

**ART**  
DOSSIER

Didier  
Bodart

**Rubens**



GIUNTI





I

In  
P  
A  
C  
di

N  
A  
(c  
V  
K  
M

A  
la  
ac  
pa  
di  
de  
da  
di



## SOMMARIO

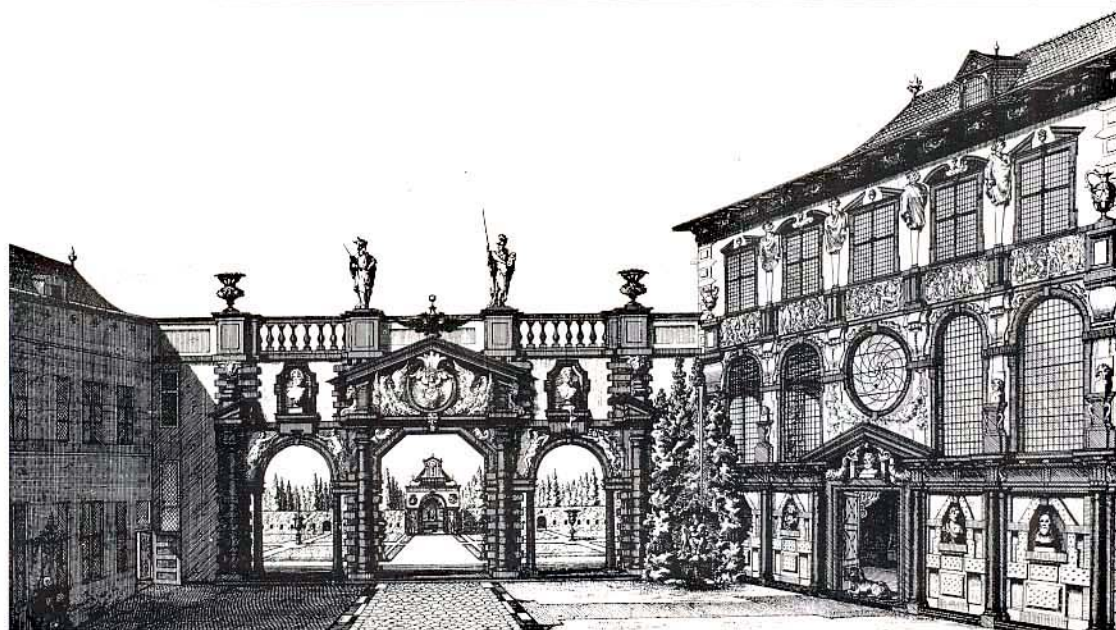
Didier Bodart

LA FOGA DEL PENNELLO	5
RUBENS E L'ITALIA	11
L'INVENTORE DEL BAROCCO	19
IL RITORNO AD ANVERSA	22
LA MATURITÀ	28
I GRANDI CICLI	33
ARAZZI E PAESAGGI	42
QUADRO CRONOLOGICO	48
BIBLIOGRAFIA	50

In copertina:  
Pieter Paul Rubens,  
*Autoritratto* (1623).  
Castello  
di Windsor.

Nella pagina a fianco:  
*Autoritratto*  
(circa 1639).  
Vienna,  
Kunsthistorisches  
Museum.

A destra:  
la casa di Rubens  
ad Anversa,  
particolare  
di un'incisione  
di Jacques Harrewijn  
del 1684,  
da un disegno  
di Jan van Croes.







Q  
S  
(  
L  
N

N  
S  
p

Il  
p  
e  
T  
S  
ev  
l'  
d  
e  
p  
lu  
m  
da



# La foga del pennello



**Qui sopra:**  
*Sansone e Dalila*  
(circa 1609).  
Londra,  
National Gallery.

**Nella pagina a fianco:**  
*Sansone e Dalila*,  
particolare.

Il quadro, dipinto  
per Nicolas Rockox  
e noto anche come  
*Tradimento di  
Sansone*,  
evidenzia  
l'attento studio  
della composizione  
di Michelangelo  
e il gusto  
per i contrasti  
luminosi  
mutuato  
da Elsheimer.



## GNI PITTORE È IL

testimone del suo tempo, è un poeta che si esprime con i pennelli e una tavolozza.

Pieter Paul Rubens è il pittore più colto del suo tempo, allo stesso livello dei grandi maestri del Rinascimento italiano, o di Nicolas Poussin o di Diego Velázquez. La vastità dei suoi interessi, come delle sue conoscenze, ne fanno uno spirito universale, di una profondità e di un prestigio ineguagliabili. L'epoca oscura nella quale visse, così come il lutto prematuro che lo privò di una persona cara, lo portarono a operare per la pace tra la Spagna e l'Inghilterra. Il suo ruolo fu coronato dal successo: ormai poteva parlare ai re Filippo IV e Carlo I, essendo considerato una delle persone intellettualmente più prestigiose del suo tempo. Era suddito del primo e aveva il secondo come cliente. Divenne consigliere di Stato del sovrano spagnolo, mentre il sovrano inglese gli conferì un titolo nobiliare. Ma grazie alla forza morale del genio, la sua pittura era già una prova di nobiltà. Egli stesso si definiva nella sua corrispondenza prima di tutto un pittore. Le lettere originali scambiate tra Rubens e i suoi amici intimi rivelano la sua personalità in maniera assai distaccata ma precisa, caratteristica dello stile epistolare del Seicento.

A questo ritratto vivente dell'artista fa contrappunto la sua pittura che emana un'immensa gioia di vivere. La sua vita fu felice, eccetto la crisi dovuta alla morte prematura della prima moglie. La sua pittura ne è il riflesso e la più alta espressione. «La furia del pennello», formula che dobbiamo allo storiografo italiano Giovanni Pietro Bellori (1672), condensa la più bella definizione dell'esuberanza rubensiana.

Ma l'artista possiede anche l'antichissima tecnica della pittura fiamminga che procede per sovrapposizioni di strati pittorici molto sottili e di vernici trasparenti che, col tempo, hanno dato ai suoi quadri la luminosità dello smalto. Il carattere quasi incorporeo delle sue vernici doveva attirare l'ammirazione appassionata dei pittori che studiarono spesso il suo stile dal punto di vista della pura tecnica. Reynolds dice che «la diffe-



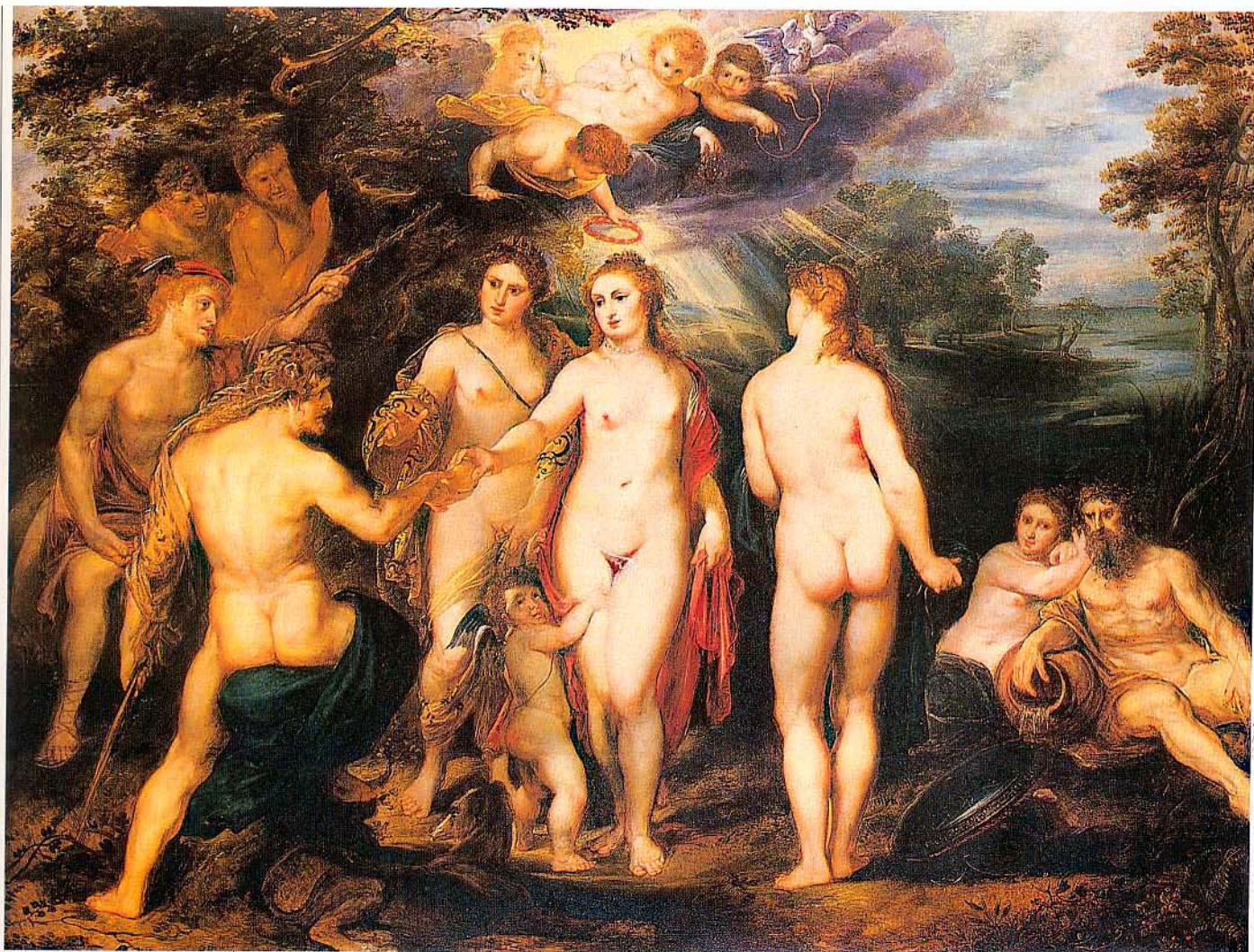
renza tra lo stile di Rubens e quello degli altri maestri, che erano apparsi prima di lui, non si nota in nessuna parte meglio quanto nella sua tinta che differisce totalmente da quella del Tiziano, del Correggio, e di tutti gli altri coloristi», trovando inoltre la graziosa espressione che «le sue figure sembrano nutrirsi di rose». Jean-François MÉRIMÉE riprende il discorso all'inizio: «Rubens ha dipinto spesso, al primo colpo, su dei pannelli estremamente lisci. Metteva poco colore nelle ombre, e anche nelle mezze tinte: soltanto nelle zone luminose si vedono tocchi impastati pesanti». Il genio pittorico risiede in questo equilibrio unico tra impetuosità e arditezza di concezione e in una estrema qualità d'esecuzione, di una raffinatezza meticolosa. Come scrive Bellori, che apprezzava Rubens con gli occhi della sua stessa epoca, le sue figure sembrano «eseguite in un corso di pennello e ispirate in fiato». Pieter Paul Rubens ebbe la vocazione della pittura. La struttura della società, schematica e rigida, rendeva allora, nelle Fiandre, impossibile il libero esercizio dei mestieri artistici. Il sistema delle corporazioni o delle gilde, che conobbe grande espansione nei Paesi Bassi a partire dal Medio Evo, regolava nei minimi dettagli l'accesso a una professione per apprendistato, favorendo così i figli dei maestri e la tradizione di bottega.

Gli artisti, pittori, scultori, architetti e mercanti d'opere d'arte erano riuniti nelle gilde dedicate a san Luca, il patrono degli artisti. Che Rubens, figlio di una famiglia agiata senza precedenti artistici, abbia cercato di imparare il mestiere di pittore, è insolito: fu un processo straordinariamente moderno.

La famiglia di Rubens era molto conosciuta ad Anversa. Il nonno dell'artista, Bartholomeus Rubens, era mercante di spezie. Aveva sposato nel 1529 Barbara Arents, giovane appartenente alla piccola nobiltà. I due ritratti di Bartholomeus Rubens e di Barbara Arents, eseguiti da Jacob Claesz, conservati oggi nella casa di Rubens ad Anversa, mostrano i nonni di Rubens come i tipici rappresentanti di quella classe sociale che fece la fortuna delle Fiandre: una borghesia ricca alleata al patriziato. La coppia ebbe un solo figlio, Jan Rubens, che nacque nel 1530 e ricevette un'ottima educazione classica, ottenendo il diploma di diritto civile e di diritto canonico. Rientrato nella sua città natale, sposò nel 1561 Maria Pijpelincx, figlia di un mercante appartenente alla borghesia agiata. Nel 1562 fu nominato scabino della città di Anversa, una funzione amministrativa molto importante nella vita municipale; conservò questa carica fino al 1568. L'epoca era molto infelice per questo genere di carriera. I progressi della religione riformata nelle Fiandre condussero velocemente a implicazioni politiche. Jan Rubens si schierò dalla parte dei riformati, sua moglie da quella dei cattolici. L'anno 1568 conobbe la repressione del duca d'Alba, governatore per conto del re di Spagna Filippo II. Jan Rubens lasciò la carica e si rifugiò a Colonia dove divenne consigliere giuridico d'Anna di Sassonia, la seconda moglie di Guglielmo il Taciturno, principe d'Orange-Nassau, l'istigatore della resistenza anti-spagnola.

Rubens nacque pertanto in esilio, a Siegen in Westfalia, il 28 giugno 1577, vigilia della festa dei santi Pietro e Paolo. Era il sesto figlio della coppia. Il più conosciuto tra i suoi fratelli è Philip Rubens, che avrebbe dovuto intraprendere la carriera d'umanista ma morì prematuramente all'età di quaran-





t'anni. Fu per suo fratello un abilissimo agente, facendolo conoscere, al ritorno dal periodo trascorso in Italia nel 1608, a tutta la società di Anversa e procurandogli immediatamente importanti commissioni. Così, Rubens divenne il protagonista di una delle più nobili rivoluzioni della storia dell'arte: nello spazio di cinque anni, tra il 1609 e il 1614, la pittura fiamminga, che era specificatamente anversese, si mise al diapason della vasta opera di Rubens.

Anche per un calvinista convinto come Jan Rubens, che si stabilì nel 1578 a Colonia, le cose andarono piuttosto male. Don Juan d'Austria, figlio naturale di Carlo V, vincitore di Lepanto, fu mandato come governatore generale nei Paesi Bassi per ristabilire l'ordine. Egli morì di peste nel 1578. Uno dei suoi amici che l'aveva accompagnato nelle Fiandre, il giovane principe di Parma, Alessandro Farnese, in seguito duca di Parma e di Piacenza, lo rimpiazzò temporaneamente. Alessandro si rivelò un genio militare e politico. Nel 1578, non restavano sotto il dominio dei cattolici spagnoli nei Paesi Bassi che alcuni lembi di territorio: l'Unione d'Utrecht, atto di nascita delle Province Unite e dei Paesi Bassi attuali, è dell'anno seguente.

Farnese conduce la guerra di riconquista occupando, una città dopo l'altra, l'intero territorio dei Paesi Bassi, lasciando ai vinti la scelta tra l'abiurazione o l'esilio. La mancanza di mezzi, forse voluta da Filippo II che vedeva senza dubbio con gelosia l'ascesa dell'italiano in quest'Europa a fuoco e sangue,

*Giudizio di Paride*  
(circa 1600-1601).  
Londra,  
National Gallery.

**Fu probabilmente dipinto per Vincenzo Gonzaga. Rubens risente nettamente dell'influsso del Vaenius, mostrando però significativi elementi raccolti nel corso del suo soggiorno in Italia: spunti da Giulio Romano, da Tintoretto e dal Raimondi. La figura di Paride ripete la posizione di uno dei personaggi della Vocazione di san Matteo di Caravaggio.**





**Qui sopra:**  
Ritratto di giovane  
(1597).  
New York,  
The Metropolitan  
Museum of Art.

**Il personaggio,**  
ritratto all'età  
di ventisei anni,  
non è identificato.  
Il quadro, eseguito  
su una piccola  
lastra di rame,  
mostra il debito  
del giovane Rubens  
verso la tradizione  
ritrattistica  
fiamminga  
del Cinquecento.

**Nella pagina a fianco:**  
*Adamo ed Eva  
in Paradiso*  
(circa 1598-1600).  
Anversa,  
casa di Rubens.

**È ispirato  
a una nota stampa  
di Marcantonio  
Raimondi  
da un disegno  
di Raffaello.**

gli impedì di impadronirsi della zona dei fiumi, le contee d'Olanda e di Zelanda. Quando muore Jan Rubens nel 1587 a Colonia, la futura sorte dei protestanti non è chiara.

La vedova Maria Pijpelincx, rimasta cattolica, potrà dunque rientrare ad Anversa nella primavera dell'anno 1589. Pieter Paul seguirà le lezioni della scuola latina di Rumoldus Verdonck, per diventare in seguito paggio di Margherita di Ligne, vedova di Filippo, conte d'Arenberg. Il giovane Pieter Paul è solidamente avviato sulla via che sembra inserirlo nell'ambiente intellettuale di Anversa nell'età della Controriforma. Ma, nell'attesa, il fanciullo copia tutte le incisioni che trova alla sua portata, principalmente opere tedesche di Hans Holbein, Joost Amman, Hans Weiditz, Tobias Stimmer. Intorno al 1591 si orienta verso la pittura. Sua madre si è rassegnata a perdonare al figlio una passione così esclusiva e sopraggiunta così tardi. Il fatto all'epoca è eccezionale, perché, normalmente, un apprendista entrava in uno studio ancora bambino, imparando a preparare una tela o a maneggiare i pennelli come si impara a leggere e a scrivere.

Certamente Rubens era un po' in ritardo rispetto ai giovani apprendisti della sua età, cosa che spiega lo sbocciare progressivo del suo talento e l'estremo interesse che egli rivolgerà in ogni momento della vita alle opere dei predecessori, esclusi i più antichi, poiché la loro arte non corrispondeva assolutamente alla sensibilità contemporanea.

Nel 1592 la madre di Rubens sistema il giovane come apprendista presso Tobias Veraecht. Prima di divenire maestro autonomo della gilda di san Luca nel 1598, egli fu anche allievo di Adam van Noort e di Otto van Veen (Vaenius). Questi tre artisti traggono oggi a loro gloria principale proprio il fatto di aver seguito i primi passi del giovane pittore.

