

MARCEL REYMOND

OPERE DI RUBENS

IN ROMA

ESTRATTO DALL' *ARCHIVIO STORICO DELL' ARTE*

Anno IV — Fascicolo III

BIBLIOTHÈQUE
GRENOBLE
UNIVERSITAIRE

ROMA

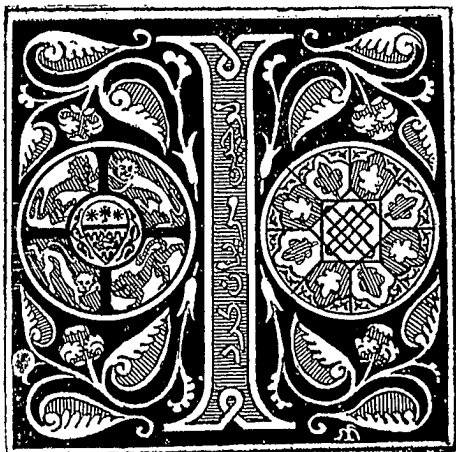
TIPOGRAFIA DELL' UNIONE COOPERATIVA EDITRICE

Via di Porta Salaria, 23-A

1891

BIBLIOTHÈQUE
GRENOBLE
UNIVERSITAIRE

OPERE DI RUBENS IN ROMA



N Italia Rubens ha dimorato nove anni ed in Roma tre. Quando ritornò ad Anversa nel 1608 aveva più di trenta anni. Non è un allievo che torna nella sua patria, è un maestro in tutta la forza dell'età e dell'ingegno.

Rubens è uno dei più grandi inventori della pittura, uno degli uomini che hanno più cercato e più rinnovato. Per ben comprendere quello che costituisce la sua vera gloria, bisogna sapere quello che i suoi maestri gli hanno insegnato, stabilire esattamente la parte della sua educazione. In certi punti Rubens modificò completamente le sue prime idee: per esempio, nella sua maniera di dipingere e di colorire; in altri restò fedele alle influenze della sua educazione: per esempio, nell'arte sontuosa della composizione e nella maniera drammatica di concepire i suoi lavori.

Colorista raffinato, maestro della luce, tale è il Rubens nuovo che noi vedremo comparire verso il 1615. Ma il vasto ordinatore dei ricchi spettacoli è sempre l'allievo del Veronese, come il maestro drammatico e vivace è sempre il discepolo dei Caracci. In sostanza, il carattere costante, uno dei tratti essenziali del genio di Rubens, è il fondo stesso dell'arte bolognese.

I bolognesi, alla fine del XVI secolo, avevano sognato un'arte nuova che avesse la nobiltà di Raffaello, il disegno di Leonardo, la grandezza di Michelangelo, la finezza del Correggio e il colorito de' veneziani; ora avvenne questo fatto strano, che di tutte queste qualità sì ardentemente ricercate, non potettero raggiungerne alcuna, ma ebbero una qualità nuova che formò tutta l'originalità della loro arte; per la prima volta, essi furono per eccellenza i maestri della espressione.

Non già che prima di essi non vi fossero stati degli artisti appassionati per la ricerca dell'espressione drammatica: questa ricerca fu una delle glorie del Donatello e di frate Angelico e fu quella del capo della scuola fiorentina, del gran Giotto stesso. Ma qui il fatto particolare è che a Bologna, per la prima volta, la ricerca della violenza, del dramma, della passione, divenne la ricerca predominante dell'opera d'arte, alla quale tutto era subordinato.

Per disgrazia, i Caracci, eredi di tutte le tradizioni del Rinascimento, non potevano rivolgere i loro occhi dall'antico, e avevano dimenticato che la sola fedeltà alla natura poteva permettere di dare all'opera d'arte tutta la sua potenza espressiva. La preoccupazione d'una nobiltà ideale, d'una natura purificata fece andare a vuoto il loro tentativo. Ma di questa idea nuova che i bolognesi avevano concepita e che la loro cattiva educazione non permetteva loro di realizzare, s'impadronirono alcuni stranieri, meno schiavi al giogo dell'antichità, i quali le

dettero una forma completa. È ciò che la Spagna poté fare col Ribera, è soprattutto ciò che era riservato di compiere al genio fiammingo.

