

RUBENS

ADORAZIONE DEI PASTORI

MILANO

PALAZZO MARINO
SALA ALESSI

3.12.2015 10.1.2016

Anna Lo Bianco

L'Adorazione dei pastori di Rubens

L'*Adorazione dei pastori* di Rubens racchiude in sé tutte quelle prerogative che rendono eccezionale un'opera d'arte. In primo luogo la qualità altissima che esprime tutta la forza della pittura di Rubens in questa fase di prima maturità, ma anche la sua storia documentata che ci permette di seguire tutto l'iter dell'esecuzione, avvenuta in un tempo molto breve e quindi di getto, senza ripensamenti, correzioni, difficoltà. Una situazione davvero unica.

Il dipinto viene commissionato per la chiesa di S. Filippo Neri a Fermo nel 1608, ultimo anno di permanenza in Italia di Rubens. Una fitta corrispondenza tra Flaminio Ricci, Padre superiore dell'ordine oratoriano a Roma e il Padre Francesco Francellucci, superiore degli oratoriani di Fermo, conservata nell'Archivio Arcivescovile di Fermo e pubblicata da M. Jaffe nel 1963, ricostruisce tutta la vicenda (1)

Rubens era in quei mesi a Roma, impegnato nella difficoltosa esecuzione della grandiosa pala dell'altare centrale della Chiesa Nuova, considerata una delle committenze più prestigiose e definita dallo stesso artista in una lettera del 2 dicembre 1606 a Annibale Chieppio: "...la più famosa e frequentata chiesa di Roma.." (2)

Padre Flaminio Ricci stima e apprezza molto il giovane artista fiammingo e in una prima lettera al Francellucci a Fermo, il 23 febbraio 1608, propone di affidare a lui l'esecuzione della *Adorazione dei pastori*, destinata alla chiesa dell'ordine dedicata a San Filippo Neri solo l'anno precedente. Ricci indica i costi del compenso, fissato in duecento scudi, la possibile consegna a Pasqua, che vedremo slitterà alquanto in avanti; quindi, senza fare il nome dell'artista, lo definisce "fiammingo ma da putto allevato in Roma", a sottolineare la profonda cultura classica di Rubens e la sua maniera solenne. Conclude Ricci augurandosi che colorito e vaghezza incontrino il gusto dell'ordine. Il 9 marzo Rubens riceve l'acconto di 25 scudi e si impegna a realizzare una *Natività* di cui enumera i precisi dettagli, come del resto era allora consuetudine. Promette infatti: "il quale quadro di far al detto padre con almeno cinque figure grandi cioè la Madonna, S. Giuseppe, tre pastori et di più Christo bambino nel presepio aggiungendovi anche una gloria di Angioli". Afferma infine che inizierà a lavorare il primo di aprile e che consegnerà l'opera entro sei mesi, impegno che sarà pienamente rispettato, anzi anticipato. A ribadire la stima nei confronti di Rubens poco dopo Ricci in una lettera a Fermo informa di non aver avuto alcuna necessità di prescrivere con precisione il soggetto all'artista lasciando a lui la piena libertà espressiva che la sua grande abilità merita. (3) Seguendo sempre la corrispondenza di Padre Ricci sappiamo che in maggio il quadro, evidentemente in corso di realizzazione avanzata, viene visto da alcuni amici del religioso da lui definiti "intelligenti di pitture" che lo apprezzano molto, condividendo la bontà della scelta fatta a Roma. Il lavoro va avanti velocemente e il 7 giugno Ricci scrive ai padri di Fermo che il dipinto è ormai finito, in anticipo sui tempi previsti, a riprova di un'esecuzione di getto, particolarmente felice, nella quale Rubens manifesta tutta la sua esperienza maturata in Italia.

con il patrocinio di



promossa da



un progetto

PALAZZO REALE

in collaborazione con



musei
di Fermo



partner istituzionale

INTESA  SANPAOLO

con il sostegno di

la Rinascente

organizzazione



L'artista si preoccupa ora che tanta fatica possa essere danneggiata nel corso del trasporto da Roma, come di consueto affidato a carri trainati da muli. Sempre Ricci nell'ultima lettera, il 9 luglio indica allora i modi di disimballare la tela e di allestirla nella cappella.; specifica infatti che:” se le carte si fossero attaccate alla pittura si possa lavare leggermente con poco d'acqua calda” (4)

