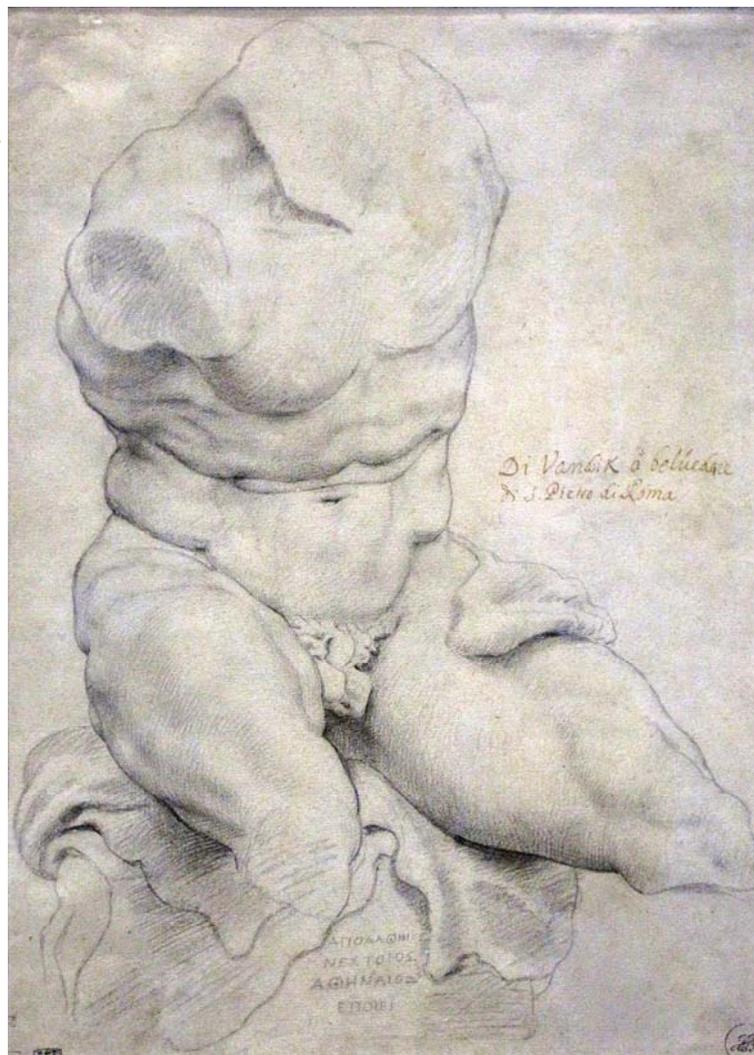
7. Peter Paul Rubens, *Adorazione dei pastori*, Fermo, Pinacoteca civica

Da tale punto di vista, gli anni di reggenza dell'Infanta Isabella sono scanditi nel segno della continuità con il defunto marito: la prova più evidente in tal senso è espressa dalla grande committenza che l'arciduchessa affidò al suo principale pittore di corte, vale a dire la *Serie Eucaristica*, un ciclo di venti arazzi, tratti da cartoni di invenzione rubensiana, commissionati come decorazione da destinare alla chiesa conventuale delle Descalzas Reales. Tutte le committenze arciducali a soggetto religioso sottendono un significato iconologico che manifesta una specifica dottrina (se non un vero e proprio dogma) della Chiesa cattolica: l'Immacolata Concezione, l'Assunzione della Vergine, la Transustanziazione, l'intercessione dei Santi e del pontefice per la misericordia divina sono i temi che più ricorsivamente possono essere evinti dalla lettura iconologica dei dipinti commissionati a Rubens. Proprio per la fama che il maestro d'Anversa era riuscito a conquistare presso molte corti europee e tra i più importanti collezionisti, le composizioni ideate per gli arciduchi ebbero una fortissima diffusione: oltre alle riproduzioni in miniatura nelle opere che rap-

presentano *kunstkammern*, le quali generalmente afferiscono ai ritratti dinastici e ad alcuni temi religiosi (tra questi in particolare la *Madonna con Bambino in una ghirlanda di fiori*) moltissime sono le copie pittoriche autografe che vennero commissionate al maestro d'Anversa tratte da originali destinati agli arciduchi, soprattutto in ambito ritrattistico: emblematico in tal senso è l'effigie del condottiero Ambrogio Spinola, le cui vicende legate alle versioni autografe successive alla prima, ordinata dall'Infanta Isabella, sono ampiamente documentate da inventari dei beni dei collezionisti cui appartennero e dal *corpus* epistolare tra Rubens e i committenti²⁸.

28. Il modello realizzato dal vero rimase nello studio del pittore (J. Denucé 1932, pp. 60-65); una copia autografa venne ordinata da Pierre Dupuy (CDR IV, pp. 298-438, n. DXIV-DLVI; I. Cotta 1987, pp. 348-349, n. 145); un'altra versione è registrata nell'inventario dei beni del duca di Buckingham del 1635 (R. Davies 1907, p. 379); un ultimo esemplare compare nell'inventario di Diego Mexía Felípez de Guzmán (M. Rooses 1897, p. 169).

Altrettanto significativa è la diffusione di opere come *Daniele nella fossa dei leoni* e la *Caccia con tigre, leone e leopardo*, di cui almeno una versione autografa appartenne agli arciduchi, sebbene sia andata perduta e non possa essere individuata tra le molte copie conosciute: la pertinenza alle collezioni della corte di Bruxelles è evinta attraverso l'*Allegoria della Vista del Prado* e se anche la composizione originaria potrebbe non essere stata eseguita per i principi delle Fiandre, ma per qualche altro mecenate, l'erbolario e il bestiario raffigurati sono sicuramente tratti dalle raccolte del palazzo reale²⁹. La divulgazione di queste opere tra importanti collezionisti, come attestano l'offerta che lo stesso Rubens fece il 28 aprile 1618 a Sir Carleton (*Daniele nella fossa dei leoni* e *Satiro e Ninfa che giocano con leopardi*) e le repliche appartenute al cardinale Guidi di Bagni (*Apoteosi di Ganimede, Romolo e Remo* e *Satiro e Ninfa che giocano con leopardi*), avvalorano l'ipotesi per cui la composizione iconografica venne ideata per gli arciduchi. D'altra



8. Peter Paul Rubens, *Torso del Belvedere, Anversa, Rubenshuis*

parte, la stessa sistematica e capillare diffusione di repliche tratte da alcune importanti committenze arciducali deve essere supposta anche tra grandi personaggi di altre corti europee: ne è prova la scena di *Baccanale* che dovette appartenere al principe Ladislao Sigismondo (evinta dalla citazione nel dipinto raffigurante la *Kunstammer* del dignitario polacco di Etienne de la Hyre, conservato nel castello reale di Varsavia) e, ancor di più, le repliche del *Ritratto di Ambrogio Spinola* per il duca di Buckingham, favorito del re d'Inghilterra, e per Pierre Dupuy, consigliere di stato della corona francese. Ancora una volta, però, la divulgazione più capillare delle invenzioni rubensiane afferisce alle tematiche religiose, in particolare alle composizioni che il maestro d'Anversa eseguì per l'ordine del Carmelo, soprattutto su commissione dell'Infanta Isabella o più in generale per i conventi istituiti o fatti restaurare dagli arciduchi: già Mensaert nel 1766³⁰ mise in luce quanto la richiesta di copie pittoriche rubensiane provenisse, in particolare, da parte dei mercanti di Anversa, mentre più recentemente gli studi di Cuardo hanno puntualizzato come l'incisione abbia avuto un'importanza fondamentale per la divulgazione dei soggetti religiosi eseguiti per le chiese dei Carmelitani³¹.

29. 5 settembre 1621, Jan Brueghel il Vecchio a Ercole Bianchi, in: G.F. Crivelli 1868, p. 272.

30. G.P. Mensaert 1763, v. I, pp. 220-229.

31. F.M. Cuardo 2010, p. 154-156.



9. Peter Paul Rubens, *Laocoonte*, Milano, Biblioteca Ambrosiana

Da questo punto di vista, Rubens era a tal punto consapevole dell'importanza dell'arte incisoria come veicolo del sapere popolare da organizzare presso la propria bottega un settore specializzato che si occupasse soltanto delle traduzioni a stampa³². Non solo, nonostante non fosse uno specialista, sovrintendeva egli stesso alla buona riuscita delle lastre incise, letteralmente dettando ai suoi collaboratori il risultato che doveva essere ottenuto; ne è prova il diverbio che ebbe con Lucas Vorsterman, suo principale incisore, conclusosi in un'accesa diatriba per la

quale Rubens chiese addirittura all'Infanta di intervenire a suo favore precettando l'incisore, poiché temeva per la propria incolumità³³: se la natura del diverbio dovette probabilmente scaturire, almeno nella sua fase più recrudescente, da una questione di diritti sul privilegio delle traduzioni a stampa³⁴, più in generale, come sostiene Van Hout³⁵, l'attrito tra il pittore e l'incisore iniziò da una diversa interpretazione sull'arte della stampa; la libertà creativa di Vorsterman poco si adattava al serrato controllo che Rubens pretendeva avere sui contenuti e sulla realizzazione delle incisioni tratte dai suoi lavori, come prova una lettera che il maestro d'Anversa scrisse il 30 aprile 1622 a Pieter Van Veen, consigliere della città de l'Aia³⁶. La stampa, dunque, fu un ulteriore mezzo, oltre alle repliche pittoriche, attraverso il quale l'opera di Rubens (in particolare la produzione legata ai soggetti religiosi) venne divulgata anche alla popolazione meno nobile o abbiente e naturalmente la stamperia di Balthasar Moretus, amico d'infanzia di Rubens che aveva ereditato l'attività dal nonno Christophe Plantin, fu il centro operativo di questa ampia diffusione³⁷.

32. Tra i principali: Lucas Vorsterman, Boetius e Schelte Adams Bolswert.

33. N. van Hout 2004, in: *Rubens et l'Art de la Gravure*, p. 40.

34. A.M. Hind 1926, v. II, p. 145.

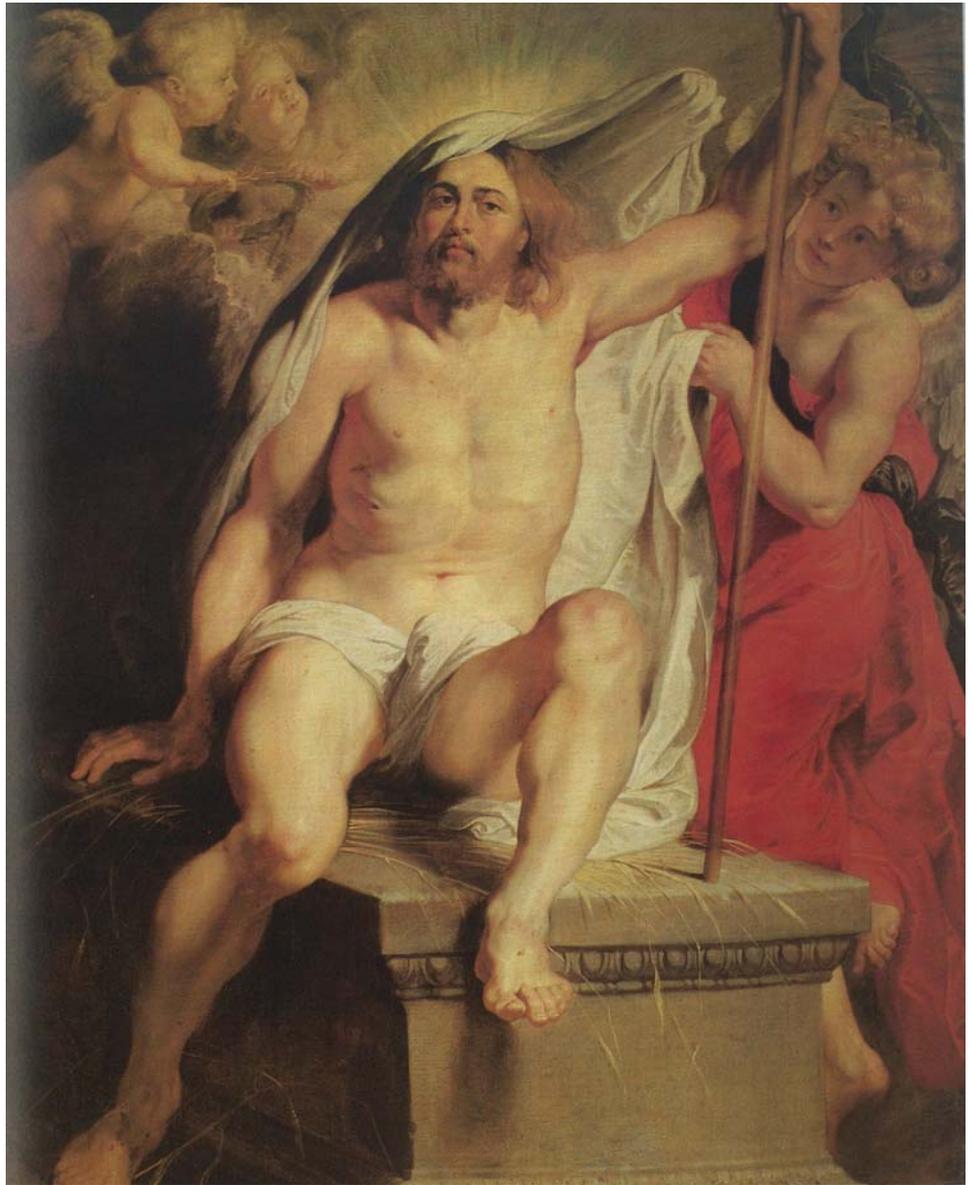
35. N. van Hout 2004, in: *Rubens et l'Art de la Gravure*, pp. 52-53.

36. CDR II, pp. 399-401, n. CCLVI.

37. F.M. Cuardo 2010, p. 155.

Artista e diplomatico: due modi complementari per servire l'Infanta

Durante gli anni di governo dell'Infanta Isabella, dopo la morte del consorte, il ruolo di Rubens presso la corte di Bruxelles divenne sempre più di natura diplomatica: anche nelle committenze artistiche, in molti casi i dipinti richiesti dall'arciduchessa avevano obiettivi che implicavano rapporti politici; così è, per esempio, per il *Ritratto di Ladislao Sigismondo*, che doveva sancire un accordo tra Fiandre e Polonia. Se la parallela attività diplomatica di Rubens è un dato di fatto, rimangono da chiarire le motivazioni e le circostanze a causa delle quali il maestro d'Anversa intraprese questa seconda carriera. Su questo argomento, la critica ha dibattuto molto, da quando il quesito fu posto da Gachard, le cui conclusioni negavano la possibilità di arrivare a una chiarificazione definitiva³⁸; generalmente i molti pareri possono essere riassunti in base a tre diverse interpretazioni: alcuni studiosi, a partire da un'idea di Trevor-Roper³⁹, individuano nell'ingresso in politica di Rubens un esplicito invito dell'Infanta che, rimasta vedova e senza alcuna propensione all'arte della guerra, vide nel proprio pittore di corte l'uomo perfetto per portare avanti l'ideale di pace e unità nei Paesi Bassi⁴⁰. Altri autori ravvisano la mediazione e l'appoggio di alcuni personaggi di rilievo, politici e in generale uomini di cultura, della società anversese, tra cui membri della famiglia Brant, come causa principale dell'ascesa di Rubens negli affari diplomatici filo-spagnoli della corte fiamminga⁴¹.



10. Peter Paul Rubens, *Cristo risorto*, Firenze, Galleria palatina

38. L.P. Gachard 1877, p. 20.

39. H.R. Trevor-Roper 1976, p. 149.

40. F. Donovan 2004, p. 19; C. White 1987, p. 179.

41. F. Baudouin 1977, pp. 174, 211-219; J.P. le Flem 1990, p. 171; U. Heinen 2002, pp. 283-318; N. Büttner 2006, pp. 64-75.



11. Peter Paul Rubens, *Autoritratto con la moglie Isabella Brant*, Monaco, Alte Pinakothek

Secondo Michael Auwers, infine, l'iniziativa dell'ingresso in politica fu decisa da Rubens in totale autonomia, poiché fu il modo con cui il pittore poté progredire nella scalata sociale verso la nobiltà⁴²: che Rubens avesse l'ambizione di assurgere ai ranghi della dignità nobiliare attraverso il servizio diplomatico, sull'esempio dell'amico umanista Jan Woverius (nominato cavaliere da Filippo IV per i meriti ottenuti come ambasciatore) è evidente non solo dalla richiesta della patente di nobiltà, che inoltrò e ottenne nel 1624⁴³, ma ancor prima dall'atteggiamento aristocratico con cui poneva se stesso nei confronti della società; ne è un esempio evidente l'*Autoritratto con la moglie Isabella Brant* che dipinse subito dopo le nozze⁴⁴ [fig. 11] per farne dono al suocero, Jan Brant, influente segretario della città di Anversa: gli abiti raffinati e i gioielli sono solo il degno accompagnamento alla spada al centro della scena che Rubens tiene per l'elsa, simbolo del rango cavalleresco cui il pittore ancora non aveva

avuto accesso⁴⁵. Tornando alle teorie per cui Rubens intraprese la carriera diplomatica, la prima ipotesi è sicuramente da sfatare: una volta conclusasi la "Tregua dei dodici anni", il conflitto con i territori del Nord riprese in modo ancor più recrudescente grazie anche all'abilità del condottiero genovese Ambrogio Spinola, altro indispensabile consigliere dell'arciduchessa; la politica offensiva di Isabella, che per altro segnò il definitivo abbandono degli accordi presi con il principe Ladislao Sigismondo di Polonia, il quale aveva interesse che le Fiandre meridionali siglassero la definitiva pace con la Repubblica delle Provincie Unite⁴⁶, portò alla conquista della città di Breda, dopo un assedio che nella letteratura del tempo divenne esemplare e celeberrimo⁴⁷. Per altro, l'ideale di Rubens di un'Europa pacificata nel segno del sentimento

42. M. Auwers 2011, in: van Wyhe, Cordula (a cura di...), pp. 382-383; M. Auwers 2016, in: Luc Duerloo (a cura di...), pp. 128-129.

43. L.P. Gachard 1877, pp. 266-267; CDR III, pp. 266-267, CCCLIII; pp. 295-299, CCCLIX.

44. Peter Paul Rubens, *Autoritratto con la moglie Isabella Brant*, tela, 174x143 cm., Monaco, Alte Pinakothek, 1609-1610. M. Jaffé 1989, p. 169, n. 108.

45. M. Auwers 2011, in: van Wyhe, Cordula (a cura di...), pp. 393-394.

46. J.A. Chrościcki 1992, pp. 100-103.

47. Nel 1626 l'*Officina Plantiniana* pubblicò il testo di Herman Hugo *Obsidio Bredana*, dedicato all'Infanta Isabella sotto il cui governo fu espugnata la città di Breda grazie al comandante genovese Ambrogio Spinola. Il frontespizio del testo fu ideato da Peter Paul Rubens (il bozzetto preparatorio su carta è conservato presso il British Museum di Londra, inv. n. 1994.5.14.45).

patriottico per le Fiandre spagnole, desumibile, nel frangente delle trattative con l’Inghilterra, da una lettera che scrisse il 24 agosto 1629 al duca d’Olivares⁴⁸, almeno nelle fasi iniziali della sua carriera diplomatica fu piegato dalla convenienza personale: come si evince dalla lettera che Rubens inviò all’Infanta da Parigi il 15 marzo 1625⁴⁹, il pittore riuscì a rimandare la pace tra Olandesi e Spagna, affidata dal re Filippo IV al conte palatino di Neuburg, con l’obiettivo di porre se stesso al centro della trattativa⁵⁰. In generale, in linea con i trattati diplomatici dell’epoca, come il *Legatus Libri duo* di Frederick de Marselaer, editato nel 1626 e di cui Rubens possedette copia, il maestro d’Anversa era convinto che per ottenere una pace stabile e duratura, il conflitto con gli avversari della corona spagnola fosse inevitabile⁵¹. Per quanto riguarda il coinvolgimento di intellettuali e politici, soprattutto di Anversa, che avrebbero aiutato l’ingresso di Rubens nell’attività diplomatica, se indubbiamente può essere stato uno dei fattori a favore del pittore, certamente non ne costituì la motivazione principale.

Da un punto di vista storico, la prima implicazione di Rubens negli affari di politica internazionale sembra coincidere con il suo viaggio in Francia nel 1622: come Michael Auwers puntualizza⁵², prima di questa data la corrispondenza tra il pittore e Fabri de Peiresc verteva su tematiche di natura artistica e antiquariale, ma nella missiva che l’erudito francese scrisse all’amico fiammingo il primo luglio 1622⁵³, l’argomento è strettamente politico e riguarda l’incidente diplomatico del porto di Saint Malo⁵⁴, causa dell’attrito tra Francia e Repubblica delle Provincie Unite, entrambe avversarie della Spagna. Alcuni storici sostengono che, in occasione del viaggio del 1622, Isabella abbia dato preciso compito al suo principale pittore di corte di sorvegliare la Francia, poiché ormai la reggenza filo-spagnola della regina madre Maria de’ Medici si era conclusa a favore di suo figlio Luigi XIII, divenuto re ancora fanciullo ma ormai diventato adulto⁵⁵; nell’ipotesi di Michael Auwers, invece, fu Rubens che sfruttò la situazione per monopolizzare i rapporti con la corte francese, così come fece in altre occasioni: nei contatti con la Repubblica delle Provincie Unite, serviva qualcuno che stabilisse un dialogo con gli Olandesi, poiché ufficialmente, dal 1621, era ripreso il conflitto; anche in questa occasione, Rubens monopolizzò il canale di comunicazione, mettendo in ombra Jan Brant

48. Nella lettera del 24 agosto 1629, Rubens scrisse: “Io non ho talento né qualità de dar consiglio a V. Ex, ma ben considero de quanta conseguenza sia questa pace, che mi pare il nodo della catena de tute le confederazioni d’Europa...” (CDR V, pp. 168-174, DCXXII; I. Cotta 1987, pp. 397-401, n. 161; R.S. Magurn 1955, pp. 327-220, n. 198). L’orientamento politico di Rubens per un’Europa pacificata si evince, molto prima della missione in Inghilterra, anche da una lettera che scrisse a Pierre Dupuy il 22 aprile 1627 nella quale affermò: “Io per me vorrei che tutto il mondo stesse in pace et potessimo vivere un secolo d’oro invece di ferro” (CDR IV, pp. 243-250. XDVII; I. Cotta 1987, pp. 222-226, n. 88; R.S. Magurn 1955, pp. 175-178, n. 106).

49. CDR II, pp. 453-454, n. CCLXV; I. Cotta 1987, pp. 123-128, n. 48; R.S. Magurn 1955, pp. 103-107, n. 61.

50. M. Auwers 2011, in: van Wyhe, Cordula (a cura di...), p. 388.

51. U. Heinen 2004, pp. 197–198.

52. M. Auwers 2011, in: van Wyhe, Cordula (a cura di...), pp. 385-386.

53. CDR II, pp. 453-455, CCLXVIII.

54. Qualche mese prima rispetto alla lettera inviata da Fabri de Peiresc, alcuni marinai olandesi avevano dirottato e catturato una nave francese proveniente dal porto normanno di Saint Malo uccidendo l’equipaggio; il re Luigi XIII, dunque, chiedeva un cospicuo risarcimento all’Aia (M. Auwers 2011, in: van Wyhe, Cordula (a cura di...), pp. 385-386).

55. C.V. Wedgwood 1975, pp. 29-30; O. von Simson 1996, pp. 237-238.

(cugino di sua moglie e referente all’Aia della corte di Bruxelles)⁵⁶ agli occhi di Peter Peckius, cancelliere di Brabante e per molto tempo confidente di Alberto VII⁵⁷. In questa ambiziosa strategia, la mossa più riuscita fu indubbiamente il rapporto che Rubens riuscì a stabilire con l’Inghilterra tramite Balthasar Gerbier, contatto che iniziò nel 1627 e si concluse con la pace tra Carlo I Stuart e la Spagna tre anni più tardi⁵⁸. Su questo tema Michael Auwers presenta il coinvolgimento di Rubens da parte del re Filippo IV come una sorta di dono, vista la sua fama pittorica, negando qualsiasi abilità diplomatica del maestro d’Anversa; per dimostrare tale assunto, Auwers puntualizza che Rubens, nonostante fosse stato nominato segretario del Consiglio privato di Fiandra, non aveva alcuna carta ufficiale che gli consentisse di imbastire il negoziato di pace, trattato che di fatto era affidato a Don Carlos Coloma, marchese di Espinar, militare e diplomatico di carriera⁵⁹. Dunque, secondo lo studioso, da una parte Rubens fu animato da talmente tanta ambizione da imporsi quasi a forza nella politica della corte fiamminga (anche se Auwers stesso ammette il personale tornaconto che ne trasse l’Infanta⁶⁰), dall’altra, nei rapporti con l’Inghilterra, fu solo una pedina usata dalla corte spagnola per fungere da apripista al vero ambasciatore che portò a termine la pace con Carlo I Stuart. A mio giudizio, il punto di vista di autori come Lamster⁶¹, il quale presenta Rubens come una sorta di eroe nazionale (che rischiò la propria carriera come pittore e persino la sua stessa vita per il bene della pace internazionale), deve essere certamente rivisto in base a una concezione critica meno condizionata dall’interpretazione romantica sulla vita dell’artista: il sentimento patriottico descritto da Lamster contraddice quanto lo stesso Rubens affermò in una lettera scritta in francese nel 1625: “... j’estime tout le monde pour ma patrie”⁶². È altrettanto vero, però, che anche la posizione di Auwers deve essere messa in discussione proprio in funzione dei legami che il maestro d’Anversa ebbe con gli ambienti cattolici filo-spagnoli fin dalla propria giovinezza. Come ricorda lo stesso Auwers, per altro⁶³, l’implicazione di Rubens nell’accordo tra Spagna e Inghilterra iniziò qualche tempo prima del viaggio diplomatico a Madrid: all’inizio del 1628,

56. M. Auwers 2011, in: van Wyhe, Cordula (a cura di...), pp. 386-388.

57. 30 settembre 1623, Peter Paul Rubens a Peter Peckius, in: CDR III, pp. 253-260, n. CCCL; I. Cotta 1987, pp. 119-121, n. 46; R.S. Magurn 1955, pp. 94-96, n. 55. Nelle missive al Peckius, Jan Brant viene chiamato “Il Cattolico”.

58. Nel 1625, appena eletto re, Carlo I Stuart dichiarò guerra alla Spagna per fare pressione sull’Imperatore (appartenente al principale ramo della casata asburgica, quindi alleato dei “cugini” spagnoli) che aveva tolto i possedimenti in Boemia e nel Palatinato al cognato Federico V Wittelsbach, marito della sorella del sovrano d’Inghilterra, Elisabetta Stuart. Carlo I era inizialmente riluttante al conflitto contro la corona ispanica, tanto che appena due anni prima, ancora principe del Galles, si era recato a Madrid, accompagnato da George Villiers, primo duca di Buckingham, per trattare il suo matrimonio con l’Infanta Maria Anna, figlia di Filippo III. Il progetto non fu realizzato, sia perché il papa Urbano VIII condizionò il re spagnolo a imporre come clausola obbligatoria alle nozze la conversione cattolica di Carlo I, sia perché nacque un forte contrasto tra il Villiers e il conte di Olivares, primo ministro della corona ispanica. Tuttavia, la posizione di Carlo I in ambito religioso fu sempre molto favorevole alla religione del Papa, tanto da sposare la cattolica Enrichetta Maria di Francia; pur rappresentando la fede anglicana, Carlo I si dimostrò ostile alle chiese riformate che stavano prendendo piede soprattutto tra le genti scozzesi. C. Carlton, 1983, pp. 34-40.

59. M. Auwers 2013, pp. 430-434; M. Auwers 2016, in: Luc Duerloo (a cura di...), pp. 135-137.

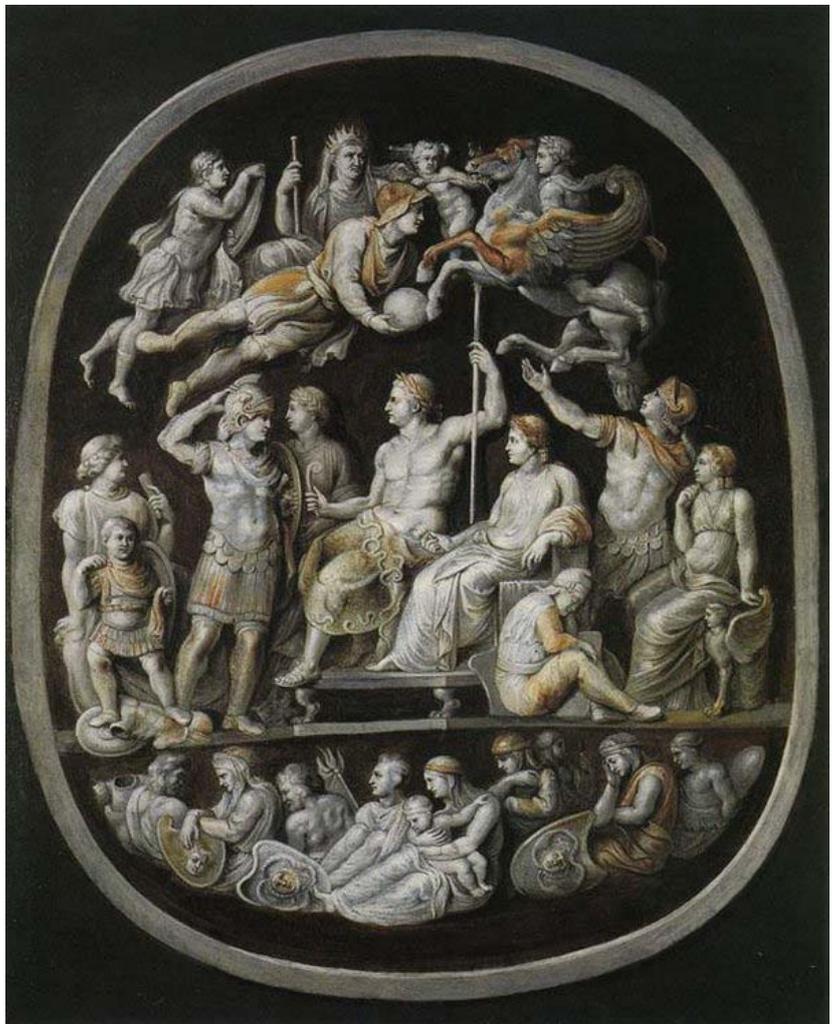
60. M. Auwers 2011, in: van Wyhe, Cordula (a cura di...), pp. 383-384.

61. M. Lamster 2009, p. 2.

62. “... io giudico tutto il mondo come mia patria”; 10 gennaio 1625, Peter Paul Rubens a Palamede de Fabri, signore di Valavez, in: CDR III, p. 320, n. CCCLXVII; R.S. Magurn 1955, p. 102, n. 60.

63. M. Auwers 2011, in: van Wyhe, Cordula (a cura di...), p. 403-404.

James Hay, primo conte di Carlisle e ambasciatore di Carlo I Stuart, ottenne, per intercessione di Rubens cui lo indirizzò probabilmente l'abate Scaglia, il passaporto per entrare nei Paesi Bassi spagnoli⁶⁴; l'intento del diplomatico inglese era condurre un'ambigua missione che spingesse i territori della Savoia e della Lorena a terminare il conflitto con la Spagna ma proseguire la guerra contro la Francia, in vista di una più generale ipotesi di alleanza tra Carlo I e Filippo IV. L'infanta concesse il visto, ma negò al conte di Carlisle di recarsi nella capitale Bruxelles, dal momento che di fatto l'Inghilterra era in quel momento in guerra con la Spagna e, dunque, con le Fiandre meridionali. Quando James Hay arrivò ad Anversa, nel maggio 1628, non trovò Rubens, partito con don Carlos Coloma proprio per Bruxelles. Avvertito tramite lettera, Rubens fece ritorno nella propria città dove trovò l'ambasciatore inglese in visita presso



12. Peter Paul Rubens, *Apoteosi di Germanico (Gemma Tiberiana)*, Oxford, Ashmolean Museum

lo studio del suo allievo Antoon van Dyck⁶⁵; grazie ancora una volta all'intervento del maestro, che convinse l'Infanta, Carlisle fu ricevuto alla corte di Coudenberg e la stessa arciduchessa Isabella informò suo nipote Filippo IV di aver permesso la visita del diplomatico inglese sotto minaccia di compromettere la pace tra Spagna e Inghilterra⁶⁶. Dunque il ruolo di Rubens, quale consigliere attivo e rappresentante della corte fiamminga nella trattativa con Carlo I Stuart, iniziò addirittura prima della missione in Spagna e, successivamente, continuò in Inghilterra tra il 1629 e il 1630. Per individuare le motivazioni del coinvolgimento di Rubens nella vita politica europea, un dato oggettivo da cui partire è indubabilmente la bravura pittorica e la fama internazionale che Rubens aveva ottenuto nel corso dei primi due decenni della propria attività e che servirono come presentazione per entrare in contatto con i vari interlocutori con i quali imbastì la fitta rete di rapporti diplomatici: la *Gemma Tiberiana*⁶⁷ [fig. 12] per Fabri de Peiresc, erudito francese

64. La richiesta di passaporto e l'originario diniego dell'Infanta nell'incontrare il conte di Carlisle sono informazioni contenute nella lettera del 13 aprile 1628, Peter Paul Rubens a Pierre Dupuy, in: CDR IV, pp. 387-391, n. DXLIII; I. Cotta 1987, pp. 308-309, n. 128; R.S. Magurn 1955, pp. 255-257, n. 162.

65. 28 maggio 1628, il conte di Carlisle a Lord Conway, membro del parlamento inglese, in: CDR IV, pp. 215-217, n. CCCCLXXXIX.

66. 7 giugno 1628, l'Infanta Isabella al re Filippo IV, in: CDR IV, pp. 227-231, n. XDII.

67. Peter Paul Rubens, *Apoteosi di Germanico (Gemma Tiberiana)*, tela, 100,7x78 cm., Oxford, The Ashmolean Museum, 1626. M. Jaffé 1989, p. 299, n. 876.



13. Peter Paul Rubens, *Allegoria della pace e della guerra*, Londra, National Gallery

in contatto con la corte⁶⁸, il *Ritratto di Peter Pec-kius* del 1616, cancelliere di Brabante, e la conseguente dedica del privilegio di stampa sulla *Natività*, incisa da Lucas Vorsterman nel 1620⁶⁹, il *Ritratto del duca di Olivares*, favorito del re di Spagna, da cui fece trarre a Paulus Pontius un'incisione a sue spese nel 1625⁷⁰ e il *Ritratto equestre a Filippo IV*⁷¹, che attestava

il re di Spagna come leader cattolico contro l'eresia in continuità con l'analogica effigie di Carlo V dipinta da Tiziano, sono solo alcuni esempi di come la straordinaria abilità artistica di Rubens agevolò la sua carriera come diplomatico. Da questo punto di vista, è convincente l'osservazione di Auwers secondo cui il dono offerto da Rubens a Carlo I Stuart in occasione della missione in Inghilterra, vale a dire l'*Allegoria della Pace e della Guerra* oggi conservata alla National Gallery di Londra⁷² [fig. 13], funse da manifesto programmatico, quasi una sorta di ambasciatore muto, a dimostrazione delle intenzioni della corte spagnola⁷³; inoltre era nota la passione di Carlo I per le belle arti e in particolare per i dipinti di Rubens (nel 1623 aveva voluto e ottenuto uno degli autoritratti dell'artista più celebri, oggi nel castello di Windsor), per cui l'invio di Rubens, in una nazione che per altro ancora non aveva sviluppato una propria scuola d'arte⁷⁴, fu una mossa decisamente astuta da parte di Filippo IV.

-
68. La genesi del dipinto è ricostruibile attraverso il folto epistolario intercorso tra il pittore, Nicolas Claude Fabri de Peiresc, suo fratello Palamede Fabri signore di Valavez e Girolamo Aleandro il Giovane, segretario e antiquario del cardinal Francesco Barberini (CRD II, pp. 340-353; CDR III, p. 350, n. CCCLXXIII; p. 371, n. CCCLXXVIII; p. 386, n. CCCLXXXIII; p. 433, n. CCCXCVIII; p. 443, n. CCCCIII).
69. CDR II, pp. 206-207; H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. II, pp. 144-145. Il contatto con il cancelliere di Brabante era avvenuto per tramite del fratello Philip che, in una lettera del 5 novembre 1609, aveva decantato le doti artistiche di Peter Paul, appena nominato pittore di corte dei principi delle Fiandre da cui era tenuto in grande considerazione (CDR II, pp. 14-20, n. CXXI).
70. A. Vergara 1999, pp. 34-38.
71. M. Auwers 2011, in: van Wyhe, Cordula (a cura di...), p. 406; R.S. Magurn 1955, p. 10.
72. Peter Paul Rubens, *Allegoria della Pace e della Guerra*, tela, 203,5x298 cm., Londra, National Gallery, 1629-1630. M. Jaffé 1989, p. 314, n. 969.
73. M. Auwers 2016, in: Luc Duerloo (a cura di...), p. 135-137.
74. Ancora William Aglionby, nel suo *Painted Illustrated in Three Dialogues*, edito nel 1685, conferma la mancanza di una scuola d'arte di tradizione inglese, citando soltanto due connazionali degni di nota: il pittore John Riley e lo scultore Grinling Gibbons.

Le implicazioni artistiche, però, non possono offuscare le qualità assertive del maestro d'Anversa, che a mio avviso vanno lette anche in base alla più specifica politica dell'Infanta nell'ambito del governo delle Fiandre spagnole. Nonostante l'estrazione sociale di Rubens non fosse in origine nobile e per altro la posizione di scabino ottenuta dal padre Jan era stata distrutta dall'esilio cui fu costretto per le sue simpatie calviniste, Peter Paul, così come suo fratello Philip, ebbero una formazione aristocratica e furono avviati allo studio fin da giovanissimi: la frequentazione da una parte filosofo Justus Lipsius, dall'altra del *pictor doctus* Otto van Veen, entrambi molto vicini ad Alberto VII, permise al pittore un naturale ingresso presso la corte subito dopo il rientro dal soggiorno italiano. Proprio per la sua colta formazione, non solo in ambito pittorico, per i modi aristocratici e per gli ideali cattolici che gli consentirono di lavorare fin da giovanissimo per gli ordini più fortemente legati alla Controriforma (gesuiti e oratoriani), Rubens venne da subito considerato dagli arciduchi molto più che un semplice ritrattista ufficiale: nel lungo periodo di pace che sancì Alberto VII, fu consulente d'arte, come si evince dalla scena ritratta nella *Galleria d'arte di Cornelis van der Geest* di Willem van Haecht, ma soprattutto curò l'immagine dei sovrani rappresentando la loro progalità, il loro impegno nella restaurazione e nella promozione della chiesa cattolica della Controriforma,

attraverso committenze artistiche che ebbero una così grande diffusione da costituire un vero e proprio genere pittorico (la rappresentazione di *kunst-kammern*), oltre che essere richieste attraverso repliche pittoriche e riproduzioni a stampa. Dopo la morte di Alberto VII e la fine della "Tregua dei dodici anni", il ruolo di Rubens si ampliò investendo anche servizi di



14. Peter Paul Rubens, *Adorazione dei Magi*, Madrid, Museo Nacional del Prado

natura diplomatica e, se è vero che tali compiti portarono il pittore a un'effettiva scalata sociale, questo a mio giudizio non fu né l'obiettivo principale né la causa di un nuovo interesse politico da parte dell'artista: la sua formazione neo-stoica e aristocratica fu parte di una strategia che fin dalla giovinezza venne posta al servizio degli arciduchi, inizialmente condivisa con il fratello Philip (la cui carriera politica fu preparata dallo stesso arciduca Alberto quando ancora i due giovani si trovavano in Italia, con la concessione del documento di naturalizzazione senza il quale Philip non avrebbe potuto accedere a cariche pubbliche, in quanto nato in Germania), poi ricaduta interamente nelle mani di Peter Paul dopo la prematura morte del fratello maggiore. L'importanza dell'ambiente neo-stoico, che sottende alla strategia degli arciduchi di impiegare Rubens come consigliere fin dall'inizio della sua carriera (dapprima per la divulgazione della loro



15. Peter Paul Rubens, *Discesa dalla croce*, Anversa, Cattedrale di Nostra Signora

immagine di governanti, successivamente come effettivo rappresentante diplomatico), si evince dai molteplici riferimenti agli scritti politici e filosofici di Justus Lipsius che infarciscono le lettere diplomatiche del maestro d'Anversa, soprattutto nei primi anni '20⁷⁵. Inoltre, la stessa ambizione di

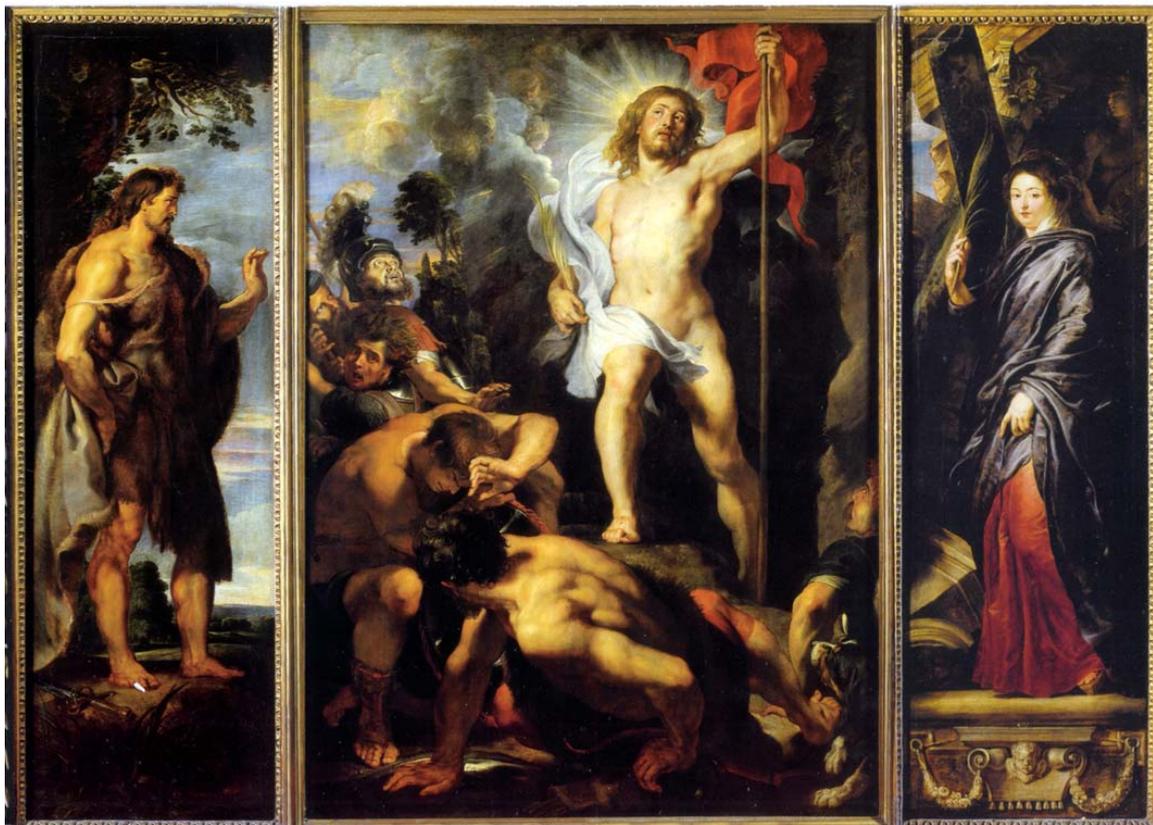
Rubens, che indubbiamente dettò molte scelte professionali dell'artista, era in qualche modo calmierata dall'assertività e dalla modestia con cui sempre si pose nei confronti dei suoi interlocutori, in linea con l'ideale neo-stoico della "fermezza del saggio" che non deve abbandonarsi alla disperazione in caso di avversità, né dimostrarsi tronfio in caso di successo. Una prova di questo atteggiamento è contenuta in una lettera inviata a Sir Dudley Carleton il 12 maggio 1618, nella quale il pittore scrisse di se stesso: "In effetto io non son principe *sed qui manducat laborem manuum suaram*"⁷⁶; questa frase sottende un raffinatissimo esercizio di eloquenza e persuasione giacché, se da una parte manifesta la semplicità di un uomo che, appunto, non è nobile e vive del proprio lavoro, dall'altra la citazione latina, tratta dal libro dei *Salmi* (128:2), sottende una nobiltà d'animo e d'intelletto non comune. Ovviamente questa saggezza, giocata sull'equilibrio tra umiltà d'ingegno e dignità del lavoro manuale, viene colta e ricambiata con favore dall'aristocratico interlocutore, nobile di nascita, il quale rispose, dieci giorni dopo: "...mi sono accomodato in tutto et per tutto al contenuto di queste sue due ultime lettere solo non posso sottoscrivere alla sua negativa nella prima d'esse dicendo che non e Principe perche lo stimo Principe di pittori et galant huomini..."⁷⁷. Più che con l'astuzia e l'ambizione, dunque, Rubens riuscì a intessere la fitta rete di contatti con collezionisti, intellettuali, nobili e politici di tutta Europa grazie alle virtù dell'equilibrio e dell'assertività, con la discrezione propria del saggio e la curiosità del diplomatico che sa far convergere i propri interessi con quelli del bene collettivo. Da questo punto di vista, deve essere rivisto anche il coinvolgimento di Rubens nell'accordo raggiunto tra Spagna e Inghilterra nel 1630: se è vero che Don Carlos Coloma ebbe, di fatto, l'incarico di sottoscrivere il trattato di pace, è altrettanto vero che Rubens non fu un semplice "dono" da parte di Filippo IV, un omaggio con il compito di solleticare le brame artistiche di Carlo I Stuart.

75. N. Büttner 2004, pp. 17-21; M. Morford 1991, pp. 191-194.

76. "... ma uno che mangia grazie al lavoro delle proprie mani". CDR II, pp. 149-160, n. CLXVIII; I. Cotta pp. 84-86, n. 27; R.S. Magurn, pp. 61-63, n. 29.

77. CDR II, pp. 164-167, CLXXI.

Il maestro d'Anversa ebbe il compito di rappresentare gli interessi delle Fiandre cattoliche nel delicato equilibrio commerciale nei mari del Nord, la cui prosperità economica era sicuramente minacciata dal conflitto con l'Inghilterra, oltre che dalla concorrenza con i consanguinei Olandesi della Repubblica delle Province Unite; in questo senso deve essere considerato il diploma da cavaliere inglese che Carlo I Stuart concesse a Rubens prima di rientrare in patria: questa onorificenza veniva offerta in caso di servizi diplomatici, soprattutto agli stranieri, quindi il pittore fiammingo venne considerato un ambasciatore⁷⁸. L'ingresso di Rubens nella politica, dunque, si incardina nel più ampio scenario culturale dell'educazione filo-spagnola che gli venne impartita fin dalla sua giovinezza, per cui fu fondamentale l'interpretazione cattolica della filosofia stoica di Seneca da parte di Justus Lipsius; questa formazione fu alla base del rapporto di reciprocità con gli arciduchi, che sfruttarono le doti di Rubens come *pictor doctus*, ammirato in tutte le corti europee, per farne il loro miglior rappresentante.



16. Peter Paul Rubens, *Resurrezione*, Anversa, Cattedrale di Nostra Signora

Un aspetto poco considerato: la committenza “borghese” di Rubens come vantaggio per la politica interna degli arciduchi.

Parallelamente all'attività di pittore di corte, Rubens ebbe una straordinaria quantità di committenze da parte di collezionisti e altri istituzioni religiose e pubbliche, soprattutto durante il secondo decennio del XVII secolo. Tra gli esempi più importanti, che costituiscono solo una piccola parte dei numerosissimi incarichi cui dovette far fronte insieme alla sua sempre più nutrita schiera di collaboratori facenti parte della sua bottega, sono da ricordare: l'*Adorazione dei Magi*⁷⁹ [fig. 14], pagato dal municipio di Anversa; il *Trittico della*

78. G. Martin 2011, pp. 84-85.

79. Peter Paul Rubens, *Adorazione dei pastori*, tela, 259x381 cm. (misure originali) – 346x488 cm. (misure attuali), Madrid, Museo Nacional del Prado, 1609 (ampliato dall'autore nel 1629). Il dipinto fu donato nel 1612 dalla città di Anversa a Don Rodrigo Calderón, favorito del re di Spagna Filippo III. Caduto in disgrazia nel 1618, a seguito dell'accusa di aver avvelenato la regina Margherita, i suoi beni vennero confiscati dal re. Nel 1629, durante il suo soggiorno in Spagna, Rubens ampliò la composizione originale inserendo anche il proprio autoritratto da giovane. M. Jaffé 1989, pp. 167, 309, nn. 98, 948.



17. Peter Paul Rubens, *Incredulità di Tommaso*, Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

*Discesa dalla Croce*⁸⁰ [fig. 15], ordinato dalla gilda degli archibugieri per la cattedrale di Anversa; il *Trittico della Resurrezione*⁸¹ [fig. 16], dedicato a Jan Moretus e commissionato dal figlio Balthasar nella cappella di Santa Barbara della cattedrale di Anversa; quello raffigurante l'*Incredulità di Tommaso*⁸² [fig. 17] per il borgomastro Nico-

laas Rockox nella chiesa dei Recolletti; il *Trittico di San Giobbe*⁸³, commissionato dalla gilda dei musicisti per la chiesa di San Nicola a Bruxelles; la *Battaglia delle Amazzoni*⁸⁴ [fig. 18] per il mercante di spezie e collezionista Cornelis van der Geest, eseguito e donato come ringraziamento per l'assegnazione della committenza per il *Trittico dell'Innalzamento della Croce*⁸⁵ [fig. 19], da destinare alla chiesa di Santa Valpurga di Anversa. Come notato da Baudouin⁸⁶, queste committenze provenivano dal cetto sociale medio, definito con il prematuro termine di "borghesia", ben diverso dal rango principesco della corte di Bruxelles. Da questa analisi, lo studioso conclude che la carriera pittorica di Rubens fu costruita dalla classe media, le cui committenze sono in generale molto più numerose rispetto a quelle ordinate dai soli arciduchi; secondo Baudouin, dunque, la fortuna di Rubens rispecchierebbe il contraltare cattolico di quanto stava accadendo nel mercato artistico olandese, dove i collezionisti appartenenti al nuovo cetto sociale mercantile e, appunto, "borghese", contribuirono alla divulgazione di una pittura "democratica" basata su scene di genere e tematiche moraleggianti, ma non religiose.

-
80. Peter Paul Rubens, *Trittico della Discesa dalla Croce*, tavola, 420x310 cm. (pannello centrale) – 420x150 cm. (pannelli laterali), Anversa, Cattedrale di Nostra Signora, 1611. M. Jaffé 1989, p. 183, n. 189.
81. Peter Paul Rubens, *Trittico della Resurrezione*, tavola, 185x109 cm. (pannello centrale) – 185x52 cm. (pannelli laterali), Anversa, Cattedrale di Nostra Signora, cappella di Santa Barbara, 1612. M. Jaffé 1989, p. 179, n. 167.
82. Peter Paul Rubens, *Trittico dell'Incredulità di Tommaso*, tavola, 143x123 cm. (pannello centrale) – 145x56 cm. (pannelli laterali), Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1613. M. Jaffé 1989, p. 190, n. 221.
83. Peter Paul Rubens, *Trittico di San Giobbe*, tavola, 1613. Opera distrutta durante il bombardamento di Bruxelles del 1695. M. Jaffé 1989, p. 184, n. 193.
84. Peter Paul Rubens, *Battaglia delle Amazzoni*, tavola, 121x165,5 cm., Monaco, Alte Pinakothek, 1615. M. Jaffé 1989, p. 204, n. 295.
85. Peter Paul Rubens, *Trittico dell'Innalzamento della Croce* tavola, 462x341 (pannello centrale) – 462x150 (pannelli laterali), Anversa, Cattedrale di Nostra Signora, 1610. Fu requisito dalle truppe napoleoniche alla fine del XVIII secolo; ritornato ad Anversa nel 1815, fu installato nella Cattedrale dove ancora è collocato, tranne l'unico pannello superstite della predella raffigurante il *Miracolo di Santa Valpurga* (olio su tavola, 75,5x98,5 cm., Lipsia, Museum der Bildenden Künste, Maximilian Speck von Sternburg Stiftung).
86. F. Baudouin 1967, pp. 18-19.

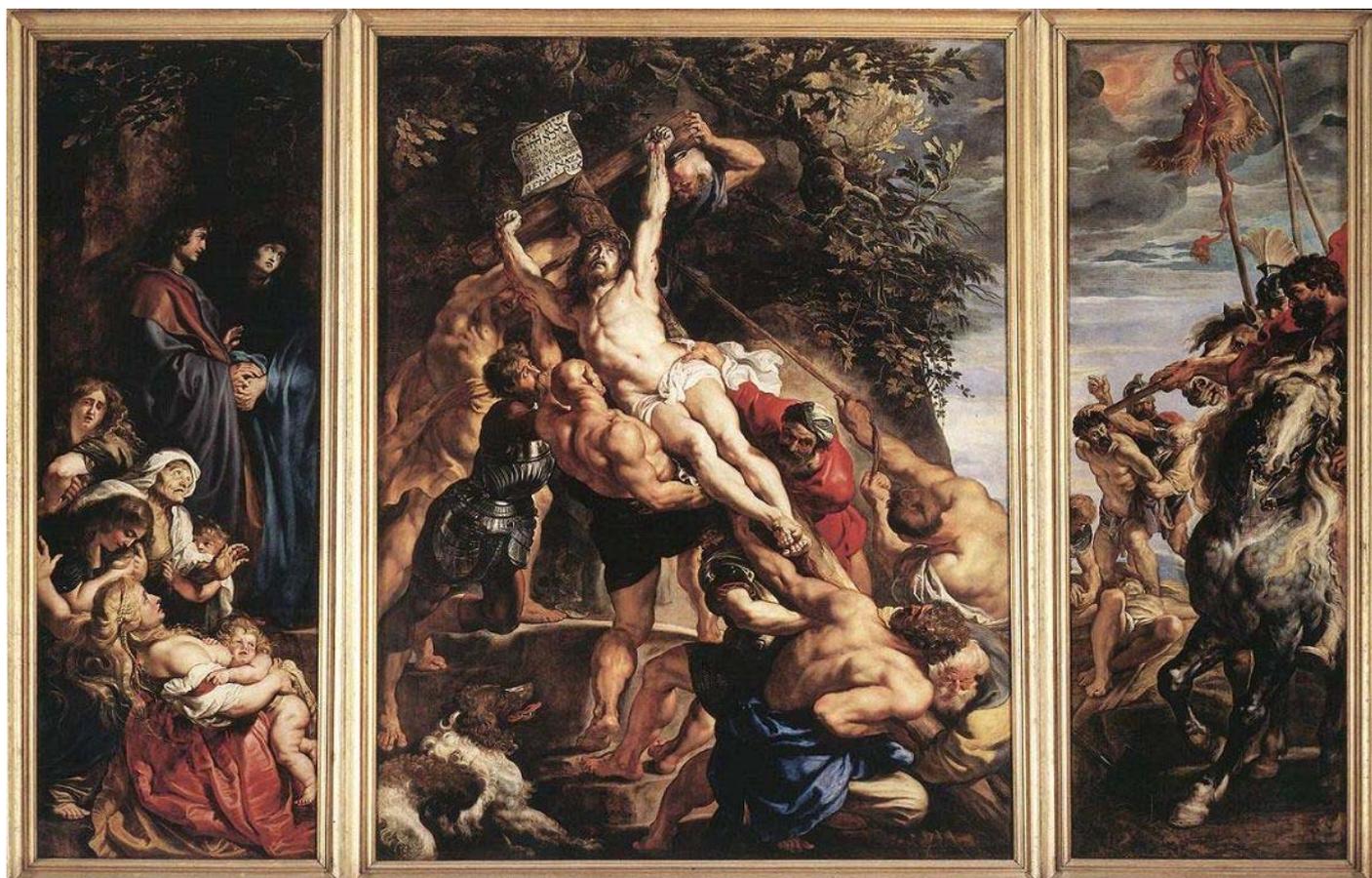


18. Peter Paul Rubens, *Battaglia delle Amazzoni*, Monaco, Alte Pinakothek

In questo panorama storico, va aggiunto che molti lavori di Rubens arrivarono nella Repubblica delle Provincie Unite, soprattutto grazie all'interesse collezionistico dei viaggiatori olandesi, già all'inizio del secondo decennio⁸⁷. Se indubbiamente il sostegno della classe media fu fondamentale nella carriera artistica di Rubens, questo a mio avviso non è in contrasto con il ruolo di pittore di corte per gli arciduchi, incarico che Baudouin ridimensiona facendo riferimento ai privilegi di libertà che i principi concessero all'artista, primo fra tutti il permesso di risiedere ad Anversa e non a Bruxelles⁸⁸. A mio parere, al contrario, il legame con Alberto e Isabella fu tanto più forte proprio in virtù di quella distanza fisica che Rubens mantenne dalla corte di Bruxelles e, d'altra parte, il successo che il pittore andava ottenendo tra la classe media fu abilmente utilizzato dai principi delle Fiandre per consolidare la loro politica interna. In altre parole, in un momento storico nel quale era necessario arginare il dilagante consenso che le dottrine riformate andavano ottenendo proprio a partire dal ceto sociale medio, il successo di Rubens, cattolico e filo-spagnolo, tra i collezionisti della classe mercantile e dell'amministrazione locale ben si adattava al programma di politica interna che gli arciduchi attuarono, vale a dire un progressivo avvicinamento a quella parte della popolazione che costituiva il tessuto economico delle Fiandre meridionali.

87. J.G. van Gelder 1950-1951, pp. 118-119.

88. F. Baudouin 1967, p. 15.



19. Peter Paul Rubens, *Innalzamento della croce*, Anversa, Cattedrale di Nostra Signora

Attraverso Rubens, gli arciduchi trasferivano i loro ideali dinastici, filo-spagnoli e cattolici alle classi inferiori, sfruttando il medesimo gusto collezionistico per l'arte antica (interpretata secondo il criterio anticonvenzionale del neonato linguaggio barocco), per l'eroismo degli antichi miti biblici (come *Daniele nella fossa dei Leoni* o la *Regina Tomiri con la testa di Ciro*), per l'orgoglio delle proprie tradizioni (con la diffusione dei ritratti arciducali, dinastici e dei grandi condottieri dell'armata fiamminga come Ambrogio Spinola) e di una nazione certamente vassalla della corte spagnola, ma che godeva di autonomia e prosperità grazie a un governo illuminato. In tal senso vanno lette le scene che raffigurano le visite della coppia arciducale presso le gallerie d'arte di collezionisti "borghesi", come la già citata *Galleria d'arte di Cornelis van der Geest* di Willem van Haecht e la tavola raffigurante *Gli arciduchi Alberto VII d'Asburgo e Isabella Clara Eugenia Infanta di Spagna in un gabinetto d'arte* al Walters Art Museum di Baltimora. Più in generale, l'attività diplomatica di Rubens per Alberto e Isabella iniziò molto prima della fine della "Tregua dei dodici anni", ma, durante il secondo e terzo decennio del XVII secolo, tale attività non si svolse in ambito internazionale presso corti principesche, bensì nella società interna alle Fiandre meridionali, tra la popolazione ricca della borghesia produttiva, con l'intento di stabilire un'alleanza solida tra il ceto medio e la corte di Bruxelles che scongiurasse il pericolo di una rivolta di stampo repubblicano. Durante l'intero corso della sua lunga carriera, il ruolo di Rubens fu a doppio senso: l'intento politico fu sempre sotteso alla sua grande abilità artistica (osannata da ogni strato della società, dalla neonata "borghesia" alla nobiltà più conservatrice) che permise una straordinaria diffusione delle composizioni rubensiane, molto spesso dal soggetto fortemente legato ai principi della Controriforma.

CATALOGO DELLE OPERE
CAPITOLO I: INQUADRAMENTO STORICO

1. TRIONFO DI SANT'ELENA

Peter Paul Rubens

Olio su tavola

252x189 cm.