D'altra parte il testo poetico steso in olandese dal notaio e retore Cornelis de Bie (*Het Gulden Cabinet*, 1662) non cita assolutamente Rubens a proposito di Veraecht, ma piuttosto le qualità esecutive di quest'ultimo, la finezza del suo pennello, il suo gusto per i paesaggi con rovine e il suo viaggio in Italia, dove soggiornò alla corte del granduca di Toscana Ferdinando I de' Medici. Il gusto del paesaggio si affermò più tardi in Rubens: ma egli dovette a questo primo maestro alcuni insegnamenti. Inoltre Veraecht è stato tra i primi a suggerirgli che una educazione artistica è incompleta senza un viaggio in Italia. Carel van Mander, il più antico biografo conosciuto e contemporaneo ai fatti, scrisse nel suo *Schildersboek* (1604): «C'era ad Anversa, Tobias Veraecht buon pittore di paesaggi».

Lo stesso Carel van Mander è altrettanto breve a proposito del secondo maestro di Rubens, Adam van Noort, «che è un abilissimo pittore di figure». Questo approccio laconico così tipico dello storiografo fiammingo, egli stesso pittore, rifugiato per problemi religiosi in Olanda, nasconde un giudizio di valore ripreso nella legenda che figura sull'incisione eseguita da Hendrik Snijers per *Het Gulden Cabinet* di Cornelis de Bie (1662): «Adam van Noort fu un pittore rinomato e insignito di magnifiche ordinanze, cosa che si può vedere nelle diverse opere in possesso degli amatori».

Figlio di Lambert van Noort, pittore manierista morto povero ad Anversa nel 1570, si affermò per opere di corretta composizione manieristica.

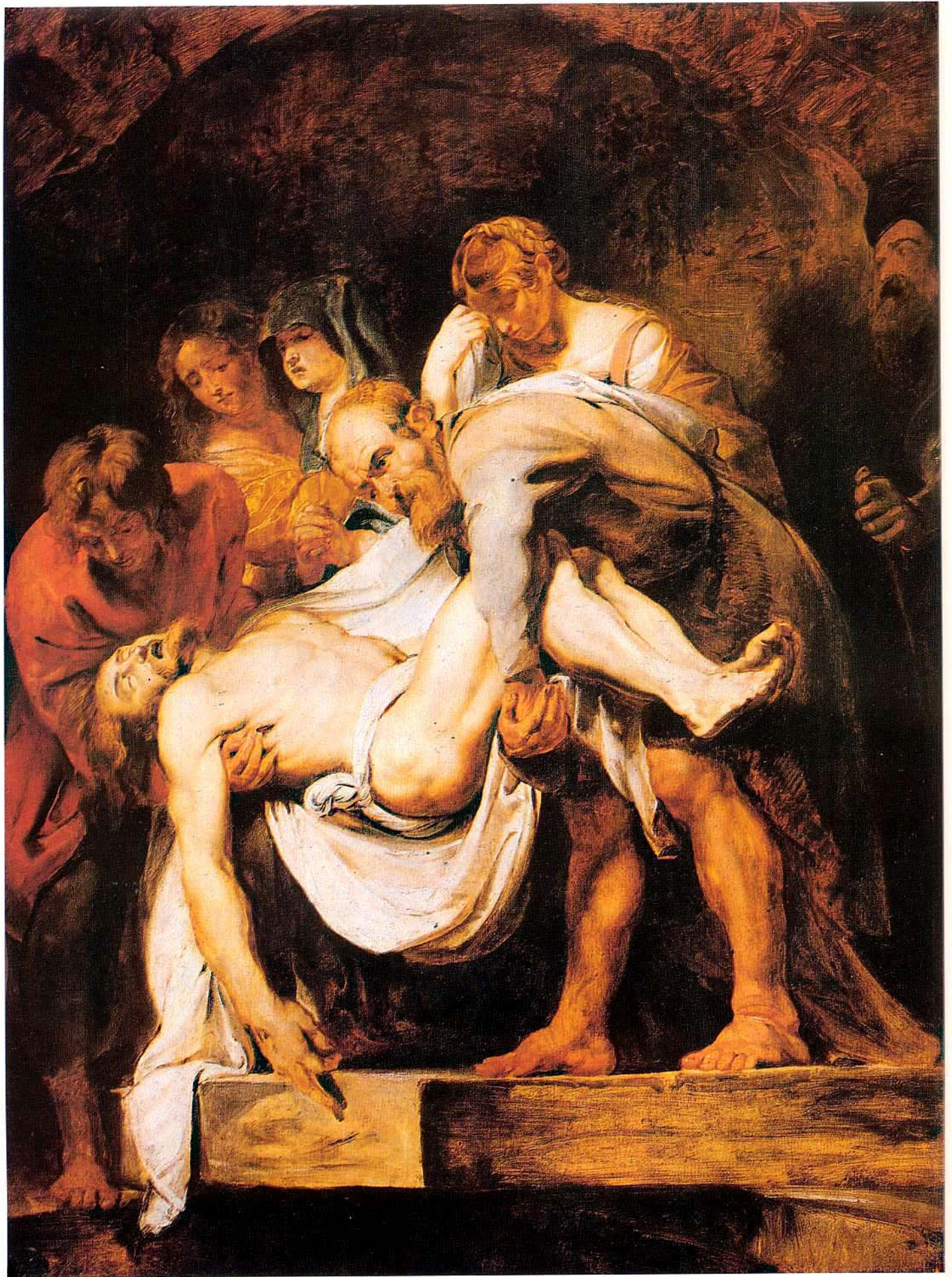




La ragione del distacco di Rubens da van Noort si spiega col suo rimprovero nei confronti del maestro, di cui riferisce Jean-Baptiste Descamps (1765): «Rubens diceva che questo pittore avrebbe sorpassato i suoi contemporanei se avesse visto Roma e se avesse cercato di completare la sua formazione su buoni modelli», e ci riferisce sulla «condotta abietta e libertina di van Noort, unita al suo umore brutale».

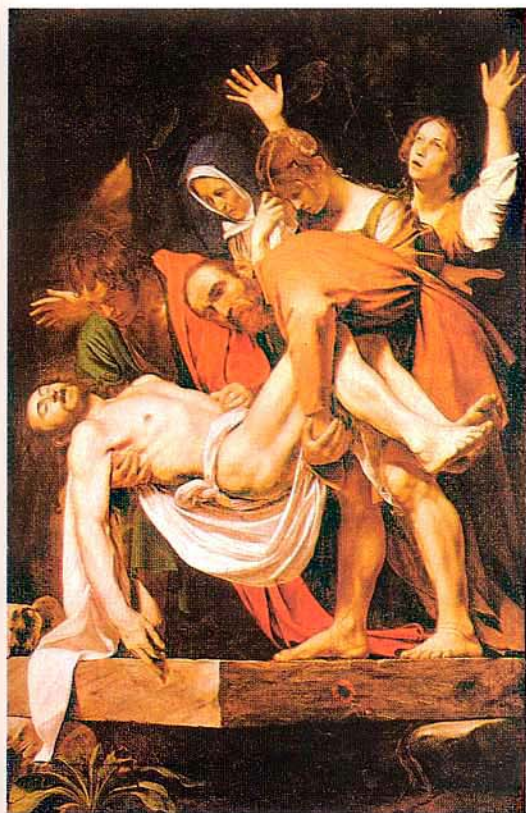
Il terzo maestro di Rubens fu sicuramente il migliore che si potesse trovare in quel momento ad Anversa: Otto van Veen, che latinizzò il suo nome in Otto Vaenius, aveva già una lunga carriera alle spalle. Era stato in Italia dal 1575 al 1580. A Roma aveva conosciuto Federico Zuccari, mentre a Parma aveva studiato le opere di Correggio. I tre maestri di Rubens hanno avuto ciascuno un ruolo importante nella sua formazione. Al giovane ancora imbevuto di lettere latine, Veraecht diede una tecnica accorta, il bagaglio indispensabile che ogni artista fiammingo doveva possedere. Egli apprese dal maestro gli elementi di un linguaggio che dominò meglio di chiunque. Adam van Noort, invece, lo familiarizzerà con la nozione della distinzione dei generi, che a quell'epoca determinava la priorità di un pittore di figura rispetto a un pittore di paesaggi e di oggetti inanimati. Otto van Veen, infine, gli diede il gusto dello stile. La sua maggiore preoccupazione fu quella di inculcare all'allievo il desiderio di viaggiare. Fu così che, come dice Roger de Piles, «Rubens prese la decisione di andare in Italia».







## Rubens e l'Italia



Nella pagina a fianco:  
*Deposizione  
nel sepolcro*  
(1611-1612),  
copia da Caravaggio.  
Ottawa,  
National Gallery.

Qui sopra:  
Caravaggio,  
*Deposizione* (1602-1604).  
Roma, Pinacoteca  
Vaticana.

# P

ER PIETER PAUL

Rubens l'idea che una educazione artistica fosse incompleta senza un viaggio in Italia era del tutto ovvia. Ai nostri occhi, l'originalità della pittura fiamminga sta proprio nella sua diversità da quella italiana; perché, se esiste un dialogo tra le due scuole pittoriche fra le più importanti dell'Occidente, esso esiste senza la minima subordinazione dell'una o dell'altra. Sta di fatto che alla fine del Cinquecento l'Italia è considerata la madre delle arti. Inoltre nell'ambiente familiare di Rubens si era conservato il ricordo del soggiorno effettuato da Jan Rubens a Roma. È il fratello maggiore di Pieter Paul, Philip, seguiva le lezioni di Juste Lipse, l'erudito filologo e latinista dell'università di Lovanio, al quale la città di Roma aveva assegnato un diploma di "civis romanus". Così il viaggio romano si tingeva di pellegrinaggio alle fonti dell'umanesimo e della cultura. La società dei Romanisti di Anversa, che riuniva giovani letterati e artisti, essendosi espansa al di là delle Alpi, testimonia che si trattava di un sentimento assai diffuso.

Il Rinascimento creò la moda del viaggio in Italia, sentito dalla maggior parte degli artisti come una profonda esigenza. Anche Pieter Bruegel il Vecchio, le cui concezioni furono agli antipodi della "maniera italiana", visitò con coscienza la penisola fino alla Sicilia.

I pittori del Quattrocento come Rogier van der Weyden e Giusto di Gand, che viaggiavano o lavoravano in Italia, non lo fecero a scopo di studio o di apprendistato artistico. È soltanto a partire dal soggiorno in Italia, effettuato da Jan Gossaert, detto Mabuse, tra il 1508 e il 1511, che di fronte all'arte italiana cambiarono definitivamente l'atteggiamento e i sentimenti degli artisti settentrionali. Ludovico Guicciardini, storico fiorentino, dice nella *Descrizione di tutti i Paesi Bassi* (1567), che Gossaert «fu il primo che portò d'Italia in questi paesi l'arte del dipingere Historie e Poesie con figure nude». Carel van Mander afferma sullo stesso argomento: «Gossaert visitò l'Italia e altre contee, e fu tra i primi a riportare nelle Fiandre la buona abitudine di comporre opere religiose, popolate di figure nude





*Battaglia di Anghiari*  
(circa 1600-1608).  
Parigi, Louvre.

**A Firenze Rubens studia con vivo interesse il celebre cartone di Leonardo. Il vorticoso dinamismo della composizione leonardesca verrà accentuato da Rubens nei suoi quadri di battaglie, sostenuto dalla sua celebrata «furia del pennello».**

e di soggetti tratti dalla Favola, cosa che non era, fino a quel momento, abitudine del nostro paese».

Van Mander scrisse nello stesso momento in cui Rubens viaggiava in Italia: questi era partito con l'idea di migliorare la composizione grazie allo studio delle vestigia dell'antichità e delle opere dei maestri italiani del Rinascimento. Tuttavia questo viaggio superò di gran lunga quello di un semplice buon alunno applicato al lavoro. Definirlo come l'espressione di una curiosità tenace è ancora al di là della verità. I diversi spostamenti effettuati dall'artista durante gli otto anni del suo soggiorno italiano sono ben conosciuti. Nondimeno, il numero infinito di disegni che egli eseguì sotto la suggestione dei maestri italiani, di altri che egli ritoccò e della moltitudine di citazioni sparse di diverse opere nelle sue creazioni posteriori, fanno presumere che egli abbia attraversato la penisola in tutte le direzioni. La lista dei dipinti da considerare, che portò venti anni dopo il suo allievo Antonie van Dyck, andato a sua volta a immergersi nelle fonti italiane, fu probabilmente redatta su consiglio dello stesso Rubens. E ancora, non vanno dimenticati i numerosi disegni del periodo italiano, provenienti dalla scuola di Rubens, che sono stati distrutti nell'incendio dello studio dell'ebanista Boulle a Parigi nel 1720.

Così, il 9 maggio 1600, Rubens lascia Anversa per l'Italia, munito della raccomandazione dei "Consules et Senatus Civitatis Antverpiae". È accompagnato da un giovane, Déodat Delmont, pittore sconosciuto, che fu il suo primo allievo e collaboratore e al quale, molto più tardi, nel 1628, egli redigerà



un attestato elogiativo: «quando il maestro attraversava le diverse contrade e particolarmente l'Italia il signor Déodat lo seguì in ogni luogo e per tutte le strade». Partire per l'Italia richiedeva allora un discreto coraggio: non esisteva nessuna istituzione atta a salvaguardare gli interessi dei giovani artisti. La più antica, l'Accademia di Francia, fu fondata solo nel 1666. Arrivato in Italia, Rubens si trovò, dunque, di fronte alla necessità di provvedere ai suoi bisogni. La fortuna gli sorrise. In giugno, a Venezia, un gentiluomo veneziano lo presentò al duca di Mantova, Vincenzo I Gonzaga, soggiornando così nello stato di Mantova dal 15 al 22 di quel mese. Potente signore, padrone di un piccolo stato dell'Italia settentrionale, Vincenzo Gonzaga cercava di riportare la sua capitale all'antico prestigio, al tempo in cui Andrea Mantegna, Giulio Romano e Tiziano lavoravano per i suoi antenati. Purtroppo il duca aveva più pretese che denaro e gli insuccessi politici e finanziari che subì il ducato nel 1627, dopo la morte dell'ultimo dei suoi figli, Vincenzo II, ne sono la triste prova.

In quel tempo, tuttavia, egli era uno dei mecenati più prodighi dell'epoca, posseduto da una vera frenesia d'acquisto di opere d'arte, interessandosi a pittori quali Iacopo Tintoretto, uno dei figli del grande Tintoretto, l'incisore Andrea Andreani, stranieri quali Frans Pourbus il Giovane e Rubens, e fondando inoltre una cappella musicale con Claudio Monteverdi.

Rubens fu ingaggiato al servizio del Gonzaga «pagato regolarmente dal duca di Mantova», senza compiti precisi. Visto che il suo stipendio mensile fu ben presto versato con molto ritardo, non avendo Vincenzo Gonzaga i mezzi per condurre bene la sua politica culturale, il ruolo di Rubens alla corte di Mantova divenne ben presto assai libero: poté viaggiare a suo piacere, presentandosi ovunque come il giovane fiammingo ingaggiato al servizio di una illustre famiglia regnante. Accompanyare il suo signore alle nozze per procura di Maria de' Medici con Enrico IV a Firenze nel settembre del 1600, gli permise di evocare più tardi la scena, quando gli fu commissionata la *Storia di Maria de' Medici*, oggi al Louvre.

Partire per la Spagna nel 1603, avendo per missione la scorta di regali mandati dal suo protettore al re Filippo III, fu un'avventura picaresca che gli fece conoscere le ricchezze eccezionali dei palazzi reali di Madrid e del monastero dell'Escorial. Dipingere nel 1604-1605 per la chiesa della Trinità a Mantova un ciclo rappresentante la gloria della famiglia Gonzaga in preghiera davanti alla Trinità, era una commissione che non passò inosservata.

Quantunque si lamentasse amaramente dei ritardi relativi al pagamento del suo stipendio, per tutta la lunghezza delle sue lettere mandate da Roma all'amministrazione mantovana, si mostrò un buon servitore del duca, facendogli acquistare a eccellenti condizioni la *Morte della Vergine* di Caravaggio, quadro che a Roma aveva destato scandalo per la scelta della modella della Madonna. E quando lasciò Roma precipitosamente, il 28 ottobre 1608, all'annuncio dell'ultima malattia della madre, promise in una lettera di scuse al duca di Mantova, mentre «sta salendo a cavallo», che sarebbe tornato il più presto possibile. In seguito venendo a conoscenza della presa di Mantova da parte degli imperiali il 22 luglio 1630, del saccheggio della città che ne seguì e del massacro della popolazione, si esprimerà



**Qui sopra:**  
*Ignudo* (circa 1630),  
copia dagli affreschi  
di Michelangelo  
nella volta  
della Cappella  
Sistina.  
Londra,  
British Museum.



