

Le pubblicazioni del Dipartimento di Studi Storici Geografici Antropologici
si dividono in "Ricerche" e "Quaderni"

Comitato scientifico

Mario Belardinelli, Sofia Boesch, Alfredo Breccia, Francesca Cantù,
Alfredo Capone, Vincenzo Cappelletti, Ilaria Luzzana Caraci,
Giuliana Di Febo, Andrea Riccardi, Pietro Stella, Raffaello Volpini

Segreteria di redazione

Marco Guarracino, Rossana Vandro, Roberto Sgrulloni

E-mail: redazione@stor.uniroma3.it
Tel. 06 / 54577513 Fax 06 / 54577490

I lavori vengono pubblicati in lingua originale

I lettori che desiderano
informazioni sui volumi
pubblicati dalla casa editrice
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore
via Sardegna 50,
00187 Roma,
telefono 06 42 81 84 17,
fax 06 42 74 79 31

Visitateci sul nostro sito Internet:
<http://www.carocci.it>

La nobiltà romana in età moderna

Profili istituzionali e pratiche sociali

A cura di Maria Antonietta Visceglia



Carocci editore

I ritratti dei re nelle collezioni nobiliari romane del Seicento

di Diane H. Bodart*

Se il ritratto del re regnante, all'interno dei territori della corona, rappresenta e afferma l'autorità legittima, fuori da questi domini la sua presenza è meno ovvia, la sua posizione più incerta. Nel "grande teatro" della Roma seicentesca, la presenza di ritratti regi riveste di volta in volta valenze diverse e offre un esempio particolarmente valido per l'analisi delle funzioni e della fortuna di questo genere di raffigurazioni. Attraverso lo studio degli inventari delle collezioni Barberini e Colonna, emblematiche sia per la loro ricchezza, sia per i legami politici antitetici dei due casati, si intende approfondire l'entità di queste presenze in effigie, i luoghi e le modalità di esposizione, il loro significato e valore artistico. Si tratterà quindi di stabilire in quale misura, a seconda delle opere e dei contesti, il ritratto del re sia un'immagine di memoria, uno strumento politico o un'opera d'arte.

10.1

Presenza in effigie

Sulle pareti affrescate dei palazzi e delle residenze farnesiane compaiono ripetute volte Carlo V e Francesco I, in abiti cortesi, in armatura, o vestiti all'antica. I due sovrani, nelle raffigurazioni di Vasari a palazzo della Cancelleria (1546), di Francesco Salviati a palazzo Farnese di Roma (1552-63) e di Taddeo Zuccari a Caprarola (1561-63), sono gli attori di episodi storici, quali la pace di Nizza (FIG. 1), la guerra contro i luterani, gli ingressi imperiali a Roma e a Parigi, tutti risalenti al pontificato di Paolo III Farnese. E in posizione eminente vicino al re di Francia o all'imperatore troviamo sempre un personaggio di casa Farnese: il papa, il cardinale Alessandro, il duca Ottavio. Siamo in realtà di fronte a cicli decorativi che illustrano le *res gestae* di casa Farnese, e le figure dei sovrani europei più potenti dell'epoca vengono chiamate in causa, nel racconto figurativo di una storia interpretata in modo alquanto parziale, per contribuire alla glorificazione della famiglia papale, alla sua affermazione

politica e dinastica. Le gesta di Francesco I e di Carlo V danno lustro a quelle del pontefice, al quale viene attribuito ogni merito: Paolo III come artefice della riconciliazione tra i due sovrani nemici, come fautore della lotta contro il protestantesimo, raffigurato mentre riceve l'omaggio dell'imperatore che s'inginocchia dinanzi a lui al suo ingresso a Roma. Tra l'affermazione della supremazia del potere spirituale su quello temporale e l'esaltazione della gloria personale del papa e della sua famiglia, il margine si fa molto sottile, ed ecco il cardinal nepote Alessandro dipinto da Taddeo Zuccari, nella sala dei Fasti Farnesiani a Caprarola, alla destra di Carlo V nel suo ingresso a Parigi, o ancora accolto dall'imperatore in persona e dal fratello Ferdinando re dei Romani, alla porta della città di Worms¹.

Un simile uso delle effigi di sovrani stranieri veniva fatto negli stessi anni dai Medici, altro casato che poteva vantare pontefici di fronte ai quali si erano inchinati l'imperatore e il re di Francia: Francesco I è raffigurato ai piedi di Leone X, nel suo incontro con il papa a Bologna del 1515, e Carlo V ai piedi di Clemente VII, per l'incoronazione imperiale del 1530 nella città felsinea, sia da Vasari nel Quartiere di Leone X di Palazzo Vecchio a Firenze (1555-62), sia da Baccio Bandinelli nelle tombe dei due papi medicei a Santa Maria sopra Minerva a Roma (1539-40). Ma un precedente si riscontra già nella stanza dell'Incendio di Borgo in Vaticano (1514-17), dove Raffaello, o forse per lui Gian Francesco Penni, nella scena dell'incoronazione di Carlo Magno diede all'imperatore i tratti di Francesco I e a Leone III quelli dell'omonimo papa mediceo, in allusione al suddetto episodio bolognese². Anche casati più modesti di condottieri e generali impegnati nelle guerre d'Italia inserirono figure di imperatori e re nei cicli dedicati alle *res gestae* famigliari nelle sale di rappresentanza dei loro palazzi: troviamo ad esempio Massimiliano I e Francesco I negli affreschi di Bertoja nel palazzo Rossi di San Secondo Parmense (1570 ca.), Carlo V e Carlo VIII in quelli di Prospero Fontana nel palazzo Vitelli a S. Egidio di Città di Castello (1571-73), o ancora Filippo II in quelli di Niccolò Circignani che raffigurano le gesta di Ascanio della Corgna nel palazzo di famiglia a Castiglione del Lago (ca. 1573)³.

Nel capitolo dedicato a «quali pitture siano proportionate a Palazzi reali, Case di Principi, & altri luoghi solari» del suo *Trattato dell'arte della pittura*, Gian Paolo Lomazzo mette in rilievo l'importanza di tali cicli decorativi: «convenientissimamente si dipingono i fatti più degni & honorati de' gran principi, & famosi capitani; come sono trionfi, vittorie, consigli militari, battaglie sanguinose, in cui riguardando pare che gl'animi nostri si sollevino a' pensieri & desiderii d'honore & di grandezza»⁴. Non glorificazione del casato, né affermazione dinastica e poli-

tica, ma *exemplum* di virtù militare: per quanto riguarda la determinazione dello scopo e del significato delle immagini, lo scarto fra codificazione teorica e pratica della pittura è qui evidente. Nella disposizione dei singoli episodi, prosegue il trattatista, il decoro impone un ordine gerarchico; di conseguenza vicino alle imprese di un personaggio illustre, non si raffigureranno quelle «di qualche picciolo Duca o condottier d'essercito». Da eleggere sono invece le gesta di grandi eroi dell'antichità, quali Scipione, Cesare, Alessandro Magno, ma anche di alcuni moderni: i re di Francia Carlo VIII e Francesco I, e in particolare l'imperatore Carlo V, «i cui fatti eccelsi, & imprese gloriose hanno consacrato la sua fama nel tempio dell'eternità, non meno che qualsivoglia, duce o imperator antico». Tre sovrani venuti in Italia, dunque, e le cui figure ben si prestavano a raffigurazioni commemorative. Questo dato permette di valutare quanto Lomazzo derivi la sua riflessione dall'esperienza delle opere, e quanto se ne distacchi nel momento in cui eleva l'episodio di storia a metastoria, ignorando ormai i legami che le singole famiglie potevano aver stretto con i sovrani che fecero dipingere sui muri dei loro palazzi. Va però considerato che proprio nel momento in cui egli scriveva, tale sistema di relazioni dirette stava venendo meno. Con l'affermazione del dominio spagnolo sulla penisola, i viaggi dei sovrani in Italia si erano progressivamente interrotti e non sarebbero ripresi prima dell'inizio del Settecento. Il teatro delle guerre europee, ormai spostato a Nord, vedeva sempre più di rado la presenza dei re sul campo di battaglia: le occasioni per i condottieri italiani di illustrare il proprio valore al loro fianco andavano quindi scemando. Le ammonizioni di Lomazzo erano comunque destinate a non aver grande seguito, perché verso la fine del secolo si assistette al declino della fortuna dei cicli a carattere storico. Il primo significativo avvertimento in tal senso va forse individuato nel fallimento del celebre progetto decorativo in onore dell'illustre generale Alessandro Farnese, le cui gesta Annibale Carracci avrebbe dovuto affrescare nel salone grande di palazzo Farnese a Roma⁵. Per la glorificazione dinastica, il tempo della storia volgeva ormai al suo termine, a favore della dimensione allegorica⁶.

Nei palazzi dei Medici e dei Farnese, oltre ai «trionfi, vittorie, consigli militari, battaglie sanguinose» preconizzati da Lomazzo, anche scene nuziali accolgono le effigi di imperatori, re di Francia e di Spagna, in riferimento alle prestigiose alleanze matrimoniali contratte da entrambi i casati. Questo stretto intrecciarsi della sfera famigliare con quella politica, che rispecchia il consueto gioco d'equilibrio tra Spagna e Francia svolto dalle famiglie italiane, è particolarmente evidente nella sala dei Fasti Farnesiani a Caprarola, dove tra le scene delle nozze di Ottavio Farnese con Margherita d'Austria, officiate da papa Paolo III, e di Ora-

zio Farnese con Diana di Valois, sotto l'occhio vigile del padre della sposa Enrico II, è inserito il ritratto ad affresco di Filippo II di Spagna, fratellastro di Margherita, mentre quello del re di Francia si ritrova in corrispondenza sulla parete opposta (FIGG. 2-3). Ritratti di famiglia quindi, ma anche di protettori di casa Farnese, come indicano le iscrizioni dei sottostanti cartigli: effigi poste in segno di riverenza e di fedeltà, e inoltre a definizione delle coordinate politiche del casato, che da questa doppia alleanza con sovrani tra loro nemici intendeva trarre forza e indipendenza. Ritratti di presenza infine: dall'oculo delle cornici in *trompe-l'œil* che aprono nella parete una finestra, i due re guardano lo spettatore; la luce naturale proietta l'ombra di Enrico II sul fondo neutro del muro, mentre l'inquadratura taglia in modo incongruo le mani di Filippo II, lasciando immaginare che il corpo del re prosegua dietro l'oro del finto ovale di legno⁸.

I modelli di questi affreschi si trovavano in parte nelle collezioni farnesiane, come ad esempio i ritratti di *Carlo V* (FIG. 4) e *Filippo II*, opere di Tiziano con interventi di bottega, oggi conservati a Capodimonte⁹. Altri furono richiesti per l'occasione: nell'agosto 1553 il cardinale Alessandro pregava Onofrio Panvinio, ideatore del programma degli affreschi a soggetto storico di Caprarola, di procurarsi i ritratti dell'imperatore Ferdinando I e di suo figlio Massimiliano presso l'ambasciatore imperiale¹⁰. Alla teoria di effigi di sovrani delle pareti affrescate corrispondevano in realtà muri coperti da ritratti su tavola e tela, descritti nel primo dettagliato inventario delle pitture del palazzo Farnese di Roma, databile al 1644¹¹. Una fonte certo tarda, ma di cui è lecito pensare che restituisca almeno in parte la disposizione delle collezioni cinquecentesche, poiché dopo la morte del cardinale Odoardo Farnese (1626) il palazzo non fu più abitato dalla famiglia, ormai stabilita a Parma, e poche aggiunte incrementarono la raccolta, come dimostrato dalla presenza alquanto esigua di ritratti contemporanei. Al secondo piano dell'edificio, dove era riunita gran parte della collezione dei quadri, nell'andito per andare alla loggia erano esposti i ritratti a figura intera di Carlo V, Filippo II, l'infante di Spagna, l'imperatore Ferdinando I, sua moglie Anna e i loro dodici figli, quindi i rappresentanti dei due rami di casa d'Austria e il loro fondatore. La serie dinastica si chiudeva con l'esaltazione di casa Farnese, tramite le effigi del duca Alessandro e della madre Margherita d'Austria, figlia naturale di Carlo V, dipinte su tele «da testa», un formato forse più conveniente per gli esponenti di un ramo pur sempre illegittimo¹². Passando nella loggia, si vedeva un «Banchetto di Carlo V quando mangiò in pubblico»¹³, un soggetto singolare, forse da porre in relazione con la sorprendente allegoria del governo degli Asburgo nei Paesi Bassi, raffigurata da Alonso Sánchez Coello



1. Da Giorgio Vasari, *La pace di Nizza*, Roma, Palazzo della Cancelleria



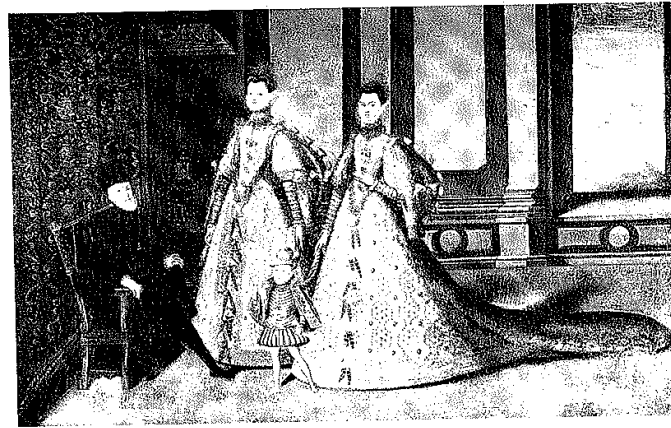
2. Taddeo Zuccari, *Filippo II*, Caprarola, Palazzo Farnese



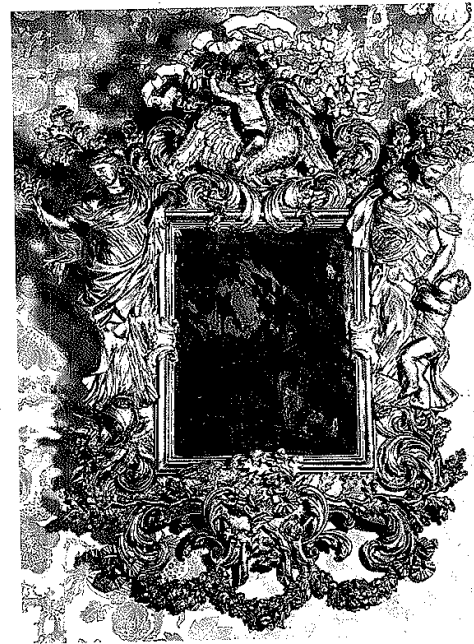
3. Taddeo Zuccari, *Enrico II*, Caprarola, Palazzo Farnese



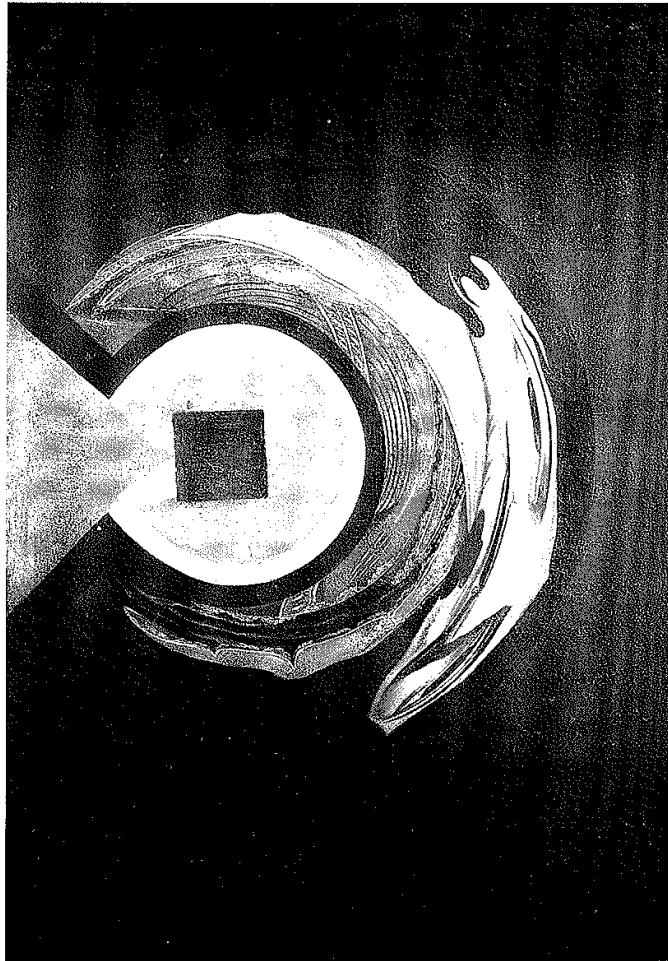
4. Tiziano e bottega, *Carlo V*, Napoli, Capodimonte



5. Anonimo, XVI sec., *Filippo II e gli infanti Isabella Clara Eugenia, Catalina Micaela, Filippo*, New York, The Hispanic Society of America



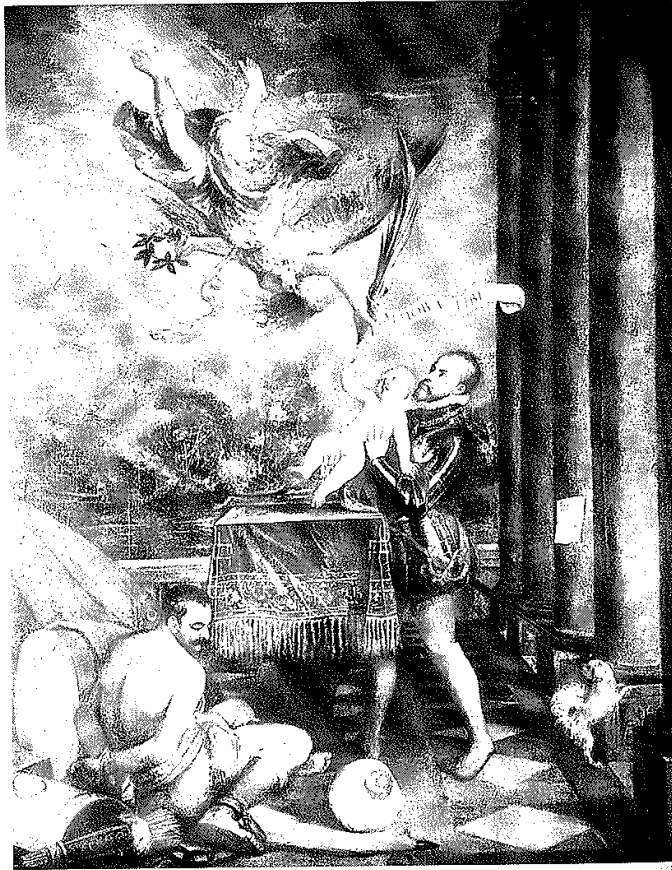
6. Ambito romano, *Cornice con le figure della Pace e della Carità*, Roma, Galleria Pallavicini



7. Jean-François Niceron, *Anamorfosi con il ritratto di Luigi XIII*, Roma, Palazzo Barberini



8. Paul Pontius, da Rubens e Velázquez, *Gaspar de Guzmán, Conde Duque de Olivares*, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica



9. Tiziano, *Allegoria della vittoria di Lepanto*, Madrid, Prado



10. Pietro Paolo Rubens, *Carlo V*, Salzburg, Residenzgalerie



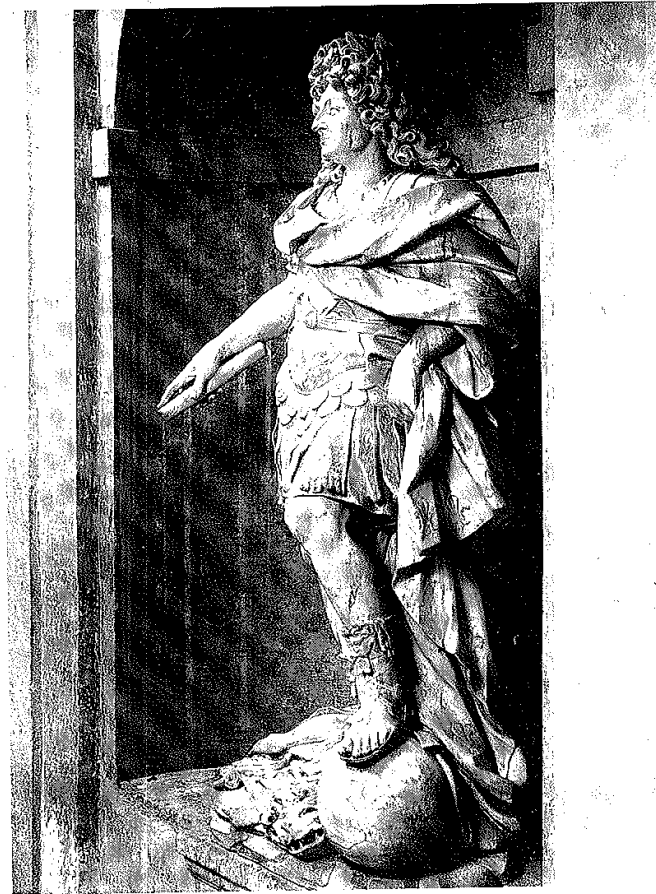
11. Velázquez, *Filippo IV*, New York, Frick Collection



12. Juan Carreño de Miranda, *Marianna d'Austria*, Madrid, Prado



13. Sebastián de Herrera Barnuevo, *Carlo II*, Hampton Court, Royal Collection



14. Domenico Guidi, *Luigi XIV*, Roma, Villa Medici



15. *Enrico IV*, Roma, Collezione Patrizi



16. *Maria de' Medici*, Roma, Collezione Patrizi

17. Bottega di Bernard van Orley, *Carlo V*, Roma, Galleria Borghese

sotto forma di un banchetto dinastico della famiglia imperiale, in cui tra i vari personaggi appare in primissimo piano Alessandro Farnese (Poznan, Muzeum Narodowe)¹⁴. Il guardaroba custodiva altri ritratti spagnoli: nell'ultima stanza effigi di don Carlos, figlio di Filippo II, di fianco a quelle di Alessandro Farnese, mentre sui muri della prima si vedevano i ritratti di Carlo V, Giovanni d'Austria, Filippo II come infante o re, e inoltre di Margherita d'Austria e diversi membri di casa Farnese¹⁵. Filippo II era anche raffigurato in un quadretto su tavola, insieme a «due dame in piedi e un piccolo infante»¹⁶: un ritrattino di tipo familiare, vero e proprio *unicum* nel corpus iconografico del «re prudente», la cui descrizione ricorda da vicino un piccolo dipinto, di autore anonimo, conservato presso l'Hispanic Society of America a New York (FIG. 5). Filippo II vi è rappresentato seduto sotto al baldacchino, insieme alle figlie Isabella Clara Eugenia e Catalina Micaela, in piedi di fronte a lui, con splendide vesti rosa e gioielli araldici, e all'infante Filippo, la cui giovanissima età permette di datare l'opera verso il 1580. Sfortunatamente, non si sa niente della provenienza della tavola, ma l'inconsueta iconografia e le dimensioni, pressoché identiche a quelle riportate nell'inventario¹⁷, lasciano supporre un'origine farnesiana. In un ambiente di un altro guardaroba si trovava un ritratto giovanile di Carlo V, da identificare con quello di mano di Bernard van Orley, oggi a Capodimonte¹⁸; i ritratti di maggior rilievo artistico, ossia quelli attribuiti a Tiziano, erano invece riuniti nelle cosiddette «stanze dei quadri»¹⁹. Anche i re di Francia erano presenti, ma con ritratti di formato ridotto, medaglie ordinate nei cassetti degli studioli, oppure dipinti dentro scatolette, chiusi negli armadi alla rinfusa con quadretti di devozione, reliquiari, oggetti di noce e di corame, corni di rinoceronte e candele²⁰.

Il confronto con i cicli di affreschi permette di verificare come anche la disposizione dei ritratti di sovrani nel palazzo Farnese di Roma narresse le vicende politiche e matrimoniali che contribuirono alla gloria del casato. Se le decorazioni parietali fissavano sui muri le alleanze di maggior rilievo a una data determinata, i dipinti su tavola o tela presentavano invece il notevole vantaggio della mobilità: al passare degli anni e al mutare degli equilibri politici, i ritratti su supporto mobile potevano essere spostati, messi in maggior risalto o occultati con facilità, e permettevano di mantenere nelle sale di rappresentanza una decorazione aggiornata. Appare a tale proposito significativo che, dei sovrani protagonisti sui muri di Caprarola, risultino nell'inventario del 1644 numerosi ritratti di Carlo V e Filippo II, ma solo uno di Enrico II, chiuso in una scatoletta riposta in un armadio, a testimonianza di un'alleanza politica e dinastica di ben minor durata e successo rispetto a quella con i reali di Spagna. Nel momento in cui venne meno l'esigenza di esaltare il casato

tramite la raffigurazione delle sue gesta, a questi dipinti, un tempo usati come modelli per mettere in scena le effigi reali in affreschi duraturi, fu interamente affidata la rappresentazione dei vincoli parentali e politici della famiglia. La loro disposizione all'interno delle collezioni può quindi rivelarsi un sensibilissimo sismografo ad ogni risvolto e mutazione.

10.2

I luoghi del ritratto regio

Il caso esemplare dei Farnese, famiglia di primissimo ordine nello scenario della politica italiana del Cinquecento, ma anche nella sfera della committenza e del collezionismo, mette in luce quanto la presenza di ritratti regi all'interno dei palazzi nobiliari possa riflettere le ambizioni dinastiche e politiche di un casato, e i conseguenti giochi di alleanze. Ovvero quanto la presenza del ritratto del re possa essere carica di significato, indipendentemente dai criteri di valutazione estetica. Ma nel volere approfondire tale aspetto particolare della ritrattistica, occorre procedere con estrema cautela, poiché l'effigie del re, quale immagine politica od oggetto artistico, può assumere significati di valore e importanza alquanto diversi, a seconda delle singole opere e del loro contesto.

Nei territori di una determinata corona, i palazzi della nobiltà e dell'aristocrazia custodivano di solito il ritratto del re regnante, solo o insieme all'intera serie dinastica, esposto non lontano dalle effigi del casato proprietario dell'edificio. Segno di appartenenza e di fedeltà al regno, questi ritratti definivano e legittimavano la posizione della famiglia all'interno della gerarchia sociale. È il caso ad esempio delle collezioni principesche napoletane tra Cinque e Seicento, in cui si trova quasi puntualmente almeno un'effigie regale, esposta in genere nelle sale di apparato²¹. A volte questi dipinti lasciano trapelare interessi di collezionismo, ma la maggior parte di essi sono opere di anonimi pittori, spesso definite «ordinarie». Ognuna porta comunque in sé residui di quell'antico valore sacrale che deriva dall'icona²², presenza in immagine del re invisibile e sempre assente, e può svolgere una funzione prossima a quella dello stemma araldico, quasi uno stemma figurativo, segno di possesso e di definizione geografica e sociale del dominio.

Fuori dal territorio della corona, venendo meno quel carattere di legittimità, la presenza del ritratto del re, ovvero di un re straniero, si fa certo più difficile e rimane una relativa eccezione, che richiede giustificazioni e deve sottostare alla rappresentazione del potere vigente. Tale presenza pone in tutta la sua complessità la questione del diritto all'immagine, evidenziata da situazioni di conflitto sempre *in nuce*. E la Roma del Seicento, "teatro" della politica europea, dove equilibri, tensioni,

rovesciamenti di rapporti di forza tra grandi e piccoli sovrani vengono espressi nel sistema rappresentativo del cerimoniale, offre di sicuro uno scenario particolarmente propizio per una simile analisi.

Nella città pontificia, i ritratti dei re stranieri erano invero presenti in numero cospicuo, custoditi in luoghi di varia natura, rispondendo ad esigenze e significati diversi. Come segno di appartenenza e fedeltà alla corona, si trovavano nei palazzi dei ministri e degli ambasciatori e nelle chiese nazionali: sedi in un certo senso extraterritoriali, in cui il ritratto del re era strumento di legittima espressione di potere e dominio. Già diversa appare la presenza di una serie di dipinti di re spagnoli nella basilica di Santa Maria Maggiore, di giurisdizione pontificia ma protetta dalla corona iberica, alla quale doveva la sua più cospicua pensione. Le effigi degli Asburgo erano esposte insieme a quelle di papi e cardinali, all'interno di un ciclo dedicato ai benefattori della basilica, nella sagrestia dei canonici. Un spazio privato quindi, compreso all'interno del palazzo Canonico, anche se accessibile a chiunque²³. I ritratti dei re potevano inoltre essere esposti in pubblico, nelle feste a forte connotato politico, in onore di nascite, incoronazioni, nozze, esequie, entrate di ambasciatori: l'effigie veniva messa in scena in sontuosi apparati sulle facciate delle chiese nazionali o dei palazzi degli ambasciatori e ministri della corona, o ancora collocata in posizione centrale nei catafalchi eretti per i funerali regi²⁴. Esaltazione del sovrano straniero, certo, ma pur sempre effimera. Ben diversa si presentava la situazione quando l'esposizione diventava perenne, come nel celebre caso delle statue di Enrico IV re di Francia e di Filippo IV re di Spagna, erette rispettivamente a San Giovanni in Laterano, basilica protetta dalla Francia, e a Santa Maria Maggiore, sotto patrocinio degli Asburgo. L'innalzamento di questi due monumenti sollevò il problema della loro legittimità nella città pontificia, creando numerose difficoltà alla curia e suscitando infinite contese tra ambasciatori francesi e spagnoli, fino a fomentare una vera e propria guerra delle immagini che si protrasse per oltre un secolo²⁵.

Nei palazzi della nobiltà romana, il ritratto del sovrano da esporre nelle sale di apparato era ovviamente quello del pontefice. Così dalla fine del Seicento a tutto il Settecento, nel palazzo Rospigliosi Pallavicini due meravigliose cornici di legno intagliato e dorato (FIG. 6), con figure di virtù, putti e festoni, inquadravano il ritratto del papa di famiglia, Clemente IX, dipinto su specchio e appeso nei pressi dell'alcova del duca di Zagarolo, e quello del pontefice regnante, che veniva sostituito ad ogni nuova elezione ed era esposto nella sala di udienza, sotto il baldacchino²⁶. Anche i ritratti di sovrani stranieri potevano ambire a questo luogo privilegiato, di solito in occasioni effimere e sempre in compagnia dell'effigie del papa, nel corso di banchetti organizzati per feste

politiche, in particolare in onore delle entrate degli ambasciatori²⁷. I numerosi inventari seicenteschi delle collezioni nobiliari romane, oggi in gran parte disperse, attestano però che tali dipinti rimanevano a volte nelle sale in modo più stabile.

Una presenza a prima vista non casuale, ma per la quale non esistono chiavi di lettura univoche. La citazione di un ritratto di un re di Spagna in una determinata collezione non basta infatti a definire la posizione di fedeltà politica del casato a cui appartiene, soprattutto se si considera che la prassi di elargizione di feudi e titoli seguita dalla Spagna dal Cinquecento in poi, per merito della quale diverse famiglie patrizie romane erano infeudate agli Asburgo, non impediva a molte di loro di aver contatti anche con altri sovrani, in particolare con il re di Francia il cui potere andava sempre più affermandosi²⁸. La preziosissima fonte degli inventari, che restituisce un'idea degli arredi sontuosi dei palazzi romani, va quindi affrontata con cautela e rigore, perché un approccio di tipo statistico, un semplice computo numerico dei ritratti regali, potrebbe rivelarsi non solo insufficiente ma anche fuorviante. Per poter cogliere il senso della presenza di tali dipinti, è quindi oltremodo necessario considerarla, per quanto concesso dalla precisione variabile dei documenti, in funzione della tipologia delle immagini ma anche degli aspetti del contesto che ne determinano il valore.

Non vi è dubbio che un ritratto di re sotto un baldacchino, luogo della presenza del sovrano in carne e ossa o in effigie, sia un'immagine carica di significato politico. Nell'agosto del 1632, al cardinale Francesco Barberini veniva segnalato da Bologna che il cardinale Ludovico Ludovisi aveva posto, nel palazzo dell'Arcivescovado sua residenza, sul portone principale solo l'arme del regno di Spagna e nella sala di udienza il ritratto di Filippo IV sotto il baldacchino. Il cardinale Barberini scrisse subito al cardinale legato in quella città, Antonio Santacroce, di verificare questa voce. La collocazione privilegiata del ritratto di Filippo IV, in una sala di rappresentanza, era inaccettabile nel palazzo di un cardinale che non fosse protettore di un regno, vincolato invece alla riconoscenza del suo sovrano, il pontefice. Il caso presente veniva interpretato quale segnale della posizione discordante del cardinal nepote del defunto papa Gregorio XV, caduto in disgrazia con l'avvento del pontificato Barberini. Le voci erano però malevoli, oppure il cardinale Ludovisi ebbe in tempo sentore di ciò che si tramava, perché il servitore del cardinale Santacroce inviato in sopralluogo riferì che sopra l'ingresso del palazzo si trovava una vecchia arme del papa, quindi probabilmente posta dall'inizio del pontificato, mentre lo stemma del re di Spagna si vedeva sulla porta dell'appartamento terreneo accanto però a quello del papa, entrambi nuovi, e il ritratto di Filippo

IV non era esposto sotto il baldacchino ma sopra la porta dell'anticamera²⁹. Di estremo interesse è il nesso, qui evidente, fra stemma e ritratto del re, nella loro valenza semantica di appartenenza e fedeltà politica. In tal senso va inteso il gesto del cardinale Ferdinando de' Medici che aveva collocato il ritratto di Filippo II al posto delle armi, sul portone del romano palazzo di Firenze, per la festa del Corpus Domini del 1578³⁰. Ma se in questi esempi l'elemento del baldacchino o l'interscambiabilità con lo stemma indicano in modo inequivocabile il carattere politico della presenza in effigie di un sovrano straniero, il rovescio della medaglia va certamente individuato nei ritratti inseriti nelle serie degli uomini illustri, di gioviana memoria, che conobbero una notevole fortuna a Roma tra Cinque e Seicento³¹. Raccolte di quadri di medesime dimensioni, spesso di piccolo formato, sono ricorrenti negli inventari sotto voci generiche: «ritratti di diversi huomini illustri numero 114», «ritratti di diversi pontefici, cardinali, imperatori e re in tutto 139»³². In alcuni casi è però riportata una descrizione accurata dei singoli soggetti, ad esempio nell'inventario della collezione Sacchetti del 1688, in cui sono elencati, senza ordine apparente, ritratti di re di Spagna, di Francia, imperatori, principi italiani, papi, sultani, condottieri e letterati³³. In serie di questo tipo, che non riuniscono membri di una stessa dinastia o categoria sociale, ma personaggi il cui unico denominatore comune è il carattere «illustre», l'interesse iconografico e storico prevale su ogni intento politico: siamo in presenza di immagini di memoria.

L'effigie sotto il baldacchino e il ritrattino nella serie degli uomini illustri sono i poli che circoscrivono l'ambito di valutazione della presenza di un ritratto regio nelle collezioni dei palazzi nobiliari romani. Sarà quindi necessario rilevare non solo l'iconografia dei dipinti e le loro dimensioni, ovvero se si tratti di raffigurazioni più piccole del vero o «al naturale», a mezzo busto o a figura intera, ma anche la loro collocazione. Perché nonostante Giulio Mancini asserisse che «i ritratti di personaggi illustri o di pace o di guerra o di contemplatione, così i ritratti di pontefici, cardinali, imperatori, re et altri prencipi si devono mettere in questi luoghi dove è lecito venire ad ognuno»³⁴, quindi in uno spazio a carattere semipubblico, accade di trovarli invece in ambienti poco accessibili, quali gli appartamenti privati. Come si è visto la disposizione negli interni e sulla parete costituisce un ulteriore dato di rilievo, a seconda che il ritratto sia esposto da solo, in una serie tematica, insieme ad altri singoli ritratti o ancora accanto a dipinti di vario soggetto. Allo stesso modo, le modalità di presentazione, determinate dalla cornice, più o meno elaborata, con o senza cortina, e ovviamente dal baldacchino, contribuiscono a precisare il significato della presenza

del ritratto. Ma per decifrare il messaggio che può portare in sé l'opera e il suo dispositivo di esposizione, diventa a questo punto necessario considerarli in funzione della collezione e del contesto storico, ovvero dell'identità della famiglia, della sua situazione politica alla data dell'inventario e del confronto con raccolte di altri casati.

Senza voler qui analizzare in dettaglio il cospicuo insieme di inventari romani seicenteschi oggi noti, ci proponiamo di approfondire a tale proposito il caso emblematico di due famiglie del tutto in antitesi, che riunirono però entrambe ricche collezioni di cui è possibile ripercorrere l'evoluzione sull'intero arco del XVII secolo, grazie alla mole di documenti conservati: i Barberini e i Colonna³⁵. La prima, famiglia di recente fortuna e ascesa, si distinse per la sua tendenza francofila ma anche per l'incostanza politica di diversi suoi membri; la seconda era invece tra i più antichi casati della nobiltà romana, feudataria importante e di lunga data del Regno di Napoli, di cui deteneva il titolo di Gran Conestabile, e quindi fedelissima alla corona di Spagna. Non stupirà quindi di trovare elencati negli indici generali delle collezioni barberiniane 42 ritratti di re di Francia e solo 11 di re di Spagna, mentre in quelli dei Colonna il rapporto si inverte con 35 effigi dei reali spagnoli contro 4 di quelli francesi. Al di là di questi dati, un'indagine dettagliata può svelare situazioni di maggior complessità, che lasciano trapelare il mutamento di posizione e fortuna delle rispettive famiglie sullo scenario romano, ma riflettono anche il percorso individuale dei singoli membri.

10.3

Ritratti regi nelle collezioni Barberini

Il primo inventario Barberini risale al 1608 e descrive una piccola raccolta di 45 dipinti che Maffeo, futuro Urbano VIII, creato di recente cardinale al ritorno della sua nunziatura in Francia su richiesta del re Enrico IV, teneva presso il palazzo del marchese Salviati. Insieme a dipinti di devozione, effigi di papi e cardinali e qualche paesaggio, sono elencati ritratti a figura intera «del Re», «della Regina», «del Delfino» e «di Madama»³⁶. Come confermato dagli inventari successivi³⁷, siamo in presenza della famiglia reale francese al completo: Enrico IV, Maria de' Medici e i loro primi figli ancora «putti», Luigi ed Elisabetta. Ma la menzione, nella sua stessa genericità, è alquanto esplicita: per il cardinale Maffeo il re, non vi era dubbio, poteva essere solo quello di Francia, al quale doveva il cappello cardinalizio. Ed è plausibile che al ritorno dalla sua proficua nunziatura durata tre anni, il prelato avesse portato con sé i ritratti dei sovrani dei cui favori godeva.

