

Pietro Paolo Rubens

(Sieegen 1577 – Anversa 1640)

La Regina Tomiri fa immergere la testa di Ciro in un bacile di sangue

Olio su tela, 212 x 335 cm

1618-1620 ca.

Collezione privata

Bibliografia: G. M. Pilo, *Aspetti e problemi della pittura europea del Seicento, II. "Satia te sanguine quem sempre sitisti": Petrus Paulus Rubens pinxit*, in "Arte Documento", 8, 1994, pp. 191-206.

La grande tela rappresenta un episodio tramandato da Erodoto che racconta la fine della guerra tra la Regina Tomiri, sovrana della popolazione nomade dei Massageti, di origine persiana ma stanziati in Asia centrale. Le mire espansionistiche di Ciro il Grande, imperatore dei persiani, portarono quell'esercito a battersi con i Massageti e dopo battaglie cruente gli invasori persero la guerra e nell'ultimo scontro perse la vita lo stesso imperatore.

La Regina Tomiri si fece portare la testa di Ciro e la fece immergere in un bacile riempito di sangue (le fonti sono divergenti sulla natura di questo, se umano o piuttosto di una capra). Altre versioni della storia dicono che la Regina usò il cranio come coppa per il vino per tutta la vita.

Al di là della storia raccontata da Erodoto, il soggetto così truculento andrebbe spiegato per un dipinto di queste dimensioni e, si vedrà, proveniente da una commissione molto importante.

La Regina, infatti, fu presa a modello anche nel medioevo come punizione contro la superbia, a sottolineare la forza del suo popolo contro la violenza e la tracotanza di Ciro. È in quest'ottica, allora, che il dipinto in questione acquisisce un valore morale di altissimo profilo.

L'ultimo, importante, restauro eseguito dai tecnici dell'Istituto Superiore Centrale per il Restauro di Roma, ha migliorato di molto la leggibilità dell'opera e la sua comprensione anche sul piano tecnico. Prima della pulitura, infatti, i restauratori hanno potuto osservare che la tela su cui è stato dipinto il quadro è formata da due grossi frammenti di tessuto cuciti insieme al centro. La stessa cucitura è visibile anche ad occhio nudo longitudinalmente per tutta la larghezza del dipinto. Alla base, invece, ci sono altri cinque frammenti di tela inseriti in quella posizione in epoca moderna probabilmente per alloggiare il dipinto in una cornice diversa da

quella originale. Durante gli approfondimenti diagnostici propedeutici al restauro, si è capito che quattro dei cinque frammenti aggiunti, in realtà, erano parte della tela originale, tagliati e rimontati in una zona diversa del supporto. Ovviamente in tutto questo lavoro la tela è stata ridipinta in più parti e lucidata con una vernice coprente per ovviare alla lettura di queste aggiunte. Si auspica che un giorno un nuovo restauro, più coraggioso, possa ricollocare i frammenti nella loro posizione originale per far riacquistare al dipinto anche le dimensioni antiche.

Oltre a questo, la pellicola pittorica è, tutto sommato, ben conservata e le ridipinture si limitavano alla giuntura delle tele al centro, alla spalla sinistra dell'uomo inginocchiato con la testa di Ciro e in alcune parti dei volti di Tomiri e dell'ancella accanto, dovute non tanto a danni della pellicola, ma ad una volontà di uniformità del pigmento e della visione della tela.

Come è normale che sia per dipinti di quest'epoca e di queste dimensioni, in alcune parti erano ben visibili abrasioni, che però non hanno pregiudicato la qualità, né la leggibilità della pittura.

Il dipinto è stato pubblicato da Giuseppe Maria Pilo in un esauriente articolo su *Arte Documento*, in cui lo studioso indicava giustamente che di questo dipinto esiste un bozzetto, un olio su carta incollata su tela conservato all'Ermitage di San Pietroburgo. Una prova dell'originalità della composizione è data anche da un'incisione, datata 1630 e firmata da Paul Du Pont. In calce alla stampa di bulino si legge anche *Petrus Paulus Rubens pinxit*.

Il dipinto in questione, infatti, è attribuito da una lunga lista di storici dell'arte a Pietro Paolo Rubens, proprio in forza all'indicazione dell'incisione e soprattutto per l'alta qualità del dipinto. Il problema, però, sorge visto che nel Museum of Fine Arts di Boston esiste un'altra versione dell'opera che può vantare una provenienza prestigiosissima.

Il dipinto in America, infatti, fu di Cristina di Svezia e poi del cardinale Decio Azzolino di Fermo che però, ovviamente, risiedeva a Roma. Da quella collezione passò al Duca Odescalchi a Bracciano e poi a Filippo II di Francia e quindi al duca d'Orleans ancora fino al 1793. Da lì prese la via dell'Inghilterra fino all'acquisto da parte del Museo di Boston nel 1941.