**In basso:**  
*Ratto di Europa*  
(circa 1630),  
copia da Tiziano.  
Madrid, Prado.

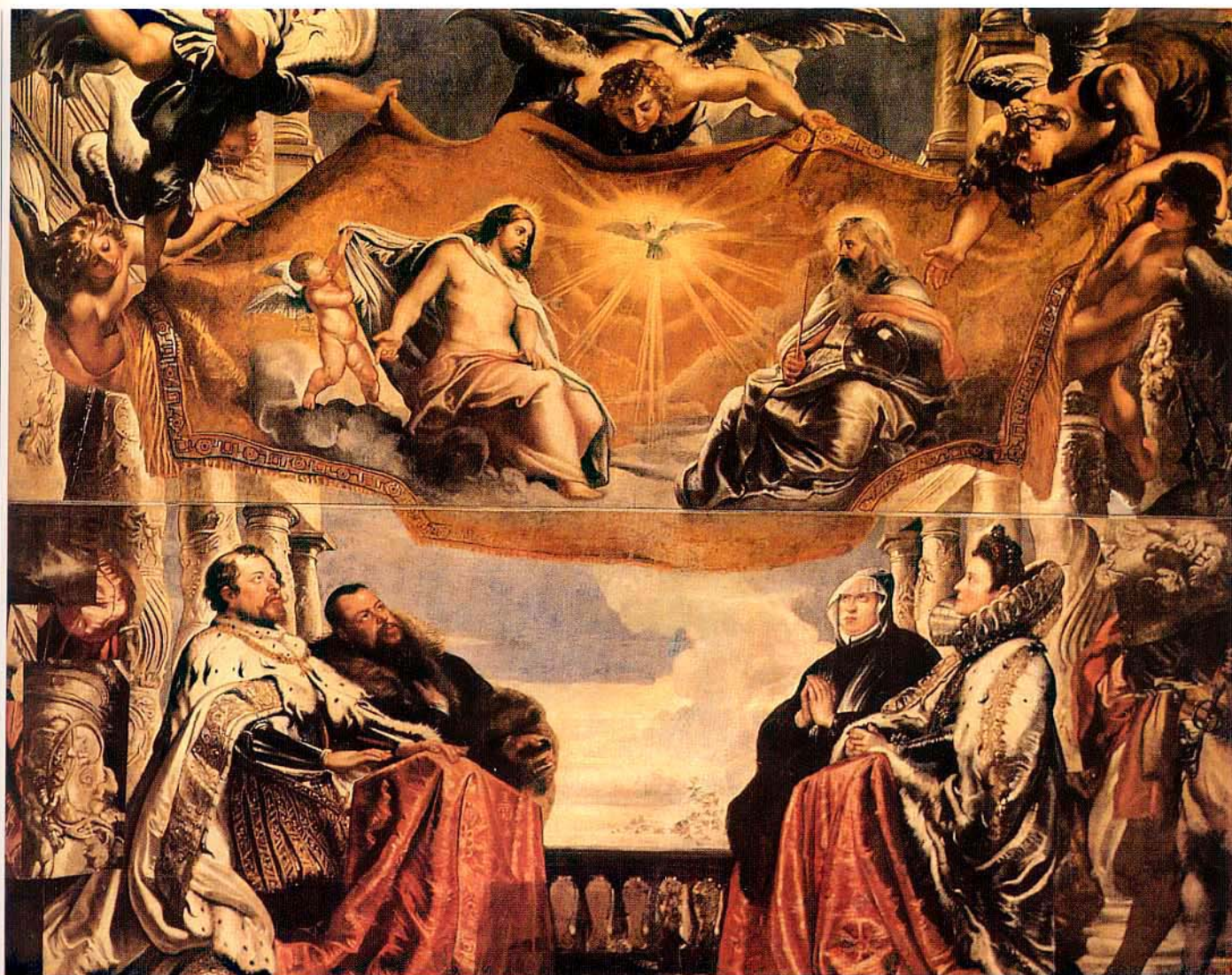


così: «Ne sono molto addolorato, perché ho servito la casa dei Gonzaga per molti anni della mia giovinezza, e mi sono trovato molto bene durante il mio soggiorno in quel paese». Nel suo studio meticoloso sull'argomento *Rubens e l'Italia* (1977), Michael Jaffé ha mostrato l'estrema varietà degli interessi relativi all'arte della penisola di cui Rubens fu testimone. Questo interesse non si esaurì il giorno del suo ritorno ad Anversa, perché in seguito continuò a collezionare, copiare o ispirarsi a opere italiane. Resta una sola zona d'ombra: l'Italia meridionale che pare non abbia conosciuto. Questa particolarità è notata da tutta la critica antica che conosceva Rubens solo per le opere dipinte e divulgate al pubblico e non per tutti i suoi disegni. Si impone prima la sua passione per i maestri del colore, al primo posto dei quali i Veneziani.

Il confronto tra Tiziano, Veronese e Tintoretto da una parte e Rubens dall'altra, è comune a tutti gli studiosi della sua arte. Un'altra affinità, oggi evidente, è meno conosciuta: è quella che unisce Federico Barocci e Rubens a causa del gusto esuberante del colore e della composizione. Ma appaiono in Rubens tanti riferimenti all'antichità, a Raffaello, a Michelangelo, ai pittori della scuola di Parma, tanta ammirazione per i contemporanei pur così diversi tra loro come Annibale Carracci e Caravaggio, che lo studio dettagliato degli interessi del pittore fiammingo in Italia raggiungerebbe il livello di un catalogo. Un vero e proprio inventario di tutto quello che il paese possedeva come tesoro artistico. Rubens è l'esempio per eccellenza del viaggiatore colto e intelligente. Non è né il semplice passeggiatore alla ricerca di capolavori, né un critico che cerca di stabilire una storia dell'arte ideale dell'Italia. È un pittore che partendo dall'intenzione di studiare l'opera dei suoi confratelli per trovare delle soluzioni pratiche, adottate in seguito in tutte le occasioni possibili, trascende totalmente ciò che vede. Questi studi italiani ci danno un'immagine della straordinaria cultura di Rubens. Le opere realizzate durante questo periodo fanno presentare la nascita del genio ai suoi primi passi.

Tre cicli di pittura testimoniano questa rapida evoluzione: quello destinato una volta a Santa Croce in Gerusalemme a Roma, le decorazioni disperse della chiesa della Trinità a Mantova, le pitture su ardesia di Santa Maria in Vallicella a Roma. Il 18 giugno 1601, Rubens è inviato a Roma «per eseguire delle copie e alcuni quadri». Vi incontrerà Jean Richardot, l'inviato degli arciduchi Alberto e Isabella, un amico di famiglia vicino a suo fratello Filippo. Quest'uomo accorto, che esercitava le funzioni di diplomatico, gli affidò all'inizio del 1602 la decorazione della cappella di Sant'Elena nella chiesa di Santa Croce in Gerusalemme. Il soggetto principale è *Sant'Elena trionfante* (Grasse, Cattedrale). Era accompagnata da una *Incoronazione di spine* e da un *Innalzamento della Croce*; la seconda è conosciuta grazie a una copia. Richardot ringraziò in seguito Vincenzo Gonzaga con queste parole: «Ho avuto la sollecitudine di indirizzarmi a un giovane pittore fiammingo chiamato Pieter Paul che ha la reputazione di essere un uomo di merito nella sua arte». Ma soprattutto questa fu la prima volta che il giovane Rubens si vide affidare la decorazione di un insieme pittorico. Si trattava di concepire tre pezzi dando loro un'unità, nello stesso momento in cui Caravaggio terminava le tele della cappella Contarelli a San Luigi dei Francesi. La cappella di sant'Elena la-





scia poco intravedere l'opera futura di Rubens. È soltanto per conoscenza di causa che gli storici dell'arte che scrissero tre secoli più tardi hanno potuto constatare quanto questa prima realizzazione si differenzi dai modelli di Anversa e quanto grande fosse l'entusiasmo di Rubens per tutte le forme di luminismo veneziano, senza dimenticare i riferimenti a Raffaello. Gli stessi tratti caratterizzano altre opere dell'inizio del periodo italiano, tra cui la *Deposizione nel sepolcro* (Roma, Galleria Borghese), la *Morte d'Adone* (Parigi, collezione Weiller), l'*Ercole e Onfale* (Parigi, Louvre) e l'*Assemblea degli dei dell'Olimpo* (Praga, Museo del Castello). Dopo aver viaggiato in Spagna per conto di Vincenzo Gonzaga, Rubens cominciò le tre tele destinate alla chiesa della Trinità di Mantova. Esse segnano una tappa nello sviluppo del suo stile. *La Trinità adorata dalla famiglia Gonzaga*, quadro smembrato e in parte conservato in Palazzo Ducale a Mantova, era fiancheggiata da un *Battesimo di Cristo* (Anversa, Museo Reale delle Belle Arti) e da una *Trasfigurazione* (Nancy, Museo delle Belle Arti). Il soggetto era imposto per la tela centrale, ma vi era più libertà per le altre due. Colori intensamente veneziani distinguono la *Trasfigurazione*, mentre un senso del disegno michelangiolesco impregna il *Battesimo di Cristo*.

Prima del febbraio 1606 Rubens ritorna a Roma, per raggiungere suo fratello maggiore Philip, diventato bibliotecario del cardinale Ascanio Colonna, protettore delle Fiandre, e che

*La Trinità adorata dalla famiglia Gonzaga* (circa 1604-1606). Mantova, Museo di Palazzo Ducale.

**Fu eseguita per Vincenzo I Gonzaga e posta nella chiesa della SS. Trinità di Mantova, da poco costruita e officiata dai gesuiti. Il quadro è in parte distrutto e ne restano solo alcuni frammenti, tra cui i principali sono questi, rimasti sempre a Mantova. Rubens si è ispirato a Tintoretto e a Paolo Veronese, rielaborati in una sintesi originalissima.**



**Qui accanto:**

*La Vergine e il bambino  
adorati dagli angeli  
(La Madonna  
della Vallicella)  
(1608).  
Roma, Santa Maria  
in Vallicella.*

È la seconda  
e definitiva versione  
della grande pala  
d'altare  
della chiesa  
degli oratoriani,  
un testo  
fondamentale  
per i futuri sviluppi  
della pittura romana  
dell'epoca barocca.  
L'ovale centrale  
dipinto da Rubens  
ricopre un'antica  
immagine  
miracolosa  
della Vergine,  
esposta solo  
nelle festività  
mariane.

**Nella pagina a fianco:**  
*Adorazione dei pastori  
(La notte)  
(1608),  
particolare.  
Fermo, Pinacoteca  
Civica.*

Il dipinto  
fu eseguito da Rubens  
a Roma, per conto  
degli oratoriani  
di San Filippo Neri  
a Fermo, grazie  
all'interessamento  
dei confratelli  
della Vallicella.





era giunto a Roma nel novembre del 1605. Insieme abitarono in via della Croce. A eccezione di brevi assenze, Rubens abiterà a Roma fino alla partenza definitiva per Anversa, avvenuta il 28 ottobre 1608. Grazie a un benefattore della Congregazione dell'Oratorio, il prelado genovese monsignor Giacomo Serra, commissario generale dello Stato Pontificio e futuro cardinale, gli fu affidata il 25 settembre 1606 l'esecuzione dell'altar maggiore della chiesa di Santa Maria in Vallicella. In tutta la sua carriera Rubens non conobbe mai committenti più pignoli, malgrado l'interesse che monsignor Serra dimostrò per questo lavoro. Tra le opere di Rubens è quella di cui abbiamo maggior numero di documenti. Si trattava di rappresentare la Madonna, protettrice della chiesa, san Gregorio patrono, così come i martiri romani — santa Domitilla e i santi Mauro, Papiano, Nereo e Achilleo — di cui la chiesa conservava le reliquie. L'esecuzione fu lenta e laboriosa. Soltanto all'inizio del 1608 l'opera fu presentata ai padri dell'Oratorio che, malgrado i numerosi modelli e schizzi preliminari, non l'apprezzarono affatto, essenzialmente per ragioni di adeguatezza iconografica.

Caso unico nella sua carriera, Rubens rifece un'altra composizione, composta da tre quadri su ardesia al posto di uno solo. Almeno ebbe la soddisfazione di esporre la sua pala nella navata della chiesa affinché ognuno potesse giudicarla. D'altronde cercò d'attribuire la causa dell'insuccesso alla cattiva illuminazione dell'altar maggiore, forse più per salvare la sua reputazione che per evitare di deludere gli esigenti padri dell'Oratorio. In seguito collocò la pala d'altare nella chiesa di San Michele ad Anversa, sopra la tomba di sua madre.

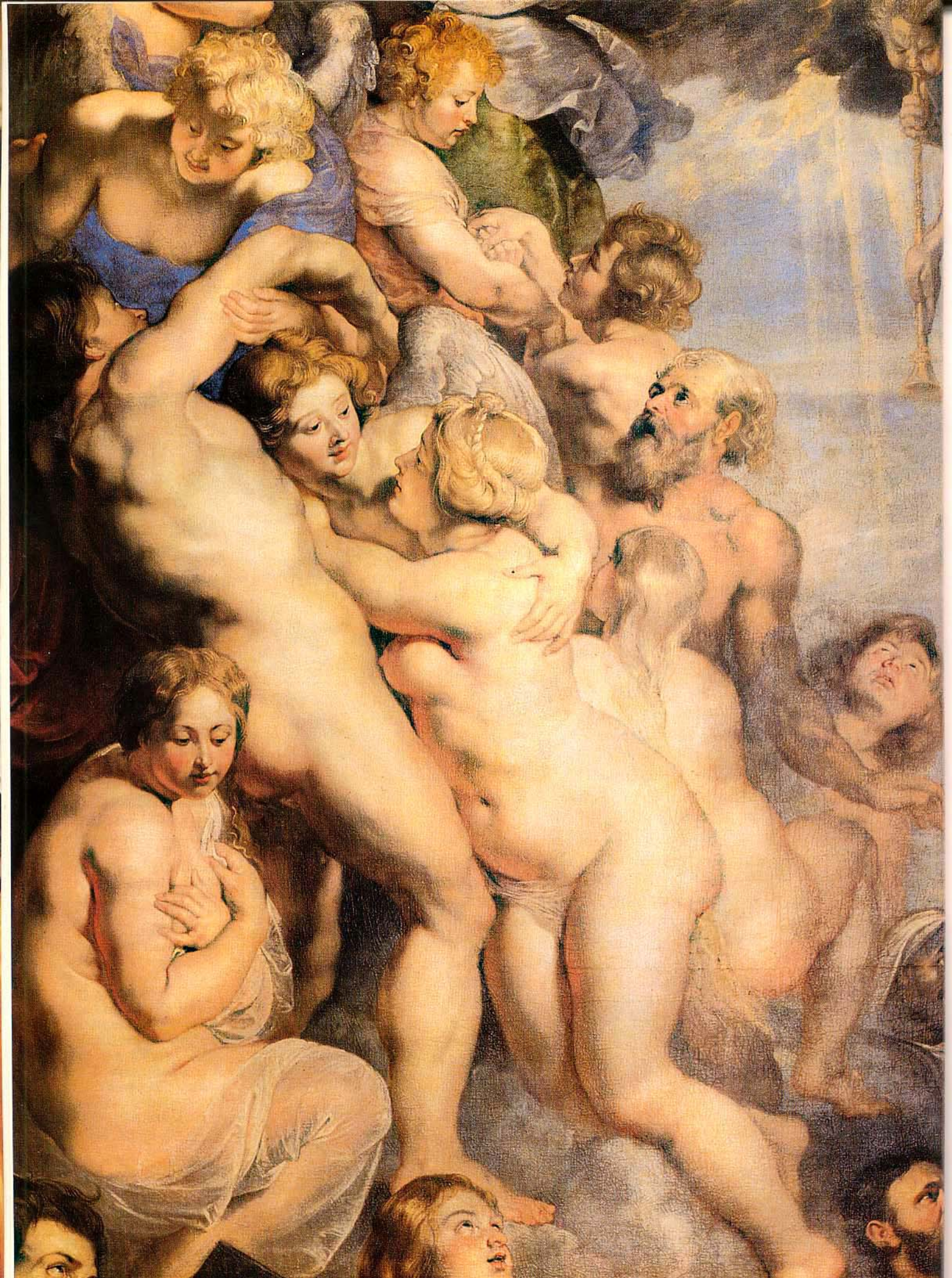
Rivelatore del suo modo di giudicare la tela è l'atteggiamento che ebbe verso Vincenzo Gonzaga, quando cercò di interessarlo per un eventuale acquisto: «Il mio quadro è molto bello per il numero, la dimensione e la varietà delle figure, riccamente vestite che vi si trovano, vecchi, giovani e donne. Sono tutti santi, ben inteso, ma nessuno di loro ha gli attributi o fa un gesto che non si possa applicare a un altro santo dello stesso grado».

Grazie al suo protettore, quest'insuccesso restato l'unico della sua carriera, fu compensato dalla commissione d'una *Adorazione dei pastori* (Fermo, Pinacoteca civica), eseguita per la chiesa degli oratoriani di Fermo, dedicata al fondatore Filippo Neri. La tela mostra delle fonti derivanti da Correggio, il chiaroscuro caravaggesco e tutte le caratteristiche della futura arte di Rubens.

La lunga gestazione della pala della Vallicella corrisponde a un momento essenziale, quando Rubens passa insensibilmente dalla maniera ancora improntata dal ricordo dei suoi maestri e alla giustapposizione di elementi a volte disparati, alla creazione di uno stile che non doveva più abbandonare, sviluppandolo e perfezionandolo nel corso degli anni.









# L'inventore del barocco



**Qui sopra:**  
*La Madonna della Valticella adorata dai santi Gregorio, Domitilla, Pappiano, Nereo e Achilleo* (1607). Grenoble, Musée des Beaux-Arts.

**Nella pagina a fianco:**  
*Giudizio universale* (1615-1616), particolare. Monaco, Alte Pinakothek.

# N

**ELL'OTTOBRE**

del 1608 nulla spingeva Rubens a lasciare l'Italia. Se non avesse ricevuto la notizia che sua madre era gravemente malata (morì infatti prima del suo arrivo), avrebbe potuto anche svolgere una carriera del tutto italiana. Grazie alla protezione costante del duca di Mantova, ottenne commissioni sempre più prestigiose da parte degli ordini religiosi della Controriforma come i gesuiti e gli oratoriani; inoltre cominciava a diventare un ritrattista alla moda. Nulla lasciava supporre una partenza precipitosa; d'altronde l'artista stesso pensava di ritornare in Italia il prima possibile.

Con la genialità che gli riconosciamo, Rubens avrebbe fatto in Italia una carriera molto onorabile. In una città come Roma dove aveva passato gli ultimi anni del soggiorno italiano avrebbe assistito a quella meravigliosa fusione di artisti, da Caravaggio e Annibale Carracci ai caravaggeschi, a Poussin, e preso parte infine all'esplosione del barocco che Yves Bonnefoy ha riassunto in parole concise: «Roma, 1630». Eppure l'inventore del barocco è lui, questo uomo che a trentuno anni non era più giovane, ma come Dante ha meravigliosamente definito, un uomo «nel mezzo del cammin di nostra vita».

