

Tra maestà e modestia. L'attività di rappresentanza dell'imperatore Leopoldo I

Friedrich Polleross

Nonostante il proliferare di nuove pubblicazioni sull'attività di rappresentanza di Leopoldo I¹, non è assolutamente semplice descrivere chiaramente i rapporti di quest'imperatore con l'architettura, le arti figurative e le arti applicate². Ciò da un lato è dovuto al suo lungo periodo di regno, dal 1657 al 1705, che offrì diverse possibilità e necessità di svolgere (auto-)rappresentanza artistica. Dall'altro perché, presso la corte viennese della seconda metà del XVII secolo, le fonti per il dramma musicale furono rielaborate non solo in numero maggiore ma anche in maniera decisamente migliore³ delle fonti per le arti decorative. Ciò è maggiormente deplorabile poiché i beni in gioielli e argenteria di Leopoldo, in particolare, si sono conservati solo in casi sporadici.

Dalle fonti risulta, tuttavia, che l'imperatore si impegnò personalmente prendendo numerose decisioni artistiche non solo nell'ambito della musica e del teatro. Altrettanto evidente sembra la predilezione personale di Leopoldo per i pezzi della galleria d'arte in pietre preziose⁴ e avorio nonché per le altrettanto scrupolose opere della pittura fine. Predilezione evidente soprattutto perché, nel 1663, Leopoldo I, non avendo apprezzato il ritratto della sposa imperiale in abito blu dipinto da Velázquez nel 1659, affidò la realizzazione del ritratto del fidanzamento ufficiale al proprio pittore di corte, Gerarden van Schloss / Gérard Duchateau⁵. Il 9 luglio 1665 Leopoldo I informò il proprio ambasciatore a Madrid, conte Pötting, dell'arrivo del conte von Harrach e del ritrattista di corte: "Con esta ocasión envió también allá mi ayuda de cámara Gerarden von Schloss, en galo du Chatto. Éste es bruselés, por lo tanto vasallo del rey y un hombre que merece todo. Educado de manera honrada, es pío y pinta muy bien, especialmente los retratos pequeños, como el que les envié hace un año. Por lo tanto es mi intención y mi volun-

tad, que le introduzcáis al lado de Harrach, así que reciba el permiso para retratar a mi esposa y al príncipe. Opus laudabit magistrum. Ha realizado mi retrato en grande y pequeño, los cuales lleva Harrach allá. Esto es mi alta voluntad, porque los pintores españoles no me ofrecen ninguna satisfacción"⁶.

Leopoldo I preferiva quindi, almeno per i ritratti, lo stile grafico-classicista di un Jan Thomas, Jan van den Hoecke o, appunto, Gérard Duchateau. Seguono questa tendenza stilistica anche i dipinti di Nikolaus von Hoy, nominato pittore di camera nel 1660, di Guido Cagnacci, che operò quale pittore di corte di Leopoldo dal 1660 alla sua morte, nel 1663 (*Suicidio di Cleopatra*)⁷, nonché di Benjamin (von) Blockh, che, dagli anni settanta, lavorò per l'imperatore e nel 1684 fu da questi elevato al rango della nobiltà. "L'inclinazione di Leopoldo verso i piccoli maestri del ritratto, tutti provenienti dall'ambiente borghese piuttosto che di corte"⁸, non è tanto espressione della modestia asburgica dimostrata successivamente quanto, piuttosto, della predilezione personale dell'imperatore per la pittura fine e i prodotti dell'artigianato artistico.

Ciò nonostante il sovrano favorì anche l'arte monumentale, poiché era consapevole del significato politico del suo mecenatismo che intendeva impiegare, come si afferma in un decreto della camera di corte del 1684 per la ricostruzione di Schönbrunn, *pro Decore Majestatis*. Inoltre, la corte viennese sfruttò spesso le possibilità offerte dalla stampa di libri e dalle incisioni per fini di propaganda sia diretta che indiretta. Sicuramente presso altre corti ciò veniva esercitato in modo più coerente ma, proprio in questo caso, Leopoldo I poté, consapevolmente o meno, contare sulla "pubblicità del regno" di motivazione politica o economica che, in linea di principio, propagandava un'immagine positiva dell'imperatore e l'idea dell'unione contro

1. Bartolomäus Kilian, Karel Škréta, L'imperatore Leopoldo I come il sole, *Tesi dei conti Sternberg all'Università di Praga*
 Incisione su rame, 1661
 Coburg, collezione privata



i nemici esterni⁹. Un chiaro esempio di quanto appena detto è la tesi dei conti Sternberg dell'Università di Praga, in cui Leopoldo I veniva omaggiato come "Sonne für das Reich der christlichen Welt" (sole per il regno del mondo cristiano) e ciò per motivi di "gebührender Unterwerfung und Treue gegenüber dem angestammten Herrn, König und Kaiser" (dovuta sottomissione e fedeltà al signore, re e imperatore ereditario)¹⁰.

Il "matrimonio spagnolo"

Una costante della politica culturale di Leopoldo I fu certamente la rivalità con il cugino e cognato Luigi XIV di Francia. Se, nel 1657, l'asburgico ancora poteva sperare nella mano della figlia maggiore del re Filippo IV di Spagna, dalla Pace dei Pirenei e dalle nozze sull'Isola dei Fagiani nel 1659-1660, fu evidente che Leopoldo I aveva avuto la peggio. Tuttavia, in seguito alla rinuncia ai diritti di successione da parte dell'infanta Maria Teresa, a Vienna, a partire dal 1659, la speranza di accedere alla grande eredità spagnola fu legata alla sorella minore Margherita Teresa¹¹. Una tesi viennese del 1667 "visualizza" "l'alba politica" prospettata con questo matrimonio e la gravidanza dell'infanta, raffigurando l'imperatrice quale Aurora tra Austria e Spagna¹². La dimensione geografica del (pre-)dominio asburgico fu rappresentata soprattutto con il simbolo del globo terrestre¹³ e le personificazioni dei quattro continenti¹⁴. In una tesi di Salisburgo del 1660, con il motto "Omnes Unimur Amore", viene presentata l'unificazione per mare e per terra dei territori a Oriente e Occidente soggetti alla sovranità dell'Austria e di Leopoldo I¹⁵. In concomitanza diretta con le nozze dell'infanta, a Graz nel 1666 fu pubblicato uno scritto ossequioso, sulla cui incisione del frontespizio appare la fede nuziale con la perla (*Margaritas*) tenuta al centro del quadro dai rappresentanti della linea spagnola e austriaca. I due emisferi vengono collegati con il motto "Connectit Utriumque Uni Omnes" e con essi i territori dei due rami della Casa d'Austria, contraddistinti dal Vello d'Oro e dal Sole imperiale¹⁶.