Anche il cardinal nepote Francesco Barberini, all'indomani del conferimento della porpora nel 1623, contava nel primo nucleo della sua collezione i ritratti del «Re di Francia, e la Regina», a quella data Luigi XIII e Anna d'Austria³⁸. Qualche anno dopo la sua collezione si era notevolmente incrementata e, nella sua residenza a Capo le Case, la presenza di ritratti regali cominciava ad assumere una configurazione più variegata. Oltre a raffigurazioni a figura intera del re e della regina regnanti di Francia³⁹, erano custoditi anche preziosi quadri di piccole dimensioni, quali un'effigie miniata di Luigi XIII a cavallo, protetta da una cornice di ebano con cortina di taffetà verde⁴⁰, e le anamorfose del re e di suo padre Enrico IV con il «cannoncino d'acciaio» necessario per vederle «al naturale»⁴¹. I due curiosi dipinti erano un dono del cardinale Bernardino Spada, nunzio in Francia dal 1624 al 1626, e la loro provenienza, così come quella del ritrattino miniato, va messa in relazione con l'infruttuosa missione del cardinale Francesco presso la corte francese nel 1625. Una simile contingenza, ovvero la successiva legazione di non maggior successo del cardinal nepote a Madrid, spiega l'apparizione nelle collezioni barberiniane delle effigi dei sovrani spagnoli. Ma l'immagine del re regnante Filippo IV rimaneva, in modo alquanto significativo, confinata in una «scatoletta tonda negra all'Indiana», sotto forma di medaglie d'oro⁴². Erano le medaglie che il re aveva fatto consegnare al cardinale prima della sua partenza, perché le donasse ai suoi fratelli, insieme a un gioiello incastonato di diamanti, questo a lui destinato, che racchiudeva un ritrattino giovanile del sovrano⁴³. Il dono da parte del re di una sua effigie portatile, oltre al valore dell'oggetto in sé, intendeva sancire un legame privilegiato⁴⁴, che si sarebbe poi concretizzato con il conferimento al cardinale della carica di protettore dei regni di Aragona, Sicilia e Portogallo. Ma una volta entrati nella collezione barberiniana, la presenza di questi ritratti era molto discreta, diversamente da un quadro a figura intera che poteva imporsi sulle pareti delle sale d'apparato. Altre immagini di re di Spagna erano in realtà conservate nel palazzo del cardinal nepote, dipinte su piccole tavole tonde e anche su tele di grandi dimensioni, ma raffiguravano sovrani vestiti all'antica e defunti da tempo⁴⁵: più che un'influenza politica, ormai svanita, la loro presenza rivela un interesse iconografico e storico, allo stesso titolo delle numerose genealogie spagnole a stampa che appaiono elencate nell'inventario⁴⁶, ricordo anch'esse del soggiorno madrileno. Compagno inoltre ritratti dei ministri delle rispettive corone, in particolare il conte-duca di Olivares, «testa, e busto armato di telaro da testa»⁴⁷. La menzione è di notevole interesse perché rimanda al dipinto che il cardinale Francesco ricevette a Madrid nel luglio del 1626 da parte dell'influente ministro, in cambio di un suo ritratto fatto eseguire per

l'occasione. Entrambi i quadri, purtroppo perduti, erano opere del giovane Velázquez, pittore di corte del re: dell'effigie in armatura di Olivares rimane una traccia nell'incisione di Paul Pontius (FIG. 8), realizzata da un disegno di Rubens che a sua volta interpretava il modello dell'artista spagnolo⁴⁸. Da parte francese troviamo invece un ritratto di un «Monsù Franzese Maresciallo», forse da identificare con François Annibal d'Estrées, maresciallo di Francia e marchese di Cœuvres, impegnato in quegli anni nella contesissima campagna francese della Valtellina⁴⁹.

Il successivo inventario dei beni del cardinale Francesco, steso nel 1649, descrive con oltre mille voci la collezione raccolta a palazzo della Cancelleria, all'apice del suo splendore, dopo il ritorno dalla fuga in Francia che coinvolse i fratelli Barberini nei primi anni del pontificato di Innocenzo X Pamphilj. Il «Re di Francia» presente in due ritratti, di cui uno posto nell'anticamera⁵⁰, va ormai identificato con il giovane Luigi XIV, da distinguere dal «Re di Francia Padre del Presente», ovvero Luigi XIII, di cui si ritrova l'effigie a figura intera citata insieme a quella della moglie nel precedente inventario, oltre a una raffigurazione di quando era delfino⁵¹. Immagini della famiglia reale di Francia, da Enrico IV a Luigi XIII, erano anche incluse, insieme a quella del potente cardinale Richelieu, in una serie di 37 «ritratti diversi stampati in carte tirati sopra tela»⁵², mentre «Monsu di Chirichi», ossia l'ambasciatore Charles de Créquy inviato a Roma nel 1633, veniva ricordato da due ritratti e, indirettamente, da uno del suo celebre nano⁵³. Ma i Borboni non dominavano più soli sulle pareti del cardinale Francesco: per la prima volta nelle collezioni barberiniane, un ritratto a figura intera di Filippo IV veniva appeso al muro⁵⁴. Il re di Spagna era inoltre presente in effigi di piccole dimensioni, quali una miniatura di formato ovale su rame e due tondi su tavola, *pendants* di altri quattro ritratti che raffiguravano l'imperatore Ferdinando III, cugino del re di Spagna, e i loro antenati comuni, Carlo e Filippo duchi di Borgogna, mentre un ritratto a figura intera rappresentava suo figlio «piccolino» vestito di bianco, l'infante Balthasar Carlos morto nel 1646⁵⁵. Il panorama dei sovrani europei non si limitava però ai grandi rivali francesi e spagnoli: del già citato imperatore Ferdinando III si conservava inoltre un ritratto a mezzo busto in armatura, insieme a quello della moglie Maria d'Austria⁵⁶, ma anche re di minor influenza sullo scenario romano facevano il loro ingresso. Carlo I d'Inghilterra figurava in un dipinto a mezzo busto, con cornice intagliata e dorata, vicino a uno simile della moglie francese Enrichetta Maria, protetto inoltre da una cortina di taffetà rosso con merletti d'oro⁵⁷. La presenza di questi quadri va forse posta in relazione con la richiesta fatta dal re d'Inghilterra a papa Urbano VIII, nel 1635, di un busto della sua regale persona di mano di

Bernini, ripetuta poi nel 1637 per la sua consorte. Solo la prima scultura fu compiuta e inviata nel 1637 alla regina come dono del papa: per la sua realizzazione lo scultore aveva avuto a disposizione il triplo ritratto del re di mano di Anton van Dyck (Windsor Castle), rimasto poi nella sua bottega⁵⁸. I tre ritratti della regina dipinti per lo stesso scopo da van Dyck (Memphis, Brooks Memorial Art Museum; Windsor Castle) non giunsero mai a Roma⁵⁹, ma sappiamo che nel 1639 i Barberini facevano copiare nella città pontificia un ritratto di Enrichetta Maria, forse come *pendant* di una replica di quello del marito⁶⁰. Persino il regno di Polonia veniva rappresentato da due ritratti del suo re, uno a figura intera e l'altro a mezzo busto⁶¹. Seppure il sovrano a quella data era Giovanni Casimiro Vasa, è plausibile che l'effigiato sia da identificare piuttosto con suo fratello e predecessore Ladislao IV, celebre a Roma per aver mandato in ambasciata d'ubbidienza a papa Urbano VIII, nel 1633, il conte Giorgio Ossolinski, la cui cavalcata d'ingresso nella città pontificia segnò l'immaginario della popolazione per la ricchezza e l'esotismo del corteo. E infatti vicino al ritratto del re di Polonia, è citato quello dell'ambasciatore Ossolinski, a figura intera, mentre nella collezione si custodiva anche la serie di sei incisioni realizzata da Stefano della Bella ad illustrazione della spettacolare entrata del diplomatico polacco⁶². Infine troviamo un ritratto dipinto a mezzo busto del re di Svezia, Gustavo Adolfo, protestante e nemico della Santa Chiesa nella guerra dei Trenta Anni⁶³. Questo dispositivo allargato di rappresentazione dei sovrani europei, oltre a testimoniare i contatti stabiliti dai Barberini con alcuni re in specifiche occasioni di committenze o di ambasciate straordinarie, sembra indicare un interesse per la politica internazionale che travalichi le tensioni franco-spagnole, ma anche riflettere la posizione di neutralità perseguita da Urbano VIII negli ultimi anni del suo pontificato.

Ben meno moderata e varia appare la collezione di Antonio Barberini, fratello minore di Francesco e secondo cardinal nepote. Per tutta la sua carriera ecclesiastica egli tentò di affermare la sua posizione rispetto a quella preponderante del fratello prediletto da papa Urbano, appoggiandosi sulla corona di Francia che si curò di mantenere accesa la rivalità tra i due porporati, concedendo ad Antonio la carica di protettore del regno che lo zio pontefice non volle mai riconoscergli⁶⁴. Nelle residenze di Antonio mai entrò il ritratto del re di Spagna, mentre il re di Francia dominava in effigie sulle pareti. Già nel 1644, l'anticamera di palazzo Barberini alle Quattro Fontane offriva allo sguardo degli ospiti e famigliari di Antonio, a scampo di equivoci, «un quadro con Lodovico XIII Ré di Francia a cavallo di grandezza al naturale che calpesta la simulatione, et altri vitij, con cornice intagliata tutta dora-

ta»⁶⁵. Nonostante la recente morte, Luigi XIII appariva ancora a quella data in veste e posizione di «re regnante», nell'iconografia vittoriosa consueta alla ritrattistica dei primi Borboni⁶⁶. Il re defunto era presente anche in altre sale del palazzo, con ritratti a mezzo busto esposti vicino a quelli della moglie Anna d'Austria, del delfino, ormai Luigi XIV, e di Richelieu, passato anch'egli da poco a miglior vita⁶⁷. Nel corridoio della biblioteca lo si incontrava ancora rappresentato a figura intera e in armatura, accanto al figlio bambino dipinto con un uccellino in mano⁶⁸, e nel guardaroba era custodito un suo ritrattino equestre in armatura, con cornice turchina e oro⁶⁹. Un'effigie della regina Anna d'Austria e una del delfino, questa volta con dei fiori in mano, erano nella stessa stanza⁷⁰. Infine erano anche presenti il duca di Créquy e il suo nano, questi in un busto scolpito da Duquesnoy (Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica, palazzo Barberini)⁷¹. Quattro ritratti di Luigi XIII, esposti a pubblica vista, accompagnavano quindi le giornate del cardinale Antonio; nessuna raffigurazione di un altro sovrano europeo, ad eccezione di Carlo I e della moglie Enrichetta Maria⁷², per il sopraccitato motivo legato alla committenza berniniana. Questa presenza preponderante di ritratti francesi testimonia quanto l'irrequieto cardinale Antonio intendesse far valere la sua carica di protettore di Francia, diversamente da Francesco che non dava particolare peso al suo protettorato sui regni di Aragona, Sicilia e Portogallo, considerato mero titolo di onorificenza. Ma dell'antagonismo dei due fratelli cardinali e della posizione di Antonio a favore della Francia non va pertanto tracciato un quadro semplificato, senza conflitti né risvolti.

Sarà a tal proposito utile ricordare un divertente episodio, raccontato da Dirck van Ameyden nel suo diario⁷³. Il 4 aprile 1641 i cardinali Francesco e Antonio Barberini in visita dalla moglie dell'ambasciatore di Francia, di fronte a un nuovo quadro, si misero a discorrere con lei di pitture⁷⁴. Il cardinale Francesco si rammaricò di non aver mai visto la celebre galleria di Richelieu, nonostante fosse stato ricevuto più volte nella sua dimora nel corso della missione francese del 1625. L'ambasciatrice fece allora un elogio della ricchezza e varietà delle raccolte dell'eminentissimo ministro, aggiungendo non senza fiera che nella «seconda galleria de ritratti di tutti gli huomini illustri di Francia» figurava anche l'effigie di suo marito. Si riferiva probabilmente non alla galleria vera e propria, dove erano disposti i ritratti, dipinti da Philippe de Champagne e Simon Vouet, che rappresentavano la famiglia reale, Richelieu e celebri personaggi francesi defunti⁷⁵, ma alla serie di «cinquante huit testes de portraictz d'hommes illustres de deux piedz de haulteur sur vingt pouces de large de copies d'après divers maistres», esposti nella biblioteca⁷⁶. Udendo queste parole, «ammutironsi ambedue li cardina-

li, e presero licenza andandone in fretta che à pena l'Ambasciatrice poté seguirli, fù notato che il cardinale Antonio s'impallidì sopra modo, e uscito fuori dalle stanze si arrossì altrettanto». L'opinione generale interpretava la fuga poco decorosa dei due cardinali come espressione della loro indignazione per l'onore concesso da Richelieu all'ambasciatore, ma secondo Ameyden, il reale motivo fu «che si mandava in Francia il ritratto dell'Ambasciatore, e non come essi vogliono la persona». Il famigerato ambasciatore era François Annibal d'Estrées, in carica a Roma negli anni 1636-41, momento di massima tensione tra Urbano VIII e Richelieu per le pretese del ministro di concentrare nelle sue mani il potere ecclesiastico francese. Come è ben noto, la missione di d'Estrées fu una successione di incidenti diplomatici di gravità sempre crescente, tanto da fare richiedere dal papa, senza esito, che l'ambasciatore fosse richiamato in patria. Ai primi di aprile del 1641 era tuttora in corso l'inestricabile contesa tra l'abate di Castelvillano e d'Estrées⁷⁷, la cui arroganza metteva a dura prova la curia pontificia. Nello stesso periodo il cardinale Antonio fu colpito personalmente da una calunnia del virulento ambasciatore, che lo accusava di aver dato asilo agli assassini di un suo servitore, e la situazione sarebbe poi diventata a tal punto insostenibile da costringere il diplomatico ad allontanarsi a Caprarola⁷⁸. Considerando una delle funzioni primarie del ritratto, quale sostituto della presenza dell'effigiato, appare meglio comprensibile in questo contesto che i cardinali Barberini potessero indignarsi dell'onore conferito da Richelieu all'immagine dell'ambasciatore, quindi alla sua persona, elevata al rango di «uomo illustre», ma anche rammaricarsi che la persona in questione non andasse a sostituire con la sua presenza il ritratto: un avvenimento che doveva in realtà avverarsi presto.

Tornando agli inventari dei cardinali Antonio e Francesco, rispettivamente del 1644 e 1649, va notato che se descrivono le collezioni all'apice del loro splendore, grazie alle ingenti ricchezze ammassate nel lungo pontificato barberiniano, circoscrivono anche il difficile periodo attraversato dal casato nei primi anni del pontificato Pamphilj. Le tensioni dell'ambasciata d'Estrées erano ormai lontane e, in quel delicato frangente in cui la famiglia del defunto pontefice si vedeva minacciata dai risvolti della sua impopolarità, i legami con la Francia furono particolarmente ostentati. Il 6 agosto 1644, l'indomani della morte di papa Urbano, Antonio pose sulla facciata di palazzo Barberini l'arme di Francia, a significare la sua carica di protettore del regno che gli era sempre stata contestata dallo zio pontefice⁷⁹. Ma nel mese di ottobre, dopo il conclave, Mazzarino furibondo intimò ad Antonio, sospettato di aver dato contro ogni aspettativa il suo voto al nemico Pamphilj, di restituire il brevetto di protettore e di togliere dal suo palazzo lo stemma fran-

cese⁸⁰. Poco dopo, i due cardinali Barberini discutevano se convenisse a questo punto lasciare comunque esposta l'arme del regno sulla casa di Francesco⁸¹. Dopo diversi mesi di incertezza sulla posizione della corona nei confronti del nuovo papa e dei Barberini, nell'ottobre dell'anno successivo, ovvero a ridosso della fuga del cardinale Antonio in Francia, le armi di quel regno furono esibite «sopra le case di tutti li Barberini» e «corse tutto il popolo a vedere come cosa mostruosa»⁸². Questo ad eccezione del palazzo della Cancelleria, residenza del cardinale Francesco ma proprietà della Camera Apostolica: per tale motivo, il porporato non vi dava udienza ma riceveva invece nella sua casa di famiglia, sulla quale fece apporre stemmi ancora più grandi dei precedenti⁸³. La corrispondenza tra dispositivo di rappresentazione esterno e interno del palazzo appare qui evidente: lo stemma mostrato sulla facciata annunciava il ritratto di sovrano posto in onore nelle sale di apparato, anche se ognuna delle immagini aveva destinatari distinti, l'intera popolazione per la prima, l'ambiente più ristretto ammesso a frequentare il palazzo per la seconda. Come accennato nel caso del cardinale Ludovisi, tale dispositivo era consueto e costituiva un segno politico, espressione del potere vigente, sottomesso a regole precise che prevedevano di solito per un palazzo cardinalizio il binomio stemma-ritratto del pontefice in carica. I tempi di conflitto, in cui l'etichetta e il controllo delle immagini venivano sfidati, evidenziano le potenzialità semantiche dello stemma e del suo ritratto corrispondente, e non vi è quindi da stupirsi se entrambe queste rappresentazioni suscitavano reazioni, a volte anche di violenta indignazione⁸⁴. Si è visto come nell'anticamera di palazzo Barberini, sul quale il cardinale Antonio pose per primo l'arme di Francia, incombeva un imponente ritratto equestre, a grandezza naturale, di Luigi XIII, ma anche nel palazzo di via dei Giubbonari, residenza del terzo fratello Barberini, don Taddeo principe di Palestrina, dominava un ritratto a figura intera dello stesso re⁸⁵. E se nella ricca collezione riunita dal cardinale Francesco, a palazzo della Cancelleria, nessun sovrano straniero prevaleva in effigie sugli altri, il motivo di tanta equanimità va forse anche cercato nell'appartenenza dell'edificio alla Camera Apostolica, che rendeva impossibile la messa in scena di un dispositivo figurativo politico diverso da quello del pontefice. E proprio per l'assenza di strumenti di rappresentazione che determinassero la sua posizione in quegli anni difficili, il cardinale non poteva ricevere in udienza in quel luogo.