Il carnefice di Rubens che con le sue tenaglie strappa la lingua di san Levino per gettarla ai cani è fratello dei carnefici di Ribera scorticanti san Bartolomeo. Le vergini di Rubens piangenti ai piedi della croce sono sorelle delle vergini di Guido e dei Caracci. Rubens è il vero risultato delle ricerche italiane del secolo xvi; egli è il vero capo della scuola di Bologna.

Il popolo fiammingo, come tutti i popoli che hanno studiato la natura senza pregiudizi, aveva creato nel xv secolo con Van der Weyden, Memling e Matsys un'arte molto espressiva, e più che l'Italia questo popolo era predestinato a creare in arte la forma drammatica. Ma durante tutto il secolo xvi il grande movimento delle Fiandre era stato intralciato dalla freddezza e dalla convenzione dei romanisti.

L'influenza italiana del xvi secolo era stata nefasta per la scuola fiamminga. Nel xvii secolo il sentimento drammatico appariva di nuovo nelle scuole del Nord e, cosa singolare, fu in grazia dell'influenza italiana, dell'azione bolognese e di Rubens, loro allievo. All'arte fredda dei Floris, dei Coxie, dei Martin de Vos, succede la fiamma ardente dei Rubens, dei Van Dyck e dei Jordaens. I bolognesi fecero male quello che avevano concepito, ma quello che avevano concepito era una grande forma d'arte. Essi volevano reagire contro quell'arte inespressiva che sotto pretesto di nobiltà antica aveva reso sterile il xvi secolo. Essi pensarono che l'uomo non era soltanto un fascio di muscoli, ma che aveva un'anima, ed in realtà è questo il segreto dell'influenza che questa scuola esercitò sì lungo tempo e che gli vale ancora oggi sì numerosi partigiani.¹

Drammatico come i bolognesi, Rubens ebbe ancora la buona fortuna di poter realizzare una parte del programma dei Caracci. All'espressione drammatica, egli aggiunse la potenza grandiosa di Michelangelo, la squisita delicatezza del Correggio e, su tutta quest'opera, egli gettò il velo magico del colorito veneziano.

Fra gli uomini che hanno cercato con l'aiuto del colore di esprimere la magia degli esseri creati e di far parlare l'anima umana, egli è ben veramente il re sovrano.

Dopo aver dette le qualità che Rubens prese in Italia e che egli non aveva potuto ricevere in Fiandra dai suoi primi maestri, bisogna enumerare i difetti, frutto dell'educazione bolognese. Per il disegno furono il culto dell'anormale, dell'eccessivo, della natura modificata, e per il colorito l'abuso delle violente opposizioni e della nerezza delle ombre. Il lavoro personale di Rubens, durante trenta anni di lavoro ostinato, fu di spogliarsi delle sue cattive abitudini e di avvicinarsi sempre di più in più alla natura, e per l'esattezza delle forme e per la finezza del colore.

Quello che Rubens era in Italia, noi possiamo saperlo dagli importanti lavori che fece a Roma alla Chiesa Nuova.

Vi sono alla Chiesa Nuova tre quadri di Rubens fatti in onore d'una immagine miracolosa della Vergine. Uno di questi quadri, posti nel fondo della chiesa sul muro stesso sul quale è addossato l'altare, è forato in cima da un'apertura a traverso la quale apparisce l'immagine mi-

¹ L'azione dei maestri di Bologna non si limitò alla Fiandra, ma si estese fino all'Olanda stessa, grazie soprattutto all'influenza di Gherardo delle Notti. Non si è detto abbastanza quanto l'arte di Rembrandt si collegi all'arte italiana del xvii secolo. Rembrandt è in opposizione assoluta coi maestri olandesi suoi predecessori. L'energia della sua passione, la violenza della sua fattura, i grandi effetti di luce, la forza delle ombre sono i caratteri che egli attinse dall'arte bolognese. Rembrandt, al contrario di Rubens, lungi dal modificare la tavolozza italiana e dirigersi verso la ricerca della chiarezza e della freschezza del colorito, spinse all'estremo il prin-

cipio bolognese, s'innamorò follemente dell'ombra e in un metodo condannabile seppe creare degli immortali capolavori.