Indubbiamente in vista del matrimonio, già nel 1660 era stato avviato un grandioso ampliamento della residenza viennese. Il cosiddetto "tratto leopoldino" del castello di Hofburg fu realizzato nel 1667 dall'architetto di corte Filiberto Lucchese¹⁷, e i costi sostenuti dalla sola camera di corte ammontarono a oltre 86.000 fiorini. Nel 1668 la nuova costruzione fu colpita da un incendio e fu ricostruita da Giovanni Pietro Tencala tra il 1668 e il 1681¹⁸. Nel 1663 Leopoldo I presentò personalmente al suo nuovo bibliotecario di corte, Petrus Lambeck, il modello di un edificio separato da adibire a biblioteca che, tuttavia, soltanto tra il 1681 e il 1683, fu edificato nel luogo dove esso sorge attualmente. Questo rustico per scuola di equitazione e biblioteca, fu incendiato nel 1683 dagli occupanti ottomani¹⁹.

Sempre nel 1663 si pensò di uniformare tutte le facciate del castello di Hofburg sul modello dell'Alcázar e dell'Escorial di Madrid, poiché l'imperatore stava studiando personalmente la descrizione delle due residenze spagnole redatta da Matthias Gundelach nel 1606²⁰. Particolarmente significativo è però il fatto che, forse già nel 1663 e al più tardi verso il 1670, a Vienna era già disponibile come modello una vista moderna dell'Alcázar di Madrid²¹. I disegni dei castelli presi a modello sono attribuibili al consigliere di guerra imperiale nonché architetto dilettante Wolfgang Wilhelm Praemer, che all'epoca realizzò anche progetti per una nuova costruzione del castello di Hofburg e che, tra l'altro, propose anche un tratto separato per stalle, scuola di equitazione, biblioteca e galleria d'arte nonché un campo per tornei²². Non a caso la pianta dell'edificio principale si rifà, con i suoi due cortili e la cappella situata nel tratto intermedio, allo schema di base del palazzo reale madrileno. Testimoniano l'influenza spagnola anche alcuni accenti dell'arredamento leopoldino del castello di Hofburg, soprattutto l'arredo di una seconda anticamera dove, come per il *Salon de Comedias* dell'Alcázar, si tenevano le rappresentazioni teatrali non ufficiali della corte²³. Mentre le stanze dell'imperatrice vedova, al piano superiore del tratto leopoldino, furono in parte affrescate da Carpofoforo Tencala²⁴, i soffitti delle stanze al Piano Nobile furono realizzati "kostbar von Tischler Arbeit und künstlichen Gemälden von Ölfarbe auf das beständigste"²⁵ (lussuosamente, con il lavoro di falegnami e dipinti artistici nei colori a olio più resistenti). Nel 1666, per arredare il castello di Hofburg in occasione delle nozze, dal commerciante viennese Bartholome Triangl furono acquistate almeno sei serie di arazzi: *Cleopatra e Marcantonio* (Jan van Leefdal?, Bruxelles, XVII secolo), *Aureliano e Zenobia* (Bruxelles, XVI secolo), una serie di Mosè, la serie dei Mesi (Brügge, XVII secolo) nonché la *Scuola di equitazione*. (Everard Leyniers dopo Jacob Jordaens, Bruxelles intorno al 1660). La spesa totale fu di 46.821 fiorini²⁶.

Se si paragona il tratto leopoldino del castello di Hofburg, completato nel 1667, ai primi progetti del Louvre di Luigi XIV, forse l'imperatore è secondo al cognato per quanto riguarda le pretese artistiche ma certamente non per quanto riguarda il periodo e l'entità dei lavori di costruzione. Infatti, la politica edilizia con motivazione ideologica di Luigi XIV fu avviata solo sotto la direzione di Colbert, a partire dal 1664²⁷. Al pari della residenza viennese, in cui erano state conservate le torri medievali, anche per i padiglioni d'angolo dell'ala sud del Louvre, completata nel 1663 da Louis Le Vau, la tradizione era stata rispettata chiaramente²⁸. Pertanto non sembra improbabile che la configurazione delle facciate di Parigi possa essere intesa, al pari di quella di Vienna, come un'allusione alla residenza del

suocero a Madrid²⁹. In effetti la forma del castello con le torri d'angolo dovette essere all'epoca una "Art habsburgisch-kaiserliche Hausarchitektur [...], einem modernen Firmenlogo gleich"³⁰ (sorta di architettura domestica asburgico-imperiale [...], simile a un moderno logo aziendale). Esiste un'ulteriore comunanza tra le abitazioni dei tre sovrani imparentati tra di loro: come a Madrid con il *Patio del Rey* e il *Patio del Reyna* in cui era a disposizione del re e della sua sposa un'ala di ampiezza quasi uguale e simmetrica³¹, nel 1666 Leopoldo I e Margherita Teresa occuparono ciascuno una metà del tratto leopoldino³². Tra il 1668 e il 1669 anche a Versailles, contrariamente alla tradizione francese, sorsero, disposti intorno alla *Cour de Roi* e alla *Cour de la Reine* contrapposte simmetricamente, appartamenti equivalenti per Luigi XIV e l'infanta – probabilmente "to demonstrate the unique position of Marie-Thérèse as future Queen of Spain in her own right"³³.

Inoltre, in occasione dei festeggiamenti nuziali, l'ingegnere teatrale di corte, Lodovico Burnacini, costruì un teatro d'opera in legno con tre gallerie e loggioni, di 65 metri di lunghezza, 27 m di larghezza e 15 m di altezza, che verosimilmente poteva ospitare 2000 spettatori e 1000 attori³⁴. Come il macchinario teatrale, che consentiva fino a 50 cambiamenti di scena, destò grande impressione anche la decorazione interna, che sembra vantasse la quadratura più grande di tutta Vienna.

Secondo le cronache non solo dei contemporanei, i festeggiamenti di Leopoldo I in occasione del suo primo matrimonio furono tra le rappresentazioni più sfarzose dell'intera età barocca³⁵. L'impegno finanziario deve essere stato enorme, anche se i costi riportati di 300.000 fiorini per *Il Pomo d'oro* e di addirittura 939.000 fiorini per il *Ballo dei cavalli* sono esagerati. Per quest'ultimo, tuttavia, ci furono circa 1300 addetti, tra cui 200 musicisti e il coreografo Alessandro Carducci, fatto arrivare appositamente da Firenze, che fu retribuito con 20.000 fiorini e un titolo di barone perché, secondo l'imperatore l'Europa, "a seculis nichts solches gesehen"³⁶ (nei secoli non si era mai visto nulla di simile). Con un costo di almeno 28.000 fiorini, ebbero un proprio peso anche gli elementi decorativi del *Ballo dei cavalli* (tempio, carro di trionfo e nave), mentre lo spettacolo di fuochi d'artificio tenuto a Vienna subito dopo l'arrivo dell'infanta con presumibilmente 73.000 razzi dovette costare almeno 32.500 fiorini, se non addirittura oltre 40.000³⁷.

