



CARLO MARATTI
(Camerano, 1625 - Roma, 1713)

L'Educazione della Vergine

1676
olio su tela, cm 84,5 x 100
Inghilterra, collezione privata
Provenienza: Vienna, mercato antiquario,
2013; Londra, mercato antiquario, 2014



Nonostante la pur lodevole iniziativa del convegno *Maratti e l'Europa*, tenuto nel 2013 a Palazzo Altieri in occasione del terzo centenario della morte dell'insigne artista marchigiano, la mancanza di uno studio monografico che lo riguardi rimane la più vistosa e imbarazzante lacuna nella storia dell'arte italiana del secolo XVII¹.

Si è persa anche l'occasione di celebrare la ricorrenza con una mostra monografica, che avrebbe in parte risarcito la mancanza, come è stato fatto per altri protagonisti del tempo, talora in più sedi. Tale omissione è ancor più deprecabile perché soltanto un attento esame critico e stilistico della vasta produzione dell'officina marattesca – che solo uno studio specialistico può offrire –, aiuterebbe a sceverare tra le opere autografe, quelle prodotte in seno alla bottega e quanto divulgato fino al Settecento inoltrato da allievi ed emuli, arrivando finalmente a distinguere le varie personalità, anche quelle più ortodosse.

Il ritrovamento del dipinto oggetto di questo studio, recentemente riemerso dopo essere stato conservato per lungo tempo con altra attribuzione in una collezione privata viennese, offre l'occasione per precisare alcuni dati nella biografia dell'artista e aggiungere qualche considerazione sulla produzione giovanile.

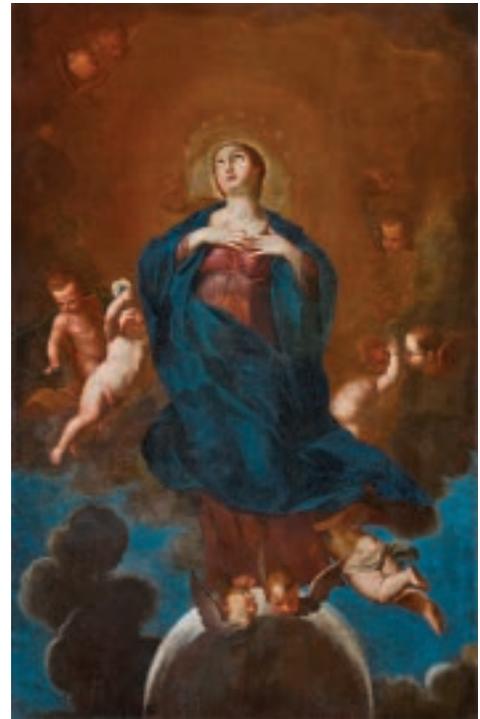
Secondo G.P. Bellori, il principale biografo di Carlo Maratti, questi giunse a Roma dalla natia Camerano nella Marca Anconetana all'età di undici anni, non ancora compiuti a parere di F.S. Baldinucci, quindi attorno al 1636, per entrare dopo circa un anno nella bottega di Andrea Sacchi. Soprannominato “Carluccio d'Andrea Sacchi” (Bellori) o “Carluccio delle Madonne” (Baldinucci, Pascoli), il suo cognome venne poi più diffusamente alterato in “Maratta”, come riportano prevalentemente inventari e documenti d'epoca. Una prassi abbastanza diffusa, dato che Nicolas Poussin era chiamato in Urbe “Monsù Pussino” e Giovan Lorenzo Bernini “il Cavalier Bernino”!²