Grasse, Cappella dell'Ospedale municipale

1601

Si tratta della prima committenza affidata a Rubens da parte dell'arciduca Alberto VII d'Asburgo, ossia la decorazione della cappella ipogeica dedicata a Sant'Elena presso la basilica di Santa Croce in Gerusalemme di Roma. Come postulato da Ruelens, l'incarico non fu direttamente affidato dal dignitario al giovane pittore connazionale, anche se verosimilmente il nome di Rubens dovette essere già noto presso la corte di Bruxelles, ma per tramite della famiglia Richardot. Jan Richardot il Giovane, che appena due anni dopo fu nominato vescovo di Arras a Roma, era stato mandato come ambasciatore della corte fiamminga presso la Santa Sede: è a lui che Alberto VII si rivolge per trovare un artista degno, ma poco dispendioso, per eseguire la pala d'altare. Il giovane delegato era figlio di Jan Richardot il Vecchio, a capo del consiglio di Stato delle Fiandre meridionali, che aveva affidato i due figli minori, Peter e Guillaume, a Philip Rubens, suo segretario e fratello maggiore di Peter Paul. Dunque, l'amicizia tra la famiglia Richardot e i due fratelli Rubens fu fondamentale per l'ottenimento dell'incarico, così come si evince da una lettera del 30 giugno 1601 mandata da Jan Richardot il Giovane a suo padre nella quale lo informa che, appunto, sta provvedendo a far eseguire l'ordine di Alberto VII (CDR I, p. 27). Il principe fiammingo era particolarmente legato alla basilica romana in quanto ne era stato il ventisettesimo cardinale titolare prima di lasciare la carriera ecclesiastica per sposare sua cugina l'Infanta di Spagna. La cappella da decorare celebrava l'imperatrice Elena come colei che aveva ritrovato alcune preziosissime reliquie grazie alle quali la chiesa era diventata meta di pellegrinaggi: il frammento della vera croce di Cristo e le spine della corona con cui fu oltraggiato durante la Passione. La composizione ideata da Rubens verte proprio su questo fondamentale concetto: la figura monumentale di Elena, ripresa da un'antica statua che ancora si conserva presso la cappella, stilisticamente affine anche alla *Santa Cecilia* di Raffaello, tiene in mano lo scettro, simbolo del suo ruolo come imperatrice, e ha accanto a sé la vera croce di Cristo che ritrovò miracolosamente durante un viaggio in Terra Santa. Alcuni angeli volano sopra di lei e la incoronano con il serto, mentre un'altra corona di spine, emblema della Passione di Cristo, viene portata tra le mani dal cherubino in primo piano. A tal proposito, la critica si è interrogata sul senso di questo elemento iconografico, poiché la dignità della corona di spine è esclusivo appannaggio dei martiri, ma l'imperatrice Elena non subì alcuna persecuzione. In particolare, Sergio Guarino interpreta come errore il riferimento iconografico, ma a mio avviso, si tratta di un voluto riferimento legato alla diatriba, all'epoca molto accesa, sulla vera natura della corona di spine: se, come asseriva Guillaume Durand de Mende, il serto che cinse il capo di Cristo fosse stato di giunchi marini, la preziosa spina conservata presso la basilica romana non sarebbe stata autentica.

Il riferimento rubensiano alla corona di spine, dunque, non ha l'intento di celebrare una martire, ma di ribadire, in linea con gli scritti di Cesare Baronio, la vera natura della reliquia che Elena riportò a Roma e su

cui si fondava, insieme al frammento della Vera Croce, la fama della chiesa come meta di pellegrinaggio. Anche se ancora lontana dal programma espressamente esplicitato nelle opere di soggetto sacro che Rubens eseguì come pittore della corte fiamminga, legate ai dettami della Controriforma, anche in questa composizione è inserito un riferimento forte alla dottrina eucaristica della Transustanziazione, negata dalle chiese riformate: i grappoli d'uva portati dagli angeli nei bassorilievi che decorano le colonne tortili sullo sfondo, così come i tralci di vite che si inerpicano su uno dei pilastri salomonici, sono riferimenti al vino che durante la celebrazione eucaristica si trasforma in sangue di Cristo.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

H. Vlieghe 1973, in: CRLB VIII, v. 2, pp. 58-61, n. 110.

G. Wiedmann 1990, in: *Rubens e l'eredità veneta*, pp. 111-129.

S. Guarino 1990, pp. 11-29.

C. Bernardini 2012, pp. 89-98.

C. Paolini 2015, pp. 35-39.



2. INCORONAZIONE DI SPINE

Peter Paul Rubens

Olio su tavola

224x118 cm.

Grasse, cappella dell'Ospedale Municipale

1601-1602

Nella lettera del 12 gennaio 1602, scritta da Lelio Arrigoni, ambasciatore mantovano presso la Santa Sede, al segretario di Stato della corte gonzaghesca, Annibale Chieppio, per annunciare che Peter Paul Rubens, ufficialmente stipendiato dal duca Vincenzo I, avrebbe dovuto trattenersi quindici o venti giorni in più a Roma per attendere all'esecuzione della pala d'altare per la cappella di Sant'Elena nella Basilica di Santa Croce in Gerusalemme (CDR I, VIII, pp. 41-42), non si trova riferimento ad alcun altro dipinto. Nella successiva missiva del 26 gennaio 1602, scritta da Jean Richardot il Giovane direttamente al duca di Mantova per chiedere un'ulteriore dilazione del rientro del pittore fiammingo presso la sua corte, la causa dell'attardarsi di Rubens a Roma è giustificata dall'esigenza di dipingere altre due opere più piccole da allestire accanto al *Trionfo di Sant'Elena*. Dunque il progetto originale non prevedeva l'*Incoronazione di spine* e l'*Innalzamento della Croce*. L'episodio raffigurato nella tavola trae spunto dai Vangeli (Matteo 27, 29; Marco 15, 17; Giovanni 19, 2) che ricordano di come, durante le torture subite da Gesù Cristo prima di essere condannato a morte, i soldati romani lo dileggiarono con l'appellativo di "re dei Giudei" e lo coronarono con un dolorosissimo serto di spine. Lo schema generale presenta un evidentissimo richiamo alla tela che Tiziano eseguì tra il 1542 e il 1543 per l'altare maggiore della cappella della Santa Corona presso Santa Maria delle Grazie di Milano, dove Rubens poté osservarla (oggi si trova al Louvre). La posizione di Cristo nella composizione rubensiana, però, è sicuramente tratta dalla statuaria antica: dai marmi vaticani del *Laocoonte* e soprattutto del *Torso del Belvedere*, come notò per primo Held. Già da questa giovanile prova, dunque, il maestro fiammingo sperimentò quell'interpretazione anticonvenzionale della scultura classica propria dell'arte barocca, che divenne con l'età matura una vera e propria lezione da lasciare alla generazione degli artisti più giovani; secondo questo metodo, cui fa cenno anche nel suo trattato *De imitazione statuarum*, i capolavori greco-romani venivano adattati di volta in volta per soggetti di diversa tematica, quindi non citati pedissequamente, ma lasciandone soltanto il rimando intellettuale dei gesti e delle posture. La tavola è importante anche per comprendere come un'altra caratteristica che sempre contraddistinse il fare pittorico di Rubens fosse già stata sviluppata negli anni giovanili: la testa del paggio con il berretto piumato a sinistra di chi guarda, fu riutilizzata più volte da Rubens: in controparte nella *Trasfigurazione* che dipinse tra il 1604 e il 1605 per la chiesa della Santissima Trinità di Mantova (oggi presso il Musée des Beaux-Arts di Nancy); per il *San Matteo* della serie dell'*Apostolado* che eseguì per il duca di Lerma tra il 1611 e il 1612 (oggi al Prado); per l'*Angelo che suona una ribecca* raffigurato nella facciata interna dell'anta destra per organo conservata, insieme al suo *pendant*, presso la collezione del principe del Liechtenstein a Vaduz. Si tratta di una cosiddetta "testa di carattere", ossia un ritratto fisionomico non intenzionale, ripreso da un modello vero, che andava a costituire un soggettario di pose e volti da utilizzare in diverse composizioni.

In Rubens, però, questa prassi pittorica si carica di un significato più profondo: se, come ipotizza Michael Jaffé, le sembianze del paggio sono quelle dell'allievo, e compagno di viaggio durante il soggiorno italiano, Deodato del Monte, la posizione e la capigliatura sono invece ancora una volta riprese dalla statuaria antica, vale a dire dalla testa dell'*Alessandro morente* delle collezioni medicee, che Rubens aveva studiato circa due anni prima quando aveva visitato Firenze in occasione delle nozze di Maria de' Medici. Uno studio raffigurante una *Testa di giovane*, olio su carta, conservato presso la collezione Manning di New York, testimonia tale procedimento figurativo. Il dipinto, infine, è ricco di altri spunti e suggestioni che in quel periodo Rubens stava facendo propri dalla lezione dei maestri italiani rinascimentali e contemporanei: il magnifico bagliore della lanterna che dal piano medio illumina il fondo è un ricordo della *Liberazione di San Pietro* di Raffaello affrescata intorno al 1513 nella *Stanza di Eliodoro* in Vaticano; la luce di taglio, che rende ancor più drammatico il proscenio, è il segno evidente che Rubens, appena arrivato a Roma, non fu indifferente alle novità pittoriche del contemporaneo Caravaggio.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

H.G. Evers 1942, pp. 40-41, f.10.

M. Jaffé 1967, p. 100.

J. Müller Hofstede 1970, pp. 61-110.

H. Vlieghe 1973, in: CRLB VIII, v. 2, pp. 62-64, n. 111.

M.C. Abromson 1976, pp. 194-196.



3. INNALZAMENTO DELLA CROCE

Seguace di Peter Paul Rubens

Olio su tela

224x180 cm.

Grasse, cappella dell'Ospedale Municipale

1614 (da un'originale del 1601-1602)

La prima menzione dei tre lavori di Rubens per Santa Croce in Gerusalemme è la testimonianza di Pietro Martire Felini nel suo *Trattato delle cose meravigliose dell'Alma Città di Roma*, scritto nel 1610: non ne cita l'autore ma li giudica "bellissimi" (p. 25). Già al tempo del secondo riferimento, il primo che cita il nome dell'artista, riportato da Giulio Mancini nelle sue *Alcune Considerazioni* intorno agli anni '30 del XVII secolo (edite da Marucchi nel 1956, p. 259), l'*Innalzamento della Croce* originario era stato sostituito con una copia di seguace perché irrimediabilmente danneggiato. La sostituzione avvenne già nel 1614, come testimonia una lettera del primo febbraio scritta di Philip Maes, ambasciatore di Alberto VII a Roma: questa missiva fa parte di una più fitta corrispondenza tra l'arciduca e il suo inviato intercorsa tra il 13 gennaio 1614 e il 10 ottobre 1615 e concernente un primo intervento di restauro, causa l'eccessiva umidità del luogo dove erano esposti, dei dipinti rubensiani, commissionati dal governatore delle Fiandre soltanto tredici anni prima. L'ultima testimonianza che ricorda le due tavole originali e la tela di seguace in loco, ossia nella cappella ipogeica di Sant'Elena, è quella del Baglione nelle sue *Vite* del 1642; dopo questa data, si decise di rimuovere le tre pale per non rischiare la completa distruzione: il *Trionfo di Sant'Elena* venne sistemato nella biblioteca dell'annesso monastero cistercense, mentre l'*Incoronazione di spine* finì in un corridoio della sagrestia. Nel 1811 i monaci decisero di vendere su mercato londinese sia le tavole originali che la tela di seguace; l'anno successivo le opere furono offerte in occasione dell'*asta Squibb* e più tardi acquistati a Lipsia dal francese Pérolle, profumiere di Grasse, che li lasciò in eredità alla sede odierna. Essendo perduto l'originale, la composizione può essere analizzata soltanto da un punto di vista iconografico, anche perché qualitativamente mostra un segno secco e troppo scarno, ben lontano dalla ricchezza della pennellata rubensiana. Come osservano Vlieghe e Jaffé, anche in questo caso Rubens inserisce molti riferimenti tratti dagli studi dell'arte italiana, in particolare volge l'attenzione a Tintoretto, da cui sembra aver tratto le figure dei torturatori, se si paragonano soprattutto ad alcuni personaggi della *Fucina di Vulcano* in Palazzo Ducale della *Scuola di San Rocco* a Venezia. Stranamente, Cristo è inchiodato alla croce solo per le mani, mentre i piedi sono lasciati liberi e le gambe incrociate: questa anomala posizione è in realtà una citazione della posizione del Padre Eterno nel celebre affresco raffigurante la *Creazione di Adamo* che Michelangelo realizzò nella volta della Cappella Sistina. La vorticoso e drammatica diagonale suggerita dal movimento della croce è basata sulla traduzione a stampa di un disegno di Christoph Schwarz realizzata da Jan Sadeler nel 1589: subito dopo essere tornato ad Anversa, Rubens eseguì una seconda versione del tema per la chiesa cittadina di Santa Valpurga, con uno stile già molto più maturo nel quale gli spunti tratti dai suoi studi sono pienamente accordati per un'espressività personale e magniloquente.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

L. Van Puyvelde 1950, pp. 144, 150.

M. de Maeyer 1953, p. 84.

M. Jaffé 1968, p. 179.

H. Vlieghe 1973, in: CRLB VIII, v. 2, pp. 65-68, n. 112.

M. Jaffé 1989, p. 148-149, nn. 16, 18, 19.



CATALOGO DELLE OPERE
CAPITOLO II: RITRATTI

1. RITRATTO DI ALBERTO VII IN ABITI REGALI

Bottega di Peter Paul Rubens

Olio su tela

122x98 cm.

Londra, National Gallery, inv. n. 3818

1615 ca.

L'arciduca Alberto indossa un elegante abito regale composto da un giuppone corto di seta chiara con ricami in argento parzialmente coperto da una ropiglia nera smanicata lavorata a griglia e chiusa con tre bottoni d'oro sullo sterno. I calzoni ampi, chiusi da poste poco sopra il ginocchio, sono accordati per foggia e colore alla ropiglia e prevedono degli inserti di seta chiara simile al giuppone. Completano l'abbigliamento il manto che cinge la spalla sinistra dell'effigiato, di colore nero come le calze, la catena con Toson d'oro e una gorgiera di lino impunturata di trine a doppia corolla accordata con le lattughe dei manichetti. Dietro alle spalle, sopra un buffet in velluto rosso decorato con galloni dorati, è poggiata una berretta piumata rifinita con lavorini dorati sulla cupola. La datazione e l'autografia di questo dipinto, di cui si conserva nello stesso museo il *pendant* raffigurante l'arciduchessa consorte, hanno suscitato un lungo dibattito. Come principale artista di corte, Rubens dovette da subito attendere all'esecuzione dei ritratti ufficiali dei governanti della corte di Bruxelles. La prima testimonianza in tal senso è una menzione di Francisco Pacheco (*El Arte de la pintura*, 1649, Madrid 1990, p. 194) che ricorda il pagamento di una committenza per due ritratti e il dono di una catena d'oro in segno di gratitudine da parte degli arciduchi a Rubens, evento accaduto l'otto agosto 1609 ancor prima che diventasse loro pittore ufficiale. Difficilmente la tela londinese può riferirsi a questo primo incarico: per iconografia, infatti, corrisponde a un'incisione che Jan Muller fece nel 1615, coincidenza che indurrebbe a collocare i dipinti originali cronologicamente vicino alla traduzione a stampa. In quello stesso anno, il 13 ottobre, è registrato un mandato di pagamento a favore di Rubens per l'esecuzione di due ritratti arciducali da inviare in Spagna come dono a Don Rodrigo Calderón, marchese di Siete Iglesias, ma probabilmente, per l'abbigliamento in alta tenuta, è più probabile che si tratti di un ritratto ufficiale destinato al Palazzo Reale di Bruxelles. D'altra parte, negli stessi anni Rubens dovette eseguire un altro *pendant* di Alberto e Isabella, questa volta con abiti più sobri, per la cui datazione il *terminus ante quem* è fissato nel 1617, anno di esecuzione dell'*Allegoria della vista* del Prado in cui tale coppia di ritratti è citata. Dall'analisi stilistica, l'opera si deve quasi certamente a un'esecuzione di bottega: Rooses ne sosteneva l'autografia, ma la scarsa composizione volumetrica, notevole dalla pressoché totale assenza di chiaroscuro sul corpo dell'effigiato, induce a ritenere che sia la tela londinese a essere stata tratta dalla versione a stampa di Muller e non il contrario. Di converso, Díaz-Padrón nota come le ombre riportate del volto sulla gorgiera, cui si aggiungono quelle della berretta piumata sul buffet, siano troppo nette, lontane dai passaggi tonali del maestro d'Anversa. In ultima analisi, dal confronto con l'incisione di Muller, anche i dettagli del vestito sembrano essere molto scarni, privi delle tipiche lumeggiature che caratterizzano i ritratti rubensiani; si nota, per altro, l'omissione del risvolto del manto e di parte dell'impuntura del giromanica della ropiglia. In conclusione, dunque, si tratta probabilmente di una delle molte copie di un originale perduto che la bottega di Rubens eseguì per attendere alle richieste della piccola nobiltà legata alla corte spagnola: ne sono prova i molti inventari in cui compaiono descrizioni compatibili con questo prototipo ritrattistico, come, per esempio, la lista dei beni di Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, duca di Medina de Ríoseco e decimo ammiraglio di Castiglia (Archivo Histórico de Protocolos de Madrid; Sección Osuna, Legajos 498-2, ff. 10-242, ff. 498-3, ff. 892-962, 17 novembre 1691, f. 94 v., lotto 245).

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

M. Rooses 1904, v. I, pp. 203-204.

J. Müller-Hofstede 1983, p. 319.

H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. II, p. 38, n. 60, f. 10.

C. Brown 2000, in: *El Arte...*, pp. 156-157, n. 12.

M. Díaz-Padrón 2013, pp. 40-41, n. 4, f. 7.



2. RITRATTO DELL'INFANTA ISABELLA IN ABITI REGALI

Bottega di Peter Paul Rubens

Olio su tela

122x89 cm.

Londra, National Gallery, inv. n. 3819

1615 ca.

In questo dipinto, differentemente dall'effigie del marito conservata presso lo stesso museo, l'Infanta Isabella è assisa su una poltrona di velluto, in posizione di tre quarti speculare al *pendant*, vale a dire rivolta verso la sinistra dell'osservatore. Indossa una ricchissima vestura (abito intero) di seta, a bande alternate nere e dorate rifinito con una sopravveste aperta sul davanti, della medesima stoffa, con maniche ampie caratterizzate da una fenditura orizzontale al gomito che lascia cadente la parte corrispondente all'avambraccio come una sorta di strascico. Porta al collo una catena con pendaglio d'oro da cui partono quattro file di perle verticali che arrivano fino sotto la vita. Le orecchie sono decorate con semplici pendagli a perla singola a forma di goccia. Completamente di trine è l'ampia gorgiera a corolla singola, di foggia tipicamente femminile perché copre interamente le spalle, abbinata a larghe lattughe sui polsini dal ricamo talmente fino da essere quasi trasparenti. L'acconciatura prevede un alto chignon sulla parte posteriore della testa, rifinito con un frenello a motivo floreale. La sovrana delle Fiandre mostra sulle ginocchia un candido fazzoletto, simbolo di morigeratezza, e ha tra le mani un ventaglio, particolare di estremo lusso per l'epoca. Anche in questo caso, il dipinto sembra corrispondere all'incisione che Muller eseguì nel 1615, probabilmente dall'originale perduto, sebbene la fisionomia dell'arciduchessa sembra leggermente differente dalla versione a stampa, presentando un volto più allungato, con una maggiore accentuazione del doppio mento. Nonostante questo ritratto segua le vicende critiche del suo *pendant*, con cui condivide la stessa ricostruzione storica, a mio parere l'effigie dell'Infanta Isabella mostra molta più autonomia stilistica dall'incisione di Muller rispetto al corrispettivo con l'immagine del marito, circostanza che potrebbe indurre a una datazione leggermente più tarda della coppia di dipinti. Come nel *pendant*, il fondale cremisi simula il velluto ed è attraversato da bagliori dovuti alla luce fortemente di taglio proveniente da sinistra. La composizione chiaroscurale dà adito a qualche piccolo errore, come l'ombra riportata che forma la testa del soggetto sulla gorgiera, troppo stretta e retrostante per accordarsi con l'ombra propria sulla parte del viso a destra di chi osserva. Come per la corrispettiva effigie di Alberto VII, Juan Antonio Gaya Nuño collega il dipinto a una ricevuta di acquisto, datata 1896, da parte del duca di Osuna e ipotizza che si tratti della coppia di ritratti appartenuta a Don Rodrigo Calderón, marchese di Siete-Iglesias. La critica posteriore ha però identificato il *pendant* ricordato dalle fonti archivistiche con un altro prototipo rubensiano, di cui anche in questo caso probabilmente non si conoscono gli originali, raffigurante i due sovrani in abiti più semplici, scuri, sostanzialmente in base all'argomentazione per cui un abbigliamento così regale come nelle versioni della National Gallery e del Kunsthistorisches si addice maggiormente a una funzione di alta rappresentanza nella stessa corte di Bruxelles.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

M. Rooses 1904, v. I, pp. 203-204.

G. Glück 1933, pp. 47, 380.

J.A. Gaya Nuño 1964, p. 37.

H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. II, pp. 38-39, n. 61, f. 10.

F.F. Pardo 2007, p. 579.



3. RITRATTO DI ALBERTO VII IN ABITI REGALI

Jacob Jordaens (?)

Olio su tavola

105x74 cm.

Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. n. 6344

1620 ca.

Solo superficialmente la tavola viennese, conservata con il suo *pendant* raffigurante l'Infanta Isabella, potrebbe sembrare un'altra versione del prototipo, conosciuto soltanto attraverso copie, rappresentato dalla tela della National Gallery di Londra. Alcuni importanti dettagli, infatti, se ne discostano visibilmente: in linea generale, soltanto il vestito, il fondale rosso che simula il velluto, attraversato da fasci di luce riflessa, e la posizione di tre quarti dell'effigiato concordano con l'esemplare londinese, e di conseguenza con l'incisione di Muller cui è tratto. La differenza più evidente è l'aspetto dell'arciduca: nella tavola viennese appare molto più invecchiato e imbolsito, tanto da essere accentuata la curva dello stomaco sopra la cintola che chiude il giuppone. Il braccio destro ha una posizione diversa rispetto ai precedenti esemplari: non è in tensione ed è meno piegato in avanti, la mano non è ritratta ma distesa a mostrare l'intero dorso; anche la mano opposta, che nella versione a stampa e in quella londinese stringe il pomolo dell'elsa con guardia traforata, nella tavola viennese sembra piuttosto appoggiarsi all'impugnatura della spada. Anche l'inquadratura differisce, in quanto non è visibile l'innesto delle gambe così come nell'esemplare londinese. Indubbiamente la qualità stilistica è superiore rispetto versione della National Gallery: la costruzione delle ombre, per esempio quelle riportate della ropiglia sul giuppone, così come il chiaroscuro, fortemente accentuato soprattutto nel volto, rendono la volumetria perfettamente realistica. La gorgiera, inoltre, è caratterizzata da sottili lumeggiature sull'impuntura delle trine che si contrappongono a lievi velature quasi trasparenti, restituendo la sensazione tattile del lino. Maggiori dettagli, infine, si possono osservare nella descrizione dell'abbigliamento: le spalline della ropiglia, per esempio, sono decorate con due file di bottoni dorati, mentre nella versione londinese ne compare soltanto una. Il dipinto fu pubblicato per la prima volta da Glück che lo giudicò autografo e lo identificò con il ritratto dell'arciduca che Rubens dipinse nel 1609: tale ipotesi è ovviamente da scartare, proprio per l'aspetto più anziano dell'effigiato a confronto con la versione a stampa di Muller e la copia in tela londinese. Per altro, l'analisi dendrocronologica della tavola ha permesso una datazione non precedente al 1620. Per Vlieghe, dunque, si tratta di una versione più tarda, tratta dal prototipo perduto inciso da Muller, e aggiornata alle sembianze invecchiate del sovrano. Per i dettagli poco rifiniti del fondale, per esempio il pennacchio della berretta appena abbozzato, Michael Jaffé e, in primo tempo Vlieghe, hanno ritenuto potesse trattarsi di un bozzetto e per questo da collegare con l'inventario *post-mortem* di Rubens nel quale, al lotto 151, è descritto un ritratto dell'arciduca, probabilmente un modello da studio. L'attribuzione al maestro d'Anversa, però, è tutt'altro che conclusiva: Balis ha convincentemente attribuito l'opera a Jacob Jordaens, sulla base delle varianti stilistiche di confronto tra *La fuga di Loth* del John and Mable Ringling Museum of Art di Sarasota, indubitabilmente dipinta da Rubens, e la copia che Jordaens ne trasse (conservata presso il National Museum of Western Art di Tokyo).

La posizione dell'effigiato, non ben iscritta entro i margini del supporto, ma soprattutto i contorni arrotondati, sono caratteristiche della maniera di Jordaens. Con questa ipotesi concordano Vlieghe Díaz-Padrón: lo studioso spagnolo nota che il contrasto chiaroscurale è troppo netto, molto distante dallo studiato passaggio tonale di Rubens.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

G. Glück 1921, pp.49-54.

H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. II, p. 45-46, n. 68, f. 20.

M. Jaffé 1989, p. 194, n. 245.

A. Balis 1994, in: *Rubens and his workshop*, pp. 112-113.

H. Vlieghe 1998, in: *Albert & Isabelle (Catalogue)*, p. 20, n. 3, f. 3.

M. Díaz-Padrón 2013, pp. 37-38, n. 1, f. 1.



4. RITRATTI DELL'INFANTA ISABELLA IN ABITI REGALI

Jacob Jordaens (?)

Olio su tavola

105x74 cm.

Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. n. 6345

1620 ca.

Identico all'esemplare della National Gallery per posizione, abbigliamento e acconciatura, se ne discosta per alcuni evidentissimi dettagli che fanno datare la tavola, analogamente al *pendant* conservato presso lo stesso museo, almeno cinque anni più tardi rispetto alla tela londinese. Le differenze più evidenti riguardano la fisionomia della sovrana delle Fiandre meridionali, che appare molto più anziana, con gli occhi rigonfi e le guance cadenti, pingue e incassata sulla poltrona, mentre nella versione inglese ha una posizione della schiena leggermente protesa in avanti. Anche la gorgiera è cambiata: in questo caso è meno ampia, a doppia corolla e con trine meno fitte, così come le lattughe dei polsini, più arrotondati rispetto al precedente esemplare. L'acconciatura non è mutata, anche se si nota un maggiore rigonfiamento delle chiome laterali, come poi diverrà di moda sul finire del terzo decennio. Il fazzoletto poggiato sulle ginocchia, che nell'esemplare londinese è semplicemente impunturato, in questa versione è bordato di trine, mentre al posto del ventaglio, l'Infanta porta tra le mani un semplice cartiglio. Come nella corrispettiva immagine del marito, anche in quest'opera si possono notare le stesse caratteristiche che hanno indotto Balis a riconoscerne l'autore in Jacob Jordaens: i contorni arrotondati, il chiaroscuro molto netto, come si nota nell'ombra della spalla sullo schienale della poltrona; l'inquadratura un po' troppo ravvicinata che non consente alla figura di essere ben iscritta entro i margini del supporto. Sfortunatamente, non si conosce il ritratto dell'arciduchessa Isabella corrispondente alla tavola della collezione Bentinck-Thyssen, che rimane tutt'ora l'unica versione concordemente attribuita dalla critica a Rubens tra i vari prototipi afferenti alla ritrattistica arciducalciale ideati dal maestro d'Anversa.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

G. Glück 1933, pp. 46-55. f. 32, 34.

J. Müller-Hofstede 1983, pp. 318- 319.

H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. I, p. 45-46, n. 68, f. 20.

A. Balis 1994, in: *Rubens and his workshop*, pp. 112-113.

H. Vlieghe 1998, in: *Albert & Isabelle (Catalogue)*, p. 20, n. 4, f. 4.



5. RITRATTO DI ALBERTO VII IN ABITI REGALI

Peter Paul Rubens

Olio su tavola

103x76 cm.

Collezione Bentinck-Thyssen

1620 ca.

Per posizione e caratteristiche fisionomiche dell'effigiato, questa versione è identica all'esemplare conservato presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna. Anche in questo caso, infatti, il braccio destro non è piegato e la mano è distesa a mostrare il dorso, mentre il braccio sinistro si appoggia alla guardia della spada. Anche l'aspetto sembra più anziano a confronto con la versione a stampa di Muller e l'esemplare della National Gallery di Londra, ma per evidenze stilistiche appare in ogni caso distante dalla copia viennese: l'imbolsimento della zona addominale, evidentissimo nell'esemplare del Kunsthistorisches per il rigonfiamento del giuppone, appare in questa tavola appena accennato. Il volto, quantunque segnato dall'età, è caratterizzato da un'intensa espressione d'autorevolezza, data sostanzialmente dal profondo solco formato dal corrugarsi degli archi sopraciliari, caratteristica quasi completamente assente nell'esemplare austriaco. La prominente labbra inferiore, tipica della casata austriaca, in questa tavola è stata leggermente stemperata da minuziose pennellate che formano la barba e che vanno parzialmente a coprire gli estremi della bocca. Più in generale, l'effigiato ha una posizione meno inarcata ed è perfettamente iscritto entro i margini del supporto. Nonostante nella versione del Kunsthistorisches le vesti siano ben dettagliate, in questo esemplare le differenti qualità delle stoffe sono rese attraverso riflessi di luce e giustapposizioni di piccoli tocchi di cromie cangianti, accorgimenti sconosciuti all'autore dell'esemplare di Vienna. Si noti, per esempio, il ricamo dorato sulla manica destra del giuppone, descritto con tonalità che vanno dall'ocra intenso al giallolino a seconda della distanza dal riflesso che la luce di taglio, da sinistra per chi osserva, crea sul braccio del soggetto. Anche la gorgiera è composta da minuziosissimi cambi di *ductus*: lumeggiature cariche di biacca descrivono le pieghe della doppia corolla, mentre pennellate sciolte e quasi trasparenti restituiscono la leggerezza del lino. L'intenso chiaroscuro è costruito da pausate sfumature tonali, differenti dai bruschi passaggi osservabili nella versione austriaca: la breve ombra sotto l'occhio sinistro, a tal proposito, che descrive perfettamente il cedimento della pelle e che si stempera gradatamente in corrispondenza dello zigomo. Lo studio delle luci e delle ombre è in questo dipinto perfettamente dettagliato, tanto che anche il ricciolo dei baffi trova puntuale corrispondenza nell'ombra riportata che si proietta sulla gorgiera. Rispetto alla versione del Kunsthistorisches, dunque, la tavola della collezione Bentinck-Thyssen è caratterizzata da una maggiore volumetria e da un più attento studio dell'espressione. Burchard fu il primo a ritenere l'esemplare autografo; il 24 agosto 1977 il dipinto fu soggetto a un atto di vandalismo per cui gran parte della superficie fu intaccata da un acido a base solforica. Fortunatamente, solo la regione delle mani fu seriamente compromessa, mentre la corrosione sulla parte del viso intaccò soltanto gli strati superficiali della tavola, che furono facilmente risarciti. Nel 2013 Díaz-Padrón ha dedicato una monografia al dipinto ribadendo l'altissima qualità stilistica che fa assurgere l'esemplare a unico sicuramente autografo finora conosciuto.

Senza dubbio dovette essere eseguito insieme al ritratto dell'Infanta Isabella, ma il suo *pendant* è ignoto o, più probabilmente, perduto. Come per l'esemplare di Vienna, anche in questo caso il fondale è soltanto abbozzato, quindi è verosimile pensare che si tratti del modello citato nell'inventario *post-mortem* di Rubens al lotto 151.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

L. Burchard 1933, p.380.

H. Althofer 1979, pp. 426-427.

H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. II, p. 47, n. 70, f. 19.

M. Jaffé 1989, p. 210, n. 327.

M. Díaz-Padrón, 2013.



6. RITRATTO DI ALBERTO VII IN ABITI SCURI

Peter Paul Rubens o Gaspar de Crayer

Olio su tela

119,5x92 cm.

Northampton, Althorp House, inv. n. 559

Ante 1617

Simile per posizione e taglio di campo agli esemplari della National Gallery e del Kunsthistorisches, questo ulteriore prototipo rubensiano mostra l'arciduca Alberto VII con un diverso abbigliamento: il vestito dell'effigiato è scuro, decorato soltanto dal Toson d'oro al collo, dalla preziosa cintura damaschinata e dalle rifiniture dei bottoni dorati. La gorgiera è a doppia corolla, ma molto più semplice rispetto alle precedenti versioni, poiché è impunturata e non presenta le trine della bordura; è, inoltre, abbinata alle lattughe dei polsini, non molto ampie, anche queste a doppia corolla impunturata. Il sovrano si appoggia con la mano destra a un buffet, mentre tiene chiusa a pugno la mano opposta. L'aspetto del dignitario è ancora giovanile, come nella tela di Londra, in linea con il *terminus ante quem* stabilito per l'esecuzione del prototipo originale: il ritratto, insieme al corrispettivo raffigurante l'Infanta Isabella, è citato nell'*Allegoria della Vista* del Prado, che riporta la data in cui fu dipinto: 1617. In base a questa concordanza cronologica, Vlieghe collega il modello originale rubensiano alla coppia di ritratti arciducali menzionati in una lettera del 9 dicembre 1616 spedita da Jan Brueghel il Vecchio a Ercole Bianchi, agente d'arte del cardinale Borromeo, suo affezionato collezionista. In questa missiva, Brueghel riferisce che "Rubens è partito per Brussella, per finire i ritratti di sua altezza ser.ma" (CDR II, p. 92, n. CXLV). La corrispondenza tra la data della lettera e quella d'esecuzione del dipinto del Prado lascia pochi dubbi sull'individuazione di questo prototipo con i ritratti citati da Brueghel. Differentemente dalle molte versioni finora conosciute, le quali presentano questo prototipo di ritratto arciducale sempre singolo, in *pendant* con l'immagine dell'Infanta Isabella, nell'*Allegoria della Vista* i due dignitari sono raffigurati sul medesimo supporto: benché la dimensione della doppia effigie sia molto piccola rispetto agli altri dipinti riprodotti, tanto da far supporre la citazione di un modello e non di una versione finale, si tratta probabilmente di una licenza d'invenzione da parte di Jan Brueghel, poiché sarebbe l'unico caso di doppio ritratto arciducale di ideazione rubensiana, anche se si considerasse un bozzetto preparatorio. Soltanto la versione di Althorp presenta il fondale parzialmente coperto dal drappo damascato che occlude il velluto verde caratterizzato dai tipici bagliori della luce di taglio; questo particolare è molto importante per attribuire con certezza a Rubens almeno l'invenzione della composizione: appare identico nel *Ritratto di Eleonora di Borbone, Principessa di Condé* conservato al Frick Art Museum di Pittsburg, dipinto da Rubens al suo ritorno ad Anversa dopo il soggiorno in Italia. Dalla prima pubblicazione di Rooses, la critica è stata concorde nell'attribuire l'opera a Rubens, fin quando Vlieghe non ha messo in discussione tale ipotesi individuando su base stilistica la mano di Gaspar de Crayer. Più recentemente, però, Müller-Hofstede ha ribadito l'autorialità del maestro d'Anversa, concordemente con Díaz-Padrón.

Anche se la qualità della tela è indubitabile, la resa del viso manca di quell'intensa espressività tipica di Rubens; altrettanto si può notare di alcuni dettagli, più incerti nell'esecuzione, come la mano destra, che fanno prudentemente ipotizzare almeno una collaborazione con la bottega.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

M. Rooses 1886-1892, v. IV, pp. 875.

H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. II, p. 40, n. 64, f. 13.

J. Müller-Hofstede 2009, p. 73.

G. Finckh – N. Hartje-Grave 2012, pp. 180-181.

M. Díaz-Padrón 2013, p. 53, n. 38, f. 41.



7. RITRATTI DELL'INFANTA ISABELLA IN ABITI SCURI

Peter Paul Rubens o Gaspar de Crayer

Olio su tela

120,7x96,5 cm.

Norfolk, The Chrysler Museum, inv. n. (71.462)

Ante 1617

Per dimensioni e rappresentazione del fondale, caratterizzato dal medesimo drappo in broccato, il ritratto dell'Infanta di Norfolk è senza dubbio il *pendant* di quello dell'arciduca Alberto VII conservato presso l'Althorp House. Per questo motivo, ne condivide le medesime considerazioni stilistiche e vicende critiche. Da un punto di vista compositivo, rispetto agli altri modelli raffiguranti la sovrana, in questo prototipo Isabella non è assisa ma stante, in posizione speculare a quella del marito, e mostra il medesimo gesto di appoggiarsi con il suo braccio destro alla spalliera di uno scranno, anch'esso della medesima stoffa di broccato che compare dietro alle sue spalle. La rigorosa vestura nera, con sopravveste aperta sul davanti a mezze maniche, è decorata con un doppio giro di perle da cui partono altri cinque fili uniti da fermagli a motivo floreale. Indossa, inoltre, una catena d'oro con un pendaglio a croce cristiana, incastonato di pietre preziose e una spilla con lo stemma della casata asburgica. L'acconciatura è simile all'esemplare della National Gallery, vale a dire un alto chignon retrostante chiuso da un frenello a doppio giro di perle. Anche i pendagli alle orecchie presentano le stesse gemme lavorate a goccia. La magnifica gorgiera è a doppia corolla, della tipologia ampia femminile, composta di trine sottilissime, accordata a due lattughe nei polsini a corolla unica, anch'esse molto larghe. Nel 1886, in occasione della vendita curata da Christie's, il dipinto fu attribuito a Gerrit van Honthorst, in base a un'ipotesi di Scharf, tesi successivamente abbandonata.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

G. Scharf 1862, p.98.

W.R. Valentiner 1946, pp. 155.

E. Larsen 1952, p.215, n. 14.

J. Müller-Hofstede, 1983, pp. 316-317, 319.

H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. I, p. 41, n. 65.



8. RITRATTO DI ALBERTO VII CON IL CASTELLO DI TERVUREN

Jan Brueghel il Vecchio e bottega di Peter Paul Rubens (?)

Olio su tela

112x173 cm.

Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. n. 1683

1615 ca.

In questo ritratto l'arciduca appare abbigliato come nel prototipo citato nell'*Allegoria della Vista* del Museo del Prado. La veste scura, dunque, è decorata con le sole borchie dorate, con il Toson d'oro e la cintura damaschinata; anche la gorgiera è della stessa tipologia, vale a dire semplicemente impunturata e a doppia corolla, abbinata con le lattughe dei polsini. La differenza sostanziale è che in questa versione Alberto VII è assiso in una poltrona di velluto rosso, stesso colore della tenda che chiude il fondale alle sue spalle, stringe nella mano sinistra un paio di guanti di velluto e dietro di sé, alla destra di chi osserva, si apre un paesaggio dove domina il castello di Tervuren. Si tratta di una tenuta la cui costruzione risaliva al XIV secolo, fu residenza dei duchi di Brabante e per questo fu concessa ad Alberto VII e l'Infanta Isabella quando assunsero il governo delle Fiandre meridionali. Nel 1782 il castello fu demolito, ma durante il regno della coppia arciducatale fu decorato con una parte delle collezioni principesche, così come riporta l'inventario dei beni d'arte stilato il 25 giugno 1698 (de Maeyer 1955, pp. 460-461, n. 276). Tervuren era principalmente una tenuta di caccia e forse a questa funzione fanno riferimento i guanti di pelle, oltre a essere l'indicazione di un oggetto particolarmente di lusso. La critica ha dibattuto molto sull'autografia e sull'origine del dipinto, conservato insieme al suo *pendant* raffigurante l'Infanta Isabella: l'unico dato certo è che l'esecuzione del paesaggio si deve alla mano di Jan Brueghel il Vecchio, attribuzione su cui concordano sia le fonti archivistiche che la critica. Michael Jaffé collega il dipinto alla coppia di ritratti inviata dagli arciduchi a Don Rodrigo Calderón, marchese di Siete Iglesias, come ricorda un mandato di pagamento del 13 ottobre 1615; con la confisca dei beni di questo alto dignitario nel 1621, poiché accusato di aver ucciso la regina Margherita, le effigi dei due arciduchi passarono nelle collezioni del re Filippo IV ed effettivamente l'unico *pendant* dei sovrani di Fiandra compatibile con le registrazioni inventariali della corte spagnola nel XVII secolo è proprio quello con il paesaggio alle spalle. Di converso, però, Vlieghe non ritiene di mano di Rubens l'esecuzione delle figure dei sovrani e di conseguenza collega il mandato di pagamento del 13 ottobre 1615 alle effigi citate nell'*Allegoria della Vista*, i cui originali sono probabilmente perduti. A tal proposito, Díaz-Padrón ritiene più probabile che elementi così illustrativi, come appunto la raffigurazione dei possedimenti regali, si addica maggiormente alla serie di dipinti di cui l'Infanta Isabella, ormai rimasta vedova, sarebbe stata l'ordinatrice, riguardanti la vita quotidiana della coppia arciducatale nei possedimenti spagnoli, acquistati nel 1623 dalla regina di Spagna Isabella di Borbone e facenti parte di un lotto di venticinque opere tutte provenienti dalle Fiandre (M. Díaz-Padrón 2009, pp. 13-24). Da un punto di vista stilistico, Vergara puntualizza che la maggiore difficoltà nel riconoscere la collaborazione di Rubens per l'esecuzione del dipinto deriva dalla non completa armonizzazione tra personaggio e ambientazione, per cui il soggetto sembra essere davanti a una quinta scenografica invece che inserito in un paesaggio, poiché le prospettive del primo

piano e del piano di fondo non coincidono perfettamente. A mio parere, la raffigurazione del volto è analoga a quella del ritratto di Althorp House, in particolare per il dettaglio del sopracciglio inarcato e il risalto dato all'osso della tempia, quindi potrebbe essere effettivamente stato eseguito da Rubens, verosimilmente con la collaborazione della bottega per l'esecuzione del corpo, in effetti un po' troppo stereotipo e rigido per essere attribuito al maestro d'Anversa.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. II, p. 43-44, n. 66, f. 17.

M. Jaffé 1989, p. 210, n. 328.

Vlieghe 1998, in: *Albert & Isabelle (Catalogue)*, p. 149, n. 202, f. 202.

A. Vergara 1999, in: *El Arte...*, pp. 176-177, n. 30.

A.T. Woollett 2006, in: *Rubens & Brueghel...*, pp. 100-106, n. 9A.

M. Díaz-Padrón 2013, p. 51-52, n. 35, f. 38.



9. RITRATTO DELL'INFANTA ISABELLA CON IL CASTELLO DI MARIEMONT

Jan Brueghel il Vecchio e bottega di Peter Paul Rubens (?)

Olio su tela

112x173 cm.

Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. n. 1684

1615 ca.

In questo dipinto la figura dell'Infanta sembra essere il risultato di un *accrochage* da due prototipi ritrattistici diversi: la vestura nera, rifinita dai giri di perle al collo, è la stessa dell'effigie citata nell'*Allegoria della Vista* del Prado, ma la posizione assisa, il fazzoletto in grembo e il ventaglio fra le mani sono elementi tratti dall'incisione di Muller del 1615. Soprattutto per questa evidenza, notata da Michael Jaffé, non sembra plausibile un'esecuzione da parte di Rubens. Anche in questo caso, come nel *pendant* raffigurante Alberto VII, alle spalle del soggetto, in posizione speculare rispetto al dipinto complementare, una balaustra apre il paesaggio verso un castello: in questo caso si tratta della tenuta di Mariemont, utilizzata come residenza estiva ed è forse in questo senso che può essere letto il riferimento al ventaglio, oltre che essere un elemento di grande lusso per l'epoca. Il castello prende nome da Maria d'Ungheria, moglie di Luigi II, governatore delle Fiandre, che lo fece erigere nel XV secolo. Come Tervuren, dunque, anche Mariemont non costituisce una nuova costruzione, ma fu acquisito dagli arciduchi con la nomina a governatori delle Fiandre meridionali; secondo Vergara, dunque, la rappresentazione di queste tenute potrebbe essere stata suggerita dalla volontà di manifestare il legame politico tra il territorio fiammingo e la corona spagnola, il cui dominio diretto sui Paesi Bassi meridionali venne allentato proprio con la nomina degli arciduchi a governatori: con Alberto e Isabella le Fiandre cattoliche divennero di fatto indipendenti, anche se assoggettate al sovrano di Madrid. L'opera condivide le vicende critiche del suo *pendant*, anche se sia per Díaz-Padrón che per Vergara, il dipinto raffigurante Isabella è di peggiore qualità stilistica, quindi senza dubbio d'esecuzione di bottega, mentre quello con Alberto VII è probabile che abbia ricevuto l'intervento diretto del maestro d'Anversa. In ogni caso, l'esperimento di inserire un ritratto in primo piano in un paesaggio sullo sfondo, che sia Rubens sia Jan Brueghel il Vecchio potrebbero aver mutuato dalla tradizione rinascimentale italiana, non deve essere stato soddisfacente: questo *pendant* rimane un *unicum* sia nel catalogo dei due artisti, che nella serie dei ritratti arciducali.

BIBIOGRAFIA ESSENZIALE

K. Ertz 1979, pp. 338-340.

H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. II, p. 44-45, n. 67, f. 18.

M. Jaffé 1989, p. 210, n. 329.

H. Vlieghe 1998, in: *Albert & Isabelle (Catalogue)*, p. 149, n. 203, f. 203.

A. Vergara 1999, in: *El Arte...*, pp. 176-177, n. 31.

A.T. Woollett 2006, in: *Rubens & Brueghel...*, pp. 100-106, n. 9B.



10. RITRATTO DI ALBERTO VII A FIGURA INTERA

Peter Paul Rubens e bottega (Gaspar de Crayer?)

Olio su tela

200x119 cm.

São Paulo, Museu de Arte, inv. n. 184 P

1627-28

In occasione di ritratti a personaggi di alto rango, nelle Fiandre del XVII secolo era prassi eseguire tre versioni differenti per misure e taglio di campo: inizialmente veniva dipinta dal vero un'immagine relativa alla sola testa e all'innesto delle spalle (detta per questo tela o tavola "da testa"); da questa prima esecuzione venivano successivamente dipinti gli esemplari a figura intera e quello in cui l'effigiato appare ripreso fino alle ginocchia, chiaramente non realizzati dal vero ma da modelli di studio. La tela brasiliana è la migliore versione, tratta da un prototipo rubensiano, in cui Alberto VII è rappresentato a figura intera. L'abbigliamento appare identico sia al prototipo databile intorno al 1615, quindi corrispondente alla copia a stampa di Muller e all'esemplare della National Gallery di Londra, sia al modello più tardo, in cui il sovrano delle Fiandre appare più anziano, come negli esemplari del Kunsthistorisches di Vienna e in quello della collezione Bentinck-Thyssen. La posizione delle braccia, però, corrisponde all'incisione di Muller: il braccio destro è leggermente piegato e la mano non completamente aperta a mostrare il dorso, mentre l'altra non si appoggia all'elsa della spada ma ne tiene in pugno il pomelo. Anche l'aspetto fisionomico dell'arciduca concorda con la versione a stampa, e di conseguenza con la tela londinese: a confronto con l'esemplare del Kunsthistorisches e con quello della collezione Bentinck-Thyssen, appare più giovane, è meno stempiato e ha una figura più slanciata; il viso non è caratterizzato da profonde rughe e rigonfiamenti sotto gli occhi. L'indubbia qualità stilistica indusse Burchard e Glück, cui si deve la prima pubblicazione, a ritenerla autografa. In generale, però, la costruzione della luce è troppo piatta, caratterizzata da passaggi tonali molto netti, come per esempio l'ombra riportata sulla mano destra creata dalla lattuga del polsino; inoltre, la prospettiva eccessivamente accelerata dell'ambiente circostante e la mancanza di volumetria degli oggetti in secondo piano costituiscono caratteristiche troppo distanti dal modo di comporre del maestro fiammingo. Larsen, dunque, declassa la tela a opera di bottega, anche se ravvisa ritocchi, soprattutto relativi al viso, da parte di Rubens. Il ritocco da parte del maestro di un dipinto eseguito da qualche suo collaboratore o allievo era una prassi tipica della cosiddetta "impresa Rubens": il pittore stesso la menziona esplicitamente in una lettera del 1618 indirizzata all'amico collezionista Sir Dudley Carleton, spiegando che il prezzo per un'esecuzione del genere era ovviamente inferiore rispetto a un'opera interamente dipinta da lui. Questo metodo di lavoro era l'unico modo per far fronte alle enormi richieste di committenza cui Rubens dovette far fronte durante tutta la sua carriera artistica. Se, dunque, gli originali autografi erano destinati agli estimatori di altissimo rango, le copie di bottega potevano facilmente soddisfare coloro che, dotati di minor disponibilità di mezzi, ne facevano richiesta. La storia della provenienza della tela brasiliana potrebbe costituire un caso simile: nell'inventario dei beni di Diego Mexía, marchese di Leganés, stilato nel 1655, al lotto 477 viene descritto il ritratto de "el archiduque alberto, con calçones negros y telas blancas"; il riferimento agli stivali

bianchi potrebbe essere un'informazione stringente per collegare la descrizione all'esemplare di São Paulo. Seguendo questa indicazione, Vlieghe attribuisce la tela a Gaspar de Crayer cui sarebbe stata commissionata dal marchese stesso durante un soggiorno a Bruxelles tra il 1627 e il 1628. In conclusione, se la composizione della figura umana è comunque di buona qualità, la totale assenza di profondità prospettica fa sembrare il ritratto del sovrano come sospeso davanti a una quinta bidimensionale.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

G. Glück 1940, pp. 177.

L. Burchard 1950, n. 31.

E. Larsen 1952, p. 216, n. 46.

J.L. López Navío 1952, n. 477.

H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. II, p. 38, n. 60, nota 3, f. 6.



11. RITRATTO DI ALBERTO VII A FIGURA INTERA

Allievo di Peter Paul Rubens

Olio su tela

190,5x127 cm.

Norfolk, The Chrysler Museum, inv. n. L 80.126

1630 ca.

L'esemplare su tela conservato a Norfolk ha una provenienza ignota fino al 1878, quando fu proposto su mercato antiquariale. Costituisce una variante significativa sia rispetto al prototipo a stampa inciso da Muller nel 1615, da cui venne eseguita probabilmente la copia dipinta su tela della National Gallery di Londra, sia dal modello più tardo della collezione Bentinck-Thyssen, di cui la versione conservata presso il Kunsthistorisches di Vienna è verosimilmente copia. L'aspetto ancora giovanile dell'arciduca sembra collegare l'esemplare del Chrysler Museum all'incisione e alla tela londinese, ma evidentissime sono le differenze, a partire dall'abbigliamento. Alberto VII, infatti, indossa una parziale armatura, tipica delle occasioni da parata, giacché non aveva ormai alcun tipo di funzione in caso di guerra: al posto dell'elegante giuppone di seta chiara, con sopra la ropiglia di velluto nero smanicata, in questo esemplare il sovrano porta una corazza decorata a niello, dotata di paragoni; sotto le brache larghe di broccato, si intravedono calzoni attillati e chiusi appena sotto al ginocchio, abbinati a calze bianche. Gli unici elementi che ricorrono simili agli esemplari precedentemente menzionati sono il Toson d'oro e la gorgiera a doppia corolla, appaiata a simili lattughe ai polsi. In linea generale, la posizione di tre quarti rientra nei prototipi già descritti, ma se ne discosta per la posizione delle braccia: la mano destra impugna il bastone del comando, oggetto riservato al solo sovrano, mentre quella sinistra si appoggia all'impugnatura della spada, ma in posizione più ferma e arretrata rispetto alle versioni della collezione Bentinck-Thyssen e del Kunshistorisches. Per la maestria con cui venne eseguito il volto, senza dubbio dotato di un'alta qualità espressiva, Burchard attribuì la tela alla mano di Rubens, ma tale opinione viene messa in discussione da Vlieghe che analizza l'evidente differenza stilistica tra la testa, effettivamente di grande effetto realistico, e la stereotipa esecuzione del corpo, caratterizzato da una rigidità anatomica che mal si adatta al modo di comporre del maestro d'Anversa. Per confronto con la versione a figura intera del museo di belle arti di São Paulo del Brasile e seguendo l'attribuzione che di questo esemplare è stata ipotizzata da Vlieghe, Müller-Hofstede indica in Gaspar de Crayer il possibile autore, ma è ancora Vlieghe a giudicare con scetticismo l'ipotesi proprio in base alla composizione anatomica eccessivamente piatta. Müller-Hofstede, inoltre, individua con certezza il fondale, chiuso a sinistra da una tenda in broccato, mentre sulla destra è caratterizzato da un doppio pilastro: si ritrova identico nel *Ritratto dell'Infanta Isabella con l'abito da clarissa* dipinto da Antoon van Dyck nel 1628 circa (conservato presso la Princely Collection del Liechtenstein), copia di un originale perduto di Rubens; questa coincidenza convince a datare l'opera di Norfolk verso la fine degli anni '20. A tal proposito, è da osservare che anche nell'esemplare di São Paulo il fondale è chiuso a sinistra dal medesimo pilastro, anche se in questo caso è singolo, ma un eccessivo scarto prospettico lo fa sembrare totalmente bidimensionale.

Nonostante per posizione, esecuzione del viso e ambientazione la tela riprende senz'altro un modello rubensiano, è altrettanto vero che i dettagli antiquariali della corazza e del bastone del comando si rifanno al prototipo del ritratto cerimoniale a figura intera ideato da Otto van Veen, maestro di Rubens, conservato presso il Musées royaux de Beaux-Arts, Bruxelles (inv. n. 319, olio su tela, 234x124 cm.) e databile prima del 1605.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

J. Müller-Hofstede 1983, p.319.

H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. II, p. 37, n. 59, f. 5.



12. RITRATTO EQUESTRE DI ALBERTO VII

Gaspar de Crayer (?)

Olio su tela

122x98 cm.

Ghent, collezione privata

Ante 1617

Durante il soggiorno in Italia, Rubens rivoluzionò il modello del ritratto equestre di tradizione antica: al posto della tradizionale posa di profilo con il cavallo incedente ma non a trotto, il pittore fiammingo pose il soggetto frontalmente, con il cavallo impennato, o comunque in movimento, come ad annullare lo spazio dipinto con quello reale, ottenendo un effetto di grande suggestione che anticipa soluzioni pienamente barocche. Ne sono esempi il *Ritratto di Giovan Carlo Doria* a Palazzo Spinola di Genova e il *Ritratto del duca di Lerma* al Prado di Madrid, datati entrambi prima del rientro ad Anversa nel 1608. Il *Ritratto equestre di Alberto VII* rientra in questa tipologia, ma l'originale è tutt'ora ignoto, probabilmente perduto: è citato, però, nell'*Allegoria della Vista* del Prado. In questa composizione, l'arciduca indossa la corazza e il Toson d'oro, calzoni larghi chiusi alle ginocchia di colore rosso scuro, para-ginocchi e berretta nera piumata. Alle sue spalle si apre un ampio paesaggio raffigurante la città di Ostenda, teatro di un celebre assedio, protratto per tre anni a partire dal 1601, che l'esercito cattolico fiammingo, comandato inizialmente proprio dall'arciduca, intraprese contro le truppe della Repubblica delle Province Unite, a maggioranza protestante. Il ritratto equestre, dunque, doveva celebrare le doti da condottiero di Alberto VII, anche se in realtà la campagna di Ostenda costituì un suo personale fallimento: nonostante la superiorità numerica, le guarnigioni guidate dal governatore d'Asburgo subirono molte perdite fin quando il condottiero genovese Ambrogio Spinola prese su di sé il comando dell'esercito fiammingo al posto del sovrano, conquistando Ostenda nel 1604. Tutte le copie della composizione perduta hanno la dimensione tipica del mezzo busto, nonostante si tratti di un ritratto a figura intera; dalle proporzioni della citazione nell'*Allegoria della Vista*, anche l'originale sembrerebbe avere le stesse misure. Se così fosse, sarebbe l'unico caso documentato di ritratto equestre rubensiano con dimensioni ridotte, differentemente dal catalogo di Gaspar de Crayer, cui la critica attribuisce la versione migliore. In base a queste considerazioni, Müller-Hofstede formula l'ipotesi secondo cui quello citato nell'allegoria del Prado sarebbe un bozzetto la cui realizzazione finale non fu probabilmente mai eseguita.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

M. Díaz-Padrón 1965, pp. 295-296, t. II, fig. 5.

K. Ertz 1979, pp. 340-341, f. 409.

J. Müller-Hofstede 1983, p. 320, n. 15.

H. Vlieghe 1987, pp. 35-37, n. 58.

L. Duerloo 1998, in: *Albert & Isabelle (Catalogue)*, p. 65, n. 64.



13. RITRATTO DELL'INFANTA ISABELLA CON ABITI DA CLARISSA

Peter Paul Rubens e bottega (?)

Olio su tela

116x98,5 cm.

Pasadena, Norton Simon Inc. Museum of Art, inv. n. M.1966.10.10.P

1625

Rimasta vedova il 13 luglio 1621, nel mese di ottobre l'Infanta Isabella assunse il saio dell'ordine Terziario di S. Francesco indossando l'abito da clarissa per il resto della sua vita. Dopo la capitolazione di Breda, nel giugno 1625, l'Infanta, accompagnata dal comandante Ambrogio Spinola, fu ospite di Rubens ad Anversa: fu l'occasione per commissionare il proprio ritratto e quello del condottiero italiano. Il busto generalmente considerato il prototipo dal vero, da cui furono tratte le versioni ufficiali dell'effigie dell'Infanta, dalla seconda metà del XVII secolo appartenne alla famiglia Lunden di Anversa, in tempi moderni, a metà del '900, fu in collezione Werheimer, ma dal 1962 se ne persero le tracce dopo l'ingresso in una collezione privata svizzera. Dipinto su tavola, ha le dimensioni tipiche del supporto da testa (56,8x44 cm.) e fu pubblicato da Haverkamp Begemann nel 1953. Come per molti ritratti rubensiani, anche in questo caso sono conosciute molte copie della versione finale, ma nessuna di queste è considerata autografa con certezza. L'esemplare di migliore qualità è la tela di Pasadena, nella quale solo Burchard ravvisa la sola mano di Rubens, mentre Michael Jaffé e Vlieghe la ritengono dipinta in collaborazione con la bottega, soprattutto per l'esecuzione del corpo, giudicando autografo soltanto il volto. Antoon van Dyck fece una copia del ritratto ma a figura intera (mentre nelle altre copie l'Infanta è sempre riprodotta fino alle ginocchia), conservata presso la Princely Collection del Liechtenstein a Vaduz. Il bagliore a motivo di aureola che si nota sia nella versione di Pasadena che nell'incisione tratta da Pontius, è simbolo della Divina Provvidenza che sempre guidò il governo dell'arciduchessa. Un esemplare di buona qualità è conservato presso la Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze (inv. n. 4263), entrato tra il 1654 e il 1655 nella collezione di Ferdinando II, Granduca di Toscana.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

G. Glück 1940, pp. 175, 178.

E. Haverkamp Begemann 1953, pp.70-71, n. 50.

D.W. Steadman 1972, p. 35.

H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. II, p. 121, n. 111.

M. Jaffé 1989, p. 296-297, n. 864 bis.



14. RITRATTO DI LADISLAO SIGISMONDO, PRINCIPE DI POLONIA

Bottega di Peter Paul Rubens (?)

Olio su tela

75x65 cm.

Genova, Galleria di Palazzo Durazzo Pallavicini

1624 ca.