Particolarmente dispendiosi furono gli abiti per l'occasione. L'olandese Jakob von Beurden approntò nel 1666-1667 l'abito nuziale dell'imperatore ricamato in oro e argento al costo di 20.000 fiorini, comprendenti, tuttavia, anche le forniture di pietre preziose³⁸. Le raffigurazioni dell'imperatore e della sua sposa in abito nuziale realizza-

2. Ala leopoldina del castello
di Hofburg a Vienna
Calcografia

Friedrich Polleross



3. Johann Ulrich Kraus, Johann Joseph Waldmann, Ballo dei cavalli, incisione su rame della biografia spagnola di Leopoldo I, Admirables Efectos, 1696
Vienna, collezione privata

te da Jan Thomas danno un'idea di questo sfarzo estremamente dispendioso³⁹.

Certamente, negli anni 1667 e 1668 lo scopo primario dell'esorbitante spesa per i festeggiamenti per le nozze con l'infanta era mettere in ombra le rappresentazioni di Luigi XIV svoltesi in occasione del matrimonio con la figlia maggiore di Filippo IV. In un primo momento, o forse addirittura al culmine della spesa pubblicistica della corte viennese, si fece del matrimonio spagnolo dell'imperatore un evento mediatico di prima categoria. Per sei mesi nei giornali mitteleuropei dominarono non solo le notizie sui continui rinvii della partenza dell'infanta, ma anche quelle sui costosi preparativi dei festeggiamenti. Per ottenere un maggior effetto, prima dell'evento la corte viennese consegnò ai corrispondenti a Vienna informazioni precise con testi e illustrazioni sul contenuto e sul programma del *Ballo dei cavalli* affinché le trasmettessero integralmente ai propri lettori⁴⁰. Inoltre, nel *Theatrum Europaeum*, oltre a raffigurazioni delle singole figure, furono pubblicati anche estratti delle note e, nei giorni immediatamente successivi alla rappresentazione, l'imperatore mandò al proprio inviato a Madrid dieci copie della descrizione della festa illustrata, "dass Ihr auch etwas davon unter hiesige Gesandte und Minister austheilen könntet, damit es ein wenig in [die] Welt komme"⁴¹ (in modo che Voi ne possiate dispensare agli ambasciatori e ai ministri locali, affinché ne giunga al mondo). Tuttavia, una di queste spedizioni fu intercettata in Francia e inviata a Madrid senza illustrazioni⁴².

Sembra evidente che la pubblicazione, a partire dal 1668, dei festeggiamenti nuziali nonché delle successive rappresentazioni di opere di gala mediante incisioni di grande formato e di notevole qualità non solo doveva diffondere la fama del parnaso viennese ma doveva anche controbattere direttamente alle costose pubblicazioni dei



festeggiamenti nuziali del 1660 a Parigi nonché del *Carrousel* alle Tuileries del 1662. Mentre Melchior Küsel rappresentò l'ingresso della sposa e lo spettacolo di fuochi d'artificio, le scene dell'opera furono immortalate dal fratello, l'incisore su rame di corte Matthäus Küsel. Il libretto italiano uscì nel 1667-1672 in sei edizioni con due diversi formati e fu tradotto in spagnolo e tedesco. Le acquaforti del *Ballo dei cavalli* sono, invece, degli artisti di corte Frans van der Steen, Gerard Bouttats, Jan van Ossenbeck e Nicolaus van Hoy⁴³.

Importante valenza assunsero le descrizioni delle feste e le loro illustrazioni di grande formato anche nel terzo volume della biografia ufficiale di Leopoldo I redatta da conte Gualdo Priorato, che nel 1696 fu pubblicata anche in lingua spagnola. Poiché essa mirava essenzialmente a minare la successione ereditaria spagnola, l'opera descriveva soprattutto le relazioni tra gli stati europei⁴⁴. Significativamente, l'incarico a Priorato fu impartito nel 1666 e, fino al 1669, furono spesi almeno 12.200 fiorini in onorari per le ricerche. Il primo volume fu pubblicato nel 1670 in una tiratura di 1.400 pezzi e la storia di Leopoldo I in tre volumi *in folio* pubblicata fino al 1674 e corredata da centinaia di incisioni su rame fu senza dubbio il prodotto più voluminoso di quest'offensiva propagandistica di carattere tipografico⁴⁵. Oltre agli incisori su rame che operavano a Vienna, furono impegnati anche altri artisti olandesi quali Jacob Toorenvliet, Cornelis Meyssens, Jan de Herdt e Frans Geffels.

Contemporaneamente alla produzione di quest'opera sulla storia imperiale e probabilmente sempre in collaborazione con il suo storico e bibliotecario di corte, Petrus Lambeck, intorno al 1666-1670, l'imperatore ampliò la camera del tesoro creando una "sezione storica" che, insieme alla camera del tesoro temporale e spirituale edificata da Ferdinando III, costituiva un'unità spaziale e contenutistica⁴⁶. Ai reliquiari e ai pezzi della galleria d'arte si aggiunsero nuovi oggetti che dovevano sottolineare l'importanza politica della Casa d'Asburgo. La presentazione della concezione del mondo degli Asburgo comprendeva reliquie della storia della salvezza nonché testimonianze delle quattro monarchie universali e della loro successione attraverso la Casa d'Austria. In ambiti specifici Leopoldo I si sforzò con grande consapevolezza di continuare la tradizione dei suoi predecessori, sia dal punto di vista artistico che dei contenuti. Pertanto, fece integrare la serie dei busti di cera con il proprio⁴⁷ e fece continuare la serie delle statuette equestri in bronzo di Caspar Gras⁴⁸. Le statuette di Matthias Steintl continuarono la serie dei ritratti equestri nel, per così dire, mezzo tardo-barocco preferito da Leopoldo, l'intaglio nell'avorio⁴⁹. Leopoldo I perpetuò l'aspetto politico-religioso dell'ideologia asburgica anche con gli

sfarzosi pezzi della galleria d'arte. Due altarini per reliquie in ebano riccamente ornati con diamanti e perle contengono una spina della corona di Gesù Cristo e un frammento della Sindone nonché reliquie dei santi Stefano, Eustachio, Andrea e Giorgio.

Indubbiamente costituivano il culmine dell'allestimento i ritratti a grandezza naturale di antenati famosi presi da Ambras, in particolare una statuetta dorata del duca Carlo il Temerario, giunta agli Asburgo attraverso la figlia Burgunda. In un armadietto era esposta la testa di Filippo II in un'armatura d'argento dorata realizzata da Pompeo Leoni, che però non si è conservata. C'erano inoltre un busto ligneo dell'imperatore Massimiliano I e una statuetta mobile dell'imperatore Ferdinando III su un trono.

