

# Due proposte per un Rubens inedito. Analisi diagnostiche e commenti critici sul *Ritratto d'uomo con gorgiera*

---

Suonerà, forse, evidente ad alcuni lettori, ma è necessario stabilire sin dalle prime righe di questo saggio un'importante premessa metodologica: attribuire non significa 'nominare'. Difatti, il processo di attribuzione di un'opera a uno specifico ambito culturale o addirittura *ad nominem* a un particolare maestro richiede molto più che un mero atto – genealogicamente adamitico – di classificazione o denominazione. All'interno di una prospettiva di ricerca di stampo postmoderno, a seguito soprattutto delle considerazioni di Roland Barthes e Michel Foucault sulla figura e sulle plurime funzioni dell'*auteur*<sup>1</sup>, i metodi e i processi legati all'indagine attributiva hanno assunto una nuova, diversa configurazione congetturale, sicché il percorso di attribuzione si pone ora, innanzitutto, come un tentativo di messa-in-discussione del concetto stesso di autorialità, o *authorship*, come direbbero i colleghi anglosassoni, o di 'individualità artistica', come direbbero invece i nostalgici della tradizione crociana.

La proposta di un'attribuzione si snoda attraverso un percorso in cui vengono esplorati non soltanto gli aspetti già noti di un dato contesto o di uno specifico autore, ma anche quelle zone ancora in penombra, se non proprio sconosciute, che si cristallizzano nei procedimenti tecnici, nelle ricorrenze stilistiche e nelle coordinate linguistiche che compongono un'opera d'arte.

Si tratta, dunque, di cogliere simultaneamente l'indice di unicità e la ricorrente frequenza di certi elementi che possano dirsi distintivi di un contesto o di un autore. In altre parole, il processo di attribuzione affronta il paradosso affascinante della 'firma', secondo le implicazioni che il termine assume nelle *Otobiographies* di Jacques Derrida<sup>2</sup>. Al contrario, pertanto, di quanto rappresentato in una memorabile scena del *Casanova* di Federico Fellini, nella quale le figlie di un chirurgo di Zurigo spillano, con spietata sicurezza e feroce determinazione, i corpi inerti di rettili e insetti in modo da poterli inserire in un quadro ormai prestabilito di classificazioni tassonomiche, il processo di attribuzione richiede, all'opposto, da parte dello studioso, non soltanto la conoscenza di quel che è ricorrente, sistematico e consolidato a proposito di un contesto o di un autore, ma anche il riconoscimento di quel che può essere inusitato, discontinuo ed episodico, in modo da mettere in moto un'indagine di un dato oggetto capace di inaugurare un produttivo scambio con altri studiosi, colleghi ed esperti.

Alla fine del percorso di attribuzione non vi è soltanto un nome o una nuova opera da inserire nel catalogo di lavori realizzati da un artista, bensì la possibilità di operare un ripensamento di quello stesso sapere consensualmente stabilito e diffuso riguardante tale artista o, in termini più generali, il suo contesto di appartenenza. Intesa



1. *Ritratto d'uomo con gorgiera*, Roma, collezione privata.

quale metodo d’indagine scientifica e umanistica ad un tempo, l’attribuzione non deve cercare di offrire – con l’aria eroica o pedante di un *nouveau connaisseur* – i risultati di un’analisi condotta con mezzi puramente positivistici e incentrata sulle caratteristiche formali, tecniche e materiali di un oggetto, ma deve svolgere, al contrario, un’investigazione ben più sottile, autoriflessiva e globale di un oggetto-*problema* messo in rapporto con quel nucleo di aspettative, conoscenze e abitudini mentali che orientano – e, talvolta, condizionano – la ricezione e comprensione di questo stesso oggetto-*problema* in certi contesti epocali e culturali. In questa prospettiva, ‘attribuire’ significa non solo determinare un’identità, collettiva o individuale che sia, ma più propriamente riesaminare le stesse premesse in base alle quali certi autori e contesti vengono solitamente recepiti, inquadrati ed interpretati nei diversi periodi storici.

Il presente studio intende inaugurare un simile campo di incontri e di scambi a proposito di un dipinto, rimasto finora inedito, appartenente a una collezione privata di Roma e raffigurante un *Ritratto di uomo con gorgiera*. Sulla base dei risultati ottenuti per mezzo di molteplici modalità di ricerca – dalla critica stilistica, iconografica e filologica alle indagini documentarie e diagnostiche

– saranno avanzate, nel corso di questo saggio, due proposte di identificazione: da una parte, quella di Pieter Paul Rubens (1577-1640) come autore dell’opera e, dall’altra, quella dell’arciduca Alberto VII d’Asburgo (1559-1621) come soggetto del dipinto.

## 1. STILE E ICONOGRAFIA DELL’OPERA

Il dipinto raffigura un uomo barbato, ritratto a mezza figura e voltato di tre quarti, con la chioma fulva e un’espressione austera, mentre indossa una vistosa gorgiera bianca inamidata, le cui pieghe formano una doppia corolla di stoffa trasparente che lascia intravedere, tra le impunture dell’orlo, una sottostante giubba bruna (fig. 1). L’opera è di modeste dimensioni e corrisponde alla cosiddetta «tela da testa», utilizzata per ritratti a mezzo busto. Tanto l’espressione solenne e severa dell’effigiato quanto il suo portamento di ferma dignità permettono di inquadrare il dipinto come un ‘ritratto ideale’, nel quale l’autore ha cercato di rendere sia la posa, sia la pregnante caratterizzazione fisiognomica del personaggio in modo da evidenziarne i tratti morali e, insieme, l’ascendente nobiliare. In altri termini, siamo dinanzi al ritratto di un uomo di alta levatura sociale, nonché di sicuro agio economico, come conferma la pregiata gorgiera ‘a lattuga’, minuziosamente descritta dall’artista: un elemento che non solo rafforza il contegno morale del personaggio, ma ne sottolinea altresì il carattere aristocratico.