In occasione di una visita diplomatica di Ladislao Sigismondo, avvenuta tra il 6 e il 21 settembre 1624, come tappa di un viaggio nei Paesi Bassi per apprendere l'arte della guerra, l'Infanta Isabella fece eseguire da Rubens il ritratto del principe polacco. L'usanza di far dipingere le effigi dei rappresentanti di altri Stati in occasione di visite ufficiali aveva come significato la conferma di un raggiunto accordo diplomatico. Nel caso del dignitario polacco, l'incontro con la governatrice delle Fiandre meridionali era necessario per accordare una comune strategia politica nei confronti delle sempre più numerose nazioni europee a maggioranza protestante: in particolare, Ladislao Sigismondo sperava in una pace tra l'arciduchessa e Maurizio di Nassau, al comando dell'esercito della Repubblica delle Province Unite, poiché questo avrebbe significato in Polonia il consenso della nobiltà, in buona parte convertita alle dottrine riformate. Inoltre, il principe voleva ottenere l'appoggio dei Paesi Bassi nel tentativo di ascesa nel comando dell'Invincibile Armata della corte spagnola. Nonostante da un punto di vista formale vennero stipulati accordi di alleanza, di fatto le vicende politiche europee vanificarono gli sforzi diplomatici di Ladislao Sigismondo: dopo pochi mesi dalla sua visita, l'arciduchessa ordinò l'assedio di Breda contro le truppe di Maurizio di Nassau. Nel ritratto, il principe polacco è leggermente voltato verso la sinistra di chi guarda, con una posa dal cipiglio autoritario che ricorda il giovanile *Ritratto di Caspar Scioppius*, dipinto da Rubens durante il periodo italiano; è abbigliato con un elegante giuppone nero con ricami dorati su cui pende il Toson d'Oro; al posto della gorgiera, sempre più in disuso dal terzo decennio del XVII secolo, è visibile un colletto di trine abbinato agli alti polsini; porta infine un cappello a falde larghe ripreso sul lato a destra dell'osservatore con un'alta piuma tenuta da un fermaglio d'oro e di pietre preziose. Di questo ritratto si conoscono alcune copie: la migliore è conservata a Genova ed è l'unico esemplare giudicato autografo da Oldenbourg e Jaffé, mentre Vlieghe ritiene l'originale perduto e nessun esemplare noto di mano di Rubens. La maggior parte della critica, invece, considera come opera di bottega la versione in tela del Metropolitan Museum di New York (inv. n. 29.100.12), anche se autorevoli pareri come Held, Van Puyvelde e Larsen la ritennero autografa; di certa esecuzione di bottega fu invece concordemente giudicato l'esemplare in tela del castello di Rapperswill, andato disperso nel 1944 durante il secondo conflitto mondiale. Da questo prototipo rubensiano, sembra essere stato ideato anche il *Ritratto equestre* dello stesso principe, conservato presso il Castello Wawel di Cracovia, su supporto tessile: la posa riprende il modello d'invenzione rubensiana con il cavallo frontale e incedente, del tutto simile, anche per la posizione, al destriero che compare nel *Ritratto equestre dell'arciduca Alberto VII*, conosciuto soltanto attraverso copie non autografe. L'espressione del volto e il cappello, invece, sono evidentemente tratti dall'effigie che del principe polacco fece Rubens, anche se in questo caso Ladislao Sigismondo indossa l'armatura. Per la rigidità della postura e la mancanza di profondità chiaroscurale, è senza dubbio opera di seguace.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

R. Oldenbourg 1921, p. 466.

J.A. Goris – J.H. Held 1947, p.29, n. 18.

L. Van Puyvelde 1952, p. 146.

E. Larsen 1952, p. 217, n. 64.

H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. I, p. 124, n. 113.

M. Jaffé 1989, p. 282, n. 775.



15. RITRATTO DI AMBROGIO SPINOLA IN ARMATURA

Peter Paul Rubens

Olio su tavola

116,5x85 cm.

Praga, Národní Galerie, inv. n. 9688

1625 ca.

Contrariamente a molti ritratti di committenza arciducale conosciuti attraverso repliche ma dei quali non si conosce l'originale, nel caso di Ambrogio Spinola sono note molte versioni che per qualità stilistica sono ritenute autografe, tutte raffiguranti il comandante genovese fino alle ginocchia. Anche nelle fonti documentali, principalmente lettere e inventari, è noto che Rubens attese a molte repliche richieste da altri importanti collezionisti. A seguito della conquista di Breda, la maggiore vittoria militare del comandante genovese e, dunque, il più grande successo politico del governo dell'Infanta Isabella, l'arciduchessa delle Fiandre e Ambrogio Spinola furono ospiti nella casa di Rubens ad Anversa dove il pittore di corte eseguì i loro ritratti (Bellori, *Vite*, p. 251). In tale occasione, Rubens dipinse una versione "da testa" dal vero per trarne in seguito vari esemplari più grandi; il modello raffigurante lo Spinola è ricordato al lotto 98 dell'inventario *post-mortem* del pittore. Un ritratto ufficiale appartenne sicuramente allo stesso Ambrogio Spinola, infatti viene ricordato nell'inventario dei beni di Diego Felipe de Guzmán, marchese di Leganés, suo genero (J.L. López Navío 1952). Da alcune lettere che Rubens scrisse a Pierre Dupuy tra il settembre 1627 e il dicembre dell'anno successivo, è noto che anche l'umanista francese chiese al maestro d'Anversa una replica del ritratto del comandante (CDR IV, pp. 299-438; R.S. Magurn 1955, p. 292, n. 179). Dall'inventario dei beni di George Villiers, duca di Buckingham, sappiamo che un'altra versione autografa venne inviata al politico inglese (R. Davies 1907, p. 379). Infine, nel 1677, la Gilda di S. Luca di Anversa fu chiamata a esaminare un'ulteriore replica che venne giudicata autentica (M. Rooses 1886-1892, v. IV, p. 271, n. 1059). Sfortunatamente, però, non è ricordata nella documentazione archivistica la versione che fu commissionata dall'Infanta Isabella per la corte di Bruxelles. Nella tavola di Praga, Ambrogio Spinola indossa la corazza intera, così come viene descritto nell'inventario del marchese di Leganés; dunque questo esemplare sarebbe quello appartenuto allo Spinola stesso, passato poi per eredità nelle proprietà di suo genero. A Slaviček si deve la ricostruzione della storia della provenienza di questa versione, che fu del Conte Franz Anton Berckel von Dubé di Vienna alla fine del XVII secolo (1692) per poi passare alla famiglia Nostitz di Praga (Conte Johann Nostitz, 1706) fino al 1945, quando entrò nella sede attuale. Nello stesso museo viene conservata un'altra versione, olio su carta, raffigurante solo testa e collare: secondo Michael Jaffé si tratta del bozzetto menzionato nell'inventario di Rubens del 1640, mentre per Vlieghe è una replica di seguace tratta da una delle molte versioni autografe, poiché il modello che rimase nella casa del maestro d'Anversa sarebbe la tela a mezzo busto conservata presso il Jewett Arts Center di Wellesley. In ogni caso, verosimilmente Rubens trasse la posizione dell'effigiato e i particolari dell'armatura da un ritratto che del comandante genovese, all'epoca molto più giovane, dipinse Michiel Jansz van Mierevelt tra il 1609 e il 1615, oggi conservato al Rijksmuseum di Amsterdam, conosciuto dal maestro d'Anversa attraverso un'incisione di

Muller del 1615.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

L. Van Puyvelde 1952, p. 149.

M. Jaffé 1976, p. 95.

J.G. van Gelder 1980, pp.164-168, fig. 8.

L. Slaviček 1983, p.233.

H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. II, p. 184-185, n. 148, f. 215.



16. RITRATTO DI AMBROGIO SPINOLA IN LORICA

Peter Paul Rubens

Olio su tavola

117,5x85 cm.

Brunswick, Herzog Anton Ulrich Museum, inv. n. 85

1625 ca.

Questa versione differisce dall'esemplare di Praga soltanto per l'abbigliamento dell'effigiato: al posto della corazza intera, il comandante genovese indossa una lorica smanicata che lascia a vista parte del preziosissimo farsetto in broccato con ricami d'oro. Il resto dei dettagli, come il Toson d'Oro legato al collo, la fascia rossa sul braccio sinistro (simbolo di comando) l'elmo piumato con i guanti d'arme in secondo piano e il fondale sono identici alla tavola della galleria Národní. Non riuscendo a ottenere il controllo delle influenze politiche nella nativa Repubblica di Genova, Ambrogio Spinola, con il fratello Federico, entrò come condottiero al servizio della corte spagnola. Per il nobiluomo italiano fu una scommessa rischiosissima, poiché dovette investire quasi la totalità delle proprie ricchezze per creare un proprio esercito, composto di mille mercenari e comprare un abbondante numero di galee per le battaglie in mare. La prima occasione importante della sua carriera militare accadde nel settembre 1603, quando il re di Spagna Filippo III lo nominò generale delle truppe fiamminghe, al posto dell'arciduca Alberto VII d'Asburgo, per risolvere l'assedio di Ostenda, conquistata qualche anno prima da Maurizio di Nassau comandante della Repubblica delle Province Unite. In un solo anno il genovese riuscì a espugnare la città, dopo che per più di ventiquattro mesi il governatore delle Fiandre non era stato in grado di ottenere alcun risultato; per questo merito gli venne conferita la nomina a cavaliere del Toson d'Oro. Il maggior successo militare arrivò due decenni più tardi, a seguito della ripresa dei conflitti tra la corte di Bruxelles, fedele alla corona spagnola, e le ribelli Fiandre settentrionali indipendenti, dopo la "Tregua di dodici anni" ottenuta nel 1609 da Alberto VII: nel 1625, ormai diventato marchese di Balbades e poco prima di essere ospite a casa di Rubens, lo Spinola conquistò Breda sotto il governo dell'Infanta Isabella. La critica è concorde nel ritenere l'esemplare di Brunswick una replica autografa e a questo proposito Vlieghe puntualizza che venne dipinta con ogni probabilità dopo la tavola di Praga. Van Gelder, quindi, identifica il dipinto tedesco con quello che Rubens eseguì per l'umanista francese Pierre Dupuy. Un'ulteriore versione in tela, che presenta il comandante italiano di nuovo in lorica, è conservata presso il City Art Museum di Saint Louis (inv. n. 33.34): pubblicata per la prima volta da Muxel che la ritenne di Van Dyck, successivamente Vergara e Vlieghe l'hanno attribuita alla mano del maestro. In particolare, potrebbe essere la versione appartenuta al duca di Buckingham o quella che fu giudicata come autografa dalla Gilda di San Luca di Anversa nel 1677. Anche se finora non sono state rinvenute prove documentali a supporto, l'esemplare esaminato dalla gilda di Anversa nel 1677 potrebbe essere quello commissionato e appartenuto all'Infanta Isabella.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

J.N. Muxel 1825, n. 105.

J.G. van Gelder 1980, pp.165-168.

H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. II, p. 185-187, n. 149, f. 216.

A. Retortillo Atienza 1998, in: *Albert & Isabelle (Essay)*, pp. 233-240.

A. Vergara 1999, in: *El Arte...*, pp. 256-257, n. 80.



17. RITRATTO DI FILIPPO IV, RE DI SPAGNA

Peter Paul Rubens

Olio su tela

77x64 cm.

Zurigo, Kunsthaus, Ruzicka-Stiftung, inv. n. 28

1628-1629

Quando Rubens, nel 1628, tornò per la seconda volta in Spagna, dopo un primo soggiorno avvenuto tra il 1603 e il 1604 come ambasciatore del duca di Mantova (all'epoca suo patrono) fu su richiesta di Filippo IV: oltre a rendere conto della propria attività diplomatica per conto dell'arciduchessa Isabella, il pittore fu coinvolto dal sovrano nelle trattative di pace con la corte d'Inghilterra, volte a creare un'alleanza per arginare le mire espansionistiche della Francia di Luigi XIII, coadiuvato dal suo primo ministro Richelieu. Fu l'occasione per l'Infanta Isabella di ordinare al suo fidato artista una serie di ritratti del re suo nipote e di tutta la famiglia regnante. Delle varie versioni attualmente conosciute raffiguranti Filippo IV, probabilmente soltanto la tela della Kunsthaus è ascrivibile alla mano di Rubens; difficilmente, però, si tratta del modello che il maestro d'Anversa eseguì dal vero, o quanto meno non può essere *pendant* del *Ritratto di Isabella di Borbone* conservato presso il Kunsthistorisches e giudicato dalla critica come eseguito dal vero: le due opere, infatti, differiscono sia per supporto che per dimensioni, poiché la tela di Zurigo ritrae il sovrano a mezzo busto, mentre l'effigie viennese della consorte è limitata alla testa e all'innesto delle spalle. Della coppia reale iberica si conservano due disegni ritenuti autografi, rispettivamente con le loro effigi, presso l'Albertina di Vienna: furono eseguiti per essere tradotti a stampa da Pontius. Delle versioni che ritraggono il sovrano fino alle ginocchia, gli esemplari migliori, con i rispettivi *pendant*, sono quelli in tela conservati presso il museo dell'Hermitage di Sanpietroburgo (inv. n. 468) e all'Alte Pinakothek di Monaco (inv. n. 787); quest'ultimo è per altro giudicato autografo da Smith e Rosenberg, anche se la critica successiva l'ha declassato a opera di bottega. In queste versioni Filippo IV indossa un manto scuro sopra un abito nero rifinito con bottoni d'oro e terminante con un collo a golilla da cui si intravede la camisia inamidata; porta il Toson d'Oro e con la mano sinistra impugna il pomelo della spada. La medesima posizione con gli stessi dettagli antiquariali si ritrova nell'esemplare a figura intera, su supporto tessile, della Galleria Durazzo-Pallavicini di Genova, giudicato autografo da Michael Jaffé, ma il *pendant* raffigurante la consorte è indubbiamente di scarsa qualità. Leggermente diversa è la tela, sempre a figura intera, conservata presso la Stratfield Saye House del duca di Wellington: in questo dipinto, il sovrano poggia il peso del proprio corpo sulla gamba sinistra, invece che su quella destra come nella precedente versione e la mano sinistra non impugna il pomelo della spada ma si appoggia a esso con il dorso disteso; anche l'abbigliamento è maggiormente semplificato, presentando una spilla al posto del Toson d'Oro. Questa tela fu comprata, insieme ad altri ritratti dei reali di Spagna, dal Duca di Wellington come regalo a suo fratello Sir Henry, ambasciatore a Madrid, e proviene dalla collezione del duca di Leganés, ma per le dimensioni molto più ridotte non può essere considerato *pendant* del *Ritratto di Isabella di Borbone* dell'Hispanic Society di New York.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

J. Smith 1829-1842, v. II, pp. 75-76, n. 229.

M. Rooses 1886-1892, v. IV, p. 234-236, n. 1025.

F. Huemer 1977, in: CRLB XIX, v. I, p. 156-162, n. 33-35.

A. Vergara 1999, in: *El Arte...*, pp. 286-290, nn. 101-104.

M. Jaffé 1989, p. 308, n. 933.



18. RITRATTO DI ISABELLA DI BORBONE, REGINA DI SPAGNA

Peter Paul Rubens

Olio su tavola

48,5x40,5 cm.

Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. n. 538

1628-1629

In occasione del viaggio diplomatico presso la corte spagnola, Rubens attese ai ritratti di tutta la famiglia reale su incarico dell'arciduchessa di Fiandra. Isabella di Borbone era principessa di Francia, poiché secondogenita di Enrico IV e Maria de' Medici. Per agevolare i non sempre facili rapporti diplomatici tra Spagna e Francia, nel 1615 le due casate suggellarono la loro reciproca ma momentanea alleanza grazie a un doppio matrimonio: l'Infanta Anna sposò il re francese Luigi XIII, sostituito nella reggenza di governo dalla madre perché minorenni, mentre Isabella, allora tredicenne, divenne moglie del futuro re di Spagna, Filippo IV, di tre anni più giovane, diventando regina nel 1621. Questo scambio di principesse, avvenuto presso Hendaye, sul confine spagnolo, fu rappresentato da Rubens in una delle ventiquattro tele raffiguranti la vita di Maria de' Medici, ciclo eseguito tra il 1622 e il 1625 e attualmente conservato al Louvre. Per quanto riguarda il ritratto della regina eseguito durante il secondo soggiorno del pittore in Spagna, dal lotto 116 dell'inventario *post-mortem* dei beni di Rubens si deduce che il modello tratto dal vero rimase di proprietà dell'artista per tutta la sua vita; questo primo abbozzo è individuato nella piccola tavola viennese che mostra soltanto il volto e l'innesto delle spalle della sovrana spagnola, mentre il fondo è lasciato incompleto. Da questo modello, Rubens stesso trasse un disegno, a inchiostro e gesso su carta, utilizzato da Pontius per tradurre in versione a stampa l'effigie della regina (V.S. 173): questo disegno è conservato presso l'Albertina di Vienna (inv. n. 8740) ed è leggermente più piccolo rispetto all'esemplare su tavola (367x264 mm.), soprattutto in considerazione delle proporzioni del soggetto figurato, poiché in questo caso Isabella è ritratta a mezzo busto. Come di consueto, dal modello dal vero venivano poi tratte le versioni in cui il personaggio veniva mostrato fino alle ginocchia e a figura intera. Di queste varianti da studio non rimangono esemplari autografi: per quanto riguarda il prototipo fino alle ginocchia, la tela dell'Alte Pinakothek di Monaco (inv. n. 310), conservata insieme al *pendant* raffigurante il consorte Filippo IV, fu giudicata di mano di Rubens da Smith e Rosenberg, ma la critica l'ha successivamente declassata; di buona qualità, anche se sicuramente di bottega, sono gli esemplari in tela del museo dell'Hermitage di Sanpietroburgo (inv. n. 469) e quello del castello Weissenstein di Pommersfelden (103x81 cm.), mentre la tela da testa dell'Art Institute di Chicago (inv. n. 62.958) è probabilmente una copia tratta dall'originale del Kunsthistorisches. L'unica versione a figura intera è la tela dell'Hispanic Society di New York (inv. n. 106), che presenta qualche variante nell'abito: al posto del corpetto nero impunturato di bullette d'oro, rifinito con risvolti sulle maniche e sulle spalline a motivo d'ali e coordinato a un sottanino dello stesso colore, la regina mostra un sontuoso abito in broccato, listato sul davanti con lavorini dorati disposti in quattro bande; il corpetto, decorato sulla terminazione a punta con un doppio giro di *ruches*, presenta delle ampie maniche ad ali con risvolti bianchi e fenestrelle che lasciano intravedere il sottostante giuppone di seta chiara. Considerata opera di bottega e

proveniente dalla collezione del duca di Leganés, in questa tela Isabella non tiene nella mano destra il ventaglio e nella sinistra un fazzoletto, come negli esemplari fino alle ginocchia, mentre la posizione stante, voltata verso sinistra con dietro la tenda rossa, è rimasta inalterata. Questa composizione, d'invenzione rubensiana, servì da modello per Diego Velazquez quando, nel 1632, ritrasse la stessa regina (olio su tela, collezione privata di New York).

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

L. Van Puyvelde 1952, p. 152.

J.L. López Navío 1962, p. 288, n. 414.

F. Huemer 1977, in: CRLB XIX, v. I, p. 159-160, n. 34.

M. Jaffé 1989, p. 308-309, n. 935.

A. Vergara 1999, in: *El Arte...*, p. 288, n. 103.



19. RITRATTO DEL CARDINAL INFANTE FERDINANDO

Peter Paul Rubens

Olio su tela

119x84,3 cm.

Monaco, Alte Pinakothek, inv. n. 335

1628-1629

Insieme alle effigi della coppia regnante di Spagna, l'arciduchessa Isabella di Fiandra ordinò a Rubens anche i ritratti dei suoi altri due nipoti, fratelli minori di Filippo IV, da eseguire durante il soggiorno del 1628: l'immagine del principe Carlo si conosce solo per via indiretta, poiché citata in un dipinto di Gaspar Jacob van Opstal, mentre è nota soltanto una versione autografa rappresentante il minore Ferdinando. Nella tela di Vienna, l'Infante veste l'abito cardinalizio, completo di mantella e berretta a tre ali verticali; è voltato verso sinistra e tiene nella mano sinistra un libro sacro, mentre il braccio destro è abbandonato lungo il fianco. Nel 1619, all'età di dieci anni, Ferdinando venne creato arcivescovo di Toledo, carica che ricoprì anche Alberto VII prima di rinunciare alla carriera ecclesiastica per sposare l'Infanta Isabella; nello stesso anno, papa Paolo V riconobbe a Ferdinando la dignità cardinalizia, ma non venne mai ordinato prete. Nel 1630, sua zia Isabella Clara Eugenia decise di nominarlo suo successore nel governo delle Fiandre. Investito di questo ruolo, Ferdinando entrò a Bruxelles nel 1634: l'arco trionfale d'ingresso fu ideato interamente da Rubens e realizzato con l'aiuto della sua bottega. L'Infante governatore portò avanti, con ancor più veemenza, la politica della coppia arciducale che lo precedette, impostata sulla difesa del Cattolicesimo della controriforma e subordinata indissolubilmente alla corona spagnola. Incline più alle armi che non alla carriera ecclesiastica, prese parte attivamente alla "Guerra dei Trent'anni", soprattutto contro le Fiandre del Nord, a maggioranza protestante, e sul fronte francese; la Spagna, economicamente sempre più debole, restrinse di parecchio l'aiuto economico ai Paesi Bassi meridionali, probabilmente anche perché gli avversari politici di Ferdinando presso la corte ispanica suggerirono al re le voci infondate secondo cui il governatore delle Fiandre stava progettando l'autonomia. Ferdinando perse molti territori, in particolare Breda (a favore degli Olandesi) e Arras (a favore della Francia); morì in battaglia nel 1641, ufficialmente di ulcera, ma con ogni probabilità fu avvelenato. Per l'esecuzione veloce e per la corrispondenza con la descrizione documentale, che ricorda il supporto in tela, il dipinto di Monaco è stato considerato l'esemplare citato nel lotto 113 dell'inventario *post-mortem* di Rubens.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

L. Burchard 1933, p. 394.

F. Huemer 1977, in: CRLB XIX, v. I, pp. 119-120, n. 12.

M. Jaffé 1989, p. 308, n. 939.



20. RITRATTO DI CARLO IL TEMERARIO, DUCA DI BORGOGNA

Peter Paul Rubens

Olio su tavola

118,2x102 cm.

Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. n. 704

1617 circa

Per la particolare scelta del personaggio effigiato, l'impostazione compositiva simile al *Ritratto di Massimiliano I*, altro membro dell'ascendenza di Alberto VII, e per alcune evidenze inventariali, anche se indirette, Michael Jaffé formulò l'ipotesi in base alla quale gli arciduchi delle Fiandre, che erano cugini oltre che coniugi (quindi dividevano gran parte dei loro antenati) commissionarono a Rubens una serie di uomini illustri rappresentanti la loro comune casata. Carlo il Temerario nacque nel 1433 e fu duca di Borgogna, Artesia, Fiandre, Brabante, Lorena e Olanda, ossia gran parte dei territori che facevano parte dei Paesi Bassi meridionali durante il governo di Alberto VII. Come gli arciduchi nei confronti della Spagna, Carlo era vassallo della Francia, ma godette di una certa autonomia; contrariamente alla politica di Filippo III e del successore nei confronti di Alberto e Isabella, però, questa parziale indipendenza non derivava dalla magnanimità del sovrano francese, Luigi IX, ma dal carattere coraggioso e indomito di Carlo, che anelava alla formazione di uno Stato indipendente della Borgogna. Come la coppia principesca, anche il loro illustre antenato veniva ricordato per essere un grande mecenate e protettore delle arti, in particolare della polifonia, sostenendo la scuola musicale borgognona di tradizione franco-fiamminga. Inoltre, secondo un'interpretazione di Aby Warburg, Carlo commissionò la celebre serie di arazzi con le *Storie di Alessandro* (Villa Doria, Genova); se questa ipotesi fosse corretta, sarebbe il precedente storico delle sette scene tessili, raffiguranti le imprese di Alberto VII (collezione Reale di Spagna), che venne realizzata tra la fine del 1599 e l'inizio del secolo successivo su cartoni di Otto van Veen, maestro di Rubens. L'unica erede di Carlo, Maria, sposò Massimiliano I, bisnonno di Alberto VII. Nel dipinto, che raffigura il duca di Borgogna nella tradizionale inquadratura fino alle ginocchia, Carlo il Temerario è stante, voltato verso destra, in armatura ma con un prezioso manto di pelliccia e velluto rosso sulle spalle, e tiene nella mano destra il bastone del comando. La versione finale del dipinto non è nota e nemmeno citata negli inventari arciducali: la tavola di Vienna è lasciata parzialmente incompleta, quindi si tratta di un modello, probabilmente uno dei due citati nell'inventario *post-mortem* di Rubens (lotti 96 e 107). Nonostante l'impossibilità di una diretta connessione con la documentazione della corte di Bruxelles, il legame tra il dipinto e gli arciduchi può essere evinta anche dalle molte citazioni di questa effigie in rappresentazioni di *Kunstkammern*, soprattutto nell'*Allegoria della vista e dell'olfatto* del museo del Prado (inv. n. 1403) che rappresenta le collezioni arciducali.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

M. Jaffé 1989, p. 236, n. 473.



21. RITRATTO DI FILIPPO I DI CASTIGLIA COME DUCA DI BORGOGNA

Peter Paul Rubens

Olio su tavola

140x101,5 cm.

Vienna, Kunsthistorisches Museum (inv. n. 700)

1617 circa

Come per il *Ritratto di Carlo il Temerario*, si tratta di una cosiddetta “effigie di ricostruzione”: le fattezze del soggetto sono dedotte per via indiretta, ossia da ritratti antichi afferenti all’epoca dell’effigiato, e dunque parzialmente di fantasia. Le dimensioni leggermente più grandi rispetto alla tavola raffigurante il predecessore escludono che si tratti di un *pendant*, ma confermano che entrambi i dipinti del Kunsthistorisches devono essere inquadrati in una più ampia galleria di antenati illustri della coppia arciducale. In questo ritratto, il soggetto, voltato verso sinistra specularmente all’immagine di Carlo il Temerario, indossa un’armatura completa che porta incisa sul petto la saetta e la croce di sant’Andrea, simbolo dell’appartenenza all’ordine del Toson d’oro, stessi emblemi che si ritrovano anche nel ritratto del suo predecessore. Dall’elmo coronato che porta sul capo, si evince che in questa immagine Rubens volle identificare il soggetto come duca di Borgogna, regione che all’epoca comprendeva anche i territori delle Fiandre meridionali cattoliche successivamente governate da Alberto VII e dall’Infanta Isabella: in questo senso l’effigiato viene quindi indicato come loro diretto predecessore politico. Michael Jaffé individua il personaggio in Massimiliano I (figlio dell’imperatore del Sacro Romano Impero Federico III) che, sposando Maria di Borgogna, figlia di Carlo il Temerario, ereditò anche i territori dei Paesi Bassi meridionali. Sicuramente, un ritratto di questo illustre membro della casata asburgica, bisnonno di Alberto VII, era stato dipinto da Rubens per il palazzo di Coudenberg, così come viene descritto nel lotto 89 dell’inventario di corte redatto tra il 1665 e il 1670. Come Alberto VII, Massimiliano I non aveva grandi doti belliche, ma seppe condurre una scaltra politica espansionistica, tanto che a lui si deve la grandezza universale dell’impero asburgico, obiettivo raggiunto attraverso la diplomazia e, soprattutto, grazie a molteplici accordi matrimoniali che seppe imbastire per tutti i suoi eredi. Era coltissimo e anch’egli, come Alberto VII, amante delle arti; ne è una prova evidente il celebre dipinto raffigurante la *Festa del Rosario* di Albrecht Dürer: inginocchiato sulla destra, appare proprio Massimiliano I mentre viene incoronato imperatore direttamente dalla Vergine in trono, alla presenza di papa Alessandro VI, genuflesso specularmente al sovrano. Più di recente, sostanzialmente sulla base del confronto iconografico con alcuni ritratti di inizio XVI secolo, conservati nello stesso Kunsthistorisches Museum, come la tavola di Juan de Flandes (30x19,3 cm.; inv. n. 3872) oppure quella attribuita al Meister der Magdalenenlegende (31,1x20,3 cm.; inv. n. 4449), l’identificazione del soggetto è stata spostata su Filippo I di Castiglia, così come viene classificato sul catalogo ufficiale del museo viennese. Figlio dell’imperatore Massimiliano I, quindi nipote di Carlo il Temerario, Filippo, detto il Bello, non divenne imperatore poiché, sposando Giovanna di Castiglia, nominata sovrana dopo la morte dei due fratelli più grandi, ne assunse i titoli dopo che la consorte fu dichiarata pazza. Questo altro personaggio storico ebbe

un ruolo chiave nella storia della casata: fu padre di Carlo V d'Asburgo, anche detto Carlo I di Spagna, ossia colui che riunì su di sé i due rami della famiglia, di cui Alberto, figlio dell'imperatore del Sacro Romano Impero, e Isabella, figlia del re di Spagna, erano rispettivamente rappresentanti. Se questa identificazione fosse corretta, la serie degli uomini illustri asburgici sarebbe, dunque, ricostruita senza soluzione di continuità: i ritratti di Carlo il Temerario e di suo nipote Filippo I di Castiglia fanno oggi parte delle collezioni viennesi, probabilmente grazie all'arciduca Leopoldo Guglielmo d'Asburgo, successore del cardinal Ferdinando nel governo delle Fiandre, il quale, quando lasciò la corte di Bruxelles per tornare in patria, portò con sé i dipinti della collezione arciducale rimasti nel palazzo reale; l'esistenza dell'effigie con Massimiliano I, successore di Carlo il Temerario per diritto matrimoniale, si deduce dalle testimonianze inventariali, così come il ritratto di Carlo V, diretto predecessore sia del ramo asburgico imperiale di Alberto che di quello ispanico di Isabella.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

M. Jaffé 1989, p. 236, n. 474.



22. RITRATTO DI CARLO V A MÜHLBERG (DA TIZIANO)

Pieter Paul Rubens

Olio su tela

76,3x56,6 cm.

Londra, Courtauld Institute of Art, inv. n. P.1978.PG351

1603

Rubens dipinse questa parziale copia del famoso *Ritratto di Carlo V a cavallo* di Tiziano durante il suo primo soggiorno in Spagna: nel 1603, si era recato presso la corte iberica per conto del suo allora patrono, Vincenzo I Gonzaga duca di Mantova, qualche anno prima, quindi, di diventare pittore degli arciduchi di Fiandra. L'originale di Tiziano faceva parte della galleria di ritratti del ramo spagnolo della casata d'Asburgo. Questa prova di studio dovette rimanere tra i beni dell'artista poiché è citata nell'inventario *post-mortem* al lotto 115. È indubitabile, tuttavia, che anche gli arciduchi possedettero un'effigie del loro illustre prozio, poiché ne compare una menzione dettagliata sia nella lista del 1659, relativa ai beni del palazzo di Coudenberg, che nel successivo inventario di corte redatto tra il 1665 e il 1670. Entrambe le descrizioni rivelano un'inquadratura ben più ampia rispetto alla piccola tela londinese, poiché infatti precisano che il personaggio è ritratto fino alle ginocchia, nella classica impostazione compositiva che ben si accorda anche con le effigi rubensiane degli altri antenati arciducali: Carlo il Temerario e Filippo I di Castiglia. Senza dubbio, però, Rubens basò la versione ufficiale per i suoi patroni dal modello che aveva tratto da Tiziano: è citato esplicitamente nell'inventario più tardo dei beni della corte di Bruxelles poiché specifica che si tratta di un "dipinto di Rubens da Tiziano". La copia londinese, d'altra parte, è citata nel dipinto raffigurante una *Galleria d'arte* che Gonzales Conques e Wilhelm Schubert van Ehrenberg eseguirono intorno all'ultimo quarto del XVII secolo, conservata presso il Mauritshuis dell'Aia. Appare poco convincente l'ipotesi per cui fosse conosciuto il piccolo studio appartenuto a Rubens dopo quasi mezzo secolo dalla morte dell'artista, inoltre è da considerare che nella galleria di fondo rappresentata nel dipinto del Mauritshuis sono citati praticamente tutti i ritratti che appartennero agli arciduchi. Carlo V fu re di Spagna e imperatore del Sacro Romano Impero, capostipite, quindi, di quel ramo degli Asburgo che assurse al trono di Madrid; era, dunque, antenato diretto sia dell'Infanta Isabella, sia di Alberto VII, a sua volta figlio cadetto dell'imperatore del Sacro Romano Impero, Massimiliano II. La coincidenza per cui Rubens copiò proprio un antenato diretto degli arciduchi durante il primo soggiorno spagnolo potrebbe sostenere, anche se in modo indiretto, la più che verosimile ipotesi secondo cui il pittore e Alberto VII ebbero contatti anche prima della partenza dell'artista per l'Italia; in questo caso, il piccolo modello tratto da Tiziano potrebbe aver avuto la funzione di prova d'artista da presentare al prestigioso mecenate, soprattutto dopo l'assegnazione della decorazione per la Basilica di Santa Croce a Roma, ma chiaramente non poté ancora costituire una committenza diretta.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

F. Huemer 1977, in: CRLB XIX, v. I, pp. 156-157.

A. Van Suchtelen 2010, in: *Room of art in seventeenth-century*, pp. 136-137.



23. RODOLFO I CONDUCE IL PRETE RECANTE L'EUCARESTIA

Peter Paul Rubens Rubens

Olio su tela

198x283 cm.

Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. n. 1645

1616-1620

Pur non essendo un ritratto tradizionale, anche in questa tela l'effigie di Rodolfo I d'Asburgo è collegata alla dinastia arciducale ed è di ricostruzione, se non di totale fantasia, giacché molto scarse erano probabilmente le testimonianze fisionomiche. Il personaggio è di fatto riconoscibile dalla composizione dell'intera scena, riferita a un episodio che si credeva realmente accaduto. Nel 1264 e ancora molto giovane, dunque, Rodolfo I d'Asburgo, durante il viaggio che avrebbe dovuto incoronarlo conte di Kyburg (nell'attuale Svizzera settentrionale) incontrò un prete che aveva il compito di portare il conforto dell'ultima Eucaristia a un cristiano che stava sul punto di morire, ma aveva perso la strada tra i sentieri boscosi. Rodolfo mise a disposizione il suo cavallo e se stesso per aiutare il sacerdote nel suo misericordioso ufficio e questi gli predispose l'ascesa della casata d'Asburgo. In effetti, Rodolfo I fu il primo dei grandi imperatori asburgici: ripristinò l'ordine e la potestà giudiziale del Sacro Romano Impero sui territori del centro Europa che si erano con il tempo allontanati dal potere centrale, in particolare la Boemia, ponendo fine a quel periodo, definito di interregno, iniziato con la deposizione di Federico II, durante il quale gli imperatori governarono di fatto, ma il loro potere non aveva alcuna efficacia. Fu tra i sovrani più conosciuti e amati, tanto da essere citato da Dante Alighieri nel VII canto del Purgatorio. Dunque, questo dipinto aveva senza dubbio una funzione dinastica, ossia ricordare il capostipite della casata d'Asburgo che per primo divenne imperatore, ma aveva anche una chiave di lettura allegorica riguardante la *pietas* cristiana dei sovrani asburgici, chiaro rimando alla politica filo-cattolica di Alberto VII. Il sacramento dell'Eucarestia, tema principale del dipinto, era stato al centro del dibattito durante il Concilio di Trento e aveva determinato una netta posizione dei cattolici in opposizione alle tesi delle chiese riformate. La fede protestante, infatti, nega che durante la celebrazione eucaristica si rinnovi il sacrificio di Cristo sulla croce; Lutero, per altro, aveva sostituito il miracolo della Transustanziazione, ossia la trasformazione totale della sostanza del pane e del vino in Corpo e Sangue di Cristo, con il concetto della Consustanziazione, ossia con la presenza di Gesù nel pane e nel vino presentati alla mensa dove si ricorda l'Ultima Cena. Raffigurare l'episodio in cui Rodolfo I difese il sacramento eucaristico, ribadiva in qualche modo l'aderenza degli Asburgo, e in particolare di Alberto VII, alla dottrina cattolica controriformata. Le circostanze della committenza sono ignote, ma il dipinto venne trasferito per eredità presso la corte di Madrid dopo la morte di Isabella (la prima registrazione compare negli inventari dell'Alcázar del 1636). Filippo IV, facente parte del ramo asburgico di Spagna, allestì il dipinto insieme ai ritratti dinastici, quindi è verosimile che avesse la stessa funzione presso la corte di Bruxelles. La descrizione di un dipinto analogo, il cui autore è indicato in Jan Wildens, compare negli inventari dei beni appartenuti a don Diego Mexía marchese di Leganés: questa deve considerarsi una copia, non solo perché il nome di Rubens non viene registrato, mentre l'autografia del dipinto non può essere messa in dubbio per ragioni

stilistiche, ma soprattutto perché l'ingresso nelle collezioni reali spagnole è avvenuto prima della stesura della lista dei beni del marchese di Leganés e non ha avuto soluzioni di continuità fino alla sistemazione nel Museo del Prado.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

A. Vergara 1998, in: *Albert & Isabelle (Catalogue)*, p. 233-236, n. 323.



24. RITRATTO DEL CARMELITANO DOMENICO RUZZOLA DI GESÙ MARIA

Bottega di Peter Paul Rubens Rubens

Olio su tavola

64,1x48,4 cm.

Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire de la Ville (MAH), inv. n. 1911-64

1621 circa

Il carmelitano scalzo Domenico Ruzzola di Gesù Maria iniziò la propria carriera nell'Ordine nel 1598, anno in cui venne nominato priore di Toledo quando ancora era arcivescovo di tale diocesi l'arciduca Alberto VII. Nel 1604 giunse a Roma e l'anno successivo venne nominato maestro dei novizi del convento di Santa Maria della Scala, di cui fu priore dal 1608 al 1611, succedendo a Pietro della Madre di Dio, dal quale ereditò anche la nomina a sovrintendente delle missioni per la Curia Romana. L'identificazione del personaggio effigiato è attestata dall'iscrizione che compare sotto l'incisione che del dipinto trasse Richard Collin. Il prototipo originale di questo ritratto fu sicuramente di invenzione rubensiana, anche se in nessuna delle versioni attualmente conosciute sembra potersi ravvisare la mano del maestro; la versione in tela (91x75 cm.), appartenuta alla collezione Verdon-Lee di Londra, fu giudicata autografa da Burchard e Michael Jaffé e, dunque, presumibilmente quella commissionata dall'Infanta Isabella; Vlieghe, che esaminò l'esemplare in tela solo attraverso documentazione fotografica, è propenso invece a considerarla copia di bottega, ipotesi convincente se si considera la scarsa espressività del volto e la pedestre resa di scorcio della mano sinistra. Più vicina alla maniera del maestro, soprattutto per la trattazione del volto, è indubbiamente la versione di Ginevra, in tavola e di ridotte dimensioni, anche se la piatta resa delle membra e la scarsa profondità luministica delle vesti la classificano come di bottega. La committenza arciducale è stata dedotta da Burchard tramite una lettera, datata 6 agosto 1621 (Monaco, Bayerisches Staatsarchiv, *30 jähriger Krieg*, atto n. 123; S. Riezler 1897, p. 443, n. 1), scritta al duca Massimiliano di Baviera da Morrens, suo agente a Bruxelles: in questa missiva, viene detto che Domenico Ruzzola, in procinto di partire per la Francia e l'Italia, si trovava ancora presso il palazzo di Coudenberg per volere dell'Infanta, che aveva posticipato la dipartita del frate al 9 agosto, contrariamente al parere del carmelitano stesso, per permettere a Rubens di ritrarlo. Nella lettera, dunque, il prototipo originale sembra essere stato eseguito direttamente per l'arciduchessa Isabella, anche se non esiste alcun'altra prova documentale e il ritratto non è citato in alcun inventario di corte, quindi probabilmente fu una committenza destinata a regalia diplomatica. Per le sue doti miracolose e di grande saggezza, Padre Ruzzola era considerato alla stregua di un santo: per questo motivo il duca Massimiliano I di Baviera lo volle come confessore dell'esercito imperiale nella campagna boema della Guerra dei Trent'anni. Inoltre, fu sicuramente in contatto con gli arciduchi delle Fiandre: nell'estate del 1621, fu ospitato presso la corte di Bruxelles per dare l'estremo conforto ad Alberto VII (che morì il 13 luglio); il primo marzo 1622, tramite breve papale, divenne membro effettivo del neonato Pontificio Collegio Urbano di Propaganda Fide, fondato da Giambattista Vives, ossia l'ambasciatore dell'arciduchessa Isabella presso la Santa Sede.

È possibile, inoltre, che Rubens avesse conosciuto il carmelitano più di un decennio prima a Roma: nel 1607, quando il pittore fiammingo comprò la *Morte della Vergine* di Caravaggio per conto di Vincenzo I Gonzaga, frate Domenico era maestro dei novizi nel convento di Santa Maria della Scala (l'anno successivo venne nominato priore) per il quale il Merisi aveva eseguito la pala rifiutata.

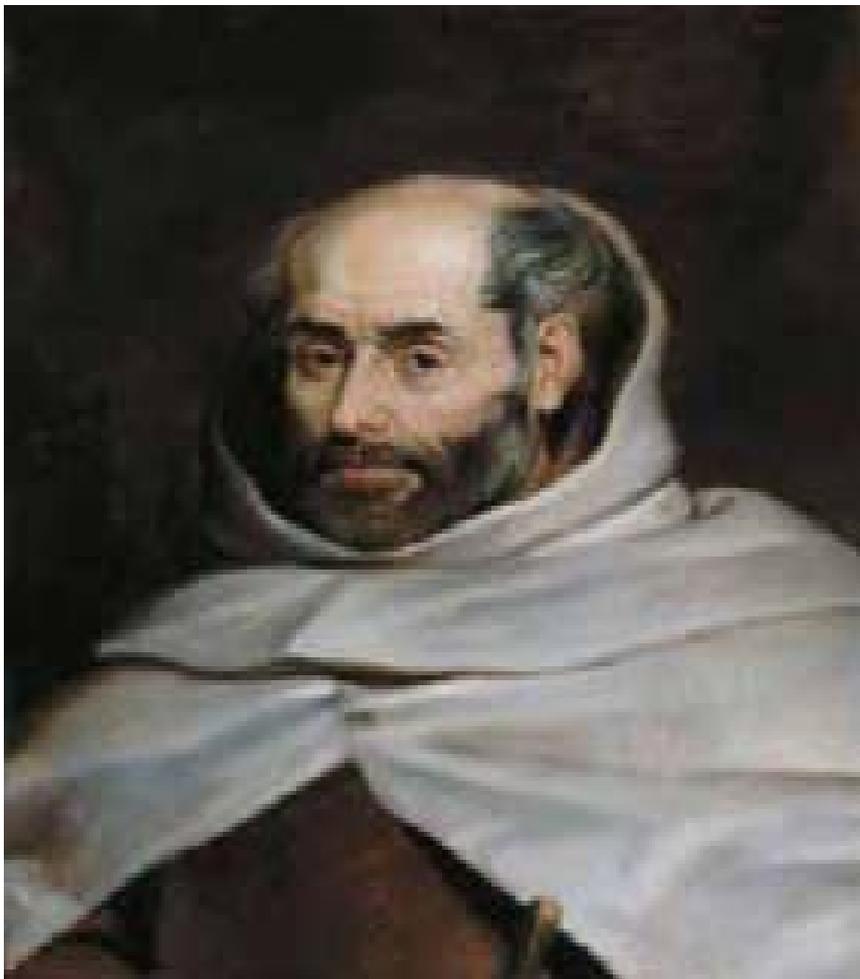
BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

J. Smith 1829-1842, v. II, p. 261, n. 883; v. IX, p. 196, n. 187.

M. Rooses 1904, v. IV, pp. 268, n. 1055.

M. Jaffé 1962, pp. 389-390.

H. Vlieghe 1987, in: CRLB XIX, v. II, pp. 181-182, n. 145, ff. 210-212.



CATALOGO DELLE OPERE
CAPITOLO III: SOGGETTI RELIGIOSI

1. MADONNA CON BAMBINO IN UNA GHIRLANDA DI FIORI

Jan Brueghel il vecchio e Peter Paul Rubens

Olio su tavola

79x65 cm.

Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. n. 1418

1616 ca.

Appartenuto con sicurezza a Diego Mexía Felípez de Guzmán, marchese di Leganés, fu verosimilmente commissionato dagli arciduchi per devozione privata. Successivamente dovette essere regalato al dignitario spagnolo che era stato condottiero dell'esercito fiammingo sotto il comando di Alberto VII. Una volta tornato in patria, dopo la morte del governatore di Fiandra, il marchese cedette l'opera al re Filippo IV, come infatti è registrato negli inventari della corte reale a partire dal 1666, dove viene riportata solamente l'attribuzione a Peter Paul Rubens. L'immagine della Vergine con Gesù Bambino fu particolarmente cara ai principi di Bruxelles, soprattutto perché legata alla maternità della Madonna, aspetto che in questa determinata iconografia è esaltato dalla ghirlanda di fiori e frutti, simbolo di prosperità e fecondità. In questa tipologia di composizione, l'immagine sacra non viene raffigurata per simulare un'apparizione, ma come vera e propria immagine devozionale, infatti è inserita in una sorta di dipinto nel dipinto. Questa particolare caratteristica induce a presupporre un'originale ispirazione alla pala centrale che Rubens realizzò per l'altare maggiore di Santa Maria della Vallicella durante gli anni romani: anche in questo caso, è rappresentata l'immagine della Madonna, non la sua apparizione, circondata non da fiori ma da una schiera angelica, emblema della sua glorificazione. Nel dipinto del Prado, dunque, viene sostituito il messaggio dell'esaltazione pubblica con simboli di fertilità (fiori, frutti e animali) e per questo in origine dovette avere una funzione devozionale privata. Gli arciduchi, infatti, invano tentarono di avere figli, che avrebbero garantito la continuità dell'autonomia delle Fiandre meridionali dalla corona spagnola, pur rimanendo vassalli del sovrano iberico: questa sorta di indipendenza fu concessa da Filippo III ad Alberto e Isabella con la condizione per cui, in assenza di eredi, i Paesi Bassi sarebbero tornati sotto il diretto dominio della Spagna. Differentemente dall'esemplare del Louvre, eseguito dagli stessi artisti per il cardinale Federico Borromeo, la ghirlanda in questa tavola non ha l'aspetto della più popolare corona, decorazione di origine popolare, ma è composta a guisa di un vero e proprio festone, elemento decorativo di origine greco-romana. La composizione di fiori, frutta e animali riproduce indubbiamente le piante dei giardini della corte di Bruxelles e alcuni esemplari del serraglio arciduciale, poiché la maestria d'esecuzione permette di identificare specie di raro pregio, impossibili da collezionare se non da nobili di altissimo lignaggio. Tra i boccioli più comuni, come la rosa (per antonomasia il principe dei fiori, simbolo stesso di Maria poiché *flos floris*), e i gigli, emblemi della purezza e della verginità, si scorgono i tulipani, allegoria dell'amore perfetto, ma soprattutto costosissimi. Mentre la simbologia della frutta è abbastanza tradizionale (si distinguono pere e mele coto-gne, che per il loro sapore zuccherino rappresentano la dolcezza materna di Maria, e agrumi, i cui alberi hanno contemporaneamente fiori e frutti, come la Madonna che fu contemporaneamente Vergine e Madre), molto più complessa è la rappresentazione della fauna. Ai comuni conigli e lepri, emblemi di rinascita e

fertilità, si accompagnano animali più esotici, quasi tutti in coppia, come le *cavie porcellus*, anch'esse simbolo di fecondità, e le tartarughe, che rappresentano la stabilità e la longevità, raffigurati anche perché sono rari e preziosissimi da collezionare; in questo senso va letta anche la presenza dello scoiattolo grigio, nativo delle Americhe, e i macachi sileni, originari dell'India. Molti degli animali presenti, infine, sono legati alla religiosità, come i tucani, che rappresentano l'anima in cerca di Dio, il pappagallo, che per la sua capacità di parlare è emblema della buona novella di Cristo, e l'istrice, simbolo della fede e della prudenza. Ancor più indicativa è la presenza del cervo: rappresenta l'elevazione dell'anima, ma per la sua mitezza è anche immagine della natura felice, pacificata e prospera, come quella stabilita dagli arciduchi nelle Fiandre; il cervo, inoltre, è legato fortemente al rango della nobiltà più alta: non è casuale, infatti, che la caccia al cervo era esclusivo privilegio dei sovrani.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

K. Ertz 1979, pp. 304-306.

M. Crawford Volk 1980, pp. 256-268.

M. Díaz Padrón 1995, pp. 290-291.

M. Jaffé 1989, pp. 218-219, n. 374.

A. Vergara 1999, in: *El Arte...*, p. 250-251, n. 77.



2. MADONNA CON BAMBINO

Bottega di Peter Paul Rubens

Olio su tela

117x81,5 cm.

Salamanca, convento di San Esteban

1615 ca.

L'opera su tela di Salamanca è generalmente riconosciuta come l'immagine della *Madonna con Bambino* che il frate domenicano Iñigo de Brizuela y Artega lasciò in eredità al convento di San Esteban, dove fu sepolto nel 1629. In realtà, una vistosa incongruenza tra il testamento e l'inventario *post-mortem* del religioso ha indotto a formulare varie ipotesi di provenienza: se, infatti, nel lascito si descrive la Vergine con Gesù Bambino ritratta fino alle ginocchia, la cui esecuzione viene attribuita a Rubens, nella lista dei beni l'unica descrizione compatibile riporta una figura intera, su tavola e non su tela, come effettivamente è l'opera del convento di San Esteban, di cui per altro non si cita il nome dell'autore. Queste discrasie vengono spiegate generalmente dalla critica come errori da parte del perito che compilò il catalogo *post-mortem*, ma a mio parere è più probabile che si tratti di due dipinti distinti e che la tela donata al convento sia stata estromessa dai beni del domenicano prima che fosse stilato l'inventario. Pur non essendo autografo, la qualità artistica del dipinto giustifica, secondo Vergara, l'ipotesi che sia stato eseguito sotto la supervisione diretta del maestro. Per la composizione figurativa, che mostra la maternità della Vergine, tema figurativo cui Alberto e Isabella furono molto legati, e la menzione al maestro d'Anversa, principale pittore di corte, la critica è concorde nel ritenere che il dipinto sia stato commissionato dagli arciduchi per essere donato al religioso; sarebbe, in particolare, una copia di un'opera autografa, perduta, che i due governanti fecero eseguire a Rubens per la loro devozione privata. Iñigo de Brizuela y Artega fu confessore di Alberto VII e, dopo la sua morte, presidente del Consiglio di Stato di Fiandra. L'immagine scelta per questo dipinto potrebbe essere legata anche alla particolare devozione che il religioso ebbe nei riguardi della Madonna, in particolare nel mistero (all'epoca non dogma) dell'Immacolata Concezione: per questa sua venerazione fu eletto vescovo di Segovia nella cappella reale, poiché il giuramento di fede in tale credo mariano, tipicamente cattolico, era requisito indispensabile per accedere a tale carica. Del dipinto esistono molte altre versioni, nessuna autografa, di cui la migliore è la tela conservata presso l'Hermitage di San Pietroburgo, per molto tempo collegata a un mandato di pagamento della corte di Bruxelles del 13 ottobre 1615: il documento fu pubblicato per la prima volta da Pinchart che omise la presenza di San Giovannino, per cui il collegamento con l'opera del museo russo deve essere esclusa. Sono attualmente note altre quattro copie, tutte su tavola e di qualità inferiore rispetto all'esemplare dell'Hermitage: una conservata al Metropolitan Museum di New York, che secondo Michael Jaffé è tratta da un'incisione di Bolswert, due provenienti dal mercato antiquariale (Christie's London del 27.06.1975 dalla collezione di H.B. Trevor-Cox di Salisburgo; asta di Anversa del 20.12.1913 dalla collezione del barone de Christiani) e una nella collezione Alain Wal-tregny di Liegi.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

W.A. Liedtke 1984, n.3.

A. Rodríguez G. de Ceballos 1987, pp. 71-72.

M. Jaffé 1989, p. 204, n. 296.

A. Vergara 1999, in: *El Arte...*, pp. 258-259, n. 81.



3. SACRA FAMIGLIA CON SANT'ANNA E SAN GIOVANNINO

Peter Paul Rubens

Olio su tavola

136x100 cm.

Londra, Wallace collection, inv. n. P81

1615

Il dipinto fu commissionato dagli arciduchi per essere allestito presso l'oratorio privato del palazzo reale di Bruxelles e fu pagato 300 fiorini, come si evince dal mandato di pagamento del 13 ottobre 1615 emesso dalla corte (de Maeyer 1955, p. 322, n. 109). Successivamente passò nella collezione di Carlo di Lorena, governatore delle Fiandre meridionali dal 1770, ma fu probabilmente alienato prima della sua morte, poiché non compare nell'inventario dei beni testamentari (1780). La presenza tra i beni di Carlo di Lorena è determinata dalla dedica presente nell'incisione che da quest'opera trasse Peter Joseph Tassaert. Nel 1784 è a Vienna, tra le proprietà dell'imperatore Giuseppe II, che a sua volta lo donò al cavalier Burtin di Bruxelles; durante il XIX secolo entrò nel mercato antiquariale passando per diverse collezioni, fin quando fu comprato dal marchese di Hertford, Richard Seymour-Conway, tramite l'asta Christie's del 6 giugno 1846 (lotto 231), per la considerevole somma di 2.660 fiorini, segno di apprezzamento per la qualità, ma anche per il soggetto sacro realizzato da Rubens. Anche in questo caso, come la *Sacra Famiglia* successivamente spostata presso il castello di Tervuren, il tema è fortemente legato alla sensibilità cattolica: le dottrine riformate, infatti, negavano il culto dei santi in favore di un contatto diretto con Dio, senza necessità di mediazione. La devozione ai santi, al contrario, venne ribadita dalle tesi controriformiste, per cui l'iconografia della *Sacra Famiglia* ebbe, durante il XVII secolo, una grande divulgazione tra gli ambienti cattolici: rappresentare la Famiglia terrena di Cristo significava avvalorare la funzione di *exempla* e la posizione di intercessione dei santi al cospetto di Dio nei confronti dei fedeli. L'identificazione di San Giovannino si evince dalla pelle di agnello su cui è seduto, presagio della sua meditazione nel deserto. Come in molti altri dipinti, la figura di Gesù Bambino è identificabile con le fattezze del piccolo Albert, primogenito maschio di Rubens e della prima moglie Isabella Brant.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

J. Smith 1829-1842, v. II, IX.

M. Jaffé 1989, p. 217, n. 368.



4. SACRA FAMIGLIA CON SANT'ANNA E SAN GIOVANNINO

Peter Paul Rubens e bottega

Olio su tela

221x152 cm.

Collezione privata

1615 ca.

Le complicate vicende storiche che riguardano questo dipinto si inquadrano nel contesto della committenza dell'arciduca Alberto VII per la corte di Bruxelles. Insieme al *Ritorno della Sacra Famiglia dall'Egitto*, originariamente su tavola e non su tela, in un primo momento l'opera era destinata a decorare la cappella privata del palazzo di Coudenberg a Bruxelles, ma già nel 1620 i due dipinti sono registrati ai lati dell'altare nella cappella dedicata a San Giovanni del castello di caccia di Tervuren (Bruxelles, *Archives Générales du Royaume; ouvrages de la cour*, lotto 421). Le due opere subirono vari spostamenti, non sempre coincidenti (prima del 1659, il solo dipinto in tavola tornò a Coudenberg), ma almeno la *Sacra Famiglia* è presente con continuità in tutti gli inventari arciducali fino al 1701 (mentre il *pendant* è documentato soltanto fino al 1667). In ogni caso, entrambi furono alienati in favore di John Churchill, primo duca di Marlborough, il 28 maggio 1708 e rimasero in Inghilterra, seguendo un percorso collezionistico diverso, fino all'inizio del XIX secolo. Dal 1989 fino al 2013, questa *Sacra Famiglia* è documentata nella collezione della Banca Español de Credito di Madrid, ma nel 2015 è stata venduta tramite la casa d'aste Palais Dorotheum (25 settembre 2015, lotto 528), accompagnata da una scheda di catalogo che ricostruisce tutti i passaggi di proprietà e fornisce la bibliografia completa. I pareri critici riguardanti il dipinto sono controversi: per Hans Vlieghe è una tela di altissima qualità, ma l'esecuzione è da attribuire alla sola bottega; anche per Michael Jaffé si tratta di un'opera di bottega, tranne che per Gesù Bambino, dipinto dal maestro; un maggior coinvolgimento da parte di Rubens è alla base dell'ipotesi di Nils Büttner, mentre per Müller-Hofstede (expertise privato) e Fiona Healy, che inserirà l'opera nel quarto volume del "Corpus Rubenianum Ludwig Burchard" (prevista entro il 2020), la realizzazione si deve senza dubbio alla mano del maestro d'Anversa. Un'importante altra versione del dipinto, in tavola e di ridotte dimensioni (118x90 cm.), è conservata presso l'Art Institute di Chicago (inv. n. 1967.229): meno completa da un punto di vista iconografico, lo sfondo appena abbozzato è privo dell'inquadramento architettonico con il camino presente nell'esemplare in tela, fu giudicata da Rooses come copia (M. Rooses 1886-1892, v. I, p. 245, 300, n. 227), mentre per Michael Jaffé si tratta di una replica autografa (M. Jaffé 1989, n. 376, p. 219). Il tema della *Sacra Famiglia*, così come i soggetti mariani, fu molto caro agli arciduchi anche per l'implicito significato della ascendenza sacra di Gesù Cristo, concetto teologico negato dalle dottrine riformate.

BIBLIOGRAFIA

M. Jaffé 1961, p. 25.

L. Burchard - R.A. d'Hulst 1963, vol. I, pag. 178-180.

M. Jaffé 1989, p. 219, n. 377.

S. van Sprang 2007, p. 12-17, nota 29.



5. RITORNO DELLA SARA FAMIGLIA DALL'EGITTO

Peter Paul Rubens

Olio su tavola trasportato su tela

223,5x147,5 cm.

Hartford, Wadsworth Atheneum, inv. n. 1938.254

1615 ca.

Narra il Vangelo secondo Matteo (2, 13-23) che i Magi, con l'intento di trovare Gesù Bambino, si recarono da Erode il Grande, re della Giudea, per chiedergli dove avrebbero trovato il neonato "Re dei re"; consultate le Sacre Scritture, i sacerdoti indicarono Betlemme ma Erode, temendo che quanto annunciato da Magi fosse presagio di una rivolta per spodestare la propria sovranità, ordinò che fossero uccisi tutti i bambini nati in quella città al di sotto dei due anni. Dopo la visita dei Magi, un angelo mandato da Dio apparve in sogno a Giuseppe avvertendolo del pericolo e intimandogli di prendere Maria e Gesù per fuggire in Egitto. Quando Erode il Grande morì, Giuseppe sognò di nuovo l'angelo che gli comunicò la possibilità di tornare in patria ma, sapendo che il nuovo sovrano, Erode Archelao, era figlio del precedente, preferì stabilirsi con la Famiglia a Nazaret, in Galilea, dove Gesù crebbe. L'opera di Hartford raffigura il momento del ritorno, con Cristo non più neonato ma già bambino, che cammina mano nella mano con Maria alla quale rivolge lo sguardo; questo atteggiamento è interpretabile come volontà di indicare la Vergine come *Sedes Sapientiae*, ossia l'essere perfettissimo attraverso il quale si è concretizzato il disegno divino e Dio si è incarnato in suo Figlio Gesù. Si tratta, dunque, di un'interpretazione palesemente cattolica della narrazione evangelica, in linea con i dettami della Controriforma. Questa lettura iconografica conferma l'orientamento politico della coppia arciducale, committente del dipinto, a favore di una ferma presa di posizione della corona spagnola e dei territori a essa connessi contro le chiese riformate. Il dipinto fu originariamente ordinato, insieme alla *Sacra famiglia con Sant'Anna e San Giovannino* (già in collezione del Banco Español de Crédito di Madrid), per la cappella della corte reale di Bruxelles; venne spostato a Tervuren nel 1620 per poi tornare temporaneamente, senza il *pendant*, presso il palazzo della capitale, come si evince dalla descrizione inventariale datata 1659 (M. de Maeyer 1955, p. 117, doc. 271, n. 181). Nel 1667 è registrato di nuovo nell'oratorio del castello di Tervuren, residenza di caccia della corte fiamminga, da dove fu alienato, insieme alla *Sacra Famiglia*, in favore del duca John Churchill di Marlborough, il 15 maggio 1708. Probabilmente fu la duchessa Sarah a decurtare l'opera, ancora su tavola, dei margini laterali: effettivamente il muso dell'asino risulta tagliato in modo improvviso e innaturale, difficilmente giustificabile anche ipotizzando un'inquadatura più ravvicinata del soggetto. D'altra parte, l'originario paesaggio del fondo si può evincere dalla copia su tela, considerata autografa ma più tarda, di proprietà del conte di Leicester e conservata presso Holkham Hall di Norfolk. L'autografia dell'opera non è generalmente messa in discussione, soltanto Goris e Held ravvisano interventi di allievi, ipotesi rifiutata sia da Michael Jaffé che da Devisscher e Vlieghe. In particolare, la figura di Maria è comparabile agli studi che Rubens eseguì sull'antico prototipo scultoreo della *Pudicizia Romana*, che conobbe attraverso l'esemplare della collezione Mattei durante il periodo italiano.