Oltre alla continuità storica venne documentata anche l'estensione geografica del dominio asburgico. Simboli espliciti e contemporaneamente pezzi principali della camera del tesoro erano le insegne del sovrano in cui la "corona della casata" rodolfina fungeva da corona imperiale ufficiale e la corona reale conservata a Norimberga era rappresentata da una copia. Accennavano alle ampie relazioni politiche anche l'iconografia o la provenienza di numerosi oggetti, tra cui un pezzo della galleria d'arte a forma di aquila doppia con gli stemmi di Austria, Boemia e Ungheria, regalo dell'ambasciatore imperiale in Spagna, conte Trautmannsdorff⁵⁰. Ai possedimenti d'oltreoceano della Spagna e all'evangelizzazione che aveva luogo in tutto il mondo sotto l'egida asburgica, rimandano un angelo in avorio "indiano" e un cestino in "filigrana indiana", valutato 7.000 talleri, che l'imperatrice portò dalla Spagna. Sempre grazie a Margherita, arrivò alla camera del tesoro anche un mazzo di carte in oro zecchino in un contenitore proveniente dall'"India" mentre una testa d'agata cinese era stata di un missionario gesuita.

Tra i "regali di stato" dominavano gli oggetti degli ambasciatori ottomani quali la sella turca ricoperta di diamanti, sciabole e tende sfarzose. Di uguale valore artistico e politico erano un sontuoso armadio romano appartenuto al papa Alessandro VII e realizzato da Giacomo Hermann con dipinti della visione e del trionfo di Costantino il Grande di Carlo Maratta, Guglielmo Cortese e Pietro del Pò⁵¹ nonché il trono in ambra del Grande elettore⁵².

In ricordo dei successi asburgici nella Guerra dei Trent'anni, nella camera del tesoro di Leopoldo I erano esposte raffigurazioni della battaglia di Nördlingen, un elmo del generale Aldringen danneggiato da una palla di cannone nonché una spada del generale Tilly e, soprattutto, la corazza indossata dal re svedese Gustavo Adolfo quando cadde in battaglia, nel 1632. Questi ricordi delle vittorie su protestanti e turchi nonché un ritratto di piume di Leopoldo I di provenienza messicana dimostrano chiaramente che, nel

4-5. Jan Thomas, Leopoldo I
e l'Infanta Margherita Teresa
in abito da teatro, 1668 circa
Olio su tela
Vienna, Kunsthistorisches Museum



Tra maestà e modestia. L'attività di rappresentanza dell'imperatore Leopoldo I

caso della camera del tesoro imperiale, abbiamo a che fare con un'espressione del potere assoluto⁵³.

E ciò è confermato anche dal fatto che, intorno al 1670-1680, l'imperatore, a dimostrazione della *Pietas Austriaca*, fece riprodurre dall'orafo asburgico Philipp Küsel la colonna mariana in argento dorato con 3.753 pietre preziose che fu poi portata nella camera del tesoro⁵⁴.

In effetti la colonna mariana promessa da Ferdinando III e realizzata in pietra e bronzo da Leopoldo a corte, davanti alla chiesa dei Gesuiti, nel 1667 costituì il primo fulcro e il culmine pubblico di una sacralizzazione politica della città residenziale da parte degli Asburgo⁵⁵. Una conseguenza almeno indiretta del matrimonio spagnolo sembra essere l'occupazione dello spazio urbano con donazioni di altari e monumenti sacri in onore dei santi della casa ispano-asburgica. Già nel 1662 Leopoldo I fece erigere nella Karmeliterkirche di Vienna il primo altare della città dedicato a san Giuseppe; esso costò 7000 fiorini e l'imperatore pagò inoltre 1200 fiorini per tre pale d'altare del pittore di corte Nikolaus von Hoy. Una pala d'altare di von Hoy raffigurante *Santa Teresa davanti alla Madonna dello Scapolare* dovette essere, considerando la datazione del 1667 e il patrocinio, già una prima donazione fatta dall'infanta o fatta in onore di questa⁵⁶. A seguito di un voto della sua prima moglie, nel 1670 Leopoldo I espulse gli ebrei da Vienna e fece trasformare le due sinagoghe in chiese dedicate ai santi Leopoldo e Margherita⁵⁷. La pala dell'altare maggiore della prima chiesa raffigurava l'imperatore e la sua sposa in preghiera, mentre chiedevano la benedizione di Dio per i figli. Infine, all'intero quartiere fu dato il nome di Leopoldstadt in onore del suo patrono spirituale e temporale. Dopo il 1683, anche la chiesa della Trinità nel quartiere di Weissgärbe fu, su desiderio dell'imperatore, consacrata a Santa Margherita di Antiochia, in ricordo della prima moglie. L'altare della chiesa dei francescani donato da Leopoldo I nel 1672 fu consacrato a san Pietro di Alcantara che, santificato solo nel 1669, sarebbe stato propagandato come nuovo patrono di Vienna sicuramente nell'interesse della consorte spagnola di Leopoldo⁵⁸. Anche in questo caso, attraverso le statue dei santi Leopoldo e Margherita, poste ai lati della pala d'altare insieme ai ritratti della coppia reale, venne espressa l'ambivalenza dei santi patroni imperiali e celesti⁵⁹. Tale ideologia viene confermata soprattutto con la donazione a Mariazell di una pace raffigurante la corona imperiale e la doppia aquila e contenente reliquie dei santi Leopoldo, Primo, Feliciano e Ignazio, ovvero di tutti i santi patroni dell'imperatore⁶⁰.

La successione spagnola

La morte improvvisa dell'imperatrice Margherita Teresa nel 1672 non significò soltanto una dura perdita umana per

l'imperatore, ma anche un'insicurezza politica per quei paesi a cui mancava un erede maschio. Solo il terzo matrimonio dell'imperatore, con la nascita dell'arciduca Giuseppe nell'anno 1678, alimentò di nuovo la speranza in un erede al trono asburgico⁶¹. Poiché l'imperatrice Maddalena Eleonora Teresa era sorella della regina spagnola Maria Anna, sin dall'inizio questa speranza fu rivolta anche alla successione spagnola. A partire dal 1680, il nuovo ottimismo politico della Casa d'Austria innesco presso la corte di Vienna, dopo alcuni anni di riservatezza artistica, una nuova politica artistica di tipo offensivo. Tale offensiva era adesso chiaramente diretta contro la Francia che, all'epoca, proprio come l'erede spagnolo, non soltanto anelava al predominio in Europa, ma aveva anche conquistato e depredata le zone di confine tedesche e stretto un'alleanza con il regno ottomano. Dopo l'occupazione di Lothringen (1670), la guerra d'Olanda (1672-1679), l'annessione di Strasburgo (1681) e, soprattutto, la guerra di Orléans, dal 1688, con la distruzione del Palatinato aumentarono i rimproveri pubblicitari contro la smania di governare del Re Sole e la Francia venne delineata sempre più come il secondo nemico mortale⁶².

All'inizio di quest'offensiva artistico-politica si colloca l'ordinazione che, intorno al 1680, Leopoldo fece al pittore di Anversa Jan Erasmus Quellinus il Giovane di quindici dipinti monumentali raffiguranti la storia di Carlo V da esporre nel grande salone dell'appartamento imperiale del castello di Hofburg a Vienna. Commissionando questi dipinti su soffitto all'allievo di Rubens, Leopoldo I favorì consapevolmente la pittura rappresentativa alla corte viennese. Oggi dei dipinti del Quellinus si conservano a Vienna solo tre pezzi: la raffigurazione dell'*Incoronazione di Carlo V a Bologna da parte di papa Clemente VII*, la finta *Incoronazione di Filippo II a re spagnolo da parte di suo padre* nonché la *Vittoria asburgica su re Francesco I di Francia presso Pavia*. Nel 1687 altri due quadri si trovavano ancora nella bottega dell'artista ad Anversa, dove furono visti da Nikodemus Tessin il Giovane. Non è noto dove siano finiti questi dipinti né perché la serie non sia mai stata completata.