Tale elemento iconografico offre, inoltre, un rilevante punto di riferimento per la datazione del dipinto, poiché la gorgiera a pieghe increspate e rialzate fu introdotta in Francia alla corte di Enrico II, intorno al quinto decennio del Cinquecento, quando ebbe ampia diffusione in Europa prima di cadere progressivamente in disuso intorno agli inizi del Seicento, per sparire poi definitivamente dalla circolazione negli anni della guerra dei Trent’anni<sup>3</sup>. Ciò permette di circoscrivere, dunque, da un punto di vista schiettamente iconografico, la datazione del dipinto tra la seconda metà del XVI secolo e gli albori di quello successivo. Una simile datazione viene confermata da altri elementi di natura stilistica che caratterizzano l’opera, come il peculiare andamento circolare delle pennellate, definibile ‘a cirri’, carico di colore e steso con grande impeto sul supporto, contrassegnando, così, uno stile vibrante e corruccioso soprattutto nella scelta dei punti di luce (fig. 2). Evidente, inoltre, l’importanza data alla stesura del colore nell’intento di definire la volume-

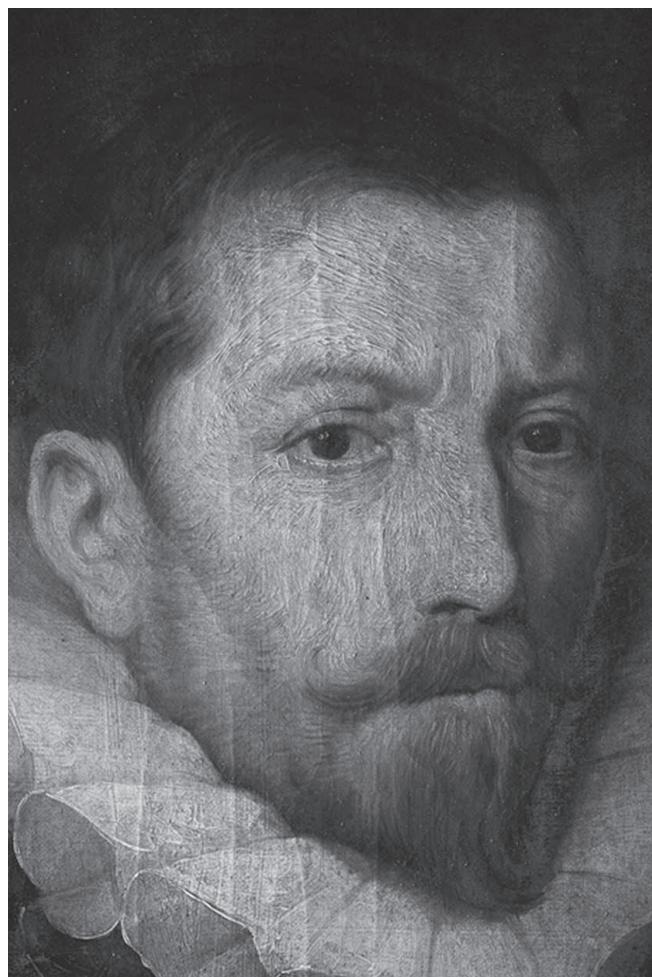
tria delle forme e aumentare, al tempo stesso, la consistenza dei dettagli, come accade nelle zone della chioma e della barba, che appaiono quasi in movimento rispetto alla fissità dello sguardo. Altro dato stilistico da mettere in rilievo è l'ampio uso di lumeggiature lineari in brani come l'orlatura della gorgiera, la cui materialità e naturalezza vengono restituite dall'artista con straordinaria immediatezza.

Le cifre stilistiche più evidenti consentono, pertanto, di ipotizzare l'origine fiamminga dell'autore. Se, sotto il profilo iconografico, il dipinto si presenta come un tipico esempio della ritrattistica fiamminga dell'inizio del Seicento, dal punto di vista stilistico anche le pennellate cariche di colore e la stesura quanto mai veloce ricordano il fare pittorico d'Oltralpe, sostanzialmente opposto alla tecnica per velature, molto più pausata, che si riscontra, invece, nella coeva tradizione italiana. È altresì palese, in questo dipinto, un'attenta meditazione sulla lezione veneta del Cinquecento, come conferma il già menzionato modo di procedere per lumeggiature lineari, utilizzato nella resa della gorgiera: lumeggiature che ricordano, ad esempio, quelle del manto di Giuseppe e della veste di Maria nella *Natività* di Giorgione, conservata alla National Gallery di Washington, e, in modo ancor più puntuale, le lumeggiature – più frantumate e scattanti – visibili in certi elementi raffigurati nelle opere di Tiziano, come il mantello nel *Ritratto di Paolo III* a Capodimonte e la manica dell'*Autoritratto* appartenente agli Staatliche Museen di Berlino.

## 2. LE INDAGINI DIAGNOSTICHE

Per determinare la procedura esecutiva dell'opera, sono state eseguite due distinte analisi diagnostiche, effettuate presso due diversi laboratori a distanza di circa ventotto mesi l'una dall'altra<sup>4</sup>. Grazie a queste ricerche è stato possibile ricostruire le fasi di esecuzione del dipinto, dagli strati preparatori alle lumeggiature finali, fino a identificare interventi successivi di ripristino della verniciatura.

Sulla tela di lino ad armatura, ben visibile in radiografia (fig. 3), l'autore dell'opera applicò un primo strato di preparazione, più spesso, impiegando un pennello piuttosto largo che ha dato adito a una stesura particolarmente disomogenea e grossolana: l'indagine macrofotografica mostra, infatti, evidenti granulosità che si manifestano con microavvallamenti sulla superficie pittorica, visibili soprattutto sul fon-



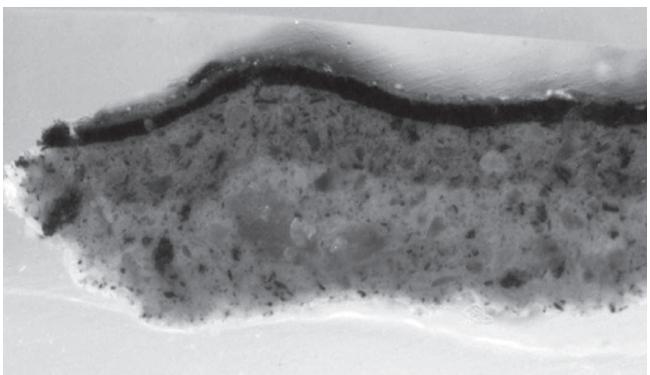
2. *Ritratto d'uomo con gorgiera*, particolare del volto in cui si notano le pennellate a cirri e le lumeggiature della gorgiera.