Per il volto del fanciullo, invece, Rubens ritrasse le fattezze di suo figlio Albert, primogenito maschio il cui padrino di battesimo fu proprio l'arciduca d'Asburgo: ne è prova un disegno conservato presso il Musée des Beaux-Arts di Besançon.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

J.A. Goris - J.S. Held, 1947, p. 51.

M. Jaffé 1989, n. 231.

A. Vergara 1999, in: *El Arte...*, p. 238-239, n. 69.

H. Devisscher – H. Vlieghe 2014, in: *CRLB V*, v. 1, pp. 252-254, n. 55.



6. ASSUNZIONE DELLA VERGINE

Peter Paul Rubens e bottega

Olio su tela

500x338,5 cm.

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, inv. n. 166

1615-1616

La grande pala d'altare fu esposta presso la Chiesa dei carmelitani scalzi di Bruxelles fin quanto, nel 1794, fu requisito dalle truppe napoleoniche ed esposto presso il Museo Centrale di Parigi (poi Museo Napoleonico). Tornò a Bruxelles nel 1815 e l'anno seguente fu destinato alla sede attuale. La datazione e la committenza del dipinto hanno generato più di un'ipotesi critica: la parte inferiore, nella quale gli astanti rimuovono la pietra sepolcrale del sarcofago scoprendo con stupore che è vuota, sembra corrispondere al modello in tavola conservato presso Buckingham Palace di Londra, databile qualche anno prima; al contrario, la parte superiore, nella quale una schiera di puttini trasportano in volo la Vergine al cielo, mostra notevoli differenze, soprattutto per quanto riguarda la posizione di Maria, la cui torsione del busto è molto più evidente nel modello, come anche il volto rivolto verso il cielo. Per altro, la parte superiore del bozzetto di Londra corrisponde alla pala per l'altare maggiore della Cattedrale di Anversa, che *vice versa* mostra una diversa composizione nella parte inferiore. Il disegno conservato presso l'Albertina di Vienna (inv. n. 8212), raffigurante il solo gruppo dell'*Assunzione*, presenta una torsione della Vergine molto più stemperata, quindi potrebbe corrispondere a una fase intermedia in previsione della realizzazione della pala per la chiesa dei carmelitani scalzi. L'unica incisione della composizione, a opera di Schelte A. Bolswert, corrisponde al modello londinese. È da notare che Rubens ricevette la committenza per la pala della Cattedrale di Anversa nel 1611 e, verosimilmente, quella per la chiesa dei Carmelitani Scalzi durante l'anno successivo, quindi lo stesso modello potrebbe essere stato alla base di entrambe le realizzazioni riguardanti la stessa iconografia. La consacrazione della chiesa avvenne il 15 ottobre del 1614, in presenza degli arciduchi che avevano contribuito alle spese di edificazione, così come nel 1771 riporta Michel (*Histoire de la vie de P.P. Rubens*) il quale aggiunge che furono committenti della pala. A tal proposito non ci sono mandati di pagamento o altri documenti comprovanti questa notizia, non riportata, per altro, da alcun altro autore. Da un punto di vista stilistico, inoltre, la pala è sicuramente stata eseguita per larga parte dalla bottega (secondo Rooses il principale collaboratore fu Cornelis Schut, ma non esiste documentazione a supporto) per cui secondo Freedberg la committenza arciduciale è poco probabile. D'altra parte, però, la scelta iconografica rientra nel programma iconografico che generalmente veniva commissionato da Alberto e Isabella, ossia fortemente legato alle tesi controriformistiche della chiesa cattolica: l'assunzione della Vergine, laddove non ancora dogma, fu comunque un culto molto diffuso dopo il Concilio di Trento, proprio perché contro le tesi protestanti che vedevano in Maria una donna come le altre e non l'essere perfettissimo senza peccato che avrebbe avuto il privilegio di assurgere in Paradiso con anima e corpo prima del Giudizio Finale. In ogni caso, la pala suscitò l'attenzione di due altri illustri pittori: Joshua Reynolds, pur elogiando la composizione, notava come la figura della Vergine fosse modesta rispetto al resto dei personaggi; Eugène Delacroix ne fece una

copia, sfortunatamente perduta, ma anch'egli notava come "L'Assunzione fosse troppo secca" (*Journal d'Eugène Delacroix*, 1832). Come per l'edificazione della chiesa, anche la pala potrebbe essere frutto di una committenza congiunta tra gli arciduchi e altri nobili, quindi potrebbe aver avuto una disposizione di costo meno alta, fatto che giustificherebbe un'esecuzione in gran parte di bottega.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

M. Rooses 1886-1892, v. II, pp. 164-167, n. 355.

T.L. Glen 1975, pp. 154-155.

K. Herrmann-Fiore 1979, pp. 112-113.

J.S. Held 1980, p. 511.

D. Freedberg 1984 in: CRLB VII, pp. 157-161, n. 38, f. 98.



7. APPARIZIONE DELLA COLOMBA DIVINA A TERESA D'AVILA

Peter Paul Rubens

Olio su tavola

62,5x90,5 cm.

Rotterdam, Museo Boymans-van Beuningen, inv. n. VdV 71

1614-1615

Narra Teresa d'Avila nella sua autobiografia (capitolo trentottesimo), che durante la vigilia della Pentecoste, ritiratasi in meditazione per prepararsi degnamente alla festa religiosa, le apparve la colomba divina, simbolo dello Spirito Santo; il sacro uccello aveva le ali spiegate come due conchiglie dalle quali proveniva la luce divina. Nel dipinto, parte della predella della pala dedicata alla mistica nella chiesa dei carmelitani scalzi di Bruxelles, Teresa è rappresentata in ginocchio, intenta nella preghiera, con lo sguardo rivolto verso la colomba divina che scende da una nuvola ed emana raggi di luce. In particolare, un fascio luminoso, che parte dall'ala a destra di chi guarda, sembra essere diretto verso il petto della religiosa, riferimento all'esperienza della transverberazione che Teresa subiva durante l'estasi. Anche la testa della mistica è circondata da un'aureola luminosa, segno del processo di beatificazione concluso il 15 ottobre 1615. Nel racconto biografico della visione, non è fortuito il frangente temporale in cui si verificò l'esperienza: la Pentecoste, ricorrenza religiosa che avviene cinquanta giorni dopo il sabato di Pasqua, celebra la discesa dello Spirito Santo sugli Apostoli e i discepoli riuniti in memoria di Cristo; la colomba divina vista da Teresa alla vigilia della festa, dunque, ripete l'atto miracoloso raccontato nel Vangelo secondo Luca (24, 49) e in quello secondo Giovanni (14, 16-17; 15, 26; 16, 7) e ribadisce la vocazione apostolica, oltre che ascetica, della mistica spagnola. In un ambiente altrimenti vuoto, accanto a Teresa compare un tavolino in cui sono raffigurati un libro, rappresentante delle Sacre Scritture ma anche riferimento alla testimonianza cattolica che Teresa lasciò grazie i propri scritti, un crocifisso e un teschio. Questi ultimi due oggetti sono simbolo del *memento mori* e della *omnia vanitas*, ossia moniti per rifuggire i fuggevoli piaceri terreni in favore di una vita pauperistica e spirituale che tanto segnarono la sensibilità religiosa cattolica a seguito del Concilio di Trento. L'altra parte della predella della pala dedicata alla religiosa raffigurava il *Seppellimento di Santa Caterina d'Alessandria*: come riporta François Mols (*Catalogue de Livres Délaissés*, 1791) la tela raffigurava il trasporto sul Monte Sinai del corpo della santa da parte degli angeli, dopo la sua decapitazione. Lo stesso autore riporta che l'opera fu venduta dai carmelitani al pittore Nicolas Emmanuel Pery che si trasferì da Bruxelles a San Pietroburgo, in Russia. Intorno al 1756; negli ultimi anni della sua vita, però, Pery tornò in patria, dove morì nel 1771, presumibilmente ancora in possesso del dipinto, di cui, però, si persero le tracce. Della composizione non si sa nulla, non essendo conosciuta nemmeno un'incisione, ma il collegamento dell'iconografia con il tema di Teresa d'Avila non è da mettere in discussione: i carmelitani dei Paesi Bassi meridionali furono da sempre molto devoti a Santa Caterina.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

M. Rooses 1886-1892, v. II, p. 355, n. 495.

D. Hannema 1962, n. 71.

H. Vlieghe 1973, in: CRLB VIII, v. 2, p. 163, n. 152.

M. Jaffé 1989, p. 202, n. 288C.



8. TRANSVERBERAZIONE DI TERESA D'AVILA

Peter Paul Rubens

Olio su tela

261,5x180 cm.

Londra, Asscher e Welker

Distrutta da un incendio nel 1940

1614 – 1615

Nel capitolo ventinovesimo della sua autobiografia, scritta negli anni che succedono al 1567 sotto la supervisione del proprio confessore Pedro Ibañez, Teresa d'Avila descrive una visione che ebbe durante una notte: Cristo le apparve accompagnato da uno splendido angelo che aveva tra le mani un lungo dardo infuocato con il quale le trafisse il cuore ed ella cadde in estasi sentendosi consumata dall'amore per Dio. La composizione rubensiana, nota solo attraverso fonti fotografiche in bianco e nero, poiché andò distrutta durante un incendio nel 1940, fa riferimento proprio a questa visione: l'unica variante è costituita dalla presenza di un secondo angelo che sostiene le spalle della mistica mentre cade in deliquio. Un'analoga soluzione iconografica si ritrova anche nella più tarda tela raffigurante la *Maddalena in estasi*, risalente agli anni compresi tra il 1625 e il 1627 e conservata presso il Palais des Beaux Arts di Lille (inv. n. N.P. 64): anche in questa seconda opera la santa, semisdraiata e non in ginocchio in preghiera come nella pala dedicata a Teresa d'Avila, è sorretta da un angelo che le sostiene le spalle mentre un secondo rivolge lo sguardo in alto da dove proviene un fascio di luce divina che trafigge il petto di Maddalena. Il dardo o il raggio luminoso sono rappresentazioni concrete della transverberazione, ossia del dolore estatico, per la prima volta descritto fisicamente proprio da Teresa, che viene provato durante il visibilio quando l'anima viene dilaniata dall'amore divino. Teresa d'Avila fu una delle pietre miliari del cattolicesimo controriformistico spagnolo: in risposta alle accuse di corruzione che le nuove dottrine riformate propugnavano contro la Chiesa Romana, Teresa, in linea con il Concilio di Trento, fece tornare *in auge* il passato dottrinale della regola monastica; attraverso l'esperienza mistica, propagandava la profonda unione tra vita spirituale e vita apostolica. Per il suo rigoroso stile di vita fu assunta a baluardo della cattolicità, soprattutto di quel atteggiamento intransigente, fortemente legato al potere politico della corona spagnola su un'Europa sempre più divisa. La devozione a Teresa d'Avila si diffuse molto presto nei territori dei Paesi Bassi meridionali, dove gli arciduchi favorirono la fondazione di nuovi conventi carmelitani. Quando, il 15 ottobre 1614, la mistica venne proclamata beata (per la santificazione si dovette aspettare fino al 1622), venne contemporaneamente inaugurata la chiesa dei carmelitani scalzi di Bruxelles. Come si evince dall'iscrizione posta sotto un'incisione che dell'opera eseguì F. Deroy, in questa chiesa venne posta la pala raffigurante la *Transverberazione*, decorata con una predella in cui erano inserite altre due tele rappresentanti il *Seppellimento di Santa Caterina d'Alessandria* (perduta) e l'*Apparizione della colomba divina* (Museo Boymans-van Beuningen di Rotterdam). A mio parere, la pala fu commissionata dagli arciduchi che, il 20 ottobre 1614 (pochi giorni dopo la consacrazione della chiesa), avevano ottenuto da papa Paolo V il prestigioso permesso di detenere a Bruxelles alcune reliquie della religiosa spagnola.

Da un punto di vista compositivo, la tela si concentra sul corpo luminoso e semi-nudo di Cristo, raffigurato a guisa del *Doriforo* di Policleto per la posa chiastica, ossia poggiata sulla gamba destra in tensione, così come la spalla e il braccio sinistri che reggono il manto, in contrapposizione con la gamba sinistra e il braccio destro in contrazione. Rubens potrebbe aver visto la copia della scultura greca che si trova attualmente presso gli Uffizi di Firenze e che, durante il soggiorno del maestro fiammingo in Italia, era ancora presso Villa Medici a Roma.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

R. Oldenbourg 1922, p. 113.

E. Kieser 1933, p. 121.

C. Emond 1961, pp. 157, 158.

H. Vlieghe 1973, in: CRLB VIII, v. 2, pp. 159-161, n. 150.

M. Jaffé 1989, p. 202, n. 288A.



9. TERESA D'AVILA INTERCEDE PER BERNARDINO DE MENDOZA

Peter Paul Rubens

Olio su tela

193x139 cm.

Anversa, Koninklijk voor Schone Kunsten, inv. n. 299

Post 1627

Nel capitolo decimo del libro delle *Fondazioni*, Teresa d'Avila racconta di quando le apparve Gesù Cristo per rivelarle che le sue preghiere d'intercessione erano state esaudite, grazie alle quali Bernardino de Mendoza era stato promosso in Paradiso dalle pene del Purgatorio. Si tratta di un nobile seguace di Teresa, figlio del conte di Ribaldavia e fratello di Alvaro, vescovo d'Avila, che aveva aiutato la mistica a fondare i monasteri delle carmelitane scalze a Malagón e a Rio de Olmos: dunque la visione della sua salvezza è inserita nell'opera letteraria che ricorda l'istituzione e l'edificazione dei monasteri che seguivano la regola della religiosa spagnola. Nella tela rubensiana, Teresa è in ginocchio in preghiera al cospetto di Cristo; sotto di lei, a destra, sono rappresentate le anime del Purgatorio, tormentate da lembi di fuoco, mentre a sinistra appare Bernardino de Mendoza che viene tratto in salvo da due angeli. L'identificazione del tema è confermata anche dall'iscrizione che compare sotto l'incisione che del dipinto trasse Bolswert (VS 67). La composizione generale è molto simile alla tela d'iconografia teresiana che due decenni prima Rubens aveva eseguito per la chiesa dei carmelitani scalzi di Bruxelles (la *Transverberazione*), ma le figure centrali della mistica e di Cristo furono probabilmente ispirate dalla pala raffigurante *Cristo risorto appare alla Madre* che Tiziano Vecellio aveva dipinto nel 1554 per la chiesa della collegiata di Medole, vicino Mantova, e che Rubens potrebbe aver visto e studiato durante il soggiorno presso la corte dei Gonzaga, all'inizio del secolo XVII. La collocazione originaria dell'opera era presso l'altare del transetto sinistro della chiesa dei carmelitani scalzi di Anversa: oltre a considerazioni stilistiche, in particolare la tavolozza cromatica tenue che dà adito a passaggi tonali chiari e delicati, identificati da Vlieghe come peculiari del modo di dipingere rubensiano degli anni '30, la datazione della tela ha un *terminus post quem* nel 1627, anno in cui la chiesa venne ricostruita. Nel 1794, l'opera fu requisita dalle truppe napoleoniche che la collocarono presso il Museo Centrale di Parigi (poi Museo Napoleonico); fu restituita alla città di Anversa nel 1815 quando si decise di collocarla nella sede attuale. Non si conosce la documentazione riguardante la committenza della tela, che costituiva un *pendant* con l'*Educazione della Vergine*, conservata presso lo stesso museo reale di Anversa, ma è probabile che sia stato dipinto su iniziativa dell'Infanta Isabella, ormai rimasta vedova. Un'importante argomentazione a supporto di questa ipotesi è l'analisi iconologica dell'opera: attraverso l'episodio narrato da Teresa, cui l'arciduchessa era particolarmente devota, veniva ribadita l'esistenza del Purgatorio e la necessità dell'intercessione dei santi per la salvezza eterna, concetti che erano stati negati dalle dottrine riformate ma che il Concilio di Trento aveva ribadito con forza. Nello stesso anno in cui Isabella rimase vedova, finì la "Tregua dei dodici anni" decisa dal marito con la Repubblica delle Province Unite, che si erano rese indipendenti dal dominio della Spagna cattolica: l'arciduchessa dovette, dunque, riprendere il conflitto con le Fiandre del Nord, a maggioranza protestante.

Il bozzetto preparatorio, in grisaglia su supporto ligneo, è conservato presso il Museum Wuyts-van Campen -Caroly di Lier (44x36 cm.).

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

M. Rooses 1886-1892, v. II, pp. 351-354, n. 493.

C. Emond 1961, pp. 168, 230, 247, 278.

H. Vlieghe 1971, p. 277.

H. Vlieghe 1973, in: CRLB VIII, v. 2, pp. 166-167, n. 155, f. 125.

M. Jaffé 1989, p. 328, n. 1054.



10. EDUCAZIONE DELLA VERGINE

Peter Paul Rubens

Olio su tela

140x194 cm.

Anversa, Koninklijk voor Schone Kunsten, inv. n. 306

Post 1627

Essendo il *pendant*, l'opera condivide le stesse vicende di provenienza e le stesse ipotesi riguardanti la committenza originaria della tela raffigurante *Teresa d'Avila intercede per Bernardino de Mendoza*. La composizione mostra Maria che viene accompagnata dai genitori, Anna e Gioacchino, al Tempio di Gerusalemme per essere consacrata, accompagnata da due angeli che volano in cielo. Il libro delle Sacre Scritture che tiene in mano allude alla sua funzione di *Sedes Sapientiae*, ossia di creatura attraverso la quale la sapienza di Dio si è incarnata in Cristo. Nei quattro Vangeli canonici non si ha alcun riferimento alla vita della Vergine prima della nascita di Gesù, tranne l'indicazione dei suoi genitori. La biografia di Maria nella sua infanzia è tratta da testi apocrifi, in particolare dal protovangelo di Giacomo e soprattutto dal Vangelo dello pseudo-Matteo, un testo di VIII secolo conosciuto anche con il nome di *Libro sulla nascita della Beata Vergine Maria e sull'Infanzia del Salvatore*; questi due scritti furono poi ripresi nella *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varagine: dopo un'iniziale educazione alle Sacre Scritture imposta dalla madre Anna, all'età di tre anni Maria fu consacrata al tempio di Gerusalemme insieme ad altre bambine e fu educata dai sommi sacerdoti; Maria si dimostrò da subito molto devota, tanto che per pregare si dimenticava perfino di mangiare, ma alcuni angeli mandati da Dio le facevano visita e la nutrivano. Il tema dell'educazione della Vergine era molto diffuso tra il popolo cattolico, anche se dopo il Concilio di Trento fu inizialmente osteggiato: per far fronte alle accuse lanciate dalle dottrine riformate di una devozione troppo idolatrica, i dettami conciliari cercarono di riportare la fede, e di conseguenza i soggetti religiosi, a una più stretta attinenza con i testi canonici. Le raffigurazioni riguardanti l'infanzia della Vergine, dovendosi basare necessariamente su testi apocrifi, furono in un primo tempo scoraggiati, ma la devozione popolare era talmente radicata in tutta Europa che fece sopravvivere tale iconografia. In particolare, il tema dell'educazione della Vergine trovò la sua definitiva accettazione trasformandosi in una più semplice presentazione al Tempio, episodio che, seppur non attestato nei Vangeli, era ampiamente ammissibile da un punto di vista storico, giacché, per tradizione, ogni nuova nascita doveva essere consacrata nel Tempio di Gerusalemme. Non solo, l'educazione della Vergine rimandava anche alla necessità di intermediazione della Chiesa tra Dio e i fedeli, ruolo rifiutato dalle dottrine riformate. Nella sua biografia riguardante Rubens, Jacob Burckhardt ammira la figura della madre di Maria come la più bella sant'Anna dipinta dal maestro fiammingo.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

Jaffé 1989, p. 328 n. 1055.



11. MARTIRIO DI SAN LORENZO

Peter Paul Rubens

Olio su tavola

244x174 cm.

Schleissheim, Schloss, inv. n. 338

1615 ca.

Benché non ci siano prove documentarie a supporto, è plausibile che questo dipinto sia stato commissionato dalla corte arciducale di Bruxelles, come ipotizza Sabine van Sprang (2007, p. 15). La tavola costituiva la pala d'altare della chiesa di Nostra Signora della Cappella di Bruxelles (Kappellekerk), che fu distrutta da un gruppo di rivoltosi calvinisti nel 1574; è attestato che Alberto e Isabella contribuirono economicamente alla ricostruzione dell'edificio, così come fecero per altri luoghi di culto delle Fiandre meridionali profanati dalle rivolte dei cittadini convertiti alle dottrine cristiane riformate: in tutti questi casi, la pala d'altare fu eseguita dal loro principale pittore di corte, rendendo così verosimile che la committenza per queste decorazioni provenisse direttamente dalla corte. A questa considerazione va aggiunta anche l'analisi iconografica, in linea con la devozione spiccatamente cattolica degli arciduchi, che mantennero una costante e strenua difesa della politica rigidamente controriformista della corona spagnola. Per quanto riguarda il *Martirio di San Lorenzo*, la scena rientra perfettamente nei dettami sanciti dalla venticinquesima sessione del Concilio di Trento che raccomanda di eseguire la storia dei martiri paleocristiani secondo la verosimiglianza e la storicità, palesando la sofferenza fisica come dottrina per l'affrancamento dai peccati e l'elevazione verso Dio. In particolare, si prescrive che i santi, uccisi per testimoniare la propria fede, vengano ritratti con gli strumenti della propria tortura: Federico Borromeo, nel trattato *De Pictura Sacra* edito nel 1624, prende a esempio proprio la graticola di San Lorenzo. Il riferimento alla religiosità paleocristiana ebbe un ruolo centrale nella divulgazione dei dettami della Controriforma: la purezza di spirito delle primitive comunità cristiane fu presa d'esempio per un auspicato ritorno alla semplicità dottrinale e all'esercizio dell'ascesi verso Dio; non solo, le persecuzioni che i martiri paleocristiani dovettero subire per rimanere fedeli al proprio credo costituivano un parallelo visivo efficacissimo contro le false convinzioni propuginate dalle dottrine riformate. Come narra la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine (I, 736-755), San Lorenzo, diacono vissuto ai tempi di Sisto II, fu condannato a morire bruciato su una graticola ardente poiché si era rifiutato di adorare la statua di Giove Capitolino, come è visibile nel dipinto di Rubens in secondo piano a destra dell'osservatore. Da un punto di vista stilistico, la composizione è palesemente debitrice alle versioni che della stessa scena di martirio realizzò Tiziano, in particolare le tele realizzate negli anni '50 del XVI secolo per la Chiesa dei Gesuiti di Venezia e per l'Escorial di Madrid, entrambe sicuramente note a Rubens. La datazione di questo dipinto fu oggetto di discussione critica: Glück la collocò intorno al 1612, mentre Rooses spostò la realizzazione intorno al 1620, poiché un'incisione del Vosterman (V.S., p. 105, n. 100) riporta la data del 1621; a tal proposito, però, Michael Jaffé puntualizza che la traduzione a stampa venne eseguita in base a un disegno più tardo di Van Dyck, per cui su base stilistica, caratterizzata dalla plasticità monumentale delle fisionomie unita a una tavolozza cromatica dalle tonalità fredde, fissa l'esecuzione del dipinto,

concordemente con Vlieghe, intorno al 1615.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

M. Rooses 1886-1892, v. II, pp. 317-319, n. 468.

H. Vlieghe 1973, in: CRLB VIII, v. II, pp. 107-109. n. 126.

M. Jaffé 1989, p. 294, n. 204.



12. ASSUNZIONE DELLA VERGINE

Peter Paul Rubens

Olio su tavola

423x281 cm.

Düsseldorf, Kunsthalle, inv. n. 2309

1617-18

La chiesa di Nostra Signora della Cappella (Kappellekerk) a Bruxelles fu distrutta durante una rivolta calvinista nel 1574; la riedificazione dell'edificio di culto fu finanziata in larga parte dai governatori delle Fiandre meridionali che verosimilmente, anche se non sussistono prove documentali a supporto, commissionarono al loro principale pittore di corte due dipinti per la decorazione interna: il *Martirio di San Lorenzo* e l'*Assunzione della Vergine*. Dal contratto di incarico, è noto che il maestro d'Anversa attese anche al progetto di costruzione dell'altare dove la tavola di Düsseldorf sarebbe successivamente stata collocata, quindi fu coinvolto anche nella ricostruzione interna dell'edificio. Le due pale rubensiane della Kapellekerk furono rimosse dalla loro originaria collocazione nel 1711 per essere vendute al principe elettore Johann Wilhelm II von der Pfalz-Neuburg, per la considerevole cifra di 4.000 fiorini. La tavola mostra, in alto al centro, la Vergine Maria seduta tra le nuvole, trasportata da alcuni putti, e un angelo più grande verso il cielo, da cui la luce divina rischiarò la scena. Un altro putto, alla destra di chi osserva, porge verso il capo della Madre di Dio una corona di rose, fiore mariano per eccellenza e simbolo del santo rosario, la preghiera in base alla quale i fedeli possono chiedere l'intercessione della Vergine per l'indulgenza dei peccati. Nella metà in basso del dipinto, un gruppo di Apostoli, pie donne e altri accoliti guardano stupiti la divina ascesa. Questi personaggi si trovano intorno al sarcofago vuoto in cui la Vergine fu riposta dopo la morte: la pietra tombale rimossa si trova accanto al lato a destra del sepolcro. L'esecuzione della pala fu senza dubbio portata a termine con l'aiuto della bottega, anche se concordemente la critica attribuisce al maestro non solo l'invenzione iconografica, ma anche la maggior parte della realizzazione. Un dipinto in tavola conservato presso la Kunsthalle di Amburgo (inv. n. 763) costituisce una copia di allievo o seguace tratta dal modello originale eseguito da Rubens: come afferma Vlieghe, non può essere ritenuto autografo per l'estrema sechezza delle pennellate, ma per le lievi varianti osservabili dal confronto con la versione finale può essere dedotta la pertinenza con il bozzetto attualmente sconosciuto: la differenza più evidente è costituita dalla posizione meno raccolta della Vergine, che appare più allungata; il libro abbandonato vicino alla pietra tombale è in questa copia chiuso, mentre nella versione finale le pagine interne sembrano muoversi tra i dorsi spalancati, dettaglio che amplifica la sensazione di movimento e grande concitazione della scena. Il tema della rappresentazione potrebbe costituire un ulteriore segno della committenza arciducale per gli evidenti rimandi alla religiosità della Controriforma: Alberto e Isabella furono strenui sostenitori della cattolicità poiché sudditi della corona spagnola, contro le dottrine riformate che avevano avuto un ruolo primario nelle rivolte per l'indipendenza delle Fiandre Settentrionali.

La fede nell'assunzione in Paradiso di Maria in corpo e anima dopo la morte terrena, differentemente dal resto degli esseri umani che accedono nel Regno dei Cieli solo con lo spirito, poiché per la ricongiunzione con il corpo dovranno aspettare la fine dei tempi, nacque tra le comunità cristiane dei primi secoli; il protestantesimo negò tale devozione (che divenne dogma solo nel 1950 con Pio XII), per cui divenne un caposaldo della dottrina cattolica. Il riferimento al rosario della corona di fiori, inoltre, si riferisce al ruolo d'intercessione della Vergine presso Dio, altro principio di fede cattolico che le dottrine riformate rifiutarono.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

M. Rooses 1886-1892, v. II, pp. 170-172, n. 358.

P. Heinz 1955, pp. 32-33, n. 19.

T.L. Glen 1975, pp. 155-156, 260-261.

J.S. Held 1980, pp. 512-513.

D. Freedberg 1984, in: CRLB VII, pp. 161-168.



13. IMMACOLATA CONCEZIONE

Peter Paul Rubens

Opera smembrata di cui rimangono quattro frammenti:

Due Cherubini in volo, Bruxelles, collezione Gaston Dulière, olio su tela, 108x71 cm. ciascuno

Frammento della parte inferiore della figura della Vergine, Londra, collezione privata, olio su tela, 154x63,5 cm.

Frammento della parte superiore della figura della Vergine, opera distrutta (già palazzo Sanssouci di Potsdam), olio su tela, 355x105 cm.

1626-1628

La grande pala fu eseguita per l'altare della chiesa di Nostra Signora di Finisterre a Bruxelles, ristrutturata nel 1617 dopo la parziale distruzione che avvenne a seguito della rivolta calvinista alla fine del XVI secolo. Anche in questo caso, come per la Kapellekerk, i governatori delle Fiandre meridionali aiutarono economicamente alla riedificazione ed è quindi probabile che incaricarono il proprio principale pittore di corte di eseguire la decorazione interna. La complicata vicenda di questa tela è ricostruita da Michael Jaffé: nel 1711, a seguito del rifacimento della chiesa, la pala fu rimossa e venduta da Jacob van der Borcht a François Nuijs, un mercante di Anversa. Successivamente fu nella collezione Verwoort da cui passò a M. Wachters, che nel 1762 la fece smembrare per rivenderne singolarmente le parti. Tra queste, le due porzioni raffiguranti ciascuna un cherubino furono assemblate insieme aggiungendo al centro una parte sovradipinta con una ghirlanda di frutta; solo nel 1955, quando tale assemblamento entrò nella collezione dove tutt'ora permane, le due parti furono divise e le aggiunte successive rimosse. Il frammento londinese, che mostra la parte inferiore della figura della Vergine, è molto importante per l'identificazione del soggetto iconografico: vi appare, infatti, il globo avvolto da una serpe che viene schiacciata dal piede di Maria, simbolo dell'*Immacolata Concezione* poiché rimanda alla sconfitta del male conseguente il peccato originale per merito della purezza della Madre di Dio. Il frammento con la parte superiore della figura di Maria, invece, pervenne nel palazzo reale di Sanssouci a Potsdam dove fu distrutto nel 1945. La composizione intera, in controparte, è nota grazie alla versione a stampa che fu tratta dal Bolswert (V.S., 1). Il tema iconografico è fortemente legato alle istanze portate avanti dalla riforma cattolica del Concilio di Trento: l'*Immacolata Concezione*, che divenne dogma nel 1854 per volere di Pio IX, è un principio di fede secondo il quale Maria venne concepita immune dal peccato originale, eredità maligna che i progenitori degli uomini lasciarono al mondo dopo aver disobbedito a Dio. Questo concetto di devozione fu rifiutato dalle chiese riformate e per questo divenne un baluardo della fede cattolica, anche prima che fosse dichiarato dogma. Proprio per questa sua purezza originaria, la Vergine ristabilì il patto di alleanza tra Dio e gli uomini, violato da Adamo ed Eva. Nella composizione, Maria tiene in braccio Gesù Bambino, incarnazione divina resa possibile proprio grazie alla natura immacolata della Madre.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

M. Jaffé 1989, n. 883 (A-D), pp. 300-301.



14. TRITTICO DI SANT'ILDEFONSO

Peter Paul Rubens

Olio su tavola

352x454 cm.

Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. n. 678

1631-32

Il trittico fu pagato dall'Infanta Isabella su probabile iniziativa del maggiordomo di corte Ferdinand d'Andelot e doveva decorare il nuovo altare della confraternita di Sant'Ildefonso nella chiesa di Santiago di Coudenberg a Bruxelles (De Maeyer 1955, pp. 126-127). La congregazione venne fondata a Lisbona da Alberto VII, quando ancora era arcivescovo di Toledo come lo era stato il santo benedettino, e da lui trasferita nella capitale fiamminga dopo la rinuncia alla porpora cardinalizia, atto necessario per sposare sua cugina e divenire governatore dei Paesi Bassi meridionali. Nel pannello centrale, la Vergine è raffigurata assisa in trono con una nicchia semicircolare alle spalle. Attorno a Lei sono disposti due gruppi di sante stanti, di cui quelle a sinistra portano la palma del martirio. Queste figure femminili sono prive di attributi, quindi non possono essere identificate singolarmente ma solo come generiche testimoni della fede fino all'estremo sacrificio. Ai piedi del trono, S. Ildefonso in ginocchio bacia la pianeta avuta in dono dalla Vergine per aver difeso la dottrina dell'Immacolata Concezione, all'epoca non ancora dogma. I pannelli laterali mostrano l'arciduca Alberto e l'Infanta Isabella rispettivamente con i loro santi patroni, come se fossero stati presenti nel momento del miracoloso avvenimento di cui Ildefonso fu protagonista. Indossano abiti cerimoniali di broccato rifinito di trine e, poggiate a terra vicino a loro, vengono mostrate le rispettive corone. L'arciduca è accompagnato da S. Alberto di Lovanio con la porpora cardinalizia: le spoglie di questo santo vennero riportate a Bruxelles dall'arciduca nel 1612. Dietro all'Infanta appare S. Elisabetta di Ungheria, abbigliata con il saio delle terziarie dell'ordine francescano, che porta tra le mani un libro su cui sono poggiate delle rose e una corona. Von Lützwow per primo ipotizza che la posizione simmetrica dei donatori è tratta dall'altare della Santa Trinità che Rubens dipinse per la famiglia Gonzaga di Mantova intorno al 1604, durante il soggiorno italiano. La composizione del pannello centrale, invece, è ispirata al dipinto murale raffigurante *Gregorio IX approva i decreti* nella Stanza della Segnatura di Raffaello. Kieser osserva che la santa sull'estrema sinistra accanto al trono, con un fazzoletto nella mano destra che appoggia il gomito destro sulla mano sinistra, deriva dall'antica iconografia scultorea della *Pudicizia*. Originariamente, una figura femminile aggiuntiva poteva essere scorta a sinistra delle due sante sulla destra del trono per chi guarda; questo personaggio fu cancellato da Rubens stesso, ma il pentimento traspare dallo strato pittorico apposto sopra. Molto probabilmente, Rubens cancellò questa figura in ragione della figura femminile sull'estrema sinistra, poiché nel modello in tela conservato presso il Museo dell'Hermitage di San Pietroburgo (53x84 cm., inv. n. 520) compare il personaggio successivamente cancellato ma è omessa la donna a sinistra. Inoltre, si notano molte altre differenze con la realizzazione finale: nella tela, infatti, non compaiono gli angeli che volano sopra la Vergine; due figure in abiti sacerdotali, di cui uno recante un cero processionale, sono inseriti in fondo sulla destra mentre si ritirano impauriti.

Questi personaggi, omessi nel trittico, prendono spunto dalla leggenda secondo cui, nel momento dell'apparizione della Vergine a Ildefonso, i diaconi che accompagnavano il santo in processione scapparono impauriti dalla luce. Un'altra differenza molto evidente rispetto alla realizzazione finale è costituita dalla struttura architettonica alle spalle della Vergine, che in questo caso è una costruzione rotonda con due registri architettonici: in basso scansionata da nicchie vuote separate da colonne corinzie, mentre la parte in alto mostra nicchie contenenti statue probabilmente di santi. Questa struttura pseudo-romana trova giustificazione nella volontà di ambientare storicamente la scena inserendo vestigia della Roma antica, come probabilmente si trovavano in periodo visigoto in Spagna. Più in generale, il dipinto dell'Hermitage mostra, in modo ancor più chiaro rispetto alla realizzazione finale, l'associazione tra donatori e il momento del miracolo della scena centrale, in quanto nel trittico gli arciduchi compaiono nei pannelli laterali, mentre in questo modello sembrano far parte della scena. Anche nelle figure della committente e della sua santa patrona si notano piccole differenze rispetto alla versione finale: Isabella ha in mano il rosario al posto del libro di preghiere ed è leggermente variato l'atteggiamento di Sant'Elisabetta, che non presenta ma protegge l'arciduchessa. Il trittico fu collocato presso l'altare maggiore presumibilmente il 23 gennaio 1632, in occasione della festa del santo, e rimase in tale ubicazione fino al 1641, quando venne trasferito su una parete laterale per lasciare il posto a una statua della Vergine ritenuta miracolosa. La stretta relazione tra il tema iconografico e la fede cattolica degli arciduchi è in questo trittico manifesta: Alberto e Isabella si mostrano testimoni della glorificazione di Sant'Ildefonso da parte della Vergine per aver sostenuto la dottrina dell'Immacolata Concezione, rinnegata dalla riforma protestante.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

G. Glück 1921, v. II, pp. 1-14.

P. Santenoy 1935, pp. 68-86.

H. Vlieghe 1973, in: CRLB VIII, v. 2, pp. 82-85, n. 117.

L. Duerloo 1999, in: *El Arte...*, pp. 282-283, n. 97.

S. de Coninck 1998, in: *Albert & Isabelle (Catalogue)*, pp. 264-265, n. 366.



15. LA SACRA FAMIGLIA RICEVE SOTTO UN MELO LA VISITA DI SAN GIOVANNINO, SANT'ELISABETTA E SAN
ZACCARIA

Peter Paul Rubens

Olio su tavola

353x233 cm.

Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. n. 321 (ex 698)

1630-31

Se si chiudono le ante laterali del *Trittico di Sant'Ildefonso*, appare una scena raffigurante la *Sacra Famiglia* divisa in due gruppi ben distinti: il pannello di destra mostra La Vergine con il Bambino e San Giuseppe alle loro spalle, sul pannello di sinistra sono rappresentati San Giovannino con i genitori Sant'Elisabetta e San Zaccaria. La struttura fisica del trittico simula perfettamente la divisione in due tavole, per cui, una volta chiuse le ante laterali, la composizione esterna appare senza soluzione di continuità, poiché la linea di divisione delle due metà coincide con l'albero di melo al centro e con il ruscello in basso. Questa soluzione, che simula un unico dipinto, è tipica della tradizione artistica nederlandese, così come Vlieghe avvalorava citando i casi del *Trittico Malvagna* del 1510 di Jan Gossaert (meglio conosciuto in Italia come Mabuse), che nelle ante esterne rappresenta il *Peccato originale*, e il *Trittico Haywain* (conosciuto anche come il *Carro di fieno*) di Hieronymus Bosch conservato all'Escorial, dipinto intorno al 1516 e raffigurante all'esterno il *Venditore ambulante*. Da un punto di vista stilistico, Pope-Hennessy ha collegato la figura della Vergine alla tavola con la *Sacra Famiglia di Francesco I*, datata e firmata da Raffaello nel 1518 e conservata al Louvre, mentre le figure di Elisabetta e Giovannino sarebbero da riferire a un piccolo dipinto, di Raffaello e aiuti (probabilmente Giulio Romano), sempre presso il Louvre. A tal proposito, però, a mio avviso la posa, ma soprattutto l'espressione di Elisabetta corrispondono in modo puntuale alle sembianze della santa così come appaiono nella *Sacra Famiglia Canigiani* che il maestro d'Urbino dipinse intorno al 1507 (all'Alte Pinakothek di Monaco, inv. n. 476). Nonostante Vlieghe colleghi il tema dell'albero di melo al peccato originale, non trova la connessione tra questa scena e il tema centrale del trittico, dedicato internamente a Sant'Ildefonso. A mio parere, invece, il motivo iconografico della *Sacra Famiglia* è perfettamente pertinente con l'atto miracoloso di cui fu protagonista l'arcivescovo di Tolosa: la Vergine, infatti, gli apparve per donargli una pianeta in segno di riconoscimento per aver difeso la dottrina dell'Immacolata Concezione. La rappresentazione della *Sacra Famiglia*, dunque, si pone come manifesto della discendenza divina di Cristo, nato da una donna senza peccato tramite incarnazione diretta di Dio. Grazie alla sua purezza e verginità, dunque, Maria ha sconfitto la colpa dei progenitori, quando Eva, per sfidare Dio, mangiò il frutto dell'albero proibito inducendo al male anche Adamo. La Vergine, dunque, con la sua divina progenie ha ristabilito il patto d'alleanza tra Dio e gli uomini e questo è il fulcro teologico de concetto di Immacolata Concezione, ribadito e sostenuto dai cattolici del Concilio di Trento e rinnegato dalla riforma protestante: la scena esterna, dunque, è manifesto di ciò che Sant'Ildefonso, cui è dedicato il trittico, difese nella sua attività pastorale.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

M. Rooses 1886-1892, v. II, p. 92, n. 295.

G. Glück 1921, v. II, pp. 11-12.

P. Saintenoy 1935, pp. 68-86.

J. Pope-Hennessy 1971, pp. 242-244, f. 233.

H. Vlieghe 1973, in: CRLB VII, v. 2, pp. 92-94, n. 118.



CATALOGO DELLE OPERE
III CAPITOLO: SOGGETTI RELIGIOSI
LA SERIE EUCARISTICA

1. INCONTRO TRA ABRAMO E MELCHISEDEC

Peter Paul Rubens

Serie Eucaristica per il convento delle Descalzas Reales – registro inferiore

1625-1626

Cambridge, Fitzwilliam Museum (inv. n. 231), olio su tavola, 15,6x15,6 cm.

Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. n.1696), olio su tavola, 86x91 cm. (in origine: 65x68,5 cm.)

Washington, National Gallery of Art (inv. n. 1506), olio su tavola, 66x82,5 cm.

Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art (inv. n. 212), olio su tela, 445,1x570,9 cm.

Della scena rimangono il bozzetto iniziale, conservato a Cambridge, un primo modello a Madrid, che fu poi sostituito da un secondo oggi conservato a Washington, e la guida in tela per la conversione in arazzo nel museo di Sarasota, che appartenne all'arciduchessa Isabella la quale la lasciò in eredità al convento delle carmelitane di Loeches. Michael Jaffé ricostruisce la storia della provenienza di ogni singola opera facente parte della serie. Rispetto ai modelli, nel bozzetto appare una composizione molto più semplificata, con un numero minore di personaggi posti tutti sullo stesso marcapiano, mentre nelle ideazioni successive Melchisedec è posto in alto, sopra un podio di alcuni gradini, mentre Abramo incede verso di lui. Tra il primo e il secondo modello si notano importanti variazioni: nella tavola di Washington, le colonne, originariamente tortili sono sostituite da quelle doriche e la prospettiva è leggermente rialzata; questo indica che la scena, in un primo momento pensata per il registro superiore, passò infine in quello inferiore, inizialmente sostituita dall'*Allegoria della Speranza*, che però non fu eseguita poiché inglobata, da un punto di vista iconografico, nel *Trionfo della Chiesa su ignoranza e cecità*. Insolitamente, in alcuni dettagli come la posizione degli angeli che reggono il drappo in alto, l'arazzo finale segue più stringentemente il modello di Washington rispetto alla tela finale di Sarasota. La scena rappresenta un episodio dell'Antico Testamento (Genesi 14, 18) fondamentale per l'istituzione eucaristica: Melchisedec, re di Salem (l'antica Gerusalemme) accoglie e benedice Abramo, di ritorno dalla vittoriosa battaglia contro Chedorlaomer, empio re di Elam; in tale occasione, il saggio Melchisedec offre a Dio pane e vino, in segno di riconoscenza, esattamente come, molti secoli dopo, farà Gesù durante l'Ultima Cena. Per questo motivo, Melchisedec è interpretato come precursore di Cristo nell'istituzione dell'Eucarestia: è ricordato, infatti, nel canone della Messa cattolica durante l'*Anamnesi*, ossia il memoriale del mistero della salvezza culminante nel momento della celebrazione eucaristica.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

E. Havekamp Begemann 1967, pp. 106-108.

M. Díaz Padrón 1975, pp. 287-291, f. 187.

C. Scribner 1975, pp. 520, 524-525, ff. 9-12.

N. de Poorter 1978, in: CRLB II, v. I, pp. 282-294, n. 7 (a-d).

M. Jaffé 1989, pp. 289-290, nn. 818-821.



Bozzetto originale: Cambridge, Fitzwilliam Museum



Primo modello: Madrid, Museo Nacional del Prado



Secondo modello: Washington, National Gallery of Art

Guida per la tessitura: Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art



2. IL SACRIFICIO DELL'ANTICO TESTAMENTO

Peter Paul Rubens

Serie Eucaristica per il convento delle Descalzas Reales – registro inferiore

1625-1626

Boston, Museum of Fine Arts (inv. n. 1985.839), olio su tavola, 65x88,5 cm. (in origine: 65x82,5 cm.)

Il bozzetto per questa scena è ricordato per l'ultima volta nell'inventario dei beni di Victor Wolfoet (24-26 ottobre 1652), nel quale sono menzionati anche il bozzetto dell'*Incontro tra Abramo e Melchisedec*, oggi conservato presso il Fitzwilliam Museum di Cambridge, quelli de *La raccolta della manna* e del *Profeta Elia nutrito dall'angelo*, oggi al Museo Bonnat di Bayonne, e il perduto bozzetto della *Vittoria dell'Eucarestia sui sacrifici pagani*. La grande guida in tela per la tessitura dell'arazzo, invece, appartenne alla stessa arciduchessa Isabella, ma andò distrutta nell'incendio del palazzo reale di Bruxelles nel 1731; se ne ha una traduzione a stampa incisa da Adriaen Lommelin (V.S. 44). L'unico esemplare, a parte la traduzione in arazzo, rimane il modello in tavola del museo di Boston, appartenuto all'elettore del Palatinato. Nella scena compare un sacerdote che sopra un altare d'oro riccamente decorato sta per sgozzare un agnello come sacrificio a Dio; davanti a lui, un attendente protende un vassoio per la raccolta del sangue versato, mentre una folla di astanti assistono al rito portando altri animali da offrire. Particolarmente significativi sono il tavolo d'oro sorretto da un grifone in primo piano, nel quale si trovano dodici pani, e l'Arca dell'Alleanza sul fondo, identificabile dai due serafini con le ali spiegate e disposte a volta, in segno di protezione della parola di Dio contenuta nell'arca per mezzo delle tavole della legge consegnate a Mosè. Il riferimento iconografico è all'antica festa dello *Yom Kippur*, ossia il giorno dell'espiazione (descritto nel sedicesimo capitolo del *Levitico*), quando veniva sacrificato un agnello in onore di Dio per cancellare i peccati del mondo: in tale occasione il Sommo Sacerdote ungeva con il sangue dell'animale sgozzato la lastra d'oro (*Kapporet*) che chiudeva l'arca dell'Alleanza. Attraverso questo antico rito, appaiono evidenti i riferimenti iconologici al Nuovo Testamento e, di conseguenza, all'Eucarestia: Gesù, infatti, è *Agnus Dei qui tollit peccata mundi* (Giovanni 1:29), Colui tramite il quale Dio rinnova la promessa della Salvezza agli uomini e toglie loro i peccati attraverso il sacrificio della crocifissione. La celebrazione eucaristica ricorda, dunque, l'atto con cui Dio sacrifica il proprio Figlio per liberare dal male gli esseri umani. I dodici pani sopra il tavolo in primo piano si riferiscono all'Ultima Cena, ma sono anche simbolo dei dodici Apostoli che per primi seguirono la Buona Novella di Cristo. Da questo punto di vista, l'Arca dell'Alleanza nel Nuovo Testamento diventa la figura della Vergine, che, come l'antico scrigno, contiene e protegge il Verbo di Dio incarnato: è, quindi, simbolo del patto tra Dio e gli uomini, sancito con le tavole date a Mosè nel Sinai (Esodo 19-24) e ribadito con l'Annunciazione dell'arcangelo Gabriele (Luca 1, 26-38). La scelta iconografica, dunque, ribadisce anche in questo caso una precisa lettura specificatamente cattolica dei testi sacri.

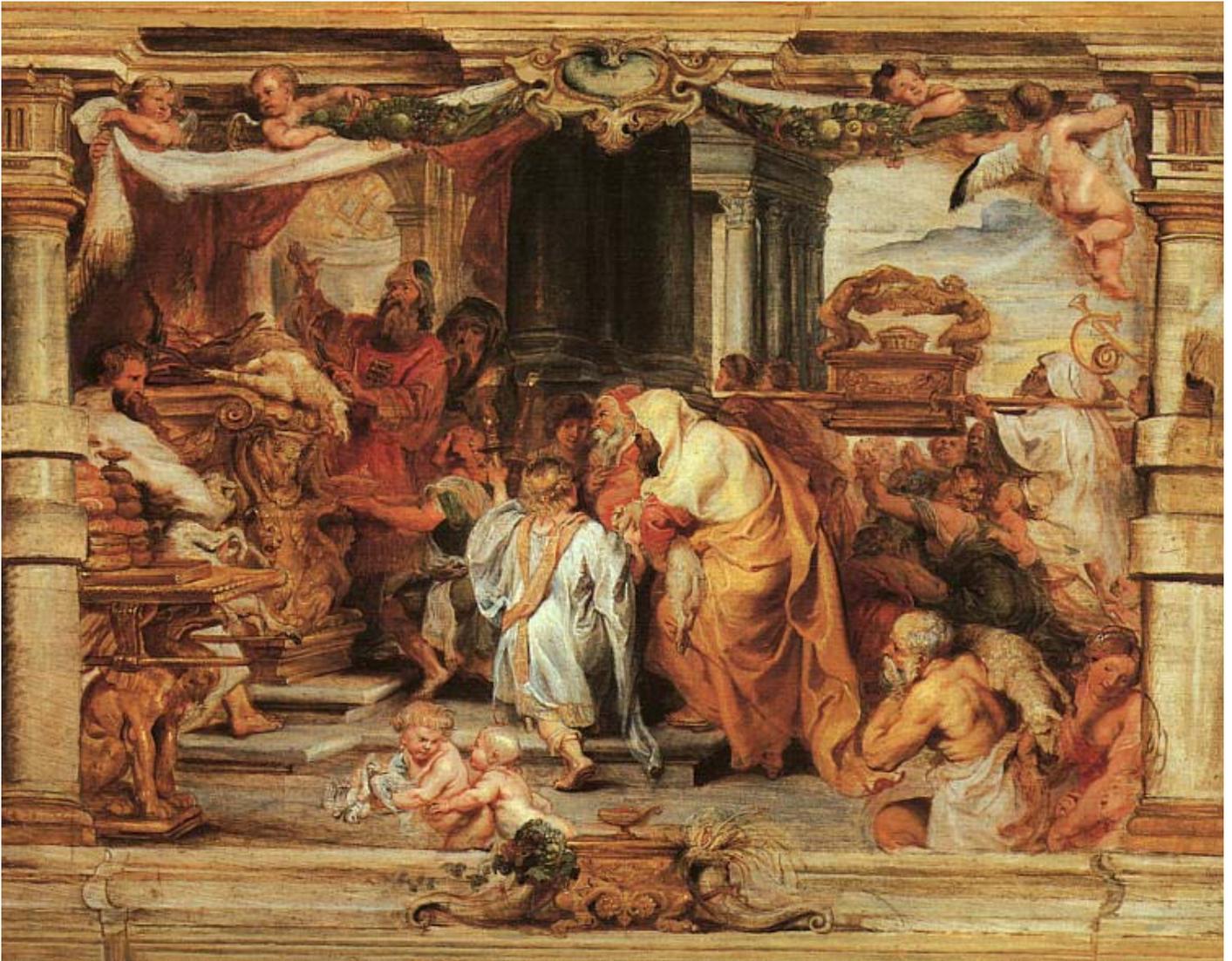
BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

J. Smith 1829-1842, v. II, pp. 278-279, 291, nn. 937, 1008.

C. Scribner 1975, pp. 254-252, f. 6.

N. de Poorter 1978, in: CRLB II, v. I, pp. 307-319, n. 10 (a-c).

M. Jaffé 1989, p. 290, nn. 822-824.



3. LA RACCOLTA DELLA MANNA

Peter Paul Rubens

Serie Eucaristica per il convento delle Descalzas Reales – registro superiore

1625-26

Bayonne, Musée Bonnat (inv. n. 456), olio su tavola, 15,5x13 cm.

Los Angeles, County Museum of Art (inv. n. M. 69.20), olio su tavola, 64,8x52,7 cm.

Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art (inv. n. 211), olio su tela, 487,7x411,4 cm.

Di questo esplicito riferimento veterotestamentario al mistero dell'Eucarestia sono noti il bozzetto iniziale, conservato presso il museo Bonnat di Bayonne, il modello in tavola, esposto al Los Angeles County Museum of Art, e la tela finale per la traduzione tessile, custodita a Sarasota. Il modello fece parte, probabilmente, delle collezioni reali spagnole, poi passato ai duchi di Pastrana, mentre la tela appartenne all'Infanta Isabella, committente dell'intero ciclo, la quale lo lasciò in eredità al convento delle carmelitane scalze di Loeches. Una copia del bozzetto su rame, firmata V.W., è conservata al Mauritshuis dell'Aia, insieme a un'altra copia, siglata con le stesse iniziali ed eseguita sul medesimo supporto, del bozzetto raffigurante l'*Incontro da Abramo e Melchisedec*. Da un punto di vista compositivo, Michael Jaffé nota che gli elementi iconografici della donna chinata per prendere un cesto sulla testa, così come quello del vecchio e della giovane che raccolgono la manna e di Mosè che allunga il bastone, derivano da un'incisione di Agostino Veneziano raffigurante il medesimo episodio biblico, versione a stampa tratta dall'affresco che Raffaello Sanzio eseguì presso le Logge Vaticane. La splendida figura femminile che si vede di spalle in primo piano, invece, riprende, nella torsione serpentinata del busto, la donna in primo piano a destra della *Trasfigurazione* di Raffaello. Il riferimento iconologico con il sacramento dell'Eucarestia è palese: come Dio nell'Antico Testamento mandò il nutrimento al popolo di Israele, fuggito dalla schiavitù in Egitto, nel momento in cui si stabilì il patto dell'Alleanza con Mosè sul monte Sinai (Esodo 16, 1-36), così, attraverso la mensa eucaristica, il popolo cattolico riceve il corpo e il sangue di Cristo per la remissione dei peccati. Il nutrimento rappresentato dalla manna e dal pane e il vino è soprattutto linfa per l'anima che anela a Dio e alla vita eterna, come disse Gesù (Matteo 4,4) citando il *Deuteronomio* veterotestamentario (8,3): "non di solo pane vive l'uomo, ma di ogni parola che esce dalla voce di Dio".

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

J.A. Goris – J.S. Held 1947, p. 49, n. A.39

E. Haverkamp Begemann 1953, p. 85-86, n. 73, f. 63.

J.S. Held 1968, pp. 13, 15-16.

N. de Poorter 1978, in: CRLB II, v. I, pp. 294-300, n. 8 (a-c).

M. Jaffé 1989, pp. 290-291, nn. 825-827.



Bozzetto originale: Bayonne, Musée Bonnat

Modello: Los Angeles, County Museum of Art



Guida per tessitura: Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art



4. IL PROFETA ELIA NUTRITO DALL'ANGELO

Peter Paul Rubens

Serie Eucaristica per il convento delle Descalzas Reales – registro superiore

1625-1626

Bayonne, Musée Bonnat (inv. n. 547), olio su tavola, 15,4x13 cm.

Bayonne, Musée Bonnat (inv. n. 548), olio su tavola, 65x54 cm.

Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, olio su tela, 410x338 cm.

Nello stesso museo di Bayonne sono conservati sia il bozzetto che il modello in tavola della scena veterotestamentaria. Per ragioni stilistiche e per l'ampio intervento della bottega, Michael Jaffé data la guida per la tessitura in tela di Valenciennes leggermente più tardi rispetto agli altri due esemplari (intorno al 1627). Nel bozzetto compare un corvo sopra la testa dell'angelo, particolare ripreso letteralmente dal racconto biblico secondo cui alcuni corvi seguivano il serafino trasportando fisicamente il cibo con cui Elia veniva sfamato. Nelle versioni successive, questo particolare viene omissso, probabilmente in ragione di una lettura più mistica dell'evento miracoloso. L'episodio si riferisce al racconto di quando Elia si recava sul monte Oreb per ricevere il nutrimento mandato da Dio (1Re 19, 5-10). Anche in questo caso, appare evidente il parallelo tra cibo divino e sacramento dell'Eucarestia, ma la simbologia legata al personaggio veterotestamentario è ancora più profonda. Nell'Antico Testamento, Elia riceve l'aiuto dell'angelo dopo aver sfidato e sconfitto i pagani profeti di Baal, racconto che trova un evidente riferimento nella situazione dell'Europa a seguito del Concilio di Trento, con il popolo dei cattolici contro gli infedeli aderenti alle dottrine riformate. Inoltre, Elia è considerato un antesignano di Cristo, in quanto non morì, ma fu assunto in Cielo in anima e corpo. Il popolo d'Israele aspettava con ansia il ritorno di Elia (Malachia 4,5), tanto che quando nel Vangelo Gesù chiese ai suoi discepoli "Chi crede la gente che io sia?", gli venne risposto che molti lo ritenevano Elia tornato dal Cielo (Matteo 16, 13-14). Per comprendere l'importanza di questa raffigurazione all'interno del ciclo eucaristico, è fondamentale collegare l'episodio della disfatta degli oracoli di Baal al monte Carmelo, dove il fatto avvenne: Elia, dunque, venne ricordato come il profeta del Carmelo e, per il modello contemplativo della sua vita, venne considerato padre e ispiratore dell'ordine monastico dei carmelitani, del quale faceva parte anche il convento delle Descalzas Reales, cui era destinata la serie rubensiana.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

E. Haverkamp Begemann 1953, p. 85.

J.S. Held 1968, p. 13, 15-16.

C. Souviron 1958, p. 30.

N. de Poorter 1978, in: CRLB II, v. I, pp. 300-307, n. 9 (a-c).

M. Jaffé 1989, p. 291, nn. 829-831.



Bozzetto originale: Bayonne, Musée Bonnat

Modello: Bayonne, Musée Bonnat



Guida per la tessitura: Valenciennes, Musée des Beaux-Arts

5. VITTORIA DELL'EUCARESTIA SUI SACRIFICI PAGANI

Peter Paul Rubens

Serie Eucaristica per il convento delle Descalzas Reales – registro superiore

Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. n. 1699), olio su tavola, 86,5x106 cm. (in origine: 65x91,5 cm.).
1626 ca.

Il bozzetto per questa composizione è ricordato per l'ultima volta nell'inventario dei beni di Victor Wolfvoet del 1652, mentre la guida per la realizzazione tessile appartenne all'Infanta Isabella ma fu distrutta nell'incendio del palazzo reale di Bruxelles nel 1731. A parte l'arazzo, dunque, rimane soltanto il modello in tavola del Prado, che condivide le stesse vicende degli altri modelli conservati nello stesso museo, ossia quelli per la *Vittoria della Verità Eucaristica sull'Eresia*, per *l'Incontro tra Abramo e Melchisedec*, per *il Trionfo dell'Amore divino* e *il Trionfo della Chiesa sulla cecità e l'ignoranza* e infine per i *Santi e Dottori dell'Eucarestia*: tutti entrarono nelle collezioni reali spagnole nel 1694, provenienti dai beni di Luis Méndez de Haro ed ereditati da Gaspar, marchese di Elche e vicerè di Napoli. Si tratta di una composizione allegorica che mostra il sacramento dell'Eucarestia trionfante sugli antichi riti pagani. In alto, un angelo avvolto dalla luce divina irrompe all'interno di un tempio romano impugnando in una mano il calice con l'ostia consacrata e nell'altro il flagello della vendetta di Dio; sul lato opposto, in semioscurità, alcuni sacerdoti stanno offrendo libagioni, ossia grano e vino, alla statua di Giove Capitolino, cui è dedicato il tempio. L'apparizione dell'angelo interrompe il sacrificio per sgozzamento del bue; l'altare sacrificale viene rovesciato, come le altre suppellettili del rito (brocche e patere) e gli accoliti scaraventati a terra. L'intervento divino, dunque, impedisce che venga sparso sangue e offerto pane e vino a una falsa divinità, poiché solo il sangue di Cristo può salvare l'umanità dal male e solo la mensa eucaristica, rappresentata dall'ostia consacrata, è suggello della promessa della vita eterna. Come ha osservato Nora de Poorter, questa composizione rivela la grande erudizione di Rubens riguardante la storia e l'arte antica: l'altare con la raffigurazione dell'aquila è tratto da fregi antichi, che verosimilmente studiò in Italia, così come i particolari del rito pagano: la patera per raccogliere il sangue versato, il coltello sacrificale (*secespita*) e l'incensiere (*acerra*), sono elementi che si ritrovano nel celebre *Electorum libri duo*, scritto dal fratello Philip durante il secondo soggiorno romano ed edito ad Anversa nel 1608. È importante ricordare che tra il 1605 e il 1607 i due fratelli abitarono insieme in via della Croce a Roma e condivisero gli stessi interessi antiquariali, tanto che le illustrazioni della pubblicazione di Philip furono incise da Cornelis Galle e tratte da originali disegni di Peter Paul.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

V.H. Elbern 1954-1955, p. 33.