La versione in quel museo, però, è sempre stata attribuita a Rubens e alla bottega e si è visto molto spesso l'intervento di Anthon Van Dyck, di gran lunga il più talentuoso allievo del pittore di Anversa. In effetti il tono smaltato dell'opera e alcuni passaggi, come i ritratti dei giovani a sinistra, sembrano puntualmente usciti dalla mano di Van Dyck e va anche detto che il giovane con la testa di Ciro al centro della composizione ha una qualità un filo meno alta del resto del dipinto. Meritoriamente nella pagina web del museo sono state pubblicate tutte le foto della reflattografia dell'opera e si riesce a vedere come il disegno preparatorio non è molto visibile e

le pennellate vengono stese con una sicurezza straordinaria, come se il dipinto fosse stato, in realtà, inventato in un altro luogo e quella non sia altro che la redazione finale.

La ricerca sulla produzione di Rubens degli ultimi anni ha potuto evidenziare come proprio negli anni venti, quando si fa risalire lo studio primigenio di questo dipinto, messo giustamente in relazione con l'Adorazione dei Magi di Anversa che ha la medesima composizione scenica, discutere sulla totale autografia di un'opera grande come questa è pressoché impossibile e in qualche modo inutile.

Rubens non aveva una propria e vera bottega ma gli allievi erano ospitati in una sorta di grande accademia dove si poteva condividere tutto il lavoro con altri colleghi e dove il maestro aveva più o meno il ruolo di regista generale. La recente mostra di Genova (*Rubens a Genova*, catalogo della mostra (Genova 2022-2023) a cura di N. Buttner, A. Orlando, Milano 2022) curata da Nils Buttner (Chairman del Corpus Rubenianum) e da Anna Orlando, ha dimostrato come Rubens si occupasse dell'invenzione del dipinto e che rifinisse le opere solo dopo che la bottega, o meglio, la cosiddetta bottega aveva approntato gran parte del lavoro. Le repliche, perciò, sono molto spesso autografe allo stesso stato ma con varianti possibili. Sintomatico è il caso della Carità del Duca Rodolfo già della collezione Spencer Churchill che ha un gemello con qualche notevole variante nel paesaggio esposto al Museo del Prado a Madrid. Il secondo fu commissionato per Filippo IV di Spagna, mentre l'altro era nella collezione del Marchese Lleganes già nel 1640. Entrambi sono considerati autografi e in entrambi sono stati riconosciuti interventi di aiuti più o meno importanti.

Il caso che qui si presenta, a mio modo di vedere, è esattamente nello stesso modo. Il dipinto di Boston ha delle parti molto belle come la regina Tomiri e il soldato all'estrema destra della tela che mi pare impossibile che non siano state dipinte da Rubens, mentre altre zone, come i ritratti descritti poco sopra, la donna che si affaccia teatralmente a vedere la scena macabra da dietro la Regina e pure tutta la veste rossa dell'uomo in primo piano, sembrano di un'altra mano che piacerebbe in effetti riconoscere con Van Dyck, ma che forse, per ora, è meglio lasciare nell'anonimato.

La tela di collezione privata che qui si discute, invece, ha una tenuta qualitativa più alta rispetto alla versione americana e una pittura un po' diversa. Il tono generale è più scuro, se vogliamo, ma questo dipende in parte dal rintelto dell'opera che ha mangiato i chiari e ha scurito le terre. I colpi di luce che muovono la veste della Regina e soprattutto le accensioni di rosso sulle epidermidi si possono riconoscere un po' ovunque nella produzione di Rubens e derivano con ogni probabilità dallo studio del pittore su uno dei massimi artisti della generazione precedente

alla sua, Federico Barocci, che tra Roma e Genova lasciò capolavori assoluti che il pittore fiammingo di certo avrà visto e apprezzato.

La pittura che si sfrangia nei volti in secondo piano del gruppo degli astanti si confronta in maniera puntuale con le opere a cavallo tra secondo e terzo decennio di Rubens e mi pare interessante, per i volti delle donne, evocare la stupenda Susanna e i Vecchioni di Palazzo Reale a Torino che regge una data tra il 1618 e il 1620.

Il tono bruno del cielo è un effetto voluto ed è evidentemente una variante rispetto alla tela di Boston, perché si nota perfettamente come Rubens abbia voluto rappresentare la scena al tramonto con un lampo di luce rossa al fondo. I rialzi a biacca che popolano i capelli delle dame sono uno dei passaggi più alti dell'intera pittura e si possono leggere quasi come fosse una dichiarazione di autografia.

Altri dettagli, invece, sono un po' più deboli, come le mani della Regina, che hanno ombre scurite dal tempo e forse dalla colla della foderatura, così come il ritratto in secondo piano tra le ancelle di Tomiri che appare un po' più rigido. È ovvio che anche in questo caso, in alcuni dettagli, ci si debba aspettare l'intervento della bottega, in un dipinto che però, per la maggior parte della tela è sostanzialmente autografo.

Alessandro Delpriori