Durante l'esilio, la fedeltà rinnovata dei Barberini alla corona di Francia si esprime anche nel loro aspetto esteriore, adattato alla moda d'oltralpe, che suscitò grande scalpore nel pubblico romano. Nel novembre del 1646 giunsero nella città pontificia incisioni con il ritratto

aggiornato del cardinale Antonio, «con li mostacci, zazzera, e collarone alla francese cosa di spavento»⁸⁶, mentre a marzo del 1648 il papa tenne un concistoro «ove concorse tutta Roma per vedere il Cardinale Francesco», da poco tornato da Parigi, «con la zazzara francese, che prima andava raso come un chierico dell'Oratorio»⁸⁷. Se delle collezioni del cardinale Francesco dopo il 1649, sappiamo piuttosto poco, perché l'inventario *post mortem* del 1679 elenca solo 239 voci di una collezione decimata, in cui i superstiti ritratti di sovrani sembrano aver perso ogni carattere di attualità⁸⁸, conserviamo maggior informazioni sull'arredo della residenza del cardinale Antonio, ormai nel palazzo di via dei Giubbonari. Il 17 dicembre 1659, in occasione delle celebrazioni per la pace raggiunta tra le corone di Francia e Spagna con il trattato dei Pirenei, Antonio offrì un banchetto ai porporati di entrambe le fazioni, al cardinal nepote Flavio Chigi e all'ambasciatore di Spagna, nell'appartamento del piano nobile adorno «d'arazzi, di broccati d'oro, velluti ricamati, e di altre ricchissime suppellettili con diversi baldacchini, sotto a quali pendevano con la distinzione conveniente i ritratti di Sua Santità, del Rè Christianissimo, della Regina, del Duca d'Aniou: in altri questi del Rè Cattolico, della Regina, e dell'Infanta, e questa pure nel mezzo della due primi Ministri sotto il baldachino nella stanza del pranzo»⁸⁹. L'esposizione dei ritratti di sovrani stranieri sotto il baldachino in queste circostanze non poteva suscitare nessun commento: era fatta a regola d'arte, in presenza del ritratto del pontefice regnante, Alessandro VII, rispettando inoltre la gerarchica etichetta delle preminenze. Ma non era pertanto difficile cogliere le preferenze del cardinale, che aveva posto la famiglia reale francese sotto lo stesso baldachino del pontefice, forse anche a indicare il vero beneficiario del trattato, mentre la doppia apparizione dell'infante Maria Teresa, insieme ai genitori o a Mazzarino e Don Luis de Haro, ministri delle rispettive corone ed effettivi firmatari della pace, rendeva onore alla futura regina di Francia. Se i ritratti dei re di Spagna avevano finalmente fatto il loro ingresso nel palazzo del cardinale Antonio, era in realtà un episodio effimero e non se ne trova più traccia nell'inventario del 1671, diversamente da quel che avviene per i ritratti dei reali di Francia. La loro presenza era infatti imponente e non doveva competere con raffigurazioni di altri sovrani, fuorché, come ovvio, con quelle dei pontefici. Sia nell'appartamento «da basso», sia in quello «di sopra», il ritratto di Luigi XIV era esposto sotto il baldachino, insieme a quello del papa regnante, Clemente X⁹⁰. Se ne trovava un altro nell'appartamento inferiore, sempre sotto il baldachino ma questa volta in compagnia della regina Maria Teresa⁹¹, mentre nelle stanze adiacenti vi era anche un ritratto a figura intera del cardinale Mazzarino, presentato accanto ad altri quadri simili di Urbano VIII e dei

tre cardinali Barberini, Antonio senior, Francesco e Antonio junior⁹². Al piano di sopra, sono elencate diverse altre effigi del Re Sole: nelle sale, una a figura intera insieme a quelle della moglie, della madre Anna d'Austria e del fratello Filippo duca di Orléans, e un'altra in trono⁹³; nell'appartamento d'inverno, una a mezzo busto con il quadro compagno della regina⁹⁴; nel guardaroba, una di formato ovale vicino a quella del pontefice defunto Alessandro VII, e una a figura intera, *pendant* di un ritratto del cardinale Antonio⁹⁵. Ma nel palazzo erano inoltre gelosamente custoditi i ritratti dei reali di Francia già presenti nei precedenti inventari: il Re Sole ancora delfino, da solo o in compagnia della madre e del fratello⁹⁶; Luigi XIII a cavallo che schiaccia i vizi o in piedi a figura intera⁹⁷; i ministri, quali il cardinale Richelieu e il duca di Créqui⁹⁸. Questa esibizione da parte del cardinale Antonio dei suoi legami con la corte francese si giustifica per gli importantissimi onori e cariche, a lui conferiti da Luigi XIV durante e dopo l'esilio da Roma, che lo avevano reso a pieni titoli agente e ministro della corona di Francia sul teatro romano. Antonio era ormai cavaliere dell'ordine di Santo Spirito, grande elemosiniere di Francia, vescovo di Poitiers e persino arcivescovo di Reims, e se non era più protettore in carica del regno⁹⁹, il suo palazzo e la sua collezione mostrano che si comportava come se lo fosse.

All'interno delle collezioni barberiniane, il dispositivo di rappresentazione francofilo del cardinale Antonio ha per antitesi la raccolta di don Maffeo Barberini. Secondogenito di Taddeo Barberini, Maffeo aveva ricevuto il diritto di primogenitura, dopo il conferimento della porpora cardinalizia al fratello maggiore Carlo da parte di Innocenzo X, e quindi ereditato dal padre il principato di Palestrina, i palazzi e la collezione del ramo laico della famiglia. Collezione alquanto esigua, rispetto a quelle magnifiche degli zii cardinali, e all'inizio il giovane principe non dimostrò un particolare interesse nell'incrementarla, né nel riunire dipinti di carattere politico. Nel primo inventario di palazzo Barberini alle Quattro Fontane, diventato residenza di Maffeo, l'unica effigie di sovrano straniero era costituita da un bassorilievo tondo che raffigurava Enrico IV¹⁰⁰. Il documento è datato 1655, a ridosso della riconciliazione di papa Pamphilj con i Barberini e del matrimonio di Maffeo con la nipote del pontefice, Olimpia Giustiniani: una cauta posizione di neutralità era invero preferibile. Il successivo inventario, senza data ma da collocare tra il 1672 e il 1680, testimonia un mutamento decisivo. Se ricompare infatti la figura di Luigi XIV, con due ritratti a figura intera e uno a mezzo busto¹⁰¹, il rapporto di forze è ormai invertito dall'ingresso massiccio di effigi della famiglia reale di Spagna. Accanto al ritratto di papa Clemente X, si trovava questa volta Carlo II insieme alla regina madre Marianna¹⁰². Il giovane re era anche

presente vicino al padre, in dipinti di Francesco Pavese, o solo, in armatura, circondato da simboli di dominio¹⁰³. Ma è in realtà la regina madre Marianna a dominare la scena, con sette ritratti a mezzo busto o di tre quarti, esposti accanto alle effigi del figlio, del defunto marito Filippo IV, della figlia Margherita ormai imperatrice, o da soli, come quello che la raffigurava in veste vedovile, seduta allo scrittoio, nella sua funzione di reggente¹⁰⁴. Vanno infine aggiunti all'elenco altri due ritratti di Filippo IV¹⁰⁵. Questo deciso rovesciamento degli equilibri di rappresentazione all'interno delle collezioni barberiniane è il diretto riflesso del cambiamento di alleanze politiche, che portò il casato a infeudarsi alla Spagna (1661), con il conseguente conferimento del Toson d'oro al principe di Palestrina da parte di Carlo II nel 1670. La presenza dei ritratti di Carlo II e di Marianna era quindi un atto dovuto da parte di un principe feudatario nei confronti del proprio signore: Maffeo dovette iniziare a procurarsi un primo nucleo di dipinti per l'occasione, in modo da colmare le lacune delle collezioni famigliari¹⁰⁶. Tale dimostrazione figurativa di fedeltà alla corona di Spagna appare tanto precipitosa quanto di circostanza: nell'inventario *post mortem* di Maffeo, alla data del 1686, la serie di ritratti spagnoli non solo non risulta aggiornata, ad esempio con effigi delle due spose di Carlo II, ma è addirittura ridotta di oltre la metà¹⁰⁷. Va comunque sottolineato che, se la lettura degli inventari può fornire dati rilevanti sulla funzione e il significato dei ritratti, non permette pertanto di stabilire sistematiche regole d'uso, perché il ricorso a tale linguaggio di rappresentazione varia alquanto a seconda dei personaggi e delle circostanze storiche. Ad esempio il principe di Palestrina don Urbano Barberini, erede di don Maffeo e ugualmente feudatario della Spagna, insignito del Toson d'oro nel 1687, dimostrerà minor premura del padre nel rendere omaggio al suo signore. La sua raccolta, in data 1694, annovera un dispositivo di rappresentazione politica ridotto all'essenziale, ovvero a quattro ritratti: il re Carlo II, le due regine consorti e la regina madre¹⁰⁸.

Sul finire del secolo palazzo Barberini era abitato dal cardinale Carlo, figlio di don Taddeo e creato di papa Innocenzo X: l'inventario della sua collezione, steso tra il 1692 e il 1704, racconta una storia ancora diversa. Una storia in cui si scorge il riflesso del mutamento degli equilibri politici europei all'aprirsi del nuovo secolo, che vede spostarsi l'antagonismo per il dominio in Italia dall'asse Francia-Spagna a quello Francia-Impero con la guerra di successione di Spagna, ma anche una vicenda personale caratterizzata da un ruolo di secondo piano sul teatro romano, distante da coinvolgimenti politici. Nessun ritratto quindi dei potenti contendenti, il re di Francia e l'imperatore. E se troviamo invece l'effigie a mezzo busto di Filippo V di Borbone¹⁰⁹, nipote di Luigi XIV

e allora contestato successore dell'ultimo Asburgo di Spagna, Carlo II, questa presenza va interpretata in relazione a quella di una coppia di dipinti che raffigurano le «due cavalcate di Roma, e di Napoli» (Roma, Museo di Roma, palazzo Braschi)¹¹⁰, fatte dal cardinale nel maggio del 1702 in occasione della delicata legazione pontificia affidatagli da papa Clemente XI, proprio per la sua rinomata neutralità politica, al momento del soggiorno, oltremodo imbarazzante per la curia, di Filippo V nella città partenopea. La presenza del ritratto del giovane sovrano borbonico, tra l'altro conservato in guardaroba mentre le vedute con le cavalcate erano esposte in una stanza contigua alla sala di udienza dell'appartamento d'inverno, si spiega quindi in memoria dell'importante missione del cardinale: sarebbe di conseguenza fuorviante attribuirle un significato politico troppo marcato, quale testimonianza di una scelta di campo, e interpretarla come episodio di quella vera e propria guerra dei ritratti che infervorava in quegli anni tra le immagini di Filippo V e di Carlo d'Austria sia nelle piazze, sia nei palazzi e nelle chiese nazionali di Roma¹¹¹. Vero protagonista sulle pareti dell'abitazione del cardinale Carlo era invece il re di Polonia Giovanni III Sobieski, insieme alla moglie Maria Casimira. Sovrano di un paese che non costituiva nessun pericolo per il dominio della Chiesa, anzi esemplare paladino della difesa della religione cattolica nel suo estremo bastione orientale a diretto confine con i territori dell'eresia protestante e ortodossa, Giovanni III doveva la sua notevolissima popolarità al ruolo decisivo che svolse, al fianco delle truppe imperiali, nella liberazione di Vienna il 12 settembre 1683. L'intrigante moglie francese Maria Casimira, che beneficiava di riflesso delle glorie del marito, era poi oltremodo nota a Roma perché protagonista della vita quotidiana della città per ben quattordici anni, da quando vi si era rifugiata, dopo la morte di Sobieski e la successiva guerra civile scoppiata in Polonia, mascherando la sua fuga in un pellegrinaggio per il giubileo del 1700. La presenza di diversi ritratti della coppia reale, oltre all'omaggio reso al liberatore di Vienna e alla sua devota sposa, racconta ancora la vicenda personale di Carlo Barberini, cardinale protettore del regno di Polonia, organizzatore e responsabile di diverse feste svoltesi a Roma in onore del «difensor fidei» Giovanni III. I ritratti del re e della regina erano quindi all'onore, vicino a quelli di tre papi, nella sala di udienza dell'appartamento d'inverno; nella «camera» dell'appartamento d'estate erano custodite due effigi a pastello, inviate in dono da Sobieski; in un'altra stanza ancora, i loro ritratti erano esposti insieme a quello di Innocenzo XI Odescalchi, il papa che sostenne con denari e orazioni la campagna di liberazione di Vienna¹¹². Nell'appartamento terreno era inoltre collocato un busto in terracotta di Giovanni III, mentre nel guardaroba si conservava un disegno che lo

raffigurava a cavallo, vittorioso sui turchi¹¹³. Troviamo poi una menzione di notevole interesse artistico, un ritratto a figura intera del «Duca di Radzuil ambasciatore polacco, opera dell'Andrea Sacchi»¹¹⁴, che va però accolta con una certa cautela, perché Michele Radziwill fu inviato da Sobieski in ambasciata d'ubbidienza a Innocenzo XI, con l'impegno di ottenere fondi per la guerra contro il turco, nel 1680. Il ritratto è quindi o un'effigie di Radziwill, o un dipinto di Andrea Sacchi, ma non può essere entrambe le cose¹¹⁵, poiché a quella data l'artista era morto da due decenni. E nel caso in cui si trattasse di un'opera di Sacchi, pittore protetto dal cardinale Antonio Barberini, l'effigiato andrebbe identificato con quell'altro ambasciatore polacco venuto a Roma nel Seicento, quel Giorgio Ossolinski che prestò ubbidienza a papa Urbano VIII in nome di Ladislao IV nel 1633, e di cui abbiamo già citato un ritratto nella collezione del cardinale Francesco inventariata nel 1649, che potrebbe forse coincidere con il dipinto descritto nelle raccolte di Carlo Barberini, nonostante lievi differenze di dimensioni e cornice. Bisogna però anche tener presente che nel febbraio del 1634 è documentato l'ingresso nelle collezioni barberiniane di un ritratto a figura intera di Ossolinski, «fatto dal pittore Antonelli»¹¹⁶. Comunque sia, l'interesse del cardinale per i re impegnati nella difesa dei confini territoriali di Santa Romana Chiesa si estendeva anche alla figura del re d'Inghilterra Giacomo II, di cui un busto in marmo e un ritratto dipinto, presentato insieme a quello della moglie, erano conservati nell'appartamento terreno¹¹⁷.

10.4

Ritratti regi nelle collezioni Colonna

Gli inventari seicenteschi dei Colonna, rispetto a quelli barberiniani, sono lineari per la presenza costante e preponderante di ritratti della famiglia reale di Spagna, alla quale il casato era legato da antichi vincoli di fedeltà feudale. Se l'analisi del dispositivo figurativo di rappresentazione politica si annuncia quindi senza sorprese, la precisione dei documenti offre preziose indicazioni sull'evolversi della posizione di questa tipologia di dipinti all'interno della collezione.

Il primo inventario descrive i beni di Marcantonio IV, gran connestabile ed erede del cardinale Ascanio, alla data della sua precoce morte nel 1611. La raccolta riuniva essenzialmente ritratti di famiglia e di uomini illustri, tra cui gli unici sovrani stranieri ad essere elencati sono gli Asburgo di Spagna. Nel palazzo romano ai SS. Apostoli, il re regnante Filippo III era presente con due effigi, una in armatura, l'altra a figura intera, esposta insieme a quelle della moglie Margherita e del padre Filippo II¹¹⁸. Vi erano inoltre i ritratti di Carlo V e dell'«Infante di Spa-

gna», mentre una serie di quattordici «dame spagnole tutte intere» comprendeva due regine, non identificate¹¹⁹. Nel palazzo di Marino un altro ritratto dell'imperatore, di piccole dimensioni, e uno del nipote Don Carlos¹²⁰.

Sebbene le collezioni Colonna venissero ereditate di padre in figlio, non è sempre possibile seguire il percorso dei dipinti da un inventario all'altro, a causa del continuo spostamento dei quadri tra il palazzo di Roma e quelli dei feudi. Filippo I conservava nel suo palazzo romano parte della serie di ritratti appartenuta al padre Marcantonio¹²¹, ma non dimostrò particolare premura nel tenerla aggiornata. Certo la citazione nel 1626 di due ritratti «del Re di Spagna», uno con cornice di noce, cortina di taffetà nero e cordone¹²², suggerirebbe un'identificazione con il nuovo re Filippo IV, se non se ne perdesse ogni traccia nel successivo inventario del 1632. A quella data, risultano invece elencati ritratti di Filippo III «con calza intiera bianca» fino al ginocchio, o «in piedi armato d'arme dorate, e calse intiere bianca», *pendant* di uno di Filippo II del tutto simile; di Carlo V «con calza intiera bianca casaccone nero fodera-to di pelle, e tosone al collo», in due quadri a figura intera e «da mezza coscia in su»; di un principe di Spagna vestito «con calza intiera nera ricamata d'oro»¹²³. Questi dipinti vanno plausibilmente riferiti alla collezione di Marcantonio, anche se non è sempre possibile stabilire corrispondenze esatte. L'unico ritratto attuale rappresentava il cardinale infante Ferdinando, fratello di Filippo IV¹²⁴. Spiccano invece per la loro assenza i ritratti di sovrani di altri paesi, in particolare i re di Francia e gli Asburgo d'Austria, ma li troviamo a Genazzano dove erano raccolte serie di uomini illustri, descritte con precisione nel 1631: ecco sfilare, in quadretti alti non più di 50 cm, insieme ai re di Spagna e all'onnipresente Carlo V, Massimiliano I e Ferdinando I per l'impero, Carlo VIII ed Enrico IV per la Francia, Sebastiano per il Portogallo, Giacomo I per l'Inghilterra, e inoltre condottieri, principi italiani, papi, esploratori, letterati e filosofi antichi e moderni¹²⁵. All'interno delle collezioni Colonna, i ritratti dei re di Francia rimarranno invero confinati in queste serie di immagini di memoria, senza finalità politiche. Nell'inventario successivo, in data del 1636, vicino ai dipinti già elencati nel 1632, Filippo IV fa questa volta di sicuro il suo ingresso al palazzo ai SS. Apostoli, con un ritratto a mezzo busto, di dimensioni contenute ma valorizzato da una cornice «a 12 angoli depinti con cornicioni»¹²⁶. Lo stesso anno anche a Marino compaiono, vicino alle serie di uomini illustri, i ritratti del «Re et Regina di Spagna»¹²⁷, quindi a prima vista Filippo IV ed Elisabetta di Borbone. Ma rimane il dubbio che potesse invece trattarsi di Filippo III e Margherita d'Austria, perché da una parte le raccolte del palazzo di Marino non avevano lo stesso carattere rappresentativo di quelle del

palazzo romano, e dall'altra il gran connestabile stentava a dimostrarsi particolarmente interessato ad incrementare queste raccolte di effigi. E va notato che nell'ultimo inventario della sua collezione, redatto nel 1639 anno della sua morte, ritroviamo nel palazzo ai SS. Apostoli tutti i ritratti elencati nel 1636, tranne quello di Filippo IV¹²⁸.

