

Sir Pieter Paul Rubens (Fiammingo, 1577–1640)

Il più ricercato pittore nel nord Europa durante il secolo diciassettesimo, Pieter Paul Rubens, era anche diplomatico, linguista, e studioso. Il suo stile dinamico, commovente e intenso, con colori vividi e gesti animati ha influenzato l'arte occidentale fino ai nostri giorni.

Figlio di un avvocato ed educato in una scuola gesuita, ad Anversa, nelle Fiandre, Rubens studiò lingue classiche e moderne. Passò gli anni dal 1600 al 1608 in Italia, studiando e lavorando. Quando rientrò ad Anversa continuò a viaggiare sia come uomo di corte che come pittore. Le sue ripetute visite a Madrid, Parigi e Londra gli permisero di partecipare a trattative diplomatiche ed allo stesso tempo di accettare commissioni di opere d'arte dai reali.

Una delle innovazioni più importanti di Rubens, seguita poi da molti artisti, era l'uso di studi ad olio di piccole proporzioni come disegni di composizioni per i dipinti più grandi e per gli arazzi. Invece di disegnare solamente, Rubens dipingeva i suoi modelli, così ne poteva decidere contemporaneamente il colore, i giochi di luce e la distribuzione delle forme.

Rubens e il barocco

Lo stile drammatico del diciassettesimo secolo si chiama "barocco", nome che probabilmente deriva da gioielli riccamente adorni e montati di perle irregolari. Nel momento di massimo splendore il barocco esprime un movimento continuo, contrasti sbalorditivi di colori, e forti contrasti di chiari e scuri. L'arte barocca spesso fa appello alle emozioni. Questo spiega perché tre delle belve a grandezza naturale nel dipinto di Rubens, *Daniele nella fossa dei leoni*—in questa sala—fissano affamati lo spettatore.

Rubens diresse uno studio molto grande ad Anversa, preparando molti allievi ed impiegando colleghi indipendenti per aiutarlo ad eseguire progetti specifici. Tra i suoi collaboratori, le cui opere barocche sono in mostra nelle sale fiamminghe della National Gallery, ci sono Anton Van Dyck, Jacob Jordaens, Jan Brueghel e Frans Snyders, la cui opulenta *Natura morta con frutta e selvaggina* di solito si trova in questa sala.

Lo stile di Rubens influenzò moltissimo i pittori del barocco in tutta l'Europa, anche quelli come il tedesco Johann Liss, che non ebbe alcun contatto con il maestro, per quanto so sappia. *Il satiro e il contadino* di Liss in questa sala, per esempio, ha lo stile di Rubens nei movimenti vivaci e nelle espressioni parlanti. Dipinto in Italia durante il decennio 1620–1630, illustra una delle favole di Esopo, in cui un satiro immortale aiutò un contadino a ritrovare la strada durante una tempesta invernale. La creatura dai piedi di capra rimase sorpresa quando l'uomo portò le mani gelate davanti alla bocca per riscaldarle. Per ringraziare il satiro dell'aiuto, il contadino lo invitò a casa a mangiare. Il satiro fu ancor più meravigliato quando l'uomo soffiò sul cucchiaino per raffreddare la minestra. Liss rappresentò la morale della favola quando il satiro saltò su disgustato dal comportamento ipocrita degli esseri umani, dicendo "Non voglio aver niente a che fare con qualcuno che usa lo stesso fiato per il caldo e per il freddo!"



La caduta di Fetonte

circa 1605. Olio su tela, 0,984 x 1,312 m. Fondo permanente dei patroni 1990.1.1

Elio, il dio greco che guidava il cocchio del sole nel cielo durante il giorno, aveva avuto da una mortale, un figlio, Fetonte. Con l'impeto della gioventù, Fetonte aveva convinto, con l'inganno, il padre a fargli guidare il cocchio. Ignorando i severi ammonimenti di Elio sulla sua fragilità mortale, Fetonte prese le redini. I cavalli persero immediatamente il controllo, bruciando, con il calore del sole, tutto quello che trovarono sulla loro strada.