do bruno, dove le pennellate circolari non mascherano tali grani. In questa fase della ricerca, inoltre, è stato possibile rilevare dei segni netti, dall'andamento lineare, afferenti alla stesura di preparazione: segni, questi, che oltrepassano i contorni delle campiture visibili, in particolare nelle zone bianche della gorgiera. Data l'ipotesi dell'origine fiamminga dell'autore, è importante rilevare che questo procedimento tecnico risulta, tuttavia, inusuale all'interno della tradizione pittorica d'Oltralpe tra il Quattrocento e la fine del Cinquecento, quando gli strati preparatori si presentano invece estremamente levigati<sup>5</sup>: la preparazione irregolare è, difatti, un'innovazione apportata in ambito rubensiano a seguito del soggiorno veneto.

La stratigrafia effettuata su due campioni (figg. 4-5), prelevati dal margine superiore sinistro e dal centro del quadrante destro del dipinto, hanno permesso di caratterizzare come grigio-chiara questa prima stesura di preparazione. Sul primo strato, meno omogeneo, è impostata infatti un'imprimitura più sottile, dalla predominante

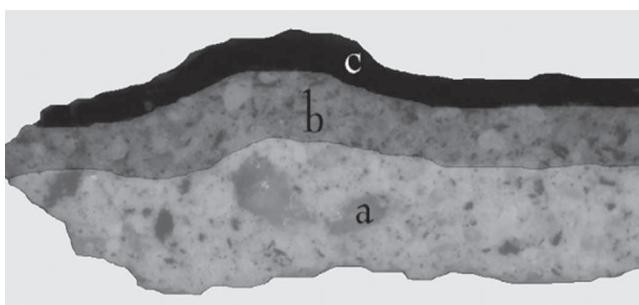


3. Ritratto d'uomo con gorgiera, immagine radiografica.



4. Ritratto d'uomo con gorgiera, microfotografia del prelievo stratigrafico eseguita con luce ultravioletta.

5. Ritratto d'uomo con gorgiera, schema del prelievo stratigrafico.



tonalità grigio-chiara, resa tuttavia leggermente più calda attraverso pochi grani di cinabro. Sul piano della composizione chimica, la stratigrafia ha confermato, come si vedrà in seguito, quanto ipotizzato anche sulla base dei risultati della fluorescenza a raggi X (XRF), ossia, la presenza di una composizione a base di biacca e nero organico.

Grazie alla riflettografia infrarossa (fig. 6) si è constatata, inoltre, l'assenza di un disegno preparatorio: solo poche tracce di segni eseguiti a puntasecca sono ravvisabili lungo il profilo destro dell'effigiato e possono essere interpretate come indicazioni per misurare le dimensioni dei volumi. Al posto del disegno preparatorio è stata utilizzata la tecnica della 'sottopittura', vale a dire, l'artista eseguì un primo abbozzo monocromatico della figurazione finale su cui poter impostare, in un secondo momento, le zone di luce a biacca. L'abbozzo chiaroscuro appare molto più contrastato rispetto alle stesure conclusive e forma delle ampie zone d'ombra che investono sia la cavità inferiore degli occhi del personaggio, sia l'arco sopracciliare e la guancia sinistra, conferendo un aspetto più maturo e un'espressione più drammatica al volto. Nelle successive fasi di elaborazione, queste zone d'ombra vennero gradualmente alleggerite per conferire al ritratto un aspetto austero, ma meno severo, dando così luogo ad autentici virtuosismi pittorici, come nella descrizione della barba, formata da continui, nervosi tocchi di pennello.

Se si confronta la fotografia del dipinto con la sua immagine ottenuta per mezzo della riflettografia infrarossa, è possibile scorgere dei pentimenti nell'impostazione volumetrica del viso: in fase di abbozzo, infatti, l'orecchio era stato rappresentato leggermente spostato a destra, accanto alla zona che, nella versione finale, coincide con l'attaccatura dei capelli; l'arco sopracciliare e l'occhio destro, invece, apparivano inizialmente più in basso, mentre il naso era un poco più prominente e dava maggiore risalto alla gobba che si forma a metà del setto. Da questi dettagli si desume una postura iniziale lievemente spostata verso destra, più tardi modificata, con ogni probabilità, per rendere meno evidenti le dimensioni non proprio modeste del naso. Del resto, osservando la radiografia del dipinto, è possibile dedurre che tali pentimenti siano stati corretti dall'artista in corso d'opera, grazie al continuo intervento di sapienti pennellate d'aggiustamento.

Un'analisi più approfondita dell'andamento e della singolare morfologia del *ductus* pittorico, resa possibile per mezzo dell'osservazione macrofotografica, ha permesso di individuare due tipologie di pennellate: i tratti più caratteristici

sono quelli di forma circolare, brevi, sottili ma molto densi, che definiscono i tratti fisiognomici e volumetrici del volto; la barba e la chioma, invece, sono realizzate con tocchi più fluidi e diluiti, anch'essi molto sottili e sinuosi, ma di forma più aperta, sicché essi perdono di consistenza nelle campiture del fondo e dell'abito. Dall'osservazione del *craquelé*, visibile tanto in fotografia a luce radente (fig. 7) quanto in radiografia, si notano, soprattutto sull'incarnato, cretti da invecchiamento piuttosto profondi, che si propagano fino agli strati preparatori, indicatori di una tecnica pittorica eseguita 'alla prima', vale a dire, senza che l'artista aspettasse la completa asciugatura degli strati sottostanti prima di aggiungerne altri.

La fluorescenza a raggi X, infine, ha definito la caratterizzazione della tavolozza cromatica, piuttosto ridotta, basata essenzialmente su cinque pigmenti mescolati: biacca, nero organico, giallorino, cinabro e ocra. Una menzione particolare deve essere riservata al giallorino di tipo II nella variante con antimonio, individuato su tutto l'incarnato, che consente di mettere in relazione questo colore con un tipo di pigmento solitamente definito «giallo romano», composto da piombo, stagno e antimonio: un pigmento finora attestato soltanto in dipinti realizzati da artisti operanti a Roma soprattutto tra il 1610 e il 1660<sup>6</sup>.