L'arte di Rembrandt era in Olanda un'arte d'importazione, in contrasto con tutti gli istinti della razza. Anche Rembrandt non fece scuola e morì sconosciuto. Presso a lui e dopo di lui, le qualità ereditarie dell'arte olandese, la pulitezza del lavoro, la finezza dell'esecuzione, e soprattutto il chiaro della luce, dominano nella scuola coi veri olandesi, il Terburg, il Metzù e il Miéris.

raccolosa, e non è per così dire che un quadro destinato a riceverla. Il quadro rappresenta il Paradiso, nel basso delle grandi figure di angeli in vestimenta rosse e turchine contemplanti in-



MADONNA CON SANTI ALLA CHIESA NUOVA IN ROMA DI P. RUBENS. (5)

ginocchiate la Madonna miracolosa portata da una folla di piccoli angeli nudi. Ai lati di questo gran quadro, sui muri del coro, due altri quadri rappresentano i santi patroni della Chiesa. In quello a sinistra, san Gregorio con un lungo piviale d'oro, san Papieno e san Maurizio vestito

M. Gregorio con piviale d'oro

con una lucente corazza; sul primo piano un piccolo angelo porta il triregno, e nel cielo si vede lo Spirito Santo in forma di colomba e degli angeli svolazzanti. Nel quadro di destra, in mezzo a due santi, san Nereo e sant'Achilleo in pesanti vestimenta di colori poco vivi, una santa in raso bianco è in alto degli angeli. I quadri sono nerissimi. Senza dubbio si sono scuriti col tempo, ma è sicuro che sono stati eseguiti in una intonazione molto secura. La fattura è pesante, le figure senza carattere e l'abito di santa Domitilla in raso bianco non fa prevedere le meraviglie di colorito che Rubens ha prodotto in seguito.

Questi quadri sono dipinti sulla lavagna. Essi hanno un'altezza di m. 4.20 ed una larghezza di m. 2.55. Queste dimensioni non permettevano d'impiegare una pietra d'un solo blocco. Ogni quadro è composto di dodici pietre disposte due a due in sei file di m. 0.70 di altezza.

I tre quadri che vediamo oggi alla Chiesa Nuova non sono le prime opere fatte da Rubens per questa chiesa. Dapprima Rubens ricevette l'ordinazione d'un solo quadro, destinato ad essere posto sull'altare; i quadri attuali furono fatti per rimpiazzare questo primo quadro di Rubens, che non fu mantenuto sull'altare, perchè la luce non era favorevole.

Noi conosciamo tutti i dettagli di questa storia dalle lettere pubblicate dal signor Baschet (*Gazette des Beaux Arts*, 1866).

Rubens ricevette nel 1606 l'ordinazione di un quadro per la Chiesa Nuova, ordinazione importante e gloriosa. La Chiesa Nuova era la chiesa alla moda, quella dove lavoravano i più grandi artisti di Roma; il Caravaggio aveva fatto per quella il Seppellimento di Gesù Cristo, suo capolavoro, oggi al Vaticano; il Barocci, il più celebre maestro del giorno, vi aveva dipinto una Presentazione della Vergine, che è ancora al suo posto. Rubens fece dunque la sua opera con tutto lo zelo e tutta la cura di cui era capace. Le lettere ci dicono tutta l'importanza che egli vi annetteva. Il 6 ottobre 1606 Rubens scrisse al suo protettore, il duca di Gonzaga, per ottenere l'autorizzazione di prolungare il suo soggiorno in Roma:

« L'occasione la più bella e la più magnifica che si possa incontrare in Roma si era dunque presentata; io misi tutto il mio zelo ed il mio onore per mettermi in mostra. Si tratta del grande altare della Chiesa Nuova dei preti dell'Oratorio di Santa Maria in Vallicella, oggi la più celebre e la più frequentata in Roma, per essere situata nel centro stesso della città, e decorata mediante il concorso di tutti i più valenti pittori dell'Italia. Anche prima che l'opera di cui vi parlo fosse stata cominciata, dei personaggi d'una qualità così grande vi si sono interessati che io non potevo abbandonare senza detrimento del mio onore un'impresa di cui io ho ottenuto la commissione a gara e contro tutte le pretensioni dei primi artisti di Roma ».