Tra il 1642 e il 1645, dopo il tirocinio maturato nell'esercizio della copia sui testi classici, pubblicò due pale d'altare di forte impronta sacchiana commissionategli da don Corinzio Benincampi, amico paterno e segretario del principe Taddeo Barberini, che le destinò a conventi di monache clarisse. In primis una “Assunta elevata dagli angeli” che ho recentemente proposto di identificare con la pala della chiesetta marchigiana di Santa Maria Assunta a Monte Porzio (1642), subito dopo la *Natività della Vergine* riscoperta da S. Rudolph in Santa Chiara a Nocera Umbra (1643 ca.). Mostrano

una rapida maturazione la *Madonna con Bambino e i santi Monica, Agostino e Domenico* della Parrocchiale di Camerano (1644-45), per la quale sono state lette suggestioni lanfranchiane (Ginzburg) e rapporti con il classicismo romano dei primi anni '40 (Rudolph), e la pala raffigurante *I santi Michele, Luca, Giuliano, Pietro e Paolo* del Duomo di Monterotondo (1644-45 ca.), feudo Barberini, con più spiccate accentuazioni barocche (Figg. 1-3). Prese poi parte, sotto la guida di Sacchi e con altri artisti, alla decorazione del Battistero Lateranense, ultimata attorno al 1649³.

Scarse sono le notizie biografiche su questi anni e nulla conosciamo della sua residenza o in merito alle frequentazioni, sebbene, interpretando Bellori, sembra che inizialmente si fosse stabilito con il fratellastro Bernabeo Francioni, mediocre pittore e suo primo maestro, che abitava a Trastevere presso San Pietro in Montorio.

Nel 2008 ho avuto modo di pubblicare alcuni documenti anagrafici che integrano la precedente bibliografia, ad ultimo lo *Status Animarum* di G. de Wallens del 2004 che contiene numerose imprecisioni ed errori di trascrizione. Tale studio confonde una certa Faustina Romanelli residente in “Strada Felice” con la nonna o la madre dell’artista, che era altra persona e risiedeva a Camerano, citando negli Stati delle Anime dal 1642 al 1650 un gruppo familiare avente nulla a che vedere con il Maratti, a suo avviso giunto a Roma nel 1644. Ho potuto meglio precisare il suo domicilio a vicolo Zucchelli (traversa dell’attuale via Sistina), parrocchia di Sant’Andrea delle Fratte, già riscontrato per gli anni 1655-56 da G.J. Hoogewerf, ma occupato invece dal pittore sin dal 1651, poi la sua definitiva residenza in Strada Felice, ricontrollando gli Stati delle Anime fino al 1713 con le corrette trascrizioni. Nel 1653-54 viene riportato che Carlo viveva con “Catherina Pace d’Ancona moglie”, non più registrata nel 1655 probabilmente perché defunta, documentando un primo matrimonio non altrimenti noto, prima del secondo celebrato nel 1658 con Francesca Trulli, poi bruscamente interrotto nel 1659, come indicato nella “Concordia” del 24 marzo 1661, quando la donna si ritirò nel monastero di Santa Croce in Montecitorio. Altri documenti che trascrissi interessano invece la famiglia di Francesca Gommi, compagna di vita e poi terza moglie del Maratti, sulla quale non si sapeva praticamente nulla, compreso il suo atto di battesimo del 28 giugno 1660. Altre precisazioni riguardano la loro unica figlia Faustina, che risulterebbe essere nata nel 1682 e non nel 1679, come riporta invece la bibliografia. Infatti tale data viene desunta sia dagli Stati delle Anime del



1. Carlo Maratti, *Assunta* (1642). Monte Porzio (Ancona), Santa Maria Assunta.



2. Carlo Maratti, *Natività della Vergine* (1643 ca.). Nocera Umbra, Santa Chiara.



3. Carlo Maratti, *Madonna con Bambino e i santi Monica, Agostino e Domenico* (1644-45). Camerano, Parrocchiale di Camerano.



4. Carlo Maratti, *Adorazione dei pastori* (1650-51). Roma, San Giuseppe dei Falegnami.

1695, quando risiedeva con la madre nella parrocchia dei Santi Vincenzo e Anastasio nel rione Trevi, che dagli incartamenti matrimoniali del 20 giugno 1705, testimoni Andrea Procaccini e Tommaso Chiari⁴.