Per quanto riguarda il generale stato di conservazione, il dipinto dimostra di avere subito pochi ritocchi, che investono il fondo, e riporta una lieve abrasione dello strato pittorico sul limitare destro del volto, da cui emerge l'imprimitura grigia. In generale, come si evince anche dalla radiografia, la pittura originale si presenta sostanzialmente integra mentre, attraverso la fluorescenza indotta da radiazione ultravioletta (fig. 8), si nota una zona di svelamento nella porzione destra del volto. A proposito della verniciatura finale, sono emerse due tipologie di vernice: una, più antica, molto lacunosa e corrispondente a una fluorescenza di colore giallo-bruno, su cui si innesta una seconda, dall'aspetto verde-biancastro. Nessuna di queste vernici può, tuttavia, considerarsi originale, nemmeno quella più antica, dato che su tutti i bordi del dipinto sono assenti delle vernici protettive, ad eccezione di qualche macchia sporadica, sintomo che il dipinto venne ripulito e verniciato già in cornice.

Per concludere, è importante notare, da un lato, la delicatezza e la perizia tecnica con cui il dipinto venne 'rinfrescato' nei due, leggerissimi, interventi di ripulitura ai quali fu sottoposto in passato e, dall'altro, il fatto che la tela abbia su-

bito una decurtazione, probabilmente lieve in considerazione delle proporzioni dell'effigiato. Tale decurtazione investe tutti i bordi dell'opera – come, del resto, conferma la campitura bruna del fondo, che arriva fino al risvolto inchiodato al telaio – ma non dovrebbe superare il centimetro, poiché sul lato superiore la tela non è stata rifilata, bensì ripiegata su se stessa e inchiodata, senza superare lo spessore del telaio di 1,4 cm.

### 3. UNA PROPOSTA ATTRIBUTIVA E UNA POSSIBILE IDENTIFICAZIONE DEL SOGGETTO

All'analisi delle componenti stilistiche e iconografiche del dipinto, e successivamente alla verifica delle caratteristiche materiali, tecniche ed esecutive dell'opera, ha fatto seguito una lunga, meditata indagine avente quale obiettivo primario quello di organizzare, nel quadro di un sistema interpretativo coerente, i molteplici dati ottenuti per mezzo delle diverse modalità di ricerca adottate, nell'intento di inserire l'opera all'interno di un più preciso contesto storico e culturale di riferimento. Si è così approdati alla formulazione di una proposta attributiva *ad nominem*: Pieter Paul Rubens.

Come si è già accennato, il dipinto possiede, infatti, alcuni dei tratti distintivi di un'opera appartenente alla cultura figurativa fiamminga, aggiornata, tuttavia, in base all'assimilazione – attenta, selettiva e non pedissequa – di certe novità tecniche e stilistiche elaborate in ambito veneto nella seconda metà del Cinquecento. Ciò è particolarmente riscontrabile nell'uso quanto mai sistematico di una modalità compositiva che si potrebbe definire 'per colore', capace di determinare i volumi per mezzo di abbondanti lumeggiature sottili, taglienti. Il dipinto presenta, inoltre, un'ottima fattura esecutiva e rivela una sapiente capacità di interpretazione non solo fisiognomica, ma anche espressiva, qualificando il suo autore come un maestro indubbiamente esperto e 'moderno' – secondo l'accezione belloriana – abile nel rendere il volto con grande naturalezza, malgrado o, forse, proprio in virtù della corsività, economica ma, al tempo stesso, incisiva ed efficace, delle pennellate.

Sulla scia di queste premesse, è possibile avanzare l'ipotesi che il dipinto sia stato eseguito da un artista operante a Roma. Sebbene la presenza dell'opera nell'Urbe sia documentabile soltanto a partire dal primo decennio dell'Ottocento, quando il dipinto è ricordato nella collezione della famiglia che lo possiede tuttora, è possibile ipotizzare, a causa del pigmento giallo romano

ravvisabile sulla pellicola pittorica, che il suo autore avesse soggiornato in città, prima o addirittura durante l'esecuzione del quadro. Malgrado gli studi riguardanti tale pigmento siano ancora *in fieri*, un simile composto di giallo di piombo, stagno e antimonio è stato ritrovato soltanto – e questo è un dato da tenere assolutamente in considerazione – su dipinti realizzati in ambito romano o i cui autori abbiano soggiornato a Roma nei primi decenni del Seicento<sup>7</sup>.

In base a queste significative premesse, è plausibile accostare il *Ritratto di uomo con gorgiera* alle prove giovanili di Pieter Paul Rubens, arrivato in Italia nel 1600 ed entrato al servizio della corte di Mantova proprio in virtù delle sue abilità di ritrattista<sup>8</sup>; a tal proposito, Jaffé ipotizza che, nell'incontro fortuito che il giovane pittore ebbe con uno dei consiglieri di Vincenzo Gonzaga, durante un breve soggiorno a Venezia, Rubens abbia avuto l'opportunità di mostrare la sua abilità eseguendo proprio dei ritratti<sup>9</sup>. Non a caso, la generale impostazione compositiva del dipinto si avvicina ai due ritratti giovanili di Rubens finora noti, eseguiti tra il 1597 e il 1598: il *Ritratto di giovane (geografo?)* conservato al Metropolitan Museum di New York<sup>10</sup> e il *Ritratto di gentiluomo con spada* del Chrysler Museum di Norfolk<sup>11</sup>. Con queste due opere, la tela in esame condivide la singolare resa dell'incarnato, denso e vibrante, costituito da pennellate corpose e tendenzialmente circolari, che non si risolvono tuttavia in bordi netti e distinguibili, cosicché le creste lasciate dal pennello risultano sorprendentemente omogenee. Questa peculiare morfologia del *ductus* pittorico appare come una vera e propria costante stilistica ed esecutiva di Rubens<sup>12</sup> e trova corrispondenza soprattutto nell'impostazione degli incarnati, come, ad esempio, nell'*Autoritratto con amici a Mantova* conservato presso il Wallraf-Richartz Museum di Colonia<sup>13</sup>, eseguito nei primi anni del soggiorno italiano. Inoltre, la trattazione calligrafica della barba e della chioma del dipinto romano, accuratamente tracciate da brevi pennellate sottili e dalle sfumature cangianti, trova uno stringente parallelo nel *Ritratto di Philip Rubens* del Detroit Institute of Arts<sup>14</sup>, nonché nello *Studio per autoritratto* pubblicato da Michael Jaffé nel 1978<sup>15</sup>. Ad un'osservazione attenta non può, del resto, sfuggire il fatto che entrambi i ritratti condividano con il dipinto in esame un analogo impianto luministico, il quale tende a far risaltare, in modo quasi programmatico, lo zigomo e la parte sopracciliare della fronte. Nel caso del dipinto romano, le pennellate del fondo e dell'abito, più fluide e diluite, generalmente di poca consistenza, sono significativa-