La memoria dell'opera nei secoli è stata tramandata soltanto da alcune antiche fonti locali, anche per la sua collocazione appartata ed è stata quindi ignorata dagli studi specifici sul pittore. Solo nel 1927 Roberto Longhi nel corso di una sua visita a Fermo riconobbe la mano indubitabile di Rubens e comunicò la sua scoperta descrivendo la sorpresa e l'entusiasmo di un tale impreveduto incontro. Un bel catalogo di Vittorio Sgarbi del 2004 riporta i preziosi scritti di Longhi su questa vicenda che ci trasmettono ancora oggi tutta la sua commozione (5)

La grande tela celebra uno dei momenti più intimi e suggestivi della Natività, secondo la narrazione del Vangelo (Luca 2, 8-16) con una composizione dipinta a luce notturna, densa di bagliori in cui si stagliano le monumentali figure della Vergine, chinata leggermente verso il Bambino su cui volge lo sguardo amorevole. Le sue mani si incrociano con grazia, con stupenda invenzione, a scoprire il piccolo corpo di Gesù, che rivela così ancora di più la luce abbagliante e chiarissima che investe tutta la composizione. Una bellezza quella della Vergine, carnosa e marmorea eppure non fredda ma densa di pathos. L'influsso della scultura classica e in particolare del volto di Niobe, rinvenuta in una celebre scoperta archeologica a Roma nel 1583, appare evidente, ma, come sappiamo, per Rubens è un'ispirazione da cui partire per superarla poi in un'evocazione sempre vitale, declinata al presente. San Giuseppe, dipinto di getto e con una materia più veloce e diluita, giunge le mani in preghiera e guarda verso l'alto, alla turba degli angeli che incombe quasi sulla scena. I pastori, dalle membra poderose attorniano il Bambino adorandolo, in atteggiamenti diversi che creano un senso ancora più vibrante nella composizione. Il pastore in piedi sulla sinistra, abbigliato con poveri panni scuri, risalta nella scena per il volto raggiunto dalla luce accecante che si irradia dal Bambino e da cui egli cerca di ripararsi con la grande mano sinistra, la destra intenta a reggere il bastone del gregge. Al centro una vecchia rugosa con la testa coperta da un panno bianco, anch'essa raggiunta dalla luce chiara che attonita esprime la sua meraviglia con le mani aperte, dipinte con meravigliosa destrezza naturalistica. Ma il vero protagonista è a mio giudizio il pastore giovane in primissimo piano, inginocchiato, dalla abbagliante veste rossa, che indica con la sinistra la figura del Bambino, a sottolineare il fulcro della tela, di cui egli occupa tutta la parte sinistra. Anche per lui, figura centrale dell'opera, Rubens si è ispirato alla statuaria antica come rivela la maestosità delle membra e la bellezza del volto classico. In particolare possiamo proporre un inedito confronto con il rilievo romano degli Uffizi raffigurante *Pastore seduto*, proveniente dalle raccolte di Villa Medici, caratterizzato dalla bella testa poderosa e da una analoga posa con il ginocchio in primo piano e il lungo bastone nella mano.

Il rapporto con l'antico è per Rubens essenziale ma allo stesso tempo è disinvolto e personale, utilizzando i riferimenti in maniera sempre creativa, vitale e personalissima come precisa nella biografia dell'artista Bellori: “ Benché egli stimasse sommamente Raffaello e l'antico, li alterava tanto con la sua maniera che non lasciava in esse forma o vestigio per riconoscerle”.(6)

E' un po' come se dal mondo classico Rubens ricavasse una fortissima vena creativa che, muovendosi da un ben preciso elemento, si spinge poi verso invenzioni complesse e ardite in cui il punto di partenza si intreccia con altri molteplici dati di un bagaglio figurativo sempre più ricco cui attingere.

Il mondo classico, certamente, ma anche la cultura figurativa del periodo che nel suo breve e denso soggiorno italiano conosce e apprezza, guardandosi attorno in tutti i luoghi dove si ferma: Mantova, Genova, Firenze, Roma. Un precedente da tutti riconosciuto per la pala di Fermo è la famosissima *Adorazione dei pastori* di Correggio, detta anche la *Notte*, che l'artista poté vedere nella chiesa di San Prospero a Reggio Emilia, oggi conservata nella Gemäldegalerie di Dresda

Da Correggio Rubens media l'impianto generale con la Vergine e il Bambino intensamente vicini sulla destra, i pastori sul lato opposto di cui riprende quello anziano posto quasi a quinta sul margine sinistro della tela.