V.H. Elbern 1955, p. 76, f. 35.

M. Díaz Padrón 1975, pp. 287-290, 293-294, f. 189.

N. de Poorter 1978, in: CRLB II, v. I, pp. 371-377, n. 16 (a-c).

M. Jaffé 1989, p. 291, nn. 831-833.



6. VITTORIA DELLA VERITÀ EUCARISTICA SULL'ERESIA

Peter Paul Rubens

Serie Eucaristica per il convento delle Descalzas Reales – registro superiore

Cambridge, Fitzwilliam Museum (inv. n. 299), olio su tavola, 16,2x21,3 cm.

Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. n. 1697), olio su tavola, 87x92 cm. (in origine: 64,5x92 cm.).

1626 ca.

Come tutti i bozzetti conservati a Cambridge (*Incontro tra Abramo e Melchisedec, Trionfo della Fede Cattolica, Trionfo dell'Amore divino, Trionfo della Chiesa sulla cecità e sull'ignoranza, Santi e dottori dell'Eucarestia e I quattro Evangelisti*), anche in questo caso la piccola tavola monocroma appartenne alla fine del XIX secolo al reverendo R.E. Kerrich. La grande tela, eseguita come guida per l'arazzo finale, fu distrutta nell'incendio del 1731 del palazzo reale di Bruxelles. Come la *Vittoria dell'Eucarestia sui sacrifici pagani*, che rappresenta il trionfo della religione cristiana sull'antico paganesimo, questa composizione fa diretto riferimento alla storia del cattolicesimo, unica e vera dottrina erede della fede paleocristiana. Al centro della scena il Tempo, identificato come il vecchio alato di spalle, guida verso la luce la Verità, personificata da una donna vestita di bianco, che indica il cartiglio in alto recante la scritta "hoc est corpus meum", chiaro riferimento al dogma eucaristico della Transustanziazione. Mentre dal lato della figura femminile due personaggi con libri e rotoli, evidentemente rappresentanti i testi sacri, inseguono la Verità, dal lato opposto in alto due mostri alati sputano fuoco facendo fuggire due uomini seminudi, mentre in primo piano in basso sono rappresentati gli eretici che vengono sconfitti. Il personaggio con il berretto frigio che ha in mano un libro e nell'altra una penna è da identificarsi come Giovanni Calvino, mentre il pingue frate alle sue spalle è Martin Lutero; sotto di loro, l'uomo seminudo che porta in mano un ostensorio rovesciato è probabilmente Tanchelmo, un eretico di Anversa del dodicesimo secolo che mise in dubbio il fondamento della Messa. Si tratta, dunque, di un palese manifesto contro le dottrine riformate e in tal senso devono essere verosimilmente lette anche le due figure che fuggono dal fuoco dei mostri alati: Rooses le interpretò come personificazioni delle passioni diaboliche, ma il riferimento è un po' troppo generico; Nora de Poorter, invece, nota il copricapo maomettano dell'uomo sul fondo e le ostie nascoste dal personaggio che brandisce in aria il pugnale; le particole e l'arma potrebbero, dunque, avere un riferimento storico specifico nel miracolo che avvenne nel 1370 a Bruxelles, quando dalla cattedrale alcuni profanatori rubarono le ostie consacrate per pugnarle in segno di dispregio, ma le particole cominciarono a sanguinare. Del misfatto fu accusata la comunità ebraica, in quanto furono gli Israeliti che condannarono a morte Cristo, per cui l'abbigliamento dei due seminudi potrebbe essere riferito alle due principali religioni monoteiste non cristiane: il giudaismo e la fede islamica.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

V.H. Elbern 1955, pp. 52, 78.

V.H. Elbern 1958, p. 135, n. 24.

M. Díaz Padrón 1975, pp. 287-291, f. 188.

N. de Poorter 1978, in: CRLB II, v. I, pp. 377-384, n. 17 (a-c).

M. Jaffé 1989, pp. 291-292, nn. 834-836.



Bozzetto originale: Cambridge, Fitzwilliam Museum



Modello: Madrid, Museo Nacional del Prado

7. IL TRIONFO DELLA FEDE CATTOLICA

Peter Paul Rubens

Serie Eucaristica per il convento delle Descalzas Reales – registro inferiore

Cambridge, Fitzwilliam Museum (inv. n. 243), olio su tavola, 16,5x22 cm. (in origine: 16,2x21,5 cm.)

Bruxelles, Royal Museum des Beaux-Arts (inv. n. 7442), olio su tavola, 63x98 cm.

Valenciennes, Musées des Beaux-Arts, olio su tela, 481x595 cm. (in origine: 481x650 cm.)

1625-1626

Al centro della scena, sopra un carro dorato, una donna, simbolo della Fede, tende il braccio a mostrare un ostensorio dal quale si irradia la luce divina; è accompagnata da un angelo che porta la croce e da un mappamondo ai suoi piedi. Il carro è trasportato da quattro angeli: davanti è trainato da due cherubini mentre sul lato opposto è spinto da due putti. Dietro il carro, alcune figure imprigionate seguono a piedi la Fede: sono la rappresentazione della conoscenza umana che deve essere guidata dalla fede cattolica. La donna con quattro seni, come l'antica Gea, la Madre Terra, è simbolo della Natura, mentre l'uomo più vicino al carro rappresenta la scienza; proprio questo personaggio costituisce una delle differenze più evidenti tra il bozzetto originario e le realizzazioni successive: nella tavola di Cambridge, infatti, l'uomo è senza barba e ha in mano il caduceo, mentre nel modello e nella guida in tela per la tessitura è barbato e ha in mano un astrolabio. Più in generale, mentre nel bozzetto i prigionieri sono legati da una corda tenuta in mano dalla personificazione della Fede, nelle realizzazioni successive questa composizione è stemperata, per cui questi personaggi seguono semplicemente il carro ma sono liberi da legacci. Esistono molte differenze tra il bozzetto e la realizzazione finale, che appare molto più complessa: nella tavola di Cambridge, non sono raffigurati i due putti che, davanti alla croce tenuta dall'angelo sul carro, portano gli strumenti della passione (la corona di spine e i chiodi della crocefissione); al loro posto, sono presenti due serafini che suonano le trombe del paradiso, omessi nelle successive realizzazioni ma utilizzati nel *Trionfo della Chiesa su Ignoranza e Cecità*. Inoltre, nel bozzetto sono assenti i due angeli in volo che dietro al carro indicano la strada ai prigionieri e anche quelli che trainano il carro sono in posizione diversa: nella tavola di Cambridge trainano il carro per mezzo di una traversa posta davanti ai pali che reggono il piano d'appoggio, mentre nelle realizzazioni successive, questa traversa è omessa e i due angeli, a cavalcioni, trascinano ognuno un palo. Come nota Nora de Poorter, quest'ultima soluzione è meno logica da un punto di vista pratico ma è esteticamente più dinamica. Scribner, invece, individua nella rappresentazione della Natura un riferimento iconografico alla prigioniera che compare nel *Trionfo di Tito e Vespasiano*, dipinto su tavola da Giulio Romano nel 1537 e attualmente conservato presso il Louvre. La posizione della Fede al centro della composizione merita un'attenzione particolare: il gesto che contrappone le membra opposte in tensione e contrazione è stato più volte utilizzato da Rubens durante tutto l'arco della propria carriera, dai giovanili *San Sebastiano curato dagli angeli* della Galleria Corsini di Roma (1603 ca.) e *Cristo Risorto* della Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze (1615 ca.), al più tardo *Ercole nel giardino delle Esperidi* della Galleria Sabauda di Torino (1638): deriva dallo studio della statuaria antica come il *Torso del Belvedere* e il *Laocoonte* dei Musei Vaticani, esemplari utilizzati non come modelli da citare pedissequamente, in linea con la tradizione rinascimentale e manierista, piuttosto da convertire di volta in volta in differenti rappresentazioni, sacre o profane,

femminili o maschili, secondo quell'interpretazione anticonvenzionale della classicità che Rubens insegnò, anche se per via indiretta, alla successiva generazione di artisti di epoca barocca. In particolare, la tensione del braccio che sostiene l'ostensorio, contraria alla contrazione del braccio opposto leggermente portato dietro la schiena, ricorda la tela raffigurante *Susanna e i Vecchioni* dell'Hermitage di San Pietroburgo (ante 1611).

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

V.H. Elbern 1955, p. 82, f. 42.

C. Souviron 1958, p. 30.

C. Scribner 1975, p. 524, f. 7.

N. de Poorter 1978, in: CRLB II, v. I, pp. 331-342, n. 12 (a-d).

M. Jaffé 1989, p. 292, nn. 837-839.



Bozzetto originale: Cambridge, Fitzwilliam Museum

Modello: Bruxelles, Royal Museum des Beaux-Arts



Guida per la tessitura: Valenciennes, Musées des Beaux-Arts



8. IL TRIONFO DEL DIVINO AMORE

Peter Paul Rubens

Serie Eucaristica per il convento delle Descalzas Reales – registro inferiore

Cambridge, Fitzwilliam Museum (inv. n. 230), olio su tavola, 16,3x16,6 cm. (in origine: 15,6x16 cm.)

Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. n. 1700), olio su tavola, 86x91 cm. (in origine: 65x66 cm.)

Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art (inv. n. SN977), olio su tela, 388,6x482,4 cm.

1626-1627

Mentre il bozzetto proviene dalla collezione Kerrich, il modello entrò al Prado con i beni della corona spagnola poiché appartenne al marchese di Elche, viceré di Napoli; la tela guida per la tessitura, invece, era di proprietà dell'Infanta Isabella, committente dell'intera serie, e passò dopo la sua morte al convento delle carmelitane scalze di Loeches. Sopra un carro dorato trasportato da due leoni, di cui uno cavalcato da un putto, una donna, personificazione della Carità, tiene in braccio un bambino portandolo a sé per baciarlo, mentre tiene nell'altra mano le braccia di altri due bambini, in segno di protezione. Sopra la testa della donna, un gruppo di puttini volano in cerchio tenendosi per mano: ne sono visibili undici, ma si deve presupporre un dodicesimo dietro le spalle della donna, numero perfetto come le tribù di Israele, gli Apostoli e le stelle della corona della Vergine Maria. Davanti alla Carità, un pellicano curva il proprio becco per mordere il proprio petto: questo atteggiamento, tipico in questi volatili dotati di una sacca nella quale trasportano le loro prede con le quali sfamano la loro prole, venne interpretato in età paleocristiana come simbolo di Cristo; come infatti, il pellicano lacera se stesso per nutrire con il proprio sangue i piccoli, così Gesù ha sacrificato se stesso per salvare l'umanità dal peccato e donare la vita eterna. Seguono il carro altri due putti, il più alto dei quali, in primo piano e dotato di ali, alza un braccio per mostrare un cuore tra le fiamme, simbolo della passione per l'amor divino che diventerà un motivo iconografico tipico nell'arte della Controriforma. Come osserva Nora de Poorter, il tema dei leoni è ripreso dall'antico mito di Cibele, la *Mater Magna* dea della fecondità, in questo senso assimilabile alla virtù cristiana della Carità, ma è anche rappresentazione della bestialità domata dalla potenza dell'Amor Divino. Secondo la prima lettera di San Paolo ai Corinzi, la Carità è la qualità più importante per un cristiano, più preziosa anche delle altre due virtù teologiche, ossia la Fede e la Speranza. La rappresentazione della Carità è legata al Divino Amore in quanto è per la Sua immensa misericordia che Dio si è incarnato e si è sacrificato per donare con il Suo esempio la vita eterna all'umanità. In questo senso, dunque, l'Eucarestia è il sacramento con cui si ricorda la Carità verso gli esseri umani del Divino Amore Incarnato. Il credo cattolico nella Transustanziazione, rinnegato dalle dottrine riformate, diventa quindi il simbolo per eccellenza dell'amore di Dio per il Suo popolo ed esempio più nobile della più alta delle virtù, la Carità.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

E. Haverkamp Begemann 1967, p. 108.

M. Díaz Padrón 1975, pp. 287-290, 294-295, f. 189.

C. Scribner 1975, p. 520, f. 3.

N. de Poorter 1978, in: CRLB II, v. I, pp. 343-354, n. 13 (a-d).

M. Jaffé 1989, pp. 292-293, nn. 840-842.



Bozzetto originale: Cambridge, Fitzwilliam Museum

Modello: Madrid, Museo Nacional del Prado



Guida per tessitura: Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art

9. IL TRIONFO DELLA CHIESA SULL'IGNORANZA E LA CECITÀ

Peter Paul Rubens

Serie Eucaristica per il convento delle Descalzas Reales – registro superiore

Cambridge, Fitzwilliam Museum (inv. n. 228), olio su tavola, 16,5x24, cm. (in origine: 16,1x24,4 cm.)

Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. n. 1698), olio su tavola, 86x106 cm. (in origine: 62x98,5 cm.)

1626-1627

La grande tela che servì come guida per la tessitura dell'arazzo finale andò distrutta nell'incendio del palazzo reale di Bruxelles nel 1731. Il bozzetto, insieme agli altri conservati a Cambridge, proviene dalla collezione Kerrich, mentre il modello, come gli altri attualmente al Prado, entrò nelle collezioni reali di Spagna tramite il marchese di Elche, viceré di Napoli. La composizione è concepita come un trionfo romano: su un grande carro dorato incedente, è posta la figura di una donna abbigliata con i paramenti liturgici (dalmatica, stola e piviale); un angelo dietro di lei le sta posando sul capo la tiara papale, mentre un altro angelo le aggiusta il manto. Si tratta evidentemente della personificazione della Chiesa, così come viene descritta nella *Prosopographia* di Philips Galle (*Knipping* II, p. 144, f. 98) o nel frontespizio creato da Rubens per la pubblicazione *Generale Kerckelicke Historie*, ossia la traduzione, a cura di Henricus Spondanus e Heribert Rosweyde, degli *Annales* di Cesare Baronio. In questo caso, la Chiesa mostra tra le braccia tese un ostensorio, simbolo della Santa Eucarestia. Davanti a lei, al centro della scena, una colomba irradiata di luce divina (simbolo dello Spirito Santo) guida il carro trionfale, che è trainato da quattro cavalli bianchi. Tre figure femminili conducono i destrieri tenendoli per le briglie, mentre una quarta donna, in secondo piano, anticipa il corteo trionfale portando il labaro. Questi personaggi sono stati oggetto di molteplici ipotesi interpretative: Bellori, che per primo fece una descrizione della composizione basandosi su un'incisione (*Vite...*, 1672, p. 234), identifica la donna che porta sulla testa la pelle di leone come la Fortezza, mentre la figura femminile in primo piano come la Giustizia, per via che nella versione a stampa di Bolswert ha in mano una spada fiammeggiante, ma è un dettaglio che non trova riscontro nelle originarie rappresentazioni rubensiane. In base a questa interpretazione, si ipotizza che le quattro figure femminili siano rappresentazioni delle virtù cardinali, ma non ci sono elementi iconografici per individuarle con certezza. È pur vero che nell'incisione di Bolswert compare la scritta "Per septena tuas moderatur dona quadrigis Spiritus" ("Lo Spirito con i suoi sette doni guida il tuo carro"), allusione alle sette qualità donate dallo Spirito Santo (Sapienza, Intelletto, Consiglio, Fortezza, Scienza, Pietà e Timor di Dio) e in linea con la descrizione che Dante offre del carro trionfale della Chiesa (*Purgatorio*, XXXII): se le quattro donne davanti al carro potrebbero essere allegorie generiche di tali doni, per cui mancano dei precisi riferimenti iconografici tranne per una, che può essere con certezza definita come la Fortezza, rimane l'interrogativo di quali altri personaggi possono essere interpretati come simboli degli altri tre attributi dello Spirito Santo. Tralasciando il personaggio femminile che porta il labaro, le altre tre figure potrebbero essere interpretate come le virtù teologali, così come viene descritto nel trentaduesimo canto del *Purgatorio* di Dante, ma anche in questo caso non ci sono elementi iconografici per identificare con precisione ciascuna donna e in ogni caso non si spiegherebbe la pelle di leone sopra la testa del personaggio in fondo. Dietro i quattro cavalli compaiono altre tre figure femminili con una corona d'alloro sulla nuca, di cui la prima mostra un ramo d'ulivo: poco

convincente è l'ipotesi per cui sono la rappresentazione delle virtù teologali o delle altre tre qualità proprie dello Spirito Santo, poiché sono figure troppo secondarie. Il cavallo in primo piano è montato da un angelo che porta la basilica, ossia il conopeo papale che simboleggia il potere della chiesa cattolica, con sotto le chiavi di San Pietro incrociate (una dorata e l'altra d'argento), allegoria dell'autorità del Santo Padre sulla Chiesa. Sopra i cavalli, una donna alata, simbolo della Vittoria, reca con sé la corona d'alloro, emblema del trionfo, e la palma, che simboleggia la sconfitta della morte e la conquista della vita eterna; davanti a lei, due serafini annunciano il corteo trionfale suonando le trombe del paradiso. Sotto le ruote del carro, i nemici della Chiesa sono gettati a terra e annientati: in particolare, la donna in primo piano con i serpenti tra le chiome è la personificazione della Discordia, o meglio di un particolare tipo di dissidio: l'Eresia. L'espressione di terrore di questo personaggio ricorda la *Medusa* degli Uffizi che Michelangelo Merisi dipinse intorno al 1597, tema ripreso dallo stesso Rubens in un dipinto su tavola realizzato intorno al 1618 e conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna (68,5x118 cm., inv. n. 3834). I due uomini che incedono prigionieri dietro al carro sono l'Ignoranza, distinguibile dalle orecchie d'asino, e la Cecità morale, rappresentata dall'uomo bendato. Nella bordura della composizione è presente, in basso al centro, un globo terraqueo circondato da un serpente e sormontato da un ramo di palma e un timone: si tratta di un'impresa che lo stesso Bellori identifica come allegoria dell'eterna dominazione della Chiesa sul mondo: il serpente che rincorre la propria coda è simbolo di eternità, il globo è la rappresentazione del mondo, il timone e la palma sono segni del potere della Chiesa. Nel bozzetto originale, tale impresa è affiancata da due leoni, allegoria della forza, omessi nelle realizzazioni successive. La complessa simbologia della composizione ha il chiaro scopo di ribadire il fondamentale ruolo della Chiesa come intermediaria tra Dio e l'umanità, concetto rinnegato dalla dottrina protestante e fulcro dei dettami della Controriforma.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

J.S. Held 1968, pp. 13, 15-16.

M. Díaz Padrón 1975, pp. 287-290, 292-293, f. 188.

C. Scribner 1975, p. 520, f. 2.

N. de Poorter 1978, in: CRLB II, v. I, pp. 320-331, n. 11 (a-c).

M. Jaffé 1989, p. 293, nn. 843-845.



Bozzetto originale: Cambridge, Fitzwilliam Museum



Modello: Madrid, Museo Nacional del Prado

10. SANTI E DOTTORI DELL'EUCARESTIA

Peter Paul Rubens

Serie Eucaristica per il convento delle Descalzas Reales – registro inferiore

Cambridge, Fitzwilliam Museum (inv. n. 241), olio su tavola, 15,8x16,5 cm.

Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. n. 1695), olio su tavola 86,5x91 cm. (in origine: 65,5x68,5 cm.)

Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art (inv. n. 214), olio su tela, 427x442 cm.

1627 ca.

La composizione (attestata con il bozzetto di Cambridge, il modello del Prado e la tela per la traduzione in arazzo di Sarasota) mostra i santi e i dottori della Chiesa che si ersero a difensori del sacramento dell'Eucarestia. Si tratta di sette figure incedenti identificabili dai costumi che indossano; i primi tre con il piviale e l'ultimo vestito di rosso sono i quattro primitivi dottori della Chiesa proclamati tali da Bonifacio VIII nel 1298: il primo di fronte con la mitra e il pastorale è Sant'Ambrogio, seguito da Sant'Agostino, di spalle, e da Gregorio Magno, identificabile perché è l'unico con la tiara papale; dalla parte opposta, la figura con il cappello cardinalizio è San Girolamo, che tiene in mano la *Vulgata*, traduzione in latino della Bibbia cui attese. Le tre figure centrali, invece, sono Santa Chiara, che tiene in mano l'ostensorio e San Tommaso d'Aquino, seguito da un monaco vestito di bianco identificabile con San Norberto. In alto, la colomba, simbolo dello Spirito Santo, irradia la luce divina su di loro. Tutti questi santi si distinsero particolarmente per la loro devozione al sacramento eucaristico: Sant'Ambrogio contribuì all'affermarsi del credo nella presenza reale di Cristo nell'Eucarestia, principio della successiva dottrina della Transustanziazione, concetto più volte ribadito nei suoi scritti *De sacramentis* e *De mysteriis*; Sant'Agostino fu l'iniziatore dell'adorazione eucaristica (*Sermo* 228); Gregorio Magno fu protagonista del miracolo eucaristico che avvenne a Roma nel 595, quando il pane e il vino si trasformarono realmente in carne e sangue affinché una donna che assisteva alla messa rinsavisse dal dubbio; Santa Chiara mise in fuga un manipolo di infedeli saraceni, che avevano fatto irruzione nel convento di San Damiano ad Assisi, avanzando verso di loro con un ostensorio in mano; la *Summa theologia* di San Tommaso fu assunta dal Concilio di Trento come testo contro le dottrine riformate, così come la *Vulgata* di San Girolamo, che dalla Controriforma divenne la versione biblica ufficiale. Il monaco vestito di bianco ha avuto varie interpretazioni: Bellori lo identifica con il francescano San Bonaventura, Held parla di Sant'Alberto, santo cui era dedicato il nome dell'arciduca, consorte dell'Infanta Isabella. Più verosimilmente, però, si tratta di San Norberto, fondatore dell'ordine mendicante dei premostratensi, che predicò le Sacre Scritture soprattutto contro le tesi di Tanchelmo, eretico di Anversa. Come nota Nora de Poorter, Santa Chiara è indubabilmente raffigurata con le fattezze dell'Infanta Isabella, diventata terziaria francescana dopo la morte del marito. Questa coincidenza ribadisce, dunque, la strenua fede e difesa della cattolicità da parte della governatrice delle Fiandre meridionali.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

E. Haverkamp Begemann 1967, p. 108.

M. Díaz Padrón 1975, pp. 286-290, f. 187.

C. Scribner 1975, pp. 519, 525, f. 5.

N. de Poorter 1978, in: CRLB II, v. I, pp. 361-371, n. 15 (a-d).

M. Jaffé 1989, p. 293, nn. 846-848.

A. García Sanz 1998, in: *Albert & Isabelle (Catalogue)*, pp. 284-285, n. 392.



Bozzetto originale: Cambridge, Fitzwilliam Museum

Modello: Madrid, Museo Nacional del Prado



**Guida per la tessitura: Sarasota, John and Mable Ringling
Museum of Art**

11. I QUATTRO EVANGELISTI

Peter Paul Rubens

Serie Eucaristica per il convento delle Descalzas Reales – registro superiore

Cambridge, Fitzwilliam Museum (inv. n. 242), olio su tavola, 16,3x16,7 cm. (in origine: 15,9x16,3 cm.)

Winchcombe (Gloucestershire), Sudeley Castle, the Morrison Trust (collezione Dent-Brocklehurst), olio su tavola, 64x68 cm.

Sarasota, Johan and Mable Ringling Museum of Art (inv. n. 213), olio su tela, 435,4x447 (in origine: 490x500 cm.)

1626-1627

Come gli altri bozzetti conservati a Cambridge, anche in questo caso la tavola proviene dalla collezione del reverendo Kerrich, mentre la tela esposta a Sarasota appartenne all'Infanta Isabella e, dopo la sua morte, passò al convento delle carmelitane scalze di Loeches. I quattro Evangelisti sono rappresentati a piedi nudi, vestiti di una lunga tunica e di un ampio mantello, e sono accompagnati dai loro simboli: il bue di San Luca e il leone di San Marco sono davanti a loro, mentre l'aquila di San Giovanni e l'angelo di San Matteo volano sopra le loro teste. Come nota Nora de Poorter, l'angelo è al centro in posizione predominante perché simboleggia l'ispirazione divina, che attira l'attenzione anche di Luca e Marco, non solo di Matteo. La posizione e l'ambientazione non sono in linea con la tradizione figurativa rinascimentale: solitamente, i quattro Evangelisti sono ritratti in un interno, generalmente raffigurati intenti a scrivere, mentre in questa composizione rubensiana camminano in un paesaggio. Anche le loro pose sono innovative: solo Giovanni e Luca sono raffigurati frontalmente, mentre Matteo è di profilo e Marco addirittura di spalle, rendendo la composizione molto dinamica. Questa scelta è da inserire nel quadro più ampio della serie: i quattro Evangelisti, infatti, fanno parte del corteo che accompagna il trionfo della Chiesa, in linea con il ventinovesimo canto del *Purgatorio* di Dante e l'interpretazione medievale degli evangelisti come le quattro ruote del carro di Aminadab, che trasportò l'Arca dell'Alleanza. Pochissime sono le differenze tra il bozzetto originale e le versioni successive: la più evidente è la posizione dell'angelo, che nella tavola di Cambridge appare meno centrale e importante, mentre Giovanni porta il calice nella mano opposta e il manto è poggiato sulla spalla contraria rispetto alle altre rappresentazioni. L'apostolo più giovane, dunque, ha in mano una coppa da cui esce un serpente, allusione a un episodio della sua vita: contrariamente agli altri tre, Giovanni è l'unico evangelista morto naturalmente e non martirizzato; si narra, infatti, che con l'aiuto della propria fede scampò all'esecuzione capitale. Secondo la *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varagine, Aristodemo, sacerdote del tempio di Diana a Efeso, mise alla prova la fede di Giovanni imponendogli di bere vino avvelenato, lo stesso che aveva ucciso due condannati; piuttosto che adorare false divinità, Giovanni bevve, ma il veleno si trasformò in un serpente che scivolò via dalla coppa facendo rimanere illeso il giovane apostolo che, ispirato dallo Spirito Santo, resuscitò i due condannati e convertì Aristodemo. Secondo un'altra versione, contenuta nell'apocrifio *Atti di Giovanni*, l'episodio successe a Roma per ordine di Domiziano. In generale, la presenza degli Evangelisti esalta il sacramento dell'Eucarestia istituita durante l'Ultima Cena, episodio della vita di Cristo cui fanno riferimento tutti i Vangeli (Matteo 26, 20-30; Marco 14, 17-26; Luca 22, 14; Giovanni 13, 1-20).

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

E. Havekamp Begemann 1953, p. 85.

E. Havekamp Begemann 1967, p. 108.

J.A. Goris - J.S. Held 1947, p. 53, n. A74.

N. de Poorter 1978, in: CRLB II, v. I, pp. 354-361, n. 14 (a-c).

M. Jaffé 1989, p. 294, nn. 849-851.



**Bozzetto originale: Cambridge, Fitzwilliam
Museum**

**Guida per tessitura: Sarasota, Johan and
Mable Ringling Museum of Art**



12. RE DAVIDE CHE SUONA L'ARPA

Peter Paul Rubens

Serie Eucaristica per il convento delle Descalzas Reales – scena indipendente

Merion, Barnes Foundation (inv. n. 812), olio su tavola, 45x66 cm.

1627 ca.

Il bozzetto di questa composizione non si conosce: la tavola della Barnes Foundation costituisce il modello per la realizzazione finale. In una sorta di inquadratura a lunetta, affiancata da colonnine mistilinee sormontate da capitelli corinzi e decorate con punzonature e palmette, è raffigurato Re Davide seduto tra le nuvole mentre suona l'arpa. Accanto a lui, cinque angeli intonano un canto: due davanti leggono lo stesso spartito, altri tre sono alle sue spalle. La corona poggiata di fianco non lascia dubbi di interpretazione sull'identificazione del personaggio veterotestamentario. Davide, secondo re d'Israele vissuto durante la prima metà del X secolo a.C., divenne da mite pastorello suonatore solitario a citaredo del Re Saul; le sue imprese sono narrate nei libri di *Samuele*, nel primo libro dei *Re* e nel primo libro delle *Cronache* dell'Antico Testamento: a lui è attribuito il libro dei *Salmi* e si narra che danzava davanti all'Arca dell'Alleanza; grazie alla sua abilità musicale e al conseguente potere incantatorio, era in grado di allontanare la tristezza, terreno fertile per le tentazioni del maligno. L'inquadratura generale e la forma a lunetta ricordano la scena centrale del gruppo dell'*Adorazione dell'Eucarestia* raffigurante i due angeli che mostrano l'ostensorio, anche se in questo caso la centina è poligonale e non ad arco; l'impostazione compositiva, invece, è simile ai due pannelli con gli angeli musicanti. Lo sguardo di Davide, inoltre, è rivolto verso l'alto, quindi Nora de Poorter suppone che l'originaria posizione dell'arazzo dovesse essere connessa con la centrale *Adorazione dell'Eucarestia*. Secondo Tormo, la scena, quantunque singola, doveva formare parte del gruppo principale dei cinque arazzi, quindi essere esposta nella parete d'altare; a tal proposito, Nora de Poorter non concorda con tale ricostruzione, ipotizzando che si trovasse originariamente sulla parete a sinistra dell'altare, per la posizione del protagonista. In effetti, come re d'Israele e per la devozione all'Arca dell'Alleanza, la figura di Davide costituisce un naturale predecessore della casata asburgica, paladina dell'alleanza stabilita tra Dio e l'umanità tramite il sacramento dell'Eucarestia e per questo sostenitrice della dottrina cattolica: potrebbe dunque essere stato disposto sopra la tribuna reale. Il modello corrisponde abbastanza puntualmente alla realizzazione tessile: si individuano pochissime variazioni scarsamente significative, come la diversa tipologia d'ali dell'angelo davanti a Davide più prossimo all'arpa, al quale, nel bozzetto, manca il drappo svolazzante sopra la testa. La composizione rubensiana è molto simile a un dipinto di Hendrik Terbrugghen, eseguito nel 1628 e conservato presso il Museo Nazionale di Varsavia: entrambe le opere pongono Davide al centro, intento a suonare l'arpa circondato da angeli cantori; le uniche differenze notevoli sono costituite dall'aspetto più anziano e dall'ambientazione in un interno nel dipinto del pittore di Utrecht. Secondo Nora de Poorter, tale coincidenza è spiegabile con una medesima figurazione alla quale entrambi i maestri di ispirarono, probabilmente di cultura italiana.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

G. Hoet 1752, v. II, p. 203, n. 35.

J.A. Goris - J.S. Held 1947, p. 32, n. 40.

J.S. Held 1968, p. 8, f. 5.

N. de Poorter 1978, in: CRLB II, v. I, pp. 280-282, n. 6 (a-c).

M. Jaffé 1989, p. 295, n. 857.



13. ALLEGORIA DELLA SAPIENZA SACRA

Peter Paul Rubens

Serie Eucaristica per il convento delle Descalzas Reales – scena indipendente

Tournai, Musée des Beaux-Arts (inv. n. 519), olio su tavola, 8,6x6,8 cm.

1627-1628

La piccola tavola di Tournai rappresenta il bozzetto originale; il modello, conosciuto fino al 1931, è attualmente disperso: misura 36x28,5 cm. e fu pubblicato per la prima volta da G. Hoet, all'interno del secondo volume del catalogo ragionato di Smith, e successivamente da Müller-Hofstede; fu messo all'asta per la prima volta a Bruxelles nel 1775, dalla collezione di Chrétien François Prevost e, dopo vari passaggi di proprietà, nel 1931 fu venduto di nuovo tramite asta a Lucerna, da dove se ne persero le tracce. Se da un punto di vista iconologico bozzetto e modello concordano la stessa tematica, la composizione generale fu profondamente modificata a partire dall'esecuzione della tavola dispersa: nel piccolo dipinto di Tournai, infatti, la figura femminile principale è ritratta frontalmente, intenta a scrivere, circondata dalle nuvole, su un rotolo di pergamena poggiato sulle ginocchia, con il viso verso il basso; nel modello, così come nella realizzazione dell'arazzo finale (la tela guida per la tessitura non è conosciuta), la donna è ritratta di profilo in un'ambientazione terrena, mentre scrive su un libro appoggiato su una sola gamba accavallata sull'altra, con il volto girato verso l'alto dove vola una colomba. L'uccello e l'angelo accanto alla donna sono elementi presenti concordemente sia nel bozzetto che nel modello, benché nella seconda versione il cherubino sostiene nella mano un calamaio. Nella seconda e definitiva versione, la gamba accavallata poggia il piede su una pietra squadrata, elemento che si ritrova anche nell'*Iconologia* di Cesare Ripa per quanto riguarda la personificazione della *Storia*: l'unica differenza è che, nella descrizione del letterato italiano, la donna è alata e il libro è retto dalle spalle di Saturno, personaggio mancante nella composizione rubensiana. Secondo Nora de Poorter, l'identificazione con la *Storia* sarebbe confermata anche dalla presenza di una figurazione simile nel frontespizio ideato da Rubens per la pubblicazione *Kerckelycke Historie* di Dionysius Muzdaert del 1622 (nella parte a sinistra di chi guarda), con la variante dell'angelo che tiene in mano una torcia, elemento che ricorre anche nella personificazione della *Storia* presente nel frontespizio di creazione rubensiana per gli *Annales Ducum Brabantiae* di Haraeus (1623), insieme al globo terraqueo. Se è indubitabile un riferimento al concetto di storiografia, è altrettanto vero che la semplice identificazione con la *Storia* appare un motivo troppo generico per essere introdotto nella *Serie Eucaristica*, iconograficamente strutturata e puntuale, e inoltre rimarrebbero inspiegate le figure dell'angelo e della colomba. A tal proposito, Müller-Hofstede ha interpretato la composizione come *Allegoria della Teologia*, ma nel frontespizio per la pubblicazione della *Biblia Sacra* (1617) lo stesso Rubens ha lasciato una testimonianza iconografica ben diversa, poiché la *Teologia* è rappresentata con una ruota. Burchard, invece, ha proposto varie soluzioni, come la *Storia della Chiesa* o l'*Ispirazione Divina*, ma non ci sono elementi stringenti che possano supportare simili ipotesi. Indubabilmente, la colomba è simbolo dello Spirito Santo e l'angelo sembra in qualche modo supportare l'atto di scrivere; per questi motivi, Tormo ha suggerito il riferimento alla Sapienza Sacra, ipotesi confermata anche da Michael Jaffé.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

G. Hoet 1752, p. 204, n. 47.

J. Smith 1829-1842, pp. 269-270, n. 910.

J. Müller-Hofstede 1969, p. 204, f. 14.

N. de Poorter 1978, in: CRLB II, v. I, pp. 391-396, n. 19 (a-c).

M. Jaffé 1989, pp. 295-296, n. 858-859.



Modello: già collezione Prevost

14. ALLEGORIA DELLA CARITÀ CHE ILLUMINA IL MONDO

Peter Paul Rubens

Serie Eucaristica per il convento delle Descalzas Reales – scena indipendente

Amherst, Amherst College Art Museum, olio su tavola, 36,8x29,4 cm.

1627-1628

La tavola di Amherst rappresenta il modello per la realizzazione finale; la tela guida per la tessitura è sconosciuta, probabilmente distrutta durante l'incendio del palazzo reale di Bruxelles del 1731; anche il bozzetto è perduto, ma è nota una copia di seguace, disegnata nello stesso foglio in cui si riconosce lo schizzo dell'*Allegoria della Sapienza Sacra*, conservata presso l'Herzog Ulrich Museum di Brunswick. Anche in questo caso, come nelle altre due allegorie, il bozzetto e il modello differiscono notevolmente: nella copia cartacea, infatti, si vede una figura femminile con una torcia in mano e il globo terraqueo poggiato su un ginocchio, che siede tra le nuvole con un angelo alle sue spalle; nel modello e nell'arazzo, invece, la donna, sempre con la torcia in mano, ha il globo a terra vicino a sé, poiché allatta un infante che tiene sulle ginocchia, mentre altri due bambini nudi ai suoi piedi le stanno chiedendo protezione. La torcia e il globo sono tradizionalmente attribuiti della *Storia*, così come si evince anche dai frontespizi d'ideazione rubensiana per le pubblicazioni *Annales Ducum Brabantiae* di Franciscus Haraeus e *Opera omnia* di Liutprando; Nora de Poorter puntualizza che il gesto della donna di illuminare il globo con la torcia implica il concetto di espandere la luce della verità, riferita alla storia o alla fede. In senso più generale, e limitando l'analisi iconografica alla sola versione ideata per il bozzetto, sembrerebbe un'allusione al concetto di universalità della Chiesa cattolica, in linea con la rappresentazione del maestro Otto van Veen raffigurante *Il Trionfo della Chiesa di Cristo*, conservato al Bayerische Staatsgemäldesammlungen di Bamberg. Evidentemente, però, il progetto è mutato in fase di realizzazione del modello: la donna che allatta circondata da altri bambini è senza dubbio la personificazione della Carità. Come nel caso dell'*Allegoria dell'eterna successione papale*, nella quale Rubens ha unito i concetti di eternità, vetustà e successione, anche in questo caso il maestro d'Anversa ha unito due concetti in questo caso distinti tra loro: l'universalità della Chiesa, che attraverso la sua storia illumina il mondo, e la Carità, virtù teologale primaria per il buon cristiano. Analizzando la composizione nel contesto della più ampia tematica della serie cui appartiene, il riferimento alla Carità che allatta e protegge i propri figli è allusivo al nutrimento sacro dell'Eucarestia, attraverso la quale la misericordia di Dio salva il suo popolo dal male donando la vita eterna.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

J.S. Held 1968, pp. 8,21, n. 24, f. 7.

N. de Poorter 1978, in: CRLB II, v. I, pp. 396-401, n. 20 (a-d).

M. Jaffé 1989, p. 296, n. 860.



15. ALLEGORIA DELL'ETERNA SUCCESSIONE PAPALE

Peter Paul Rubens

Serie Eucaristica per il convento delle Descalzas Reales – scena indipendente

San Diego, The Fine Arts Gallery, olio su tavola, 66x34 cm.

1627-28

Insieme all'*Allegoria della Sapienza Sacra* e all'*Allegoria della Carità che illumina il Mondo*, fa parte del gruppo di arazzi più piccolo dell'intero ciclo. Come si evince anche dalle fasi preparatorie, queste tre opere sono state concepite sin dall'inizio senza l'inquadratura architettonica che distingue tutti gli altri pezzi del ciclo. Per questo motivo, Burchard, Tormo e Michael Jaffé ritengono che inizialmente non facevano parte del progetto e che la loro realizzazione sia avvenuta successivamente, addirittura dopo il secondo soggiorno di Rubens in Spagna, ma comunque prima della morte dell'Infanta Isabella, quindi intorno al 1630. Inoltre, Tormo colloca l'arazzo a copertura del retablo d'altare. Queste ipotesi sono recisamente rifiutate da Nora de Poorter che ribadisce la congruenza stilistica e iconografica con il resto della serie e spiega la mancanza dell'inquadratura architettonica con la funzione che probabilmente questi tre arazzi dovettero avere, vale a dire un'esposizione non permanente ma in occasione delle festività solenni. La tavola di San Diego rappresenta il modello per la realizzazione tessile finale, unica testimonianza del processo creativo in quanto il bozzetto e la tela guida per la tessitura sono attualmente sconosciuti e probabilmente distrutti. La composizione presenta una vecchia in primo piano con il capo velato alla quale un Genio, rappresentato da una figura femminile, consegna una corda che viene tenuta dalla donna con entrambe le mani e che a sua volta passa a tre fanciulli nudi. Nella mano opposta a quella in cui tiene l'estremo della corda, il Genio impugna un serpente in posizione circolare, che rincorre la propria coda. La figura della vecchia con il capo velato è facilmente comprensibile: Cesare Ripa la descrive nella sua *Iconologia*, insieme all'attributo del serpente che rincorre la coda, come personificazione dell'Eternità. Un importante cambiamento iconografico tra il modello e l'arazzo finale, però, ha generato discordanti interpretazioni: nella tavola di San Diego, la corda è caratterizzata da una fila di rose; per questo motivo Panofsky, che non conosceva la versione tessile finale, interpretò i fiori come simbolo della vita umana e la scena, di conseguenza, come *Allegoria dell'Eternità*. Nell'arazzo, tuttavia, le rose sono sostituite da medaglioni con il ritratto di pontefici: nonostante Tormo conoscesse entrambe le versioni, spiegò la composizione come *Allegoria dell'Ascetismo francescano e la sua ricompensa*, suggerendo che la corda fosse il simbolo del rosario; secondo questa ipotesi, però, restano inspiegate le effigi dei papi introdotte nella versione tessile. Nora de Poorter, invece, interpreta la figura del Genio femminile come personificazione dell'Eternità, indicata dal serpente che rincorre la propria coda, mentre l'anziana donna rappresenta la successione papale. I tre fanciulli, che insieme alla vecchia tengono la corda, sono simbolo dell'unione tra passato, di cui la vecchia è testimone, e futuro, idealmente suggerito dalla loro crescita. Questa teoria interpretativa è confermata da una figurazione molto simile che Rubens elaborò per il frontespizio della pubblicazione di Dionysius Mudzaert *De Kerckelyche Historie* (1622), nella quale, sulla parte a destra di chi guarda, è riprodotta la stessa anziana donna con in mano la corda che ha

sopra di lei un puttino con il serpente in posizione circolare e ai suoi piedi un bimbo nudo che tiene un lembo della medesima corda. Tale figurazione potrebbe essere stata suggerita a Rubens dall'osservazione di un dipinto del suo maestro Otto van Veen, *Il Trionfo della Chiesa di Cristo*, conservato al Bayerische Staatsgemäldesammlungen di Bamberg; in quest'opera, sopra il carro della Chiesa Cattolica appaiono tre figure allegoriche: *Universitas*, una donna con un ampio mantello tenuto dagli angeli, *Vetustas*, una vecchia con il capo coperto, e *Successio*, una figura femminile che tiene in mano un festone sul quale sono appese medaglie che raffigurano effigi papali. Nella composizione rubensiana, dunque, il personaggio principale sarebbe stato ideato da una crasi tra la figura di *Vetustas* e quella di *Successio*. Se, quindi, non ci sono dubbi sull'interpretazione iconologica della scena come eterna successione del papato, rimane in ogni caso l'incognita del motivo per cui nel modello di San Diego non ci sia alcun riferimento al pontefice. Nora de Poorter spiega questa incongruenza con un'iniziale e generica allusione all'Eternità, connessa alla Chiesa o al sacramento dell'Eucarestia, trasformata in un secondo momento con il riferimento alla successione papale, per ribadire in modo più esplicito il ruolo del pontefice come intermediario tra Dio e il suo popolo. In alternativa, il nesso con il perpetuarsi della successione del papa sarebbe stato previsto fin dall'inizio ma, per velocità d'esecuzione, Rubens preferì non eseguire in modo puntuale le effigi in fase d'esecuzione del modello, che egli stesso poi in qualche modo concluse dipingendo frettolosamente delle rose. In ogni caso, il messaggio della versione finale è chiaro: ribadire la successione apostolica del pontefice negata dalle dottrine riformate, che misero in dubbio il ruolo del papa come vicario di Cristo sulla Terra.



BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

- J.A. Goris - J.S. Held 1947, p. 315, n. 59, f. 52.
 J.S. Held 1968, p. 8, f. 6.
 N. de Poorter 1978, in: CRLB II, v. I, pp. 384-391, n. 18 (a-c).
 M. Jaffé 1989, pp. 294-295, n. 856.

16. ALLEGORIA DELLA SPERANZA

Peter Paul Rubens

Serie Eucaristica per il convento delle Descalzas Reales – bozzetto di un arazzo mai realizzato

Des Moines, collezione Bucksbaum, olio su tavola 16,7x20,5 cm. (in origine: 15,9x19 cm.)

1625-1626

La piccola tavola di collezione privata è menzionata nell'inventario di Victor Wolfvoet del 1652 e fece parte della collezione del reverendo Thomas Kerrich. Il modello, la tela guida per la tessitura e l'arazzo non furono mai realizzati poiché Rubens sostituì la composizione, originariamente prevista nel registro inferiore (come indicano le colonne doriche dell'inquadratura), con l'*Incontro tra Abramo e Melchisedech*, in un primo momento previsto nel registro superiore: la scena non fu dunque tradotta in arazzo e la rappresentazione della *Speranza* venne assorbita, in modo secondario e insieme alle altre virtù, nella composizione raffigurante il *Trionfo della Chiesa sull'Ignoranza e la Cecità*. La sostituzione con la scena veterotestamentaria è confermata dall'inquadratura architettonica: nel bozzetto e nel primo modello dell'*Incontro tra Abramo e Melchisedech*, l'architettura del bordo prevede colonne tortili, quindi la scena era prevista nel registro superiore; nel secondo modello, invece, le colonne sono doriche, per altro con la variante significativa, che si ritrova anche nel bozzetto dell'*Allegoria della Speranza*, per cui solo una colonna è pienamente visibile, poiché dall'altra parte un finto drappo fa vedere soltanto il capitello. Nel bozzetto compare una nave che veleggia tra gli agitati flutti del mare; alcuni angeli stanno remando, ma come fa notare Nora de Poorter, stranamente sono voltati nel senso della prua e non verso la poppa. Il timone è governato da una figura femminile alata che tiene nell'altro braccio un fascio di rami di gigli. Sebbene la critica sia concorde nell'identificazione del tema iconologico, non è lampante il significato dei vari elementi figurativi. Nell'inventario del 1652, il dipinto è descritto semplicemente come "angeli in una nave", mentre nella collezione Kerrich è ricordato quale *Allegoria della Speranza*. Nella tradizione figurativa dei Paesi nordici, l'attributo della Speranza è l'ancora, in questa composizione non presente. Sicuramente significativi sono i rami di gigli, il cui valore simbolico legato alla personificazione della Speranza è descritto nell'*Iconologia* di Cesare Ripa, ma appartiene alla cultura figurativa specificatamente italiana. In senso più generale, Nora de Poorter interpreta la nave come rappresentazione della Chiesa, mentre la lanterna sulla prua, che irradia luce come l'ostensorio, il simbolo di Cristo. A tal proposito, la lanterna delle navi come allegoria dell'ostia consacrata è descritta nell'opera letteraria di tema teologico *El triunfo de la Iglesia* di Lope de Vega (composta all'inizio del XVII secolo) e ne *La nave del Mercador* di Calderón de la Barca, pubblicata nel 1674. Secondo questa interpretazione, dunque, l'*Allegoria della Speranza* assume un legame forte con il tema eucaristico poiché il Sacramento dell'Eucarestia rappresenta la speranza degli uomini nella vita eterna.

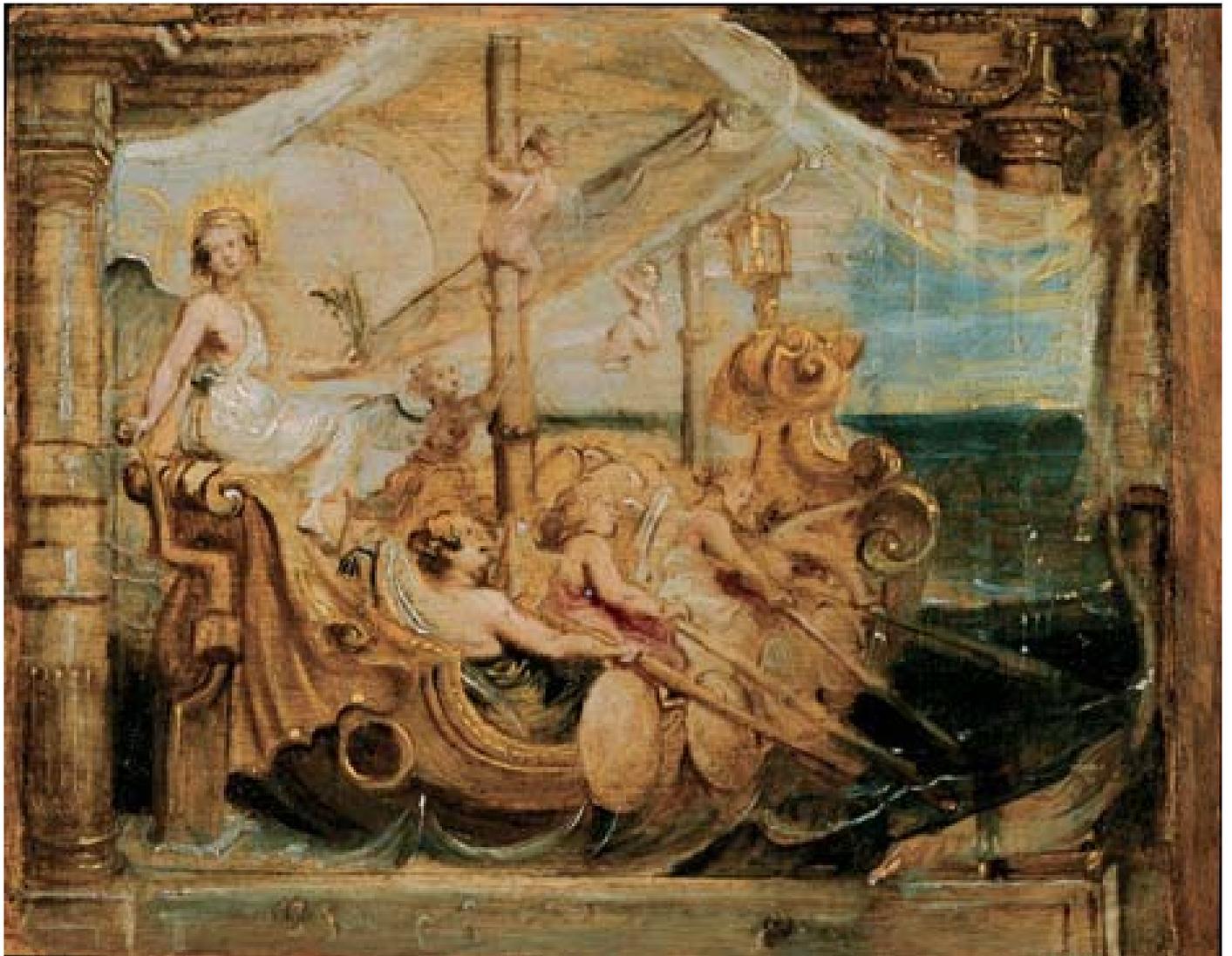
BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

J. Müller-Hofstede 1969, pp. 202-205, f. 13.

C. Scribner 1975, p. 524-525, n. 18.

N. de Poorter 1978, in: CRLB II, v. I, pp. 401-408, n. 21.

M. Jaffé 1989, p. 296, n. 861.



17. ADORAZIONE DELL'EUCARESTIA

Peter Paul Rubens

Serie Eucaristica per il convento delle Descalzas Reales – parte centrale

Chicago, Art Institute (inv. n. 37.1012), olio su tavola, 31,5x31,5 cm.

1626 ca.

Sulla parete dell'altare maggiore della chiesa, Rubens ideò di esporre il fulcro principale della serie Eucaristica: un gruppo di cinque arazzi che raffigurano l'*Adorazione dell'Eucarestia*. Contrariamente al resto del ciclo, queste scene sono concepite per essere lette insieme poiché, da un punto di vista iconografico, singolarmente non hanno senso. Per questo motivo, dunque, il bozzetto è stato realizzato prevedendo le cinque parti in un solo pannello, unico a essere stato dipinto già in controparte come la versione finale tessile, comunque divisa in cinque diverse pezze. I modelli e le guide per la tessitura, invece, sono stati dipinti singolarmente. La composizione, in linea con il resto della serie, è divisa in due distinti registri: quello superiore caratterizzato da un inquadramento a colonne tortili (dette anche salomoniche), quello inferiore distinto da colonne doriche. Nel registro in alto vi sono tre scene: al centro due angeli mostrano un ostensorio con dentro la particola consacrata; ai lati, appaiono due scene di angeli musicanti. Il registro inferiore mostra due parti: a sinistra di chi guarda sono raffigurati *I principi secolari in adorazione dell'Eucarestia*, mentre sul lato opposto si vedono *I principi della Chiesa in adorazione dell'Eucarestia*. Al centro delle due scene in basso vi è un'inferrata che riproduce una parte architettonica realmente esistente nella chiesa, vale a dire la nicchia dove è riposto il tabernacolo. Secondo Tormo, i cinque arazzi coprivano soltanto parzialmente il retablo dell'altare creato nel terzo quarto del secolo precedente da Gaspar Becerra. In questo modo, l'intero gruppo dell'*Adorazione Eucaristica* non doveva essere visibile tutto l'anno, diversamente dal resto della serie, ma veniva esposto solo durante il venerdì santo e la festa del *Corpus Domini*, ipotesi che viene ribadita anche da Michael Jaffé. Nora de Poorter, invece, ha dimostrato che i cinque arazzi coprivano l'intera parete dell'altare maggiore e rifiuta recisamente la teoria per cui la composizione dell'*Adorazione Eucaristica* fosse mostrata soltanto due volte l'anno: analizzando l'iconografia dell'intera serie, si comprende che il piccolo gruppo d'altare era parte integrante della raffigurazione, fulcro del significato iconologico di tutto il ciclo. Le altre scene, infatti, rappresentano i personaggi incedenti verso la parete principale, che quindi doveva rimanere visibile. Di nessuno dei cinque arazzi è conservata la tela guida per la tessitura, probabilmente perché appartennero all'Infanta Isabella e per questo rimasero nel palazzo reale di Bruxelles fino a quando non furono distrutte dall'incendio del 1731. Della scena centrale, raffigurante i due angeli che mostrano l'ostensorio, è andato perduto anche il modello: forse ne è copia un'incisione conservata presso la Biblioteca Nazionale di Parigi (V.S. p. 69, n. 42). Questa versione a stampa presenta le stesse variazioni nella posizione degli angeli, più grandi e meno distesi rispetto al bozzetto di Chicago, che si ritrovano nella realizzazione finale dell'arazzo: è presumibile, quindi, che tali modifiche siano state apportate quando fu realizzato il modello perduto. Indubbiamente, la scena centrale dovette avere una grande diffusione, poiché ne sono prova alcune copie: nel catalogo della collezione Magnan del 1839 è descritto un dipinto simile, attribuito a Rubens, di cui si dice che l'ostensorio è quello esistente presso la cattedrale di Santa Gudula di Bruxelles; questo dipinto è perduto, ma ne abbiamo una versione a stampa incisa da J.J. Van den Bergh

(V.S. p. 69, n. 43). Altre due copie, liberamente tratte dalla composizione rubensiana, furono eseguite da David Teniers: una, su supporto marmoreo e di certa autografia, è conservata nello Staatliche Museum di Berlino; l'altra, attribuita con meno sicurezza, si trova presso il Brodick Castle nell'isola di Arran, in Scozia. Più in generale, il gruppo dell'*Adorazione Eucaristica* mostra due diverse dimensioni: nel registro superiore, infatti, viene mostrato il Paradiso, dove i serafini, gli angeli più vicini a Dio, rendono omaggio all'ostia consacrata con il suono della musica celeste; nel registro inferiore, invece, è raffigurato il mondo terreno, dove i rappresentanti più potenti, ma anche più devoti, sono in adorazione del sacramento eucaristico.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

J.A. Goris – J.S. Held 1947, pp. 34-35.

J.S. Held 1968, pp. 12-15, f. 10.

J. Maxon 1970, pp. 45-46.

N. de Poorter 1978, in: CRLB II, v. I, pp. 258-265, n. 1.

M. Jaffé 1989, p. 294, n. 852.



18. I PRINCIPI DELLA CHIESA IN ADORAZIONE DELL'EUCARESTIA

Peter Paul Rubens

Serie Eucaristica per il convento delle Descalzas Reales – registro inferiore

Louisville, The J.B. Speed Art Museum (inv. n. 66.16), olio su tavola, 66,5x46,5 cm.

1626-1627

Ai lati di un'inferriata che riproduce la vera nicchia custode il tabernacolo nella chiesa del convento delle Descalzas Reales, due gruppi di principi sono in adorazione dell'Eucarestia: i rappresentanti della Chiesa e i nobili secolari. Sul lato destro di chi osserva, la scena mostra le più alte gerarchie ecclesiastiche: in primo piano, parzialmente coperto dalle colonne del bordo, è inginocchiato un vescovo che indossa un piviale riccamente decorato e ha accanto a sé il pastorale; vicino a lui è raffigurato il papa, vestito con la cotta bianca e la mozzetta rossa, con il camauro in testa e la tiara poggiata su un cuscino accanto a lui; dietro al papa si vede un cardinale, riconoscibile dall'abito rosso e dal tipico cappello a tesa larga, e infine un domenicano. Dietro questi quattro personaggi si vedono altre tre figure, di cui quella centrale porta in mano una ferula a triplice croce. Sopra di loro due angioletti indicano verso l'alto la scena principale, in cui due serafini mostrano l'ostensorio con la particola consacrata. Differentemente dal *pendant* che raffigura i principi secolari, i soggetti di questa composizione non hanno un'identificazione reale: come nota Nora de Poorter, le fattezze del papa sono ben diverse dall'aristocratico aspetto di Urbano VIII Barberini, pontefice in carica negli anni di realizzazione del ciclo figurativo. Rispetto al bozzetto che mostra l'intero gruppo dell'*Adorazione dell'Eucarestia*, in questo modello si notano notevoli differenze: nella tavola di Chicago, infatti, il papa è più giovane, ha una barba meno lunga ed è intento a far oscillare un incensiere; nel dipinto di Louisville, inoltre, è omessa la figura che nel bozzetto appare tra il papa e il cardinale. Dalla parte opposta, erano raffigurati i principi secolari, immersi nello stesso paesaggio che si intravede sullo sfondo dei rappresentanti ecclesiastici, ma di questa scena il modello è presumibilmente andato perduto, anche se un disegno in controparte, conservato nella collezione Somervell di Kincardineshire insieme alla carta raffigurante il *pendant*, ne costituisce una fedele copia. In questo secondo gruppo di personaggi, è raffigurato in primo piano Ferdinando II, imperatore del Sacro Romano Impero, la dignità secolare più alta in rappresentanza della cristianità; nel manto foderato di ermellino, sono ricamate sulla schiena l'insegna della casata d'Asburgo e le doppie aquile imperiali. Dietro di lui compaiono Filippo IV e la consorte Isabella di Borbone, ossia i regnanti della corona spagnola. Come nota Tormo, il ritratto di Filippo IV non è molto fedele alle sembianze del sovrano e indossa un abito desueto per l'epoca, in linea con la moda del predecessore Filippo III. Al tempo della realizzazione della *Serie Eucaristica*, Rubens non conosceva ancora il re di Spagna (lo incontrò due anni più tardi, nel 1628, in occasione del secondo soggiorno nella penisola iberica), per cui ne dedusse le sembianze probabilmente da alcune medaglie in cui il sovrano appariva più giovane rispetto alla data di realizzazione dell'arazzo. Intorno al 1623, inoltre, Filippo IV impose un cambio nella moda della propria corte: le larghe gorgiere vennero sostituite per gli uomini da semplici colletti a *golilla*, le brache si fecero più lunghe e strette e le zazzere decisamente meno corte. Rubens non poteva essere a conoscenza di tali cambiamenti: l'unica novità, introdotta dal re di Spagna e riportata in questa scena, è il collo a *golilla* al posto della più tradizionale gorgiera.

