

Eventi

La guida
Oltre settanta opere
provenienti da varie
collezioni del mondo

Fino al 26 febbraio prossimo, nei saloni nobili di Palazzo Reale di Milano, la mostra **Rubens e la nascita del Barocco**. L'evento espositivo, patrocinato dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo e promosso e prodotto dal Comune di Milano - Cultura, Palazzo Reale e Civita Mostre, è curato da Anna Lo Bianco (con il supporto di un comitato scientifico internazionale composto da Eloisa Doderò, David Jaffé, Johann Kraeftner, Cecilia Paolini e Alejandro Vergara), con

il catalogo edito da **Marsilio** Editori. La mostra si avvale del sostegno di VisitFlanders - Ente del Turismo delle Fiandre, della media partnership con il *Corriere della Sera* e di ATM, Kartell, Ferrovie dello Stato - Trenitalia, la Rinascente, TRI-R by Toshiba Materials come sponsor tecnici. Un corpus di oltre 70 opere, di cui 40 del grande maestro fiammingo, riunito grazie a prestiti internazionali da alcune delle più grandi collezioni del mondo. Info, biglietti e orari: palazzorealemilano.it, e mostrarubens.it

L'appuntamento A Palazzo Reale di Milano una mostra dedicata al pittore che conquistò il nostro Paese con modi garbati e una cultura aperta. Contrapposto al Merisi per temi e toni, gli «rubò» la potenza espressiva. E creò un codice unico

di **Francesca Bonazzoli**

Il 29 giugno del 1600, nel giorno del suo 23esimo compleanno, un forestiero alto, avvenente, riccioli biondi e occhi color dell'ambra, arrivava a Venezia. Sui capelli lunghi fino alle spalle indossava un cappello con la falda rovesciata, la frangia e una spilla d'oro. Si chiamava Pietro Paolo Rubens e non era un vanesio, bensì un giovane uomo già molto sicuro di sé. Eppure, davanti alla pala dell'Assunta che Tiziano aveva lasciato ai Frari, vacillò: in quel tripudio di putti che spingono in cielo Maria su un tappeto di nuvole, c'era già tutto quello che avrebbe fatto di lui il pittore barocco più celebre d'Europa.

A Venezia, dove passava il tempo a guardare con occhi famelici le tele di Tintoretto, Tiziano e Veronese, pieno di ammirazione per quell'esuberanza pittorica che, giurò, avrebbe fatta sua, incontrò Vincenzo Gonzaga, il duca di Mantova. Costui era uno splendido dissipatore di ric-

Sincretismi

Capi che il linguaggio dell'artista maledetto andava fuso con gli stili degli amatissimi veneti

chezze, dedito alle avventure galanti, alle cacce, ai banchetti, al gioco d'azzardo e a quello della guerra dove andava vestito con abiti tempestati di gemme, accompagnato da buffoni e musicisti guidati da Claudio Monteverdi. Il duca ci mise un attimo a lasciarsi affascinare da quel colto giovane che diceva di essere venuto in Italia per «studiare i maestri antichi e moderni», e lo ingaggiò senz'indugio al suo servizio.

In quegli stessi giorni, a Roma, un altro pittore sconosciuto, il ventiseienne Michelangelo Merisi, che tutti chiamavano il Caravaggio, era al lavoro sul suo primo incarico pubblico: due quadri per la cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi, la grande occasione per farsi finalmente conoscere. Era anche lui molto sicuro di sé e per orgoglio dipinse il suo ritratto sul fondo del *Martirio di San Matteo*: un viso gonfio, segnato dalle rughe, incupito da capelli e barba neri. L'esatto contrario di quello di Rubens. Eppure, quando nel luglio 1601, il fiammingo è a Roma per studiare l'antico, è incantato da quei due quadri. Ne studia i contrasti di luce violenta, capisce subito che il nuovo viene proprio da quell'individuo losco. Ma invece di abbandonare la precedente

RUBENS UNO DI NOI

LA LUCE VIOLENTA DI CARAVAGGIO UNITA AI VOLI ANGELICI DI TIZIANO È L'ITALIA RADIOSA DEL FLAMMINGO



infatuazione per i veneti, mette insieme gli uni e l'altro. E non solo. Nel 1602 arrivano a Roma anche Domenichino e Ludovico Carracci e, soprattutto, Annibale Carracci termina quel capolavoro assoluto della galleria di Palazzo Farnese che lascia tutti senza fiato. In quel momento a Roma convivevano tre stili diversi: il vecchio manierismo romano, il solido classicismo rinnovato dai bolognesi, e il nuovo caravaggismo. Era un pullulare di idee in aspra competizione e si sentiva già arrivare anche la brezza leggera del barocco. Bastava