Da un imprevisto che stroncò una carriera italiana che si annunciava promettente in diversi episodi, pur se con varie difficoltà, nacque uno dei momenti più stupefacenti della storia dell'arte. Rubens rientrò ad Anversa prima dell'11 dicembre 1608. Era praticamente sconosciuto. Appena due anni più tardi, un mercante di Dunkerque, Liévin Vuytten Eeckhoutte, chiese quale fosse il migliore pittore della città. E ricevette il 12 marzo 1611 questa sbalorditiva risposta: «Noi abbiamo qui un buon pittore che chiamiamo il dio dei pittori, Pieter Rubens, egli è il pittore di sua Altezza. Ha fatto qui diverse opere che sono stimate e che si trovano nel municipio, a Saint-Michel, presso i Domenicani della chiesa di Bourg; sono bellissime».

Tutto il senso della rivoluzione di Rubens si spiega con la prossimità di queste due date: fine 1608, suo ritorno dall'Italia; primavera 1611, quando è già il miglior pittore d'Anver-





**Qui sopra:**  
L'arciduca Alberto  
(1609).  
Vienna,  
Kunsthistorisches  
Museum.

**Nella pagina a fianco:**  
L'arciduchessa  
Isabella (1609).  
Vienna,  
Kunsthistorisches  
Museum.

**Tra 1598 e 1633  
i Paesi Bassi  
cattolici furono  
uno stato sovrano,  
governato  
dai due arciduchi,  
di cui Rubens seppe  
guadagnarsi i favori.**

sa. Rientrato in patria, Rubens trovò la situazione della pittura locale praticamente identica a quella di otto anni prima, salvo che nel frattempo c'era stata l'affermazione di pittori specializzati in differenti campi, come Jan Brueghel de Velours per i paesaggi e i fiori.

Rubens stesso doveva affermare più tardi: «confesso d'essere per istinto naturale più adatto a fare grandi opere che piccole curiosità».

Per creare opere grandi bisogna che i tempi siano favorevoli. Anversa era stata riconquistata dai cattolici nel 1585, grazie all'assedio condotto da Alessandro Farnese. Nel maggio 1598, il re di Spagna, Filippo II, aveva creato in favore della sua figlia preferita, l'infanta Isabella-Chiara-Eugenia, e di suo marito, l'arciduca Alberto d'Austria, figlio dell'imperatore Massimiliano II, uno stato sovrano costituito dai Paesi Bassi cattolici, che avrebbe dovuto perpetuarsi se i suoi fondatori avessero avuto una discendenza. Invece, nel 1633, alla morte dell'infante, i Paesi Bassi del Sud ritornarono alla Spagna. Inoltre, dopo circa quarant'anni di discordie e guerre civili, le Province Unite erano sul punto di segnare una tregua di dodici anni, il 9 aprile 1609.

Anversa a quell'epoca era sinonimo di città commerciale, riconquista cattolica delle Fiandre grazie alla presenza massiccia dei nuovi ordini, tra cui al primo posto i gesuiti, e periodo di ricostruzione, che è il fermento stesso di tutta l'attività dei Paesi Bassi cattolici a quell'epoca. Malgrado tutto era preferibile essere un buon cattolico, essendo meglio apprezzate al Nord le idee di tolleranza o di libero pensiero. Ma non è quello il pensiero che Rubens si pose al suo ritorno ad Anversa.

Nessuno storico ha fatto proprie le sensazioni che poteva provare un viaggiatore che attraversasse l'Europa a briglia sciolta: cinque settimane per andare da Roma ad Anversa senza fermarsi da nessuna parte. E tuttavia, nell'autunno del 1608, lasciò quel mondo romano che considerava il centro della cultura. Non dimentichiamo il ruolo importante che la lingua italiana esercitava come elemento vernacolare in Europa. E Rubens parlava e scriveva un italiano scelto. Rientrò in un paese dove il colore è diversissimo: il grigio argentato dei cieli fiamminghi, la sensazione spaziale dei paesaggi nordici, senza quel colore vivo delle città del mezzogiorno.

Rubens rientrò ad Anversa, probabilmente animato dallo stesso spirito che emana dalle lettere di scuse indirizzate a Mantova, prima di lasciare Roma. Soltanto dopo il suo ritorno si creò intorno a lui un puro intrigo, alla maniera di quelli che gli autori francesi dell'epoca, come Tallement de Réaux, riferiscono a proposito degli avvenimenti contemporanei, con quello stile così nobile. Philip Rubens è rientrato ad Anversa a partire dal 1607. Sarà promotore caloroso del fratello minore, che in otto anni di soggiorno in Italia aveva mandato ad Anversa solo i dipinti di statue antiche, di cui le incisioni di Cornelis Galle ornavano gli *Electorum libri II*, opera di erudizione pubblicata da Philip nell'autunno 1607. È proprio poco per inaugurare una promettente carriera. Nondimeno, si ha l'impressione che ognuno cerchi di trattenerlo: Jan Brueghel de Velours lo fece ammettere nel giugno 1609, il giorno dei santi Pietro e Paolo, nella confraternita dei Romanisti: delicato omaggio ai santi patroni del maestro, ricordo dei patroni di Roma,





e attenzione premurosa da parte di un amico fedele con il quale egli aveva collaborato, forse, prima della sua partenza. Il 25 settembre divenne pittore di corte al servizio degli arciduchi Alberto e Isabella con lo stipendio di cinquecento lire all'anno, titolo che egli divideva con alcuni dei suoi confratelli. A coronazione del tutto, il 13 ottobre Rubens sposò, nella chiesa dell'abbazia di San Michele, Isabella Brant, figlia di Jan Brant, cancelliere della città, e di Clara de Mooy. In questo preciso istante possiamo individuare i due giovani sposi — Isabella aveva diciotto anni — nelle fattezze del doppio ritratto dell'Alte Pinakothek di Monaco.

In meno di un anno, Rubens si trovò, dunque, ben radicato nelle Fiandre, abitando prima nel Kloosterstraat presso la famiglia della moglie, e acquistando nel 1610 un terreno sul Wapper per costruirsi una casa, abitabile già verso il 1615, ma terminata solo nel 1618. Una casa il cui esterno costituisce una sorta di sogno sull'architettura italiana, vista con gli occhi di un fervente ammiratore. Il secondo decennio del Seicento è quello dell'esplosione della pittura di Rubens: mai più dipingerà tanto come allora e fu in quel tempo che sbocciò in una sola volta tutta la forza del suo genio.



## Il ritorno ad Anversa



Qui sopra:  
Ritratto  
di Nicolaas Rockox,  
particolare  
del *Trittico Rockox* (1615).  
Anversa, Musée  
Royal des Beaux-Arts.

Nella pagina a fianco:  
Autoritratto con la moglie  
Isabella Brant  
(1609-1610).  
Monaco,  
Alte Pinakothek.



### IO' NONOSTANTE, NON

sarebbe diventato ciò che era senza l'aiuto dei preziosi amici legati alla sua famiglia, che restarono suoi fedelissimi ammiratori per tutta la vita. L'editore Balthasar Moretus, successore della casa editrice Plantin, manteneva con Rubens rapporti continui. Questa volta si trattava di un ambiente erudito: le illustrazioni dei libri e i frontespizi per i quali eseguì i disegni o gli schizzi hanno avuto una larga diffusione e hanno divulgato il suo stile nel mondo colto. Altri amici ebbero un'influenza capillare facendogli ottenere commissioni religiose: è l'epoca delle prime grandi pale che ebbero ad Anversa l'effetto di un fulmine a ciel sereno. Nicolaas Rockox era uno dei borgomastri della città. L'*Adorazione dei Magi* (Madrid, Prado), del 1609-1610, fu probabilmente commissionata a Rubens grazie al suo interessamento. *Sansone e Dalila* (Londra, National Gallery), una delle opere più stupefacenti dell'inizio del periodo anversese di Rubens, ornava la cappa del camino nella stanza principale della sua casa. Fu ancora grazie a lui che il pittore ottenne dalla gilda degli archibugieri la commissione della *Deposizione dalla Croce* per la cattedrale di Anversa.

Un altro notevole di Anversa, importante figura per la carriera di Rubens, fu Cornelis van der Geest, decano della gilda dei merciai dal 1609 al 1615. Antonie van Dyck, che dipinse il suo ritratto e lo fece incidere da Paul Pontius, lo definì: «amatore dell'arte e della pittura» e il fatto che egli fosse iscritto alla gilda di san Luca fa supporre che fosse anche mercante d'arte.

Willem van Haecht, che visse presso Cornelis van der Geest, adempiendo alla funzione di conservatore della collezione, dipinse nel 1628 *Lo studio d'amatore di Cornelis van der Geest al momento della visita degli arciduchi Alberto e Isabella* (Anversa, casa di Rubens). Si vede l'interno di questa casa dove tutta Anversa aveva piacere di incontrarsi. Rubens si china verso l'arciduca e gli parla. Si scorgono altri pittori: Antonie van Dyck, Jan Wildens, inginocchiato davanti a una delle sue opere, Frans Snijders che conversa, e il pittore Henri Dubois, amico e allievo di Rubens. Si notano anche le autorità della città: i borgo-







**Qui accanto:**

*Ritratto di Paracelso*  
(circa 1612-1614).  
Bruxelles, Musées  
Royaux des Beaux-  
Arts de Belgique.

**È una copia  
da Quinten Metsys,  
grande pittore  
del Rinascimento  
fiammingo.**

**Nella pagina a fianco:**  
Willem van Haecht,  
*Lo studio d'amatore*  
di Cornelis  
van der Geest  
al momento della visita  
degli arciduchi  
Alberto e Isabella  
(1628), particolare.  
Anversa,  
casa di Rubens.

**Rubens è il quinto  
personaggio  
da destra.  
Nel fondo compare  
la sua *Battaglia  
delle Amazzoni*,  
ora a Monaco,  
grande capolavoro  
degli anni 1614-1615.**



maestri Rockox e van Halmale, gli amatori d'arte Gervatius, Adrien e Pierre Stevens, e infine il direttore della zecca Jean de Montfort. Appese al muro si riconoscono tre opere di Rubens, nel centro di una delle più prestigiose collezioni dell'epoca: la copia del *Ritratto di Paracelso* di Quinten Metsys (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique), il *Guerriero con due giovani paggi* (Detroit Institute of Arts) e, al posto d'onore, uno dei suoi capolavori, la *Battaglia delle Amazzoni* (Monaco, Alte Pinakothek).

Grazie a Cornelis van der Geest, Rubens ottenne probabilmente la commissione dell'*Allegoria della presenza reale nell'Eucarestia* (Anversa, chiesa di Saint-Paul), una delle prime opere religiose dipinte dopo il suo ritorno ad Anversa. E soprattutto l'artista gli deve la commissione dell'*Innalzamento della Croce*, tritico per l'altar maggiore della chiesa di Santa Valpurga, oggi nella cattedrale di Anversa. La composizione si sviluppa in maniera unitaria tanto nel pannello centrale che nelle ante laterali, e la soluzione di dare uno sviluppo orizzontale alla scena ricorda quelle scelte a Mantova per il *Battesimo di Cristo* e per la *Trasfigurazione* della chiesa della Trinità. Rubens non doveva più utilizzare questo metodo, salvo che per il progetto non rea-









*Innalzamento della croce* (circa 1610). Parigi, Louvre.

È il bozzetto per il grande trittico destinato alla chiesa di Santa Valpurga ad Anversa, ora conservato nella cattedrale della stessa città. In questa importante opera di Rubens prevalgono le suggestioni delle grandi tele di Tintoretto per la Scuola di San Rocco a Venezia.

lizzato della *Conversione di san Bavone* (Londra, National Gallery), del 1612, e il *Trittico di sant'Ildefonso* (Vienna, Kunsthistorisches Museum), del 1630. Per la grande composizione dell'*Innalzamento della Croce*, fornì un modello dettagliato (Parigi, Louvre), che chiamò egli stesso un «disegno colorito». In seguito concepì la stessa cosa per la *Deposizione dalla Croce* della cattedrale, mettendo una cura particolare nel rifinire il modello. Questo processo fu abbandonato in seguito per lasciare spazio agli schizzi, frutto di una tecnica mista di tempera, pittura a olio e vernice su un pannello poco preparato che lasciava intravedere qua e là le venature del legno di quercia, stadio della creazione del maestro in cui disponeva le masse e i colori. Questi schizzi di Rubens diventano sempre più numerosi a partire dal 1615.

Il 7 settembre 1611, la gilda degli archibugieri affidò a Rubens la decorazione dell'altare nella cattedrale di Anversa. Nel settembre 1612 la pala della *Deposizione dalla Croce* era collocata al suo posto.

Nel 1613-1614, essa veniva completata da due ante laterali, la *Visitazione* e la *Presentazione al tempio*. È certamente l'opera più classica del periodo, che avrebbe dovuto consolidare la reputazione del maestro. Grazie alla genesi di questo quadro, conosciuta tra l'altro da un disegno (Leningrado, Ermitage), si sa che le fonti sono italiane e che richiamano sia Daniele da Volterra e Ludovico Cardi, detto il Cigoli, che Federico Barocci. Quest'ultimo è, per l'arte di Rubens, un maestro di fondamentale importanza.

Tuttavia, essendo centrata sul corpo e sul sudario di Cristo, questa composizione movimentata, dove colori e forme si oppongono e si completano, è tipicamente rubensiana. Eugè-





ne Fromentin, pittore ottocentesco, critico assiduo dei maestri del Nord, ne dà l'immagine esatta scrivendo: «Per coloro che desiderassero che Rubens sia un po' com'è, ma molto come essi lo sognano, c'è il serio nella giovinezza, un fiore di maturità candida e studiosa».

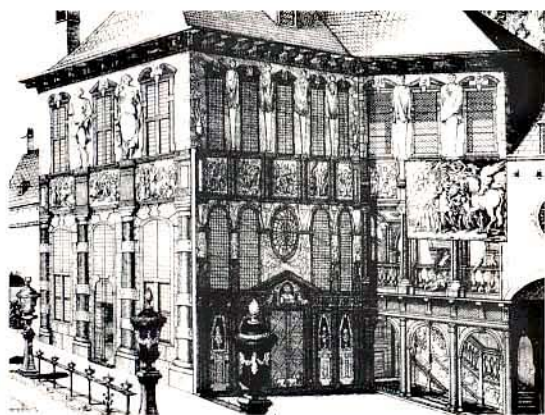
L'abbondanza di opere eseguite in questo primo periodo trascorso ad Anversa dove «la furia del pennello» non si esprime solo per l'ampiezza data alle forme, ma anche per la varietà delle composizioni, comporta una serie di costanti. Per esempio il gusto per le composizioni, anche su pannelli di grande formato, con personaggi di statura quasi naturale, dalle forme imponenti e dalla muscolatura sviluppata, che a volte ricordano Michelangelo. I colori sono spesso chiari, con opposizioni violente; tuttavia alcuni pezzi sono di un chiaroscuro quasi caravaggesco. Ai contemporanei, che hanno conosciuto Rubens a partire dalle opere classiche degli anni successivi, questa prima maniera avrebbe potuto sembrare un po' dura. E tuttavia, ai nostri occhi, *Sansone e Dalila* (Londra, National Gallery), un notturno che ornava la cappa del camino della stanza principale della casa di Nicolaas Rockox e che finì nel Settecento, senza alcuna attribuzione, nella collezione dei principi di Liechtenstein, è una delle opere più affascinanti di tutta la sua carriera. La forza inventiva, la straordinaria varietà dei colori, così come la maestosità delle figure, ne fanno uno dei pezzi principali. Allo stesso modo, l'evoluzione del gusto attuale per le opere di Rubens create al culmine della sua carriera ha rimesso in prima linea opere come *Prometeo* (Filadelfia, Philadelphia Museum of Art), *Giunone e Argo* (Colonia, Wallraf-Richartz Museum), il *Ratto di Ganimede* (Vienna, Collezione Schwarzenberg) o *Susanna e i vecchioni* (Madrid, Real Academia de San Fernando).

*Trittico di sant'Ildelfonso* (circa 1630-1632). Vienna, Kunsthistorisches Museum.

Nella tavola centrale il santo, vescovo di Toledo nel VII secolo, riceve la casula dalle mani della Vergine. Nei laterali i santi Alberto di Lovanio ed Elisabetta d'Ungheria presentano alla Vergine gli arciduchi Alberto e Isabella. Il trittico è stato dipinto da Rubens per la chiesa di San Giacomo di Caudenberg, parrocchia della corte di Bruxelles.



## La maturità



**Qui sopra:**  
il cortile della casa  
di Rubens ad Anversa  
e il suo studio,  
particolare  
di un'incisione  
di Jacques Harrewijn,  
da Jan van Croes  
(1634).

**Nella pagina a fianco:**  
*I miracoli  
di sant'Ignazio  
di Loyola* (1618-1619).  
Vienna,  
Kunsthistorisches  
Museum.

È stato dipinto  
per la chiesa  
di Sant'Ignazio  
ad Anversa,  
dove era esposto  
alternativamente  
a un'altra pala  
di Rubens,  
*I miracoli  
di san Francesco  
Saverio*.

# D

### AL 1615, L'ARTE

di Rubens s'afferma per raggiungere la piena maturità dagli anni 1616-1618. È il periodo in cui il maestro va ad abitare nella casa di Wapper. La sua idea era di costruire un palazzo all'italiana, pur rispettando la tradizione fiamminga. Nel 1622, Rubens fece pubblicare una raccolta di illustrazioni architettoniche, con piante e rilievi, sotto il titolo di *Palazzi moderni di Genova raccolti e disegnati da Pietro Paolo Rubens*. Suo scopo, come scrisse nell'introduzione, è di migliorare l'architettura privata, offrendo dei modelli le cui qualità dovevano essere la comodità unita alla bellezza e alla forma migliore: «Mi è parso dunque di fare un'opera meritoria verso il bene pubblico di tutte le Provincie Oltramontane, producendo in luce i disegni da me raccolti nella mia peregrinatione Italica, d'alcuni palazzi della superba città di Genova».