In una lettera ulteriore Rubens parla della cura che pose nell'esecuzione di quest'opera: « Tavola che senza dubbio di gran lunga è riuscita la miglior opera chio facessi mai, ne sono facilmente per risolvermi di fare un'altra volta tal sforzo d'ogni mio studio e volendolo fare forse non riuscirebbe così felicemente »; e poche righe appresso il Rubens descrive egli stesso il suo lavoro: « bellissimo per in numero, grandezza e varietà di figure de vecchi, giovani e donne ricamente abbigliate ».

Il quadro ebbe un gran successo, ma, ohimè! il posto era sfavorevole. Il fondo del coro della Chiesa Nuova è illuminato da due finestre laterali e le luci si contrastano in maniera che impedivano assolutamente di vedere il quadro. Bisognò levare il quadro e pensare ad un'altra decorazione. Rubens ci ha raccontato lui stesso tutte le sue peripezie.

« Sapia dunque V. S. I. che mio quadro per l'Altar maggiore della Chiesa nuova, essendo riuscito buonissimo, i con summa soddisfazione di quelli Padri i (cio che rare volte accade) di tutti gli altri chel videro prima. Ha pero sofferito così sciagurata luce sopra quel Altare, che a pena si ponno discernere le figure non che godere l'esquisitezza del colorito e delicatezza delle teste e panni cavati con gran studio del naturale, i secondo il giudizio d'ognuno ottimamente riusciti. Di maniera chio vedendo buttato quel buono che ce, ne potendo conseguire l'honore dovuto alle mie fatiche senza che siano vedute, penso di non scoprirlo più, ma di levarlo di li i cercare qualche miglior luce ». (Lettera del 2 febbraio 1608).

Rubens levò dunque la sua opera e ne fece una nuova cercando di vincere le difficoltà pro-

venienti dal riverbero della luce. Per questo egli ricorse a due modi; dipinse i suoi quadri sulla pietra, e adottò una disposizione nuova. La posizione sull'altare era cattiva, e perciò egli non fece per esso che una semplice corona di angeli destinata a sostenere l'immagine miracolosa, e quanto al soggetto principale, ai santi patroni della Chiesa, li trasportò nei muri laterali in una posizione in cui la luce è molto favorevole. Ma questo secondo lavoro non era, per così dire, che un lavoro di replica, non offriva più a Rubens un grande interesse; egli dovette sbrigarlo in fretta, e non bisogna quindi meravigliarsi se non si trova, nei quadri della Chiesa Nuova, la bellezza che saremmo in diritto di aspettarci da Rubens.

Se paragoniamo il quadro di Roma col quadro primitivo, oggi al Museo di Grenoble, resteremo sorpresi dalle profonde differenze che esistono tra le due opere. Le differenze sono tali che per spiegarle non basta invocare da parte di Rubens una minore applicazione. Esse fanno immediatamente supporre che le due opere non possono essere della stessa epoca. Ed, in effetto, dopo averle paragonate attentamente tra loro e avvicinate alle altre opere di Rubens, io credo che il quadro di Grenoble, fatto nel 1606, sia stato ritoccato in parte da Rubens verso il 1625. Noi abbiamo davanti a noi un quadro del periodo italiano, ritoccato durante il periodo fiammingo. Rubens, noi lo sappiamo, dopo aver portato via il San Gregorio della Chiesa Nuova, cercò invano di venderlo in Italia; egli lo custodì, lo portò ad Anversa, e, allorchè la sua prima moglie morì nel 1625, lo posò sulla sua tomba nell'abbazia di San Michele d'Anversa. Non è verosimile il supporre che Rubens, ponendo nel 1625 un quadro sulla tomba di sua moglie, abbia potuto contentarsi di un'opera fatta nel 1606 con tutti i difetti della sua gioventù! Come avrebbe egli resistito al desiderio di correggere le imperfezioni e di supplire all'inesperienza del 1606 con un poco della scienza del grande artista del 1625? Ho notato precedentemente¹ quanto sia strano di trovare in un'opera del 1606 le due figure sì straordinariamente commoventi dei Santi posti a destra di santa Domitilla. Si può affermare che Rubens nel 1606 non era capace di dipingere delle figure simili: è l'arte della maturità del suo genio in tutta la sua scienza e in tutta la sua profondità d'osservazione.