Il cardinale Girolamo Colonna, erede del diritto di primogenitura e dei beni del padre Filippo I, non sembrò in un primo tempo prestare particolare attenzione alle collezioni famigliari¹²⁹. Ma erano gli anni della sua legazione a Bologna e al suo ritorno a Roma nel 1645 si sarebbe dedicato con notevole impegno all'ingrandimento e abbellimento del palazzo ai SS. Apostoli. Di riflesso, l'inventario del 1648 testimonia un completo rinnovamento dei ritratti degli Asburgo, appropriato alle cariche di protettore del regno di Spagna e dell'impero rivestite dal porporato. Una serie di sette ritratti a figura intera, di dimensioni simili e con le stesse cornici «di pietra finta», rappresentava infatti i due rami di casa d'Austria: il re di Spagna Filippo IV, i suoi fratelli don Carlos e il cardinale infante Ferdinando, la regina Elisabetta di Borbone, l'infante Balthasar Carlos, l'imperatore Ferdinando III in abito di re d'Ungheria e la moglie Maria d'Austria¹³⁰. Altri due ritratti di Filippo IV a mezza figura, di cui uno in armatura con cornice nera e oro e l'altro con cornice dorata, erano i *pendants* di due effigi di Ferdinando III, una in veste di re d'Ungheria, l'altra in abito imperiale¹³¹. Infine un ritratto giovanile del re di Spagna, ancora imberbe, aveva una «cornice tonna di pietra finta con filetto d'oro»¹³². Una simile premura si riscontra nella collezione di Marcantonio V, gran connestabile di Napoli ed insignito del Toson d'oro nel 1653. Dall'inventario dei suoi appartamenti nel palazzo ai SS. Apostoli, redatto nel 1654, risulta che aveva acquistato a quella data una serie di sei quadri a mezza figura, con «cornici alla fiorentina liscie tutte indorate», raffiguranti i sovrani allora regnanti, ovvero papa Alessandro VII, l'imperatore Leopoldo I, il re di Spagna Filippo IV e le «tre infante sue figlie»¹³³, mentre un ritratto dello stesso Filippo IV già presente nella collezione veniva inviato ad Avezzano¹³⁴. Se le effigi dei reali di Spagna provenienti dall'eredità di Filippo I erano ancora conservate nel palazzo romano in un guardaroba distinto¹³⁵, il cardinale Girolamo continuava ad aggiornare la serie di ritratti asburgici dei suoi appartamenti, come testimoniato dal suo inventario *post mortem* del 1667. Oltre ai dipinti già citati, troviamo infatti i ritratti, sempre a figura intera e con cornici di pietra finta, non solo dei nuovi protagonisti della famiglia reale, quali Marianna d'Austria, seconda moglie di Filippo IV ormai reggente della corona di Spagna, e l'imperatore Leopoldo I, ma anche versioni più recenti di personaggi già rappresentati: Filippo IV e il cardinale infante, entrambi in abiti militari¹³⁶. Sono inoltre citati due ritratti a

mezza figura di Leopoldo I, in veste di re dei Romani, e uno a stampa di grandi dimensioni dell'arciduca Leopoldo Guglielmo, governatore dei Paesi Bassi¹³⁷. Raffigurazioni dei ministri della corona di Spagna sono di solito assenti dalle collezioni Colonna¹³⁸, forse per le sempiternе questioni di precedenza che opponevano il gran connestabile all'ambasciatore di Spagna, ma si riscontra qui un'eccezione con ben due ritratti di Don Giovanni Enriquez de Cabrera, Almirante di Castiglia e ambasciatore straordinario a Roma presso Innocenzo X, nell'aprile del 1646¹³⁹. Tali immagini commemoravano in un certo senso l'importante ruolo cerimoniale svolto in quella occasione dal cardinale Girolamo, che ospitò l'Almirante nel palazzo ai SS. Apostoli e fece decorare sontuosamente la facciata dell'edificio in onore della sua cavalcata d'ingresso¹⁴⁰.

Lorenzo Onofrio Colonna ereditò le collezioni del padre Marcantonio V e dello zio Girolamo. Nei primi anni del suo burrascoso matrimonio con Maria Mancini, le effigi dei reali di Francia fecero una nuova, timida apparizione nelle raccolte Colonna, sotto forma di incisioni incorniciate: Luigi XIV, la regina Maria Teresa, il duca d'Anjou, insieme al cardinale Mazzarino e a papa Alessandro VII¹⁴¹. Ma non a caso questa serie si trovava nel casino dell'Aurora del palazzo oggi Rospigliosi Pallavicini, allora proprietà della famiglia di Mazzarino e residenza privilegiata della nipote Maria Mancini. Di queste stampe si perdono comunque presto le tracce, per lasciar posto ai soliti ritratti di re di Spagna e imperatori nel palazzo ai SS. Apostoli. Nel 1679, ossia nel periodo in cui Lorenzo Onofrio si trovava in Spagna in carica di viceré di Aragona, il dispositivo di rappresentanza era ridotto all'essenziale: Leopoldo I, Carlo II e la regina madre Marianna, sotto l'occhio vigile del pontefice Clemente X, in quattro ritratti di dimensioni contenute ma con «cornici larghe dorate» e «fiocchi d'oro, e seta cremesina e cordoni per sostenerli»¹⁴². Dall'inventario *post mortem* del 1689, che descrive la ricchissima collezione riunita dal gran connestabile nei suoi diversi palazzi, con un'attenzione particolare ai luoghi di collocazione dei dipinti, si desume che nel «camerone» dell'udienza di palazzo ai SS. Apostoli erano presenti due doppi ritratti di grande formato, incorniciati di pero nero «con due sfogliami indorati», uno con Carlo II insieme al pontefice Innocenzo XI, l'altro con la regina madre Marianna e la regina consorte Maria Luisa di Orléans¹⁴³. Un ritratto a mezza figura di Marianna d'Austria si trovava inoltre nella camera d'udienza dell'appartamento terreno, circondato da nature morte di fiori e frutta¹⁴⁴. Dell'imperatore Leopoldo I e della moglie Eleonora si conservavano invece due ritrattini ovali, protetti da vetri di cristallo in una cornice di ebano, nell'appartamento vicino alla scala a chiocciola¹⁴⁵. L'unico ritratto di un re di Spagna defunto era invece collocato vicino alla galleria ed

era un'effigie piuttosto particolare: «Il ritratto di Filippo Secondo vestito di ferro tiene il figlio in mani et un angelo che li da una palma con il motto maiora tibi»¹⁴⁶. Si trattava di una copia, di dimensioni un po' inferiori rispetto all'originale, dell'*Allegoria di Lepanto* di Tiziano (Madrid, Prado) (FIG. 9)¹⁴⁷: omaggio per la vittoria che vide protagonista il grande generale di casa Colonna, Marcantonio II, ma anche opera da collezione. Nel casino di Sant'Isidoro, un ritratto giovanile di Carlo II accoglieva il visitatore nell'andito d'ingresso, mentre nell'ambiente contiguo alla «cammera de retratti de principi» la sua figura dominava ancora, in un ritratto a mezzo busto con cornice dorata, in compagnia dell'inevitabile regina madre, dell'imperatore Leopoldo I e di papa Innocenzo XI¹⁴⁸. In una stanza successiva alla sala di udienza, erano riuniti i ritratti a mezzo busto di Filippo IV, Marianna, l'infante Margherita, l'imperatore Leopoldo I e ancora Margherita ormai imperatrice, mentre due ambienti più in là si incontrava un altro ritratto di Leopoldo¹⁴⁹. Anche nei palazzi dei feudi erano presenti il re di Spagna e l'imperatore, ma in modo meno sistematico: Carlo II a Castel Gandolfo e a Paliano insieme alla madre; Leopoldo I a Genazzano e a Marino, dove si conservava anche qualche vecchio ritratto di re di Spagna¹⁵⁰. Grande assente era di nuovo il re di Francia, mentre un ritratto di Mazzarino, ricordo degli anni del difficile matrimonio, era rinchiuso nel guardaroba del palazzo ai SS. Apostoli¹⁵¹.

In epilogo, va notato che nell'eccezionale collezione di Filippo II Colonna, il cui monumentale inventario venne steso tra dicembre del 1714 e febbraio del 1716, i ritratti di sovrani stranieri provengono quasi tutti dalle raccolte ereditate, anche se l'imprecisione delle voci non permette sempre di stabilire corrispondenze esatte¹⁵². Occorre citare l'apparizione di Carlo VI, imperatore e in quegli anni anche re di Napoli, con un ritratto a mezzo busto esposto insieme a quello di papa Clemente XI, vicino alla cappella dell'appartamento al piano nobile, mentre l'effigie della moglie Elisabetta Cristina era collocata in una stanza contigua¹⁵³. Presenza doverosa nel palazzo di un importante feudatario del nuovo re di Napoli, ma circoscritta a un singolo dipinto all'interno di tutte le residenze Colonna e di un inventario che conta oltre mille voci di dipinti. Negli anni tormentati della guerra di successione di Spagna, l'instabilità politica consigliava di sicuro un dispositivo di rappresentazione figurativa per quanto possibile limitato. È inoltre significativo che l'altra novità sul fronte dei ritratti di sovrani sia l'effigie di un Asburgo, che era anche e soprattutto un pezzo da collezione: «Carlo Quinto, con putto, et una fama [...] originale del Rubens»¹⁵⁴. Il soggetto è un'invenzione di Parmigianino, dipinta a Bologna nel 1530 e nota tramite una descrizione di Vasari e una replica coeva (New York,

Rosenberg & Stiebel), di cui si conserva un'interpretazione rubensiana, però senza la «fama» (Salzburg, Residenzgalerie) (FIG. 10)¹⁵⁵; l'esemplare Colonna, di dimensioni maggiori¹⁵⁶, si atteneva quindi in modo più fedele all'originale. Dell'insieme degli inventari Colonna presi in esame, è l'unica raffigurazione di sovrano per la quale viene riferito il nome dell'artista: il gusto per il collezionismo sovrasta qui l'interesse per il ritratto come *exemplum* di virtù, oggetto di memoria o espressione di fedeltà politica. D'altronde, se il numero di ritratti regali è rimasto più o meno invariato, la loro proporzione all'interno della raccolta appare ormai di ben minor rilievo rispetto a quanto avveniva all'inizio del secolo.

10.5 Artisti, modelli e fortuna

Nel percorso seguito attraverso gli inventari seicenteschi dei Barberini e dei Colonna, si sono incontrate schiere di ritratti di illustri sovrani di mano anonime e ormai perduti. A volte però le descrizioni sono assai precise e permettono di proporre qualche ipotesi sui modelli. In tal senso, gli inventari di Girolamo Colonna sono abbastanza eloquenti, sia per i ritratti entrati nella raccolta nel 1648, sia per quelli aggiunti successivamente. Del primo nucleo di ritratti a figura intera con cornici di pietra finta, diversi dipinti possono essere riferiti a modelli elaborati da Velázquez nel primo decennio della sua attività alla corte di Filippo IV. Ad esempio, il ritratto del re «giovane in piedi vestito di nero appoggiato al tavolino con catena d'oro col tosone al collo» ricorda le prime raffigurazioni eseguite dal pittore spagnolo nel 1623-24¹⁵⁷, quando la moda della catena d'oro portata a tracolla imperava a corte¹⁵⁸. Ritroviamo lo stesso gioiello nell'effigie del fratello don Carlos, «in piedi con una catena d'oro al collo», che evoca ugualmente un quadro dipinto da Velázquez nel 1626-28 (Madrid, Prado)¹⁵⁹. Elisabetta di Borbone, «con habito nero appoggiata ad una sedia con fazzoletto in mano» suggerisce una delle numerose varianti da un prototipo dello stesso artista datato all'inizio degli anni 1630¹⁶⁰. Del ritratto di Balhazar Carlos «mezzo armato, con bastone di comando in mano, con un morione in terra», non si conoscono esemplari dall'iconografia esattamente corrispondente, ma l'opera va forse avvicinata ai dipinti degli anni 1635-36, che riprendono il modello dell'infante in abito da cacciatore sempre di Velázquez (Madrid, Prado), e tra i quali esiste una versione in mezza armatura con bastone di comando, ma con una sedia invece del morione (L'Aia, Mauritshuis)¹⁶¹. Il ritratto del cardinale infante «in piedi in habito da cardinale, appoggiato con una mano al tavolino» può essere posto in relazio-

ne con una composizione derivata da Velázquez negli anni 1624-26, ma anche con un dipinto di Gaspar de Crayer realizzato a Bruxelles nel 1639 (Madrid, Prado)¹⁶²: la prima ipotesi sembra comunque maggiormente sostenibile, considerando che gli altri ritratti della serie vanno tutti riferiti all'ambiente spagnolo degli anni 1623-1635¹⁶³. Tra i dipinti che risultano aggiunti nel 1667, il ritratto del cardinale infante «vestito in habito da soldato col bastone di comando in mano» presenta l'iconografia degli anni in cui Ferdinando era governatore dei Paesi Bassi, elaborata sia da van Dyck intorno al 1634, in un'effigie in abiti cortesi (Madrid, Prado) di cui sono note versioni in armatura¹⁶⁴, sia da Rubens in un dipinto del 1636 che servì da modello per numerose altre raffigurazioni (Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of Art)¹⁶⁵, mentre il ritratto di Filippo IV «vestito da Campagna con bastone di comando in mano» deriva probabilmente da una delle rare rappresentazioni del re in tale veste (New York, Frick Collection) (FIG. 11), dipinta da Velázquez a Fraga nel 1644 e immediatamente replicata in numerose copie¹⁶⁶. Infine il ritratto della regina Marianna «in piedi appoggiata ad una sedia bassa con un fazzoletto in mano», va riferito al primo ritratto di questa consueta tipologia che il pittore di corte dipinse di lei nel 1652-53¹⁶⁷. Anche l'inventario di Maffeo Barberini, posteriore al 1672, offre preziose indicazioni sui ritratti spagnoli della sua collezione. L'effigie di Filippo IV «con un memoriale in mano e dall'altra il guanto e cappello con un guanto dentro a detto cappello et il tosone al collo» è probabilmente una versione di dimensioni ridotte di un'opera attribuita a Pedro de Villafranca della fine degli anni Cinquanta (Madrid, Prado)¹⁶⁸. Il ritratto della regina madre Marianna «a sedere che sta scrivendo» è ugualmente una replica di formato ridotto da un celebre modello, dipinto da Juan Carreño de Miranda, intorno al 1669 (Madrid, Prado) (FIG. 12)¹⁶⁹. Del Carlo II «con un leone, Spada e Picca alli piedi con bastone da comando in mano et il tavolino con un panno rosso con il regno e scitro sopra», si conserva invece un quadro del tutto simile, da riferire a un modello dello stesso pittore di corte Carreño della fine degli anni 1670, nel palazzo del Franc a Bruges¹⁷⁰. All'ingresso del casino di S. Isidoro nel 1689, quando vi abitava il gran connestabile Lorenzo Onofrio, era esposto un ritratto del medesimo re, ma «giovinetto con habito turchino e merletti bianchi», una descrizione che evoca le raffigurazioni elaborate da Sebastián de Herrera Barnuevo, intorno al 1670 (Hampton Court, Royal Collection) (FIG. 13)¹⁷¹. L'analisi andrebbe estesa ai ritratti dei re di Francia delle raccolte barberiniane e a quelli di cui rimangono descrizioni accurate negli inventari di altri casati, ma i pochi dati qui raccolti bastano per ora ad indicare un certo ritardo cronologico tra i quadri presenti a Roma e i modelli in uso in quel momento nelle rispet-

tive corti. Gli inventari non ci danno la data dell'ingresso di un dipinto nella collezione, ma la loro successione permette a volte di circoscriverla in modo più o meno preciso; in tal senso il caso dei ritratti asburgici esposti a palazzo Colonna nel 1648 è vistoso, e viene da chiedersi se almeno parte di essi non risalisse agli anni del primo soggiorno in Spagna del cardinale Girolamo, concluso nel 1627. Rimane comunque il dubbio sul puntuale aggiornamento dei ritratti regali disponibili sul mercato romano.

La galleria virtuale di ritratti di sovrani stranieri nei palazzi nobiliari della Roma seicentesca, di cui gli inventari Barberini e Colonna offrono una significativa testimonianza, era composta soprattutto di dipinti. Opere a volte protette da ricche cortine¹⁷³, spesso messe in rilievo da cornici sontuose, di quelle cornici descritte da Giulio Mancini come destinate a «imperatori, re et prencipi grandi» e il cui valore artistico poteva prevalere su quello del quadro¹⁷³. Numerose anche le incisioni, incollate su tela e incorniciate, che raffiguravano i sovrani da soli, in serie dinastiche, politiche o di uomini illustri. Alcune dovettero godere di particolare fortuna, come quella dell'infante di Spagna e poi arciduchessa Isabella Clara Eugenia, stampata su raso bianco, citata nelle collezioni Barberini, Colonna e Pamphilj¹⁷⁴. Grande assente invece la scultura: i busti di marmo e di bronzo erano opere forse di troppo impegno e spesa per questo tipo di raffigurazioni, e anche più difficili da spostare in caso di rovesciamenti politici¹⁷⁵. Appare quindi del tutto inconsueta la statua marmorea a figura intera di Luigi XIV (Roma, Villa Medici; Accademia di Francia) (FIG. 14), commissionata nel 1697 a Domenico Guidi dal principe Vaini, che la destinava al suo palazzo in segno di gratitudine per i favori ricevuti dal Re Sole¹⁷⁶. Tale carattere di eccezionalità rende forse meglio comprensibili le minacce di morte rivolte allo scultore da parte dell'ambasciatore di Leopoldo I, il quale contestava la raffigurazione del re di Francia con la corona di alloro e il globo sotto i piedi, un'iconografia a suo parere riservata all'imperatore.