Destinata a migliorare le condizioni architettoniche dei suoi concittadini, l'opera è in realtà la giustificazione della bella casa eretta lungo il Wapper. C'era una costruzione precedente, che Rubens conservò e utilizzò come abitazione. Ma nel salone situato verso il giardino Rubens costruì un emiciclo. Bellori, che conobbe questa particolarità, la descrive molto bene: «fabbri- cò nella sua casa di Anversa una stanza rotonda con un solo occhio in cima a similitudine della Rotonda di Roma per la perfezione del lume uguale, e in questo collocò il suo pretioso museo». Nel corpo della costruzione, a destra del cortile, Rubens installò il suo studio. Cosciente delle necessità della sua arte, seppe creare all'interno dell'edificio le dimensioni più appropriate. La facciata esterna è composta da due piani. Le scale permettono di sovrastare lo studio e di rendersi conto dell'effetto ottenuto dai grandi quadri che dovevano essere osservati a distanza. Lo studio stesso era un grande cubo, privo di ornamenti salvo le grandi finestre, che giungevano fino a terra nel lato settentrionale e mantenevano una luce uguale e fredda. Un ingegnoso sistema di pulegge e di elementi scorrevoli permetteva di spostare e di far uscire dallo studio quadri di grandi dimensioni. La funzionalità è la prima qualità dello studio.







Per le sue dimensioni lo studio di Rubens dà anche un'idea del numero di persone che lavoravano con lui. Ci troviamo di fronte al più fecondo creatore del Seicento, pari a un Picasso o a uno Chagall. La superficie dei suoi dipinti lo avvicina ai grandi maestri italiani dell'affresco del Rinascimento e del Barocco, da Raffaello a Michelangelo, da Annibale Carracci a Pietro da Cortona. Rubens ha largamente utilizzato collaboratori, controllandone il lavoro a ogni stadio.

In una lettera spesso citata, datata 28 aprile 1618 e indirizzata all'ambasciatore d'Inghilterra presso gli stati d'Olanda, Sir Dudley Carleton, Rubens propose uno scambio di quadri dipinti da lui per un valore di seimila fiorini contro una collezione di marmi antichi. E la «lista di quadri che si trovano nella mia casa» espone con molta chiarezza ciò che intende. Così «Prometeo legato sul monte Caucaso e di cui un'aquila tormenta il fegato con il becco, dipinto da me, eccetto l'aquila che è di Snijders» (Filadelfia, Philadelphia Museum of Art), evoca il caso dei collaboratori specializzati negli animali, nelle nature morte e nei paesaggi, di cui i più famosi sono Frans Snijders, Jan Brueghel de Velours, Jan Wildens e Lucas van Uden. Non si tratta, esattamente, di allievi, ma di artisti molto conosciuti nel loro campo, spesso legati d'amicizia a Rubens, come Jan Brueghel de Velours. L'idea di un quadro eseguito a due mani non era affatto una novità nel Seicento.

Invece, c'è una certa fierezza nella descrizione di «Daniele tra i leoni. Questi sono stati dipinti interamente da me» (Washington, National Gallery of Art), perché Rubens provava un vero piacere nel dipingere gli animali. Nella *Caccia al cinghiale*,

*Prometeo* (circa 1612).  
Filadelfia,  
Philadelphia Museum  
of Arts.

È eseguito  
in collaborazione  
con Frans Snijders:  
quest'ultimo  
è autore dell'aquila,  
mentre l'intera  
composizione,  
chiaramente ispirata  
a Tiziano, è dovuta  
a Rubens, che esegue  
di sua mano  
la figura dell'eroe.





*Caccia al cinghiale*  
(1615-1616).  
Marsiglia,  
Musée des Beaux-Arts.

Probabilmente  
cani e cinghiali  
sono stati eseguiti  
da Frans Snijders.  
Rubens si è ispirato,  
per il cavaliere  
principale,  
a un'incisione  
di Antonio Tempesta.



i cani e i cinghiali sono probabilmente opera di Snijders. Rubens amava presentarsi come un eccellente pittore di animali, cosa che corrispondeva del resto alla verità. Ci teneva particolarmente perché, a proposito delle cacce, Toby Matthey scrisse il 25 febbraio 1617 a sir Dudley Carleton «in questo genere di espressione Snijders è infinitamente inferiore a Rubens ed egli ci disse che avrebbe preso a male chi volesse paragonare in questo campo Snijders a lui». Tuttavia Rubens riconosceva a Snijders un talento immenso nella rappresentazione di tutti gli oggetti inanimati.

Qui si inserisce una questione controversa: qualche studioso ha descritto Rubens come un geniale impresario di lavoro, che utilizzò il talento altrui. L'opera di Rubens sarebbe dovuta nella maggior parte a un pittore di cui egli avrebbe sfruttato il talento e con cui si sarebbe comportato da schiavista. Snijders sarebbe stato quello schiavo. È evidente che l'ipotesi è assolutamente assurda, come quelle che periodicamente sottraggono a Shakespeare e a Molière le loro opere. Tuttavia, va riconosciuto che Rubens non fece nulla per evitare questa conclusione, scrivendo nella stessa lettera: «Una caccia, cominciata da un mio discepolo. Rappresenta dei cavalieri e dei leoni ed è dipinta secondo un quadro che ho fatto per S. A. S. il duca di Baviera. La riprenderò io stesso interamente».

Così, tra i suoi quadri, il maestro stabilisce una certa gradazione: «dipinto da me, dalla mia mano», o ancora, una *Crocefissione* «forse la miglior cosa che ho fatto». Poi, opere che gli stanno a cuore e che sono probabilmente di Antonie van Dyck, che si trovava allora nel suo studio: «Achille vestito da donna, dipinto dal mio miglior discepolo. L'ho interamente dipreso. È un quadro molto piacevole, dove si vedono molte belle donne» (Madrid, Prado). O ancora abbiamo delle varianti di ope-



*Giudizio universale*  
(1615-1616).  
Monaco,  
Alte Pinakothek.

L'immensa tela, alta  
più di sei metri,  
è stata eseguita  
con ampio ricorso  
ad aiuti.

La composizione  
rielabora  
il grandioso *Giudizio*  
di Michelangelo.  
Rubens realizzò  
il grande quadro  
per l'altare  
della chiesa  
dei gesuiti  
di Neuburg-  
an-der-Donau,  
da dove fu rimosso  
perché le numerose  
figure nude  
furono giudicate  
sconvenienti.



re come *Il Giudizio universale* (Monaco, Alte Pinakothek) o *Cristo e i dodici apostoli* (Madrid, Prado; variante a Roma, Galleria Palavicini), descritte come «dipinte dai miei discepoli secondo gli originali», ma con questa sfumatura: «sono deciso a riprenderla interamente di mia mano, così che possano passare per originali». Rubens non propose mai la messa in vendita dei bozzetti dei suoi quadri. Ciò che conta è l'opera finale, quando lascia il suo studio. A partire dalla creazione del soggetto decisa da lui, i diversi stadi della realizzazione, anche parzialmente dovuti ai collaboratori, sono riconosciuti come provenienti dal suo spirito. Se il pannello centrale della *Deposizione della Croce* della cattedrale di Anversa è interamente autografo, come hanno rivelato le radiografie, malgrado le sue dimensioni gigantesche, apporti dei suoi collaboratori sono presenti nelle ante laterali. D'altronde, ogni volta che si restaura un'opera di Rubens si scopre un'identità materiale che dimostra da un lato la cura con la quale esercitava il mestiere di pittore e, dall'altro, che collaborazioni dei suoi allievi si sono sempre limitate all'apporto di semplici aiuti.

Il problema dello studio di Rubens non è mai stato affrontato fino in fondo. In una lettera giovanile, indirizzata all'incisore Jacques de Bie, che abitava a Bruxelles, datata 11 maggio 1611, il maestro dava un'idea assai precisa della sua posizione a questo proposito: «Accogliere presso di me il giovane che voi



mi raccomandate mi è impossibile. Sono talmente assediato da ogni parte che molti apprendisti attendono da parecchi anni, presso altri maestri, che io possa accoglierli presso di me. Ho promesso con grande difficoltà a M. Rockox, che, come voi sapete, è mio amico e protettore, il posto che mi aveva richiesto per un giovane; nel frattempo lo intrattiene e gli paga le lezioni da un altro pittore. Posso dire in tutta sincerità, e senza alcuna esagerazione che ho dovuto scartare più di cento candidati; molti di loro, appartenevano alla mia famiglia o a quella di mia moglie; e alcuni dei miei rifiuti hanno contrariato diversi miei amici».

Senza dimenticare Déodat Delmont che l'aveva accompagnato in Italia, e Antonie van Dyck, qualificato come migliore allievo, abbiamo un certo numero di tracce di pittori che hanno frequentato lo studio: Jacques Moermans negli anni 1620; Michel e Maximilien all'epoca del ciclo della *Storia di Maria de' Medici*; Willem Pannels dal 1624 al 1630, Pierre Bom nel 1632; e infine Juste van Egmont e Frans Wouters. Ma la rosa dei collaboratori è sensibilmente più larga. Al momento dei grandi cicli eseguiti verso la fine della sua vita, come la decorazione della *Pompa Introidus Ferdinandi* (1635), diede lavoro a tutti gli artisti di Anversa. Per le scene mitologiche destinate al padiglione di caccia di Torre de la Parada (1636-1638), fornì egli stesso tutti gli schizzi e le opere; tra gli autori dei quadri definitivi figurano un certo numero di semisconosciuti, come Peter Symons, J.-B. Borrekens, Jan van Eyck che dovettero lavorare nello studio.

Rubens sorvegliava attentamente le opere affinché uscissero dallo studio restando fedeli al suo progetto. Il suo atteggiamento di fronte alle incisioni ne è la conferma. Egli stesso non era un incisore. L'acquaforte *Santa Caterina* è il solo tentativo certo che conosciamo. Tuttavia, l'incisione era a quel tempo, oltre che un mezzo d'espressione vero e proprio, il modo di riproduzione corrente dei quadri. Nel secondo decennio del Seicento escono diverse incisioni da opere di Rubens: la maggior parte sono di origine olandese, altre sono fatte secondo i suoi disegni per la tipografia.

È soltanto nel 1619-1620 che Rubens si preoccupa di avere l'esclusiva per ciò che concerne la riproduzione delle sue opere. I suoi collaboratori, da Lucas Vorsterman a Paul Pontius, Christoffel Jegher o Hans Witdoek, lavorarono direttamente sotto la sua direzione. Rubens forniva loro numerosi modelli autografi o di studio, dipinti o disegnati, riproducendo in piccolo e in chiaroscuro quei capolavori di composizione o di colore che erano le sue pale o i suoi quadri mitologici.

Non c'è soluzione di continuità nell'arte del pittore dal 1615 fino alla sua morte, mentre si manifestò una profonda crisi che seguì alla scomparsa della moglie Isabella Brant, sopraggiunta il 20 giugno 1626, e che si concluse solo con il matrimonio con la sedicenne Helena Fourment, celebrato il 6 dicembre 1630, cui dedicherà numerosi ritratti.

*Cimone e Ifigenia*  
(circa 1617-1618).  
Vienna,  
Kunsthistorisches  
Museum.

La tavola è frutto  
della collaborazione  
di Rubens  
con Snijders  
e Wildens.  
Fece probabilmente  
parte della raccolta  
del duca  
di Buckingham,  
che l'avrebbe  
acquistata



ad Anversa, verso  
il 1626-1627,  
direttamente  
dall'artista.







# I grandi cicli



Qui sopra:  
*L'unione di Enrico IV  
con Maria de' Medici*  
(1628).  
Londra,  
Wallace Collection.

Nella pagina a fianco:  
*L'entrata trionfale  
di Costantino a Roma*  
(circa 1622),  
particolare  
(bozzetto per arazzo).



## GRANDI CICLI DIPINTI

sono quelli del soffitto della chiesa dei gesuiti di Anversa (1620), la *Storia di Maria de' Medici* (1621-1635), alla quale doveva seguire la *Storia di Enrico IV*, che non fu mai completata, la *Stanza dei banchetti* del palazzo di Whitehall a Londra (1629-1634), le decorazioni della *Pompa Introitus Ferdinandi* ad Anversa (1635), così come le scene della *Metamorfosi di Ovidio* del padiglione di caccia della Torre de la Parada (1636-1638). La semplice enunciazione di questi giganteschi progetti avrebbe scoraggiato più d'uno. Tuttavia Rubens vi si applicò senza porsi grandi problemi.

La chiesa dei gesuiti di Anversa era con quella di Bruxelles la principale dei Paesi Bassi cattolici. Si trattava di una casa professa, cioè di un noviziato. Fu costruita tra 1615 e 1621. Possedeva già diversi quadri di Rubens: l'*Annunciazione*, i *miracoli di sant'Ignazio* e i *miracoli di san Francesco Saverio* (Vienna, Kunsthistorisches Museum).

Rubens ricevette la commissione del soffitto il 29 marzo 1620, con un contratto stabilito con padre Tirinus. Si trattava di trentanove pitture destinate alla chiesa superiore e inferiore, che dovevano essere eseguite secondo schizzi originali curati da Antonie van Dyck e da altri suoi allievi. Rubens ritoccava dove era necessario. L'incendio della chiesa scoppiato il 18 luglio 1718 distrusse l'intero ciclo, di cui si è conservata fortunatamente gran parte degli schizzi, così come i disegni eseguiti nel 1711-1712 da Jacob de Witt, secondo le tele della chiesa. È la prima volta che Rubens si occupa di affrescare un soffitto, apportando cambiamenti alla prospettiva molto originali, che permettevano di ricostruire a distanza l'esatta prospettiva. Si resta stupefatti di fronte allo straordinario virtuosismo dei bozzetti di piccolo formato, in chiaroscuro, simili a disegni su legno, e ad altri al contrario molto più colorati. Come immaginare così liberamente, e con un punto di vista che non è quello dello spettatore, l'effetto dell'insieme? È una impressione di meraviglia e quasi d'incredulità che suscitano gli schizzi di questo ciclo, esempio di virtuosismo del segno dipinto, ma anche di una profonda conoscenza delle leggi dell'ottica.



*Il matrimonio per procura di Maria de' Medici a Firenze (1622). Parigi, Louvre.*

Eseguito su tela, il quadro ha avuto una complessa elaborazione, testimoniata dai bozzetti. Rubens, negli anni in cui era al servizio dei Gonzaga, poté assistere di persona all'avvenimento.



Verso la fine del 1621, Rubens si vede affidare la decorazione della galleria del Lussemburgo, palazzo abitato a Parigi dalla regina madre Maria de' Medici.

All'inizio del gennaio 1622, l'artista parte per Parigi al fine di studiare il programma scelto. Le tele della *Storia di Maria de' Medici* sono molto note: si trovano oggi al Louvre, mentre la maggior parte dei bozzetti è conservata a Leningrado e a Monaco.

Ma la testimonianza di Bellori ci dà un'idea precisa sull'effetto dell'insieme: «Visto che la galleria è situata in tale maniera che da un lato e dall'altro guarda il giardino, con dieci finestre, per ogni lato, dispose i suoi quadri negli spazi compresi tra le finestre, per un totale di ventuno tele a olio alte dodici piedi e larghe nove». L'effetto complessivo doveva essere sensazionale, anche perché le grandi tele erano poste in cornici di legno nero decorato d'arabeschi d'oro.

Quale commissione poteva essere più prestigiosa? Che a Parigi si preferisse scegliere un pittore fiammingo piuttosto che un pittore locale, testimonia lo stato mediocre in cui si trovava la pittura francese prima del ritorno di Simon Vouet, partito dall'Italia nel 1628.

Anche il contratto fu tra i meglio pagati. In una lettera indirizzata ad Aléandre, il 7 marzo 1622, Peiresc riferisce la fine dei negoziati con l'atteggiamento di un testimone affettuoso,



poiché era molto legato a Rubens: «Rubens è ritornato a casa sua essendosi assunto il compito delle pitture delle due gallerie della regina madre, per il prezzo di ventimila scudi e il permesso di lavorare nel suo studio, producendo il massimo, senza dover ritornare prima d'aver completato otto o nove grandi quadri».

Tuttavia, in questo ciclo che oggi è mal compreso dal pubblico, Rubens ha dovuto compiere opera di diplomazia. L'uso dell'epoca non era quello di rappresentare tutti gli avvenimenti in maniera veridica. Il *Matrimonio per procura a Firenze*, al quale l'artista aveva assistito, e l'*Incoronazione di Maria de' Medici a Saint-Denis, il 13 maggio 1610* sono trattati, è vero, con un senso realistico degli avvenimenti. Essendo la figura della regina sogget-

*Trionfo di Enrico IV*  
(1628).

Londra, Wallace  
Collection.

Maria de' Medici  
commissionò  
a Rubens  
anche la decorazione  
della seconda  
galleria  
del Palazzo  
del Lussemburgo,  
mentre Richelieu  
si adoperò  
per far avere  
il prestigioso  
incarico  
a un pittore italiano,  
senza riuscirvi.  
La caduta di Maria,  
nel 1631, determinò  
l'abbandono  
dell'iniziativa.



ta a contestazioni, egli ha abilmente nascosto il significato di alcune scene sotto l'allegoria e l'emblematica, che erano linguaggio per iniziati. A Parigi, Rubens subì soprusi da parte dell'ambiente politico che gravitava intorno a Maria de' Medici. Ciò spiega perché nel 1625, dopo aver assistito alle nozze di Carlo I d'Inghilterra e di Henriette di Francia, il suo unico desiderio fosse quello di farsi pagare e partire: «soffoco qui e sarà molto probabile, se non mi pagano con la stessa puntualità con cui ho servito la regina madre, che io non torni qui facilmente».

Il predicatore agostiniano André, secondo un epigramma riportato da Tallemant di Réaux, gridava dal pulpito a proposito dell'evangelista san Luca «che era il pittore della regina madre, a miglior titolo di Rubens che ha dipinto la galleria del Lussemburgo, perché è il pittore della regina madre di Dio».

Alcune di queste cabale non vertevano sul talento stesso di Rubens, ma attraverso lui, miravano chiaramente a Maria de' Medici. Tuttavia Rubens aveva assolto il suo compito il meglio possibile.

La giovane principessa arriva a Marsiglia: la tela dello *Sbarco di Maria de' Medici* rappresenta fedelmente il momento storico in cui i personaggi scendono a terra, ma indossano abiti che erano in uso negli anni Venti piuttosto che vent'anni prima, quando cioè accadde l'evento. E in più, Nettuno e le sirene as-





sistono all'arrivo della regina nel regno di Francia!