Secondo Bellori il talentuoso giovane, a seguito di dissapori con il fratellastro Bernabeo, sarebbe ritornato in patria per un breve periodo, prima di eseguire a Roma l'*Adorazione dei pastori* in San Giuseppe dei Falegnami, databile con certezza al 1650-51 (Fig. 4). Questo ha indotto la critica a collocare il soggiorno anconitano tra il 1647 e il 1649 (Galli, Rudolph ed altri), quando peraltro Maratti lavorava nel Battistero Lateranense (uno dei suoi affreschi è firmato 1648), con un ruolo primario se anche nell'affresco principale *Costantino ordina la distruzione degli idoli pagani*, la cui invenzione è riferita a Sacchi, studiò le singole parti, come i due demolitori sulla destra nel disegno di Düsseldorf che E. Schaar aveva invece considerato preparatorio per la pala appena citata (Figg. 5-6).

Tuttavia recentemente Glauco Tacaliti ha potuto dimostrare le reali motivazioni del viaggio, attestando su base documentaria la presenza di Maratti ad Ancona tra il maggio 1651 e il novembre 1652, quando, raggiunta la maggiore età di 25 anni, poteva finalmente occuparsi delle pratiche inerenti la propria situazione patrimoniale. Infatti con atto notarile stipulato ad Ancona il 26 maggio 1651, alla presenza della madre Faustina Masini e del fratellastro Domenico Francioni, veniva ratificata l'eredità paterna e la vedova stabiliva che i propri beni personali sarebbero stati divisi tra i due figli presenti, escludendo Bernabeo dall'asse ereditario. Quindi, a meno di ritenere possibili due viaggi consecutivi ad Ancona, peraltro non contemplati dai biografhi, sembra trovare conferma l'affermazione di Balducci, secondo cui la citata pala romana sarebbe stata eseguita prima del ritorno in patria. Lo storico fiorentino è una fonte da non sottovalutare, anche perché poteva disporre di notizie di prima mano fornitegli dal padre, Filippo Balducci, come dichiarò egli stesso nella sua biografia marattesca. È altresì possibile, come ritiene Tacaliti, che l'artista abbia intrapreso in tale circostanza un viaggio formativo in "Lombardia", definizione che all'epoca intendeva il settentrione italiano, fino a Venezia, facilmente raggiungibile da Ancona via mare, non l'attuale ente territoriale come si continua ad equivocare⁵. Ho avuto modo recentemente di studiare un'opera che mostra qualche interesse nell'ambito della produzione giovanile, segnando una prima forte emancipazione dal debito sacchiano e compendiando vari motivi della cultura figurativa

dell'artista esordiente, che rimarranno poi cifra costante anche nella maturità, sebbene rielaborati in termini espressivi di totale autonomia e oggetto di vera e propria teorizzazione grazie al sostegno critico di Bellori, in una programmatica unità d'intenti⁶.

Il dipinto, proveniente da una collezione privata piemontese (olio su tela, cm 95 x 73), è replica autografa con varianti della *Predica di san Giovanni Battista* del Musée des Beaux-Arts di Pau (Aquitania, Francia), donata nel 1701 a Luigi XIV da monsignor Filippo Antonio Gualtieri, nunzio apostolico a Parigi e poi cardinale (Figg. 7-8). Sono noti alcuni disegni preparatori che si riferiscono alla fortunata composizione, divulgata anche attraverso varie copie, conservati presso la Biblioteca Nacional di Madrid e il Museum Kunst Palast di Düsseldorf⁷.

La versione di Pau ha un formato tendente al quadrato (olio su tela, cm 91 x 100), con maggiore spazio dato all'ambientazione e la presenza di più personaggi, mentre quella in esame, recante numerose variazioni, è compressa in uno sviluppo verticale e si caratterizza per il ruolo protagonista delle figure principali in primo piano. Anche il cromatismo è diverso, più vivace e con maggiori contrasti chiaroscurali nella versione piemontese, con il cielo striato da nubi grigiastre che staccano sul fondo azzurro di lapislazzulo, a denotare la preziosità del dipinto, mentre nell'altro prevale una luminosità diffusa. La nuova redazione attesta ulteriormente la pratica marattesca, stabilita da documentati e confermata anche da Bellori, di replicare le proprie invenzioni meglio riuscite introducendo piccole variazioni⁸.