6. *Ritratto d'uomo con gorgiera*, riflettografia infrarossa a 1650-1800 nm.

mente simili a quelle presenti nel fondo delle opere realizzate per la chiesa della Vallicella<sup>16</sup>.

Si è accennato prima alla particolare modalità esecutiva della gorgiera, descritta da pennellate trasparenti nella corolla inferiore ma caratterizzata, soprattutto, da guizzanti lumeggiature nell'orlo: una simile resa è osservabile anche nel collare a lattuga, anch'esso a doppia corolla e formato da un *plissé* dalla foggia molto simile, che porta Philip Rubens, fratello del pittore, nell'*Autoritratto con il fratello Philip, Lipsio e Woverius*, noto come *I quattro filosofi*, conservato a Palazzo Pitti, a Firenze, e risalente ai primi anni del secondo decennio del Seicento<sup>17</sup>. L'uso di lumeggiature di questo tipo è stato ampiamente studiato da Jaffé. Riferendosi alla singolare tecnica rubensiana in quegli anni, lo studioso indica, in particolare, le «esplosioni tintorettesche di luce» e sottolinea come le opere giovanili di Rubens tendessero ad assimilare questo modello operativo fin quasi a diventare vere e proprie «imitazion[i] del colpo di pennello di Tintoretto, che si muoveva velocemente e spesso tratteggiando»<sup>18</sup>.

Per riassumere, confrontando i risultati dell'analisi iconografica, tecnica e stilistica e i dati ottenuti dalle due indagini diagnostiche eseguite sul dipinto con altre ricerche effettuate su opere



7. Ritratto d'uomo con gorgiera, fotografia a luce radente.



8. Esiti delle due tipologie di vernice protettiva sottoposte a fluorescenza indotta da radiazione ultravioletta.

di sicura attribuzione a Rubens, facendo particolare riferimento a un recente studio di Nico van Hout e Arnout Balis sulla tecnica esecutiva del maestro fiammingo<sup>19</sup>, è possibile trarre i seguenti parametri di paragone:

– la stesura irregolare degli strati preparatori è ampiamente attestata in innumerevoli dipinti dell'artista fiammingo<sup>20</sup>, sia su tela, dove tali strati appaiono più sottili e meno disomogenei, sia su tavola, dove il maggior spessore segna anche una maggiore irregolarità<sup>21</sup>: ad esempio nei dipinti della collezione Thyssen-Bornemisza, risalenti agli anni compresi tra il 1606 e il 1610 (*Venere e Cupido* su tela, *Ritratto di donna con Rosario* e *Accecamento di Sansone* su tavola)<sup>22</sup>, nella tavola della National Gallery di Londra raffigurante *Sansone e Dalila* (1609), nel cosiddetto *Cappello di Paglia* (1622-1625)<sup>23</sup>, nonché nelle due tele con le *Storie di Enrico IV* agli Uffizi<sup>24</sup> (1625 ca);

– anche i tratti netti e lineari con cui vennero stesi gli strati preparatori nel dipinto romano, visibili in macrofotografia e radiografia, trovano un puntuale riscontro nei colpi di pennello a forma di V, osservabili in radiografia sulla coscia destra del carnefice calvo presente nell'*Elevazione della Croce* che Rubens dipinse per la cattedrale di Anversa (1610-1612)<sup>25</sup>, così come nei segni

diagonalari della preparazione che affiorano nella già menzionata rappresentazione di *Sansone e Dalila* della National Gallery<sup>26</sup>;

– per quanto riguarda il colore, l'imprimitura grigio-chiara a base di biacca e nero organico si presenta come una costante nella produzione rubensiana. Basti ricordare qualche esempio, cronologicamente vicino al ritratto in esame, come la tela con il *Compianto su Cristo morto* della Galleria Borghese (1601-1603)<sup>27</sup>, la tela con la *Trasfigurazione* del Museo di Belle Arti di Nancy (1604-1605)<sup>28</sup>, le due tavole e la tela già citate appartenenti alla collezione Thyssen-Bornemisza (1606-1610)<sup>29</sup>, o, infine, le grandi pale della chiesa della Vallicella a Roma (1606-1608)<sup>30</sup>; in particolare, il grigio dell'imprimitura osservabile nel contorno destro del volto, leggermente abraso, è di una tonalità conforme all'imprimitura che emerge dal contorno delle mani di Gesù Bambino nel pannello sinistro del *Trittico Michielsen* (1617-1618)<sup>31</sup>;

– lo stesso tipo di imprimitura si trova anche in opere della maturità di Rubens: nella tela raffigurante *Lot fugge da Sodoma con la sua famiglia a Sarasota* (1614 ca)<sup>32</sup>, nei trittici della *Elevazione della Croce*<sup>33</sup> e della *Deposizione dalla Croce*<sup>34</sup> per la cattedrale di Anversa (1611-1614), nel *Ritratto della famiglia Gerbier*<sup>35</sup>, degli anni Trenta,

nelle già citate *Storie di Enrico IV*, nella porzione centrale della tela con *Ninfe e Satiri* della Galleria Palatina di Firenze<sup>36</sup>, nella tavola con *Venere e Marte* del Palazzo Bianco di Genova (1635)<sup>37</sup>;