Nelle altre scene che rappresentavano la *Reggenza*, la *Fuga dal castello di Blois*, il *Trattato di Angoulême* o la *Pace d'Angers*, l'allegoria è più nebulosa e più nascosta, in quanto lo esigevo il soggetto.

Dal 1622, il contratto per la *Storia di Maria de' Medici* prevede una seconda serie che descrive alcuni episodi della vita di Enrico IV.

Nel 1625, al momento in cui le tele della regina sono esposte al pubblico, l'amico Peiresc dubita che la *Storia di Enrico IV* possa giungere mai a termine, poiché gli avvenimenti della vita del re «sono così ricchi e così fecondi che essi dovrebbero bastare a dieci gallerie». In effetti, il cardinale Richelieu, stella della politica francese, non perdonò a Rubens la celebrazione di Maria de' Medici, rappresentata nella galleria del Lussemburgo.

Richelieu avrebbe invece preferito dei pittori italiani, come Guido Reni o Giuseppe Cesari, detto il Cavalier d'Arpino, allora occupato a dipingere la *Storia di Romolo* nel palazzo dei Conservatori a Roma.

Nonostante tutto, Rubens cominciò il ciclo nel 1627. Lasciandolo in sospeso durante i suoi viaggi in Spagna e in Inghilterra, si trovò nel 1630 in una situazione assolutamente di-





**Qui accanto:**  
*Il pacifico regno*  
*di Giacomo I*  
 (circa 1632-1633).  
 Vienna, Akademie  
 der Bildenden  
 Künste.

È il bozzetto  
 per l'omonima tela  
 di Whitehall.  
 Rubens si è ispirato  
 all'*Apotheosi*  
*di Venezia*  
 di Paolo Veronese  
 (Venezia, Palazzo  
 Ducale). L'allegoria  
 laica ricalca  
 i moduli compositivi  
 caratteristici  
 dell'iconografia  
 del Giudizio  
 universale.

Nella pagina a fianco:  
*Apotheosi di Giacomo I*  
 (1633-1634).  
 Londra, Whitehall,  
 Banqueting House.

Le grandi tele  
 riportate entro  
 le incorniciature  
 del soffitto,  
 secondo l'uso  
 veneziano,  
 sono state eseguite  
 da Rubens con largo  
 ricorso ad aiuti.  
 Committente  
 dell'opera  
 è Carlo I Stuart,  
 che Rubens  
 aveva conosciuto  
 a Parigi nel 1625.

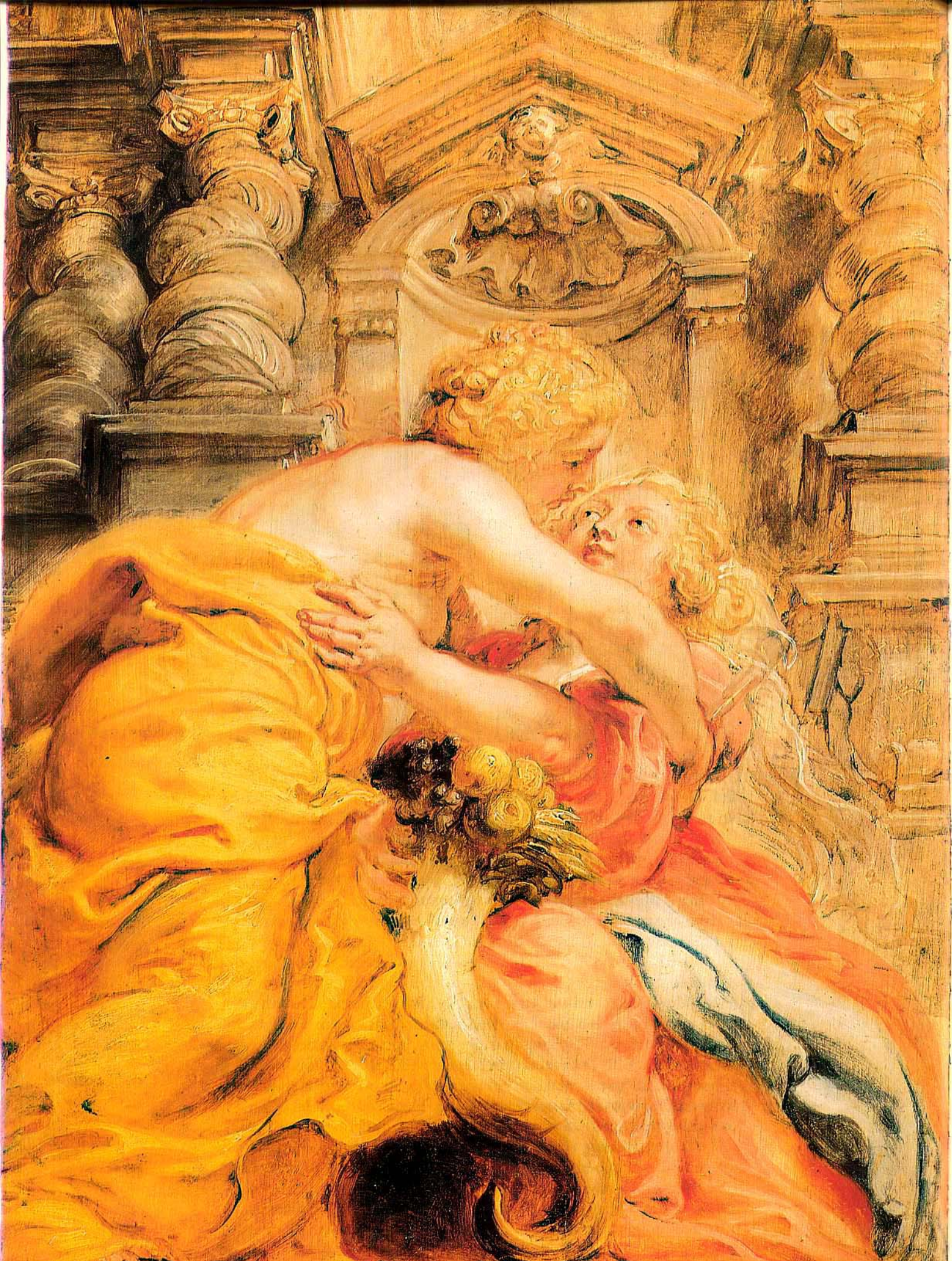
versa: la posizione di Maria de' Medici si era indebolita. Fu imprigionata l'anno seguente a Compiègne e finì i suoi giorni in esilio. Rubens confessò a Pierre Dupuy il 27 marzo 1631: «Si direbbe che il mio genio mi abbia impedito d'avventurarmi più avanti, perché considero tutto quello che ho fatto fino a oggi tempo perduto; penso che un personaggio eminente deve finire per rinunciare ai suoi progetti e il ricordo della mia prima avventura mi farà prevalere d'ora innanzi tali precauzioni che mai più imbarcherò su vaghe speranze».

Il progetto della *Storia di Enrico IV* dovette restare in gran parte incompiuto.

Nel 1629, durante il suo soggiorno a Londra, Rubens si vide affidare la decorazione della sala dei banchetti del palazzo di Whitehall. Gli schizzi risalgono al suo ritorno ad Anversa nel 1630-1631; le grandi tele furono terminate nel 1634-1635 e inserite, all'uso veneto, in un soffitto di legno dove si trovano ancora. Paradossalmente, è il principale ciclo dipinto dall'artista che sia restato in situ, ed è forse uno dei meno celebri.

Rubens aveva conosciuto il futuro Carlo I, allora principe di Galles, l'epoca del suo matrimonio a Parigi nel 1625. Questo sfortunato re, che morì sul patibolo nel 1649, era uno dei conoscitori d'arte più avveduti dell'epoca. Ch'egli affidasse a Rubens, allora al colmo della gloria, la decorazione della stan-







za più grande del palazzo, non è affatto sorprendente. Opere queste che, sulla linea dei grandi maestri veneziani, sottolineano il trionfo della famiglia Stuart, attraverso Giacomo I, che unì le corone di Scozia e d'Inghilterra, e di suo figlio Carlo I.

Nel novembre 1634, la città di Anversa decise di offrire al nuovo governatore dei Paesi Bassi, il cardinale infante Ferdinando, una festa per sottolineare nello stesso tempo il rinnovamento della promessa, fatta una volta dal sovrano, di mantenere i privilegi locali. Questa festa è conosciuta nelle Fiandre col nome di "Felice entrata", o ancora, in questo caso, di *Pompa Introitus Ferdinandi*.

L'entrata solenne del principe doveva avere luogo il 17 aprile dell'anno seguente; Rubens fu incaricato di coordinare gli addobbi. Il carattere effimero di questi, il poco tempo a disposizione, spiegano un'opera di larga collaborazione. Tuttavia, tutti i progetti e tutti gli schizzi sono di sua mano. Seguendo un itinerario obbligato, il nuovo governatore, fratello del re di Spagna Filippo IV, passava sotto archi di trionfo dove si rivelavano decorazioni, che celebravano la sua famiglia, la fedeltà d'Anversa di fronte agli Asburgo di Spagna, ma alludevano anche alle difficoltà dei tempi. Anversa, città di commercio e di finanza, si impoveriva ogni anno di più dopo il mancato rinnovo della tregua dei dodici anni, venuta a scadere nel 1621. La nuova guerra tra la Spagna e le Province Unite, che va concepita in un quadro europeo più vasto, conobbe sorti diverse.

Il cardinale infante Ferdinando arrivava nelle Fiandre con la reputazione di un capo militare, dopo l'importante vittoria riportata sugli svedesi a Nördlingen l'anno precedente, dove comandava l'armata imperiale assieme a suo cugino Ferdinando, re d'Ungheria e futuro imperatore. Ad Anversa la situazione non faceva che peggiorare e la frequenza del tema della guerra e della pace, della prosperità e dei problemi civili e militari, che si ripete instancabilmente nelle opere degli ultimi anni di Rubens, trova qui la sua origine. Così, il discorso di questo pittore, di cui l'intera opera è una vera apologia della vita in tutta la sua gioiosa esuberanza, si tinge qui di gravità. Rubens a quest'epoca è malato e soffre spesso di attacchi di gotta. Nell'ultimo grande ciclo della sua carriera, quello della *Metamorfosi d'Ovidio* di Torre de la Parada, vicino al palazzo del Prado, eseguito tra il 1636 e il 1638, egli è soprattutto l'autore di tutti i bozzetti e di alcuni grandi quadri.

Nella loro semplicità di concezione, questi bozzetti sono tra i più belli della carriera di Rubens. Ci si ritrova tutta la sua foga magistrale. Due schizzi di questo ciclo, *Atalanta e Ippomene* e *Ganimede*, un'opera riapparsa solo in questi anni, ne sono notevoli esempi. In questa vastissima attività, il maestro si dedicò anche all'esecuzione di modelli per arazzi e di paesaggi, genere che praticò poco ma dove, senza essere uno specialista, riuscì a rendere con foga personale l'idea della natura.

Nella pagina a fianco:  
*La Pace abbraccia l'Abbondanza*  
(circa 1632-1633).  
New Haven, Yale  
Center of British Art.



Qui sopra:  
*Il viaggio  
del cardinale infante  
Ferdinando*  
(1635).  
Cambridge, Usa,  
Fogg Art Museum.

È uno dei bozzetti  
eseguiti  
per la *Pompa  
Introitus Ferdinandi*,  
e raffigura  
la tempesta  
che ritardò  
il viaggio  
del principe  
da Barcellona  
a Genova.  
Gli apparati  
predisposti  
per l'entrata  
del cardinale furono  
coordinati da Rubens,  
che organizzò  
il lavoro degli artisti  
di Anversa.



## Arazzi e paesaggi



Paul Pontius,  
da Antonie van Dyck,  
*Ritratto di Rubens*  
(circa 1628),  
particolare.

**Nella pagina a fianco:**  
*Decio Mure racconta  
il suo sogno* (1616).  
Washington,  
National Gallery  
of Art.

**Il bozzetto,  
dipinto su tavola  
e in seguito  
trasferito su tela,  
fa parte di una serie  
di cartoni per arazzi  
commissionati  
all'artista  
da un mercante  
genovese,  
Franco Cattaneo.  
È la prima serie  
nota di cartoni  
realizzati da Rubens.**



### L CAPITOLO DEI

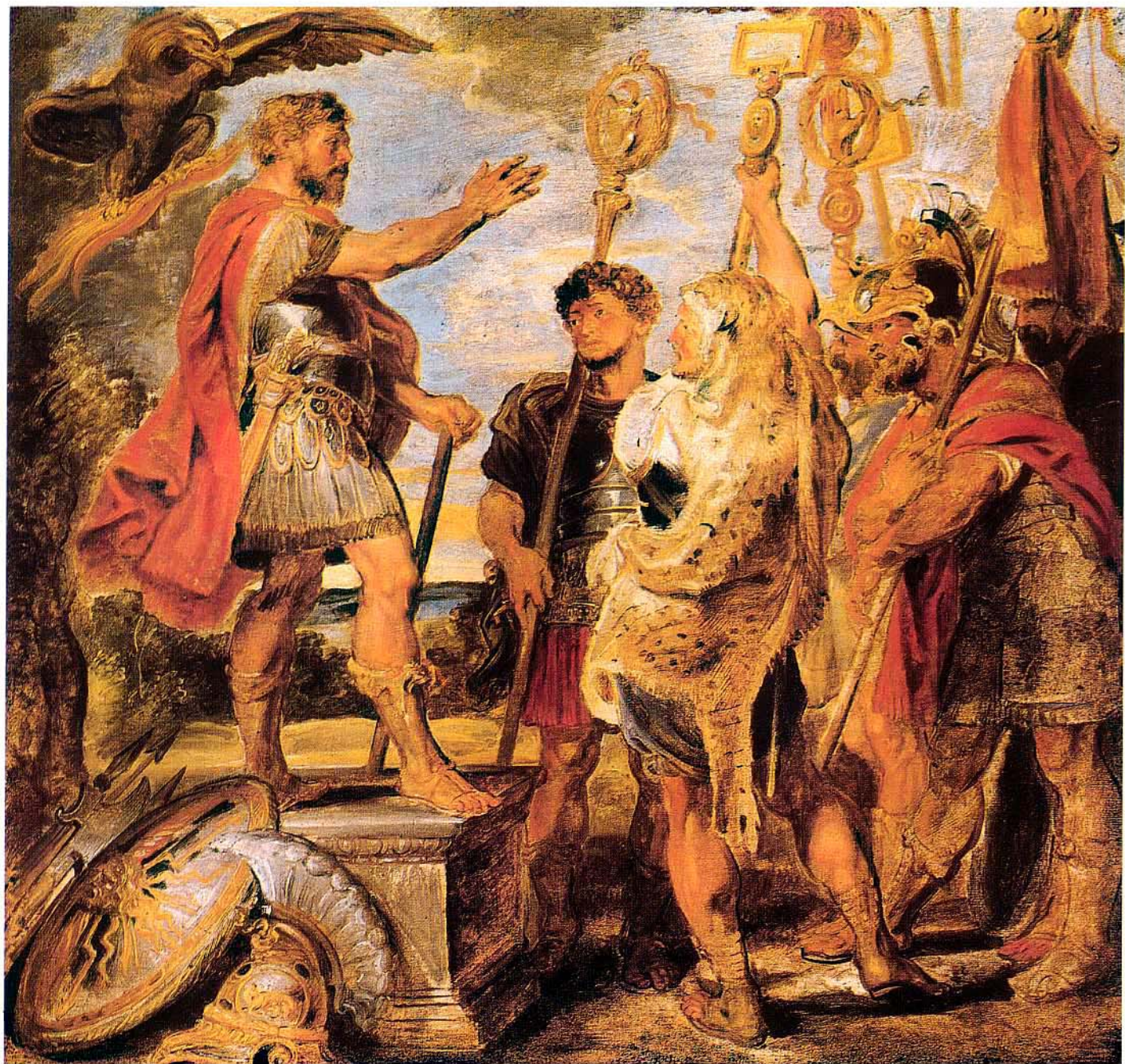
rapporti tra Rubens e i maestri arazzieri merita di essere studiato in dettaglio. L'arte degli arazzi di alto e di basso licio nacque nel nord della Francia e nelle Fiandre alla fine del Medioevo. Tutti i manufatti che si svilupparono in seguito in Italia, in Francia e in Spagna, hanno avuto origine dagli artisti fiamminghi. È una delle industrie d'arte più rinomate e preziose delle Fiandre.

È a partire dal 1616 che Rubens entrò in contatto diretto con il mondo degli arazzieri. Il 9 novembre 1616, Francesco Cattaneo, nobile di Genova, stipulò un contratto con gli arazzieri di Bruxelles Jan Raes e Frans Sweerts, per l'esecuzione di un arazzo rappresentante la *Storia di Decio Mure*. Rubens si dedicò ai cartoni e giudicò il valore dell'arazzo al momento della consegna a Francesco Cattaneo. Se i modelli originali sono suoi, secondo Bellori, i cartoni degli arazzi sono di Antonie van Dyck, allora attivo nello studio di Rubens. Rubens li considerava come un'opera importante. In effetti, in una lettera inviata a sir Dudley Carleton, il 12 maggio 1618, scrisse: «Quanto agli arazzi, potrò essere di grande utilità al vostro amico mercante per la grande esperienza che ho di arazzi di Bruxelles, a causa dei numerosi incarichi, che mi arrivano dall'Italia e per dei lavori di questa specie. Del resto, ho fatto io stesso, sotto richiesta di alcuni gentiluomini genovesi, alcuni magnifici cartoni, secondo i quali si tesse ora, poiché, per dire la verità, chi vuole avere cose eccellenti le deve fare su espressa ordinazione».

Durante il suo soggiorno a Parigi, effettuato all'inizio del 1622, Rubens ricevette l'ordinazione di un progetto di tredici modelli della *Storia di Costantino*. L'ordinazione sembra provenisse direttamente dal re Luigi XIII.