Questo ritocco mi sembra innegabile. Si può anche dimandarsi se Rubens abbia ritoccato il piviale di san Gregorio che è ben superiore al piviale abbastanza grossolano del quadro di Roma, e che ricorda quello del sant'Ambrogio di Vienna; si può domandarsi con più ragione ancora, se tutti i panneggiamenti dell'abito di santa Domitilla sieno del Rubens del 1625. Infine, vi è una prova materiale che il quadro di Grenoble fu modificato da Rubens. Questo quadro, come quello della Chiesa Nuova, aveva, verso la sommità, una grande apertura destinata a lasciare apparire una Madonna miracolosa. Quest'apertura è stata chiusa da Rubens, che dipinse una Vergine nel posto altra volta vuoto.

La mia convinzione è che il quadro di Grenoble abbia conservato nella sua composizione e nel disegno dei principali personaggi il carattere essenziale dell'opera del 1606, ma che esso sia stato abbastanza sensibilmente modificato nel colorito, cosicchè, se il quadro di Grenoble rappresenta in certa maniera l'arte italiana del 1606, rappresenta non meno l'arte fiamminga del 1625.

Il Rubens del 1606, il vero Rubens italiano, è solamente nella Chiesa Nuova di Roma.

Come ultima osservazione su quest'opera della Chiesa Nuova, io noto il suo debole carattere espressivo. Rubens nel 1606 non ha ancora subita l'azione dei maestri drammatici di Bologna e di Roma. Egli è ancora tutto intero sotto l'influenza dei maestri decorativi del Nord e d'Italia. Il vero discepolo dei maestri di Bologna e di Roma, lo troveremo soltanto nelle due prime opere fatte da Rubens al suo ritorno ad Anversa, nella *Crocifissione*, e in quella *Deposizione dalla Croce* derivata direttamente da Daniello da Volterra e dal Barocci.

I quadri della Chiesa Nuova non sono i soli lavori che Rubens facesse a Roma: nel 1602, in un precedente soggiorno, egli dipinse tre importanti quadri a Santa Croce in Gerusalemme.²

¹ *Étude sur le Musée de Grenoble.*

² Vedere WAUTERS, *Pitture fiamminghe.*

Credo importante di dare qui la lista dei grandi lavori fatti da Rubens in Italia.

1602, Roma. Chiesa di Santa Croce in Gerusalemme: *L'esaltazione della Croce* — *La coronazione di spine* — *La Crocifissione* (questi tre quadri sono oggi all'ospedale di Grasse).

1603, Roma. *I dodici Apostoli* — *Eraclito e Démocrito* (oggi in Spagna).

1604, Mantova, 1°: *La Trasfigurazione* (oggi nel Museo di Nancy) — 2°: *La Trinità* (oggi nella Biblioteca di Mantova) — 3°: *Il Battesimo di Cristo* (oggi nel Museo di Anversa).

1606, Roma. Chiesa Nuova: *San Gregorio* (oggi nel Museo di Grenoble).

1608, Roma. Chiesa Nuova: 1° *Corona di Angeli* — 2° *San Gregorio, San Maurizio, San Papieno* — 3° *Santa Domitilla, Sant' Achilleo, San Nereo*.