Un evidente pittoricismo esecutivo, riflesso della corrente "neoveneziana" della scuola romana del secondo quarto del secolo, di cui erano esponenti Bernini e Sacchi, ma anche Nicolas Poussin e Pierfrancesco Mola, si accompagna ad una spiccata attitudine grafica, corroborata dal rigoroso costruito di anatomie e panneggi. La solida condotta scultorea di questi ultimi, a larghe pieghe avvolgenti, ma con un moto controllato, riconduce alla formazione classicista dell'autore, non insensibile tuttavia alla suggestione del Barocco berniniano.

Emergono insomma evidenti tutti gli elementi stilistici che stabiliscono la completa autografia dell'opera e la sua posteriorità rispetto all'altra versione, datata da M. Mena Marqués attorno al 1650 in base all'analisi dei disegni preparatori e a considerazioni formali, con una possibile cronologia di poco successiva, attorno al 1650-52.

La *Predica* di Pau fu donata nel 1701 da monsignor Gualtieri a Luigi XIV assieme ad una replica – purtroppo distrutta

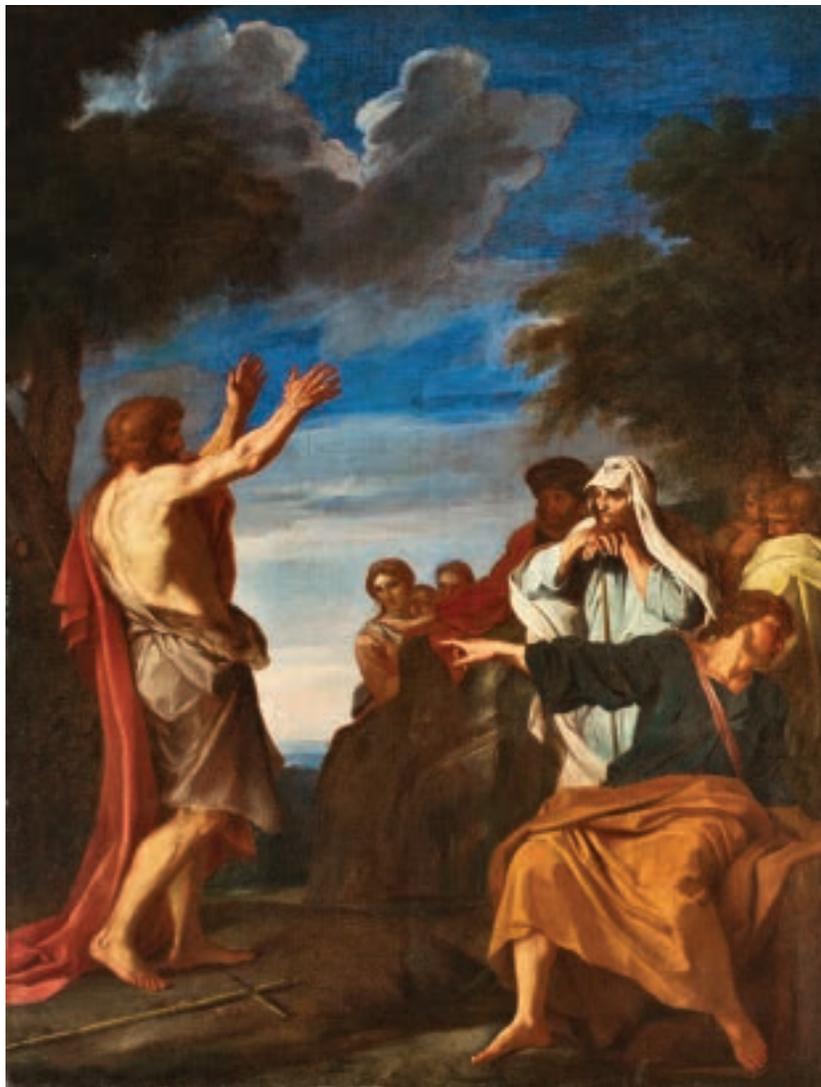


5. Carlo Maratti, *Studio per 'Costantino ordina la demolizione degli idoli pagani'* (1648). Düsseldorf, Museum Kunst Palast, inv. FP 8265.