Anche la gloria dei grandi angeli in alto appare simile, ma se in Correggio sono presenze leggiadre in volo verso l'alto del cielo, in Rubens appaiono come una minacciosa piccola schiera in picchiata verso il basso, con evidente omaggio alle invenzioni di Tintoretto, più volte citato dall'artista. Più in generale la scena di Correggio appare ambientata in un crepuscolo che anticipa la notte e non nella densità del buio profondo e inquietante voluto dal fiammingo. Ma pur nella evidente analogia la più chiara differenza è nel tono concitato, nei movimenti bruschi, nell'immediatezza dello stupore rubensiano rispetto al sottile sentimento bucolico che pervade soprattutto la parte destra della scena di Correggio, con la sua bellissima natura morta di foglie e piante in primo piano.

E' evidente che Rubens guarda con interesse a un grande protagonista del momento, appena più anziano, Caravaggio. Ce lo testimonia il forte contrasto chiaroscurale, la densità delle ombre che lasciano improvvisamente scorgere nella tela di Fermo brani di colore, in una concitazione movimentata che si rivela molto suggestiva per l'artista. Come poteva del resto essere diversamente per un giovane artista appena giunto da Anversa con il mito dell'Italia? A Roma, dove Rubens soggiorna una prima volta nel 1601, Caravaggio costituiva la novità assoluta nel panorama figurativo e la sua invenzione ardita e stravagante lascia nell'artista una traccia profonda, evidente nella copia, o meglio libera versione, ricavata da Rubens dalla *Deposizione* che Caravaggio, aveva dipinto tra il 1601-2 e il 1604 per la cappella di Girolamo Vittrice in S. Maria della Vallicella, o Chiesa Nuova a Roma, la stessa chiesa per la quale solo pochi anni dopo, nel 1606, Rubens sarà incaricato di dipingere la pala per l'altare centrale. La versione di Rubens, oggi nella National Gallery di Ottawa, risale al 1610- 11 circa, realizzata quindi successivamente al suo ritorno in patria, sulla base di disegni romani e di quei ricordi che Rubens porta sempre con sé; nella sua ridotta dimensione assume il carattere di un ricordo, di una memoria forse un po' nostalgica di anni ormai lontani. Rievoca le drammatiche suggestioni caravaggesche ma nel contempo, come scriveva Bellori, se ne distanzia, reinventando fisionomie, pose, sentimenti, anche in sintonia con le sue opere coeve e con altri ricordi che affiorano dal suo passato italiano come quello di Tiziano, evidenziato da Jaffe. (7)

Altre suggestioni, ugualmente fondamentali, gli erano giunte dall'ambiente genovese e in particolare da Luca Cambiaso, autore anch'egli attorno alla metà del 500 di una *Adorazione dei pastori*, a lume notturno, oggi nella Pinacoteca di Brera a Milano, dal taglio più ravvicinato e dai precoci e forti contrasti chiaroscurali. (8)

La razionalità della creatività di Rubens riesce a offrire una sintesi unica tra tutti i diversi spunti grazie a quella che Jacob Burckardt definisce "gigantesca fantasia". "Soltanto Rubens" scrive infatti: "sa trarre le più ricche simmetrie da ciò che è diverso, ma di eguale valore", evidenziando una sorta di coraggio e quella "furia del pennello" rimarcata da Bellori. (9)

A parlare di coraggio del resto è lo stesso Rubens come ci ricorda sempre Burckardt riportando quanto scrive con chiarezza esemplare l'artista in una lettera a William Trumbull nel 1621:" Ognuno secondo il suo talento! Il mio è cosiffatto, che un'opera, per quanto in essa sia così grande il numero e la varietà delle cose da raffigurare, non ha ancora mai superato il mio coraggio". Anche l'affermazione, in quella sua certa sfrontatezza, è tuttavia molto coraggiosa e certamente veritiera. (10)

Se molteplici sono i punti di riferimento figurativi per l'*Adorazione dei pastori*, la suggestione dell'opera sulle giovani generazioni, anche attraverso le incisioni, e la forza dell'invenzione di Rubens contagiarono alcuni pittori del '600 tra cui Pietro da Cortona in anni centrali per la nascita del Barocco, fino poi a Gaulli, sullo scorcio del secolo.

Per Cortona Rubens rappresenta infatti il grande maestro che ha infuso vita vera ai personaggi della storia religiosa e del mito, anticipando quel rinnovamento in senso edonistico dell'arte che sarà poi un sentimento comune negli anni successivi. Pietro da Cortona si è formato a Roma tra il 1615 e il '20 frequentando con il toscano Baccio Ciampi la Chiesa Nuova in una quotidianità di devozione e apprendimento nella quale la decorazione dell'altare centrale di Rubens costituisce il modello assoluto cui tendere: santi solenni come eroi del mondo antico, dai volti da imperatore, sante come matrone romane e al centro un trionfo di angeli in adorazione. Un dinamismo irrefrenabile che investe i personaggi e amplifica le vesti damascate con lumeggiature cangianti. Non si era mai vista prima una pittura del genere.