Intrecci

Sopra, Peter Paul Rubens, *Cattura di Sansone*, 1614-20; a destra, *La morte della Vergine* di Caravaggio, 1604-1606, un dipinto che Rubens fece acquistare dal Duca di Mantova, dopo il rifiuto da parte dei committenti, i carmelitani; in basso, statua di Afrodite al bagno con Eros risalente alla prima metà II secolo d. C., proveniente da Napoli, Museo Archeologico Nazionale



coglierne i segnali, per esempio nelle tele lasciate a Roma da un tale Federico Barocci, un marchigiano schivo che aveva abbandonato la capitale da ormai quarant'anni per tornare in provincia. Le sue composizioni affollate, gonfie e movimentate, dai colori chiari e sfumati, sedussero Rubens come già quelle dei veneti. E come le architetture di Genova, dove il fiammingo si recò con Vincenzo Gonzaga alla fine del 1605. Nella Serenissima lasciò strepitosi ritratti dei Doria, dei Pallavicino, degli Spinola. Anche Caravaggio, qualche mese prima, era passato da Genova, in fuga dopo una rissa. Lo proteggeva proprio Marcantonio Doria che gli fece un'offerta faraonica per restare. Ma Caravaggio, che pure era sul lastrico e senza casa, in capo a un mese era di nuovo a Roma.

Non era un pittore cortigiano come Rubens; lui amava la strada e le risse. Il fiammingo costruiva il suo successo viaggiando come un gentiluomo fra le corti di Spagna e Mantova, adulando con la sua pittura celebrativa i grandi del mondo; Caravaggio, invece, andava

Morte della Vergine

Convinsse il duca di Mantova ad acquistare il quadro del Merisi che era stato rifiutato

volontariamente verso la sua rovina passando da una provocazione all'altra prendendo a modello per le sue Madonne note prostitute romane.

E così, mentre Rubens, nello stesso 1606, dipingeva l'*Adorazione della Vergine* per Santa Maria in Vallicella in un tripudio di putti che svolazzavano in cielo, Caravaggio terminava la *Morte della Vergine*, adagiata su un tavolaccio di uno stanzone spoglio. Due modi di vivere e di dipingere agli antipodi come il cielo dei cherubini e la terra delle prostitute.

Eppure sarà proprio Rubens a convincere il duca di Mantova a comprare quella scandalosa tela che i carmelitani avevano rimosso da Santa Maria della Scala. Non solo: prima di spedirla a Mantova volle rendere un grande omaggio a Caravaggio di nuovo in fuga da Roma, questa volta per aver commesso un omicidio. Allestiti un'esposizione pubblica nel palazzo dell'ambasciatore di Vincenzo Gonzaga, Giovanni Magni, e tale fu la folla che accorse a vederla, che si dovette tenere aperta la casa per un'intera settimana.

Fu un modo clamoroso di riscattare la cattiva fama che perseguitava Caravaggio, il più talentuoso dei pittori. Parola di un fiammingo che per primo, tornato ad Anversa, lo tradì, diffondendo in Europa una pittura celebrativa, gonfia, encomiastica e «di Stato». Perché in amore gli opposti si attraggono.

fbonazzoli@corriere.it

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Focus

La scelta

Il 9 giugno 1600, poco prima di compiere 23 anni, Rubens parte a cavallo per l'Italia, mosso dal desiderio di vivere da vicino la cultura classica e l'arte del Rinascimento. Il suo soggiorno dura otto anni e gli lascia un segno indelebile, al punto che Berenson ama definirlo un pittore italiano

Il legame

A colpire l'immaginazione di Rubens è la statuaria classica, ma la sua attenzione va anche agli artisti che lo hanno preceduto, da Michelangelo, a Tiziano, Correggio e Tintoretto. La statuaria e l'attenzione per la composizione della figura, entrano nei suoi quadri come fonte di ispirazione. Il 28 ottobre 1608, a cavallo come vi era giunto, Rubens lascia l'Italia per non tornarvi mai più, anche se il ricordo del Paese in lui resterà sempre



Volti e corpi

Da sinistra, alcune opere presenti alla mostra: Rubens, *Ritratto della figlia Clara Serena*, 1615 - 1616; Guido Reni, *Ercole dopo l'uccisione dell'Ira*, 1620; Rubens, *Ritratto di Gio Carlo Doria a cavallo*, 1606; Rubens, *Saturno che divora uno dei suoi figli*, 1636 - 1638; Rubens, *Maddalena in estasi*, 1619