Guidi cedette alle pressioni e la statua fu terminata da uno scultore francese. Ciò nonostante, l'opera è un'interpretazione prettamente romana dell'immagine di un sovrano straniero, eseguita da un modello pittorico di cui si trova traccia nell'inventario dell'artista italiano¹⁷⁷. Ma cosa sappiamo invece della provenienza e degli artefici di quella schiera di ritratti regi esposti nelle collezioni nobiliari romane? Se nel Regno di Napoli, ad ogni nuova incoronazione venivano inviati dalla Spagna i ritratti del re, da porre nei «luoghi di presenza», ovvero sotto i baldacchini del parlamento e dei palazzi del potere, l'arrivo a Roma delle effigi regali seguiva certo un percorso diverso. Anzitutto erano portate dagli ambasciatori, ministri ed agenti delle rispettive corone, ai quali ci

si poteva rivolgere per ottenere in prestito modelli da riprodurre, come fece il cardinale Alessandro Farnese per gli affreschi di Caprarola¹⁷⁸. I membri della curia pontificia mandati nelle nunziature potevano inoltre fare da tramite, sia nel corso del loro servizio presso le corti, sia una volta tornati a Roma. È il caso di Monsignor Pietro Vidoni, legato per lunghi anni in Polonia e poi cardinale protettore del regno, che procurò al cardinale Carlo Barberini i ritratti di Giovanni III Sobieski e della moglie Maria Casimira, probabilmente grazie a contatti mantenuti con agenti a Varsavia¹⁷⁹. Alcuni nunzi e legati al ritorno dai loro viaggi annoveravano nelle loro collezioni ritratti dei sovrani presso i quali avevano servito la Chiesa: abbiamo visto l'esempio del cardinale Francesco Barberini inviato in missione presso Luigi XIII e Filippo IV, ed è qui inevitabile citare il cardinale Camillo Massimo che dopo la sua nunziatura in Spagna poteva vantare di avere nelle sue raccolte i ritratti della famiglia reale di mano di Velázquez¹⁸⁰. Come si è visto, gli autori dei ritratti di sovrani stranieri sono di rado menzionati negli inventari romani e le poche attribuzioni suscitano spesso perplessità, come ad esempio le equazioni Carlo V-Tiziano e Francesco I-Leonardo che si trovano nell'inventario del cardinale Ludovico Ludovisi del 1633¹⁸¹. Ma alcuni dipinti erano sicuramente degli originali, come il ritratto giovanile di Filippo III a figura intera della collezione di Vincenzo Giustiniani, «di un Pittor Spagnolo che vi ha scritto il proprio nome», sfortunatamente non trascritto nell'inventario¹⁸². Se a Roma erano quindi presenti, in certe determinate collezioni, ritratti regi eseguiti dai pittori di corte delle rispettive corone e dalle loro botteghe, vi era anche un'importante produzione locale. A tale proposito, è sicuramente attendibile il riferimento a Jacob Ferdinand Voet per i ritratti di Carlo II e della regina madre Marianna presenti nel 1683, insieme all'effigie di Innocenzo XI, nella collezione di Gaspar de Haro y Guzmán, marchese del Carpio, non a caso ambasciatore di Spagna a Roma e attento collezionista, che aveva inoltre commissionato all'artista fiammingo attivo nella città fino alla fine degli anni Settanta i ritratti della moglie e della figlia, oltre a una delle sue celebri serie di *Belle*¹⁸³. Pochissimi quindi e spesso dubbiosi i nomi degli artisti celebri, ma il silenzio dei documenti non permette pertanto di desumere che tutti gli anonimi ritratti di re presenti a Roma erano opere di ignoti. Sappiamo infatti che alcuni importanti pittori, ancora in cerca di affermazione, esercitarono agli inizi presso botteghe specializzate in repliche di vario genere la redditizia attività di «capocchianti», ovvero copiavano ritratti o raffigurazioni di tipi. A quanto pare Caravaggio, nei suoi primi anni romani, dipingeva nella bottega di un certo «messer Lorenzo siciliano», «dove essendo estremamente bisognoso et ignudo faceva le teste per un grosso l'una et ne faceva tre il

giorno»¹⁸⁴; Antiveduto Grammatica invece, dopo aver lavorato per la bottega di Giovanni Domenico Angelini, specializzata in repliche di quadri di devozione e teste, aveva iniziato la sua attività indipendente copiando i ritratti di uomini illustri conservati a Villa Medici, «e non veniva in Roma principe, o personaggio, che non facesse ricapito di Antiveduto, per fargli ritrarre le teste di quegli huomini illustri; & in questo essercitio avanzossi con buona somma di guadagno; e di vero, che erano bellissime, e con buona maniera condotte sì, che acquistossi il nome di gran Capocciante»¹⁸⁵. Se per questi celeberrimi pittori l'attività di copista di ritratti non rappresentò che un momento di transizione¹⁸⁶, per altri meno dotati o fortunati dovette costituire in modo più stabile la principale fonte di guadagno. Gli inventari in tal senso fanno qualche nome: per il marchese del Carpio, «Vincenzo scolaro di monsù Ferdinando» replicava i ritratti del suo maestro Voet, Costantino Tirasio e Alessandro Grimaldi, figlio di Giovanni Francesco dei cui celebri paesaggi l'ambasciatore era un grande amatore, dipingevano la regina Marianna¹⁸⁷; per i Barberini copiavano ritratti Carlo Magnoni, allievo di Andrea Sacchi¹⁸⁸, Bartolomeo Rampini, Mariano de Vecchi e Francesco Pavese, discepolo di Carlo Maratti¹⁸⁹; e si può aggiungere Pier Paolo Vegli che per i Chigi replicava ritratti in quantità¹⁹⁰. Artisti quindi di cui si sa poco o niente, non necessariamente privi di talento, alcuni forse da mettere in relazione con quella categoria di pittori «indoratori» che riuniva maestranze artigiane, artisti specializzati in copie dozzinali e altri di indubbie capacità artistiche¹⁹¹. A quanto pare bisognava proprio essere ambasciatore del re di Spagna per commissionare nella città pontificia un ritratto di Carlo II a un ritrattista di fama, quale Jacob Ferdinand Voet. Di solito ci si rivolgeva a pittori non ancora affermati, allievi di artisti importanti che lavoravano per gli stessi committenti ad opere di maggior impegno. Vi erano inoltre botteghe specializzate o accorti mercanti, pronti a soddisfare principi premurosi di aggiornare i dispositivi di rappresentazione delle loro collezioni ma anche clienti più modesti, fedeli all'una o l'altra corona, o semplicemente desiderosi di arredare la loro casa con qualche serie di uomini illustri.

Dei numerosissimi ritratti di sovrani presenti nei palazzi romani del Seicento, non rimane oggi quasi nulla e i pochi quadri superstiti spesso non hanno riscontri documentari (FIGG. 15-16)¹⁹². Ma tale lacuna non va imputata a recenti carenze di conservazione. Già nelle collezioni del XVII secolo si perdono rapidamente le tracce di questi dipinti da un inventario all'altro, poiché la loro funzione politica, che li vincolava a criteri di attualità, rendeva la loro vita assai breve. Il passare degli anni, scandito da incoronazioni ed esequie, da successioni dinastiche, da mutamenti di alleanze politiche, conferiva e toglieva a quei dipinti il loro valore rap-

presentativo, segnava la fine della loro validità. Se nei territori della corona di Spagna, a Madrid come a Napoli, il ritratto del re regnante poteva raggiungere, dopo la morte del sovrano, la serie dinastica, questo non sembra accadere a Roma, neanche nelle collezioni di grandi feudatari quali i Colonna: il legame dei casati romani con i sovrani europei era vincolato al presente e al rapido scorrere degli avvenimenti. I ritratti ormai scaduti erano allora mandati nei castelli e palazzi dei feudi, o accatastati nei guardaroba. Questa sorte toccò anche alla serie di ritratti asburgici con cornice di pietra finta del cardinale Girolamo Colonna: nel 1716, risultano esiliati nel palazzo di Paliano e non sono più che quadri di «un cardinale», «un re», «una dama vestita di rosso», «un spagnuolo»¹⁹³. Le effigi regie così messe in ombra sono presto dimenticate e dopo aver perso la loro identità finiscono negli scantinati dei palazzi, confuse nella massa di quadri vecchi, laceri, dalle cornici rotte¹⁹⁴.

In luoghi immuni a criteri di collezionismo, quali le sagrestie, questi ritratti ebbero maggior fortuna, soprattutto se inseriti in serie a lungo aggiornate e furono progressivamente tramutati in testimonianza storica. Ancora oggi, ritratti di re di Francia, di Spagna, di Polonia o di imperatori popolano gli edifici delle antiche chiese nazionali. Ma nelle raccolte dei principi, la loro unica possibilità di sopravvivenza era legata al loro valore di opera d'arte, di oggetto da collezione. Se è possibile ad esempio seguire il ritratto di Olivares nelle varie fasi della collezione di Francesco Barberini¹⁹⁵, lo si deve alla probabile autografia di Velázquez. In tal senso è alquanto significativo il caso del piccolo ritratto giovanile di Carlo V, della bottega di Bernard van Orley, conservato nella galleria Borghese (FIG. 17): negli inventari seicenteschi se ne era persa l'identificazione, anche perché il modello di rappresentazione era precedente a quello che si impose con Tiziano, e veniva descritto come «un homo che porta il tosone in quadro piccolo»¹⁹⁶. Ma era pregiato per la sua fattura dettagliata, di mano fiamminga, tanto da venir attribuito in un primo tempo a Dürer e poi a Luca di Leyda. La fortuna del dipinto era segnata e questo spiega in parte che sia giunto fino a noi, mentre non rimane più nessuna traccia delle effigi che presentavano la galleria di Villa Borghese a metà del XVII secolo¹⁹⁷. Appare quindi meglio comprensibile l'assenza quasi totale di ritratti regi dalle esposizioni di quadri, che si svolgevano a Roma in occasione di alcune feste religiose e furono un fenomeno di notevole importanza per la storia del collezionismo¹⁹⁸. In quelle che ricorrevano annualmente a San Salvatore in Lauro, dal 1682 al 1725 si contano quattro eccezioni: tre ritratti di sovrani defunti da tempo, attribuiti a Tiziano - Carlo V a cavallo, di proprietà di Cristina di Svezia nel 1686, Filippo II dell'avvocato Zanelli nel 1707, Francesco I di casa Ruspoli nel 1708 -,

quindi opere da collezione, e un ritratto equestre di Giovanni III Sobieski, che apparteneva alla vedova Maria Casimira e fu esposto nel 1704 su richiesta del papa, quale *exemplum* di virtù militare e soprattutto di fede¹⁹⁹. Gli innumerevoli ritratti di «uomini in nero», senza nome né storia, ma attribuiti alla grande scuola veneziana del Cinquecento, che affollavano le pareti delle gallerie romane seicentesche, furono destinati a ben maggior fortuna rispetto alle orgogliose effigi di sovrani onorate un tempo sotto il baldacchino, e finirono per conquistarsi anche questo privilegio: nel palazzo Borghese a Campo Marzio, ai primi del Settecento, sotto il baldacchino si trovavano ormai «i due ritratti del Tiziano»²⁰⁰.

Nel contesto delle collezioni romane del Seicento, la storia di questi ritratti regali onorati e maltrattati appare estremamente significativa, per due principali motivi. Da un lato permette di esaminare le vicende dei modelli presenti a Roma e la loro fortuna, aprendo la questione del rapporto tra originale e copia, delle loro rispettive qualità artistiche, che non sempre si risolve con un semplice deprezzamento della replica in confronto al prototipo. D'altro canto, tocca nel vivo il discorso che si è andato delineando negli ultimi decenni sul "potere", o meglio sui "poteri" delle immagini, ovvero sulla capacità delle immagini di suscitare reazioni di natura non necessariamente intellettuale ed estetica, e soprattutto sulla loro valenza di "rappresentazione", quale sostituto di un'assenza e legittimazione di una presenza, che porta in sé un potenziale di forza ed efficacia, i cui effetti contribuiscono a definirne gli strumenti d'indagine²⁰¹. Tali aspetti non sono certo distinti, ma strettamente intrecciati nel problematico nesso tra opera d'arte e immagine. E se le effigi regie qui analizzate possono costituire un capitolo di storia politica e sociale, non va pertanto sottovalutata la loro pertinenza alla storia dell'arte.

Note

* Per i preziosi consigli, le generose segnalazioni e necessarie correzioni sono grata a José Luis Colomer, Anne-Lise Desmas, Sergio Guarino, Gérard Labrot, Matteo Lafranconi, Francesco Mozzetti, Francesco Petrucci, Luigi Spezzaferro.

1. Per l'interpretazione dei cicli decorativi citati in queste pagine, si rimanda a J. Kliemann, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Silvana, Milano 1993, pp. 37-67; per le implicazioni politiche degli affreschi della Sala dei Fasti Farnesiani di Caprarola, cfr. anche L. W. Partridge, *Divinity and Dynasty at Caprarola: Perfect History in the Room*

of Farnese Deeds, in "Art Bulletin", LX, 1978, pp. 494-530, e C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento*, Jandi Sapi, Milano 1998-99, I, pp. 178-204.

2. U. Muccini e A. Cecchi, *Le stanze del principe in Palazzo Vecchio*, Le Lettere, Firenze 1991, pp. III, 166-7; U. Kleefisch Jobs, *Die Errichtung der Grabmäler für Leo X und Clemens VII und die Projekte für die Neugestaltung der Hauptchorkapelle von S. Maria sopra Minerva*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 4, 1988, pp. 524-41; F. Mancinelli, *L'incoronazione di Francesco I nella Stanza dell'Incendio di Borgo*, in *Raffaello a Roma*, atti del convegno, Edizioni dell'Elefante, Roma 1986, pp. 163-72. Bandinelli eseguì anche una statua di Carlo V incoronato da Clemente VII, terminata da Giovanni Caccini (Firenze, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento).

3. Kliemann, *Gesta dipinte*, cit., pp. 79-96.

4. G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura*, Paolo Gottardo Pontio, Milano 1584 (rist. anastatica Olms, Hildesheim 1968), pp. 343-4.

5. R. Zapperi, *Le cardinal Odoardo et les Fastes Farnèse*, in "Revue de l'Art", 77, 1987, pp. 62-5.

6. Kliemann, *Gesta dipinte*, cit., pp. 217-20.

7. Un corrispettivo di queste due scene si trova nella sala di Clemente VII (1556-62) in Palazzo Vecchio a Firenze, in cui Vasari dipinse sia il matrimonio di Enrico II con Caterina de' Medici, celebrato da Clemente VII, sia le prime nozze di Margherita d'Austria con il duca Alessandro de Medici, in presenza di Carlo V; Muccini e Cecchi, *Le stanze del principe*, cit., pp. 174-7.

8. Il *trompe-l'oeil* dell'ombra portata conferisce un maggior effetto di presenza al ritratto di Enrico II, ma lo sfondo uniforme dietro l'effigie di Filippo II è forse imputabile a un restauro antico; Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari*, cit., I, pp. 188, 192. Tale ipotetica pulitura dovrebbe comunque essere precedente alla traduzione incisoria dei due ritratti ad opera di G. B. Falda, che trascrive fedelmente il tratteggio dell'ombra di Enrico II, del tutto assente nella stampa di Filippo II.

9. N. Spinosa (a cura di), *La Collezione Farnese. Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte*, Electa Napoli, Napoli 1994-96, II, pp. 67-9. In questo catalogo, l'identificazione del ritratto di Carlo V è messa in dubbio, tanto da ridurre il suo titolo a «ritratto di uomo col toson d'oro»: una precauzione che risulta poco comprensibile, se si considera la stretta corrispondenza tra l'iconografia del dipinto e quella delle effigi imperiali negli affreschi di Caprarola, in particolare nella *Tregua di Nizza* e l'*Entrata a Parigi*. Va notato che lo stesso modello fu usato per la figura di Carlo V in armatura nella *Guerra Luterana*, e in abiti cortesi ma con la testa lievemente girata nell'*Entrata del cardinale Alessandro a Worms*; invece, nell'*Omaggio di Carlo V*, la posizione inginocchiata dell'imperatore impedì una trascrizione puntuale del modello e sfociò in una rappresentazione piuttosto maldestra dei suoi tratti.

10. Allo stesso modo, il cardinale chiedeva al Panvinio nello stesso mese di agosto di ottenere il ritratto di Alessandro Vitelli dal figlio, il cardinale Vitellozzo Vitelli, e di trovare un'effigie di Louis de Guise con l'aiuto del cardinale Ascanio Sforza; L. W. Partridge, *Divinity and Dynasty*, cit., p. 496, nn 4-5.

11. B. Jestsasz, *L'inventaire du Palais et des propriétés Farnèse à Rome en 1644*, École Française de Rome, Roma 1994.
12. Ivi, p. 59, nn. 993-1005.
13. Ivi, p. 71, n. 1460.
14. Felipe II. *Un monarca y su época. La monarquía hispánica*, catalogo della mostra di El Escorial, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid 1998, p. 562.
15. Jestsasz, *L'inventaire du palais*, cit., pp. 34-5, nn. 239-41, 244-5, 248; pp. 91-2, nn. 2052-3, 2069-72.
16. Jestsasz, *L'inventaire du palais*, cit., p. 92, n. 2078: «Uno [quadro] in tavola, ritratto di Filippo 2°, due donne et un infante, con cornici». Nell'inventario del 1760, la descrizione del dipinto precisa la posizione delle figure femminili, ma travisa l'identificazione del re: «Un quadro in tavola, palmi 2, larg. 3 1/2. Carlo V con due dame in piedi e un piccolo infante. Maniera antica».
17. Il dipinto conservato presso l'Hispanic Society of America misura 50 x 80 cm, mentre le dimensioni citate nell'inventario corrispondono a ca. 44,7 x 78,2 cm.
18. Jestsasz, *L'inventaire du palais*, cit., p. 126, n. 3097; Spinosa, *La collezione Farnese*, cit., II, p. 177.
19. Jestsasz, *L'inventaire du palais*, cit., p. 172, nn. 4331, 4377, 4379. Si tratta del Carlo V di bottega di Tiziano, oggi a Capodimonte, di un quadretto di Margherita d'Austria probabilmente su modello di Anthonis Mor, e di un altro della stessa Madama seduta davanti a un busto dell'imperatore suo padre, opera variamente attribuita a Bartolomeo Cancellieri o alla cerchia di Sebastiano del Piombo (Parma, Galleria Nazionale); L. Fornari Scianchi (a cura di), *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere del Cinquecento e iconografia farnesiana*, F. M. Ricci, Milano 1998, pp. 61-2, n. 180.
20. Jestsasz, *L'inventaire du palais*, cit., p. 74, n. 1564; p. 219, nn. 5359, 5369. Nelle collezioni farnesiane si trovano inoltre serie di ritratti dei re di Portogallo, che commemorano l'unione di Alessandro Farnese con Maria d'Aviz; ivi, p. 117, n. 2914; p. 136, n. 3312; Fornari Scianchi, *Galleria Nazionale di Parma*, cit., pp. 205-10, n. 368.
21. G. Labrot, *Collections of Paintings in Naples. 1600-1780*, Saur, München 1992. Per un'analisi approfondita della presenza di questi ritratti e la loro funzione, cfr. anche il bel capitolo "Le portrait dans les collections de l'aristocratie napolitaine (XVII-XVIII siècles)" di G. Labrot, *Études napolitaines*, Champ Vallon, Seyssel 1993, pp. 203-22. Per la questione delle collezioni spagnole, si rimanda a M. B. Burke e P. Cherry, *Collections of Paintings in Madrid. 1601-1755*, Getty Information Institute, Los Angeles 1997. Va notato che la consultazione dell'indice richiede una certa accortezza, perché i ritratti dei re regnanti sono elencati sia sotto il nome dei singoli re, sia sotto le voci «Unknown King of Spain» e «Unknown King», non considerando che menzioni quali «El retrato del Rey» corrispondono di solito al re regnante alla data dell'inventario.
22. Per tale valenza che prende corpo nel ritratto imperiale bizantino e persico, con mutazioni di forma e significato, fino all'odierno ritratto politico fotografico, posto in luoghi quali gli uffici dell'amministrazione statale, si rimanda a H.