– la mancanza di disegno preparatorio è riscontrabile anche nei già citati dipinti della Vallicella<sup>38</sup>, in *Sansone e Dalila*<sup>39</sup>, in *Lot fugge da Sodoma con la sua famiglia*<sup>40</sup>, nell'*Elevazione della Croce*<sup>41</sup>; esempi, questi, che rivelano come sia usuale in Rubens l'impiego di una tecnica pittorica che tende a impostare la resa dei volumi su un abbozzo monocromatico; ciò si nota anche nel pannello centrale del *Trittico Rockox* (1613-1615) e nell'*Ultima comunione di S. Francesco* (1618-1619)<sup>42</sup>, nonché nelle *Storie di Enrico IV* agli Uffizi<sup>43</sup>, come puntualizza anche Maroger<sup>44</sup>;

– l'esecuzione ‘alla prima’ è anch'essa ampiamente documentata in altri dipinti di Rubens, come l'*Adorazione dei Pastori* dell'Ermitage di San Pietroburgo (1608)<sup>45</sup>, l'*Elevazione della Croce* della cattedrale di Anversa<sup>46</sup>, il *Paesaggio boscoso* della National Gallery di Londra (1615-1622)<sup>47</sup>, l'incarnato delle figure rappresentate nel pannello di sinistra del *Trittico Michielsen* (1617-1618)<sup>48</sup>, le *Storie di Enrico IV* degli Uffizi<sup>49</sup>, la *Santa Cecilia al virginale* degli Staatliche Museen di Berlino<sup>50</sup>. Stando a Maroger, del resto, la tecnica ‘alla prima’ sarebbe stata utilizzata da Rubens soprattutto nelle opere di piccolo formato<sup>51</sup>;

– la gamma cromatica ridotta è un metodo compositivo peculiare di Rubens<sup>52</sup>, tanto da essere descritto da Turquet de Mayerne, amico dell'artista e autore del trattato *Pictoria, sculptoria et quae subalternarum artium*<sup>53</sup> del 1620. Tale metodo compositivo si ripresenta, ad esempio, nei già citati casi dell'*Elevazione della Croce*<sup>54</sup> e delle *Storie di Enrico IV*<sup>55</sup>. Nel caso specifico del giallorino di tipo II nella variante con antimonio, riscontrato finora in pochissimi autori non romani (Pieter Paul Rubens, Anton Van Dyck, Nicolas Poussin, Diego Velázquez, Claude Le Lorrain, Lucas de la Haye<sup>56</sup>), è stato trovato nell'*Adorazione dei Magi* del Museo del Prado di Madrid<sup>57</sup>, datata al 1609 e ritoccata dallo stesso autore vent'anni più tardi; è stato, inoltre, rilevato un pigmento giallo a base di piombo e antimonio anche nella tela raffigurante *San Gregorio, Mauro, Papiniano e Domitilla*, del 1606<sup>58</sup>: all'epoca delle indagini si interpretò la presenza di antimonio con antimonato di piombo, in quanto non erano ancora state classificate tutte le tipologie di giallorino, ma più probabilmente, per attinenza cronologica, si tratta anche in questo caso di giallorino nella variante con antimonio<sup>59</sup>.

L'ipotesi di un'attribuzione del *Ritratto di uomo con gorgiera* alla mano di Pieter Paul Rubens viene indirettamente confermata anche da un'indagine di stampo archivistico riguardante la provenienza del dipinto. Difatti, nel lotto 23 dell'inventario compilato da Luigi Robutti nel 1802<sup>60</sup>, a seguito della promulgazione del Chirografo di Pio VII – che obbligava tutti i possessori di beni storico-artistici di denunciarne la detenzione, cosicché lo Stato pontificio potesse esercitarne il diritto di prelazione – si riporta: «Altro in tela vera rappresentante una mezza figura con barba di Rubens». Benché generica da un punto di vista iconografico, la descrizione di Robutti riveste, tuttavia, un particolare rilievo ai fini della nostra ricostruzione storica, a causa dell'indicazione «tela vera»: un riferimento allo stato conservativo dell'opera che ancora oggi mantiene il supporto originale. Di Luigi Robutti rimane un secondo inventario di opere d'arte, redatto *post-mortem* e datato 1807<sup>61</sup>, nel quale compaiono molti più lotti rispetto al precedente, ma non risulta la descrizione del lotto 23, come d'altra parte in pochissimi casi ricorre la corrispondenza della stessa opera tra il primo e il secondo inventario. Del resto è lo stesso documento a fornire la ragione di tale discrepanza: essendo Robutti un antiquario, le opere descritte nel primo elenco transitarono nella sua abitazione per poi essere rivendute; nel secondo inventario, infatti, viene indicato un credito che il defunto aveva contrattato nei confronti di Antonio Cola per la vendita di alcuni dipinti.

Per quanto riguarda l'attendibilità degli inventari compilati da Luigi Robutti, non è possibile esprimere un giudizio sicuro e perentorio, ma si possono fare alcune considerazioni: in entrambi gli inventari si riporta la classificazione di una data attribuzione come, ad esempio, «scuola» o «creduto di». Nel caso, tuttavia, di molti autori, soprattutto stranieri, non vengono riportati dei nomi, ma solo cognomi. Per quanto concerne, invece, il documento del 1802, essendo quest'ultimo obbligatorio, sarebbe stato logico riscontrarvi un declassamento delle opere possedute e, difatti, in questo inventario vengono citati più di 450 dipinti «in mal'ordine e di poco valore». Confrontando l'inventario del 1802 (redatto personalmente da Robutti) con quello del 1807 (redatto, al contrario, da un perito, il pittore Francesco Cadet), è importante osservare che alcune opere coincidono non solo quanto a iconografia e misure, ma anche – almeno nella maggior parte dei casi – quanto ad attribuzione o generica classificazione. Del resto è necessario tener presente che, nel corso dell'Ottocento, un

dipinto di Rubens poteva rivestire un valore relativo sul mercato, molto minore, ad esempio, rispetto alle cifre raggiunte dai dipinti italiani del Cinquecento. In altre parole, un'attribuzione in qualche modo ‘forzata’ a Rubens non sarebbe stata particolarmente significativa sul versante economico.