Armonia Pietro Paolo Rubens, «La scoperta di Erittonio fanciullo» (1615 - 1616), Vienna, Palazzo Liechtenstein - The Princely Collections

L'esposizione

di Irene Soave

Madonne, dee (nude) e cavalieri Un teatro della bellezza dinamica

La curatrice Lo Bianco: «Nutrì l'arte di molti contemporanei»

Sul volto della *Maddalena in estasi* (1625-1627) è dipinto un deliquio molto terreno, quasi erotico; il cavallo del ritratto equestre di Giovan Carlo Doria (1606), in una vista frontale per allora quasi inedita, sembra uscire dalla tela come un quadro in 3D e travolgere lo spettatore; la *Santa Domitilla* del 1607 ha solo una foglia di palma in mano a ricordarne il martirio, e per il resto è e composta come la scultura classica del II secolo d.C. esposta al suo fianco, tutta fisicità.

Basta una passeggiata fra le 71 opere della mostra *Rubens e la nascita del Barocco*, esposta da oggi a Palazzo Reale, per vedere la pittura del suo tempo (visse dal 1577 al 1640) — evolvere e diventare barocca. E influenzare, con le sue composizioni quasi tridimensionali, i suoi santi ispirati alle sculture classiche e i suoi cieli dai bagliori lividi, anche la pittura italiana dell'epoca, da Guido Reni a Gian Lorenzo Bernini, da Luca Giordano a Salvator Rosa, che degli otto anni italiani di Rubens, pittore di corte di Vincenzo I Gonzaga e italiano adottivo dal 1600 al 1608, si sono nutriti moltissimo. È questa

Sguardi
In basso, una visitatrice che osserva l'Autoritratto di Rubens, oggi conservato alla Galleria degli Uffizi di Firenze (foto Piaggese / Fotogramma)

la «tesi» della mostra; che alle 40 opere rubensiane ne giustappone 31 di artisti nostrani dell'epoca «dal debito evidente», spiega la curatrice Anna Lo Bianco, «con l'artista fiammingo». Le opere, prestate da 43 istituzioni, sono divise in quattro sezioni non cronologiche. Ed è nella prima, «Nel mondo di Rubens», che il visi-

tore fa conoscenza con un uomo «dal carattere energico — tanto che poi la terza sezione della mostra si intitolerà *La furia del pennello* — solare, affascinante». La famiglia (aprolo la mostra i ritratti della figlia Clara Serena e della moglie Isabella Brant) a cui era legatissimo; e filosofi a cui era ispirato come Seneca, che ritrae morente; un ritratto di Vincenzo II Gonzaga bambino, figlio del primo committente italiano, Vincenzo I, che chiamando Rubens a corte ne fece la fortuna. «Qui esploriamo anche le circostanze che hanno contribuito all'ascesa di Rubens», spiega Lo Bianco. «Incontri giusti, prima con i Gonzaga e poi i Farnese, un carattere solare, devoto alla famiglia, probò. Piaceva a tutti: fu inviato, coi suoi quadri, in varie missioni di pace, come quella per placare le ostilità con la Spagna di Carlo I d'Inghilterra».

Segue la sezione sui «Santi come eroi», incentrata sul grande cambiamento della pittura sacra di cui Rubens fu fra i primi artefici: la «mondanizzazione» delle figure dei Santi, ritratti con corpi plastici ispirati alle statue romane e greche, volti pieni di pathos.

Esempio: il *Compianto sul Cristo morto* (1601), dove il volto di Maria sembra un calco dell'*Alessandro morente* in porfido esposto a fianco. «Non solo le opere di Rubens, nella mostra hanno grande importanza anche quelle di confronto», spiega Alberto Rossetti, amministratore delegato di Civita, che ha allestito la mostra.