Questi pezzi furono mandati a Parigi a partire dal novembre 1622. L'amico Peiresc descrisse l'eccellente impressione che egli ebbe dei primi quattro grandi modelli: «Tutti furono obbligati a confessare che si aveva sotto gli occhi l'opera di un grande uomo e di un genio eletto e che anche eseguita dalla mano dei nostri allievi, nessun pittore di Francia poteva spe-



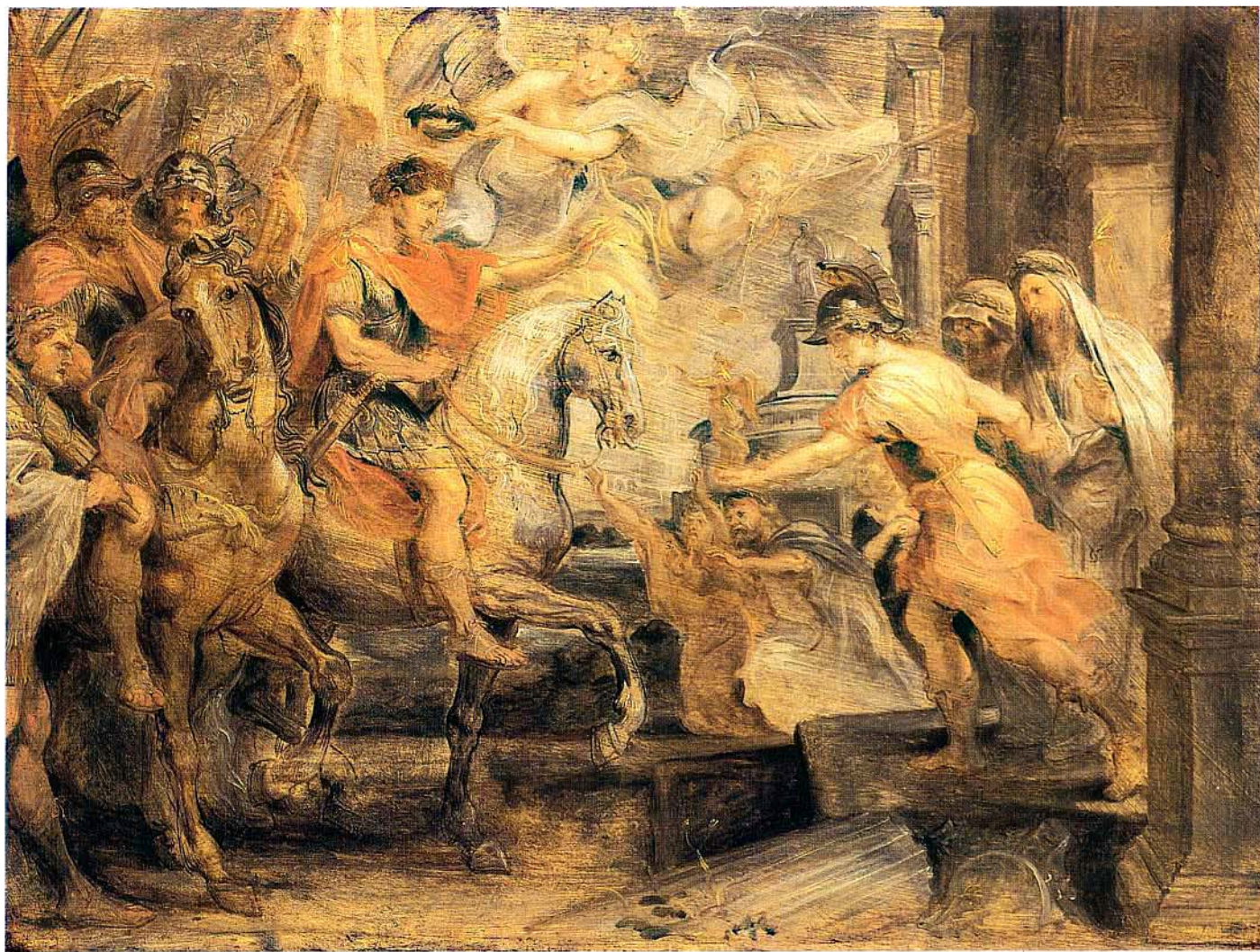


rare di arrivare a creare una cosa simile». Il cardinale Francesco Barberini, nipote del papa Urbano VIII, mandato a Parigi nel 1625 come legato pontificio, ricevette otto arazzi e cercò al suo rientro a Roma di completare la serie con pezzi tessuti dal maestro arazziere fiammingo Jacob van den Vliete, su modelli di Pietro da Cortona. Conservati fino al 1908 al palazzo Barberini a Roma, si trovano oggi a Filadelfia, Philadelphia Museum of Art.

È interessante notare quanto la presenza a Roma di opere della maturità di Rubens dovesse fare effetto, in questa città dove egli aveva vissuto una gran parte delle sue prime esperienze.

L'arazzo del *Trionfo dell'Eucarestia*, di cui il primo esemplare è ancora conservato nel convento madrileno delle Descalza Reales, fu tessuto a Bruxelles su un'ordinazione affidata a Rubens dall'infanta Isabella-Chiara-Eugenia. Rubens aveva relazioni





*L'entrata trionfale di Costantino a Roma* (circa 1622). Indianapolis, Clowes Fund Collection.

La storia di Costantino fu dipinta da Rubens in dodici tavole, come bozzetti per arazzi. I cartoni originali sono oggi perduti, ma restano alcuni notevoli bozzetti. Rubens utilizzò come fonte letteraria gli *Annales ecclesiastici* di Cesare Baronio.

continue con l'infanta. Nel 1625, ella visitò il suo studio ad Anversa: il 10 luglio, al suo ritorno da Breda, essendo andata a vedere la città liberata dal marchese Spinola, rese visita al pittore. Il ritratto dell'infanta, suora terziaria clarissa, è datato a quel momento. D'altra parte, Rubens soggiornò a Bruxelles e nei dintorni dall'ottobre 1625 al febbraio 1626, fuggendo da una pestilenza che affliggeva Anversa.

L'arazzo fu completato nel 1628, ma il progetto è sicuramente anteriore di due anni. Di quest'opera possediamo i pezzi che illustrano i differenti stadi della creazione di Rubens: bozzetti di piccole dimensioni appena accennati, modelli più sviluppati e cartoni dipinti del formato dell'arazzo. L'iconografia era semplice: trionfo dell'Eucarestia attraverso l'Antico e il Nuovo Testamento, esempi dei santi che testimoniano la Fede, l'Amore Divino, la fedeltà alla Chiesa e all'ortodossia religiosa. È anche uno degli insiemi più trionfalmente barocchi di Rubens. La presenza a Madrid dal primo arazzo tessuto testimonia ancora una volta la grande diffusione dell'arte di Rubens.

Tra il 1630 e il 1632, Rubens fornì gli schizzi e i modelli dell'arazzo con la *Storia di Achille*. Oggi si pensa comunemente che l'iconografia di questa serie fosse di facile comprensione per tutte le persone colte. L'assenza di un'ordinazione ufficiale, così come la presenza degli schizzi preparatori nella collezione del suocero dell'artista, Daniel Fourment, lascia presumere che proprio lui, mercante di tessuti e di arazzi, fosse al-



l'origine della *Storia di Achille*. La letteratura antica ha lasciato tracce di arazzi di Rubens che, secondo Palomino, il re di Spagna Filippo IV avrebbe ordinato. D'altronde, i quattro cartoni della National Gallery of Wales di Cardiff rappresentanti *Scene dell'Eneide*, costituiscono oggi uno degli enigmi più controversi dell'opera di Rubens.

Questi pezzi dell'artista sono autografi? Testimonianza di una serie andata persa? La critica attuale si appassiona intorno a quest'argomento. La recente comparsa in vendita a Londra di un arazzo tessuto secondo il cartone di *Romolo che appare a Proculo* ha rianimato l'interesse per questa questione.

I paesaggi di Rubens, anche se poco numerosi, costituiscono una delle parti più pure della sua opera. Conferiscono alla pittura fiamminga un dinamismo inusuale nella concezione della natura, sostituendo l'immagine un po' statica del paesaggio nordico tradizionale con un'esuberanza che cerca di cogliere l'istante fugace. Ha dipinto soprattutto alberi, contadini, carretti, che testimoniano la sua passione per il mondo circostante. I primi paesaggi appaiono alla fine del secondo decennio del Seicento: *Strada di campagna* (Cambridge, Fitzwilliam Museum), *Ruscello costeggiato da alberi e da piante acquatiche* (Londra, British Museum). Quest'ultimo è un acquarello di una sensibilità eccezionale. Tra i grandi paesaggi molti sono dipinti su legno. Mentre l'insieme di Rubens è il più delle volte classico, comprendendo, come allora era d'uso ad Anversa, più elementi di legno longitudinali, i suoi paesaggi sono spesso composti da un mosaico di pezzi di legno, adattati in funzione di un primo pezzo che è il centro ottico della composizione, lavorando l'artista per ingrandimenti successivi come faceva a volte nei suoi disegni.

Queste opere sono molto personali: solo il duca di Buckingham sembra averne posseduto durante la vita dell'artista. Il *Parco del castello* respira la calma della poesia pastorale, un'opera rarefatta che esprime ancora meglio la sensibilità di Rubens.

Sono spesso citate le attività esercitate da Rubens come erudito e diplomatico, perché è abbastanza insolito che un pittore, che secondo Fromentin «sotto la figura di un uomo che non fu che un pittore, con i soli attributi del pittore», sia giunto a un tale livello intellettuale e sociale al di fuori del proprio mestiere. Nondimeno, preferiremmo oggi avere di Rubens lettere autobiografiche che ci spieghino i dettagli del suo processo di creazione. Invece Rubens preferiva conversare di soggetti astratti o di questioni archeologiche. Così, nel 1628, chiuse lo studio per intraprendere una lunga missione diplomatica. Il 28 o 29 agosto partì per Madrid. Forse fu spinto dalla necessità di un diversivo per il dolore causato dalla morte di Isabella Brant. Era sicuramente sincero quando scrisse a Pierre Dupuy, il 28 maggio 1627: «la nostra città langue, come un corpo che si consuma a poco a poco. Tutti i giorni vediamo diminuire il numero della popolazione, perché il nostro infelice popolo non dispone di nessun mezzo per pervenire al suo sostentamento con il lavoro e il commercio».

A partire dal 1623, Rubens si era interessato, anche se marginalmente, alla politica e alla diplomazia. Durante il soggiorno a Madrid, prolungato dal settembre 1628 all'aprile 1629, assunse il ruolo di negoziatore rivestito della fiducia dell'infanta



**In alto:**  
*Paesaggio con la torre di Steen*  
(circa 1635-1637).  
Berlino-Dahlem,  
Gemäldegalerie.

**Qui sopra:**  
*Paesaggio al chiaro di luna*  
(circa 1637).  
Londra, Courtauld  
Institute Galleries.

**Rubens si dedicò al paesaggio soprattutto nel periodo della maturità. Pur non essendo uno specialista, raggiunse notevoli risultati imprimendo un accentuato dinamismo alla tradizione statica del paesaggio fiammingo.**





*L'origine  
della Via Lattea  
(Giunone allatta  
Ercole)  
(circa 1636-1638).  
Madrid, Prado.*

**Nella pagina a fianco,  
dall'alto:**

*Helena Fourment  
esce in carrozza  
(circa 1639),  
particolare.  
Parigi, Louvre;*

*Helena Fourment  
esce dal bagno  
(La piccola pelliccia)  
(circa 1638).  
Vienna,  
Kunsthistorisches  
Museum.*

Isabella, avendo come missione quella di raggiungere un accordo fra la Spagna e l'Inghilterra. Sia le sue qualità di artista e di umanista, che le sue qualità umane vi contribuirono, così come dimostra la pace conclusa tra le due nazioni il 15 dicembre 1629 e il successivo scambio di ambasciatori.

Del secondo viaggio compiuto in Spagna da Rubens, va sottolineato prima di tutto il rinnovato interesse per i quadri di Tiziano, che studiò interpretandoli in maniera molto personale. Ma anche il ruolo speciale che aveva di fronte al sovrano Filippo IV e ai membri della famiglia reale: «Lo conosco per averlo un po' frequentato — scriveva — poiché abito a palazzo, e quotidianamente viene a farmi visita; ho, inoltre, fatto i ritratti dei membri della famiglia reale, alla richiesta della serenissima Infante. Tutti quanti vi si sono prestati di buon grado». Tra i pittori più giovani di lui c'era a Madrid Diego Velázquez. Palomino ci racconta una scena stupefacente: «Con i pittori Rubens aveva pochi rapporti. Intratteneva una grande amicizia solo con Diego Velázquez e considerava favorevolmente le sue opere, a causa del grande talento e della modestia di costui. Fecero insieme un viaggio all'Escorial, per visitare il famoso monastero di San Lorenzo, e insieme trovarono un estremo piacere nel guardare e nell'ammirare i tanti e rari prodigi di questa insigne costruzione, e in particolare le pitture originali dei più grandi artisti, di cui l'esempio servì a Velázquez da nuovo stimolante».

Quando Rubens lascia Madrid nell'aprile 1629, riceve il titolo di segretario del consiglio privato dei Paesi Bassi, per facilitare i negoziati. In luglio, arriva in Inghilterra, dove rimane fino al marzo 1630, onorato con il titolo di "magister artium" a Cambridge il 3 ottobre 1629 e nobilitato dal re Carlo I il 3 marzo dell'anno seguente. L'Inghilterra gli piacque per due motivi. Lo seduceva da una parte la natura: «Percorrendo



quest'isola, degna dei miei occhi della curiosità di un uomo illuminato, non solo per il fascino dei paesaggi e per la bellezza del paese...». E i paesaggisti del Settecento, che dovevano stimare molti suoi paesaggi, ne hanno compreso la lezione. La collezione reale era stata costituita solo recentemente. Il 10 gennaio 1625 scriveva a Valavès, a proposito del futuro Carlo I: «Il signor principe di Galles è il principe più amante d'arte che esista al mondo». E a Londra, il 9 agosto 1629, precisava a Peiresc: «Confesso anche di non aver mai visto una collezione più importante e ricca di eccellenti quadri di grandi maestri di quella che si trova nel palazzo del re d'Inghilterra e del defunto duca di Buckingham».

Questo ruolo ufficiale inebriò Rubens? Tornò a casa il 6 aprile 1630. Sposò il 6 dicembre 1630 Helena Fourment, di sedici anni. Aveva appena dipinto il ritratto della sorella maggiore Suzanne. Parecchio tempo dopo, avendo ripreso i rapporti con Peiresc, che non approvava il suo ruolo politico, Rubens gli confidò in una lettera datata il 18 dicembre 1634 le ragioni della sua scelta: «Ho deciso di risposarmi, poiché non mi sentivo ancora sufficientemente maturo per la continenza e il celibato; d'altronde, se è giusto dare il primo posto alla mortificazione, *fruiamur licita voluptate cum gratiarum actione*. Ho scelto una giovane moglie, di famiglia onesta ma borghese, sebbene si abbia cercato di fare la mia scelta a corte. Desideravo una moglie che non arrossisse vedendomi prendere i pennelli. In breve, amo troppo la libertà e avrei trovato troppo duro perderla in cambio dei baci di una vecchia moglie».

Rubens ci diede alcune delle più belle pagine pittoriche grazie alla giovane moglie. Come la *Passeggiata nel giardino* (Monaco, Alte Pinakothek), dipinta poco prima del secondo matrimonio, dove l'artista si è rappresentato accompagnato dalla giovane nel giardino della sua casa di Anversa, guidandola verso il padiglione del fondo che aveva decorato di statue all'antica. E *Helena Fourment che scende dalla carrozza* (Parigi, Louvre), o *Helena Fourment in piedi* (Lisbona, Fondazione Gulbenkian), dipinto all'inizio degli anni Trenta. E soprattutto la *Helena Fourment esce dal bagno* o *La piccola pelliccia* (Vienna, Kunsthistorisches Museum), ritratto di Helena Fourment che posa quasi nuda mentre esce dal bagno. Il fascino dell'opera risiede nel sottile equilibrio tra le forme, i colori e i gesti misurati della modella, come nella sua espressione amabile. Il quadro è un'opera così intima che Rubens la cita specificatamente nel suo testamento come un bene appartenente alla moglie.

Rubens morì il 30 maggio 1640. Desiderò che tutti i suoi beni fossero venduti, a eccezione di quelli che potevano avere un valore per l'educazione artistica di uno dei suoi figli, nel caso che questi avesse deciso di seguire questa via. Il re di Spagna Filippo IV, collezionista avveduto, si assicurò velocemente buona parte di quel che si trovava in casa del maestro: è una delle fonti della ricchezza delle collezioni spagnole. Rubens fu sepolto nella chiesa di San Giacomo ad Anversa, sull'altare della quale fu posta la sua *Vergine con i santi penitenti*.

La gloria di Rubens comincia da questo momento. Il Settecento francese, a partire da Watteau, e tutte le correnti del romanticismo lo riconosceranno come un maestro ideale. Forse nessuno lo capì bene come Eugène Delacroix, che rivisse a Parigi nell'Ottocento le sue stesse esperienze pittoriche.





## QUADRO CRONOLOGICO

### VITA DI RUBENS

Nasce a Siegen, in Westfalia, da una famiglia originaria di Anversa. Il padre, per le sue simpatie protestanti, era stato coinvolto nei contrasti religiosi dei Paesi Bassi spagnoli e aveva dovuto lasciare la città.

Alla morte del marito Jan Rubens, la madre dell'artista, Maria Pype-linck, fa ritorno con i figli ad Anversa.

Dopo un primo apprendistato presso il pittore Veraecht, Rubens entra nella bottega di Adam van Noort, a quest'epoca uno dei più affermati maestri di Anversa.

Rubens passa alla bottega di Otto van Veen, detto Vaenius, manierista accademizzante che era stato a Roma, in contatto con Federico Zuccari. La sua iniziale formazione fiamminga si apre così alla tradizione figurativa del Cinquecento italiano.

Rubens si iscrive alla gilda dei pittori di san Luca di Anversa: da quest'anno può gestire una bottega in proprio e vendere le proprie opere.

Il 9 maggio il maestro parte per l'Italia, deciso a studiare sul posto i grandi maestri "antichi e moderni". In giugno si ferma a Venezia, per trasferirsi poco dopo a Mantova, alla corte del marchese Vincenzo Gonzaga. In ottobre è a Firenze, dove forse assiste, al seguito dei Gonzaga, alle nozze per procura tra Maria de' Medici e Enrico IV di Francia.