Per concludere, è bene sottolineare che lo studio degli inventari legati al nome di Robutti è stato l’ultimo passo di un’indagine partita da una nota di spesa, redatta da un antenato dell’attuale proprietario che fu, con molta probabilità, l’acquirente di tale dipinto; in questa nota si indica l’anno, il 1808, la somma versata, 30 scudi, nonché il nome del venditore, un certo Antonio Cola. La descrizione del bene acquistato è breve quanto significativa: «tela di p[al]mi due per alto rapp[resenta]nte mezza figura con barba e collaro a lattuca».

Infine, per quanto riguarda l’identificazione del personaggio effigiato in questo ritratto, è possibile stabilire un promettente confronto tra

il dipinto romano e un disegno eseguito da Rubens, in collaborazione con il maestro Otto Van Veen, nel quale viene rappresentato l’arciduca Alberto VII d’Asburgo in sembianze giovanili. Difatti, nell’elaborato grafico, l’arciduca appare ancora con la porpora cardinalizia<sup>62</sup>, a dimostrare che l’immagine fu eseguita prima che egli avesse ricevuto la dispensa papale per potere sposare l’infanta Isabella Clara Eugenia. L’ipotesi d’identificazione del personaggio rappresentato da Rubens nel dipinto custodito presso la collezione romana con l’arciduca Alberto VII richiede, tuttavia, ulteriori elementi di confronto, per i quali si rinvia ad uno studio più approfondito e dettagliato di prossima pubblicazione.

Ricardo De Mambro Santos  
Willamette University, Salem, Oregon

Cecilia Paolini  
Roma

## NOTE

1. R. Barthes, *La mort de l'auteur*, in *Le bruissement de la langue*, Paris, 1968; M. Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur*, in *Dits et écrits*, Paris, 1969.

2. J. Derrida, *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, 1984 (ed. it. con una premessa di M. Ferraris, Padova, 1993). Significative, a proposito delle implicazioni del concetto di ‘firma’, le osservazioni di Ferraris nella premessa all’ediz. ital. di Derrida, *Otobiographies*, cit., pp. 9-10: «la firma, che ratifica un’intenzione, vale per l’appunto un’individuальità idiomatica e irripetibile, ma vale solo nella misura in cui sia iterabile, di modo che ciò che si presenta come il più individuo trova la sua condizione di possibilità in una struttura di ripetizione».

3. F. Cappi Bentivegna, *Abbigliamento e Costume nella Pittura Italiana: Barocco e Impero*, Roma, 1964, pp. 44-47.

4. Le prime indagini sono state condotte nel maggio del 2011 da Stefano Ridolfi del laboratorio di analisi diagnostiche ‘Ars Mensurae’; successivamente, nel luglio 2013, le ricerche sono state ripetute, con l’aggiunta dell’analisi stratigrafico di due prelievi, da Claudio Falcucci presso la sede dello studio M.I.D.A.

5. L. Koenig, *Scheda tecnica*, in D. Bodart, *Rubens e la Pittura Fiamminga del '600*, Cagliari, 1990, p. 247.

6. La presenza del cosiddetto ‘giallo romano’ è stata rilevata tramite indagine XRF già durante la prima analisi diagnostica condotta da Stefano Ridolfi e poi ribadita dalle analisi effettuate dal Falcucci.

7. C. Seccaroni, *Giallorino. Storia dei pigmenti gialli di natura sintetica*, Roma, 2006, p. 192; A. Roy, B. H. Berrie, *A New Lead-based Yellow in the Seventeenth Century*, in *International Congress of the IIC on Painting Techniques, History, Materials and Studio Practice*, Dublin, 1998, pp. 160-165.

8. P. Oppenheimer, *Rubens: a Portrait*, New York, 2002, p. 135; C. White, *Peter Paul Rubens. Man & Artist*, New Haven-London, 1987, p. 11.

9. M. Jaffé, *Rubens e l’Italia*, Roma, 1984, p. 81.

10. M. Jaffé, *Rubens: catalogo completo*, Milano, 1989, n. 1, p. 146.

11. Ivi, n. 3, p. 146.

12. J. Maroger, *The Secret Formulas and Techniques of the Masters*, New York, 1979, pp. 93-95.

13. Jaffé, *Rubens: catalogo*, cit., n. 24, p. 150.

14. Ivi, n. 152, p. 177.

15. M. Jaffé, *A New Rubens Self-Portrait: Some Observations and Questions*, in «The Burlington Magazine», 1978, 909, pp. 844-849; Id., *Rubens: catalogo*, cit., n. 65, p. 160.

16. M. Cardinali, M. B. De Ruggieri, C. Falcucci, *I dipinti di Rubens alla Vallicella: studio della tecnica esecutiva*, in A. Costamagna, *La Festa del Colore: Rubens alla Chiesa Nuova*, Roma, 2005, pp. 52-53.