E così le *Adorazioni dei pastori* di Pietro da Cortona e del veneziano Giuseppe Nogari sono esposte accanto a quella rubensiana, e il debito è evidente; e il *Prometeo* di Salvator Rosa (1642) a fianco del *Saturno divora i figli* di Rubens (1636-38), nell'ultima sezione «La forza del mito» sembra una sua copia ancora più cruenta. La fine del percorso è un crescendo di lotte: Ercole e varie sue prove, Ganimede e l'aquila, il *Massacro degli innocenti*, che ricordano il periodo, quello della guerra dei Trent'Anni. Ma la tappa finale è un quadro di Luca Giordano: l'*Allegoria della Pace* (1682-1683), ispirata a due tele rubensiane sul tema, serve a ricordare che Rubens fu sempre (sul lavoro e nella vita, priva di sregolatezze) un uomo votato alla pace. © RIPRODUZIONE RISERVATA



Gli archetipi

Le donne «in carne» come simboli floridi di una natura antica

di Pierluigi Panza

Seminude, tre floride sorelle assistono a uno spaventoso evento senza incrociare mai i loro sguardi. Per curiosità, Aglauro ha appena aperto una cesta nonostante il divieto di Atena, e dentro c'è Erittonio, il fanciullo con le gambe da serpente generato dalla Terra fecondata da Efesto. Aglauro si rifiuta di osservarlo e guarda fuori dal quadro, ma non verso di noi, lontano. Di spalle, Pandroso osserva cosa c'è dentro il canestro in vimini fermando la veste che la copre contro una balaustra, che la deforma in un magnifico panneggio. Ha le piante dei piedi sporchi come una popolana, e senza la *Madonna dei pellegrini* di Caravaggio sarebbe stata impossibile per Rubens immaginarli. Ha quasi la postura di un'*Afrodite al bagno*, lo stesso motivo dell'antichità che ispira *Susanna e i vecchioni*. Dall'altra parte della cesta, la sorella Erse, nuda, si conforta con una vecchia che le regge il panno rosso-Rubens. La scena di *Le figlie di Cecrope scoprono Erittonio infante*, olio su tela dipinto tra il 1615 e il 1616 (soggetto che Rubens ricava dalle *Metamorfosi* di Ovidio) non ha la drammaticità dell'epilogo descritto nella *Periegesi* di quel furbacchione di Pausania, ove le sorelle atterrite alla vista dei serpenti si gettano folli dall'Acropoli di Atena. A dire il vero, nel bozzetto preparatorio di questa tela, conservato al Courtauld Institute di

Londra, Aglauro appare atterrita. Ma se nella versione finale nulla di così sconvolgente trapela dai sentimenti delle sorelle di fronte al loro peccato di superbia, è perché c'è una soluzione. Come potrebbe infatti, un osservatore, essere soddisfatto di una scena dove nessuno guarda nessuno? Ma non è così. Da tempo, Rubens era tornato ad Anversa, che si apprestava a diventare un emporio mercantile, portandosi Roma e l'antichità nel cuore. Un eros, infatti, sembra tranquillizzare Erse: l'orrendo fanciullo scoprirà anch'egli l'amore, sposerà la naiade Prassitea, darà alla luce Pandione, diventerà re di Atena, farà costruire una statua alla dea e inventerà la quadriga per nascondere le sue gambe deformi. La brocca d'oro, invece, testimonia che il fanciullo introdurrà il denaro in Grecia. Ma non solo. La forma della brocca deriva da un archetipo che sta per diventare il vero simbolo dell'arte barocca: la conchiglia. Il ventre umbilicato delle conchiglie, che Rubens dipinge in alto, sono le forme di Natura dalle quali la cultura figurativa muove i suoi infantili passi: l'ansa baccellata della brocca è come il ventre della conchiglia. Solo la Natura che resta a uno stadio spontaneo, come il cane che abbaia e l'uccello che si confonde tra le fronde, ha paura di Erittonio nella cesta deposta sopra un pavimento che, con i suoi quadrotti, esalta la prospettiva brunelleschiana. Ma chi ci osserva? Ad osservarci è, naturalmente, l'Antichità che è alle spalle della scena. A sinistra un giardino all'italiana è chiuso da un'arcata con motivo a serliana. Ci passeggia un pavone che fa capolino dietro l'erma di un satiro. Ecco il diabolico regista: lui si guarda sottocchi che tutto vada come deve andare! E poi c'è Lei, dalla quale tutto la vicenda si è mossa e nella quale trova fine. Nell'edicola della fontana, dalla quale straborda l'acqua, la Terra nelle sembianze di una Artemide efesina, la dea dai grandi seni prosperosi, osserva e dona a tutti la vita. Ma, attenzione, stringe tra le sue braccia due delfini, gli stessi infinite volte replicati sulle lapidi e sulle urne romane dei primi secoli: sono coloro che ci accompagneranno nel viaggio dal quale nessun uomo ha mai fatto ritorno. Lei osserva chi sta fuori dalla scena. Lo sapeva. Era già tutto previsto. È l'antichità che ci parla attraverso le donne.

Immaginario
Nelle sue creature formose, il mondo sembra congelato in uno stato spontaneo