La figura dietro Isabella di Borbone ha un'identificazione incerta: poiché è vestita da terziaria francescana, potrebbe essere l'Infanta di Spagna, anche se le sembianze non sembrano stringenti con i ritratti dell'arciduchessa, ma potrebbe anche essere identificata con Suor Margarita de la Cruz, superiora del convento delle Descalzas Reales e sorella del defunto arciduca Alberto. A mio parere, giacché sono raffigurate le dignità imperiali e quelle reali, probabilmente si tratta dell'Infanta Isabella, rappresentante del rango vice-reale fiammingo. In ogni caso, il parallelo con i principi della Chiesa ribadisce il ruolo di sostegno alla dottrina cattolica della casata asburgica, sia del ramo austriaco che di quello spagnolo.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

J.S. Held 1968, p. 2, 8, 16, 18, 20, 22, n. 38, f. 1.

J.F. Martin 1973, p. 131.

N. de Poorter 1978, in: CRLB II, v. I, pp. 271-273, n. 4 (a-c).

M. Jaffé 1989, p. 294, n. 854.

A. Vergara 1999, in: *El Arte...*, pp. 272-273, n. 392.



19. ANGELI MUSICANTI

Peter Paul Rubens

Serie Eucaristica per il convento delle Descalzas Reales – registro superiore

Potsdam, Sanssouci, Bildergalerie (inv. n. I.7745), olio su tavola, 65x82,4 cm.

1626-1627

Il gruppo di cinque arazzi, da collocare sull'altare maggiore della chiesa, fu pianificato da Rubens attraverso un unico bozzetto in cui si vedono, nel registro superiore ai lati, due gruppi di angeli musicanti. Le tele guida per la tessitura degli arazzi appartennero all'Infanta Isabella e probabilmente andarono distrutti nell'incendio del palazzo reale di Bruxelles nel 1731. Si conserva a Potsdam il modello, che fu pesantemente alterato, per cui differisce in modo significativo rispetto alla realizzazione finale: le due tavole originali, infatti, sono state modificate per essere trasformate in un'unica scena in cui compaiono entrambe le schiere angeliche. Originariamente componevano due arazzi distinti, disposti a destra e a sinistra della raffigurazione centrale rappresentante l'esposizione dell'ostia consacrata. Una porzione laterale interna di entrambi i modelli fu tagliata per avvicinare le due schiere angeliche, furono cancellate le bordure e si dipinse al centro della nuova composizione un triangolo che irradia luce: in questo modo, dunque, i serafini formano un cerchio intorno al simbolo della Santissima Trinità, facendo perdere alla composizione ogni riferimento originario al sacramento dell'Eucarestia. Non si conosce la data esatta di tale cambiamento, ma dovette avvenire in un arco cronologico molto vicino alla realizzazione originale, in quanto una incisione, verosimilmente composta ad Anversa nel corso del XVII secolo, mostra già i due pannelli uniti e modificati (V.S. p. 69, n. 40). L'aspetto originario dei due modelli può essere desunto, oltre che dalle realizzazioni tessili finali, anche da due disegni di seguace, conservati nella Biblioteca Reale di Torino, copiati dalle tavole originali prima che queste fossero modificate. I serafini musicanti sono nove per parte, immersi in un florilegio di nuvole. Nel bozzetto, il gruppo alla destra di chi guarda (quindi, nella realizzazione finale in controparte, si trova sul lato opposto), mostra in primo piano un angelo che accorda il liuto e guarda lo spettatore; alle sue spalle altre figure suonano le trombe del Paradiso mentre due putti cantano sullo sfondo. Nella parte opposta, in primo piano, un angelo suona una viola da gamba, seguito alle spalle da musicanti con strumenti a corda e, sullo sfondo, da tre puttini che cantano. Il senso generale delle due composizioni originali, dunque, era di esaltare e adorare l'Eucarestia, esposta nella composizione al centro delle due schiere angeliche, attraverso il suono della musica. L'atteggiamento dell'angelo in primo piano a destra, però, è differente rispetto alle altre figure: non sta suonando o cantando come gli altri e non guarda nemmeno verso l'ostensorio della scena centrale; mentre volge gli occhi verso lo spettatore sta, infatti, accordando il liuto, come si evince dalla mano che gira le chiavi del ponte su cui sono tese le corde. Nella tradizione figurativa della prima metà del XVII secolo, la figura del musicista che accorda guardando lo spettatore rappresenta un motivo di accoglienza e benvenuto, un invito a unirsi in piena armonia di intenti; in questa composizione, dunque, l'angelo accordatore richiama chi osserva a credere e adorare l'ostia consacrata simbolo della santissima Eucarestia.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

J.A. Goris - J.S. Held 1947, p. 34, n. 57.

J.S. Held 1968, p. 16,22, n. 37, f. 13.

G. Eckardt 1975, pp. 64-65, n. 116.

N. de Poorter 1978, in: CRLB II, v. I, pp. 265-269, n. 2 (a-c).

M. Jaffé 1989, p. 294, n. 853.



CATALOGO DELLE OPERE
CAPITOLO IV: SCENE DI CACCIA, MITOLOGICHE E
STORICHE

1. CACCIA CON TIGRE, LEONE E LEOPARDO

Peter Paul Rubens

Olio su tela (?)

220,5x331 cm. circa

Ubicazione ignota, probabilmente perduto

Ante 1617

Si conoscono molte versioni di questo dipinto, di cui l'unica certamente autografa è la tela conservata presso il Musée des Beaux-Arts di Rennes (inv. n. 811.1.10), che fu commissionata insieme ad altre tre scene simili da Massimiliano I di Baviera (*Caccia al cinghiale; Caccia all'ippopotamo e coccodrillo; Caccia al leone*). Sappiamo che una versione di questa iconografia appartenne agli arciduchi delle Fiandre meridionali in base a due evidenze: il 24 marzo 1622, l'intagliatore Jacques van den Putte fatturò alla corte di Bruxelles vari lavori in legno, tra cui una cornice per una "caccia" le cui proporzioni sono compatibili con la citazione della *Caccia con tigre, leone e leopardo* che appare nell'*Allegoria della Vista* e nell'*Allegoria della Vista e dell'Olfatto* del Prado; questi due dipinti rappresentano le collezioni d'arte di Alberto e Isabella, per cui la critica è concorde nel presupporre una versione della composizione di Rennes nelle proprietà della corte fiamminga. Le due allegorie del Prado furono eseguite nel 1617, anno che costituisce quindi il *terminus ante quem* della scena di caccia che in esse è citata. Alcune differenze in dettagli secondari, come la mancanza del personaggio dietro l'uomo vestito di rosso con il turbante (nella parte sinistra di chi guarda) e l'inquadratura leggermente più lontana nella versione che appare nelle due allegorie del Prado, hanno indotto Balis a ritenere la tela di Massimiliano I eseguita prima di quella per gli arciduchi, poiché sarebbe più completa: a mio avviso, al contrario, la versione più semplice dovrebbe essere ritenuta quella originale, poiché le varianti potrebbero essere state ideate per differenziare la seconda composizione. In ogni caso, l'esemplare appartenuto ad Alberto e Isabella non è conosciuto: nel XVIII secolo una *Caccia al leone* di Rubens è documentata nel palazzo di Carlo Alessandro di Lorena, governatore dei Paesi Bassi austriaci: tale dipinto è ricordato da G.P. Mensaert (*Le peintre amateur et curieux*, I, Brussels 1763, pp. 164-165), e negli inventari del Governatorato (16.10.1780, n. 49; *Réunion des sociétés des beaux-arts des départements*, XX, 1896, pp.711-785). Tale dipinto, però, non compare nella vendita della collezione di Carlo Alessandro del 21-27 giugno 1781. Nella lista dei beni del governatore, inoltre, la scena di caccia è registrata con dimensioni quasi quadrate e misure indubbiamente inferiori rispetto a quelle che proporzionalmente possono essere evinte dal confronto con la tela di Rennes e con il documento di van den Putte, ossia 98x95 cm. in confronto con i 256x324 cm. della versione per Massimiliano I e i 220,5x331 cm. deducibili dal documento di pagamento del 1622 relativo all'incorniciatura. Anche nelle due composizioni allegoriche del Prado la scena di caccia sembrerebbe più grande rispetto alle misure indicate nell'inventario di Carlo Alessandro di Lorena, ma se le iconografie riprodotte in queste gallerie in miniatura sono sicuramente corrette, le loro dimensioni sono senza dubbio diverse rispetto alla realtà per ragioni compositive: si notino, per esempio, le proporzioni della *Madonna con Bambino in una ghirlanda di fiori* in primo piano a destra dell'*Allegoria della vista*, dalle misure molto più grandi rispetto all'originale conservato al Louvre di Parigi

(83,5x65 cm.). Anche in base a considerazioni dimensionali, comunque, Balis esclude che il dipinto di Carlo Alessandro possa essere quello appartenuto ad Alberto e Isabella: è più probabile che l'originale arciducale sia andato distrutto nell'incendio del Palazzo Reale di Bruxelles del 1731. È importante notare che non esistono copie completamente aderenti alla versione degli arciduchi, mentre sono noti molti esemplari tratti dal dipinto di Rennes: la tela



Originale appartenuto agli arciduchi riprodotto nell'*Allegoria della vista*

125x140 cm., appartenuta al conte di Egara di Barcellona, mostra la stessa inquadratura più larga e lontana della versione arciducale, ma è visibile anche il personaggio alle spalle dell'uomo a sinistra con l'abito rosso e il turbante, dettaglio presente solo nell'esemplare di Rennes; al contrario, nella copia della Galleria Corsini di Roma questo personaggio è assente come nella versione arciducale, ma l'inquadratura è ravvicinata come nella tela per Massimiliano I. In generale, le scene di caccia ad animali feroci costituivano committenze di alto rango in quanto molto costose per il virtuosismo e la concitazione della composizione: è da ricordare, inoltre, che la stessa tipologia venatoria era esclusivo appannaggio della nobiltà e che nel caso di Rubens i modelli zoomorfici furono tratti verosimilmente dal serraglio arciducale. Da un punto di vista iconografico, il motivo dell'eroe che sbarra il leone in basso a sinistra è ripreso dal *Sansone che sbarra il leone* appartenuto al Duca di Hernani (oggi collezione Villar Mir di Madrid): come nota Vergara, si tratta di un riferimento cristiano introdotto in un'iconografia sostanzialmente pagana.

BIBLIOGRAFIA

SELEZIONATA

M. Rooses 1886-1892, v. IV, p. 339, n. 1155.

M. Díaz Padrón 1975, v. I, p. 41, 62, n. 1394, 1403.

M. Díaz Padrón 1979, p. 122.

A. Balis 1986, in: CRLB XVIII, v. 2, p. 133-135, n. 7.

A. Vergara 1999, in: *El Arte...*, pp. 190-191, n. 39.



Versione conservata presso il Musée des Beaux-Arts di Rennes

2. BACCANALE

Peter Paul Rubens

Olio su tela

91x107 cm.

Mosca, Museo Puškin, inv. n. 2606.

1614-1615

La composizione, leggermente allargata agli angoli, appare sia nell'*Allegoria della vista* (in basso a destra), sia nell'*Allegoria della vista e dell'olfatto* (primo dipinto della seconda fila nel corridoio centrale sullo sfondo) del Museo del Prado. Dato che i due dipinti di Madrid mostrano le collezioni d'arte degli arciduchi delle Fiandre meridionali, questa citazione è stata collegata ad alcuni documenti inventariali riguardanti la corte di Bruxelles, in particolare la lista dei beni che l'Infanta Isabella lasciò in eredità, redatta nel 1659. La provenienza del dipinto di Mosca non può essere legata direttamente alla versione, probabilmente perduta, che fu in possesso della corte arciducale, ma, da un punto di vista iconografico, l'esemplare russo è l'esatta copia dell'originale. Nella scena si vede Bacco ebbro o Sileno, seguendo la didascalia scritta sotto la versione a stampa di Pieter Claesz Soutman del 1642 (Museo Reale di Anversa, inv. n. 10529), che viene sorretto dalla figura di una fatua, ossia una donna dalle zampe caprine, e da un satiro cornuto in secondo piano. Al centro della scena, una figura femminile nera ha in mano un cembalo per suonare, mentre, alle sue spalle, compare una tigre rampante; dalla parte opposta al Sileno ebbro, un'altra donna dalle zampe di capra sta allattando due piccoli fauni barbuti; accanto a questo gruppo, una terza figura di fatua dorme di spalle, mentre sullo sfondo due satiri escono dal paesaggio boschivo. La scena sembra suggerita dalla lettura dell'undicesimo capitolo delle *Metamorfosi* di Ovidio, che narra di quando Mida, re della Frigia, trovò il vecchio satiro Sileno mentre vagava tra i giardini del suo palazzo; questa anziana divinità era il precettore di Dioniso, per cui Mida, riconoscendolo, gli offrì una maestosa festa e alla fine lo riaccompagnò dal suo pupillo che, in segno di riconoscenza, esaudì il desiderio del mortale sovrano di trasformare ogni oggetto in oro con un solo tocco delle mani. In generale, il tema è legato all'ammonimento per cui gli eccessi dei piaceri carnali comportano il decadimento della coscienza, ma il dipinto di Mosca testimonia anche la profonda conoscenza che Rubens ebbe dell'arte antica: la posizione chiastica di Sileno ricorda la scultura del cosiddetto *Satiro versante* di Prassitele, che Rubens ebbe modo di conoscere durante i soggiorni romani attraverso la copia marmorea della collezione di Agostino Chigi (comprata da Augusto II di Dresda del 1728), oppure quella proveniente dalla famiglia Ludovisi e ora nel museo di Palazzo Altemps di Roma; nello stesso museo, proveniente dalla collezione Mattei, si conserva anche un rilievo raffigurante un corteo dionisiaco (databile tra il II e il III secolo d.C.) nel quale si nota, a destra, una figura di satiro ebbro e, più in generale, il movimento concitato della scena potrebbe essere stato tra i modelli iconografici ricordati da Rubens. Infine, un disegno raffigurante il solo Sileno, conservato al British Museum di Londra (inv. n. 5211-58) è senza dubbio il bozzetto alla base del dipinto di Mosca.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

M. Díaz Padrón 1995, v. II, p. 269, n. 1394.

M. Jaffé 1989, p. 200, n. 279.

H. Devisscher 2004, in: *Rubens* (exhibition in Lille), pp. 49-50, f. 18c.

G. Gruber 2014, in: *Rubens and his legacy*, p. 142.



3. APOTEOSI DI GANIMEDE

Peter Paul Rubens

Olio su tela

203x203 cm.

Vienna, Palais Schwarzenberg, in prestito presso: Vaduz, Liechtenstein, the Princely collection, inv. n. 10
1611-1612

L'appartenenza del dipinto alle raccolte arciducali è nota grazie a due liste, compilate rispettivamente il 16 dicembre 1643 dal collezionista Peter Christijn, amministratore di giustizia del Consiglio di Brabante, e il 26 ottobre 1645 dal pittore e mercante Matthijs Musson, che era stato tra gli allievi di Rubens. Questi elenchi riguardano sei dipinti del maestro d'Anversa provenienti dalle collezioni arciducali e messi in vendita su mercato privato antiquariale. Il dipinto, insieme al *Romolo e Remo*, fu acquistato, dal conte Johann Adolf zu Schwarzenberg prima del 1655, nella cui collezione si trova ancora. Una copia, perduta, è citata nell'inventario del cardinal Gianfrancesco Guidi di Bagno, che fu nunzio apostolico nelle Fiandre tra il 1621 e il 1627, periodo in cui verosimilmente fece eseguire delle copie di alcuni dipinti della corte di Bruxelles. La scena mostra il momento culminante della storia di Ganimede, principe dei Troiani, che per la sua bellezza fu rapito da Zeus: sotto le mentite sembianze di un'aquila, il padre degli dei trasportò il bel giovinetto nell'Olimpo dove gli fu concessa l'immortalità e divenne il coppiere del banchetto divino, sostituendo Ebe, dea della giovinezza e sposa del divinizzato Eracle (il romano Ercole). La vicenda è narrata in molte opere letterarie antiche, tra cui il decimo capitolo delle *Metamorfosi* di Ovidio, l'*Eneide* di Virgilio (V, 252) e l'*Iliade* di Omero (XX, 231-235). Nella composizione, il bel giovinetto, ancora avvinghiato all'aquila, riceve simbolicamente una coppa da Ebe, mentre sullo sfondo a sinistra appare il tema del banchetto divino. La figura di Ganimede è l'esempio perfetto dell'interpretazione anticonvenzionale del classico che Rubens ideò e che fu una lezione fondamentale per gli autori del Barocco: la posa che contrappone il movimento degli arti opposti è tratta dal *Busto del Belvedere*, di cui il maestro fiammingo lasciò uno splendido disegno a sanguigna, attualmente conservato presso il Rubenshuis di Anversa (inv. n. RH.S. 109), in prestito al Museo del Louvre di Lens, ma riprende anche il gesto del fanciullo a destra del gruppo del *Laocoonte*, copiato in alcuni disegni tra cui quello del Wallraf-Richartz Museum (inv. n. Z 5889). Entrambe le sculture antiche, facenti parte delle collezioni Vaticane, furono studiate da Rubens durante i soggiorni romani e utilizzate in molti dipinti ma non pedissequamente, come semplici citazioni in linea con la tradizione rinascimentale e manierista, piuttosto secondo un'interpretazione che di volta in volta assume l'aspetto di un personaggio diverso, mitologico o sacro: ecco che, dunque, la stessa posa del Ganimede si ritrova nella figura di Apollo del più tardo *Concilio degli dei* dell'Alte Pinakothek di Monaco (1622), così come nel *Cristo Risorto* della Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze (1615 circa). L'ispirazione all'antico è ravvisabile anche nella scena secondaria del banchetto divino sullo sfondo, probabilmente ispirata dal rilievo Farnese 6713 del Museo Archeologico di Napoli, ancora a Roma all'inizio del XVII secolo.

L'amore tra Ganimede e Zeus traeva origine dal costume sociale della pederastia diffuso nell'antica Grecia: a partire da Platone (Fedro: 255; Simposio: 8, 29-3) e soprattutto in periodo rinascimentale, si interpretò tale soggetto in senso spirituale, come rappresentazione allegorica del rapimento dell'anima che anela a Dio. In tal senso deve essere considerata l'appartenenza del dipinto nelle collezioni di Alberto e Isabella, oltre che per gli intellettuali rimandi iconografici e letterari.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

H. Widauer 2004, in: *Peter Paul Rubens*, p. 222, n. 34.

N. Lowitzch 2004, in: *Rubens die Meisterwerke*, pp. 188-193, n. 40.

D. Jaffé 2005, in: *Rubens a Master in the making*, pp. 194-195, n. 90.

E. McGrath 2016, in: *CRLB XI*, v. I, p. 436-444, n. 43.

C. Paolini 2016, in: *Pietro Paolo Rubens e la nascita del Barocco*, 2016, pp. 186-187, n. 41.



4. ROMOLO E REMO

Peter Paul Rubens

Olio su tela

201x192 cm.

Vienna, Palais Schwarzenberg.

1612-1613

La datazione del dipinto è evinta non solo su base stilistica, ma anche su un dato certo che fissa il *terminus ante-quem* nel 1614: il 9 febbraio di quell'anno, infatti, lo storico Neumayr von Ramssla visitò il palazzo reale di Bruxelles notando la tela che descrisse nei suoi appunti di viaggio. Come nel caso dell'*Apoteosi di Ganimede*, con cui condivide la medesima provenienza, l'opera è menzionata sia nella lista del collezionista Peter Christijn (16 dicembre 1643), che in quella del pittore e mercante d'arte Matthijs Musson (26 ottobre 1645), entrambe relative ad alcune opere, di cui sei di Rubens, messe in vendita dalla collezione del cardinale Infante Ferdinando, governatore dei Paesi Bassi meridionali ed erede degli zii arciduchi Alberto e Isabella. Prima del 1655, il *Romolo e Remo* e l'*Apoteosi di Ganimede* furono acquistati dal conte Johann Adolf zu Schwarzenberg: a partire da quell'anno, sono infatti ricordati negli inventari del palazzo di Vienna. La provenienza dalle collezioni arciducali, dunque, è attestata, ma mentre l'autografia dell'*Apoteosi di Ganimede* è stata generalmente sempre accettata dalla critica, il *Romolo e Remo* venne ritenuta per molto tempo una copia della versione che si trova nella Pinacoteca Capitolina di Roma (olio su tela, 213x212 cm., inv. n. PC67). Data la medesima provenienza, però, è evidente la maggiore probabilità per cui se l'*Apoteosi di Ganimede* è autografa, verosimilmente anche il *Romolo e Remo* di Palais Schwarzenberg lo dovrebbe essere. A tal proposito, Elizabeth McGrath, che nel 1997 aveva ritenuto la versione viennese una replica, giudicando l'esemplare capitolino come composizione originale, ha recentemente ribaltato la primitiva opinione a favore dell'attribuzione a Rubens del dipinto di Palais Schwarzenberg. Secondo la studiosa, infatti, la versione capitolina proviene dai beni del cardinale Gianfrancesco Guidi di Bagno, nunzio apostolico nelle Fiandre dal 1621 al 1627: nell'inventario viene menzionato un dipinto perfettamente compatibile con la tela romana, ma senza attribuzione dell'autore, ulteriore prova che si tratterebbe di una replica non autografa. Pur non rifiutando totalmente l'ipotesi, Sergio Guarino esprime scetticismo, soprattutto in base alla qualità stilistica della tela capitolina e al periodo in cui Guidi di Bagno fu nelle Fiandre, successivo alla realizzazione del dipinto (anche se potrebbe aver voluto una copia pressoché identica di un'opera realizzata un decennio prima). Sicuramente, la versione romana proviene dalla collezione Pio di Savoia, acquistata da Silvio Valenti Gonzaga per la neonata galleria capitolina di pitture voluta da Benedetto XIV: un contatto tra Guidi di Bagno e Carlo Pio di Savoia iunior è certo in quanto il nunzio delle Fiandre lasciò alcuni dipinti al più giovane cardinale (ma non esiste la lista con le descrizioni iconografiche). In questa grande tela sono riassunti gli elementi più significativi del mito della fondazione di Roma. Partendo dal piano di fondo, sulla parte a sinistra per chi osserva, la figura di vecchio rappresenta il fiume Tevere, sulle cui sponde verrà fondata la città. Dietro di lui, una donna con le chiome adorne di gioielli è interpretata come Rea Silvia, madre di Romolo e Remo, oppure come ninfa, probabilmente Egeria, simbolo della principale fonte d'acqua di Roma. Sul fondo a destra si scorge il pastore Faustolo, che secondo la mitologia trovò i due gemelli

abbandonati e li allevò come suoi figli. Al centro della scena, davanti al fico ruminale, la pianta dove i due neonati vennero lasciati, la lupa Acca Larenzia sta allattando Romolo e Remo, futuri fondatori di Roma. Dalla scelta dei personaggi, si comprende la grande conoscenza di Rubens degli autori antichi, ribadita in un disegno preparatorio facente parte del cosiddetto *Codice Piccolo*, una serie di schizzi rubensiani del periodo italiano assemblato da padre Sebastiano Resta e oggi conservato nella Biblioteca Ambrosiana di Milano: in alto a sinistra è leggibile la trascrizione autografa di alcuni versi dell'Eneide (XIII, 630-634).

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

E. McGrath 1997, in: CRLB XIII, n. 34, pp. 164-173, f. 117.

S. Guarino 2016, in: *Pietro Paolo Rubens e la nascita del Barocco*, pp. 234-235, n. 64.

M. Jaffé 1989, p. 180, n. 169.

E. McGrath 2009, pp. 31-32, 42-43, n. 54.

E. McGrath 2016, in: CRLB XI, v. 1, p. 55.



5. BOREA RAPISCE ORIZIA

Peter Paul Rubens

Olio su tavola

146x142 cm.

Vienna, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, inv. n. 626

1615 circa

Il dipinto è stato recentemente identificato da McGrath come quello ricordato nel lotto sesto della lista dei dipinti, provenienti dalle collezioni arciducali, che furono offerti dal pittore e mercante Matthijs Musson ad Amalia van Solms, moglie di Frederk Hendrik, principe d'Orange e Stadholder della Repubblica delle Province Unite. Effettivamente, la descrizione coincide sia per quanto riguarda il supporto (è l'unica opera dell'elenco a essere su tavola), sia per la composizione: soltanto il riconoscimento iconografico è completamente errato in quanto Borea è interpretato come Tempo e Orizia è indicata come Venere. In generale, però, il testo è sufficientemente aderente alla scena visibile nella tavola di Vienna: l'espressione del personaggio maschile è colta nella sua efficacia dirompente, giacché viene definita "opvlieghende", ossia "irascibile" e vengono menzionate anche le figure dei bambini che giocano. Anche se l'ipotesi è convincente, rimane la perplessità di come Musson, per altro allievo di Rubens, possa non aver riconosciuto correttamente il tema iconografico. La composizione, dunque, apparteneva originariamente agli arciduchi, come proverebbe anche il supporto su tavola difficilmente trasportabile e quindi generalmente non scelto per committenti esteri. La scena fa riferimento al rapimento di Orizia, così come narrato nelle *Metamorfosi* di Ovidio (VI, 675-701): la fanciulla, figlia del re di Atene Eretteo, fu rapita con la forza della passione amorosa da Borea, il vento del Nord, irato poiché il vecchio padre non aveva voluto concedergli in moglie la giovane, nonostante una fin troppo loquace richiesta da parte della divinità. Borea portò Orizia in Tracia e la fece sua sposa, salvandola dalla morte poiché le sorelle (Creusa, Ctonia e Procri) vennero sacrificate affinché l'esercito ateniese potesse sconfiggere Eleusi, altra città dell'Attica. Il mito ha un lieto fine, poiché, nonostante il gelo portato dal vento del Nord, Borea con il suo amore riuscì a scaldare la giovane Orizia e dalla loro passione nacquero molti figli. La composizione mostra con grande efficacia espressiva due aspetti contrapposti della narrazione: mentre il volto corrucciato di Borea trasmette rabbia e Orizia, che sembra proteggersi e divincolarsi dal focoso abbraccio, ha il volto contratto dalla paura, i bimbi in secondo piano giocano allegramente. A tal proposito, l'identificazione con il vento del Nord che porta freddo è ben intuibile proprio dalle palle di neve con cui i quattro bimbi stanno giocando, dettaglio iconografico che rimanda alla descrizione di Borea nell'*Immagine degli dei* di Vincenzo Cartari, il quale specificatamente descrive la divinità con la neve tra i capelli e la barba. Il ruolo dei personaggi infanti è di preannunciare il lieto fine della vicenda e, come nota McGrath, giacché due sono maschi, poiché hanno ali da uccelli, mentre gli altri due putti sono femmine, caratterizzate da ali da farfalla, possono agevolmente essere identificati come i mitici figli della coppia: Calaide e Zete, Chione e Cleopatra. La scena, dunque, non rappresenta un atto di violenza, ma la passione con cui nasce ogni grande amore: suggestivo è il riferimento di McGrath secondo il quale questo concetto sarebbe stato ben conosciuto da Rubens che, in una lettera a Johann Faber, confida di aver spinto il fratello Philip a un più deciso corteggiamento della futura sposa, Maria de Moy, "havendo

penato duoi anni in vano” (CDR VI, CMXXXIII, pp. 323-324). Il motivo per cui una tale iconografia fu richiesta dagli arciduchi deve essere individuato, probabilmente, nel concetto dell’*Omnia vincit Amor*, incitazione al credere nel bene nonostante le avversità.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

N. Lowitzch 2004, in: *Rubens die Meisterwerke*, pp. 106-109, n. 22.

D. Jaffé 2005, in: *Rubens a Master in the making*, p. 23.

R. Trnek 2010, in: *Rubens e I Fiamminghi*, pp. 100-101, n. 9.

E. Mcgrath 2015, pp. 168-171, f. 7.

E. Mcgrath 2016, in: *CRLB XI*, v. 1, pp. 271-279.



6. ERCOLE STRANGOLA IL LEONE DI NEMEA

Peter Paul Rubens

Olio su tela

196x173 cm.

Kleit-Maldegem, collezione van Wauwe-van Malderen

1615 circa

L'inserimento di questa composizione nel catalogo delle opere rubensiane appartenute agli arciduchi è dedotto per via indiretta sulla base di un riferimento descrittivo riportato sia sulla lista dei dipinti provenienti dalla corte di Bruxelles e offerti su mercato antiquariale che Peter Christijn stilò nel 1643, sia sul successivo elenco del 1645 a cura di Matthijs Musson. In quest'ultimo documento, però, il protagonista della scena è indicato come Sansone, anche se la descrizione lascia poco margine a dubbi di interpretazione: si dice, infatti, che l'eroe ha un leopardo sotto ai suoi piedi, dettaglio iconografico che trova perfetto riscontro in questa composizione. La tela di Kleit-Maldegem è soltanto una delle molte repliche note di questa scena, la migliore per qualità e stato di conservazione: una versione stilisticamente peggiore si trova presso il castello di Potsdam (inv. n. 2834), mentre una replica di scuola, fortemente abrasa, è stata recentemente pubblicata da David Jaffé e appartiene a una collezione inglese. Secondo Michael Jaffé, che studiò la tela quando si trovava nella collezione di R. van de Broek di Bruxelles, la versione di Kleit-Maldegem corrisponderebbe all'originale, ma la storia della provenienza non può essere ricostruita prima del XIX secolo. La scena fa riferimento alla prima, gloriosa fatica di Ercole, che per espiare la colpa di aver ucciso la propria famiglia in uno scatto d'ira si fece schiavo del re di Argo Euristeo, da cui fu messo alla prova attraverso le famose imprese. Dalla vittoria con l'orrendo animale, Ercole trasse il suo simbolo più noto: la pelle del leone Nemeo con cui si vestì per il resto della sua vita. Si tratta di una delle prime prove affrontate da Rubens riguardanti il forzuto eroe, alla cui storia attese con molte composizioni soprattutto negli anni '30 del XVII secolo. Per il maestro d'Anversa, infatti, le imprese di Ercole rappresentavano l'imperativo etico secondo il quale le avversità della vita devono essere affrontate con coraggio e fermezza per poter essere superate. Come notato da Bodart e da David Jaffé, le fonti iconografiche per questa composizione sono da ricercare negli studi che Rubens poté compiere durante il suo soggiorno italiano: soprattutto il bassorilievo della controfacciata di villa Medici a Roma e gli affreschi di Giulio Romano a Palazzo Tè a Mantova. Da una copia di Juan Bautista Martínez del Mazo (oggi presso il Wellington Museum dell'Apsley House di Londra) e da una menzione nell'inventario del Palazzo Reale di Madrid del 1686, un'iconografia molto simile, ma di piccolo formato, fu eseguita alla fine degli anni '30 da Rubens per Filippo IV di Spagna, forse come parte della decorazione per il casino di caccia di Torre della Parada, anche se non ci sono sufficienti prove a sostegno di quest'ipotesi.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

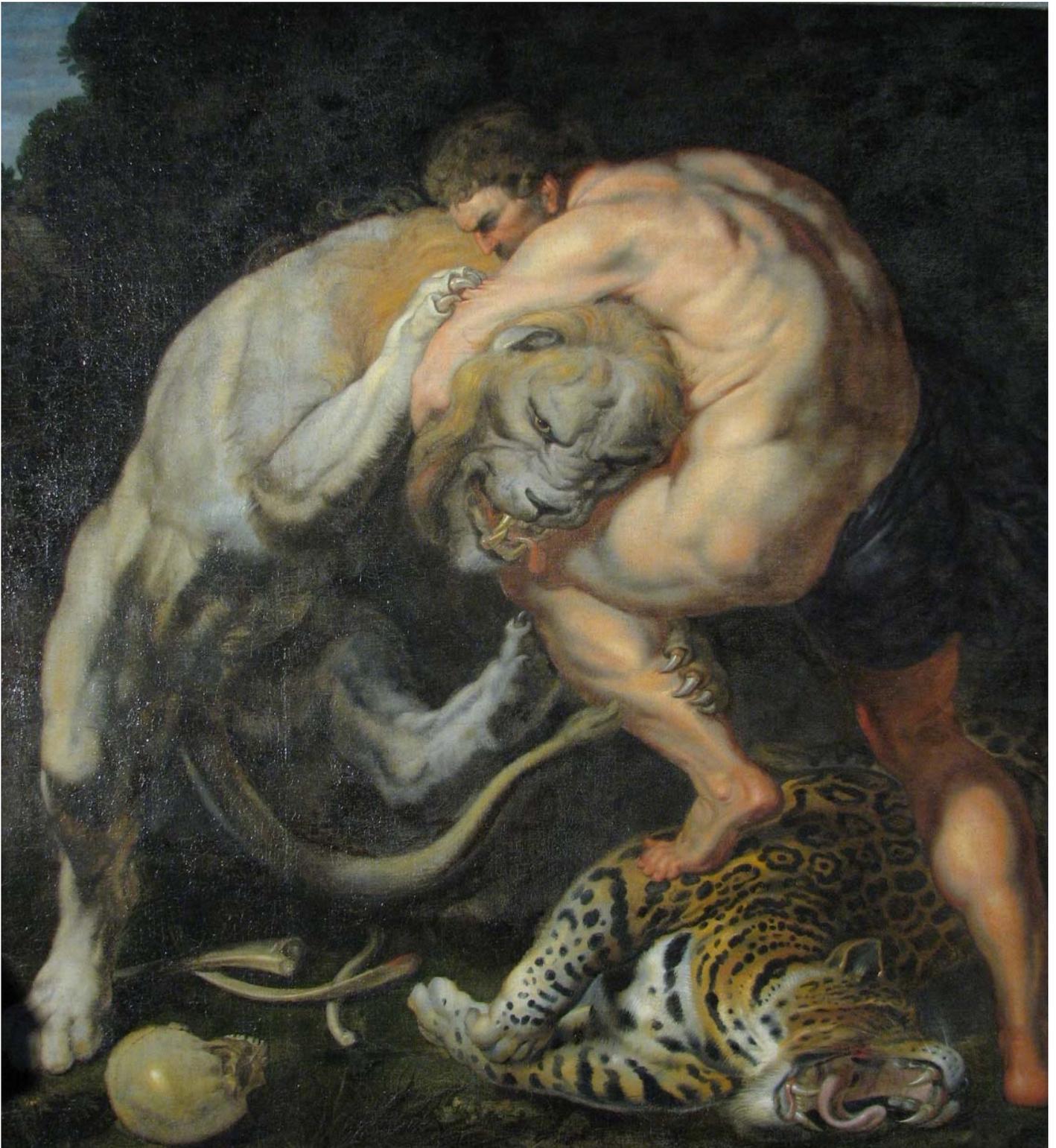
M. Jaffé 1977, p. 83, f. 288.

M. Díaz Padrón 1977, in: *Pedro Pablo Rubens*, pp. 92-93, n. 79.

M. Jaffé 1989, p. 203, n. 290.

D. Bodart 1990, in: *Rubens*, p. 104, n. 33.

D. Jaffé 2016, in: *Pietro Paolo Rubens e la nascita del Barocco*, p. 188, n. 42.



7. SATIRO E NINFA CHE GIOCANO CON LEOPARDI

Peter Paul Rubens

Olio su tavola

205x317 cm. (in origine: 255x31 cm., decurtato il lato superiore)

Montreal, Montreal Museum of Fine Arts, inv. n. 82

1615 circa

Una descrizione puntuale del dipinto si trova nelle liste di Peter Christijn e Matthijs Musson (rispettivamente del 1643 e del 1645) relative alle opere d'arte offerte su mercato antiquariale e provenienti dalle collezioni del palazzo di Bruxelles ereditate dal cardinal Infante Ferdinando. Indubabilmente, però, nel 1618 è lo stesso Rubens che descrive questa composizione in una celebre lettera datata 28 aprile e indirizzata al collezionista Sir Dudley Carleton (CDR II, CLXVI, pp. 135-138). È noto che il gentiluomo inglese acquistò l'opera al prezzo di seicento fiorini per cederla, come dono diplomatico, a Cristiano IV, re di Danimarca: è dunque impossibile, contrariamente a quanto afferma Michael Jaffé, che possa trattarsi della stessa versione degli elenchi Christijn e Musson, poiché le opere in essi descritti provenivano dalla corte di Bruxelles. Né l'esemplare appartenuto agli arciduchi, né quello del Carleton sono attualmente noti: in base a una chiara ricostruzione di McGrath, la tavola di Montreal sarebbe la copia che del dipinto originale dei governatori delle Fiandre fece eseguire Gianfrancesco Guidi di Bagno per la sua villa a Castel Gandolfo, passato poi nelle collezioni di Cristina di Svezia e da queste alle proprietà di Filippo II duca d'Orléans, con attribuzione a Marteen de Vos. Da questo periodo in poi, la ricostruzione di Michael Jaffé diventa attendibile, per cui la tavola fu venduta nel 1952 a una collezione privata francese e successivamente alienata a un collezionista americano che la cedette nel 1968 al Central Picture Galleries di New York da dove, infine, entrò nell'attuale sede nel 1975. All'ombra di un grande albero centrale, la composizione mostra una figura femminile di spalle che afferra per la spalla un satiro; accanto alla coppia, due puttini stanno giocando con alcuni leoni sdraiati a terra. La lettera che Rubens scrisse a Carleton è rilevante perché riporta informazioni importantissime riguardanti l'esecuzione dell'opera: "Leopardi cavati dal naturale con satiri e ninfe. Originale di mia mano eccetto un bellissimo paese fatto per mano di un valentuomo in quel mestiere". Da queste parole, dunque, si evince che l'esecuzione delle fiere venne tratta dal vero: l'unico luogo in cui Rubens poté studiare tali animali rari era il serraglio arciducale, poiché nessun altro collezionista fiammingo, quantunque di nobile rango, avrebbe potuto sostenere un tale lusso. Inoltre, almeno per quanto riguarda l'esemplare comprato da Carleton, sappiamo che il paesaggio venne eseguito da uno specialista e non direttamente dal maestro: Michael Jaffé indica, con qualche riserva, Jan Wildens, ma al di là della autografia, è forse ipotizzabile che questa versione non sia l'originale, presumibilmente eseguito per intero da Rubens stesso, ovvero una replica. L'iconografia non fa riferimento ad alcun episodio mitologico particolare, né sembra far riferimento a passi letterari: come ha giustamente individuato Michael Jaffé, si tratta di una composizione che aveva per scopo precipuo un formidabile e virtuosistico esercizio di stile, con il quale Rubens dimostrò la sua estrema abilità nel ritrarre soggetti in movimento, cogliendone la vitalità con grande realismo.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

P. Torelli 1933, p. 188.

M. Jaffé 1989, p. 203, n. 289 bis.

E. Mcgrath 2016, in: CRLB XI, v. 1, pp. 49-50.



8. DANIELE NELLA FOSSA DEI LEONI

Peter Paul Rubens

Olio su tela

224,2x330,5 cm.

Washington, National Gallery of Art, Ailsa Mellon Bruce Fund, inv. n. 1965.13.1

1615 circa

Narra il *Libro di Daniele* (VI, 1-27) dell'Antico Testamento, ritenuto autobiografico, che Daniele, l'ultimo dei quattro grandi profeti, fu deportato ancora fanciullo a Babilonia, insieme al suo popolo. Nonostante la sua giovane età, per la sua saggezza divenne funzionario della corte di Nabucodonosor, del quale divenne anche interprete dei sogni. Quando, nel 539 a.C., Babilonia cadde sotto il regno persiano, si insediò il re Ciro II, che in un primo momento accettò Daniele come consigliere, nonostante avesse mantenuto la sua fede ebraica. I dignitari di corte, invidiosi del successo del profeta, suggerirono al re di promulgare una legge per la quale si impose il culto divino del sovrano, a discapito di qualsiasi altro credo religioso. Daniele si mantenne fedele al proprio Dio, rifiutando di adorare Ciro II come divinità: per questo fu rinchiuso in una fossa con leoni feroci, ma la sua grande fede lo salvò, in quanto Dio chiuse la vorace bocca delle fiere che lasciarono Daniele incolume. Questo raro tema iconografico è affrontato nella composizione rubensiana con un efficacissimo contrasto tra l'atteggiamento pio, in preghiera, di Daniele, che con le mani giunte volge lo sguardo verso il cielo come a cercare la compassione di Dio, e l'istinto di ferocia trattenuta dei dieci leoni che lo circondano, i quali non sono in posa di attacco, ma traspare evidente la loro aggressività dai muscoli minacciosi e dalle fauci spalancate di alcuni di loro. Questo tangibile senso di tensione è reso ancor più manifesto dalle ossa delle precedenti vittime delle bestie, disposte in primo piano come monito di imminente pericolo di morte. Per contrapposizione, in alto si apre uno spiraglio verso il cielo azzurro, simbolo di salvezza e libertà. Da questa calibrata composizione, si comprende l'interpretazione cristiana del racconto veterotestamentario: Daniele è simbolo dell'anima che con la fede può salvarsi dal peccato, quindi dalla morte spirituale rappresentata dai leoni; la caverna, quindi, è metafora degli inferi cui l'uomo si condanna cedendo alle proprie tentazioni, mentre il cielo azzurro rappresenta la vita eterna promessa da Dio. L'esegesi dell'episodio biblico, fortemente legata al tema della salvezza dell'anima, rafforza ancor di più l'ipotesi per cui la scena fu ideata per i cattolicissimi arciduchi, teoria basata sulla citazione del dipinto nell'*Allegoria della Vista* del Prado. Indubbiamente, la tela di Washington appartenne a Sir Dudley Carleton, cui Rubens la offrì, insieme ad altri undici dipinti, nella famosa lettera del 28 aprile 1618 (CDR II, CLXVI, pp. 135-138) ed è noto, grazie a una missiva da Lord Danvers al Carleton del 7 agosto 1619 (CDR II, CXCIII, pp. 224-225), che il collezionista inglese acquistò l'opera per seicento fiorini con lo scopo di donarla a Carlo I d'Inghilterra. È inverosimile immaginare che Rubens abbia eseguito una scena così impegnativa senza aver prima ricevuto una specifica committenza e la rarità d'esecuzione, soprattutto riguardante la realizzazione delle bestie feroci, rende altrettanto improbabile che sia stata rifiutata da un primo acquirente (anche perché sarebbe stato difficile mantenere un prezzo così elevato). Per altro, la citazione nell'allegoria di Madrid pone il *terminus ante quem* per la datazione dell'opera nel 1617, quindi Rubens avrebbe tenuto questa

tela nel suo studio per almeno un anno. Inoltre, la descrizione di questa iconografia, con l'indicazione dell'autore, nel lotto 325 dell'inventario dei beni del marchese di Leganés: questo alto dignitario era stato generale dell'esercito fiammingo comandato da Alberto VII; rientrato in patria dopo la morte dell'arciduca, fu eletto consigliere di Stato della corona spagnola nel 1626, ma l'anno successivo tornò nei Paesi Bassi meridionali come consigliere degli Stati Generali; questi dati storici rendono verosimile l'esistenza di una primitiva versione commissionata da Alberto e Isabella e successivamente donata, probabilmente dall'Infanta dopo la morte del marito, al potente valido della corona spagnola. Senza dubbio, l'iconografia ebbe un grandissimo successo: ne sono prova le molte repliche di seguace attualmente conosciute, ma anche le menzioni in cataloghi antichi. Tra queste, di particolare rilievo è l'inventario del primo settembre 1632 afferente ai beni del senatore milanese Luigi Melzi, che ricorda una composizione analoga su tavola e di piccole dimensioni (39x60). L'opera rimase nella collezione di famiglia fino al 1835 e in base a una testimonianza di Giulio Melzi d'Eril, uno degli ultimi discendenti della casata, il dipinto riporta la firma "P. Paulus R." tra le gambe di Daniele e, sulla sinistra, la scritta "Brueghel fecit Antwerpen Anno 1617". Se tale testimonianza fosse verificata, proverebbe che lo stesso Rubens, anche insieme a collaboratori, attese a diverse repliche della composizione originaria, dovute al successo di una così imponente e suggestiva iconografia. Certamente, la maestria con cui i leoni sono ritratti desta tutt'oggi meraviglia, tenuto conto della difficoltà di raffigurare animali vivi in movimento. Anche in questo caso, analogamente al *Satiro e Ninfa che giocano con leopardi*, Rubens studiò tali bestie feroci dal serraglio arciducale, come egli stesso ricorda nella lettera a Carleton: "Daniel fra molti leoni cavati al naturale. Originale tutto di mia mano".

BILBIOGRAFIA SELEZIONATA

M. Jaffé 1971, p. 189.

M. Jaffé 1977, pp. 40-41.

A. Balis 1982, in: *Het Aards Paradijs...*, p. 45, f. 29.

R.A. D'Hulst – M. Vandeven 1989, in: CRLB III, pp. 187-192, n. 57.



9. TOMIRI CON LA TESTA DI CIRO

Peter Paul Rubens e bottega

Olio su tela

205x361 cm.

Boston, Museum of Fine Arts, inv. n. 41.40

1623 circa

La provenienza dalla corte di Bruxelles è stabilita sulla base degli elenchi dei dipinti della collezione arciduciale che furono offerti su mercato antiquariale nel 1643 (lista Christijn) e di nuovo nel 1645 (lista Musson). La committenza da parte dell'Infanta Isabella, invece, deriva dalla datazione del dipinto, stabilito su base stilistica dopo la morte di Alberto VII, avvenuta nel 1621; è possibile, anche se poco probabile, che l'opera sia appartenuta direttamente al cardinale Infante Ferdinando, successore di Isabella nel governo dei Paesi Bassi meridionali e se si può escludere che sia stata una committenza diretta (sarebbe l'unico caso attestato) potrebbe essere stato eventualmente comprato da raccolte spagnole (ma non esistono prove a supporto e in ogni caso non risulta che il cardinale Ferdinando sia stato a sua volta un collezionista). Soprattutto l'iconografia, che celebra un'eroina della storia antica, sembra far riferimento al ruolo politico che Isabella ebbe nell'amministrazione delle Fiandre spagnole una volta rimasta vedova. Non è un caso che la regina Tomiri, protagonista della scena e anch'ella vedova, porti il velo nero in segno di lutto, come Isabella decise di portare il velo da terziaria francescana dopo la morte del consorte. La vicenda, riportata per la prima volta da Erodoto (*Storie*, libro IV), narra di Tomiri, sovrana dei Massageti, un popolo sciita che abitava nei pressi del mar Caspio, che con il suo piccolo esercito respinse il tentativo di conquista da parte delle truppe persiane di Ciro il Grande. Costretto alla ritirata, l'iniquo re tese una trappola ai soldati sciiti che lo inseguivano: con uno stratagemma li fece ubriacare e li trucidò catturando il loro comandante, Spargapise, che si suicidò per sottrarsi al nemico. Spargapise era il figlio di Tomiri che, indignata per la vile trappola, invitò il sovrano persiano a uno scontro leale; Ciro acconsentì: il coraggio della regina le fece attuare una strategia militare vittoriosa, per la quale Ciro stesso perse la vita. Nella composizione rubensiana, concepita come una grandiosa processione di trionfo, viene consegnata a Tomiri la testa del re persiano dal cui cadavere ella stessa l'aveva staccata in segno di vendetta. Se, come Berger suggerì, la scelta iconografica può avere un parallelo con la strategia militare aggressiva che l'infanta Isabella fu costretta ad adottare dopo la fine della "Tregua dei dodici anni" (pattuita dal marito con la Repubblica delle Provincie Unite), è pur vero che l'interpretazione di McGrath sul più generale senso di giustizia dell'episodio storico trova comunque attinenza con il principio della *pietas* tramite il quale l'arciduchessa amministrò internamente le Fiandre meridionali. In questo senso sono illuminanti le parole che Giustino attribuì alla regina Tomiri (*Historiarum Philippicarum*, I-8): "Satia te sanguine, quem sitisti, cuiusque insatiabilis semper fuisti" ("Saziati del sangue di cui avesti sete e di cui insaziabile fosti sempre).

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

E. McGrath 1997, in: CRLB XIII, v. 2, pp. 14-25, n. 2, ff. 7,11.

R.W. Berger 1979, pp. 4-35.

M. Jaffé 1989, n. 510, p. 244.



CATALOGO DELLE OPERE
CAPITOLO V: CITAZIONI RUBENSIANE NELLE
RAPPRESENTAZIONI DI *KUNSTKAMMERN*

1. ALLEGORIA DELLA VISTA

Jan Brueghel il vecchio e Peter Paul Rubens

Olio su tavola

64,7x109,5 cm.

Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. n. 1394

1617

La serie delle cinque *Allegorie dei Sensi* conservate presso il museo del Prado di Madrid è fortemente legata al collezionismo di Alberto VII e Isabella di Spagna. Rooses per primo mise in relazione le opere d'arte riprodotte con quelle realmente appartenute agli arciduchi, ipotesi che trova molti riscontri nella documentazione inventariale. Anche la genesi di questa serie è sicuramente legata alla corte di Bruxelles: le cinque tavole, infatti, appartennero a Wolfgang Wilhelm Pfalz, duca del palatinato di Neuburg, forse regalate dagli stessi principi delle Fiandre oppure commissionati direttamente, su loro consiglio, durante la visita diplomatica del 1615; in entrambi i casi, il duca dovette cedere la serie alla corte di Bruxelles prima del 1634, anno in cui il cardinale Infante Ferdinando la regalò a, Juan Manuel Pérez de Guzmán, duca di Medina, e questi al re Filippo IV. Dal 1636, la serie compare ricorsivamente negli inventari dell'Alcázar, ma solo il registro più antico riporta la collaborazione tra Rubens e Jan Brueghel il Vecchio, assegnando al primo la realizzazione delle figure. Nella lista dei beni del 1666, infatti, viene menzionato solo Brueghel come autore delle opere: fu Müller-Hofstede che attribuì di nuovo a Rubens parte della composizione. A tal proposito, tre dei cinque dipinti sono firmati, ma riportano il solo nome di Brueghel (*Allegoria della vista*, con data: 1617; *Allegoria dell'olfatto*; *Allegoria del gusto*, con data: 1618). L'*Allegoria della vista* è indubbiamente la tavola che maggiormente rappresenta gli arciduchi delle Fiandre, poiché mostra, più delle altre, particolari espliciti della loro simbolica presenza: la doppia effigie dei principi sul tavolo a sinistra; il *Ritratto equestre di Alberto VII* al centro della scena; l'aquila d'oro bicefala, simbolo della casata d'Asburgo, sulla sommità del lampadario; il palazzo reale di Bruxelles sullo sfondo paesistico. Questi chiari rimandi non sono casualmente inseriti proprio in questo dipinto: secondo tradizione, ricostruita da Ertz, l'esposizione fisica delle *Allegorie dei sensi* seguiva la sequenza convenzionale che poneva la vista in *positio princeps*, seguita dal tatto, dall'udito, dal gusto e, infine, dall'olfatto. Il dipinto offre una lettura iconologica molto complessa, che si esplica attraverso diversi e sempre più elevati livelli di erudizione: il messaggio più palese è l'espressione dell'opulenza, del potere e del buon gusto dei principi delle Fiandre, padroni di una raccolta così vasta e preziosa di oggetti belli e rari. Alberto VII e Isabella di Spagna, però, non furono soltanto colti collezionisti; furono soprattutto sovrani illuminati che governarono le Fiandre meridionali con magnanimità e sapienza, facendo vivere alla propria cittadinanza un periodo di grande fermento sociale e culturale nel segno della cattolicità, nonostante le continue tensioni politiche che attanagliavano tutta Europa. Questo più profondo significato iconologico appare evidente se si raffrontano alcuni dettagli: la scimmia in primo piano, che finge di ammirare una marina, è simbolo dell'ignoranza, poiché è capace di guardare ma non osservare, nemmeno con l'ausilio di uno strumento scientifico come gli occhiali che l'animale tiene in mano e che non sa come utilizzare; questo dettaglio iconologico esalta, per contrapposizione, la sapienza

degli arciduchi, stesso tema che ricorre, più esplicitamente, anche nella tavola con *Gli arciduchi Alberto VII d'Asburgo e Isabella Clara Eugenia Infanta di Spagna in un gabinetto d'arte* del Walter Art Museum di Baltimora in cui sono rappresentati gli stessi principi delle Fiandre davanti a un dipinto in cui alcuni animali, vestiti da esseri umani, stanno distruggendo delle opere d'arte. Il simbolo del buon governo di Alberto e Isabella, caratterizzato dalla loro magnanimità, è rappresentato dalla natura morta di conchiglie che appare sulla destra tra la rappresentazione della *Madonna con Bambino in una ghirlanda di fiori* e il *Baccanale*: secondo il trattato *Sinnepoppen* di Roemer Visscher, una raccolta di emblemi pubblicata nel 1614, le collezioni di conchiglie sono simbolo di prodigalità. A un livello ancora più approfondito della lettura iconologica, si possono individuare dei complessi rimandi alla concezione cristiana della politica arciduciale: la composizione delle figure, con Cupido in piedi di fronte a Venere, riprende la *Venere al bagno* di Tiziano che Rubens poté studiare nella raccolta reale della corte di Madrid (di cui per altro eseguì una copia tra il 1606 e il 1611 oggi in collezione Thyssen-Bornemisza); al posto dello specchio, simbolo di vanità, Venere sta però contemplando un dipinto raffigurante la parabola evangelica della guarigione del cieco (Giovanni 9, 1-41), non solo rimando al senso della vista, ma soprattutto metafora di quanto la fede in Cristo possa portare alla vera conoscenza del mondo. La stessa posizione di Venere in meditazione, diversa dal prototipo tizianesco, riprende la tradizionale figura della *Melancolia*, simbolo della riflessione sulla fugacità dei piaceri terreni. Si tratta, dunque, della Venere celeste, allegoria della carità cristiana: l'opulenza delle collezioni arciducali nulla sarebbe se non fosse governata dalla carità, la più importante delle virtù teologali e vero principio ispiratore della politica illuminata di Alberto e Isabella.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

M. Díaz-Padrón 1975, v. I, pp. 40-43.

M. Díaz-Padrón 1995, v. I, pp. 264-273.

M. Jaffé 1989, p. 235, n. 465.

R.A. D'Hulst – M. Vandeven 1989, in: CRLB III, p. 190.

A. van Suchtelen 2010, in: *Room for Art in Seventeenth-Century*, pp. 30-34.



2. ALLEGORIA DEL TATTO

Jan Brueghel il Vecchio e Peter Paul Rubens

Olio su tavola

64x111 cm.

Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. n. 1398

1617

La rappresentazione del senso del tatto ha una composizione molto complessa, con una doppia divisione spaziale che contrappone il primo piano con il piano di fondo e la parte destra con quella sinistra. Per comprendere il significato allegorico, è necessario osservare il dipinto partendo dal fondale, dove un gruppo di fabbri sta trasformando, attraverso il duro lavoro manuale, il metallo in strumenti di guerra, cannoni e altre armi. Sopra di loro, un falco in volo ha appena afferrato una preda. In primo piano, sulla sinistra di chi osserva, si snoda una sorta di cimitero di armature smembrate e abbandonate, verso cui si avvicinano scorpioni e ragni. In questa parte dell'opera, dunque, il senso del tatto è rappresentato dalla guerra: in combattimento si tocca l'avversario, con armi bianche o da fuoco, per uccidere, esattamente come la puntura degli insetti, poiché il tocco del ragno o dello scorpione provoca la morte. Mentre, però, il fondo del dipinto rappresenta un momento attivo, di preparazione alla guerra, le corazze abbandonate in primo piano sono un evidente riferimento all'inutilità delle stesse, quindi a un tempo di pace in cui le armi vengono deposte. Dall'altra parte dell'opera, alla destra di chi guarda, la scena può essere letta in modo opposto: Venere e Cupido si baciano teneramente, alludendo al sentimento dell'amore; accanto a loro gli strumenti di metallo non rappresentano armi, ossia mezzi di morte, ma attrezzi medici in grado di curare e quindi allungare la vita; ai loro piedi, al posto degli insetti, si mostra una tartaruga, che attraverso il saggio uso del senso del tatto si protegge dai pericoli chiudendosi nel proprio guscio o, al contrario, allunga il collo per mangiare; una raccolta di carte scritte, con un calamaio e una penna d'oca, simboleggia la cultura che prospera in tempo di pace, quando i vizi sono sedati, come indica la scimmia incatenata, anch'essa simbolo proprio del senso del tatto secondo l'*Iconologia* di Cesare Ripa, mentre il cesto d'uva accanto è un chiaro riferimento all'abbondanza. In questa parte del dipinto, dunque, il tatto è rappresentato dal sentimento della pace e dell'amore conquistati dopo un conflitto, concetto ribadito anche dalle opere pittoriche rappresentate sullo sfondo: la *Flagellazione di Cristo*, sofferenza inflitta a Gesù prima della vita eterna, così come la visita dolorosa del medico, nel tondo accanto, che però porta alla guarigione, sono rimandi all'esperienza catartica del male trasformato in bene. Sulla parte destra è citata la *Disfatta di Sennacherib*, copia di Hans von Aachen da un originale di Christoph Schwarz, metafora della fermezza del giusto che, grazie alla fede in Dio, vince contro la violenza, come Gerusalemme resistette contro l'assedio del re assiro; sopra, sulla sommità della parete, la divisione tra beati e dannati ribadisce la lettura dicotomica tra morte e vita. Questi complessi rimandi iconografici sono chiaramente riferiti al governo degli arciduchi: l'allusione alle armi deposte si riferisce alla "Tregua dei dodici anni" che Alberto VII stipulò con la Repubblica delle Province Unite nel 1609, iniziando un periodo di pace e prosperità per le Fiandre meridionali; i simboli dell'abbondanza, della cultura e in generale del bene che trionfa sul dolore sono metafora del buon governo arciducale.

In particolare, la *Disfatta di Sennacherib*, dipinto che effettivamente fece parte delle collezioni della corte di Bruxelles, rappresenta il potere divino (di cui Alberto e Isabella furono devoti promotori) che vince contro l'iniquità di chi si allontana dal Timor di Dio, come le ribelli Fiandre settentrionali a maggioranza protestante. La grande erudizione degli autori di quest'opera si evince non solo dalla complessità della composizione, ma anche dalle molte citazioni pittoriche e letterarie: sul margine destro della tavola, è raffigurato un dipinto che cita il *Martirio di San Lorenzo* di Tiziano, eseguito per l'altare dell'Escorial; inoltre, Barbara Welzen ha puntualizzato che l'atteggiamento di Venere e Cupido riprende una delle descrizioni del senso del tatto indicata da Cesare Ripa.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

L. Burchard – R.A. D'Hulst 1963, pp. 74-124.

M. Díaz-Padrón 1975, v. I, pp. 45.

K. Ertz 1979, p. 612, n. 328.

M. Díaz-Padrón 1995, v. I, pp. 284-287.

M. Jaffé 1989, p. 235, n. 469.

B. Welzen 1998, in: *Albert & Isabelle (Essay)*, p. 99.



3. ALLEGORIA DELL'UDITO

Jan Brueghel il Vecchio e Peter Paul Rubens

Olio su tavola

65x109 cm.

Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. n. 1395

1617

Il senso dell'udito è naturalmente legato alla musica, dunque in questo dipinto una giovane donna sta accordando il liuto mentre alla sua sinistra sono pronti spartiti e strumenti musicali, come in attesa di un'imminente concerto. Come nell'*Allegoria della vista*, benché in modo meno manifesto e ridondante, anche in questa tavola il riferimento ad Alberto e Isabella è acclarato: lo spartito centrale poggiato sul tavolo dei concertisti si apre su una pagina che riporta sulla facciata sinistra l'insegna della casata d'Asburgo, mentre su quella destra si legge l'autore degli spartiti che si stanno per eseguire: "Pietro Philippi inglese organista delli Sereniss. Principe Alberto et Isabella archiduchi d'Austria". Nel concerto che sta per iniziare, dunque, verranno eseguiti i madrigali a sei voci che furono composti dal musicista Peter Philips presso la corte di Bruxelles e pubblicati ad Anversa tra il 1596 e il 1603. Come se questo diretto riferimento non fosse già sufficientemente palese, il paesaggio sullo sfondo si apre sulla veduta del castello di Mariemont, residenza estiva dei principi delle Fiandre. L'interpretazione iconografica della fanciulla in primo piano ha avuto diverse letture: per Speth-Holterhoff si tratta di Euterpe, musa della musica, mentre per Ertz deve essere identificata come Venere per via dell'associazione con il putto che le sta accanto. In realtà, molto più efficace è l'attinenza con l'*Iconologia* di Cesare Ripa, in base alla quale il senso dell'udito viene descritto come una fanciulla che suona il liuto accompagnata da un cervo, come effettivamente si vede nel dipinto, simbolo principe di questo senso da quando Aristotele ne individuò l'inclinazione a essere incantato dai suoni. In questo caso, a mio parere, la fanciulla non sta propriamente suonando, bensì accorda lo strumento rivolgendo lo sguardo allo spettatore, come invito a unirsi al concerto che sta per essere eseguito: l'atto di accordare, così come quello di suonare insieme, ha un tradizionale significato di armonia e dunque in questo caso potrebbe essere riferito ancora una volta al buon governo delle Fiandre sotto l'egida dei due arciduchi nel quale, appunto, regna l'ordine e l'equilibrio. Questa centrale lettura iconologica è ampliata da molti altri simboli che rimandano al senso dell'udito: sulle pareti si distinguono alcuni dipinti emblematici in tal senso, come *Orfeo* che con il suono della sua lira incanta il creato (a destra per chi osserva) o come l'*Annunciazione* che compare a sinistra delle arcate aperte verso il paesaggio, a indicare che attraverso l'udito Maria ha accolto la parola di Dio. I molti orologi sulla parte destra del dipinto indicano il tempo, che governa, appunto, l'arte musicale, mentre le diverse specie di pappagalli fanno riferimento all'abilità di questi uccelli di parlare, quindi di essere ascoltati. Un piccolo gatto è accucciato sotto lo sgabello della fanciulla con il liuto: per la sua natura sfuggente, questo felino rappresenta tradizionalmente l'inclinazione dell'animo umano a peccare, ma in questa scena l'animale è placato dalla potenza della musica; dalla parte opposta, invece, si notano due tucani, che al contrario sono simbolo dell'anima tesa verso Dio, quindi rappresentano l'elevazione spirituale cui l'armonia guida. Indubabilmente, gli strumenti musicali, così puntualmente rappresentati, gli orologi e gli animali esotici sono ritratti dalle collezioni e dal serraglio arciduciale, raccolte che configuravano la corte di Bruxelles quale nuovo Eden terrestre.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

F. Sopena Ibáñez – A. Gallego 1972, p. 147.

M. Díaz-Padrón 1975, v. I, p. 44.

K. Ertz 1979, p. 612.

M. Díaz-Padrón 1995, v. I, pp. 274-277.

M. Jaffé 1989, p. 235, n. 466.



4. ALLEGORIA DEL GUSTO

Jan Brueghel il Vecchio e Peter Paul Rubens

Olio su tavola

64x108 cm.

Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. n. 1397

1618

Attorno a una tavola riccamente imbandita, un satiro versa un liquido (che immaginiamo essere l'ambrosia, il mitologico nettare degli dei) a una giovane donna che porta la mano alla bocca nel gesto di assaggiare qualcosa. Nell'*Allegoria del gusto*, l'opulenza dei cibi e delle bevande assume l'aspetto dell'amore per la vita animale e campestre, dunque la rappresentazione del castello di Tervuren, residenza di caccia degli arciduchi, esalta l'ambientazione agreste del dipinto. La sontuosa tenuta principesca è l'unico riferimento diretto ad Alberto e Isabella di questa composizione. D'altra parte, il riferimento alla funzione di tale maniero è data anche dal contrasto tra la natura morta della selvaggina in primo piano sulla parte destra e gli animali allo stato brado che pascolano nel magnifico paesaggio in secondo piano. Le varie nature morte che occupano il proscenio del dipinto, ma in particolare la canestra di frutta che si scorge dietro la sedia della fanciulla, sono collegabili alla descrizione che del senso del gusto è presente nell'*Iconologia* di Cesare Ripa. Il dettaglio iconografico della cosiddetta "fiscella" riporta all'ambiguo significato dell'*Allegoria del gusto*: il cibo è necessario per la sopravvivenza, può avere il potere di guarire gli ammalati e dona allegria, ma porta in sé anche la conseguenza della caducità della vita, poiché è soggetto alla marcescenza. Celato nell'abbondanza del convivio e nella fastosità del banchetto, si insinua l'invito alla morigeratezza dei costumi, virtù dell'uomo saggio: si vedano in tal senso le figure del cigno e del pavone che tradizionalmente adornavano i pasticci salati. Sulla base di questa lettura, vanno interpretate anche le opere d'arte citate sulla parte sinistra del dipinto: la grande pittura poggiata a terra è una riproduzione dell'*Offerta a Cibele*, opera di Jan Brueghel il Giovane e Hendrick van Balen oggi al Mauritshuis de l'Aia (ne esiste una replica di Jan Brueghel il Giovane presso il museo del Prado) e rappresenta l'eccessivo amore per l'abbondanza e la ricchezza; si scorge appena sulla parete sinistra una raffigurazione del *Peccato Originale*, tema che rimanda alla trasgressione dei progenitori del divieto di mangiare uno specifico frutto proibito da Dio; in alto sulla parete di fondo, è ben visibile a sinistra un *Interno di cucina*, metafora del degrado cui porta il vizio della gola, da un originale perduto di Jan Brueghel il Vecchio conosciuto attraverso la versione incisa che ne trasse Pieter van der Heyden e che fu pubblicata da Hieronymus Cock; accanto, infine, la rappresentazione de *Le nozze di Cana* è l'esempio evangelico di come l'occasione del banchetto nuziale possa essere benedetta se affrontata con Timor di Dio. Il dipinto fu probabilmente uno degli ultimi a essere eseguito: mentre, infatti, l'*Allegoria della vista* riporta, accanto alla firma, la data d'esecuzione, 1617, in questa tavola è segnato l'anno successivo.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

M. Díaz-Padrón 1975, v. I, pp. 45.

K. Ertz 1979, p. 352, 612.

M. Díaz-Padrón 1995, v. I, pp. 280-283.

M. Jaffé 1989, p. 235, n. 468.

A. von Suchtelen 2006, in: *Rubens & Brueghel...*, pp. 90-98, n. 8.



5. ALLEGORIA DELL'OLFATTO

Jan Brueghel il Vecchio e Peter Paul Rubens

Olio su tavola

64x109 cm.

Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. n. 1396

1617-18

La scena è rappresentata in un ambiente aperto: un magnifico giardino ornato di moltissime specie di fiori e piante che con la loro fragranza inebriano il senso dell'olfatto. In questo trionfo di profumi, sulla parte destra Cupido sta ornando i capelli di Venere con corolle multicolori. Più che nelle altre allegorie della stessa serie, in questa tavola si avverte l'obiettivo sinestetico della rappresentazione visiva che in qualche modo suggerisce la qualità dei diversi aromi e coinvolge l'odorato: ogni specie arborea, infatti, è descritta con una tale minuzia da far intuire, o meglio ricordare, la specifica proprietà del profumo. La composizione è concepita come nella tradizione del *locus amoenus*, una sorta di eden ombroso dove i sensi sono appagati e l'animo si rasserenava. La struttura architettonica che si vede in secondo piano a destra, che richiama i palazzi italiani con l'inserimento di statue nelle nicchie, contribuisce all'esaltazione di questo luogo ideale dove ogni cosa concorre al piacere dei sensi. La composizione segue nei dettagli le indicazioni date nell'*Iconologia* di Cesare Ripa: nella descrizione del *Piacere* si fa riferimento a un giovinetto nudo con in mano un mazzo di fiori; si specifica anche che le rose, così come se ne vedono nel mazzo al centro della scena e nella gerla in primo piano a sinistra, sono prerogativa di Venere, dea dei piaceri, per il loro soave odore. Nella descrizione del senso dell'olfatto, inoltre, Ripa suggerisce due tipologie di rappresentazione dei profumi: come si vede nel dipinto, i fiori all'interno di vasi sono simbolo degli odori artificiali, mentre quelli piantati a terra fanno riferimento agli aromi naturali. Non solo, la presenza del braccio alle spalle della dea è un'altra precisa indicazione del senso dell'olfatto: più di qualsiasi altra specie animale e razza di cane, il braccio è in grado con il suo fiuto di seguire le tracce lasciate dagli altri animali, soprattutto prede e fiere. L'animale maculato che si trova accoccolato davanti a Venere è il prezioso zibetto, piccolo carnivoro dalle cui ghiandole perianali si ricava un olio essenziale profumatissimo. È evidente che la precisione con cui sono stati raffigurati i diversi fiori e le rispettive piante deriva da un'osservazione diretta e dal vero degli stessi: una tale quantità e varietà di specie poteva essere giustificata soltanto nei giardini della corte di Bruxelles, particolarmente cari all'arciduchessa Isabella che coltivò la passione per la floricoltura fin dall'infanzia. Un altro segnale dell'attinenza con le raccolte principesche è dato dai piccoli animaletti che si vedono in primo piano: uno scoiattolo grigio (*sciurus carolinensis*) a sinistra e due esemplari di *cavia porcellus* (comunemente detti "porcellini d'India") sulla destra. Entrambe queste specie non sono proprie dell'Europa, ma sono native delle Americhe, per cui all'inizio del XVII secolo erano davvero una rarità: commerciate dai mercanti delle coste fiamminghe, implicavano una spesa proibitiva se non per la grande nobiltà. Il dipinto è firmato ma non datato: poiché tradizionalmente nelle serie allegoriche dei cinque sensi l'olfatto era esposto per ultimo, è possibile che la sua esecuzione sia da collocare verso il 1618.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

M. Díaz-Padrón 1975, v. I, pp. 44.

M. Jaffé 1989, p. 235, n. 467.

S. Segal 1990, p. 17

M. Díaz-Padrón 1995, v. I, pp. 278-279.

A. van Suchtelen 2010, in: *Room for Art in Seventeenth-Century*, pp. 30-34.



PRIMA APPENDICE AL CATALOGO
L'ACQUISTO DELLA CORTE DI SPAGNA DEL 1623

1. CERERE E PAN

Peter Paul Rubens e Frans Snyders

Olio su tela

177x279 cm.

Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. n. 1672

1617

La bella e maestosa Cerere, divinità ctonia che presiede i raccolti, le coltivazioni e i fiori, è assisa nel mezzo di un paesaggio boschivo ed è circondata da un florilegio di prodotti della terra, frutta e ortaggi. Ha in mano, poggiata sulle ginocchia, una cornucopia da cui escono altri frutti e i suoi capelli dorati sono intrecciati con spighe di grano, primario attributo iconografico della dea. Accanto a lei è seduto Pan, dio boschivo delle selve e dei pascoli, riconoscibile per le zampe caprine al posto delle gambe; anch'egli sostiene una canestra di frutta e ha il capo circondato da pampini. Sullo sfondo, aperto su una radura, si scorgono figure di paesani. Il soggetto, dunque, è legato al tema dell'abbondanza con riferimento al mito dell'Arcadia, zona montuosa e fertile dove Pan era solito pascolare le greggi e allevare api in un tempo ancestrale in cui la Natura non era ostile e produceva spontaneamente cibo per nutrire gli uomini. Come afferma Díaz-Padrón, dunque, le tre tele rubensiane, facenti parte del lotto di venticinque dipinti acquistati da Isabella di Borbone dalle Fiandre, erano un rimando figurativo a una ritrovata epoca di abbondanza, pace e prosperità, come nell'antica Arcadia, sotto il governo di Alberto VII e dell'Infanta Isabella. La rappresentazione dei prodotti della terra, posti in primo piano a costituire una sorta di cornice intorno ai soggetti principali e descritti con una minuzia che sembra suggerire una volontà classificatoria, richiamano la serie delle *Allegorie dei Sensi* dipinte per gli arciduchi, raffigurante la flora delle loro serre e la fauna del loro serraglio. Secondo Rooses e Michael Jaffé, i personaggi sullo sfondo sono eseguiti da Jan Wildens, anche se non viene mai citato negli inventari, quindi non esistono prove documentali a sostegno di tale interpretazione stilistica, anche se non è infrequente che i collaboratori secondari non vengano citati negli inventari d'epoca. La collaborazione di Frans Snyders per l'esecuzione della frutta e degli ortaggi, invece, è indubbia, sia per considerazioni stilistiche, sia perché nell'inventario del 1623, inerente al primo ingresso del dipinto presso l'Alcázar di Madrid, viene ricordato il nome del pittore specialista; nelle successive liste, invece, l'autografia è attribuita al solo Rubens. Cruzada Villaamir ricostruì la storia del dipinto inserendolo nelle opere acquisite dalla corte di Madrid nel 1628; la tela, invece, fu comprata dalla regina Isabella di Borbone nel 1623, inizialmente per essere disposta, insieme al resto del lotto acquistato dalle Fiandre, presso la Torre nuova dell'Alcázar; ben presto, però, fu spostata negli appartamenti estivi, così come affermano Martínez Leiva e Rodríguez Rebollo ricordando una testimonianza del 1626 di Cassiano dal Pozzo. Su base stilistica e di confronto, la datazione dell'opera deve essere fissata intorno al 1617: proprio per la cornice naturalistica e per l'atteggiamento classicamente impostata dei due soggetti principali, la composizione richiama quella dell'*Allegoria dell'Olfatto* del Prado (inv. n. 1396). Díaz-Padrón collega il profilo di Cerere con quello di Diana nella raffigurazione di *Diana e Atteone* di Tiziano presso la National Gallery di Edimburgo: è certo che dall'opera Rubens trasse un disegno, ma successivamente all'esecuzione di questo dipinto, nel 1628, durante il secondo soggiorno in Spagna (gesso rosso e nero su carta, 449x289 mm., Los Angeles, J. Paul Getty

Museum, inv.n. 82.GB.140). Díaz-Padrón collega il profilo di Cerere con quello di Diana nella raffigurazione di *Diana e Atteone* di Tiziano presso la National Gallery di Edimburgo: è certo che dall'opera Rubens trasse un disegno, ma successivamente all'esecuzione di questo dipinto, nel 1628, durante il secondo soggiorno in Spagna (gesso rosso e nero su carta, 449x289 mm., Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv.n. 82.GB.140). Anche l'impostazione luministica richiama la cultura italiana, in particolare la tipica composizione leonardesca su tre piani prospettici: Cerere e Pan sono illuminati da una fonte di taglio proveniente da sinistra, il medio piano è in penombra, il fondo è rischiarato da una luce diffusa che proviene dall'alto.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

- G. Cruzada Villaamil 1874, p. 360, n. 20.
M. Rooses 1886-1892, v. II, p. 68.
M. Jaffé 1989, p. 230, n. 439.
G. Martínez Leiva – A. Rodríguez Rebollo 2007, p. 49.
M. Díaz-Padrón 2009, pp. 47-48.



2. DIANA E LE COMPAGNE CACCIATRICI

Peter Paul Rubens e bottega

Olio su tela

184x199 cm.

Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. n. 1727

1620 ca.

La scena presenta Diana, la dea della caccia, degli animali selvatici, dei boschi e dei campi coltivati, mentre incede con le sue compagne, pronte per una nuova impresa venatoria. È accompagnata, appunto, da tre ninfe e sei cani ed è preceduta da un inserviente che annuncia il suo passaggio suonando un corno. La posizione chiastica e in movimento della divinità in primo piano richiama senza dubbio la statuaria antica: sebbene non sono noti studi diretti, si può facilmente ravvisare la posa dell'*Artemide di Versailles*, oggi al Louvre, copia romana di I-II secolo in marmo tratta da un originale in bronzo attribuito a Leocares (325 a.C.). Il movimento incedente, il volto girato (anche se nell'opera di Rubens è ruotato in senso opposto alla scultura) e persino il chitone a doppia balza legato appena sotto il seno (che nel dipinto copre soltanto una spalla) sono elementi pienamente concordanti tra opera pittorica e scultura antica; le uniche differenze sostanziali sono l'avanbraccio destro (che, nel caso della statua è piegato per sfilare una freccia dalla faretra, mentre nella versione rubensiana è teso a sostenere una lancia) e il cane rampante dipinto al posto del piccolo cervo. Rubens potrebbe aver visto la scultura antica a Parigi, dove era stata trasportata a metà del sesto decennio del XVI secolo come dono da parte di papa Paolo IV al re Enrico II di Francia: prima di arrivare in Italia, nel 1600, il giovane maestro d'Anversa visitò Parigi, quando la scultura antica si trovava ancora al Palais du Louvre; è più probabile, però, che l'abbia studiata in occasione del viaggio che intraprese per ricevere la commissione del ciclo raffigurante la *Vita di Maria de' Medici*, quando l'*Artemide di Versailles* si trovava a Fontainebleau (fu definitivamente spostata nella residenza di Versailles da Luigi XIV). In base a questa seconda ipotesi, la datazione del dipinto non può essere fissata prima del 1622, anno in cui Rubens partì alla volta della Francia. Senza dubbio, per l'esecuzione dell'opera si avvalse di collaboratori: i cani sono stati attribuiti sia a Paul de Vos che a Frans Snyders, ma questa seconda ipotesi trova il parere sfavorevole di Gregory Martin, secondo cui le pose poco vivide ed energiche degli animali mal si adattano allo stile del pittore specializzato in fauna e flora. Secondo il medesimo studioso, il paesaggio sullo sfondo ricorda la maniera di Jan Wildens, ma anche in questo caso la realizzazione poco efficace si deve piuttosto a un allievo meno esperto. Nella cultura romana, la Diana cacciatrice era dispensatrice della sovranità: il *Rex Nemorensis*, sovrano-sacerdote, predecessore della monarchia romana che risiedeva presso il lago di Nemi, era consacrato a Diana e da lei prescelto. Probabilmente proprio il legame tra la dea e il privilegio monarchico giustificò la scelta di un tale tema iconografico da parte della regina di Spagna Isabella di Borbone.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

M. Crawford Volk 1981, pp. 520-521, 526.

M. Díaz-Padrón 1995, v. II, p. 1022, n. 1727.

A. Vergara 1999, pp. 28-30, p. 205, nota 25.

M. Díaz-Padrón 2009, p. 45-46.

G. Martin 2016, in: E. McGrath (a cura di...), CRLB XI, v. I, pp. 312-316, n. 26.



3. VERTUMNO E POMONA

Peter Paul Rubens

Olio su tela

120x200 cm.

Collezione privata

1615-1617

Il soggetto rappresentato è tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio (XIV, 622-771): Pomona, dea romana dei frutti, dell'olivo e della vite, aveva dedicato la propria vita alle coltivazioni, respingendo tutti gli uomini che l'avevano corteggiata; si arrese soltanto all'amore di Vertumno, divinità capitolina che presiedeva al cambiamento di stagione, condividendo la propria attività e l'importante compito della maturazione dei frutti. Anche in questo caso, come nelle altre due opere rubensiane comprate da Isabella di Borbone dalle Fiandre nel 1623, il tema iconografico è legato all'opulenza e al giusto ordine della natura, metafora del governo arciducale dei Paesi Bassi meridionali sotto il controllo della corte di Spagna. Durante il XVIII secolo, si persero le tracce del dipinto, per cui Cruzada Villaamil e Rooses, ma più recentemente anche Volk, ritennero la tela distrutta durante l'incendio dell'Alcazár del 1734. Fu Matías Díaz-Padrón a individuare l'opera in una collezione privata dedicando a essa una serie di studi che confluirono in una più ampia monografia del 2009. La composizione si ispira palesemente alla statuaria classica, cui Rubens fu interprete soprattutto a partire dal suo soggiorno in Italia dove poté studiare le collezioni archeologiche più prestigiose; la contorta posa di Pomona richiama la figura muliebre semidistesa centrale della celebre *Tazza Farnese* (Museo Archeologico di Napoli), ma forse ancor di più il personaggio femminile assiso sul carro del *Sarcofago di Medea* nel Museo Archeologico di Ancona (dalla metà del Cinquecento alla fine del XVIII secolo presso il Cortile delle Statue del Belvedere in Vaticano): come recentemente suggerito da Eloisa Dodero (E. Dodero, in: *Rubens e la nascita del Barocco* 2016, pp. 246-247, n. 70), la stessa figura fu probabilmente utilizzata da Rubens per la composizione di *Marte e Rea Silvia* della collezione del Liechtenstein; a tal proposito, un disegno a inchiostro attribuito a Rubens (oggi nel Museum Boymans-van Beuningen di Rotterdam) rappresenta il dettaglio di Medea sul carro ripreso dal sarcofago di Ancona. Per quanto riguarda il periodo di esecuzione, Díaz-Padrón suggerisce una datazione non più tarda del 1616, per confronto con altre opere dello stesso Rubens: in particolare, il paesaggio sullo sfondo e più in generale la composizione delle due figure in primo piano sono impostazioni molto simili alla tela raffigurante *Diana e Callisto* dello Staatliche Kunstsammlungen di Kassel, eseguita nel 1613. Secondo la mia opinione, il confronto con *Marte e Rea Silvia* del Liechtenstein, con cui condivide la posizione assisa e voltata di Pomona, verosimilmente tratta dal *Sarcofago di Medea*, indica gli anni tra il 1616 e il 1617 come i più probabili per la datazione dell'opera. Rubens tornò altre due volte sul tema dell'amore tra Vertumno e Pomona. Nel 1638 eseguì un bozzetto con lo stesso soggetto (olio su tavola, 29x32 cm., Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. n. 2044) per la decorazione della Torre della Parada, che fu tradotto in versione definitiva su tela da Jacob Jordaens (firmato e datato, 196x266 cm., Caramulo, Fondazione Abel de Lacerda): la composizione meno classica, l'orizzonte visivo più profondo e aperto e le figure portate in un piano meno ravvicinato rispetto

all'osservatore sono elementi che fanno ben comprendere l'evoluzione stilistica del maestro d'Anversa negli ultimi anni di attività, avvalorando la datazione della tela in esame in pieno secondo decennio. Cronologicamente e stilisticamente più vicina è l'opera con lo stesso soggetto ricordata da Michel (1771, p. 36), appartenuta alla principessa Scalamara di Roma e *pendant* con il *Banchetto di Acheloo* oggi al Metropolitan Museum of Art di New York (olio su tavola, 107,9x163,9 cm., inv. n. 45.141): l'originale è perduto, ma ne rimane una copia presso il museo Pedralber di Madrid, segnalata da Michael Jaffé (1989, p. 230, n. 437; p. 202, n. 286).

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

H. Lahrkamp 1982, p. 173, n. A 16.

M. Díaz-Padrón 1995, v. I, pp. 24-49.

A. Vergara 1999, p. 29.

M. Díaz-Padrón 2000, p. 268.

G. Martínez Leiva - A. Rodríguez Rebollo 2007, p. 164.

M. Díaz-Padrón 2009, pp. 25-39.



SECONDA APPENDICE AL CATALOGO
IL DONO DELL'INFANTA ISABELLA A FILIPPO IV 1628

1. CACCIA DI MELEAGRO E ATALANTA AL CINGHIALE CALIDONIO

Bottega di Peter Paul Rubens

Olio su tela

162.5x348 cm.

Easton Neston, Towcester

Ante 1628

Originariamente la tela formava un *pendant* con la *Caccia di Diana al cervo*, ma verosimilmente l'opera andò distrutta durante l'incendio dell'Alcázar dove era esposta presso il salone nuovo. In base a una teoria di Held, confermata anche da Balis e Vergara, una piccola versione su tavola (24.2x61.9 cm.), proveniente da una collezione privata e ora nella galleria del principe del Liechtensten, sarebbe il bozzetto preparatorio. Secondo Balis, tra le versioni conosciute la migliore è quella conservata presso Easton Neston, di dimensioni leggermente più piccole rispetto alle descrizioni inventariali del dipinto perduto (167x418 circa). La versione di Towcester trova il suo *pendant* nella tela, raffigurante appunto la *Caccia di Diana al cervo*, della collezione Fritz Frey di Bürgenstock. Indubbiamente questa coppia di repliche dovette avere una provenienza comune, ma non si conosce la proprietà originaria. Balis, inoltre, mette in relazione le due scene di caccia appartenute all'Alcázar con la tela raffigurante l'*Incoronazione di Diana*, conservata presso la Bildergalerie di Potsdam-Sanssouci: dipinta negli stessi anni in collaborazione con Frans Snyders, per quanto riguarda l'esecuzione degli animali, questa terza tela ha la stessa altezza delle altre due, oltre all'attinenza tematica, per cui potrebbero aver costituito originariamente un trittico, di cui l'*Incoronazione di Diana*, meno larga, avrebbe costituito la parte centrale; questa ipotesi, sebbene suggestiva, non trova alcuna evidenza documentale, oltre alla considerazione per cui difficilmente sarebbe spiegabile un'omissione descrittiva negli inventari, così come nei documenti di pagamento che parlano di otto dipinti (non nove) regalati a Filippo IV dall'Infanta Isabella. È pur vero, però, che, forse, almeno parte di queste otto opere non furono dipinte specificatamente per l'Alcázar, ma comprate dai lavori che Rubens aveva nel suo studio, quindi si potrebbe ipotizzare un iniziale trittico di cui la scena centrale fu venduta prima dell'acquisto da parte dell'Infanta Isabella, oppure che l'*Incoronazione di Diana* non fu scelta dalla corona spagnola.

La *Caccia di Meleagro e Atalanta al cinghiale Calidonio*, è ispirata a un racconto presente nelle *Metamorfosi* di Ovidio (VIII, 270-419): Diana, adirata con il re Oineo di Calidone poiché questi aveva trascurato di dedicarle delle degne celebrazioni, inviò nel regno il tremendo cinghiale Calidonio per distruggere i campi agricoli; il sovrano, dunque, riunì gli eroi più temerari per organizzare una battuta di caccia e uccidere la feroce bestia; all'impresa parteciparono anche i Dioscuri, Castore e Polluce che, contrariamente ad altre composizioni della medesima scena mitologica dipinte dallo stesso Rubens, qui non sono rappresentati. Il tema ha attinenza con l'ordine ristabilito dopo il caos, dunque potrebbe essere stato scelto per rappresentare allegoricamente l'illuminato governo della Spagna cattolica, intenta a ristabilire l'ordine costituito nell'Europa dilaniata dalle rivolte delle confessioni riformate.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

M. Díaz-Padrón 1970, p. 145, n. 63.

M. Díaz-Padrón 1975, v. I, pp. 264-265, n. 1662.

J.S. Held 1980, v. I, p. 340, n. 251.

A. Balis 1986, in: CRLB XVIII, v. 2, pp. 180-187, n. 12.

A. Vergara 1999, in: *El Arte...*, pp. 276-277, n. 93.



Easton Neston, Towcester



Vaduz (Vienna), The Princely collection

2. CACCIA DI DIANA AL CERVO

Peter Paul Rubens

Olio su tela

17x417,5 cm.

Mexico City, collezione di Julio Serrano Piedecosas

167x417.5 cm.

Ante 1628

La versione di Mexico City fu individuata per la prima volta nel 1966 da Díaz-Padrón che per primo ne collegò l'iconografia con la *Caccia di Diana al cervo* menzionata nell'Inventario dell'Alcazár del 1666; lo studioso identifica la tela con quella descritta nel lotto 260 dell'inventario *post-mortem* di Rubens del 1640, attribuita a Snyders. Successivamente l'opera entrò nella collezione Piedecosas di Mexico City, ma, secondo Balis, si tratta dell'originale dell'Alcazár: lo stato di conservazione, infatti, è pessimo e nel momento della scoperta presentava vaste ridipinture che coprivano interamente i personaggi, poi emersi grazie a un apposito restauro, quindi probabilmente questi ritocchi furono eseguiti a seguito dei danni occorsi durante l'incendio del 1734. In ogni caso, l'esecuzione degli animali viene generalmente attribuita a Frans Snyders, anche se questo pittore specializzato in fauna e flora non viene indicato in alcuna descrizione inventariale. Nella collezione di Fritz Frey di Bürgenstock è presente una replica di buona fattura (tela, 167x352 cm.) che costituisce un *pendant* con la *Caccia di Meleagro e Atalanta al cinghiale Calidonio* di Easton Neston (Towcester). Nella collezione del principe del Liechtenstein, si conserva, insieme al suo *pendant* delle stesse dimensioni, una versione di misure molto minori (24.4x61,7 cm.) ritenuta da Held, Balis e Vergara il bozzetto preparatorio; in questa piccola tavola, la ninfa a destra di chi osserva che sta per scoccare il dardo è tratta dall'Atalanta del disegno raffigurante la *Caccia al cinghiale Caledonio* di Giulio Romano, conservato al British Museum. Esiste, inoltre, un'altra versione su tavola, di dimensioni leggermente più grandi (51,5x74 cm.), proveniente dalla raccolta del conte di Lanesborough, che secondo Burchard è autografa, poiché, differentemente dalle altre repliche, in questo esemplare le estremità orizzontali sono più ampie (per esempio si veda il piede destro della ninfa con il cane che calza un elegante sandalo, assente in tutte le altre versioni); secondo Balis, però, si tratta di aggiunte di un seguace, per altro dalla mano molto incerta soprattutto nelle espressioni facciali. Sono da segnalare, inoltre, due altri esemplari su tela, l'uno proveniente dalla collezione de Beisac di Wiesbaden (115x220 cm.), l'altro dalla raccolta Wilshere di Londra (118x223.5 cm.); queste tele differiscono dalle altre versioni per due importanti dettagli: l'albero al centro più largo e l'albero a destra che chiude la composizione, coprendo parzialmente l'ultima ninfa. Si tratta, però, indubbiamente di copie, di cui quella di Wiesbaden potrebbe essere, secondo Manneback, di Paul de Vos. La tematica della caccia al cervo è direttamente connessa con la destinazione monarchica del dipinto: questa tipologia di arte venatoria, infatti, era esclusivo appannaggio dei ranghi più nobili della società e, per altro, Diana era la dea dispensatrice della dignità regale.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

M. Manneback 1940, pp. 556-559.

M. Díaz-Padrón 1970, pp. 131-150, f. 2.

J.S. Held 1980, v. I, pp. 325, n. 237.

A. Balis 1986, in: CRLB XVIII, v. 2, pp. 180-185, 187-191, n. 13.

A. Vergara 1999, in: *El Arte...*, pp. 276-277, n. 94.



Mexico City, collezione di Julio Serrano Piedecabras



Vaduz (Vienna), The Princely collection

3. NINFE CON LA CORNUCOPIA DELL'ABBONDANZA

Peter Paul Rubens

Olio su tela

223x162 cm.

Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. n. 1664

1625-1628

Il tema iconografico che pone al centro del soggetto ritratto la cornucopia dell'abbondanza è ispirato principalmente alle *Metamorfosi* di Ovidio (IX, 87-88): quando Ercole chiese in sposa Deianira, figlia di Eneo re degli Etoli, dovette combattere con Acheloo, divinità fluviale dell'Aspropotamo, anch'egli innamorato della fanciulla. Per avere la meglio sul forzuto eroe, il dio si trasformò prima in un toro, poi in un drago e infine in un uomo dalla testa di bue; sotto quest'ultima sembianza, Ercole riuscì a strappargli un corno per cui Acheloo, sentitosi battuto, si dichiarò sconfitto concedendo al rivale di sposare Deianira; volle indietro, però, il suo corno donando a Ercole la cornucopia dell'abbondanza tratta dalle corna della capra Amaltea, nutrice di Giove. Il tema della prosperità ha una chiara attinenza con la capacità politica di istaurare il buon governo, di cui la cornucopia dell'abbondanza è il principale emblema. Per questo motivo, anche se il dipinto potrebbe essere stato scelto tra quelli disponibili presso lo studio di Rubens e non appositamente commissionato per farne dono a Filippo IV, è verosimile che venne selezionato proprio in virtù del suo rimando allegorico da connettere con la corona spagnola, di cui i Paesi Bassi erano vassalli. Vergara, inoltre, indica un'altra ragione che lega il soggetto alla corte di Bruxelles: il partito della cornucopia e del cesto ai piedi delle ninfe, traboccanti di fiori e frutti, così come gli animali rari ritratti (la scimmia in primo piano e varie specie di uccelli esotici) fanno parte di quella tradizione pittorica, sviluppata durante il governo degli arciduchi, massimamente rappresentata dalle *Allegorie dei cinque sensi* dipinte per Alberto e Isabella e con ogni probabilità ispirata al serraglio e alle serre del palazzo Coudenberg. A tal proposito, Vergara suggerisce che i fiori, la frutta e gli animali siano stati eseguiti da Frans Snyders, anche se negli inventari dell'Alcazár di Madrid, dove la tela fu sistemata, non viene mai nominato: la collaborazione tra artisti, solitamente un maestro affiancato da specialisti, era tipica della città di Anversa già da XVI secolo, ma spesso l'autografia dell'opera negli inventari d'epoca era registrata con il solo nome del maestro. La figura vestita in secondo piano è stata interpretata anche come Cerere, poiché appunto l'abbigliamento potrebbe essere un'indicazione del rango maggiore della dea delle messi, al cospetto di divinità minori come le due ninfe nude. Nell'inventario *post-mortem* del 1640 relativo ai beni di Peter Paul Rubens, compare la descrizione di un dipinto con lo stesso soggetto, ma nessuna delle altre repliche attualmente conosciute è considerabile autografa: una tela (222x142 cm.) è conservata presso la Bildergalerie di Sanssouci; un'altra (205,8x152,4 cm.) è esposta al Museum of Art di Birmingham, mentre una terza, di dimensioni minori, proviene dalla collezione M. Dupin di Nevers. Differentemente da altri dipinti che facevano parte del gruppo di otto opere donate dall'Infanta Isabella, questa tela non andò distrutta nell'incendio dell'Alcazár del 1734; fu spostata in un primo tempo nell'armeria e, nel 1748, al Buen Retiro.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

M. Jaffé 1989, p. 231, n. 441.

M. Díaz-Padrón 1995, v. II, p. 1094, n. 1664.

A. Vergara 1994, v. II, pp. 219-220, n. A13.

A. Vergara 1999, in: *El Arte...*, pp. 278-279, n. 95.



4. SANSONE SBARRA IL LEONE

Peter Paul Rubens

Olio su tela

226x265 cm.

Madrid, collezione Villar-Mir

1625-28

Narra il *Libro dei Giudici* (capitolo 13) che Sansone, figlio di Manoah della tribù di Dan, nato sotto la dominazione dei Filistei, fu consacrato a Dio e per questo ricevette in dono una forza inaudita. La scena raffigurata in questa tela fa riferimento a un episodio della vita dell'eroe occorso durante il viaggio che intraprese con i suoi genitori per recarsi a Timna, dove lo aspettava la sua promessa sposa. Alle porte della città, Sansone venne attaccato da un leone ferocissimo ma il ragazzo, guidato dallo Spirito divino, squarciò a mani nude le fauci della belva. Il racconto biblico trova un evidente parallelo con la prima fatica dell'eroe greco-romano Eracle (o Ercole), durante la quale dovette affrontare il leone di Nemea, che riuscì ad abbattere strangolandolo. Anche da un punto di vista iconografico, la composizione della collezione Villar-Mir è molto simile a quella dell'*Ercole e il leone di Nemea* (di cui l'originale è perduto) che Rubens ideò intorno al 1639, in occasione della decorazione per Torre della Parada, commissionata da Filippo IV, sovrano che spesso si volle identificare con l'eroe mitologico nella propaganda del suo governo. L'atto di sbarrare la fiera si ritrova, ripreso da un'angolazione totalmente frontale, nell'angolo in basso a sinistra (per chi osserva) della *Caccia con tigre, leone e leopardo*: questa seconda opera dovette appartenere agli arciduchi poiché ritratta nell'*Allegoria della vista*, che riporta la data del 1617, per cui la scena di caccia deve essere stata eseguita precedentemente. Per la coincidenza del dettaglio riguardante la singolar tenzone tra uomo e leone, ma anche per il dinamismo della composizione, Michael Jaffé e Müller-Hofstede propongono una datazione da collocarsi intorno al 1615, mentre Held la attarda leggermente collocandola tra il 1618 e il 1620, contrariamente alla maggior parte delle opere donate dall'Infanta a suo nipote, il re di Spagna, datate generalmente intorno a metà del terzo decennio. A tal proposito, D'Hulst e Vandenvan non concordano con le ipotesi cronologiche precedenti, ponendo l'esecuzione dell'opera non prima del 1625, sia per ragioni stilistiche, ma soprattutto perché, nell'insieme degli otto dipinti regalati dall'Infanta, il *Sansone che sbarrare il leone* costituiva il *pendant* del *Davide che strangola l'orso*, entrambi allegorie del costume, dell'ideale politico e dei valori morali della casata asburgica, per cui dovettero essere commissionati appositamente per essere esposti nel salone nuovo dell'Alcazár. Entrambi i soggetti, infatti, fanno riferimento a due concetti fondamentali nella retorica propagandistica degli Asburgo, e in particolare del cattolicissimo ramo spagnolo: la difesa delle proprie tradizioni e la lotta contro fazioni caotiche e rivoltose, idealmente rappresentate dalle bestie feroci. Del *Davide che strangola l'orso* non si ha alcuna documentazione visiva e se ne perdono le tracce dopo il 1827: Il dipinto fu risparmiato dall'incendio dell'Alcazár del 1734 (come altre opere dello stesso gruppo) poiché era stato ceduto insieme al *Sansone che sbarrare il leone* al Marchese di Leganés, nella cui collezione sono entrambi documentati grazie alla descrizione ricordata nell'inventario *post-mortem* del 1655; successivamente entrò nella raccolta del conte di Altamira, da cui si perdono le tracce.

Il suo *pendant*, invece, è documentato nella collezione dell'infante Sebastian de Borbón y Braganza, in seguito appartenne all'infanta Maria Cristina de Borbón y Braganza e, in ultimo, al duca di Hernani. In campo teologico, Sansone è considerato un precursore di Cristo fin dagli esegeti medievali, per cui come l'eroe veterotestamentario sconfisse il leone, così Gesù distrusse il peccato e la morte. Da un punto di vista stilistico, la posizione di Sansone è evidentemente tratta dalla statuaria antica: Michael Jaffé la collega, in particolare, al *Torso del Belvedere*, studiato da Rubens durante gli anni romani.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

J. Müller-Hofstede 1965, pp. 353-354, f. 252.

J.S. Held 1980, pp. 429-430, n. 331.

R.A. D'Hulst – M. Vanderven 1989, in: CRLB III, pp. 96-99, n. 26.

M. Jaffé 1989, p. 211, n. 334.

H. Vlieghe 2004, in: *Rubens (exhibition in Lille)*, pp. 220-221, n. 120.



5. LA RICONCILIAZIONE TRA ESAÙ E GIACOBBE

Peter Paul Rubens e bottega

Olio su tela

331x282 cm.

Schleissheim, Staatsgalerie (in prestito da: Munich, Alte Pinakothek, inv. n. 1302)

1625-1628

Narra la Genesi (25, 24-49) che i gemelli Esaù e Giacobbe nacquero da Isacco e Rebecca nella terra di Canaan: Esaù uscì per primo dal ventre materno, per cui a lui era destinata la primogenitura ma, quando fu grande e dopo un faticoso giorno di caccia, barattò il proprio privilegio concedendolo al fratello in cambio di un piatto di lenticchie. Giacobbe, acquisita la primogenitura, con l'inganno sottrasse a Esaù anche la benedizione che il padre Isacco gli aveva riservata in punto di morte, travestendosi con pelli d'animale per assomigliare al gemello. Per paura dell'ira di Esaù, Giacobbe lasciò la propria terra per rifugiarsi dallo zio Labano, ad Arran, dove rimase per molti anni sposando le sue cugine Lia e Rachele. Sentendo dentro di sé il desiderio di riconciliarsi con il fratello, Giacobbe si mise in viaggio per tornare in patria, ma solo dopo un'estenuante espiazione riuscì a raggiungere la casa avita (Genesi 32, 24-34; 33): durante una notte, infatti, lottò strenuamente con un angelo del Signore e continuò a combattere nonostante fosse rimasto ferito; giunta l'alba, l'angelo lo benedisse e cambiò il suo nome in Israele. Entrato a Canaan ancora timoroso dell'ira del fratello, venne accolto da Esaù che lo aspettava a braccia aperte in segno di riconciliazione. La complessa vicenda biblica si incentra su due concetti fondamentali: la pace riconquistata e l'espiazione. La lotta con l'angelo, infatti, è metafora del cammino interiore della conversione e dell'ammissione dei propri peccati, nella speranza della misericordia di Dio che viene dispensata sotto forma di benedizione. È dunque probabile che la scelta del soggetto iconografico da parte della corona spagnola sia stata determinata proprio dal tema della riconciliazione tra i due patriarchi, capi di popolazioni diverse ma affini, suggerimento allegorico di un'auspicata pace nelle tormentate vicende Europee della prima metà del XVII secolo. La tela di Rubens, che probabilmente eseguì in collaborazione con la bottega, è ricordata negli inventari dell'Alcázar dal 1636 fino al 1686, ma è assente nelle descrizioni successive: nel 1694, infatti, il re Carlo II di Spagna donò l'opera a suo cognato Johann Wilhelm di Neuburg che la collocò nella neonata galleria di Düsseldorf da lui stesso fondata; la tela fu poi spostata a Monaco nel 1806, da cui in ultimo allestita nella sede odierna. Il bozzetto autografo in tavola, di cui la versione finale riporta pochissime varianti non sostanziali, è conservato nella National Gallery of Scotland di Edimburgo (48,8x40,3 cm., inv. n. 2397). Per considerazioni stilistiche (in particolare lo schema che vede i due fratelli al centro di uno spazio lasciato intenzionalmente vuoto, espressione del momento dell'accoglienza, mentre i personaggi secondari si affastellano alle spalle dei due protagonisti), la tela è databile tra il 1625 e il 1628: un analogo impianto compositivo può essere riscontrato nell'*Incontro tra Abramo e Melchisedec* che Rubens ideò per il ciclo di arazzi della *Serie Eucaristica*, commissionata negli stessi anni dall'Infanta Isabella per il convento delle Descalzas Reales di Madrid.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

M. Crawford Volk 1980, p.176, f.27.

J.S. Held 1980, p. 428, n. 510.

M. Jaffé 1989, p. 296, n. 863.

R.A. D'Hulst – M. Vandeven 1989, in: CRLB III, pp. 67-69, n. 16.



Bottega di Peter Paul Rubens

Muzio Scevola davanti a Porsenna

Mosca, Museo Puškin, olio su tavola, 44,7x35,5 cm., inv. n. 334

Budapest, Szépművészeti Múzeum, olio su tela, 187x156 cm., inv. n. 749

1620-23

Degli otto dipinti donati dall'Infanta Isabella a suo nipote Filippo IV di Spagna, *Muzio Scevola davanti a Porsenna* e la *Riconciliazione di Esaù e Giacobbe* sono le uniche due opere che sono state concepite singolarmente senza un loro *pendant*. Per molto tempo la critica ha ritenuto che la tela di Budapest fosse l'originale proveniente dall'Alcazár, però non solo non corrispondono le misure reali con quelle delle descrizioni inventariali (il dipinto madrilenò doveva essere più grande), ma la qualità stilistica non lascia dubbio che si tratti di una replica di bottega. La piccola tavola di Mosca fu ritenuta autografa e bozzetto dell'originale da Burchard (che però non la vide mai se non in riproduzione in bianco e nero), da Müller-Hofstede e da Jaffé, ma McGrath non concorda con tale attribuzione ritenendola anch'essa una prova di allievi. Un bozzetto descritto negli inventari della collezione del principe del Liechtenstein (*Description des Tableaux et des pièces de sculpture que renferme la gallerie de Son Altesse François Joseph, Chef et Prince regnant de la Maison de Liechtenstein...*, Vienna, 1780, n. 458) è stato spesso associato al dipinto di Mosca, ma si tratta quasi certamente di una piccola tela (riportata da tavola) conservata presso il Museo Nazionale di Budapest (30,7x26,5 cm., inv. n. 860) attribuita nella descrizione inventariale a Jan van de Hoecke e riportante lo stemma principesco sul retro (per altro presenta una composizione diversa con Muzio Scevola che mette la sua mano destra sul fuoco). L'opera originale, dunque, andò verosimilmente distrutta nell'incendio del 1734 e al momento non sono noti modelli o altre versioni autografe. Anche la datazione della composizione è stata oggetto di grande dibattito critico: per motivi stilistici, generalmente viene collocata tra il 1616 e il 1618, come sostiene Michael Jaffé; dato che l'ipotesi di Müller-Hofstede di una datazione a ridosso del viaggio in Spagna, intorno al 1626, sembra non corrispondere con l'impianto compositivo ancora non così maturo, come sostiene Held, McGrath propone in ogni caso di attardare il periodo di esecuzione almeno intorno ai primi anni del terzo decennio, in base all'ipotesi per cui Rubens avrebbe potuto sapere di dover armonizzare le misure di questo dipinto con l'opera raffigurante *Achille a Sciro*, dipinta nel 1616 e probabilmente giunta a Madrid intorno al 1618, dopo che non fu acquistata da Sir Dudley Carleton (fu installata presso il salone nuovo dell'Alcazár verso il 1626). Il dipinto, dunque, potrebbe essere tra quelli non commissionati per l'occasione ma comprati dall'Infanta già ultimati; in ogni caso, la tematica della narrazione storica, particolarmente cara ai neo-stoici di cui Rubens fece parte fin dalla giovinezza, ben si accorda con le scelte di rappresentanza della corte ispanica. L'episodio, narrato da Livio (*Ab Urbe condita* 2, 12-13) e Plutarco (*Vite parallele*, I, *Pubblicola*) si svolge durante l'assedio di Roma da parte degli Etruschi guidati dal comandante Porsenna (508 a.C.); il giovane combattente Muzio Cordo si offrì di uccidere il condottiero avversario, ma fallì uccidendo un suo sottoposto. Portato davanti a Porsenna, dimostrò il suo valore infliggendosi la punizione di bruciare la sua mano destra (e per questo fu chiamato "Scevola", ossia mancino) senza emettere alcun grido di dolore; Porsenna rimase talmente impressionato dal coraggio del giovane che decise di liberarlo, ma Scevola fece sfoggio delle sue doti di astuzia e diplomazia rivelando al comandante

etrusco un finto piano dell'esercito romano per ucciderlo; Porsenna, dunque, spaventato dalla falsa rivelazione, iniziò una trattativa di pace con gli avversari. Questo episodio esemplifica magnificamente la virtù del coraggio e l'abilità persuasiva nell'arte della diplomazia del popolo romano, cui idealmente la casata d'Asburgo si proponeva come diretta erede.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

J. Müller-Hofstede 1966, p. 449.

J.S. Held 1980, v. I, p. 384.

M. Crawford Volk 1980, pp. 176, 179.

E. McGrath 1997, in: CRLB XIII, v. II, pp. 231-242, n. 46.

M. Jaffé 1989, pp. 216-217, n. 365.



APPENDICE DOCUMENTALE

Archivio Segreto Vaticano, Instrumenta Burghesiana, blocchetto IV/4, n. 145, 12 gennaio 1602: Litterae commendatitiae: Clemens VIII Alberto Arciduci Austriae

TRASCRIZIONE

Clemens PP. VIII

Dilecte fili Nobilis Vir salutem et Apostolicam benedictionem. Commendavimus alias diligenter Nobilitati tuae per
[litteras nostras, Nobilem mulierem ex regio svediae sanguine
Coeciliam Marchionissam Badensem viduam, ob certa causam restitutionis dotis, in qua maxime tua
aequitate, et
[pietate indigebat, ad ius suum obtinendum nunc aute
et audimus, a tua Nobilitate recognita, in eiusdem Coeciliae favorem pronuntiatum est, de tui secretioris
Consilii
[sententia, quod certe nobis iucundum accidit, qui
eadem nobilem mulierem, et propter generis splendorem, et quia catholica est, et a patria exul, et in sua
viduitate,
[inopia afflictatur, non solum uti filia in Christo
amamus, sed multa etiam commiseratione prosequimur quare eadem Nobilitati tuae efficaciter
commendamus, eo
[praesertim nomine, ut ne sententiae ex iustitiae
praescripto latae, debita executio diutius differatur, sed quam citissime fieri poterit, id quod exequendum
superest,
[tuo iussu, tua q. auctoritate absolvatur et per-
sona, et causa pia est, et quam gratum sit Deo viduarum patrocinium, nostri optime, ipsa vero alimentorum
[subministratio, celeritatem desiderat itaq. plura no.
addimus, nobilem viduam, inopem, afflictam quo magis sublevaverit Nobilitas tua, eo magis rem tui animi
[magnitudine dignam Deoq. acceptam feceris, et
nobis etiam valde gratam. Datum Romae apud Sanctum Petrum, sub Annulo Piscatoris die XV Januarii
MDCII

[Pontificatus Nostri Anno Decimo

Silvius Antonianus Card.

TRADUZIONE

Salute e benedizione apostolica al diletto figlio nobile uomo. In coscienza un'altra volta abbiamo affidato
alla tua
[nobiltà, per messo delle nostre lettere, la nobile donna della stirpe reale svedese
La vedova Cecilia margravia di Baden, in quanto era massimamente bisognosa del tuo senso di giustizia e
della tua
[pietà, a causa della determinata questione della restituzione della dote, per cui, al fine di ottenere il suo
diritto,
approviamo, per mezzo della (nostra) autorità, che sia sancito l'interesse della stessa Cecilia alla tua
riconosciuta
[nobiltà, dalla sentenza del tuo consiglio privato, che a noi certamente giunge gradita
poiché ella stessa è donna nobile, sia a motivo del prestigio di stirpe, sia perché è cattolica e afflitta dal
bisogno

[poiché esule dalla patria e a motivo della sua vedovanza, non solo come figlia in Cristo in ogni modo l'amiamo, ma la accogliamo con molta commiserazione, per cui con efficacia la affidiamo alla tua nobiltà, soprattutto

[in suo nome, affinché la sentenza non sia sottratta dall'ordine della giustizia e (non) sia rinviata più a lungo l'adempimento dei debiti, ma piuttosto che

[possa accadere celerissimamente, che sia compiuto con il tuo comando, con la tua propria autorità ciò che

rimane

[da ottenere.

È persona devota e una pia causa, e tanto sia gradito a Dio l'aiuto delle vedove, o nostro ottimo, che veramente la

[distribuzione dei cibi richiede per lei celerità, e dunque anche noi aggiungiamo più cose per nostro conto, quanto sarà stata aiutata dal tuo valore la nobile vedova, bisognosa e afflitta, tanto più avrai fatta un'azione degna

[della grandezza della tua anima, cara a Dio e certamente gradita anche a noi. Eseguito a Roma presso San

Pietro,

[sotto l'anello piscatorio il giorno 15 gennaio 1602

Cardinale Silvio Antoniano

**Archivio Segreto Vaticano, Segreteria dei Brevi, volume 319, f. 414,
30 marzo 1602: *Licentia viscendi prohibitis pro Blandina Rubens***

TRASCRIZIONE

Dilecta in Xro (=Christo) filia Blandinia Ruebenia

Mulieri Antwerpiens.

Clemens papa VIII

Dilecta in Chro (= Christo) filia salutem. Cum sicut exponi nobis nuper

fecisti, in tempore quo gravida reperiris, nimiam

patiaris debilitatem, ob quam ciborumum quadrage=

simalium esus tibi minime conferre videatur,

ac propria nobis humiliter supp.nem (=supplicationem) feceris, ut tibi

desuper opportune providere de benign.te (=benignitate) ap.ca (=apostolica)

dignaremur. Nos igr. (=igitur) tuo statui, quantum cum

D.mo (= Domino) possumus, benigne consulere, te q.s. (= quantum satis) spalibus (= specialibus)

favoribus, et gratiis prosequi volentes, hmoi (= huiusmodi) supp.bus (= supplicationibus)

inclinati tibi, ut quandocumq. pro tempore

gravida reperieris quadragesima, et aliis anni temporibus, quibus carniū et aliorum

ciborum potior esus est prohibitus carnibus,

exceptis feria sexta et sabatho cuiusq.

hebdomada, necnon est feria quarta qua=

tuor temporum et maiori hebdomada, necnon

oveis, et lacticiniis, de utriusq. sine medici consilio

ac secreto, et sine hmoi (= huiusmodi) scandalo, sine aliquo conscien=

tiae scrupulo aut censura, vel pena et aliquo in=

cursu vesci libere, et lecite possis, et valeas,

aute (=auctoritate) aplica (=apostolica) tenore pontificum concedimus, et

indulgemus. Non obstantibus quibuscumque prohi=

bitionibus, ac constonibus (= constrictionibus), et ord.bus (= ordinationibus) aplicis (= apostolicis)

caeterisq. contrariis quibuscumq. Dat Romae

apud S. Petrum die 30 Martii 1602.

TRADUZIONE

Figlia diletta in Cristo Blandina Rubens

Donna di Anversa

Papa Clemente VIII

Salve, figlia diletta in Cristo. Poiché, come poco tempo fa ci hai fatto riferire,

nel tempo in cui tu ti ritrovi gravida,

soffri di una eccessiva debolezza, per la quale assumere il cibo quaresimale

ti appare pochissimo utile,

e ti sei rivolta a noi con una personale umile supplica

perché dall'alto ci degnassimo di provvedere a te opportunamente grazie alla magnanimità apostolica.

Noi dunque, volendo provvedere benevolmente al tuo stato,

per quanto possiamo con l'aiuto di Dio, e accompagnarti quanto basta con speciali concessioni e grazie,

ben disposti verso di te da siffatte suppliche

a te concediamo con l'autorità apostolica secondo

le disposizioni dei pontefici e con indulgenza

che ogni volta che ti ritroverai temporaneamente

gravida nel tempo quaresimale, e negli altri

periodi dell'anno, in cui è proibito

mangiare preferibilmente carni o altri cibi,

tranne il venerdì ed il sabato di ciascuna settimana,

e così pure il mercoledì dei quattro tempi e nella settimana santa,

tu possa mangiare liberamente e lecitamente

la carne, e pure le uova, i latticini, in entrambi i casi senza consiglio del medico

e segretezza, senza scandalo, senza un qualche scrupolo di coscienza,

senza pena e qualche imposizione, e stare bene.

Senza contrasto con le proibizioni,

le costrizioni e le disposizioni apostoliche.

Roma, presso San Pietro il giorno 30 marzo 1602.

**Archivio Segreto Vaticano, Segreteria dei Brevi, volume 319, f. 416,
30 marzo 1602: Licentia viscendi prohibitis pro Maria Pipelynckx**

TRASCRIZIONE

Dilecta in Chro filia Maria Pipelingia mu=

Lieri vidua Antwerpiens

Clemens papa VIII

Dilecta in Chrsto filia salutem. Exponi nobis nup (= nuper) fecisti

quod cum ob adversam valetudinem, et corporis im=

becillitatem piscium et aliorum ciborum quadragesi=

malium esus medicorum iudicio tibi noxius exi=

stat cupis Quadragesima, et aliis anni tempo=

ribus, quibus carniū, ovorum et lacticinorum

esus est prohibitus, iisdem licite, ac tuta conscien=

tia vesci posse. Quare nobis humiliter supp.nem (= supplicationem)

fecisti, ut opp.nam (= opportunam) ad hoc Intiam (= licentiam) tibi conce=

dere de benignitate aplica (= apostolica) dignaremur. Nos

igr (= igitur) valetudini, et imbecillitati tuae, quantum

cum D.mo (= Domino) possumus, prospicere, ac te quae ut

assens (= assentiens), in sexagesimo sexto tuae aetatis anno

constituta existis, specialibus favoribus, et

gratiis prosequi volentes, et a quibuscumque expoīs (= expositis)

censentes, hmoi (= huiusmodi) supp.bus (= supplicationibus) inclinati, tibi, ut quadraq.ma

et aliis anni temporibus, quibus carniū, et aliorum ciborum potior

esus est prohibitus, carniū ex=

ceptis feria sexta et sabatho cuiusque hebdo=

mada, necnon et feria quarta quattuor tem=

porum, et maiori Hebdomada, necnon ovis, et

lacticiniis de utriusque sine medici consilio ac

secreto, et sine scandalo sine aliquo conscientiae

scrupulo, aut censura, vel pena ecclica (=ecclesiastica) in=
cursu vesci libere, et licite possis, et valeas, aute (= auctoritate)
aplica (= apostolica) tenore pontificum concedimus, et indul=
genus. Non obstantibus quibuscumque prohibitibus (= prohibitionibus)
necnon constonibus (= constrictionibus) et ordibus (= ordinationibus) aplicis (= apostolicis),
caeterisque.

contrariis quibuscunq. Dat Romae apud

Sanctum Petrum die 30 Martii 1602

Si San.mo placet potest expediri card. Aldobrandinus

TRADUZIONE

Diletta figlia in Cristo Maria Pipelingia

Donna vedova di Anversa

Papa Clemente VIII

Salve, diletta figlia in Cristo. Ci hai spiegato recentemente
che essendo dannoso per te il mangiare pesci ed altri cibi
della Quaresima secondo il consiglio del medico,
a causa della salute cagionevole
e della debolezza del corpo,
desideri in Quaresima e negli altri periodi dell'anno,
in cui è proibito il mangiare carni, uova e latticini,
poterti cibare dei medesimi lecitamente
e con la coscienza tranquilla.

Perciò ci hai supplicato umilmente di degnarci
di concedere a te una dispensa specifica
grazie alla magnanimità apostolica.

Noi, dunque, volendo provvedere alla tua salute e debolezza,
per quanto possiamo con l'aiuto di Dio,
e accompagnare te che, in quanto consenziente,
hai raggiunto il sessantaseiesimo anno di età,

con concessioni e favori speciali, giudicando da quanto esposto,
indotti da siffatte suppliche, ti concediamo con l'autorità apostolica
conformemente alle disposizioni dei pontefici,
che in Quaresima ed in altri periodi dell'anno
nei quali il mangiare preferibilmente carni ed altri cibi è proibito,
tu possa mangiare liberamente e lecitamente
e star bene, senza consiglio del medico o segreto,
senza scandalo, senza un qualche scrupolo di coscienza o pena ecclesiastica,
e ti dispensiamo, ad eccezione delle carni il venerdì
ed il sabato di ciascuna settimana e così pure il mercoledì dei quattro tempi
e nella settimana santa, e così pure uova e latticini.
Senza contrasto con qualunque proibizione, costrizione
e disposizioni apostoliche e qualsiasi altra cosa contraria.
Roma, presso San Pietro, 30 marzo 1602
Se al Santissimo sta bene, che possa essere spedito card. Aldobrandino

**Archivio Segreto Vaticano, *Segreteria dei Brevi*, volume 319, f. 417,
30 marzo 1602: richiesta di dispensa per Maria Pipelynckx e
Blandina Rubens**

TRASCRIZIONE

Maria Pipelingia vidua defuncti olim Johannis
Rubenis juris utriusq. Doctoris ac patritii Antwerpiani
annum aetatis agens sexagesimum sextum, variisq.
Infirmatum generibus obnoxia suppliciter petit ut
Quadragemali tempore et ceteris annis diebus, ipsi cibis
uti liceat citra culpam, qui ex consulto medicorum
utiles immo necessarii judicabuntur
item eorundem filia Blandina Ruebenia viri
nobilis Simeonis de Parq uxor, annui partus
debilitati consulens, eorum temporum severitatis remissionem
et indulgentiam deprecatur

TRADUZIONE

Maria Pipelynckx, vedova del defunto Giovanni
Rubens dottore in legge civile e canonica e patrizio di Anversa
di sessantasei anni di età e soggetta a vari e generici malanni
chiede umilmente che durante la Quaresima e in altri giorni dell'anno
sia comunque lecito a lei mangiare cibi
che saranno giudicati utili anzi necessari su consiglio del medico.
Allo stesso modo la loro figlia Blandina Rubenia, moglie
del nobile Simone de Parq
supplica indulgenza e la remissione della severità
di questi periodi, poiché si preoccupa per la debolezza
del parto avvenuto nell'anno.