17. Jaffé, *Rubens: catalogo*, cit., n. 153, p. 177.

18. Jaffé, *Rubens e l’Italia*, cit., pp. 40-41.

19. N. Van Hout, A. Balis, *Rubens Unveiled. Notes on the Master’s Painting Technique*, Antwerp, 2012.

20. Cardinali, De Ruggieri, Falcucci, *I dipinti di Rubens*, cit., p. 40.

21. Van Hout, Balis, *Rubens Unveiled*, cit., pp. 47-48.
22. U. Sedano Espín, A. Sánchez Ledesma, *Peter Paul Rubens: Restoration treatment of two master paintings. Technical study of the works in the Thyssen Bornemisza Collection (1609-1623)*, in «Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut», 2005, 2, p. 63-71.
23. J. Plesters, «*Samson and Dalilah*: Rubens and the Art and Craft of Painting on Panel», in «National Gallery Technical Bulletin», 1983, 7, pp. 36-37.
24. M.L. Altamura, *La tecnica artistica di Rubens nelle due grandi tele degli Uffizi*, in M. Ciatti, *Rubens agli Uffizi: il Restauro delle Storie di Enrico IV*, Firenze, 2001, pp. 51-52.
25. N. Goetghebeur, R. Guislain-Wittermann, L. Masschelein-Kleiner, *Peter Paul Rubens' Elevation of the Cross, Study, Examination and Treatment: Painting Technique*, in «Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique», 1992, 24, pp. 120-121.
26. Plesters, «*Samson and Delilah*», cit., pp. 36-37.
27. R. Dionisi, *Relazione di Restauro*, in «Laboratorio di restauro», 1988, 2, pp. 40-42.
28. J.P. Rioux, F. Dijoud, *Composition et Structure des Couches Picturales*, in C. Petry, *La Transfiguration de Rubens*, Nancy, 1990, pp. 93-95.
29. Sedano Espín, Sánchez Ledesma, *Peter Paul Rubens: Restoration*, cit., pp. 63-71.
30. Cardinali, De Ruggieri, Falcucci, *I dipinti di Rubens*, cit., pp. 40-41.
31. Van Hout, Balis, *Rubens Unveiled*, cit., p. 67.
32. K. Kawaguchi, *A Comparison of Three versions of «The Flight of Lot and His Family from Sodom»*, in T. Nakamura, *Rubens and His Workshop: the Flight of Lot and His Family from Sodom*, Tokyo, 1994, pp. 48-49; N. Kambara, *Scientific Examination of the Ground, Pigments and Painting Techniques Used in Three Versions of «The Flight of Lot and His Family from Sodom»*, in Nakamura, *Rubens and His Workshop*, cit., pp. 70-74.
33. J. Vynckier, J. A. Glatigny, L. Kockaert, L. Maes, M. van Bos, J. Wouters, *Peter Paul Rubens's Elevation of the Cross, Study, Examination and Treatment: Materials and Techniques*, in «Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique», 1992, 24, pp. 63-77.
34. A. Philippot, P. Philippot, *La Descente de croix de Rubens: technique picturale et traitement*, in «Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique», 1962, 5, p. 119; H. Von Sonnenburg, II. «Farbe und Auftragungstechnik», in «Maltechnik-Restauro», 1979, 85-3, pp. 181-203.
35. R. L. Feller, *Rubens's the Gerbier Family: Technical Examination of the Pigments and Paint Layers*, in «Studies in the History of Art», 1973, p. 57.
36. M. Ciatti, C. Lalli, M. Mignani, L. Sostegni, *Di Ninfe e di Satiri con qualche novità: il restauro di un dipinto di Rubens e bottega*, in «Rivista dell'Opificio di Pietre Dure e del Laboratorio di Restauro di Firenze», 2011, 23, pp. 156-160.
37. M. Cordaro, *Venere e Marte di Piero Paolo Rubens. Un intervento di restauro dell'Istituto Centrale del Restauro*, in «Quaderno del Centro Didattico di Palazzo Bianco», 1985, 8, pp. 5-6.
38. Cardinali, De Ruggieri, Falcucci, *I dipinti di Rubens*, cit., p. 45.
39. Plesters, «*Samson and Dalilah*», cit., p. 37.
40. Kawaguchi, *A Comparison of Three versions*, cit., p. 51.
41. Goetghebeur, Guislain-Wittermann, Masschelein-Kleiner, *Peter Paul Rubens' Elevation of the Cross*, cit., p. 121.
42. Van Hout, Balis, *Rubens Unveiled*, cit., pp. 62-63.
43. Altamura, *La tecnica artistica di Rubens nelle due grandi tele degli Uffizi*, in M. Ciatti, cit., p. 51.
44. Maroger, *The Secret Formulas*, cit., p. 115.
45. D. Jaffé, *Rubens and the Italian Renaissance*, Canberra, 1992, pp. 88-91.
46. Goetghebeur, Guislain-Wittermann, Masschelein-Kleiner, *Peter Paul Rubens' Elevation of the Cross*, cit., p. 128.
47. C. Brown, *The Restoration of Rubens' «The Watering Place»*, in «The Ringling Museum of Art Journal», 1983, pp. 130-134.
48. Van Hout, Balis, *Rubens Unveiled*, cit., p. 67.
49. Altamura, *La tecnica artistica di Rubens*, cit., p. 55.
50. R. Klessmann, *Rubens's Saint Cecilia in the Berlin Gallery after Cleaning*, in «The Burlington Magazine», 1965, CVII, pp. 550-559, figg. 1-6.
51. Maroger, *The Secret Formulas*, cit., p. 165.
52. Ivi, p. 115.
53. M. Faidutti, C. Versini, *Pictoria, sculptoria et quae sub alternarum artium: Le manuscrit de Turquet de Mayerne*, Lione, 1977.
54. Goetghebeur, Guislain-Wittermann, Masschelein-Kleiner, *Peter Paul Rubens' Elevation of the Cross*, cit., p. 128.
55. Altamura, *La tecnica artistica di Rubens*, cit., p. 56.
56. Seccaroni, *Giallorino*, cit., pp. 186-190.
57. C. Garrido, J. García-Maiquez, E. Parra, *Rubens' «Adoration of the Magi»: Materials and Pictorial Technique*, in A. Vergara, *Rubens: The «Adoration of the Magi»*, London, 2004, pp. 141-154.
58. C.O. Fischer, C. Laurenze-Landsberg, C. Schmidt, K. Slusallek, *Neues zur Neutronen-Aktivierungs-Autoradiographie. Tizians «Mädchen mit Fruchtschale» und die Verwendung von Neapelgelb*, in «Restauro», 1969, 105, pp. 426-431.
59. Seccaroni, *Giallorino*, cit., p. 207.
60. D. Borghese, *L'editto del cardinale Doria e le assegne dei collezionisti romani*, in *Caravaggio e la Collezione Mattei*, Milano, 1995, pp. 73-116; cfr. Camerale II (Antichità e Belle Arti), Busta VII, Fascicolo 200, foglio 106.
61. Curia Capitolina, Serie IV, Parte II: Notaio Damiani Nicola, 30 Notai Capitolini, Ufficio 3 (ex 27), testamento del 23 Ottobre 1807, foliazione 524-623.
62. E. Mitsch, *Graphische Sammlung Albertina Die Rubenszeichnungen des Albertina zum 400*, Vienna, 1977, pp. 1-3.