In luglio parte per Roma, con una lettera di presentazione al cardinal Montalto, nipote del defunto papa Sisto V.

Studia l'antico, in particolare il celebre torso romano del Belvedere, già studiato attentamente da Michelangelo. Esegue tre quadri per la chiesa di Santa Croce in Gerusalemme.

Tornato a Mantova, riparte alla volta di Madrid: è la prima missione diplomatica per conto di Vincenzo Gonzaga, che gli affida una raccolta di quadri da donare al re di Spagna. Studia i quadri della collezione reale, in particolare i numerosi Tiziano che ne fanno parte. Esegue una serie di Apostoli e il notevole ritratto equestre del duca di Lerma.

### AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

**1577** La famiglia di Caravaggio si trasferisce a Milano

**1587** Esecuzione di Maria Stuarda. Iniziative urbanistiche di Sisto V a Roma. Preparativi spagnoli contro l'Inghilterra.

**1593** Enrico IV di Francia abiura il calvinismo e abbraccia la fede cattolica. Caravaggio, a Roma, è a bottega dal Cavalier d'Arpino.

**1597** Federico Borromeo lascia la diocesi di Milano per attriti col governo spagnolo.

**1598** Muore Filippo II di Spagna. Enrico IV, coll'editto di Nantes, concede la libertà di culto agli ugonotti. Pace di Vervins tra Spagna e Francia.

**1600** Celebrazione solenne dell'anno giubilare. Enrico IV di Francia sposa a Firenze, per procura, Maria de' Medici. Esecuzione di Giordano Bruno a Roma. Caravaggio riceve la commissione dei quadri della cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo.

**1601** Caravaggio consegna la versione definitiva dei quadri per la cappella Cerasi di Santa Maria del Popolo.

**1602** Domenichino e Ludovico Carracci giungono a Roma.

**1603** Col regno di Giacomo I ha inizio in Inghilterra la dinastia Stuart. A Roma, Caravaggio è sotto processo per diffamazione, querelato da Giovanni Baglione. Annibale Carracci inizia la *Fuga in Egitto* per la cappella del cardinal Pietro Aldobrandini, nipote di papa Clemente VIII.



### VITA DI RUBENS

Tornato a Mantova, è a servizio di Vincenzo Gonzaga, per lo stipendio annuo di quattrocento ducati. Gli viene commissionato, tra le altre opere, il celebre trittico gonzaghese, comprendente una *Trasfigurazione*, un *Battesimo di Cristo* e la *Trinità adorata da Vincenzo Gonzaga e la sua famiglia*.

Verso la fine dell'anno si reca a Genova, dove esegue numerosi ritratti dell'aristocrazia locale, e studia l'architettura civile della città.

Per la chiesa della Vallicella a Roma esegue il monumentale quadro d'altare coll'*Adorazione della Vergine*, destinato a inglobare l'immagine sacra venerata nella chiesa. In seguito, a causa delle cattive condizioni dell'illuminazione della chiesa, Rubens replica il quadro cambiando supporto (lavagna).

Per assistere la madre in punto di morte il pittore fa ritorno ad Anversa, entrando al servizio dei reggenti delle Fiandre.

Sposa Isabella Brant, e si ritrae con la moglie in un celebre quadro (Monaco, Alte Pinakothek).

Tra il 1609 e 1612 dipinge i quadri d'altare per la cattedrale della città, dove apre una ricca bottega con preziose collezioni artistiche e archeologiche.

### AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

**1604** Caravaggio è arrestato per porto d'armi abusivo; dipinge la *Madonna di Loreto* per Sant'Agostino a Roma.

**1605** Alla morte di Clemente VIII, dopo il breve pontificato di Leone XI Medici, è eletto papa Paolo V Borghese. Caravaggio si rifugia a Genova, dopo il laceramento del notaio Pasqualone.

**1606** Fuga di Caravaggio, mentre la *Madonna dei Palafrenieri* è ritirata da San Pietro e la *Morte della Vergine* è rifiutata. Shakespeare compone *Re Lear* e *Macbeth*. Paolo V lancia l'interdetto contro Venezia.

**1608** Caravaggio giunge in Sicilia.

**1609** Muoiono Federico Zuccari e Annibale Carracci. Keplero pubblica l'*Astronomia Nova*.

**1610** Enrico IV è assassinato in Francia: inizia la reggenza di Maria de' Medici. Canonizzazione di Carlo Borromeo. Muoiono Caravaggio e Adam Elsheimer.





**Qui accanto:**  
*Ritratto del marchese  
Ambrogio Spinola  
(1627-1628).*  
Brunswick, Herzog  
Anton Ulrich Museum.

**Nella pagina a fianco:**  
*Ritratto equestre  
del duca di Lerma  
(1603).*  
Madrid, Prado.

## VITA DI RUBENS

A partire da quest'anno il pittore inizia l'attività di illustratore per la stamperia Plantin ad Anversa, che ha il monopolio per la Spagna e le Americhe e pubblica più di un migliaio di testi prevalentemente devozionali o filosofici.

Firma e data il *Giove e Callisto*. È decano del gruppo dei Romanisti di Anversa.

Primi contatti con i Gesuiti di Anversa. L'ordine religioso gli commissiona l'intera decorazione della chiesa di S. Ignazio.

Stipula un contratto con i Gesuiti di Anversa, secondo cui s'impegna a fornire i bozzetti per trentanove composizioni da affidare poi ai suoi allievi, tra cui van Dyck.

In seguito ad alcuni contatti col re di Francia Luigi XIII, gli viene commissionata una serie di cartoni per arazzi presentati al cardinale Maffeo Barberini, che a sua volta ne aveva commissionata una serie a Pietro da Cortona.

In febbraio è, per la seconda volta, a Parigi. Esegue un ritratto di Carlo, principe di Galles e futuro re d'Inghilterra.

Muore Isabella, moglie del pittore.

## AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

**1612** Muore Federico Barocci, uno dei maestri italiani più importanti per l'arte di Rubens.

**1613** Nasce a Haarlem il pittore Bartholomeus van der Helst, che diverrà il ritrattista preferito della casa d'Orange.

**1614** Guido Reni termina l'*Aurora* del Casino Rospigliosi, iniziata l'anno precedente.

**1620** Infuria la guerra dei Trent'anni: l'8 novembre i cattolici sconfiggono i riformati boemi a Weissenberg (battaglia della Montagna Bianca).

**1622** È scaduta da un anno la tregua di dodici anni tra gli stati protestanti olandesi e i Paesi Bassi cattolici, soggetti alla Spagna.

**1625** Giubileo di Urbano VIII: Bernini lavora al baldacchino di San Pietro e alla chiesa di Santa Bibiana. Lanfranco dipinge a Villa Borghese, Domenichino in Sant'Andrea della Valle a Roma.

**1626** Orazio Gentileschi si reca in Inghilterra.

## VITA DI RUBENS

Si reca in Olanda per affari, ma vi incontra Frans Hals e l'anziano caravagghista Terbrugghen.

Si reca segretamente a Madrid, per l'attività diplomatica per conto dell'arciduchessa Isabella.

È in missione diplomatica a Londra, per la pace tra Spagna e Inghilterra.

## AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

**1627** Vittorie di Wallenstein e Tilly contro l'esercito danese. Fallimento della spedizione di Buckingham nel tentativo di soccorrere gli ugonotti assediati da Richelieu a La Rochelle.

**1628** Le vittorie di Wallenstein sul Baltico spingono Cristiano IV di Danimarca ad allearsi con Gustavo Adolfo di Svezia, nonostante la tradizionale rivalità tra i due stati protestanti.

**1629** Il 15 dicembre viene stipulata la pace tra Spagna e Inghilterra: a questo notevole successo diplomatico ha dato un importante contributo la missione di Rubens. Spedizione francese in Savoia e guerra di successione nel ducato di Mantova.

Sposa in seconde nozze Helena Fourment, che ritrae numerose volte. È nominato cavaliere e l'Università di Cambridge gli conferisce la laurea ad honorem, come riconoscimento per l'attività svolta a favore della pace anglospagnola, siglata il 15 novembre. Tornato in patria, è esonerato dall'arciduchessa da ulteriori missioni diplomatiche. Rubens può così dedicarsi interamente alla pittura.

Mobilita gli artisti della città per l'ingresso solenne del nuovo reggente, il cardinal infante Ferdinando, fratello di Filippo IV.

Filippo IV gli commissiona l'intera decorazione del suo casino di caccia presso Madrid, la Torre de la Parada.

Invia in Spagna ben centododici dipinti, destinati al casino di caccia di Filippo IV. Si aggrava la gotta, che arriva ben presto a immobilizzare l'artista.

L'accademia di san Luca a Roma lo nomina membro onorario, in febbraio. Il 30 maggio il maestro muore, nella propria casa di Anversa. La sua grande collezione di opere d'arte viene messa all'asta.

**1630** Gustavo Adolfo inizia la spedizione sul suolo tedesco. Inizia una serie di brillanti vittorie svedesi che bloccano la riconquista cattolica. Magdeburgo è la prima città imperiale a dichiararsi per la Svezia: viene assediata da un esercito imperiale e bavarese e cade il 20 maggio 1631.

**1634** Alla morte senza eredi dell'arciduca Alberto, avvenuta nel 1633, i Paesi Bassi cattolici cessano di essere uno stato sovrano e ritornano sotto il governo spagnolo. Filippo IV designa come reggente il fratello Ferdinando, che in settembre ottiene una grande vittoria contro gli Svedesi a Nördlingen.

**1636** Missione diplomatica di Richelieu a Stoccolma. La Francia interviene nel grande conflitto europeo, ma è attaccata dagli eserciti asburgici. Il cardinale infante Ferdinando conquista Corbie, in Piccardia.

**1638** Trattato di Amburgo: alleanza franco-svedese. Successi francesi in Renania, e crisi asburgica. Nasce il futuro re di Francia Luigi XIV.

**1640** Ferdinando III convoca la dieta imperiale di Ratisbona. Inizia un decennio che vede la massima espansione dei traffici olandesi.

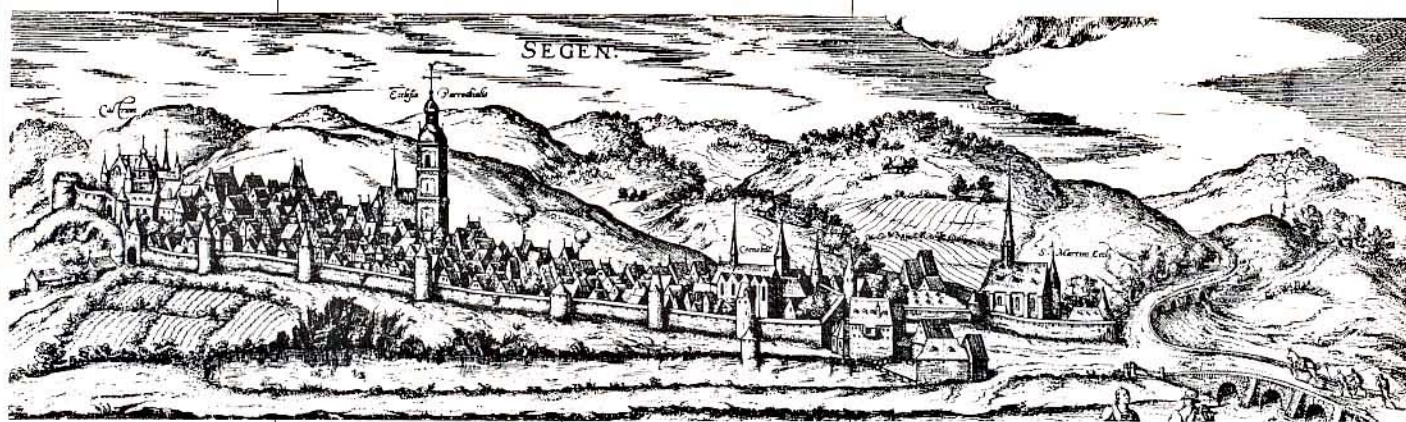


## BIBLIOGRAFIA

G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori e architetti* (...), Roma 1642; F. Pacheco, *Arte de la pintura*, Madrid 1648; C. de Bie, *Het Gulden Cabinet*, Anversa 1661; G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672; F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno*, Firenze 1681; R. de Piles, *Dissertations sur les oeuvres des plus fameux peintres*, Parigi 1681; A. Dézaillier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* (...), I-III, Parigi 1745-1752; J.B. Descamps, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, Parigi 1769; G.F. Waagen, *Treasures of Art in Great Britain*, Londra 1854; C.G. Voorhelmn Schneevooft, *Catalogue des estampes gravées d'après Rubens*, Haarlem 1873; W.N. Sainsbury, *Original unpublished Papers illustrative of the Life of Sir Peter Paul Rubens*, s.l. 1859; M. Rooses, *L'Oeuvre de Rubens*, I-V, Anversa 1886-1892; M. Rooses-C. Ruelens, *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres*, I-VI, Anversa 1887-1909; M. Rooses, *Rubens*, Filadelfia e Londra 1904; AA.VV., *Bulletin-Rubens. Annales de la commission officielle instituée par le conseil communal de la ville d'Anvers*, Anversa-Bruxelles 1882-1910; A. Rosenberg, *P.P. Rubens. Des Meistres Gemälde*, Stoccarda-Lipsia 1905; J. Reynold, *The Literary Works*, Londra 1909; R. Oldenbourg, *Peter Paul Rubens*, Berlino-Monaco 1922; G. Glück, *Rubens, Van Dyck, und ihre Kreis*, Vienna 1933; G. Glück, *Die Landschaften von Peter Paul Rubens*, Vienna 1940; R.S. Magurn, *Letters of Peter Paul Rubens*, Cambridge, Usa, 1955; J.S. Held, *Rubens: selected Drawings*, Londra 1959; C. Norris, *Rubens's Adoration of the King's of 1609*, in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, XIV, 1963; D. DuBon, *Tapestries from the Samuel H. Kress Collection at the Philadelphia Museum of Art. The History of Constantine the Great designed by Peter Paul Rubens and Pietro da Cortona*, Londra 1964; J.R. Martin, *The Ceiling Paintings for the Jesuit Church in Antwerp*, Bruxelles 1968 (*Corpus Rubenianum Ludwig Burchard I*); J. Müller Hofstede, *Rubens und Jan Breughel: Diana und ihre Nymphen*, in *Jahrbuch der Berliner Museen*, X, 1968; W. Stechow, *Rubens and the Classical Tradition*, Cambridge, Usa, 1968; J. Thuillier-J. Foucart, *Rubens Life of Maria de Medici*, New York 1969;

S.L. Alpers, *The decoration of the Torre de la Parada*, Bruxelles 1971 (*Corpus Rubenianum Ludwig Burchard IX*); M. Diaz Padrón, *Catálogo de Pinturas. I, Escuela Flamenca Siglo XVII*, Museo del Prado, Madrid 1975; C. Norris, *The Tempio of the Santissima Trinità at Mantua*, in *The Burlington Magazine*, CXVII, 1975; M. Jaffé, *Rubens and Italy*, Oxford 1977; M. Warnke, *Peter Paul Rubens*, Colonia 1977; J. Kelch, *Peter Paul Rubens. Kritischer Katalog der Gemälde im Besitz der Gemäldegalerie Berlin*, Berlino-Dahlem 1978; J.S. Held, *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens. A critical catalogue*, Princeton Usa 1980; W. Adler, *Landscapes*, Londra-Oxford-New York 1982 (*Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XVIII*); AA.VV., *Rubens e Firenze*, Firenze 1983; C. White, *Rubens*, Yale 1987; M. Jaffé, *Rubens. Catalogo completo*, Milano 1989.

Cataloghi di mostre: *Rubens-Tentoonstelling*, catalogo a cura di J. Goudstikker, Amsterdam, Londra 1933; *A loan exhibition of works by Peter Paul Rubens*, cat. a c. di L. Burchard, Londra 1950; *Oil Sketches and smaller Pictures by Sir Peter Paul Rubens*, Londra 1961; *La Siècle de Rubens*, cat. a c. di L. van Puyvelde e altri, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles 1965; *P.P. Rubens, Schilderijen, Olieverschetsen, Tekeningen*, cat. a c. di R.A. d'Hulst e altri, Anversa, Musée Royal des Beaux-Arts, Anversa 1977; *Peter Paul Rubens*, cat. a c. di J. Miller Hofstede, Colonia, Kunsthalle, Colonia 1977; *Rubens e la pittura fiamminga del Seicento nelle collezioni pubbliche fiorentine*, cat. a c. di D. Bodart, Firenze, Palazzo Pitti, Firenze 1977; *Treasures des Musées du Nord de la France, III: La peinture flamande au temps de Rubens*, cat. a c. di J. Foucart e J. Lacambre, Lilla-Calais-Aras 1977; *Rubens a Mantova*, cat. a c. di G. Mulazzani e altri, Mantova, Palazzo Ducale, Mantova 1977; *Rubens, Drawings and Sketches*, cat. a c. di J. Rowlands, Londra, British Museum, Londra 1977; *Peter Paul Rubens, 1577-1640. Ausstellung zur 400. Wiederkehr seines Geburtstages*, cat. a c. di K. Demus e altri, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Vienna 1977; *The Princes Gate Collection*, cat. a c. di H. Braham, Courtauld Institute Galleries, Londra 1981.



## REFERENZE FOTOGRAFICHE

Tutte le foto appartengono all'Archivio Giunti.

Fascicoli e dossier arretrati:  
**Servizio abbonati**  
Tel. (055) 6679267  
Fax (055) 6679287  
c.c.p. 12940508  
intestato a Art e Dossier,  
Firenze

**Art e Dossier**  
Inserto redazionale  
allegato al n. 44,  
marzo 1990

Direttore responsabile  
Valerio Eletti  
  
Pubblicazione periodica  
Reg. Cancell. Trib. Firenze  
n. 3384 del 22.11.1985

© Giunti Marzocco  
S.p.A. - Firenze

Printed in Italy  
Stampato presso  
Giunti  
Industrie Grafiche S.p.A.  
Stabilimento di Prato,  
marzo 1996

Iva assolta dall'editore  
a norma dell'articolo  
74 lett. c - DPR 633  
del 26.10.72

ISBN 88-09-76131-6