**Archivio del Vicariato di Roma, *Liber Ordinationes Sacerdoti*, volume 8, 20
marzo 1603: accesso alla “prima tonsura” di Philip Rubens**

TRASCRIZIONE

Die Jovis XX mens Martii 1603

Ad Primam tons. (= tonsuram)

DD. (=Domini)

Paulus Deius fil. (=filius) q. (=quius) Petri franc.i (=Francisci) Deius, et Catherina coniugum
Ilienens (= Iliensis) dioc. (=diocesis) stan. (=stantes) l.ris (=litteris) etc.

Philippus Rubens fil. (=filius) q. (=quius) Jois (=Johannis) Rubens et Maria coniugum de
Anversa stan. (=stantes) l.ris (=litteris) etc.

previo ex.ne (=examine) et rep. (=reparatione) fuerunt clicali (=clericali) caracthere insigniti per
epum (= [episcopum])

Sidoniens (=Sidoniensis) in Palatio Ill.mi (= Illustrissimi) d. (=dominus) Card.lis (= Cardinalis)
Rusticucii et [mansio (= mansione)]

ips (= ipsi) R.mi (Reverendissimi) pi. (= pii) epi. (= episcopi) etc.

TRADUZIONE

Il giorno giovedì 20 del mese di marzo 1603

Alla prima tonsura

I signori

Paolo Deio, figlio del defunto Pietro Francesco Deio, e Caterina coniugi
della diocesi di Ilio, (che ha mostrato) le lettere (dimissoriali) archiviate etc.

Filippo Rubens, figlio del defunto Giovanni Rubens e Maria coniugi
di Anversa, (che ha mostrato) le lettere (dimissoriali) archiviate etc.

dopo esame e rinnovamento spirituale sono stati insigniti della dignità clericale grazie al vescovo
di Sidone nel Palazzo dell'illustrissimo signor cardinale Rusticucci e nella residenza
dello stesso Reverendissimo e pio vescovo etc.

**Archivio Urbano Capitolino, Sezione II, volume 104, f. 110, notaio Claudius
Vincentius, 24 marzo 1607: Constitutio ad Consensien Cassationi (Philip
Rubens pro Peter Paul Rubens)**

TRASCRIZIONE

Constitutio Ad Consensien Cassationi

DIE XXIV MARTII 1607

Dominus (= D.) Philippus Rubens clicus (= clericus) Antuerpiensis cui als (= alias) pensio annua libera immunis et exempta centum ducatorum auri de camera super

Canotus (= Canonicatus) et prebendas Eccliae (= Ecclesiae) Attrebatensae quos D. (= Dominus) Natalis Handoart

eiusdem Eccliae (= Ecclesiae) canonicus obtinet fructibus [etc.] ac distributionibus

quotidianis eidem D. (= Dominus) Philippo quoad vet (= vivet) vel proximo suo ltimo (= legitimo)

per dictum Natalem et succores (= successores) suos canonicatus et prebendas hmsd (= huiusmodi)

pro tempore qmdt (= quomodolibet) obtinentes annis singulis certis loco et

terminis ac modo et forma tunc expressis integre persolvendas

Aplica (= Apostolica) Aucte (= Auctoritate) reservata [etc.] existit pntis (= presentis) pnlr (= personaliter)

[etc.] citra [etc.] sponte [etc.]

oibus (= omnibus) [etc.] fecit constituit [etc.] prortem (= procuratorem) suum [etc.] D. (= Dominus) Pietrum Paulum

Rubens laicum Antuerpiensis abntem (= absentem) [etc.] solum et insolidum

specialiter et expresse ad ipsius D. (= Dominus) Constituentis nome (= nomine) et

pro eo Cassationi extinctionis et annulationis dictae pensionis

annuae in Smi (= Sanctissimi) Dmi (= Domini) Nri (= Nostri) proprius seu alterius ad id potestatem

habentis manibus in oibus (= omnibus) et per oia (= omnia)

juxta formam supplicationis desuper signate vel

signande consentiendum suosque consensum et assensum de=

super necrius (= necessarius) et oppnus (= opportunus) praestans et generaliter [etc.]

promittens [etc.] relevans [etc.] super quibus [etc.]. Acta fuerunt

haec Romae in officio notariatus cancellariae huiusmodi sub anno

pntibus (= presentibus) ibidem DD. (= Domini) Joanne Lavandower

clico (= clerico) cameracensis diocesis et Claudio Ragnet tullensis diocesis testibus.

Claudius Vincentius

TRADUZIONE

Costituzione Per Il Consenso Alla Cassazione

24 marzo 1607

Il signor Filippo Rubens, chierico di Anversa, cui altrimenti (spettava) una rendita annua, gratuita, senza spese ed esente da tasse, di cento ducati d'oro dalla camera (apostolica) sui canonicati e le prebende della chiesa di Arras, che il signor Natale Handoart, canonico della stessa chiesa ricava dai frutti e dalle distribuzioni quotidiane per lo stesso signor Filippo finché vive o per il suo erede legittimo per mezzo del suddetto Natale e dei suoi successori che ottengono i canonicati e siffatte prebende temporaneamente in qualsiasi modo, ogni anno, essendo certi il luogo, anche i termini e la forma ora fissati, interamente pagati dalla apposita Autorità Apostolica, è presente personalmente, senza costrizioni, spontaneamente; per tutto fece, ha stabilito come suo procuratore il signor Pietro Paolo Rubens, laico, di Anversa, non presente, solo ed in esclusiva, specificatamente ed espressamente, a nome e per conto dello stesso signore rogitante e per lui alla cancellazione dell'estinzione e annullamento di detto pagamento annuo in potere del nostro Santissimo Signore e dell'altro (= del secondo) che ha per quel potere piena autonomia, secondo la forma della richiesta sopra dichiarata o col dichiarare di essere d'accordo e fornendo il suo consenso-assenso di cui sopra necessario e opportuno e generalmente promettendo e sollevando. Questi atti sono stati sottoscritti a Roma nell'ufficio del notariato di siffatta cancelleria durante l'anno alla presenza come testimoni i signori Joanne Lawandover, chierico di Cambrai, e Claudio Raquet della diocesi di Tuil.

Claudio Vincenzo

Archivio Segreto Vaticano, *Segreteria dei Brevi*, volume 601, f. 541, 20 ottobre 1614: concessione ad Alberto e Isabella delle reliquie di Teresa d'Avila

TRASCRIZIONE

Ven.li (= Venerabili) fratri Guidoni* Archiepo (=Archiepiscopo) Rhodens nro (=nostro) et
Fedis ap.cae (=apostolicae) in Belgieis ditionibus Nuncio

Paulus Papa V

Ven.lis (=Venerabilis) fr (=fratris) salut Cum sicut accipimus quom Hieronimus Gratianus
dum vixit ordinis f.um (=fratrum) Carmelitans fuit
professor in domo reg.ni (=regioni) d.i (= dicti) ordinis oppidi Bruxellens
Mechlinien dioc.is (=diocesis) nuper diemextremum obierit
et ante obitum ordinaverit ut reliquia unius
digiti B.tae (=Beatae) Theresiae quam habebat sorori sua ord.em (=ordinem)
Carmelitarum discalciatorum in Mon.rio (= Monasterio) eiusd (=eiusdem) ord.is (=ordinis) Ispalens
profisse consignaretur, dilecti autm (=autem) filii Prior et
f.es (= fratres) d.ae (= dictae) domus p.tam (= praedictam) reliquiam eidem domui acquisitam
esse obtendant, eo insuper dilectus filius nobilis vir
Albertus, et dilecta in Chro filia nobilis mulier
Isabella Infans Hispaniarum Archiducis Austriae
et Belgii Pnpes (= Principes) pro eo, quem erga B.tam (=Beatam) Theresiam
eiusq. (= eiusque) ordinem gerunt devot.onis (= devotionis) affect reliquiam, hui apud se habere
plurimum desiderent. Nos
sing.rem (= singularem) Alberti ac Isabella p.tor (= praelectorum) pietatem in D.no (=Domino)
plurimum commendantes f.nitati (= fraternitati) tuae
pntes committimus et mand. (= mandamus) ut reliquiam p.tam (= praedictam)
per Priorem et f.es (= fratres) ac alios ad quos spectat
Alberto et Isabellae p.tis (= praedictis) tradi et consigna –
ri facias seu forte
a d.tis Priore et f-ibus (= fratribus)
Alberto et Isabellae p.tis (= praedictis) donatam ab eisdem Alber –
to et Isabellae licite

retineri posse apli.ca (= apostolica)

auc.te (= auctoritate) decernas inobedientes

ad id cens (= censionem) et poenas Ecc.cas (= Ecclesiasticas) aliaq. (= aliacumque) opp.na
(=opportuna) iuris [et

facti remedia omni et quaecumq. (= quaecumque) appellat.ne (= appellatione) et

reclamat.e (= reclamazione) postposita cogas et compellas. Non

obstans (= obstantibus) conctonibus (= constrictionibus) et ord.bus (= ordinationibus) ap.cis
(=apostolicis)

[ac domus, et ord.is (= ordinis)

p.tor (= praedictorum) et iuram. (= iuramentibus) roboratis statuti et con –

suetud.bus (= consuetudinibus) caeterisq. (= caeterisque) quibuscumq. (= quibuscumque). Dat

Tuscul. die vigesima ectobris 1614 anno Xmo.

TRADUZIONE

Salve venerabile fratello. Dato che, come ci è stato riferito, poiché Girolamo Graziano che recentemente è giunto al giorno estremo finché visse fu professore dell'ordine dei frati carmelitani, nella sede regionale del detto ordine nella città di Bruxelles della diocesi di Mechelen e che prima di morire ha ordinato che la reliquia di un dito della beata Teresa fosse consegnata direttamente al monastero spagnolo di questo stesso ordine in quanto egli amministrava l'ordine dei carmelitani scalzi per conto della sorella sua, i diletti figli il Priore e i monaci della detta casa ottengono che la predetta reliquia sia acquisita da questa stessa casa, e inoltre il diletto figlio nobile uomo Alberto, e la diletta figlia in Cristo nobile moglie Isabella Infanta di Spagna Arciduchi d'Austria e principi del Belgio per questo, che desiderano moltissimo avere presso di sé la reliquia, sostengono questo suo ordine con il sentimento della devozione in considerazione della beata Teresa. Noi che affidiamo moltissimo alla tua amicizia lo straordinario Timor di Dio dei predetti Alberto e Isabella ordiniamo e rendiamo esecutivo che tu provveda

a concedere e consegnare la predetta reliquia ai predetti
Alberto e Isabella per il Priore e i predetti monaci e per gli altri cui
spetta, oppure eventualmente essendo donata ai predetti Alberto e Isabella
per i detti Priore e per i monaci, che tu stabilisca
grazie all'autorità apostolica
che possa essere conservata dagli stessi Alberto e Isabella lecitamente
e che tu induca e obblighi coloro che non obbediscono
a questa decisione e qualsiasi altra opposizione e protesta
giunta successivamente alle sanzioni ecclesiastiche e a ogni altro opportuno
rimedio di fatto e di diritto. Senza
contrasto con restrizioni e proibizioni apostoliche e
con lo statuto della casa e dell'ordine
predetti e con rafforzati giuramenti e con le consuetudini
e qualsiasi altra cosa contraria.

Tuscolo, 20 ottobre 1614, decimo anno.

* Il nome "Guidone" si riferisce a Guido Bentivoglio, arcivescovo di Rodi dal 27 maggio 1607 e nunzio apostolico nelle Fiandre cattoliche dal 1607 al 1615 (Sforza Pallavicino, "Istoria del Concilio di Trento", Faenza 1797, VI, p. 104).

BIBLIOGRAFIA

- Abromson, Morton Colp, "Painting in Rome during the papacy of Clement VIII (1592-1605): a documented study", New York 1976.
- A.D., "L'Infante Isabelle, Gouvernante des Pays-Bas, et le Carmel, Etudes Carmélitaines", 2, 1913, pp 33-54.
- Adler, Wolfgang, *Rubens. Landscapes*, in: "Corpus Rubenianum Ludwig Burchard" (CRLB), part XVIII, v. I, New York 1982.
- Adorni, Giuliana, *Statuti del Collegio degli avvocati concistoriali e statuti dello studio romano*, "Rivista internazionale di diritto comune" 6, 1995, pp. 293-355.
- "Albert & Isabelle 1598-1621 (Essay - Catalogue)" (mostra a cura di Luc Duerloo – Werner Thomas, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles), Turnhout 1998.
- Althofer, Heinz, *Restaurierungszentrum*, in: "Dusseldorfer Museen", 1979, pp. 426-427.
- Auwers, Michael, *The Gift of Rubens. Rethinking the concept of gift-giving in early Modern Diplomacy*, "European History Quarterly" 43, 2013, pp. 421-441.
- Auwers, Michael, *Peter Paul Rubens: The Infanta and her Painter-Diplomat*, in: van Wyhe, Cordula (a cura di...), "Isabel Clara Eugenia. Female sovereignty in the courts of Madrid and Brussels", London 2011, pp. 382-413.
- Auwers, Michael, *Ambition and Ambivalence: Peter Paul Rubens as a Diplomat*, in: Duerloo, Luc (a cura di...), "The Age of Rubens", Turnhout 2016, pp. 126-141.
- Baglione, Giovanni, "Le vite de' pittori, scultori, architetti, ed intagliatori. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642", Roma 1642.
- Balis, Arnout, *Facetten van de Vlaamse dierenschilderkunst van de 15de tot de 17de eeuw*, in: "Het Aards Paradijs. Dierenvoorstellungen in de Nederlanden van de 16de en 17de eeuw", (catalogo della mostra a cura di Carl Van de Velde, Anversa, Zoo, 15 settembre – 7 novembre 1982), Antwerpen 1982, pp. 37-55.
- Balis, Arnout, *Rubens. Hunting scenes*, in: "Corpus Rubenianum Ludwig Burchard", part XVIII, v. 2, London 1986.
- Balis, Arnout, "Fatto da un mio discepolo". *Rubens's Studio Practices Reviewed*, in: "Rubens and his Workshop. The Flight of Lot and his Family from Sodom" (mostra a cura di Toshiharu Nakamura, Tokyo, The National Museum of Western Art, 13 luglio – 29 agosto 1993), Tokyo 1994, pp. 112-113.
- Baschet, Armand, *Pierre-Paul Rubens peintre de Vincent I de Gonzague, duc de Mantoue (1600-1608)*, "Gazette des Beaux-Arts" XX, 1866, pp. 401-458.
- Baudouin, Frans, *Rubens' Social and Cultural Background*, in: "Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964. Band III: Theorien und Probleme", Berlin 1967, pp. 9-19.
- Baudouin, Frans, "Pietro Pavolo Rubens", Antwerp 1977.
- Bellori, Giovan Pietro, "Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni", Roma 1672.
- Berger, Adolf Franz, *Inventar der Kunstsammlungen des Erzherzogs. Leopold Wilhelm von Österreich*, in: „Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses“ 1, Graz 1883.

- Berger, Robert W., *Rubens's "Queen Tomyris with the Head of Cyrus"*, "Bulletin of the Boston Museum of Fine Arts" LXXVII, 1979 pp. 4-35.
- Bernardini, Carla, *Le pitture giovanili di Peter Paul Rubens per la cappella di Sant'Elena. Incroci culturali tra arte dell'età sistina e caravaggismo*, in: Roberto Cassanelli, Emilia Stolfi (a cura di...), "Gerusalemme a Roma", Milano 2012, pp. 89-98.
- Bertolotti, Antonino, "Artisti belgi e olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII: notizie e documenti raccolti negli archivi romani", Firenze 1880.
- Bertolotti, Antonino, "Artisti in relazione coi Gonzaga signori di Mantova", Modena 1885.
- Bertolotti, Antonino, *La demeure de Pierre-Paul et de Philippe Rubens a Rome*, "Rubens Bulletin" III, 1888, pp. 244-247.
- Boccardo, Piero, *Genova e Rubens. Un pittore fiammingo tra i committenti e i collezionisti di una Repubblica*, in: "L'Età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi" (catalogo della mostra a cura di Piero Boccardo, Genova, Palazzo Ducale, 20 marzo – 11 luglio 2004), Milano, 2004, pp. 5-11.
- Boschini, Marco, "Carta del Navegar Pitoresco", Venezia 1660.
- Brants, Victor, "Recueil des ordonnances des Pays-Bas: Règne d'Albert et d'Isabelle", I-II, Brussels 1909-12.
- Brennkmeijer-de Rooij, Beatrijs, "Roots of 17th Century Flower Painting Miniatures, Plant Books, Paintings", Leyden 1996.
- Brown, Christopher, *Rubens y los Archidukes*, in: "El Arte en la Corte de Los Archidukes. Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598 – 1633). Un Reino Imaginado" (catalogo della mostra a cura di Alejandro Vergara, 2 dicembre 1999 – 27 febbraio 2000, Palazzo Reale, Madrid), Madrid 1999.
- Bullart, Isaac, "Académie des sciences et des arts, contenant les vies, & les éloges historiques des hommes illustres, qui ont excellé en ces professions depuis environ quatre Siècles parmy deverses Nations de l'Europe", Amsterdam 1682.
- Burchard, Ludwig, *Nachträge*, in: Glück, Gustav, „Rubens, Van Dyck und ihr Kreis (Gustav Glück, Gesammelte Aufsätze, ed. by L.Burchard and R. Eigenberger, I)“, Vienna 1933.
- Burchard, Ludwig, "A Loan Exhibition of Works by Peter Paul Rubens", London 1950.
- Burchard, Ludwig, d'Hulst, Roger Adolf, "Rubens Drawings (Monographs of the 'Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten van de XVIde en de XVIIde Eeuw', II)", I-II, Brussels 1963.
- Burckhardt, Jacob, "Erinnerungen aus Rubens",
- Büttner, Nils, "Herr P.P. Rubens: von der Kunst, berühmt zu werden", Göttingen 2006.
- Cammaerts, Émile, "Rubens, painter and diplomat", London 1932.
- Campori, Giuseppe, "Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc. dal secolo XV al secolo XIX", Modena 1870.
- Carlton, Charles, "Charles I: The Personal Monarch", London 1983.
- Cartari, Vincenzo, "Imagini colla sposizione degli dei degli antichi", Venezia 1556.
- Chrościcki, Julius A., *E. de la Hyre. The Kunstkammer of Prince Vladuslaus Sigismundus Vasa*, in "Objects for Wunderkammer" (catalogo della mostra a cura di Alvar González-Palacios, P&D Colnaghi 10-31 luglio 1981, Londra), London 1981, pp. 311-313, n. 148.

- Chrościcki, Julius A., *Diplomazia e credito bancario. Rubens, Bruegel dei Velluti e i re di Polonia*, in: "Rubens dall'Italia all'Europa" (Atti del convegno internazionale di studi a cura di Caterina Limentani Viridis e Francesca Bottacin. Padova 24-27 maggio 1990), Vicenza 1992, pp. 95-112.
- Cittadella, Luigi Napoleone, "Notizie relative a Ferrara", Ferrara 1864.
- Claerbergen (van), Ernst Vegelin, "David Teniers and the Theatre of Painting", London 2006.
- Comte (Le), Florent, "Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture, et graveure", Paris 1699.
- Costamagna, Alba (a cura di...), "La festa del colore: Rubens alla Chiesa Nuova", Roma 2005.
- Cotta, Irene (a cura di...) "Pietro Paolo Rubens. Lettere italiane", Roma 1987.
- Crawford Volk, Mary, *New Light on a Seventeenth-Century Collector: the Marquis of Leganés*, "The Art Bulletin" LXII-2, 1980, pp. 258-268.
- Crawford Volk, Mary, *Rubens in Madrid and the Decoration of the Salón Nuevo in the Palace*, "Burlington Magazine" CXXII, 1980, pp. 168-180.
- Crawford Volk, Mary, *Rubens in Madrid and the Decoration of the Salón Nuevo in the Palace*, "The Burlington Magazine" CXXIII, 1981, pp. 513-529.
- Crivelli, Giovanni F., "Giovanni Brueghel pittore fiammingo o sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana", Milano 1868.
- Cruzada Villaamil, Gregorio, "Rubens, diplomático español, sus viajes á España y noticia de sus cuadros, segun los inventarios de las casas reales de Austria y de Borbon", Madrid 1874.
- Cuado, Fernando Moreno, *Rubens y el Carmelo*, "Boletín Museo Camon Aznar" 106, 2010, pp. 153-180.
- Danesi Squarzina, Silvia, *La collezione di Cristina di Svezia. Appendice documentaria*, in: "Cristina di Svezia. Le collezioni reali" (mostra a cura di Stefania di Gioia, Palazzo Ruspoli, Fondazione Memmo, Roma, 2003-2004), Milano 2003, pp. 69-89.
- Davies, Randall, *An Inventory of the Duke of Buckingham's Pictures at York House in 1635*, "The Burlington Magazine" X, 1907.
- De Maeyer, Marcel, *Rubens en de altaarstukken in het hospitaal te Grasse*, "Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis" 14, 1953, pp. 75-87.
- De Maeyer, Marcel, "Albrecht en Isabella en de schilderkunst. Bijdragen tot de geschiedenis van de XVIIe-eeuwse schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden", Brüssels 1955.
- Denucé, Jean, "De Antwerpsche Kinstkamers. Inventarissen van Kunstverzamelingen te Antwerpen in de 16e en 17e eeuwen", Gravenhage 1932.
- Devisscher, Hans, Vlieghe, Hans, *Rubens. The Life of Christ before the Passion. The Youth of Christ*, in: "Corpus Rubenianum Ludwig Burchard" (CRLB), part V, 1-2, London – Turnhout 2014.
- D'Hulst, Roger Adolf, Vandeven, Marc, *Rubens. The Old Testament*, in: "Corpus Rubenianum Ludwig Burchard" (CRLB), part. III, London-New York 1989.
- Díaz Padrón, Matías, *Algunos retratos de Gaspar de Crayer*, "Archivo español de arte" XXXVIII, 1965, pp. 291-299.
- Díaz Padrón, Matías, *La cacería de venados de Rubens para el ochavo del Alcázar en Méjico*, "Archivo español de arte" XLIII, 1970, pp. 131-150.

- Díaz Padrón, Matías, *Museo del Prado, Catálogo de pinturas, I, Escuela flamenca siglo XVII*, I-II, Madrid, 1975.
- Díaz Padrón, Matías, *Varios pintores flamencos: Hemessen, Scorel, Pietro di Lignis, G.Crayer y B. Beschey*, "Archivo español de arte" LII, 1979, pp. 105-123.
- Díaz Padrón, Matías, "El Siglo De Rubens En El Museo Del Prado", I-III, Barcelona 1995.
- Díaz Padrón, Matías, *El Lienzo de Vertumno y Pomona de Rubens del cuarto bajo de verano del Alcázar de Madrid*, "Archivo español de arte" LXXIII, 2000, pp. 268-277.
- Díaz Padrón, Matías, "El Lienzo de Vertumno y Pomona de Rubens en el Alcázar de Madrid", Madrid 2009.
- Díaz Padrón, Matías, "Peter Paul Rubens. The Archduke Albert of Austria", Madrid 2013.
- Dillon, Edward, "Rubens", London 1909.
- Donovan, Fiona, "Rubens and England", New Haven 2004.
- Duerloo, Luc, *Pietas Albertina. Dynastieke vroomheid en herbouw van het vorstelijke gezag*, "Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden" CXII, 1, 1997, p. 1-18.
- Duerloo, Luc, "Dynasty and Piety. Archduke Albert (1698 – 1621) and Habsburg Political Culture in an Age of Religious Wars", London 2012.
- Duerloo, Luc (a cura di...), "The Age of Rubens", Turnhout 2016.
- Duverger, Erik, *Kanttekeningen betreffende de patronen van P.P.Rubens en de tapijten met de geschiedenis van Decius Mus*, "Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis" XXIV, 1976-1978, pp. 15-42.
- Duverger, Erik, *De verzameling schilderijen van de Antwerpse zijde-en tapijthandelaar Peter van Hecke de Jonge, schoonbroer van P.P.Rubens, naar een inventaris van 1646*, "Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen", 1971, pp. 150-151.
- Eckardt, Günter, "Die Gemälde in der Bildergalerie von Sanssouci", Potsdam-Sanssouci 1975.
- Eberlein, Christian Nikolas, "Verzeichniss der Herzoglichen Bildergalerie zu Salzthalen", Brunswick 1776.
- "El Arte en la Corte de Los Archiduques. Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598 – 1633). Un Reino Imaginado" (catalogo della mostra a cura di Alejandro Vergara, Madrid, Salas de Exposiciones Temporales del Palacio Real, 2 dicembre 1999 – 27 febbraio 2000), Madrid 1999.
- Elbern, Victor H., „Peter Paul Rubens, Triumph der Eucharistie, Wandteppiche aus dem Kölner Dom“, Villa Hugel - Essen, 1954-1955.
- Elbern, Victor H., *Die Rubensteppiche des Kölner Domes, Ihre Geschichte und ihre Stellung im Zyklus "Triumph der Eucharistie"*, „Kölner Domblatt“ 10, 1955, pp. 43-88.
- Elbern, Victor H., *Der eucharistische Triumph, ergänzende Studien zum Zyklus des P.P. Rubens*, „Kölner Domblatt“ 14/15, 1958, pp. 121-139.
- Elbern, Victor H., *Addenda zum Zyklus "Triumph der Eucharistie" von P.P. Rubens*, „Kölner Domblatt“ 21/22, 1963, pp. 77-80.
- Emond, Cécile, "L'Iconographie carmélitaine dans les anciens Pays Bas Méridionaux", I-XII, Brussels 1961, v. I.
- Ertz, Klaus, "Jan Brueghel der Ältere 1568-1625: die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog", Cologne 1979.

- “L’Età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi” (catalogo della mostra a cura di Piero Boccardo, Genova, Palazzo Ducale, 20 marzo – 11 luglio 2004), Milano, 2004.
- Evers, Hans Gerhard, „Peter Paul Rubens“, Munich 1942.
- Evers, Hans Gerhard, “Rubens und sein Werk, neue Forschungen”, Brussels 1943.
- Fanien, P., “Histoire du Chapitre d’Arras”, Arras 1868.
- Félibien, André, “Entretiens sue les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes”, Parigi 1666-1689
- Fickaert, Frans, “Metamorphosis, ofte wonderbaere veranderingh’ende leven vanden vermaerden Mr. Quinten Metsys constigh graf-smit ende schilder binnen Antwerpen”, Antwerp 1648.
- Flem (le), Jean Paul, *Un artista-diplomatico en el tiempo de Olivares: Pierre-Paul Rubens*, in: John Huxtable Elliott (a cura di...), “La España del Conde Duque de Olivares”, Valladolid 1990.
- Fornenberch (van), Alexander, “Den Antwerpischen Protheus, ofte Cyclopsken Apelles”, Antwerp 1658.
- Fredericksen, Burton B., “Catalogue of the paintings in the J. Paul Getty Museum”, London 1972.
- Freedberg, David, *The Origins and Rise of the Flemish Madonnas in Flower Garlands. Decoration and Devotion*, “Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst” XXXII, 1981, pp. 115-150.
- Freedberg, David, *Review of “Jan Brueghel der Ältere” by Klaus Ertz*, “The Burlington Magazine” 126, 1984, pp. 575-577.
- Freedberg, David, *Rubens. The life of Christ after the Passion*, in: “Corpus Rubenianum Ludwig Burchard” (CRLB), part VII, New York 1984.
- Friedlander, Walter, “Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting”, New York 1970.
- Fubini, Giorgio, “Padre Resta’s Rubens drawings after ancient sculpture”, New York, 1964.
- Gabrieli, Giuseppe, *Ricordi romani di P. P. Rubens*, “Bollettino d’arte del Ministero della Pubblica Istruzione” 21, 1927-1928, pp. 596-609.
- Gachard, Louis Prosper, “Histoire politique et diplomatique de Pierre-Paul Rubens”, Brussels 1877.
- Galassi, Maria Clelia, *Copies of prototypes by Quentin Massys from the workshop of his son Jan: the case of the Butter Madonna*, in: Hermens, Erma, “European paintings 15th – 18th century: copying, replicating and emulating. CATS proceedings, I, 2012”, London 2014.
- Gandolfi, Riccardo, *La cappella della Passione. Scipione Pulzone e Gaspare Celio nella Chiesa del Gesù*, in: Zuccarim Alessandro (a cura di...), “Scipione Pulzone e il suo tempo”, Roma 2015, pp. 181-189.
- Garas, Klara, *Die Entstehung Der Galerie Des Erzherzogs Leopold Wilhelm*, “Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung in Wien” 63, 1967, pp. 39-80.
- Garas, Klara, *Das Schicksal der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm*, “Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung in Wien” 64, 1968, pp. 181-278.
- Gaya Nuño, Juan Antonio, “Pintura europea perdida por España. De Van Eyck a Tiépolo”, Madrid 1964.
- Gelder (van), Jan Gerrit, *Rubens in Holland in de zeventiende eeuw*, “Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek”, 1950-1951, pp. 103-150.
- Gelder (van), Jan Gerrit, *Rubens Marginalia*, vv. I - IV, “The Burlington Magazine” CXXII, 1980, pp.166-167.

- Génard, Pierre, "P. P. Rubens: aantekeningen over den grooten meester en zijne bloedverwanten", Antwerpen 1877.
- Geyl, Peter, "The Revolt of the Netherlands, 1555-1609", London 1932.
- Geyl, Peter, "The Netherlands divided, 1609-1648", London 1936.
- Glen, Thomas Lawrence, "Rubens and the Counter Reformation: Studies in his Religious Paintings between 1609 and 1620", Princeton 1975.
- Glück, Gustave, *Rubens' Bildnisse des Erzherzogs Albert und der Infantin Isabella*, "Bildende Kunst" IV, 1921, pp.49-54 (I).
- Glück, Gustave, „Rubens' Ildefonso-Altar“, Vienna 1921 (II).
- Glück, Gustave, *Rubens, van Dyck und ihr Kreis*, in: Burchard, Ludwig, Robert, Eigenberger (a cura di...) „Gesammelte Aufsätze“, vol. I, Vienna 1933.
- Glück, Gustave, *Rubens as Portrait Painter*, "The Burlington Magazine" LXXVI, 1940, pp. 173-183.
- Goris, Jan Albert, Held, Julius S., "Rubens in America", New York 1947.
- Granberg, Olof, "La Galerie de Tableaux de la Reine Christine de Suède", Stockholm 1897.
- Guarino, Sergio, *Rubens a Roma: i lavori per S. Croce in Gerusalemme e S. Maria in Vallicella*, in: Sergio Guarino (a cura di), "Rubens a Roma", Roma 1990, pp. 11-29.
- Hannema, Dirk, "Beschrijvende Catalogus van de schilderijen uit de kunstverzameling Stichting Willem van der Vorm", Rotterdam 1962.
- Haverkamp-Begemann, Egbert, "Olieverfschetsen van Rubens (Museum Boymans, Rotterdam, 1953-1954)", Rotterdam 1953.
- Haverkamp-Begemann, Egbert, *Purpose and Style: Oil Sketches of Rubens, van Brueghel, Rembrandt*, in: "Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964. Band III: Theorien und Probleme", Berlin 1967, pp. 104-113.
- Heinen, Ulrich, *Versatissimus in historiis et re politica. Rubens' Anfänge als Diplomat*, "Wallraf-Richartz-Jahrbuch" LXIII (2002), pp. 283-318.
- Heinen, Ulrich, *Rubens' Pictorial Diplomacy at War*, "Netherlands Yearbook for History of Art" 55 (2004), pp. 197-225.
- Heinz, Peters, "Meisterwerke der Düsseldorfer Galerie", Honnef-Rhein 1955.
- Held, Julius S., *Rubens' Triumph of the Eucharist and the Modello in Louisville*, "Bulletin of the J.B. Speed Art Museum" XXVI, 1968, n. 3, p. 2-22.
- Held, Julius S., "The Oil Sketches of Peter Paul Rubens", I-II, Princeton 1980.
- Held, Julius S., "Rubens and his circle", Princeton 1982.
- Herrmann-Fiore, Kristina, *Rubens und Dürer*, in: Erich Hubala, Otto von Simson, "Rubens. Kunstgeschichtliche Beiträge", Konstanz 1979, pp. 101-128.
- Hind, Arthur Mayger, *Dutch Drawings of the XVIIth Century (A-M)*, in: "Catalogue of drawings of Dutch and Flemish artists preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum III", London 1926.

- Hoet, Gerard, "Catalogus of naamlyst van schilderyen, met derzelve pryzen benevens een verzameling van listen van verscheyden nog in wezen zynde cabinetten", Den Haag 1752.
- Hout (van), Nico, *L'affaire Vosterman*, in: "Rubens et l'Art de la Gravure" (catalogo della mostra a cura di Nico van Hout, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 12 giugno – 12 settembre 2004; Musée national des beaux-arts du Québec, 14 octobre 2004 – 9 gennaio 2005), Antwerp 2004, pp. 40-55.
- Huemer, Frances, *Rubens. Portraits*, in: "Corpus Rubenianum Ludwig Burchard" (CRLB), part XIX, v. I, Brussels 1977.
- Huemer, Frances, *Philip Rubens and his brother the painter*, in: Arnout, Balis, Frans, Baudouin (a cura di...), "Rubens and his world", Antwerpen 1985, pp. 123-128.
- Incisa della Rocchetta, Giovanni, *Rubens nella Chiesa Nuova*, "Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia" 35, 1962-63, pp. 161-183.
- Jacob, Sabine, Klessmann, Rüdiger (a cura di...), „Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig. Verzeichnis der Gemälde vor 1800“, Brunswick 1976.
- Jaffé, David, "European Paintings in the J. Paul Getty Museum", Los Angeles 1997.
- Jaffé, David, Bradley, Amanda, *Rubens's "Pocketbook": an introduction to the Creative Process*, in: "Rubens a Master in the making" (catalogo della mostra a cura di David Jaffé, Londra, National Gallery, 26 ottobre 2005 – 15 giugno 2006), London 2005.
- Jaffé, Michael, "The Return from the Flight in Egypt" by Peter Paul Rubens, "Wadsworth Atheneum Bulletin" 8, 1961, pp. 10-26.
- Jaffé, Michael, *Rubens's Portrait of Father Ruzzola*, "The Burlington Magazine" CIV, 1962, pp. 389-390.
- Jaffé, Michael, *Peter Paul Rubens and the Oratorian Fathers*, "Proporzioni" 4, 1963, pp. 209-241.
- Jaffé, Michael, "Van Dyck's Antwerp Sketchbook", London 1966.
- Jaffé, Michael, *Rubens and Raphael*, in: Jeanne Courtauld (a cura di...), "Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt", London 1967, p.98-107.
- Jaffé, Michael, *Rubens in Italy, II, Some rediscovered works of the first Phase*, "The Burlington Magazine" CX, 1968, pp. 174-187.
- Jaffé, Michael, *Rubens and Snyder: A Fruitful Partnership*, "Apollo" XCIII, N.S., 109, 1971, pp. 184-196.
- Jaffé, Michael, *Rubens Drawings in the Warsaw University Library*, "Bulletin du Musée National de Varsovie" XVII, 1976, pp.83-96.
- Jaffé, Michael, "Rubens and Italy", Ithaca (NY) 1977.
- Jaffé, Michael, "Rubens. Catalogo completo", Milano 1989.
- Jones, Pamela M., "Federico Borromeo and the Ambrosiana: Art Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan", Cambridge - New York 1993.
- Kieser, Emil, *Antikes im Werke des Rubens*, "Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst" X, 1933, pp. 110-138.
- Knipping, John Baptist, "De Iconografie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden", I-II, Hilversum 1939-1940.
- Krasnowolski, Boguslaw, *Madonna w giraldzie, obraz Jana Brueghla starszego w klasztorze ss. Nobertanek W Ibramowicach*, in: "Biuletin Historii Sztuki" XXXVIII, 1976, pp. 11-22.

- Lahrkamp, Helmut, *Der "Lange Jan". Leben und Werk des Barock-malers Johann Bockhorst aus Münster*, "Westfalen hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde" 60, 1982, pp. 1-199.
- Lambotte, Paul, *Rubens' Leven en Werk*, in: Prims, Floris, "Rubens en zijn eeuw", Brussels 1927.
- Lamster, Mark, "Master of Shadows", New York 2009.
- Larsen, Erik, *P. P. Rubens. With a Complete Catalogue of his Works in America*, Antwerp 1952.
- Lavin, Marilyn Aronberg, "Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art", New York 1975.
- Lefèvre, Jean, Baudouin, Frans, "Rubens diplomate", Bruxelles 1962.
- Leyssens, I., *Hans van Mildert 158?-1638*, in: "Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis" VII, 1941, pp. 73-136.
- Liedtke, Walter A., "Flemish Paintings in the Metropolitan Museum of Art", I—II, New York 1984.
- Lind, Levi R., *The Latin life of Peter Paul Rubens by his nephew Philip. A translation*, "The Art Quarterly" 9, 1946, pp. 37-44.
- Lo Bianco, Anna, *Rubens e la nascita del Barocco. Gli artisti più giovani e l'eredità di Rubens*, in: "Pietro Paolo Rubens e la nascita del Barocco" (catalogo della mostra a cura di Anna Lo Bianco, Milano, Palazzo Reale, 26 ottobre 2006 – 26 febbraio 2017), Venezia 2016, pp. 19-39.
- Lohse Belkin, Kristin, "Rubens", London 1998.
- Lohse Belkin, Kristin, *Rubens. Copies and adaptations from Renaissance and later artists. German and Netherlandish artists*, in: "Corpus Rubenianum Ludwig Burchard" (CRLB), part XXVI, v. I, London 2003.
- López Navío, José Luis, "La gran colección de pinturas del marqués de Leganés", Madrid 1952.
- López Navío, José Luis, *La gran colección de pinturas del marqués de Leganés*, "Analecta Calasanctiana" VIII, 1962, pp. 259-330.
- Lorizzo, Loredana, *Gerrit van Honthorst a Roma: ritratto dell'artista da giovane a confronto con la committenza*, in: "Gherardo delle Notti: quadri bizzarrissimi e cene allegre" (catalogo della mostra a cura di Gianni Papi, Firenze, Galleria degli Uffizi, 10 febbraio – 24 maggio 2015), Firenze 2015, pp. 90-101.
- Madrazo, Pedro, "Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España, desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid", Barcellona 1884.
- Magurn, Ruth Saunders, "The Letters of Peter Paul Rubens", Cambridge 1955.
- Mále, Emile, "Après le Concile de Trente", Bruxelles 1951.
- Manneback, Marguerite, *Paul de Vos*, in: Thieme, Ulrich, Becker, Felix (a cura di...) "Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart", XXXIV, Leipzig 1940.
- Marongiu, Marcella, "Il mito di Ganimede prima e dopo Michelangelo", Firenze 2002.
- Martin, Gregory, "The Flemish School, circa 1600 - circa 1900 (National Gallery Catalogues)", London 1970.
- Martin, Gregory, "Rubens in London. Art and Diplomacy", London-Turnhout 2011.
- Martin, John F., "J. B. Speed Art Museum Handbook", Louisville 1973.

- Martínez Leiva, Gloria, Rodríguez Rebollo, Ángel, "Quadros y otras cosas tienen su Magestad Felipe IV en este Alcazár de Madrid. Año de 1636", Madrid 2007.
- Maxon, John, "The Art Institute of Chicago", New York 1970.
- McGrath, Elisabeth, *Rubens. Subject from History*, in: "Corpus Rubenianum Ludwig Burchard" (CRLB), part XIII, London 1997.
- McGrath, Elisabeth, "Jordaens, Psyche and the Abbot. Myth, decorum and Italian manners in seventeenth-century Antwerp", Groningen 2009.
- McGrath, Elisabeth, *Rubens and Ovid*, in: Peter Mack, John North, "The Arferlife of Ovid (Bulletin of the Institute of Classical Studies, Supplement)" [Conference proceedings, The Warburg Institute, London, 7-8 march 2013], London 2015, pp. 159-179.
- McGrath, Elisabeth, *Rubens. Mythological subjects: Achilles to the Graces*, in: "Corpus Rubenianum Ludwig Burchard" (CRLB), part XI, v. I, London 2016.
- Mensaert, Guillaume Pierre, "Le peintre amateur et curieux, ou Description générale des tableaux des plus habiles Maîtres, qui font l'ornement des Églises, Couvents, Abbayes, Prieurés & Cabinets particuliers dans l'étendue des Pays-Bas Autrichiens", I-II, Bruxelles 1763.
- Miarelli Mariani, Ilaria, *La disfatta di Sennacherib della collezione Borgia: un dipinto di Hans von Aachen da Christoph Schwarz*, in: Cappelletti, Francesca (a cura di...), "Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti, mercanti", Roma 2003, pp. 215-220.
- Michel, Jean F., "Histoire de la vie de P. P. Rubens", Brussels 1771.
- Millar, Oliver, *Abraham van der Doort's Catalogue of the Collection of Charles I*, "The Walpole Society" XXXVU, 1958-60.
- Morassi, Antonio, *Alcune Opere del Rubens a Genova*, in: "Emporium", 1947, pp. 194-195.
- Morford, Mark, "Stoics and neostoics. Rubens and the circle of Lipsius", Princeton 1991.
- Müller-Hofstede, Justus, *Beiträge zum zeichnerischen Werk von Rubens*, "Wallraf-Richartc-Jahrbuch" XXVII, 1965, pp. 259-356.
- Müller-Hofstede, Justus, [Review of] Burchard— d'Hulst, *Drawings, 1963*, "Master Drawings" IV, 1966, pp. 435-454.
- Müller-Hofstede, Justus, *Neue Olskizzen von Rubens*, „Stadel-Jahrbuch“ N.F. 2, 1969, pp. 182-242.
- Müller-Hofstede, Justus, *Rubens in Rom 1601 – 1602: die Altargemälde für Sta. Croce in Gerusalemme*, "Jahrbuch der Berliner Museen" 12, 1970, 1, pp. 61-110.
- Müller-Hofstede, Justus, *Höfische und bürgerliche Damenporträts: Anmerkungen zu Rubens' Antwerpener Bildnismalerei, 1609-1620*, „Pantheon“ XLI, 1983, pp. 308-321.
- Müller-Hofstede, Justus, *Rubens Porträts der Erzherzöge Albrecht und Isabella für Don Rodrigo Calderón, Favorit des Herzogs von Lerma*, in: Finckh, Gerhard, Hartje-Grave, Nicole, „Freiheit, Macht, Pracht, Niederländische Kunst im 17. Jahrhundert“, Wuppertal 2009, pp. 62-75.
- Muxel, Johann N., "Catalogue des tableaux de la Galerie de feu Son Altesse Royale Monseigneur le Prince Eugène, duc de Leuchtenberg a Munich", Munich 1825.

Muxel, Johann N., "Gemälde Sammlung in München seiner königl. Hoheit des Dom Augusto Herzogs von Leuchtenberg und Santa Cruz...", Munich 1841.

Mycielski, Jerzy, *Communications sur le portrait du prince Ladislas IV, peint en 1624 par Rubens*, "Prace komisji historii sztuki" I, 1921, p. XXVI.

Navarrini, Roberto, *I documenti rubensiani conservati nell'Archivio di Stato di Mantova*, in: „Rubens a Mantova“ (catalogo della mostra a cura di Germano Mulazzani, Mantova, Palazzo Ducale, 25 settembre – 20 novembre 1977), Milano 1977, pp. 54-67.

Neumayr von Ramssla, Johann Wilhelm, "Des Durchleuchtigen Hochgebornen Fürsten und Herrn Johann Ernsten des Jüngern, Hertzogen zu Sachsen, Jülich, Cleve und Berg... Reise in Frankreich, Engelland und Niederland", Leipzig 1620.

Noyes, Ruth S., "Peter Paul Rubens and the Counter-Reformation crisis of the *Beati Moderni*. Sanctity in Global Perspective", New York 2018.

Norris, Christopher, Rubens before Italy, „The Burlington Magazine for connoisseurs“ 76, 1940, pp. 184-194.

Oldenbourg, Rudolf (a cura di...), *P.P. Rubens, Des Meifters Gemalde in 538 Abbildungen*, in: "Klassiker der Kunst", V, IV ed., Stuttgart-Berlin 1921.

Oldenbourg, Rudolf, „Peter Paul Rubens“, Munich-Berlin 1922.

“Olieverfschetsen van Rubens” (mostra a cura di Egbert Haverkamp Begemann, Rotterdam, Museum Boymans, 1953-1954), Rotterdam, 1953.

Oppenheimer, Paul, „Rubens: a portrait; beauty and the angelic“, London 1999.

Pacheco, Francisco, "Arte de la Pintura" (editado por: Francisco J. Sánchez Cantón), Madrid, 1950 (I ed. 1659).

Paolini, Cecilia, *Peter Paul Rubens a Roma tra S. Croce e S. Maria in Vallicella. Il rapporto con il cardinal Cesare Baronio*, "Storia dell'Arte" 141, 2015, pp. 35-44.

Paolini, Cecilia, *Il gentiluomo d'Anversa: una vita tra arte e diplomazia*, in: "Pietro Paolo Rubens e la nascita del Barocco" (catalogo della mostra a cura di Anna Lo Bianco, Milano, Palazzo Reale, 26 ottobre 2006 – 26 febbraio 2017), Venezia 2016, pp. 87-97.

Pardo, Francisco Fernández, "Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español", I-V, Madrid 2007, v. IV.

Parker, Geoffrey, "La Guerra dei Trent'anni", London 1994.

Parthey, Gustav, "Deutscher Bildersaal. Verzeich nis der in Deutschland vorhandenen Oelbilder verstorbener Maler aller Schulen in alphabetischer Folge zusammengestellt", I - II, Berlin 1863-1864.

“Pedro Pablo Rubens. Exposicion Homenaje” (catalogo della mostra a cura di Matías Díaz Padrón, Madrid, Palacio de Velázquez, dicembre 1977 – marzo 1978), Madrid 1977.

“Peter Paul Rubens 1577-1640. Ausstellung zur 400. Wiederkehr seines Geburtstages” (catalogo della mostra a cura di Klaus Demus e Günther Heinz, Kunsthistorisches Museum, Vienna, 1977), Vienna 1977.

“Peter Paul Rubens” (catalogo della mostra a cura di Klaus Albrecht Schröder e Heinz Widauer, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, 15 settembre – 5 dicembre 2004), Vienna 2004.

„Peter Paul Rubens“ (catalogo della mostra a cura di Gerhard Finckh e Nicole Hartje-Grave, Wuppertal, Von der Heydt Museum, 16 ottobre 2012 – 28 febbraio 2013), Wuppertal 2012.

- Petrus, J. T., "Court Art of Vasa Dynasty", Cracow 1976.
- "Pietro Paolo Rubens e la nascita del Barocco" (catalogo della mostra a cura di Anna Lo Bianco, Milano, Palazzo Reale, 26 ottobre 2006 – 26 febbraio 2017), Venezia 2016.
- Piles (de), Roger, "Lettre d'un français à un gentilhomme flamand", Paris 1676.
- Piles (de), Roger, "La Vie de Rubens", Paris 1681.
- Pilo, Giuseppe Maria, *Rubens e il Pordenone: la prova di un soggiorno precoce del pittore fiammingo a Venezia*, "Arte e documento" 2, 1988, p. 116-123.
- Pilo, Giuseppe Maria (a cura di...), "Rubens e l'eredità veneta", Roma 1990.
- Pinchard, Alexandre, "Archives des Arts, sciences et lettres: documents inédits, publiés et annotés", I-III, Ghent 1860-1881.
- Poorter (de), Nora, *Rubens. The Eucharist Series*, in: "Corpus Rubenianum Ludwig Burchard" (CRLB), part II, 1-2, Brussels 1978.
- Poorter (de), Nora, *Of Olympian Gods, Homeric Heroes and an Antwerp Apelles: Observations on the Function and Meaning of Mythological Themes in the Age of Rubens (1600-1650)*, in: "Greek Gods and Heroes in the Age of Rubens and Rembrandt" (catalogo della mostra a cura di Peter Schoon e Sander Paarlberg, National Gallery e Alexandros Soutzos Museum, Atene – Dordrechts Museum, Dordrecht, 2000-2001), Dordrecht 2000, pp. 64-85.
- Poorter (de), Nora, *Verloren werk van de Crayer en Rubens van naderbij bekeken: de Altaarschilderijen van de Brusselse Lieve-Vrouwebroeders*, in: "Minuscola Amicorum" 1, 2006, pp. 311-329.
- Pope-Hennessy, John Wyndham, "Raphael", London 1971.
- "P.P. Rubens: Gemälde; Ölskizzen; Zeichnungen" (catalogo della mostra a cura di Roger Adolf D'Hulst, Anversa, Königliches Museum der Schönen Künste, 29 giugno – 30 settembre 1977), Antwerpen 1977.
- Przedziecki, Rajnold, "Trzy portrety Wladislawa IV przez Rubensa", Warsaw 1937.
- Puyvelde (van), Leo, "La peinture flamande à Rome", Brussels 1950.
- Puyvelde (van), Leo, "Rubens", Paris-Brussels 1952.
- Ratti, Achille S., *L'odissea d'un bellissimo Brueghel-Rubens, già nella Pinacoteca Ambrosiana di Milano*, "Rassegna Arte", gennaio 1910.
- Rheinberger, Hans-Jörg, *A Thousand Flowers*, in: Daston, Lorraine, Renn, Jürgen, Rheinberger, Hans-Jörg, "Vision", Berlin 1998, pp. 3-16.
- Riegel, Herman, "Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte", v. II, Berlin, 1882.
- Riegel, Herman, "Herzogliches Museum. Beschreibendes und kritisches Verzeichniss der Gemälde-Sammlung", Brunswick, 1900.
- Riezler, Sigmund, *Der Karmeliter P. Dominikus Maria und der Kriegstrat vor der Schlacht auf Weissen Berge*, "Königlich Bayerische Akademie der Wissenschaften. Sitzungsberichte" III, 1897, pp. 423-444.
- Ripa, Cesare, "Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino Notabilmente Accresciuta d'Immagini, di Annotazioni, e di fatti dall'Abate Cesare Orlandi", Perugia 1764-1767.

Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso, *Una Virgen con el Niño, de Padro Pablo Rubens, en el convento de San Esteban de Salamanca*, "Archivo Español de Arte" 327, 1987, pp. 70-71.

"Room of art in seventeenth-century" (mostra a cura di Ariane van Suchtelen e Ben van Beneden, Anversa, Rubenshuis, 28 novembre 2009 – 28 febbraio 2010; l'Aia, Mauritshuis, 25 marzo – 27 giugno 2010) Zwolle 2009.

Rooses, Max, „L'Oeuvre de P.P. Rubens, histoire et description de ses tableaux et dessins“, I-V, Antwerp 1886-1892.

Rooses, Max, *La galerie du Marquis de Leganès*, "Rubens-Bulletijn" 1897, V, pp. 168-171.

Rooses, Max, *Rubens*, Londra 1904.

Rosenberg, Adolf (a cura di...), *P.P. Rubens, Des Meifters Gemalde in 551 Abbildungen*, in: "Klassiker der Kunst", V, I ed., Stuttgart-Leipzig 1906.

"Rubens" (catalogo della mostra a cura di Didier Bodart, Padova, Palazzo della Regione, 25 marzo – 31 maggio; Roma, Palazzo delle Esposizioni, giugno-agosto; Milano, Società per le belle arti ed esposizione permanente, settembre-ottobre 1990), Roma 1990.

"Rubens" (catalogo della mostra a cura di Arnauld Brejon de Lavergnée, Lille, Palais des Beaux-Arts, 6 marzo – 14 giugno 2004), Paris 2004.

"Rubens and his Legacy" (catalogo della mostra a cura di Nico van Hout, Brussels, Bozar (Centre of Fine Arts), 25 settembre 2014 – 4 gennaio 2015; London, Royal Academy of Arts, 24 gennaio – 10 aprile 2005), London 2014.

"Rubens a Master in the making" (catalogo della mostra a cura di David Jaffé, Londra, National Gallery, 26 ottobre 2005 – 15 giugno 2006), London 2005.

"Rubens & Brueghel. A Working Friendship" (catalogo della mostra a cura di Anne T. Woollett e Ariane Von Suchtelen, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 5 luglio – 24 settembre 2006, the Royal Picture Gallery Mauritshuis, The Hague, 21 ottobre 2006 – 28 gennaio 2007) Los Angeles 2006.

"Rubens e Genova". (catalogo della mostra a cura di Giuliana Biavati, Genova, Palazzo Ducale, 18 dicembre 1977 – 12 febbraio 1978), Genova, 1977.

"Rubens e i Fiamminghi. La passione per l'infinita bellezza del mondo" (catalogo della mostra a cura di Sergio Gaddi, Como, Villa Olmo, 27 marzo - 15 luglio 2016), Cinisello Balsamo (MI) 2010.

"Rubens et l'Art de la Gravure" (catalogo della mostra a cura di Nico Van Hout, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 12 giugno – 12 settembre 2004; Musée national des beaux-arts du Québec, 14 octobre 2004 – 9 gennaio 2005), Antwerp 2004.

„Rubens die Meisterwerke“ (catalogo della mostra a cura di Johann Kräftner, Vienna, Liechtenstein Museum, Kunsthistorisches Museum, Akademie der Bildenden Künste, Gemäldegalerie, 2004), Vaduz - Vienna, Liechtenstein 2004.

Ruelens, Charles, Rooses, Max, "Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres" (Codex Diplomaticus Rubenianus), I-VI, Anvers 1887-1909.

Ruelens, Charles, *Un tableau égaré de Rubens*, "Rubens-Bulletijn" I, 1882, pp. 300-304.

Sainsbury, Noël William, "Original Unpublished Papers illustrative of the life of Sir Peter Paul Rubens, as an artist and a diplomatist, preserved in H.M. State Paper Office. With an appendix of documents respecting the

Arundelian collection; the Earl of Somerset's collection; the Great Mantuan collection; the Duke of Buckingham, Gentileschi, Gerbier, Honthorst, Le Sueur, Mytens, Torrentius, Vandervoort, etc, etc, etc.", London, 1859.

Saintenoy, Paul, "Les Arts et les Artistes à la Cour de Bruxelles", I-III, Brussels 1935.

Sandart (von), Joachim, "Teutsche Academie", Nürnberg 1675.

Scharf, George, "Catalogue Raisonne or a List of the Pictures in Blenheim Palace", London 1862.

Schroth, Sarah Walker, *Veneration and beauty. Messages in the image of the king in the sixteenth and seventeenth centuries*, in: "Spain in the age of exploration 1492-1819" (catalogo della mostra a cura di Chiyo Ishikawa, Seattle, Seattle Art Museum, 16 ottobre 2004 – 02 gennaio 2005; West Palm Beach, Norton Museum of Art, 02 febbraio 2005 – 01 maggio 2005), Lincoln 2004, pp. 102-136.

Schütz, Karl, „Die Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms“, Munster 1998.

Scribner, Charles, *Sacred Architecture: Rubens's Eucharist Tapestries*, „The Art Bulletin“ LVII, 1975, pp. 519-528.

Segal, Sam, „Flowers and Nature: Netherlandish Flower Painting of Four Centuries“, The Hague 1990.

Shell, Curtis H., McAndrew, John, "Catalogue of European and American Sculptures, Paintings and Drawings at Wellesley College", Wellesley 1958.

Simson (von), Otto, "Peter Paul Rubens (1577-1640): Humanist, Maler und Diplomat", Mainz 1996.

Slaviček, Lubomir, *Příspěvky k dějinám nosrické obrazové sbírky*, "Umění" XXI, 1983, pp. 538-542.

Smith, John, "A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish and French Painters", I-IX, London 1829-1842.

Sopeña Ibáñez, Federico, Gallego, Antonio, "La música en el Museo del Prado", Madrid 1972.

Soprani, Raffaele, "Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi", Genova 1674.

Souviron, Claude, *Rubens et les maîtres anversois au Musée de Valenciennes*, "La revue française de l'élite européenne" 103, 1958.

Sprang (van), Sabine, *Les peintres à la cour d'Albert et Isabelle: une tentative de classification*, in: Hans Vlieghe, Katlijne Van der Stighelen (a cura di...), "Sponsor of the past. Flemish Art and Patronage", Turnhout 2005, pp. 37-46.

Sprang (van), Sabine, *Rubens and Brussels, more than just courtly relations*, in: "Rubens a genius at work" (catalogo della mostra a cura di Michel Draguet, 14 settembre 2007 – 27 gennaio 2008, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels), Tielt 2007, pp. 12-17.

Steadman, David Wilton, *The Norton Simon Exhibition at Princeton*, "Art Journal" XXXII, 1972, pp. 34-40.

Stradling, Robert A., "Philip IV and the government of Spain 1621-1665", New York 2002.

Sturm, Saverio, "L'architettura dei carmelitani scalzi in età barocca: la provincia romana. Lazio, Umbria e Marche (1597-1705)", Roma 2012.

Suida, Wilhelm, "Genua", Leipzig, 1906.

Tagliaferro, Laura, *Di Rubens e di alcuni genovesi*, in "Rubens e Genova". (catalogo della mostra a cura di Giuliana Biavati, Genova, Palazzo Ducale, 18 dicembre 1977 – 12 febbraio 1978), Genova, 1977, pp. 31-57.

- Tamizey de Larroque, Philippe, "Les correspondants de Peiresc. Lettres inédites", I-VI, Genève 1890, v. I.
- Torelli, Pietro, *Notizie e documenti rubeniani in un archivio privato*, in: "Ad Alessandro Luzio gli Archivi di Stato italiani – Miscellanea di studi storici", Firenze 1933, pp. 173-194.
- Torriti, Piero, "La Galleria del Palazzo Durazzo Pallavicini a Genova", Genova 1967.
- Trevor-Roper, Hugh R., "Princes and Artists: Patronage and Ideology at Four Habsburg Courts (1517-1633)", London 1976.
- Valentiner, Wilhelm Reinhold, *Rubens' Paintings in America*, "The Art Quarterly" IX, 1946, pp.153-168.
- Vergara, Alejandro, "The presence of Rubens in Spain" (tesis doctoral), New York 1994.
- Vergara, Alejandro, "Rubens and his Spanish Patrons", Cambridge 1999.
- Vlieghe, Hans, *Het verslag over de toestand van de 1815 uit Frankrijk naar Antwerpen teruggekeerde schilderijen*, "Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen", 1971, pp. 273-282.
- Vlieghe, Hans, *Rubens. Saints*, in: "Corpus Rubenianum Ludwig Burchard" (CRLB), part VIII, 1-2, London 1973.
- Vlieghe, Hans, [Review of Díaz Padrón, Cat. Prado], "Art Bulletin", 1979, p. 653.
- Vlieghe, Hans, *Rubens. Portraits*, in: "Corpus Rubenianum Ludwig Burchard" (CRLB), part XIX, v. II, London 1987.
- Voorhelm Schreevoogt, C.G., "Catalogue des estampes gravees d'apres P.P. Rubens, avec l'indication des collections où se trouvent les tableaux et les gravures" (V.S.), Haarlem 1873.
- Waagen, Gustav Friedrich "Galleries and Cabinets of Art in Great Britain. Being an account of more than forty collections of Paintings, Drawings, Sculptures, Mss., visited in 1834 and 1836, and now for the first time described. Forming a Supplemental Volume to the Treasures of Art in Great Britain, three Volumes", London 1857.
- Wedgwood, Cicely V., "The Political Career of Peter Paul Rubens", London 1975.
- Welzel, Barbara, *Princeps Vidua, Mater Castrorum the iconography of Archduchess Isabella as Governor of the Netherlands*, "Jaarboek", 1999, pp. 159-175.
- White, Christopher, "Peter Paul Rubens: Man and Artist", New Haven 1987.
- Williams, H. W. "Travels in Italy, Greece, and the Ionian Islands", I-II, Edinburgh 1820, v. II.
- Wyhe (van), Cordula, *Piety and Politics in the Royal Convent of Discalced Carmelite Nuns in Brussels*, "Revue d'Histoire Ecclésiastique", 100 - 1, 2005, pp. 457-487.
- Wyhe (van), Cordula (a cura di...), "Isabel Clara Eugenia. Female sovereignty in the courts of Madrid and Brussels", London 2011.
- Zeri, Federico, "Pittura e Controriforma", Torino 1957.