Nella prima commissione pubblica, la grande pala dell'*Adorazione dei pastori* per la chiesa romana di S. Salvatore in Lauro, Cortona rievoca proprio il precedente di Rubens riprendendone la maestosa figura della Vergine dalla fisionomia carnosa e marmorea insieme, e il Bambino dipinto come un grumo di luce. Più avanti nel secolo e precisamente nel 1687 uno dei protagonisti assoluti del Barocco, Giovan Battista Gaulli dipinge un'*Adorazione dei pastori* per la chiesa del Carmine nella stessa città di Fermo, dove ancora oggi si trova l'opera. Anche se la realizza a Roma, non può non tener conto della grandiosa pala di Rubens, suo punto di partenza non solo nell'impostazione generale ma nella stessa evidente intensità del rapporto Madre Bambino, che poi egli amplifica con un vortice di angeli in ascesa verso l'alto, in piena sintonia con il più estremo artificio barocco.

Quando Rubens termina l'*Adorazione dei pastori* di Fermo, nel giugno 1608, è ancora impegnato nella complessa conclusione delle pitture per l'altare centrale della Chiesa Nuova, un incarico accettato con tanto entusiasmo ma rivelatosi di difficilissima esecuzione. I motivi sono vari e per la maggior parte legati alle aspettative dell'ordine circa l'assetto iconografico che doveva riassumere la religiosità filippina e le idee teologiche del momento, ma dovuti anche alle condizioni di luce della zona absidale, in cui confluivano i riflessi provenienti dall'ampia finestra posta sulla controfacciata. La grande tela raffigurante *La Madonna della Vallicella e i santi Gregorio Magno, Domitilla, Mauro, Papia, Nereo e Achilleo* terminata nel febbraio 1608, densa di figure e dettagli, una volta messa in opera, risulta infatti pressoché illeggibile per i riflessi che lo stesso Rubens in una lettera del febbraio 1608 definisce "sciagurata luce" e viene quindi rimossa e rifiutata. (11) Come si sa, in accordo con i Padri, il pittore ricomincerà da capo mettendo mano questa volta a tre diversi quadri accostati tra loro, che suddividono così in una narrazione piana il denso tema iconografico, portati a compimento soltanto nell'ottobre 1608. Come supporto, al posto della tela viene poi utilizzata l'ardesia, materiale opaco e resistente: il risultato, sfolgorante, è oggi visibile sull'altare maggiore della chiesa. Questa amara vicenda costituisce una dura prova per il giovane Rubens che tuttavia ne esce individuando, come sempre, la soluzione più efficace, sorretto dalla sua grande abilità esecutiva ma anche dalla capacità di volgere in positivo le difficoltà incontrate.

Tutto questo mi porta tuttavia a formulare un'ipotesi a proposito dell'*Adorazione* di Fermo e in particolare circa la cupa notte evocata dall'artista. Credo proprio che Rubens abbia accentuato un tale aspetto dipingendo le grandi figure luminose immerse nel buio profondo. Accorgimento questo che gli avrebbe evitato di trovarsi nella spiacevole situazione della Chiesa Nuova, con riflessi di luce naturale a nascondere e offuscare il suo capolavoro. In questo modo avrebbe lui stesso imposto il lume giusto alla composizione che nessuna variabile avrebbe potuto modificare.

Felice di questa soluzione ecco Rubens procedere veloce, di getto, senza ripensamenti come si è detto, compensando così le preoccupazioni derivategli dal prestigioso incarico della Chiesa Nuova con una meravigliosa sicurezza e consegnando già a luglio il quadro.

Quanto questo dipinto fosse importante per lo stesso artista e come lo considerasse il raggiungimento di una lunga fase della sua prima maturità ce lo testimonia una delle prime committenze affidate a Rubens in patria. Attorno al 1610 dipinge infatti per la Chiesa di San Paolo ad Anversa una replica della *Adorazione dei pastori* di Fermo, nella quale sono presenti cambiamenti molteplici e diffusi anche se a prima vista poco percettibili, prevalendo una stessa idea d'insieme.

Ormai esperto in grandiose composizioni di tema sacro, Rubens sembra allentare la tensione espressa dall'esemplare di Fermo a favore di un impianto più scenografico: schiarisce in primo luogo il buio della notte con toni più vaghi, dipinge la Vergine in piedi, in posa quasi serpentinata e il Bambino, allungato nelle bianche fasce, sembra unire al centro le figure della Madre e dei pastori. La percezione dell'opera, solenne e coinvolgente, appare meno drammatica e forse anche il taglio d'insieme meno ravvicinato e affiorante.