Le figure femminili con le ali di farfalla sono la personificazione del tempo e dei cicli solari. Queste stagioni e queste ore reagiscono terrorizzate, mentre la terra sotto di loro va in fiamme. Perfino i segni astrologici che formano un arco nei cieli, in alto a sinistra, sono scomposti dal caos.

Per salvare l'universo da distruzione completa, Zeus, il re degli dei, per i Greci, scagliò un fulmine, rappresentato qui da un accecante fascio di luce. Come il cocchio si disintegra e i cavalli si liberano, Fetonte precipita verso la morte.

Rubens dipinse questo drammatico quadro durante i suoi otto anni di viaggi in Italia. Il movimento potente e le posizioni complicate di queste figure scompigliate e dei cavalli che si dibattono derivano da scene di battaglia fiorentine e romane di Leonardo da Vinci, Michelangelo e Raffaello. I dipinti Veneziani, specialmente quelli di Tintoretto, sono l'origine della potente luce in questa composizione barocca di Rubens.



La marchesa Brigida Spinola Doria

datato 1606. Olio su tela, 1,522 x 0,987 m. Collezione Samuel H. Kress 1961.9.60

In almeno quattro occasioni durante il suo lungo soggiorno in Italia, Rubens lavorò nel ricco porto di Genova. Questa orgogliosa aristocratica genovese, nata Spinola, aveva sposato Giacomo Massimiliano Doria nel 1605. Ritratta quando aveva ventidue anni, l'anno dopo le sue nozze, la marchesa indossa uno splendido vestito di raso argenteo che potrebbe esser stato il suo abito da sposa.

Sulla scia del maestro veneziano del sedicesimo secolo Tiziano, Rubens sovrappose strati su strati di vernice translucida ed aggiunse pennellate a mano libera di lumeggiamento. In contrasto alle pennellate del luminoso abito bianco e del rosso intenso della tenda, la tesa tecnica fiamminga, che Rubens aveva usato nelle sue native Fiandre, definisce il viso nei dettagli, la pettinatura complicata e ingioiellata e il fantastico collare di merletto.

Il disegno preliminare di Rubens e una copia di questo dipinto indicano che il ritratto della National Gallery è solamente una parte. Originariamente la figura era intera, e il disegno architettonico portava ad un panorama esterno. A un certo momento dopo il 1854 la tela fu tagliata, forse perché danneggiata agli orli.

Altrove nelle sale fiamminghe, *La marchesa Elena Grimaldi* di Anton Van Dyck del 1623—anche dipinta a Genova—era stata direttamente ispirata da questo ritratto e dà un'idea della sua originale misura e grandiosità.



Tiberio e Agrippina

circa 1614. Olio su pannello, 0,666 x 0,571 m. Fondo Andrew W. Mellon 1963.8.1

Questo doppio ritratto, a grandezza naturale, copia l'aspetto della superficie di una gemma in miniatura. La densità della pittura brillante possiede una luminosità trasparente simile a un'incisione in una pietra semipreziosa.

Monete e gemme antiche erano fra gli interessi culturali di Rubens. Non solo faceva collezione di cammei greci e romani, ma anche aveva in mente di pubblicare un libro sull'argomento. Sarebbe stato scritto da famosi antiquari e illustrato da lui stesso. Sebbene questo piano non sia mai andato in porto, questo dipinto è in relazione a un gran gruppo di disegni, stampe e olii di Rubens che rappresentano personalità note del mondo antico. Tutti i visi sono di profilo, immagini preferite per le monete e gemme, perché i profili sono più decorativi dei visi in posizione frontale.

Quantunque questo dipinto sia stato chiamato *Tiberio e Agrippina*, almeno fin dal 1767, gli studiosi moderni mettono in dubbio questa interpretazione. La donna potrebbe essere Agrippina, moglie di Germanico, nipote di Tiberio e suo rivale politico. Tiberio non diventò imperatore fino al 14 d. C., a cinquantasei anni. Quest'uomo, sicuramente più giovane, somiglia a Germanico come appare in un famoso cammeo antico che, si sa, Rubens aveva esaminato. Perciò il ritratto di Rubens potrebbe essere, a rigor di logica, Germanico e Agrippina, genitori di Caligola e nonni di Nerone.