La diatriba diplomatica scoppiata nel 1679 a Nijmegen in occasione delle trattative di pace per la posizione preminente dell'imperatore nel cerimoniale⁶³ fu forse raffigurata visivamente già nel 1682 a Vienna. In occasione della nascita dell'arciduca Leopoldo, l'ambasciatore francese presso la corte imperiale, marchese Cadot Sébeville, fece affiggere nella sua residenza l'emblema del sole con le arme francesi e il motto "FULGET UBIQUE". Poiché, tuttavia, solo un libello antifrancese del 1686 riferisce che tale arroganza mise in agitazione la popolazione viennese e che un gentiluomo di corte fece appendere nella sua casa una rappresentazione contraria⁶⁴, dovette trattarsi di un'esage-

razione successiva. Tuttavia, ci sono altri indizi secondo cui la corte viennese già nel 1682, e quindi nell'anno dell'Alleanza di Laxenburg contro Luigi XIV, andò palesemente all'offensiva con i mezzi dell'arte. Infatti quando, in occasione della processione del *Corpus Domini*, nella Michaelerkirche furono esposti gli arazzi di Francesco I della scuola di Fontainebleau, si sottolineò malignamente che essi erano stati ceduti in riscatto dal re francese all'imperatore Carlo V dopo la battaglia di Pavia nel 1525 e che una metà della serie si trovava a Vienna e l'altra a Madrid⁶⁵. Allo stesso modo, nel 1682 si tenne una magnifica festa per il rinnovo del voto per la colonna votiva contro la peste in cui Leopoldo I fu presentato, con un grandioso addobbo sul Graben, quale sovrano devoto e religioso che godeva della protezione della Trinità e dei santi Giuseppe e Leopoldo e quale erede legittimo di quattordici imperatori nonché di sedici virtù della Casa d'Austria⁶⁶. Sembra pertanto evidente che questa messa in scena religiosa dell'imperatore rappresenti un'ulteriore risposta (in-)diretta alla politica artistica di Luigi XIV. La corte viennese reagì con una doppia strategia a questa sfida del Re Sole: da un lato si cercò di parare l'attacco con gli stessi mezzi della politica artistica e del panegirico al sovrano, dall'altra, ora più che mai si giocò la carta dinastica come tradizionale motivo della concezione di potere universale di Leopoldo I. Per accentuare la legittimità del tradizionale ordine politico europeo messo in discussione militarmente da Luigi XIV, sembrò opportuno avviluppare Leopoldo I in un ordine eternamente valido e voluto da Dio attraverso successioni imperiali risalenti a Carlo Magno o a Giulio Cesare, nonché attraverso principi storici escatologici e il motivo dei Quattro Imperi⁶⁷. In particolare, sono in linea con quest'ideologia soprattutto due progetti tanto chiari quanto artisticamente dispendiosi realizzati dalla corte viennese. Nel 1698 sorse il cosiddetto *Albero dei monarchi*, una serie di monumentali incisioni su rame concepita dal consigliere di guerra dell'imperatore, Wilhelm Praemer, delle dimensioni totali di circa 210 x 840 cm, che doveva illustrare l'evoluzione del mondo da Adamo a Leopoldo I⁶⁸. Quasi contemporaneamente, l'imperatore, durante uno dei suoi pellegrinaggi a Mariazell portò in dono una pisside in noce di cocco. Il globo decorato con scene della vita di Maria e Gesù e coronato da una raffigurazione dell'incoronazione di Maria e da una croce nonché l'uso di un materiale esotico rappresentano il diritto degli Asburgo a dominare il mondo nel segno della croce⁶⁹.

La meticolosità con cui gli ambasciatori imperiali seguirono l'attività di rappresentanza di Luigi XIV è testimoniata soprattutto dalla discussione sul monumento al re in Place des Victoires a Parigi. Già il giorno successivo all'inaugurazione, avvenuta il 28 marzo 1686, l'ambasciato-

6. Lodovico Burnacini, Johann Bernhard Fischer u.a., Colonna eretta a ricordo della peste sul Graben a Vienna, 1692
Incisione su rame
Collezione privata



7. Paul Strudel, Re Carlo II di Spagna, 1705 circa
Marmo
Vienna, Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek



re imperiale Ferdinand Wenzel, conte Lobkowitz, inviò a Leopoldo I un rapporto dettagliato a cui erano allegati anche tre disegni dei “servi incriminati” e rilievi⁷⁰.

Pertanto, non deve essere stato per puro caso che, proprio dopo il 1686, si ebbero le modifiche del progetto della colonna eretta a ricordo della peste di Vienna che, da un lato, miravano a un maggiore sfarzo e, dall’altro, a una stilizzazione di Leopoldo I quale figura contrapposta al Re Sole. Il monumento personale di Leopoldo sulla colonna eretta a ricordo della peste è ancor più degno di nota se si pensa che solo verso la fine del secolo la campagna monumentale attuata intorno al 1685 da Luigi XIV non ebbe un erede diretto nell’Impero tedesco e che soltanto gradualmente si impose stabilmente al posto degli effimeri monumenti ai sovrani⁷¹.

Negli anni ottanta del 1600, devono essere giunte a Vienna anche le prime informazioni sulla copiosa attività edile a Versailles. Infatti il progetto di Fischer di una *Venerie Imperiale* datato 1688, ovvero successivamente all’attività edile praticata presso la corte imperiale fino ad allora, può essere spiegato solo nel contesto della rivalità asburgico-borbonica; non importa se l’impulso iniziale sia arrivato dal versante diplomatico in Francia o dal versante artistico a Roma⁷². All’epoca, con il progetto di Matthias Steil di una statua equestre di Leopoldo I da collocare in mezzo alle statue dei suoi antenati in quella che sarà successivamente la *Gloriette*⁷³ nonché con il progetto dello Schönbrunn I di Fischer⁷⁴, nacquero due progetti per un monumento commemorativo da realizzare nell’area della residenza estiva dell’imperatore. Fischer vedeva anche come motivo centrale una statua equestre del sovrano e forse anche per le terrazze e le facciate si ispirò a Versailles⁷⁵. Il giovane docente di architettura e architetto di corte del successore al trono, Johann Bernhard Fischer era, grazie alla sua formazione romana nel gruppo che gravitava intorno a Gian Lorenzo Bernini e Giovanni Pietro Bellori, l’uomo giusto per realizzare artisticamente la nuova politica architettonica⁷⁶.