6. Carlo Maratti, *Costantino ordina la demolizione degli idoli pagani* (particolare). Roma, Battistero Lateranense.

7. Carlo Maratti, *Predica di san Giovanni Battista* (1650-52 ca.). Collezione privata.



9. Raffaello, *Predica di san Giovanni Battista*. Londra, Victoria and Albert Museum.

da un incendio nel 1870 –, dell'affresco raffigurante l'*Adorazione dei Pastori* nel Palazzo del Quirinale, datato 1656-57, anch'essa quindi presumibilmente opera giovanile.

Probabilmente i due *pendants* provenivano dalla collezione Falconieri. Un quadro di simile caratteristiche era infatti presente tra i dipinti prestati nel 1696 da Paolo Falconieri alla mostra annuale di San Salvatore in Lauro a Roma, in coppia con un altro del Maratti raffigurante una "Natività di N. S.". Una stima effettuata dallo stesso artista – forse di poco precedente la mostra – ne fornisce le caratteristiche precise: "Una Predica di S. Giovanni Battista, misura quadrata di 4 palmi per ogni verso, del S.r Carlo Maratti, cornice dorata con molti intagli" stimata l'ingente somma di 300 scudi, che corrisponde anche a quella del *pendant*: "Natività di N. S. del Sig. Maratti, primo pensiero di quella



8. Carlo Maratti, *Predica di san Giovanni Battista* (1650 ca.). Pau (Aquitania, Francia), Musée des Beaux.-Arts.

fatta nella galleria di Monte Cavallo, che è quadro compagno alla Predica di S. Giovanni”. La coppia di quadri sembra proprio corrispondere, per formato, dimensioni e soggetto, a quella donata da Gualtieri al re, anche perché è assente negli inventari ereditari di Paolo Falconieri del 1704⁹.

Possiamo osservare come il pittore marchigiano offra, sin da queste sue prove giovanili, non solo una dimostrazione di precoce talento, ma anche un riferimento ideale ai propri modelli culturali, prendendo a campione due testi capitali della pittura rinascimentale e barocca sul medesimo tema. Infatti le pose delle principali figure sono chiaramente ispirate alla *Predica di san Paolo* di Raffaello (Fig. 9), composizione svolta in uno degli arazzi destinati alla Cappella Sistina (Musei Vaticani), nota anche tramite disegni, incisioni e nel grande cartone preparatorio (Londra, Victoria and Albert Museum). L’attitudine del Battista con le braccia al cielo duplica quella del santo nell’arazzo, come pure lo cita il discepolo sullo sfondo alla sua destra che indica (ancor più nel disegno preparatorio della Real Academia de San Fernando di Madrid). Sono quasi letterali i richiami al vecchio vestito di bianco che medita appoggiato al bastone e al giovane alle sue spalle con il viso in parte coperto dal mantello. Il discepolo in primo piano sulla destra, ricorda invece il Battista che addita Gesù nell’affresco di Sant’Andrea della Valle del Domenichino (Fig. 10).



10. Domenichino, *Ecce Agnus Dei*. Roma, Sant’Andrea della Valle.



11. Carlo Maratti, *Sacrificio di Noè* (1650-52 ca.). Chatsworth, Devonshire Collection.

Si tratta tuttavia di citazioni erudite, che vogliono codificare una linea di indirizzo e l'autorevolezza dei testi pittorici cui ci si riferisce, più che un debito per insufficienza creativa. In effetti, al di là di un richiamo posturale, Maratti svolge le singole figure in maniera totalmente autonoma e individuale, sia nelle anatomie che nel panneggiare.