Daniele nella fossa dei leoni

circa 1613/1615. Olio su tela, 2,243 x 3,304 m. Fondo Ailsa Mellon Bruce 1965.13.1

Il profeta del vecchio testamento Daniele, come capo consigliere del re persiano Dario, suscitò l'invidia degli altri ministri del re. Questi, in una cospirazione contro il giovane ebreo, forzarono il re a condannare Daniele alla fossa dei leoni. All'alba del giorno dopo Dario, in pena per il suo amico, fece spostare il macigno che bloccava l'entrata della fossa e scoprì che Daniele era stato miracolosamente salvato. Rubens dipinse il momento della liberazione quando, mentre le bestie feroci hanno gli occhi socchiusi e sbadigliano alla luce del mattino nella tana, Daniele ringrazia il Signore.

La gigantesca misura dei dieci leoni e la loro posizione vicino allo spettatore intensificano il senso dell'immediatezza. Col disegno barocco asimmetrico, Daniele è il punto focale anche se è in una posizione fuori centro. In contrasto ai colori marroni degli animali e delle rocce, le sue carni pallide sono messe in risalto sia dagli indumenti rossi e bianchi, che dal cielo azzurro e dai rampicanti verdi in alto.

Nel 1618, Rubens scambiò *Daniele nella fossa dei leoni* insieme ad altri otto dipinti e ad una certa somma di denaro per una collezione di più di cento busti e statue romane—cose di gran valore in ogni galleria d'arte dell'epoca. Durante questo scambio, Rubens descrisse questa tela come: "Daniele fra molti leoni, dal vero. Originale, completamente di mia mano". I leoni del Nord Africa che Rubens usò come modelli erano tenuti nel serraglio reale a Bruxelles. (Questa specie marocchina, estinta in libertà, può esser vista allo zoo di Washington.)



Decius Mus parla alle legioni

probabilmente 1617. Olio su pannello, 0,807 x 0,845 m. Collezione Samuel H. Kress 1957.14.2

Circa nel 340 a. C. le città del sud-Italia si rivoltarono contro l'autorità di Roma. All'accampamento vicino Napoli, i capi romani ebbero un'apparizione divina che disse loro che l'esercito di una parte e il comandante dell'altra dovevano esser sacrificati al mondo degli Inferi. La profezia voleva dire che la parte che avrebbe perso il suo generale avrebbe vinto. Rubens immaginò il momento prima della battaglia quando Decius Mus, su un podio, dice alle sue truppe che, per la vittoria dei romani, si lascerà uccidere.

Una potente aquila, simbolo di Giove, re degli dei per i romani, tiene fulmini negli artigli e si libra sopra Decius Mus. Rubens prese a modello l'armatura militare, gli elmetti, gli scudi e le insegne militari da antiche sculture romane. L'intera composizione infatti, con le grandi figure di profilo in primo piano, richiama alla mente i bassorilievi scolpiti nei monumenti delle vittorie romane.

Il soggetto è il primo di una serie di otto disegni per arazzi sul tema di Decius Mus, che Rubens concluse nel maggio 1618 per un mecenate genovese. Il pannello è un modello di piccole proporzioni, che fu ingrandito dai suoi assistenti in un disegno a dimensioni normali, chiamato cartone, e poi mandato a Bruxelles per farlo copiare dai tessitori.



L'incontro di Abramo e Melchisedec

circa 1625. Olio su pannello, 0,660 x 0,825 m. Dono di Syma Busiel 1958.4.1

Rubens era pittore di corte e diplomatico per i governatori delle Fiandre, Alberto e Isabella di Spagna. Isabella dopo la morte del marito nel 1621, ordinò a Rubens di disegnare venti arazzi per il convento delle povere clarisse a Madrid. Il soggetto della serie di arazzi, tessuti a Bruxelles, ed ancora oggi nel convento spagnolo, era *Il trionfo dell'eucarestia*. Questo sacramento cristiano ripete la trasformazione del pane e del vino nel corpo e sangue di Gesù al tempo dell'ultima cena.