L'*Adorazione dei pastori* di Fermo conclude l'esperienza italiana di Rubens racchiudendone tutta l'energia creativa maturata in questi brevi ma intensi anni. Un capolavoro assoluto dunque, non soltanto un'opera eccezionale, ma anche il saluto o meglio l'addio all'Italia di Rubens che il 28 ottobre riparte per Anversa per non fare più ritorno nel nostro paese.

NOTE

- 1) M. Jaffe, *Peter Paul Rubens and the Oratorian Fathers*, in “Proporzioni”, 1963, 4, pp. 209 – 241. A questo testo si rimanda per seguire lo svolgimento dell’iter dell’esecuzione dell’opera. Si segnala poi che questo è stato pubblicato in sintesi anche nel catalogo a cura di V. Sgarbi, *Un capolavoro di Rubens L’Adorazione dei pastori*, in mostra a Genova 2004, ed. Milano 2004, pp. 45-46. Il testo più completo sul dipinto è la lunga scheda pubblicata in Hans Devisscher & Hans Vlieghe, *Rubens. The life of Christ before The Passion. The Youth of Christ*, in *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, part V, vol.I, London 2014, Harvey Miller Publishers, n. 8, pp. 48 – 55; vol. II, fig. 23.
- 2) “ Offrendosi dunque la più bella e superba occasione di tutta Roma mi spinse ancora zelo d’honore a prevalermi della mia sorte. Quest’è l’altar maggiore de la Chiesa nuova delli Preti dell’Oratorio detta S. Maria in Vallicella, senza dubbio oggidì la più celebrata e frequentata chiesa di Roma per essere situata giusto nel centro d’essa eta dornata a concorrenza di tutti i più valenti pittori d’Italia...” in M. Jaffe, *Rubens e l’Italia*, Roma 1984, p. 128, n. 27.
- 3) M. Jaffe, 1963, *cit.* Per tutta questa corrispondenza si fa riferimento alla sintesi in Sgarbi, *cit.* 2004, pp. 45 – 46, *cit.*
- 4) M. Jaffe, 1963, vedi nota precedente.
- 5) V. Sgarbi, 2004, *cit.* R. Longhi dedicò a questa scoperta un primo saggio, *La Notte di Rubens a Fermo*, in “Vita Artistica”, 1927, II, 10, pp. 191- 197 e quindi in “Pinacotheca”, I, 1928, pp. 169 – 170. Si veda anche S. Papetti, *Rubens da Fermo all’Europa*, Fermo 2005, ed. Siena 2005.
- 6) Giovan Pietro Bellori, *Le Vite de’ Pittori Scultori e Architetti moderni*, Roma 1672, ed. Torino 1976, a cura di E. Borea, Introduzione di G. Previtali, p.268.
- 7) M. Jaffe, 1984, *cit.*, pp. 62 – 63. La stima nei confronti di Caravaggio emerge anche da un altro episodio legato al rifiuto da parte dei religiosi della chiesa romana di S. Maria della Scala della pala con *La Morte della Vergine* di Caravaggio commissionata per la chiesa ma da loro ritenuta indecorosa. Rubens, colpito e affascinato dall’intensa drammaticità della pala ne propone l’acquisto ai Gonzaga a Mantova. La trattativa non andrà in porto e si concluderà invece dieci anni dopo, sempre a opera di Rubens a Anversa con la destinazione alla Chiesa domenicana. Dopo varie vicende nel 1671 il quadro approdò nelle collezioni reali francesi e si trova attualmente al Louvre.
- 8) P. Boccardo, F. Boggero, C. Di Fabio, L. Magnoni, *Luca Cambiaso, un maestro del Cinquecento europeo*, Milano 2007, p. 218
- 9) Giovan Pietro Bellori, *cit.*, p. 267.
- 10) Lettera di Rubens a William Trumbull del 13 settembre 1621, riportata da J. Burckardt, *Rubens*, Torino 1967, p. 32. Si tratta della traduzione italiana della biografia scritta dal grande critico tedesco alla fine della sua vita nel 1896, un anno prima della morte.
- 11) Lettera del 2 febbraio 1608 di Rubens a Annibale Chieppio, ricordata da A. Costamagna, “*La più bella et superba occasione di tutta Roma...*” *Rubens per l’altar maggiore della Vallicella*, in *La regola e la fama. San Filippo Neri e l’arte*, cat. mostra Roma 1995, ed. Milano 1995, pp. 150 – 173; p. 158.