- Belting, *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, C. H. Beck, München 1990 (trad. francese, Ed. du Cerf, Paris 1998, pp. 19-24, 137-53).
23. D. H. Bodart, *Enjeux de la présence en image: les portraits du roi d'Espagne dans l'Italie du XVIIe siècle*, in *The Diplomacy of Art. Artistic Creation and Politics in Seicento Italy*, atti del convegno di Firenze (Villa Spelman), a cura di E. Cropper, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 2000, pp. 76-99.
24. M. Fagiolo dell'Arco, *Corpus delle feste a Roma. 1. La festa barocca*, De Luca, Roma 1997.
25. E. Maser, *The Statue of Henry IV in Saint John Lateran: A Political Work of Art*, in "Gazette des Beaux-Arts", VIIe pér., 56, 1960, pp. 146-56; S. Pressouyre, *Nicolas Cordier. Recherches sur la sculpture à Rome autour de 1600*, Ecole Française de Rome, Roma 1984, I, pp. 151-8, II, pp. 401-5; S. F. Ostrow, *Gianlorenzo Bernini, Girolamo Lucenti, and the Statue of Philip IV in S. Maria Maggiore: Patronage and Politics in Seicento Rome*, in "Art Bulletin", 73, 1991, pp. 89-118. Cfr. anche l'indignazione che suscitò in Alessandro VII il progetto vagheggiato dal cardinale Mazzarino nel 1660 di erigere una statua equestre di Luigi XIV sulla scalinata di piazza di Spagna; T. A. Marder, *The Decision to Build the Spanish Steps: From Project to Monument*, in *Projects and Monuments in the Period of the Roman Baroque*, a cura di H. Hager e S. S. Munshower, University Park, Pennsylvania s.l. 1984, pp. 82-100.
26. D. Di Castro, A. M. Pedrocchi, P. Waddy (a cura di), *Il palazzo Pallavicini Rospigliosi e la galleria Pallavicini*, Umberto Allemandi & C., Torino 2000, pp. 318-9, nn. 7-8.
27. Cfr. ad esempio il banchetto offerto nel palazzo del marchese del Bufalo per l'ambasciatore polacco nel 1680; [Giovanni Komarek], *Copia di Lettera scritta da N. N. nella quale si legge la Relatione distinta dell'Ingresso, Cavalcate, e Ceremonie fatte in questa Città di Roma nell'occasione della venuta del Sig. Duca Radzivil Ambasciatore d'obbedienza appresso la Santità di N. Sig. PP. Innocentio XI l'anno MDCLXXX*, Michel'Ercole, Roma 1680, p. 11. Va notato che il palazzo del Bufalo rivestiva in quel periodo una funzione diplomatica, poiché vi alloggiava l'ambasciatore, e che lo stesso dispositivo si ritrova nelle ambasciate vere e proprie, come il palazzo di Spagna in cui si svolse il 2 febbraio 1671 un banchetto in onore dell'entrata dell'ambasciatore straordinario; *Ambasciata di Ubidiienza fatta alla S. ta di Clemente X in nome di Carlo Secondo il Felice Re delle Spagne e di Marianna d'Austria la Prudente Sua Madre Regina Governadrice da D. Pietro Antonio d'Aragona Duca di Segorbe e di Cardona, Vicerè di Napoli...*, Ignatio de' Lazari, Roma 1671, pp. 167-8.
28. A. Spagnoletti, *Principi italiani e Spagna nell'età barocca*, Bruno Mondadori, Milano 1996.
29. BAV, *Barb. lat.* 5970; J. L. Colomer, *Luoghi ed attori della "pietas hispanica" a Roma all'epoca di Borromini*, in *Francesco Borromini*, atti del convegno di Roma (Biblioteca Hertziana), a cura di C. L. Frommel e E. Sladek, Electa, Milano 2001, pp. 346-57, in particolare pp. 348, 356 n.
30. S. B. Butters, *Riflessioni sul mecenatismo del cardinale Ferdinando de' Medici*, in *Villa Medici. Il sogno di un cardinale. Collezioni e artisti di Ferdinando de' Medici*, catalogo della mostra, a cura di M. Hochmann, De Luca, Roma 1999, pp. 23, 41 n.

31. Già nel 1556, Ulisse Aldrovandi citava a casa del cardinal Rodolfo Pio da Carpi «molti ritratti di huomini famosi» di mano di Raffaello; U. Aldrovandi, *Delle statue antiche*, appresso Giordano Ziletti, all'insegna della Stella, in Venetia 1556, p. 208. Una raccolta di 186 dipinti, tra cui ritratti d'imperatori, re di Francia, di Spagna e d'Inghilterra, era stata riunita a Villa Medici dal cardinale Ferdinando, prima ancora di diventare granduca di Firenze, e servì da modello per tutto il Seicento; A. Cecchi, *La collection de tableaux*, e S. Deswarte, *Le décor de la Villa Ricci*, in *La Villa Médicis*, a cura di A. Chastel e Ph. Morel, Académie de France à Rome, Roma 1991-92, II, pp. 531-8, 486-505. Nel 1627, il cardinale del Monte annoverava nelle sue collezioni una serie di ben 277 uomini illustri; C. L. Frommel, *Caravaggios Frühwerk und der Kardinal Francesco Maria del Monte*, in "Storia dell'Arte", 9-10, 1971, pp. 30-49.

32. J. M. Merz, *Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom*, E. Wasmuth, Tübingen 1991, pp. 293-5.

33. Devo la segnalazione di questi dati inediti alla cortesia di S. Guarino.

34. G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi e L. Salerno, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1956, pp. 144-5.

35. M. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York University Press, New York 1975; E. A. Safarik, *Collezione dei dipinti Colonna. Inventari 1611-1795*, Saur, München 1996. Per la committenza e il collezionismo nella Roma del Seicento si rimanda, a titolo indicativo, a F. Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, Yale University Press, New Haven-London 1980; T. Magnuson, *Rome in the Age of Bernini*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1982-1986.

36. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini*, cit., p. 65, nn. 31-2.

37. Nell'inventario della collezione di Maffeo Barberini, redatto nel 1623 al momento della sua elezione pontificia, i quattro ritratti sono citati con la menzione dell'identità degli effigiati; ivi, p. 67, nn. 42-5. Si ritrovano poi nell'inventario di don Taddeo Barberini del 1648-49, in cui sono specificate le dimensioni: i ritratti del re e della regina misuravano circa 190 x 123 cm, quelli dei principi, raffigurati «putti», circa 100, 5 x 78 cm; ivi, p. 205, nn. 367, 369, 370.

38. Ivi, p. 71, n. 6.

39. Ivi, p. 83, n. 202.

40. Ivi, p. 84, n. 223.

41. Ivi, p. 87, nn. 289-90. Erano anamorfoosi probabilmente simili a quelle elaborate da Jean-François Niceron, tra cui una raffigura proprio il ritratto di Luigi XIII (FIG. 7), ma è datata verso il 1635 (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, palazzo Barberini); *Anamorphoses, jeu de perspective*, catalogo della mostra, Rijksmuseum-Musée des Arts Décoratifs, Amsterdam-Paris, 1975-76, p. 32.

42. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini*, cit., p. 75, n. 4.

43. Cassiano del Pozzo, che accompagnò il cardinale Francesco sia in Francia, sia in Spagna, scrisse nel suo diario che il 3 agosto 1626 «compare in nome di Sua Maestà il Guardagioie a regalarlo [il cardinale Barberini] d'un gioiello di diamanti legati in foggia come dicono i francesi a rocher, cioè a monti di dia-

manti, che erano tagliati a faccette, e quello di cima era tavola, ma non quadra era lavoro alla francese non si scorgendo a pena la legatura, può servire di gioiello da donne, e per cappello, e per agrappo da Piviale sotto s'apriva in foggia di scatoletta, nella quale era il ritratto di Sua Maestà del naturale, fatto però quando era di manco età, furono donate per i fratelli di Sua Signoria Illustrissima dodici medaglie d'oro col ritratto di Sua Maestà»; BAV, *Barb. lat.* 5689, c. 140r. Dall'inventario risulta che delle dodici medaglie d'oro quattro erano state consegnate a Carlo, Taddeo e Antonio Barberini e al cardinale Lorenzo Magalotti, mentre il gioiello di diamante è forse riportato sotto la voce «argenti diversi, gioie e cristalli».

44. Il 23 e il 29 luglio, il re aveva anche fatto presentare ai membri più importanti della legazione collane con «una medaglia con l'effigie di Sua Maestà e Appollo col carro con motto che diceva lustrat, et foveat»; ivi, cc. 130r, 134v-135r. La medaglia è illustrata in M. Hergott, *Monumentorum Aug. Domus Austriaca. t. II. Nummotheca Principum Austriae...*, Johannes Georg Felner, Friburgo de Brisgovia 1752, tav. XLII, n. 2.

45. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini*, cit., p. 93, n. 413; p. 96, n. 453; p. 115, n. 512.

46. Ivi, p. 84, nn. 225-7, 234.

47. Ivi, p. 94, n. 428.

48. E. Harris, *Cassiano dal Pozzo on Diego Velázquez*, in "Burlington Magazine", CXII, 1970, pp. 364-73.

49. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini*, cit., p. 82, n. 176.

50. Ivi, p. 249, n. 843; p. 255, n. 959.

51. Ivi, p. 235, n. 503; p. 246, nn. 788-9.

52. Ivi, p. 253, n. 935.

53. Ivi, p. 234, n. 476; p. 252, n. 214. A proposito del nano del duca di Créqui, celebre all'epoca per le perfette proporzioni del suo corpo minuto, e oggi per il busto di marmo che gli scolpì François Duquesnoy, cfr. I. Lavin, *Duquesnoy's "Nano di Créqui" and Two Busts by Francesco Mochi*, in "Art Bulletin", LIII, 1970, pp. 132-49.

54. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini*, cit., p. 233, n. 455.

55. Ivi, p. 235, nn. 515-6, 518; p. 246, n. 786; p. 253, n. 933. Dei dipinti dell'inventario precedente, si ritrovano il ritratto di un re defunto e quello di Olivares; ivi, p. 248, n. 827, p. 234, n. 478.

56. Ivi, p. 235, nn. 491, 504.

57. Ivi, p. 235, n. 506. Di Enrichetta Maria si conservava un altro dipinto; è inoltre citato un ritratto della regina Caterina, prima moglie di Enrico VIII; ivi, p. 235, n. 505; p. 248, n. 828.

58. R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, Phaidon, London 1966, p. 207; E. Larsen, *The Paintings of Anthony van Dyck*, Luca Verl., Düsseldorf 1988, II, pp. 314-5, n. 797.

59. Ivi, pp. 341-2, nn. 873-5.

60. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini*, cit., p. 36, n. 284. Va notato che già nell'aprile del 1633, Mariano de Vecchi dipingeva per i Barberini un ritratto della regina d'Inghilterra.

61. Ivi, p. 246, n. 782; p. 248, n. 822.
62. Ivi, p. 248, n. 819; p. 219, n. 19; A. de Vesme, *Stefano Della Bella. Catalogue raisonné*, a cura di P. Dearborn Massar, Collectors Editors, New York 1971, I, pp. 56-8, nn. 44-9, II, pp. 16-7.
63. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini*, cit., p. 235, n. 494. Del re di Svezia era anche presente un ritratto a stampa, ivi, p. 220, n. 99.
64. O. Poncet, *Les cardinaux protecteurs des couronnes en cour de Rome dans la première moitié du XVII^e siècle: l'exemple de la France*, in *La corte di Roma tra Cinque e Seicento "Teatro" della politica europea*, a cura di G. Signorotto e M. A. Visceglia, Bulzoni, Roma 1998, pp. 461-80.
65. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini*, cit., p. 166, n. 216.
66. F. Bardon, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII*, A. et J. Picard, Paris 1974.
67. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini*, cit., p. 161, nn. 176-8; p. 162, nn. 93-4, 96.
68. Ivi, p. 176, n. 514-5.
69. Ivi, p. 176, n. 524. Come segnalatomi da L. Spezzaferro, questo dipinto proviene probabilmente dalla collezione di Lelio Guidiccioni.
70. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini*, cit., pp. 172-3, nn. 383, 396.
71. Ivi, p. 161, n. 88; p. 183, n. 710; Lavin, *Duquesnoy's "Nano di Créquy"*, cit., pp. 132-7.
72. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini*, cit., p. 176, nn. 529, 532.
73. D. van Ameyden, *Diario*, BC, mss. 1831-1833, I, 13 aprile 1641, c. 67 v.
74. La data esatta della visita è riportata in una lettera del cardinale Francesco al nunzio a Parigi Ranuccio Scotti, del 5 aprile 1641; BAV, *Barb. lat.* 8210, cc. 97r-98r.
75. B. Dorival, *Art et politique en France au XVII^e siècle: la galerie des hommes illustres du palais cardinal*, in "Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français", 1973, pp. 43-60.
76. H. Levi, *L'inventaire après décès du cardinal de Richelieu*, in "Archives de l'art français", XXVII, 1985, p. 61, n. 983.
77. A. Nicoletti, *Della vita di papa Urbano Ottavo e istoria del suo pontificato*, VIII, BAV, *Barb. lat.* 4737, cap. 6, cc. 201r-316r, in particolare cc. 290v-304v; P. Blet (a cura di), *Correspondance du nonce en France Ranuccio Scotti (1639-41)*, Presses de l'Université Grégorienne, Roma-Paris 1965, pp. 499-534.
78. L. von Pastor, *Storia dei papi dalla fine del Medioevo*, Desclée, Roma 1942-51, XIII, pp. 543-4.
79. Van Ameyden, *Diario*, cit., II, c. 245v.
80. Poncet, *Les cardinaux protecteurs*, cit., pp. 469-70.
81. Van Ameyden, *Diario*, cit., II, c. 91r.
82. Ivi, c. 183r. L'episodio è anche riportato da G. Gigli, *Diario romano*, a cura di G. Ricciotti, Tumminelli, Roma 1958, II, p. 456; Pastor, *Storia dei papi*, cit., XIV, pp. 41-2.
83. Van Ameyden, *Diario*, cit., II, cc. 187r, 188v, 189r.
84. D. van Ameyden annota che, secondo Donna Olimpia, Innocenzo X era maggiormente adirato per l'esposizione dell'arme di Francia sui palazzi Barberini che per la fuga del cardinale Antonio; ivi, c. 186r.

85. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini*, cit., p. 197, n. 210. L'inventario risale al 1648-49.
86. Van Ameyden, *Diario*, cit., II, c. 260 r.
87. Ivi, III, c. 30r.
88. Rimangono un ritratto di Enrichetta Maria, esposto nella galleria e forse opera di van Dyck, uno di una regina di Polonia e uno di Luigi XIV, entrambi custoditi nel guardaroba; Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini*, cit., p. 355, n. 48; p. 357, n. 122; p. 362, n. 232.
89. *Vera relazione delle feste fatte in Roma per la pubblicazione della pace stabilita tra le due corone, con le cerimonie fatte, & esatta descrizione del Suntuoso Apparato della Chiesa di S. Maria della Pace, con un racconto delle Funzioni delle due Chiese Nationali*, Francesco Moneta, Roma 1660, n. p.
90. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini*, cit., p. 296, nn. 103-4; p. 307, n. 306.
91. Ivi, p. 298, n. 14.
92. Ivi, p. 313, n. 422.
93. Ivi, pp. 309-11, nn. 359, 385, 389, 404.
94. Ivi, p. 314, n. 465.
95. Ivi, pp. 312-3, n. 420, 422.
96. Ivi, p. 308, n. 343; p. 315, n. 475; p. 321, n. 609; p. 322, n. 642. Del ritratto di Anna d'Austria con i figli Luigi e Filippo rimane un pagamento a Carlo Magnone del 31 dicembre 1643; ivi, p. 24, n. 191. Questo documento permette di fare una cernita fra i diversi dipinti conservati che corrispondono alla descrizione dell'inventario, e di avvicinare il quadro Barberini ai modelli eseguiti negli anni 1641-42 (Versailles, Musée National du Château; Moncalieri, Castello), in cui la fisionomia di Luigi XIV è desunta da un ritratto attribuito a Claude Deruet (Orléans, Musée des Beaux-Arts); F. G. Pariset, *Claude Deruet*, in "L'œil", 155, 1967, pp. 10-8, fig. 11; C. Constant (a cura di), *Musée National du Château de Versailles. Les peintures*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1995, II, p. 1022, n. 5720; M. O'Neill, *Musée des Beaux-Arts d'Orléans. Les peintures de l'école française des XVII^e et XVIII^e siècles*, S. Chiffolleau, Nantes 1981, I, pp. 49-50; n. 32.
97. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini*, cit., p. 305, n. 283; p. 314, n. 447.
98. Ivi, p. 313, nn. 442-3.
99. O. Poncet, *Antonio Barberini et la papauté: réflexions sur un destin individuel en cour de Rome au XVII^e siècle*, in "Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée", 108, 1996, pp. 407-42.
100. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini*, cit., p. 286, n. 472.
101. Ivi, pp. 384-5, nn. 516, 555, 567. Il cardinale Antonio aveva lasciato in eredità al nipote Maffeo due ritratti del re e della regina di Francia, di cui non si ritrovano però tracce precise; ivi, p. 350, n. 347.
102. Ivi, p. 382, n. 492.
103. Ivi, p. 382, nn. 483, 487; p. 384, n. 539.
104. Ivi, pp. 382-5, nn. 488, 503, 525-6, 533, 557.
105. Ivi, p. 385, nn. 544, 549.

106. L'iconografia di alcuni dei ritratti elencati è successiva alla data del conferimento del Toson d'oro.
107. Due ritratti di Carlo II, tre di Marianna, uno di Filippo IV e uno di Luigi XIV; ivi, p. 402, n. 196; pp. 410-1, nn. 385, 387, 397, 399; p. 413, nn. 442, 453.
108. Ivi, pp. 426-7, nn. 5-7, 32.
109. Ivi, p. 438, n. 252.
110. Ivi, p. 434, n. 158.
111. E. Garms-Cornides, *Spanischer Patriotismus und "österreichische" Propaganda. Habsburger-Porträts in einer römischen Kirche aus der Zeit des spanischen Erbfolgekriegs*, in "Römische historische Mitteilungen", 31, 1989, pp. 255-82.
112. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini*, cit., pp. 434-5, nn. 145-6, 170, 180.
113. Ivi, p. 438, n. 247; p. 446, n. 476.
114. Ivi, p. 438, n. 256.
115. A. Sutherland Harris, *Andrea Sacchi*, Phaidon, Oxford 1977, p. 94, n. 68, cita il perduto dipinto tra gli autografi di Sacchi, come ritratto del principe Radziwill, di cui confonde l'identità con quella di Ossolinski.
116. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini*, cit., p. 2, n. 7.
117. Ivi, p. 433, n. 131; p. 443, n. 392; p. 446, n. 478. Anche Don Francesco Barberini, nipote del cardinale Carlo, aveva nella sua collezione, alla data del 1687, un ritratto di Giacomo II, a cavallo, «grande fuori misura»; ivi, p. 423, n. 13.
118. Safarik, *Collezione dei dipinti Colonna*, cit., pp. 3-4, nn. 11, 39-41.
119. Ivi, p. 4, nn. 49, 51. L'«Infante» va forse identificato con il principe Filippo.
120. Ivi, p. 5, nn. 76-7.
121. Cfr. l'inventario della sua collezione in data 1613; ivi, pp. 6-8, nn. 8, 22, 24-5, 49, 52, 64.
122. Ivi, p. 13, nn. 85, 92.
123. Ivi, pp. 29-31, nn. 50-1, 89, 129, 134-5.
124. Ivi, p. 31, n. 133.
125. Ivi, pp. 22-6, nn. 21, 58, 64-5, 74. Interessante inoltre è la menzione «Quadro uno in Carta con il suo Telaro che si piega della Cavalcata di Papa Clemente 7.º et Carlo 5.º longo p. mi trentotto in circa», da identificare con una delle due serie monumentali di incisioni che furono eseguite in memoria del corteo trionfale di Carlo V per la sua incoronazione a Bologna il 24 febbraio 1530. Considerando che la più antica, opera di Robert Péril, comprende 24 silografie ordinate in due fasce sovrapposte per una dimensione complessiva di 50 x 484 cm, la cavalcata Colonna va identificata con un esemplare incompleto dell'altra serie, eseguita ad acquaforte da Nicolaus Hogenberg, costituita da 40 fogli per una lunghezza totale di 1180 cm, di cui si conoscono ben sei edizioni cinquecentesche. Va notato che un esemplare completo dell'incisione di Hogenberg si trovava, montato su tela, nelle collezioni della Rovere a palazzo ducale di Urbino, ed è oggi conservato presso la Biblioteca Comunale di Urbina; *L'incisione del corteo trionfale di Carlo V di Nicolaus Hogenberg. Un capitolo del Rinascimento in un'acquaforte delle collezioni roveresche*, catalogo della mostra, a cura di J. T. Spike, Edizioni Biblioteca e Civico Museo di Urbina,