Questo dipinto è un modello, o bozzetto a olio, per uno degli arazzi. L'episodio illustrato, dalla Genesi 14:1-20, è l'incontro di Abramo, di ritorno vincitore dalla guerra, e Melchisedec, prelado e re di Gerusalemme. Incoronato con una corona di alloro, Melchisedec offre pane e vino ad Abramo, in corazza, prefigurando così l'eucarestia.

Per il disegno di questo arazzo, Rubens usò lo splendido artificio di presentare la storia come se fosse su un arazzo. Tre cherubini in volo tengono il pesante tessuto, ricco di frange, davanti ad una maestosa composizione architettonica. A destra, due servi vengono su da una cantina. Sono questi uomini veri davanti all'arazzo, o sono anche loro disegnati nell'arazzo stesso? Queste sconcertanti illusioni divertirono gli esperti del barocco.



L'assunzione della Vergine

circa 1626. Olio su pannello, 1,254 x 0,942 m. Collezione Samuel H. Kress 1961.9.32

Come si racconta nei libri apocrifi del nuovo testamento, la madre di Gesù fu assunta in cielo, in anima e corpo, dopo la sua morte. In questa *Assunzione della Vergine*, un coro di angeli solleva il corpo di Maria in alto in un drammatico movimento a spirale verso un'esplosione di luce divina. I dodici apostoli sono raccolti intorno alla sua tomba. Alcuni alzano le mani in reverente timore; altri si chinano per toccare il sudario rimasto. Le tre donne benedette sono probabilmente Maria Maddalena e le due sorelle della Vergine Maria. La donna in ginocchio ha un fiore in mano, e si riferisce ai fiori in boccio che miracolosamente hanno riempito la bara vuota.

Nel 1611, la cattedrale di Anversa annunciò un concorso per un altare dell'assunzione. Il 16 febbraio 1618 Rubens presentò due modelli alle autorità ecclesiastiche. Completò l'enorme altare il 30 settembre 1626. Così passarono quindici anni tra l'inizio e la fine di questo progetto. La cattedrale aveva bisogno di tempo per completare una cornice maestosa di marmo e Rubens era occupato con altre commissioni.

Il rapporto che esiste tra il pannello della National Gallery, la pala dell'altare ed un altro bozzetto, è argomento di discussione fra gli studiosi. Uno di questi dipinti potrebbe essere una copia posteriore che Rubens o un membro del suo studio eseguì per un cliente privato.



Deborah Kip, moglie di Sir Balthasar Gerbier, ed i suoi figli

probabilmente 1629-1640. Olio su tela, 1,658 x 1,778 m. Fondo Andrew W. Mellon 1971.18.1

Mentre partecipava ad un trattato di pace fra gli inglesi, i francesi e gli spagnoli nel 1629, Rubens passò parecchi mesi a Londra, ospite di Balthasar Gerbier, un mercante d'arte e corriere diplomatico nato nelle Fiandre. Deborah Kip, moglie di Gerbier, nata in Olanda, è qui con quattro dei loro nove figli. Elizabeth, la più grande, guarda il pubblico con dignità; George trattiene una tenda e la piccola Susan fissa con gli occhi spalancati. (Susan conquistò Rubens così tanto che lui la raffigurò, per personificare l'innocenza, in un dipinto allegorico.) Il neonato non può essere identificato perché non si conoscono le date di nascita dei sei più piccoli Gerbier.

Nell'abbracciare il neonato, che si agita, Deborah Kip incrocia le dita quasi al centro della composizione. Il braccio che cinge il bambino è in linea con una configurazione ovale che include tutti i visi. Così un movimento fluido unisce tutta la famiglia.

La costruzione del dipinto prova che il disegno originale consisteva solo di mezzi busti. Quando si mise a finire il suo dipinto, probabilmente dopo il suo ritorno ad Anversa, Rubens cambiò alcuni dettagli e cucì delle strisce di tela a tutti e quattro i lati. Queste aggiunte gli permisero di dipingere le figure per intero, il costoso pappagallo esotico ed il giardino con le colonne a forma di sirena. Le giunte si possono vedere nelle cuciture, ben visibili.

Le opere discusse in questa guida possono a volte essere temporaneamente spostate in altre sale o essere rimosse dagli spazi espositivi.