Il castello di Schönbrunn II, il cui rustico fu terminato nel 1700 su progetto di Fischer, costituiva effettivamente la prima risposta “in pietra” della corte viennese alla costruzione di Versailles che fu conosciuta a Vienna al più tardi nel 1695-1696, grazie all’illustrazione riportata nella *Weltbeschreibung* di Allain Manesson Mallet del 1685 che era stata acquistata per l’arciduca Carlo. Seppur non di grande qualità, tale illustrazione evidenziava nettamente il contrasto con il castello di Hofburg⁷⁷. La missione dell’artista di corte Jean Trehet disposta da Giuseppe I nel 1698 per visitare “alle Königlichen Lust und andere Häuser, auch andere in Frankreich befindliche kostbare Paläste” (tutti i padiglioni e le altre case imperiali nonché tutti gli altri lussuosi palazzi presenti in Francia) e portare a Vienna i pro-

getti⁷⁸ conferma l'affermazione di Rinck del 1708, secondo la quale, con la costruzione della residenza estiva del successore al trono, Fischer von Erlach avrebbe "unserem Deutschland so viel Ehre damit zuwege gebracht, dass desse prächtiger Prospekt vielen vollkommener vorkommt, als Versailles selbst"⁷⁹ (portato nella nostra Germania così tanto onore che il suo sfarzoso progetto appare molto più completo della stessa Versailles). Anche sulla medaglia d'oro del completamento dell'anno 1700, la residenza del Sacro Romano Imperatore fu esplicitamente indicata come "sede del sole"⁸⁰.

Nonostante o proprio a causa del modello francese, a Schönbrunn sembra sia stata applicata in modo mirato la "Römische Bau-Kunst" (Fischer von Erlach) in quanto la residenza del Sacro Romano Imperatore paragonabile a Versailles per il cortile d'onore con la costruzione centrale, si distingue soprattutto per l'"italienische Manier ohne Dach mit vielen schönen Statuen oben herum" (la maniera italiana senza tetto con tante belle statue tutt'intorno in alto) (Fuhrmann) dalla "Manier, deren man sich sehr in Frankreich bedienet, a pavillion, wie sie es nennen" (maniera a cui in Francia si ricorre molto, a pavillion, come la chiamano loro) (Karl Eusebius v. Liechtenstein)⁸¹.

Una tale accentuazione del carattere romano della residenza dell'Imperatore corrispondeva non soltanto al culto della tradizione dell'Austria Romana di Leopoldo I supportata anche dall'archeologia⁸², ma anche alla politica culturale praticata all'epoca sui palcoscenici viennesi. Già alla nascita di Giuseppe I era in programma *Der siegprangende Lauff der Römischen Monarchie* mentre la "Römische Tugend" fu il tema principale delle opere negli ultimi anni di regno dell'imperatore: *Enea negli Elisi* (1702), *Il Romolo* (1702), *La Clemenza d'Augusto* (1702), *L'Italia afflitta* (1702), *Il Ritorno di Giulio Cesare* (1702), *Numa Pompilio* (1703), *Caio Pompilio* (1704)⁸³.

Tutto ciò doveva – secondo quanto formulato da Leopoldo I in merito all'uso della lingua italiana alla corte di Vienna – "auf einige Art mitten in Deutschland sein Königreich über Rom und Italien zu verstehen" (dare un'immagine unitaria del suo regno nel cuore della Germania tra Roma e l'Italia). Il rovescio della medaglia di tale romanità dimostrativa è costituito dal fatto che l'imperatore non soltanto vietò l'uso a corte del francese, "seiner Feinde Sprache"⁸⁴ (la sua lingua nemica), ma nel 1690, 1692 e 1695, rifiutò anche di assumere i tappezzieri francesi Jean Trehet e Pierre Quantin proprio a causa della loro nazionalità⁸⁵.

Infine, in tale contesto, bisogna citare la Peterskirche. Infatti, secondo Ulrich Fürst sembra possibile che l'Église des Invalides edificato da Luigi XIV dal 1677 sia stato il pretesto per erigere anche a Vienna una chiesa con cu-

pola di rilevanza imperiale e, come a Schönbrunn, di utilizzare prevalentemente i motivi architettonici dell'antica Roma imperiale⁸⁶.

Contemporaneamente a questa innovazione architettonica, a Vienna ci si sforzava anche di portare a livello internazionale le arti figurative. Nel 1688 Leopoldo I nominò pittore di corte e di camera l'altoatesino Peter Strudel il quale, già nel 1690, consegnò il dipinto dell'altare maggiore della Rochuskirche di Vienna donato dall'imperatore. Tuttavia, le principali opere della sua bottega sono i quasi centocinquanta dipinti a olio che decorano i soffitti del castello di Hofburg, ristrutturato nel 1698 in occasione del matrimonio di Giuseppe I. I dipinti su tela per i soffitti approntati in una sorta di perizia artistica nonostante i tempi brevi, offrono un programma puramente allegorico con una magnificazione del potere imperiale, un omaggio alla coppia di sposi e raffigurazioni generiche di virtù e arti sullo stile di un manuale per il principe⁸⁷. Paul Strudel, fratello di Peter, rappresentante dello stile veneziano del Bernini, era all'epoca il più importante scultore di Vienna, nel 1696 fu nominato scultore di corte e nel 1707 fu elevato al rango di barone. Il suo primo compito fu di approntare almeno quarantacinque ritratti a rilievo dell'imperatore e della sua famiglia, che probabilmente dovevano fungere da regali diplomatici nell'ambito delle trattative per la successione spagnola⁸⁸.

Per la politica artistica, ancora più importante fu la decisione presa da Leopoldo I nel 1692 di trasformare l'accademia privata fondata da Strudel nel 1688 in una "Academie von der Malerei, Bildhauerei, Fortification-, Perspektiv- und Architektur-Kunst" imperiale. Contemporaneamente, il sovrano fece approntare, con costi notevoli, copie delle più famose statue antiche e moderne di Roma (tra cui *Venus Medici*, rilievi della Colonna Traiana, *Laocoonte*, *Apollo del Belvedere*, l'*Anatomia* di Michelangelo, l'*Apollo e Dafne* del Bernini nonché un putto di Algardi) per esporle al pubblico nella Favorita, la residenza estiva dell'imperatore⁸⁹. Seppure quest'impresa fosse ancora lontana rispetto alla istituzione francese, essa dimostra la consapevolezza che la competizione in campo artistico presuppone anche investimenti nel settore della formazione.