- Urbina 1999; *La imagen triunfal del emperador: la jornada de la coronación imperial de Carlo V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*, catalogo della mostra, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid 2000, pp. 257-315.
126. Safarik, *Collezione dei dipinti Colonna*, cit., p. 40, n. 209.
127. Ivi, p. 42, n. 16. In quegli anni, un ritratto di Filippo IV di notevoli dimensioni si trova invece negli appartamenti dell'abate Pietro Colonna, figlio del gran connestabile, e raffigura il re «in piedi, con habito nero, in una mano tiene un Viglietto, l'altra sul pomo della spada, e da una banda un tavolini, sopra del quale vi sono i guanti, il cappello con penna, dall'altra vi è un cane di bertagna»; ivi, p. 44, n. 3; p. 57, n. 3.
128. Ivi, p. 47, nn. 31-2; pp. 49-50, nn. 67, 100-2.
129. L'inventario del 1647 elenca dipinti tutti provenienti dall'eredità di Filippo I; ivi, pp. 61-7, nn. 30-1, 64, 94-6 per i ritratti di sovrani.
130. Ivi, p. 69, nn. 12-4.
131. Ivi, p. 69, nn. 15-6; p. 73, nn. 142-4.
132. Ivi, p. 72, n. 126.
133. Ivi, p. 82, n. 156.
134. Ivi, p. 77, n. 10.
135. Cfr. l'inventario di Girolamo Colonna del 1664; ivi, pp. 85-7, nn. 24-5, 53, 74-6.
136. Ivi, p. 113, nn. 257-9; pp. 116-7, nn. 354-5, 375, 377-86.
137. Ivi, p. 113, nn. 250-1; p. 116, n. 357.
138. Fa eccezione il ritratto del cardinale Granvelle, citato a Genazzano nel 1626; ivi, p. 18, n. 42.
139. Ivi, p. 106, nn. 68-70. Marcantonio V aveva anch'egli nella sua raccolta un ritratto dell'Almirante, che risultava nel 1654 «mandato alle Frattocchie»; ivi, p. 77, n. 34.
140. Fagiolo dell'Arco, *Corpus delle feste a Roma. I*, cit., pp. 340-1.
141. Cfr. l'inventario di Lorenzo Onofrio del 1664; Safarik, *Collezione dei dipinti Colonna*, cit., p. 98, n. 2.
142. Nel guardaroba era inoltre conservato un ritratto di Filippo IV; ivi, p. 133, n. 321; p. 139, n. 516.
143. Ivi, pp. 186-7, nn. 868, 882.
144. Ivi, p. 191, n. 934.
145. Ivi, p. 176, n. 697.
146. Ivi, p. 173, n. 639.
147. H. E. Wethey, *The Paintings of Titian. II. The Portraits*, Phaidon, London 1971, pp. 132-3, n. 84.
148. Safarik, *Collezione dei dipinti Colonna*, cit., p. 208, n. 1340; p. 212, nn. 1450-3.
149. Ivi, pp. 220-1, nn. 1647-8, 1660.
150. Ivi, p. 232, nn. 1969, 1978; p. 248, n. 2434; pp. 239-40, nn. 2198-202; p. 242, n. 2289.
151. Ivi, p. 207, n. 1313.
152. Ivi, p. 267, nn. 246, 248; p. 270, nn. 290, 305; p. 296, n. 787; pp. 327-8, nn.

- 1268, 1276; p. 330, n. 1339; p. 530, n. 2543; p. 535, nn. 2598, 2602; p. 550, nn. 2755-8; p. 573, n. 2913; p. 592, n. 3139.
153. Ivi, pp. 280-1, nn. 531, 535.
154. Ivi, p. 269, n. 281.
155. Peter Paul Rubens. 1577-1640, catalogo della mostra, Museen der Stadt Köln, Köln 1977, pp. 316-7, 351.
156. La versione cinquecentesca conservata, di autografia controversa, misura 172 x 119, 4 cm; la replica di Rubens di Salzburg 161, 5 x 137, 5 cm; quella Colonna ca. 201 x 134 cm.
157. Safarik, *Collezione dei dipinti Colonna*, cit., p. 117, n. 381. Cfr. il ritratto del Metropolitan Museum di New York, ma soprattutto il suo prototipo, nella radiografia del quadro ridipinto dallo stesso Velázquez (Madrid, Prado), che raffigura il re con la mano appoggiata al tavolo; J. López-Rey, *Velázquez. A Catalogue Raisonné of his Œuvre*, Faber & Faber, London, 1963, pp. 207-8, n. 236; p. 210, n. 241.
158. Harris, *Cassiano dal Pozzo on Diego Velázquez*, cit., p. 25.
159. Safarik, *Collezione dei dipinti Colonna*, cit., p. 116, n. 377; López-Rey, *Velázquez*, cit., p. 232, n. 326.
160. Safarik, *Collezione dei dipinti Colonna*, cit., p. 117, n. 383. Nella maggior parte delle versioni, la regina ha un ventaglio in mano, ma rimane anche un esemplare con il fazzoletto; López-Rey, *Velázquez*, cit., pp. 238-9, n. 345.
161. Safarik, *Collezione dei dipinti Colonna*, cit., p. 117, n. 386; López-Rey, *Velázquez*, cit., p. 230, n. 316.
162. Safarik, *Collezione dei dipinti Colonna*, cit., p. 116, n. 375; López-Rey, *Velázquez*, cit., p. 225, n. 298; Museo del Prado. *Catálogo de las pinturas*, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid 1996, pp. 88-9, n. 1472.
163. Nel caso dei ritratti di Filippo IV, Elisabetta di Borbone, Don Carlos e del cardinale infante, va certo osservato che anche Rubens dipinse nel corso della sua missione in Spagna del 1628 quadri di tipologie molto simili, a mezza figura, che furono poi replicati con numerose aggiunte e varianti, ma dei vari dipinti superstiti, autografi o di bottega, l'iconografia non coincide mai esattamente con quella descritta nell'inventario Colonna; F. Huemer (a cura di), *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. XIX. Portraits. I*, Arcade, Bruxelles 1977, pp. 113-4, n. 7; pp. 119-20, nn. 12-3; pp. 156-62, nn. 33-6.
164. Safarik, *Collezione dei dipinti Colonna*, cit., p. 117, n. 385; Larsen, *The Paintings of Anthony van Dyck*, cit., p. 304, n. 766.
165. H. Vlieghe (a cura di), *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. XIX. Portraits. II*, Harvey Miller, London 1987, pp. 80-1, nn. 91-2.
166. Safarik, *Collezione dei dipinti Colonna*, cit., p. 117, n. 379; López-Rey, *Velázquez*, cit., p. 215, n. 255; A. de Beruete, *El Velázquez de Parma: retrato de Felipe IV pintado en Fraga*, José Blass, Madrid 1911, pp. 15-6.
167. Safarik, *Collezione dei dipinti Colonna*, cit., p. 117, n. 381; López-Rey, *Velázquez*, cit., p. 241, n. 355.
168. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini*, cit., p. 385, n. 544; López-Rey, *Velázquez*, cit., p. 223, n. 289.
169. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini*, cit., p. 384, n. 525; Museo del Prado, cit., p. 64, n. 644. Nel Museo del Prado si conserva anche una

- versione ridotta del grande quadro di Carreño, attribuita a Claudio Coello; ivi, p. 78, n. 665.
170. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini*, cit., p. 384, n. 539; L. Devliegher, *De Keizer Karel-schouw van het Brugse Vrije*, Lannoo, Tielt 1987, p. 34.
171. Safarik, *Collezione dei dipinti Colonna*, cit., p. 208, n. 1340; E. Young, *Portraits of Charles II of Spain in British Collections*, in "Burlington Magazine", CXXVI, 1984, pp. 488-93, fig. 10.
172. Per l'uso delle cortine a protezione dei quadri, non riferito però ai ritratti, cfr. S. Rolfi, *Cortine e tavolini. L'inventario Giustiniani del 1638 e altre collezioni Seicentesche*, in "Dialoghi di Storia dell'Arte", 7, 1998, pp. 38-53.
173. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., p. 146; Di Castro, Pedrocchi e Waddy, *Il palazzo Pallavicini Rospigliosi*, cit., p. 315, nn. 1-2.
174. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini*, cit., p. 86, n. 275; Safarik, *Collezione dei dipinti Colonna*, cit., p. 58, n. 13; J. Garms, *Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj zur Kunsttätigkeit in Rom unter Innocenz X.*, Hermann Böhlau Nachf., Wien 1972, p. 440.
175. Un'eccezione si riscontra nella serie di busti cesarei che iniziava con gli imperatori antichi e si concludeva con Ferdinando II, realizzata nel 1634-36 per il cortile di palazzo Mattei di Giove: il ciclo presentava una valenza politica ma esaltava anche legami famigliari, poiché il suo committente, Asdrubale Mattei, era lontanamente imparentato con l'imperatore Ferdinando, tramite il matrimonio con Costanza Gonzaga di Novellara; G. Panofsky-Soergel, *Zur Geschichte des Palazzo Mattei di Giove*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XI, 1967-68, pp. 109-88.
176. D. L. Bershad, *Domenico Guidi, A 17th Century Roman Sculptor*, Ph. D., University of California, Los Angeles 1970, pp. 36-42.
177. Ivi, p. 127.
178. Nel 1635 i Barberini ottenevano un ritratto del maresciallo di Créquy tramite Mazzarino; Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini*, cit., p. 54, n. 418a.
179. Ivi, p. 435, n. 180. Cosimo III de' Medici si fece invece inviare direttamente da Varsavia, dal suo agente Francesco Bandinelli, tre ritratti di Sobieski; G. Gerola, *Le fonti italiane per la iconografia dei reali di Polonia*, in "La bibliofilia", XXXVI, 1934, II-12, pp. 428-505.
180. Nell'inventario del 1677 sono elencati, come opere di Velázquez, i ritratti di Filippo IV, Marianna, e delle due infanti, Maria Teresa e Margherita, oltre a quelli dello stesso cardinale e di Donna Olimpia Pamphilj, dipinti però a Roma; M. Pomponi, *La collezione del cardinale Massimo e l'inventario del 1677*, in *Camillo Massimo collezionista di antichità. Fonti e materiali*, a cura di M. Buonocore, L'Erma di Bretschneider, Roma 1996, pp. 91-157, nn. 100, 102, 136, 138, 140, 147. Esempi precedenti sono dati dai cardinali Sacchetti, Pamphilj e Monti che tornarono dalle loro nunziature in Spagna con anonimi ritratti della casa reale; M. Morán, K. Rudolf, *Nuevos documentos en torno a Velázquez y a las colecciones reales*, in "Archivo Español de Arte", 259-260, 1992, pp. 289-302; S. Salort Pons, *Velázquez and Giulio Sacchetti: two unpublished portraits of the King and Queen of Spain*, in "Burlington Magazine", CXLIII, 2001, pp. 67-72.

181. K. Garas, *The Ludovisi Collection of Pictures in 1633*, in "Burlington Magazine", CIX, 1967, pp. 287-9, 339-48, nn. 137, 270.
182. L. Salerno, *The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani*, in "Burlington Magazine", CII, 1960, pp. 21-7, 93-104, 135-48, n. 236.
183. Burke e Cherry, *Collections of Paintings in Madrid*, cit., pp. 726-86, nn. 148-9, 208-9, 779, 963-6. Per la richiesta di ritratti del re di Spagna a Voet nel 1680, cfr. M. Pizzo, *Il soggiorno lombardo del pittore fiammingo Jacob Ferdinand Voet*, in "Arte Lombarda", in corso di pubblicazione.
184. Postilla di G. P. Bellori a G. Baglione, *Le vite de' Pittori Scultori et Architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Andrea Fei, Roma 1642 (Roma, Biblioteca Corsiniana, ristampa anastatica Accademia Nazionale dei Lincei, E. Calzone, Roma 1933, a cura di V. Mariani), p. 136.
185. Baglione, *Le vite*, cit., pp. 292-3; G. Papi, *Antiveduto Grammatica*, Edizioni de Soncino, Soncino 1995, pp. 7-9; H. Ph. Riedl, *Antiveduto della Grammatica (1570/71-1626). Leben und Werk*, Deutscher Kunstverlag, München 1998, pp. 23-7.
186. A proposito di Antiveduto Grammatica, Baglione prosegue dicendo: «Ma per far vedere a i Pittori, ch'egli non solo sapeva far le teste, ma ancora le figure, cominciò ad operare de' quadro grandi con ritrarre dal naturale, e ne riportò credito, & honore [...]», un argomento che aveva già usato nella vita del grande ritrattista Scipione Pulzone, il quale dipingeva però dal vero: «Ma vedendo intanto Scipione, che il solo lavorar de' ritratti no l poteva porre nel numero de gli altri eccellenti Pittori, risolsesi di voler fare delle storie, e tavole d'altare»; Baglione, *Le vite*, cit., pp. 53, 293.
187. Burke e Cherry, *Collections of Paintings in Madrid*, cit., pp. 272 ss., nn. 28, 501, 960, 1001. Per Giovanni Francesco Grimaldi, che «dipinse molto, e molto pel marchese del Carpio», e una nota su suo figlio Alessandro, cfr. L. Pascoli, *Vite de' Pittori, scultori, ed architetti moderni*, Antonio De' Rossi, Roma 1730, rist. anast., E. Calzone, Roma 1933, I, p. 45-51; U. Thieme e F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, H. Volmmer, 1926-47, sub voce.
188. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini*, cit., p. 24, nn. 190-1; Suntherland Harris, *Andrea Sacchi*, cit., p. 87, n. 19; K. Wolfe, *Caravaggio: Another "Lute Player"*, in "Burlington Magazine", CXXVII, 1985, pp. 450-2.
189. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini*, cit., p. 30, n. 250, pp. 43-4, nn. 351, 353, p. 382, nn. 483, 487; p. 433, n. 131. Per Francesco Pavese, forse da indentificare con quel «Francesco Pavia» che dipinse i ritratti dei reali d'Inghilterra per Carlo Barberini, cfr. Pascoli, *Vite*, cit., I, p. 145; Thieme e Becker, *Allgemeines Lexikon*, cit., sub voce.
190. F. Petrucci, *Nuovi contributi sulle committenze Chigi nel XVII secolo. alcuni dipinti inediti nel Palazzo di Ariccia*, in "Bollettino d'Arte", 77, 1992, pp. 107-26.
191. Ad esempio, tra gli indoratori presenti alle congregazioni dell'Accademia di San Luca negli anni 1620-30, incontriamo sia Ascanio Barigioni, autore di una serie di mediocri ritratti di benefattori per la sagrestia dei canonici di

- Santa Maria Maggiore, sia Giacomo Galli, detto "Spadarino" come il più celebre fratello Giovanni Antonio, che eseguì una notevole decorazione ad affresco a Palazzo Savelli; Bodart, *Enjeux de la présence en image*, cit., pp. 80-1; M. Lafranconi, *L'Accademia di San Luca nel primo Seicento. Presenze artistiche e strategie culturali*, De Luca, Roma, in corso di pubblicazione.
192. È il caso dei ritratti di Filippo II e Maria Tudor conservati negli appartamenti privati di palazzo Colonna, di Enrico IV e Maria de' Medici a palazzo Patrizi, dell'infante Margherita a palazzo Rospigliosi Pallavicini; Felipe II. *Un monarca y su época*, cit., pp. 486-7, nn. 115, 117; A. M. Pedrocchi, *Le stanze del tesoriere. La quadreria Patrizi: cultura senese nella storia del collezionismo romano del Seicento*, Alcon, Milano 2000, p. 265, n. 135; Di Castro, Pedrocchi e Waddy, *Il palazzo Pallavicini*, cit., p. 98. I ritratti di Filippo IV e Isabella di Borbone, tuttora nella collezione Sacchetti a Roma, si possono invece rintracciare fin dal primo inventario noto del 1639; Salort Pons, *Velázquez and Giulio Sacchetti*, cit., p. 67.
193. Safarik, *Collezione dei dipinti Colonna*, cit., pp. 494-5, nn. 2241-3, 2245, 2247, 2249. La medesima sorte toccò al ritratto di Alfonso il Casto presente nella collezione di Francesco Barberini nel 1626-31, che risulta a Palestrina nel 1648-49; Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini*, cit., p. 115, n. 512; p. 201, n. 285.
194. Cfr. ad esempio nell'inventario di Filippo II Colonna del 1714-16, la parte finale della descrizione del palazzo romano ai SS. Apostoli, dove sono ammassati quadri, ma anche oggetti di uso comune, vecchi e rotti; Safarik, *Collezione dei dipinti Colonna*, cit., pp. 490-3.
195. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini*, cit., p. 94, n. 428; p. 234, n. 478; p. 360, n. 191.
196. P. della Pergola (a cura di), *Galleria Borghese. I dipinti*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1959, II, p. 178, n. 263.
197. G. Manilli, *Villa Borghese Fuori di Porta Pinciana*, Lodovico Grignani, Roma 1650, pp. 72-8. Erano esposti ritratti di varie dimensioni di Luigi XIII e della moglie, di Filippo III, di Ladislao IV, degli imperatori Rodolfo II e Maria, oltre a quelli del granduca di Toscana e di casa Borghese. Secondo Manilli, la maggior parte di questi dipinti era di mano del Padovanino, ovvero Ottavio Leoni, ma non è pertanto possibile accertare se lo fossero in particolare le effigi regali; C. Roxanne Robbin, *Scipione Borghese's acquisitions of paintings and drawings by Ottavio Leoni*, in "Burlington Magazine", CXXXVIII, 1996, pp. 453-8.
198. F. Haskell, *Art Exhibitions in Seventeenth Century Rome*, in "Studi Secenteschi", I, 1960, pp. 107-21.
199. G. Ghèzzi, *Mostre di quadri a S. Salvatore in Lauro (1682-1725). Stime di collezioni romane*, a cura di G. De Marchi, Società romana di storia patria, Roma 1987, pp. 4, 184, 219, 231. L'attribuzione a Tiziano del ritratto equestre di Carlo V, proprietà di Cristina di Svezia, si desume dall'inventario delle collezioni della regina, in cui si trova un'accurata descrizione del quadro, replica di formato ridotto del Carlo V a Mühlberg dipinto dal Vecellio (Madrid, Prado); G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti*, C. Vincenzi, Modena 1870, pp. 336-76, in particolare p. 359.

200. A. De Rinaldis, *Una inedita nota settecentesca delle opere pittoriche nel Palazzo Borghese in Campo Marzio*, in "Archivi", III, 1936, pp. 195-206.
201. D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, The University of Chicago, Chicago 1989; L. Marin, *Des pouvoirs de l'image*. Gloses, Editions du Seuil, Paris 1993.