La città di Roma possiede un piccolo quadro appartenente al periodo del 1610; è la *Visitazione* della Galleria Borghese. Questo quadro, al quale si presta ordinariamente poca attenzione, è un'opera di Rubens, ed un'opera interessante dal punto di vista storico. È la prima idea dello sportello della *Deposizione dalla Croce* d'Anversa. Qui la composizione è più semplice che nel quadro d'Anversa. Il servitore ed il suo asino che stanno avanti alla scala, sono stati rimpiazzati da una domestica, e ci manca la domestica ritta in piedi sulla scala. Il gruppo dei quattro attori principali è quasi il medesimo. Il quadro non è uno schizzo, un primo abbozzo fatto per la composizione d'Anversa; è un'opera molto avanzata e compita nelle sue menome parti. Essa è nonostante d'un valore secondario. Abbiamo già il Rubens con la sua ricerca di tinte vive e variate, ma nulla fa ancora prevedere le meraviglie future.

Se non si avessero documenti relativi ai tredici quadri del palazzo Rospigliosi, rappresentanti il *Cristo e i Dodici Apostoli* si sarebbe molto imbarazzati a determinarne la data. Si trova in questi quadri uno strano miscuglio d'arte fiamminga e d'arte bolognese. Bolognesi per i violenti contrasti delle ombre e delle luci, per il carattere un po' volgare delle figure, questi quadri sono fiamminghi per la trasparenza e lo splendore del colorito, per la grande abilità dell'esecuzione. La principale preoccupazione di Rubens sembra che fosse, come nei suoi primi anni, quella di rischiarare violentemente le figure; ma si mostra fiammingo, trovando per ogni vestiario i toni più differenti e più rari. Infine, l'abuso dei tocchi di bitume nelle ombre è uno dei segni delle opere dipinte dal 1610 al 1620. Noi sappiamo che i quadri del palazzo Rospigliosi sono stati fatti nel 1617, su quelli di Madrid dipinti nel 1603, di cui Rubens aveva conservati gli schizzi. I quadri di Roma, fatti in parte da uno scolaro, sono stati terminati da Rubens, che nel 1618 li offrì in vendita a lord Dudley Carleton. Farò notare come un'interessante particolarità che in questa serie Rubens ha dipinto il suo ritratto e quello di suo fratello Filippo. Filippo, fratello di Rubens, era a Roma nel 1603 come precettore dei figli del presidente Richardot.

La *Visione di san Francesco* del Museo del Campidoglio è un'opera di stile rubenesco, copia o opera dello studio del maestro, certamente di valore molto secondario. Non vi ha di notevole se non la testa del santo, di una bella espressione che sola ricorda la maniera di Rubens. Notando i difetti di questo quadro, non voglio parlare che della povertà dell'effetto generale, della pesantezza del colorito, ma non voglio nemmeno fare allusione alla triste figura del Cristo, colle ali alle spalle e ai fianchi. Questa figura non è potuta uscire dallo studio del Rubens, e se non è un'aggiunta posteriore sarebbe una prova certa che il quadro non è di Rubens.

Debbo dire che i signori Bode e Bueckhardt non contestano l'attribuzione di questo quadro a Rubens e lo classificano verso il 1615.

Alcuni critici fiamminghi hanno pensato che il *Romolo e Remo* del Museo del Campidoglio fosse dipinto dal Rubens quando soggiornava a Roma. Io al contrario credo che questo quadro sia d'un'epoca molto posteriore e si ricolleggi alla vera maniera fiamminga di Rubens verso il 1620. Tutto lo attesta, lo stile del paesaggio, il vestiario dei servitori, la maniera con cui la lupa è dipinta, e soprattutto il colore bianco e roseo dei bambini. Ma esso è di una epoca in

cui Rubens, sopraaccarico di lavoro, lasciava spesso a' suoi scolari la cura di preparare i suoi quadri e spesso di terminarne qualche parte. Così avviene che esso ha nel suo insieme quella pesantezza che caratterizza i lavori della bottega ne' quali la parte di Rubens è molto limitata. A Rubens non bisogna forse attribuire che la figura di Tiberio e i due bambini. Benchè Rubens abbia spesso fatto molto meglio, specialmente verso la fine della sua vita, i due piccoli Romolo e Remo sono le cose che a Roma rappresentano meglio la sua maniera. In questo quadro il paesaggio si può supporre di Wildens, e probabilmente Sneyders ha dipinto gli uccellini appollaiati sugli alberi e la lupa, che è opera di primo ordine. Si può paragonare questo quadro per la sua composizione e per l'uso del paesaggio col *Delitto dei figli di Latona* di Monaco.