Sempre dall'Italia, nel 1695-1696 arrivarono alla corte di Vienna i pittori Franz Werner Tamm, Anton Schoonjans, nonché Johann Georg e Philipp Ferdinand de Hamilton. Tamm, uno specialista in nature morte di Amburgo proveniente dalla bottega di Maratta, collaborò, tra l'altro, con Strudel alla commessa per il castello di Hofburg e alla sua Accademia⁹⁰. I fratelli de Hamilton erano specialisti in quadri di animali e, al pari di Tamm, avrebbero contribuito in prima linea ai dipinti (soprapporta) decorativi per i castelli di Hofburg e Schönbrunn. Schoonjans di Anversa (1655-

1726) lavorò invece prevalentemente quale ritrattista⁹¹. Nel 1668-1669 fu allievo del già citato Quellinus e, oltre che a Parigi, nel 1674 si recò anche a Roma. Già nel 1692 egli realizzò un ritratto di Giuseppe I e nel 1695 fu nominato pittore di corte imperiale. Nel 1698, Frans von Stampart (1675-1750), anch'egli proveniente da Anversa, ricevette un posto come pittore di corte. Nel 1702 gli affrescatori Sebastiano Ricci e Andrea Pozzo approdaron a Vienna, chiamati da Leopoldo I. Il grande affresco nella sala da pranzo (oggi tromba delle scale) del castello di Schönbrunn è un capolavoro del bellunese, stimato in tutta Europa, che lavorò anche per Luigi XIV, e lo stile è avveniristico soprattutto per la sua composizione⁹². Il famoso gesuita romano Pozzo, doveva innanzitutto affrescare la chiesa votiva imperiale di St. Peter. I dipinti murali delle cinque cappelle sono tuttavia meno conservati degli affreschi nella residenza estiva imperiale Favorita⁹³.

L'esecuzione del sontuoso teatro all'italiana con palchi edificato dal 1698 al 1704 nell'area dove successivamente sarebbe sorto il salone per i balli in maschera, che sostituì la costruzione del Burnacini, fu affidata a Francesco Gallibiena⁹⁴, fatto arrivare appositamente a Vienna da Bologna – non ultimo per uno stipendio annuo di 6000 fiorini destinato ad aumentare successivamente. Il primo pittore locale, ma comunque formatosi a Venezia, a cui furono affidati incarichi di rilievo, fu Johann Michael Rottmayr, la cui attività a Schönbrunn venne ricompensata nel 1704 con un titolo nobiliare. Egli aveva realizzato per l'altare maggiore della cappella del castello il dipinto *Santa Maddalena*, oggi conservato nella Augustinerkirche, mentre, per il salone delle feste, aveva eseguito un quadro centrale ovale raffigurante il *Il buon governo della Casa d'Asburgo* nonché quattro affreschi laterali⁹⁵. Inoltre, sia il “gabinetto olandese” ideato da Fischer e allestito da Pierre Quantin, che i resti ancora conservati della decorazione in finto marmo di Schönbrunn, testimoniano che la costruzione ricevette anche un arredo di gran valore artistico⁹⁶.

Tuttavia, l'incarico politicamente importante di Leopoldo I fu il ciclo ordinato nel 1696 a Peter Strudel di oltre trenta statue di marmo a grandezza naturale comprendenti anche i parenti della linea spagnola da Carlo I a Carlo III⁹⁷. In tale contesto, vanno citati anche i dipinti dei quattro continenti di Ferdinand van Kessel del 1689. L'allegoria dell'Europa fu modificata su una serie di Jan van Kessel per accogliere un programma figurativo asburgico: una statua di Leopoldo I sotto un'immagine di papa Innocenzo XI ricorda la difesa asburgica dell'Occidente cristiano⁹⁸. Poiché il ritratto dell'imperatore è affiancato dai ritratti del re spagnolo Carlo II e del re ungherese Giuseppe I, viene espresso anche il dominio asburgico in Oriente e Occidente. Questa tematica fu affrontata esplicitamente nel 1702, ovvero all'inizio della guerra di successione spagnola, nel libretto dell'opera *La Clemenza d'Augusto* di Pietro Antonio Bernardoni, in cui veniva annunciata la suddivisione del mondo nei due figli del sovrano: “A i due Figli il doppio Impero / Di due Mondi Ei partirà”⁹⁹. Oltre che con opuscoli e medaglie, la corte viennese e i suoi alleati sostennero il pretendente al trono asburgico anche introducendo a Roma ritratti riprodotti mediante tecniche grafiche da incisori su rame quali Johann Andreas Pfeffel, Christian Engelbrecht e Jakob Männl, eccetera.¹⁰⁰ Nonostante ciò non abbia condotto allo scopo prefisso, dimostra che, intorno al 1700, per quanto riguardava la politica culturale, la corte viennese aveva rinunciato definitivamente ad attuare una strategia difensiva ed era pronta a gettarsi nella concorrenza artistica delle potenze europee.

¹ Goloubeva 2000; Pons 2001; Schumann 2003.

² Polleross 2003, in corso di stampa.

³ Seifert 1985; Seifert 1995, pp. 301-362; Kihs 1996; Gratl 1997.

⁴ Sull'argomento sono disponibili nuove fonti: Distelberger 2002.

⁵ Schütz, Demus, Vienna 1983.

⁶ Pribram, Landwehr von Pragenau (a cura di) 1903, pp. 82 e 139.

⁷ *Saur Allgemeines...* 1997, pp. 153-155 (M.D. O'Neill).

⁸ Heinz 1963, pp. 99-227, qui p. 170.

⁹ Schumann 2003, pp. 41 sgg.

¹⁰ Appuhn-Radtke 1988, pp. 91-96.

¹¹ Ham 1995, pp. 289 sgg.

¹² Appuhn-Radtke 1988, pp. 99-101.

¹³ Polleross 1993, pp. 35-50.

¹⁴ Polleross 1992, pp. 54-84.

¹⁵ Appuhn-Radtke 1988, pp. 87-90.

¹⁶ *Genealogia Serenissimae Domus...* 1666. Anche sul palcoscenico dell'opera nuziale e nel balletto di cavalli indiani, tartari e mori rappresentavano il mondo intero, Sommer-Mathis 1992, pp. 15-165, qui pp. 103-106.

¹⁷ Fidler 1988, pp. 177-198, qui 195 sgg.

¹⁸ Haupt 1983, pp. I-CXXXV, qui XIX; Lorenz 1999, cat. 18, pp. 250 sgg.

¹⁹ Dreger 1914, pp. 190-194.

²⁰ Rinck 1708, I/39.

²¹ Fidler 1985, pp. 75-82.

²² Lorenz 1981, pp. 115-130; Lorenz 1983, pp. 191-202.

²³ Benedik 1997, pp. 552-750, qui 554. Per l'influenza spagnola nel teatro vedere, Sommer-Mathis 2000, pp. 7-15, qui 9-12.

²⁴ Kitlitschka 1970, pp. 210-231.

²⁵ Dreger 1914, p. 214.

²⁶ Duverger 1986, pp. 176-177.

²⁷ Berger 1994, pp. 20 sgg. e 29.

²⁸ Berger 1994, p. 28, fig. 16.

²⁹ Ad accennare all'obiettivo di Luigi di imitare e superare Filippo è soprattutto Burke 1993, p. 220, “Versailles erinnert in seiner Anlage – ein Schloss ausserhalb der Hauptstadt – und in seiner Ausschmückung mit Darstellung königlicher Siege an den Buen Retiro. Die ‘Galerie des Glaces’ dagegen folgte, und übertraf, das Vorbild der Sala de Espejos im Alcázar. Das tägliche Zeremoniell von Versailles, weitaus formeller als am Hof Ludwigs XIII., ist spanisch geprägt.” (“Nell'impianto – un castello al di fuori del-

la capitale – e nell'addobbo raffigurante le vittorie reali, Versailles ricorda il Buen Retiro. La ‘Galerie des Glaces’, invece segue, e supera, il modello della Sala de Espejos di Alcázar. Il cerimoniale quotidiano di Versailles, di gran lunga più formale della corte di Luigi XIII, è di stampo spagnolo.”

³⁰ Müller 2000, pp. 313-329, qui 323-325.

³¹ Checa 1994, pp. 152-158.

³² Benedik 1997, p. 554.

³³ Orlin Johnson 1981, pp. 29-40, qui 32 sgg.

³⁴ Fleischacker 1962.

³⁵ Valentin 1984, pp. 17-31; Aercke, 1994, pp. 221-252.

³⁶ Rinck 1708, II/157; Pons 2001, pp. 200-211.

³⁷ Haupt 1983, pp. XII sgg.; Pons 2001, pp. 220 sgg.; Schumann 2003, p. 250.

³⁸ Haupt 1983, p. XVI.

³⁹ Heinz, Schütz 1976, cat. 129 e 49; Vlnas (a cura di) 2001, cat. II/1.10.

⁴⁰ Schumann 2003, pp. 243-254.

⁴¹ Pribram 1903, p. 282.

⁴² Pons 2001, pp. 209, 212.

⁴³ Cfr. Ham 1995, pp. 399-408, 411-413, fig. 45 sgg., 48 sgg.; Schumann 2003, p. 252; Sommer-Mathis 2003, pp. 54-67, qui 61-67, ill. 54, 70, 152, 162, 179-182.

- ⁴⁴ Moraw 1962, pp. 162-203, qui 196.
- ⁴⁵ Haupt 1983, pp. XXVIII sgg.
- ⁴⁶ Una descrizione italiana della città datata 1715 fornisce una buona impressione della camera del tesoro prima della ristrutturazione di Carlo VI, Bormastino 1715.
- ⁴⁷ Gerchow 2002, pp. 13-26.
- ⁴⁸ Leithe-Jasper 1996, pp. 302-321.
- ⁴⁹ Von Habsburg 1997, pp. 146-149.
- ⁵⁰ Bruckmüller, Urbanitsch (a cura di) 1996, cat. 5.3.03n.
- ⁵¹ Schleier 1979, pp. 113-118, figg. 79-82.
- ⁵² Baer 1992, pp. 91-138.
- ⁵³ Distelberger 1985, pp. 39-46; qui 42.
- ⁵⁴ *Weltliche und geistliche...* 1987, pp. 305 sgg. e 227 sgg., catt. 136-137 e 1 (Stefan Krenn).
- ⁵⁵ Haupt 1983, p. XIX; Tipton 1995, I, pp. 375-398.
- ⁵⁶ La guida della chiesa cita l'arciduca Leopoldo Guglielmo deceduto il 1667 quale donatore dell'altare: Maier s.d., p. 8.
- ⁵⁷ Rinck 1708, II, p. 196.
- ⁵⁸ Woinovich 1941, pp. 12, 14.
- ⁵⁹ Bruckmüller, Urbanitsch 1996, cat. 10.2.14.
- ⁶⁰ Wagner 1996, pp. 173-182, qui 181 sgg.
- ⁶¹ Goloubeva 2000, pp. 103-120.
- ⁶² Duchhardt 1981, p. 564.
- ⁶³ Duchhardt 1981, p. 564.
- ⁶⁴ *Franckreich/ Die neuen Coniuncturen...* 1686, pp. 63-64.
- ⁶⁵ La datazione degli arazzi intorno al 1540-1550 contrasta questa tradizione supportando l'ipotesi avanzata nella letteratura secondo cui si tratta di un regalo fatto dalla regina Eleonora a suo fratello nell'anno 1544.
- ⁶⁶ Catalogo *Welt des Barock*, 1986, n. cat. 1.19.
- ⁶⁷ Per questa tradizione vedere Kóvacs 1986, pp. 53-86, qui 59 sgg.; Goloubeva 2000, pp. 32-35; Pons 2001, pp. 161-169, 411-417.
- ⁶⁸ Polleross 1997, n. 1,7-22.
- ⁶⁹ Wagner 1996, pp. 179 sgg.
- ⁷⁰ Su questa e altre reazioni europee ai monumenti francesi, vedi Ziegler 2003, in corso di stampa.
- ⁷¹ Dunk 1999, pp. 329-412, qui 404.
- ⁷² Sedlmayr 1997, pp. 74-77.
- ⁷³ Pühringer-Zwanowetz 1977, pp. 409-444, qui, 423 sgg.
- ⁷⁴ Schmitt 1990, pp. 5-72; Tremmel-Endres 1996, pp. 120-149.
- ⁷⁵ Aurenhammer 1973, pp. 52-56; Pühringer-Zwanowetz 1976, pp. 101-117, qui 117.
- ⁷⁶ Sladek 1995, pp. 147-176; Polleross 1996, pp. 165-206, 335-350.
- ⁷⁷ Polleross 2000, pp. 99-122, qui 101, fig. 2.
- ⁷⁸ Raschauer 1960, pp. 71 sgg.
- ⁷⁹ Rinck 1708, I, p. 65.
- ⁸⁰ Schmidt 1990, pp. 73-151; Endres 1996, pp. 159-178.
- ⁸¹ Polleross 1995, pp. 59-128, qui 64-69, figg. 19, 22-23.
- ⁸² Polleross 2003, in corso di stampa.
- ⁸³ Goloubeva 2000, pp. 188-189.
- ⁸⁴ Rinck 1708, I, p. 34.
- ⁸⁵ Goloubeva 2000, pp. 45 sgg.
- ⁸⁶ Fürst 2002, pp. 133-194, qui 176.
- ⁸⁷ Koller 1993, pp. 46 sgg.
- ⁸⁸ Koller 2001, pp. 151-153.
- ⁸⁹ Koller 1993, pp. 17, 21, 217 sgg.
- ⁹⁰ Hatschek 1991.
- ⁹¹ Börsch-Supan 1967, pp. 1-19.
- ⁹² Möseneder 1999, pp. 303-380, qui cat. 84.
- ⁹³ Bösel 1998, pp. 161-168, 177-181.
- ⁹⁴ *I Bibiena...* 2000, pp. 307-309.
- ⁹⁵ Hubala 1981, pp. 144 sgg.
- ⁹⁶ Iby, Koller 2000, pp. 68 sgg.
- ⁹⁷ Koller 1993, pp. 199-208; Bürgler 2001, pp. 43-58.
- ⁹⁸ *Das flämische Stilleben...* 2002, cat. 31.
- ⁹⁹ Citato in Goloubeva 2000, p. 151.
- ¹⁰⁰ Polleross 2000, pp. 121-175, qui 128-131, fig. 3.