Il *San Sebastiano* della galleria Corsini è un capolavoro. In un soggetto trattato così spesso prima di lui, il maestro fiammingo seppe essere originale, grazie alla profondità e alla delicatezza del suo pensiero. In generale nella scuola italiana san Sebastiano è rappresentato legato ad un albero, gli occhi verso il cielo, senza l'espressione d'una viva sofferenza. Pel pittore italiano è l'occasione di rappresentare una bella accademia. Nella pittura religiosa del xv e del xvi secolo il san Sebastiano fa la parte degli Apollini nell'arte antica. Per i maestri naturalisti d'Anversa, per Rubens o Van Dyck un soggetto si presenta sempre col suo carattere espressivo e la natura fornisce loro un'infinità di motivi diversi per esprimere il loro pensiero. Qui san Sebastiano è legato all'albero colla testa china in una ammirabile espressione di dolore, e degli angeli s'affannano intorno a lui, gli uni per medicare le sue piaghe e coprirle con un velo bianco e altri per strappargli le frecce o sciogliere i suoi legami. L'opera, non meno potentemente eseguita che finamente pensata, è dovuta alla mano di un gran maestro. Questo grande maestro è Rubens? Non si potrebbe affermare con certezza. Un eminente conoscitore dell'arte fiamminga, il signor Max Roose, l'attribuisce a Van Dyck, e questa opinione sembra molto verosimile. Le forme eleganti e allungate di san Sebastiano, le potenti masse d'ombre, la materia colorata così densa nelle mezze tinte come nella luce, il colore dorato e un po' uniforme delle carni senza i contrasti di bianco e di vermiglio, che caratterizzano la maniera di Rubens, ricordano in questo quadro il nome di Van Dyck più che quello di Rubens.

Se il *San Sebastiano* della galleria Corsini dev'essere restituito a Van Dyck, al contrario è molto probabilmente di Rubens l'ammirabile *Cristo* della villa Albani, attribuito a Van Dyck. Qui le grandi trasparenze d'ombre, lo splendore delle carni, la virilità delle forme evocano il nome di Rubens. È questo in Roma, insieme col *Romolo e Remo*, la più bella opera del gran maestro.

Di ritratti di Rubens non si possiede in Roma che il *Michel Ophovius* della Galleria Doria. Questo quadro è coperto da una spessa vernice giallastra, che gli toglie una gran parte della sua freschezza primitiva, ma è un'opera certa di Rubens. È lo stesso personaggio che è al Museo dell'Haye, ma il ritratto è differente e non può considerarsi come una replica.

Finalmente, la nostra rivista sarà terminata quando avremo citato un delizioso schizzo dell'Accademia di San Luca: la *Incoronazione dell'Abbondanza*, che appartiene ai più belli anni della vita del maestro, posteriormente al 1620. Esso richiama gli ammirabili schizzi per la Galleria Medici, oggi alla Pinacoteca di Monaco.

In somma, la città di Roma non possiede nessuno dei grandi capolavori di Rubens, ma ha i quadri della Chiesa Nuova, che dal punto di vista storico hanno un'importanza eccezionale. In Italia per vedere de' bei Rubens bisogna andare a Firenze dove, presso i maravigliosi ritratti, presso grandiosi paesaggi, presso le grandi pagine storiche relative alla vita di Enrico IV, si trova il *Marte che parte per la guerra* della Galleria Pitti, uno dei più perfetti capolavori del maestro.

MARCEL REYMOND.

Estratto dall'*Archivio storico dell'Arte* — Anno IV, Fascicolo III