La composizione, nelle due redazioni, è in sostanza una prima compiuta applicazione di raffaellismo nella produzione dell'artista marchigiano, che come noto pose l'Urbinate quale suo modello assoluto di riferimento, approdando ad un vero e proprio "revival raffaellesco" nella fase matura, con il sostegno teorico del Bellori. Tale paradigma è qui espresso ancora embrionalmente in termini di puro citazionismo, attraverso l'adozione di pose e motivi compositivi, senza investire il linguaggio e la grammatica, come avverrà invece successivamente.

Per quanto concerne il Battista, una simile gestualità è proposta in un'altra composizione giovanile, il *Sacrificio di Noè* studiato nel 1964 da R. Spear, nota attraverso il dipinto ovale di Chatsworth, Devonshire Collection e un'incisione di Louis Cossin (Fig. 11). Affine, anche nei toni altamente drammatici e teatrali, è la posa dell'apostolo in *Sant'Andrea condotto al martirio*, composizione di acclarata ispirazione sacchiana (la pala della Basilica Vaticana, Sala Capitolare) nota in varie redazioni, come quella della Bob Jones University di Greenville (1655 ca.). Un'ulteriore versione è ricomparsa in asta da Christie's a New York il 26 maggio 2000 (lotto 59), forse coincidente con quella commissionata dal cardinale Antonio Barberini per il conte di Brienne nel 1661 (Fig. 12), che conferma ancora la tendenza a doppiare con secondarie varianti, anche a distanza di anni, la stessa invenzione¹⁰.

L'Educazione della Vergine, principale oggetto di questo studio, si colloca invece a metà degli anni '70, alla fine del pontificato di Clemente X (1670-76), che segnò la piena affermazione di Maratti nell'ambiente romano, con l'appoggio del papa regnante e della famiglia Altieri. Un fortunato decennio culminato in uno dei vertici della sua produzione: l'*Apollo e Dafne* dipinto per Luigi XIV (Bruxelles, Musée des Beaux-Arts).

Il dipinto proviene dalla collezione di Rudolf Alder a Vienna, ove pervenne per successione ereditaria, trovandosi nelle collezioni di famiglia da oltre cento anni. Esso recava una vecchia attribuzione a Pietro da Cortona ed è stato riconosciuto come opera del Maratti dal sottoscritto, cui fu segnalato dalla casa d'aste viennese im Kinsky, riportando tale



12. Carlo Maratti, *Sant'Andrea condotto al martirio* (ante 1661). New York, Christie's.

parere nel catalogo di vendita del 28 novembre 2013, quando venne esitato. Successivamente l'attribuzione è stata confermata da una expertise di S. Rudolph, come segnalato nel catalogo d'asta di Bonham's che ha messo nuovamente in vendita l'opera a Londra nel 2014 ¹¹.

Prima del recente restauro la tela, che si presentava molto sporca e con estese ridipinture – soprattutto nello sfondo di cielo –, recava sulla balaustra a sinistra la scritta “B.C.P. 1676”, di cui la sola data si è rivelata originale, mentre è stato possibile appurare che le iniziali “B.C.P.” erano un'aggiunta recente. La sigla si sarebbe dovuta sciogliere infatti in “Berrettini da Cortona Pietro”, al fine di supportare l'attribuzione a Pietro da Cortona, riportata anche in un cartellino dietro la tela risalente al secolo scorso.

Una copia del dipinto, sempre in formato ottagonale ma leggermente allargata sui lati, è confluita nelle collezioni della Cassa di Risparmio di Pesaro (olio su tela, cm 90 x 106; Fig. 13). In precedenza era passata in asta a New York, Parke Bernet, il 6 marzo 1975 (lotto 155), come opera di Maratti e con tale attribuzione fu acquistata dalla fondazione pesarese nel 2005, con provenienza dal mercato antiquario italiano. Recentemente il quadro è stato pubblicato nel catalogo delle collezioni della fondazione bancaria marchigiana e attribuito da Anna Maria Ambrosini Massari a Giacinto Calandrucci, in base ad una segnalazione della Rudolph. Ma non ci sono sufficienti motivazioni stilistiche per accreditare tale riferimento ¹².

La copia è siglata sulla balaustra “C. M. / 1676”, come era







13. Bottega di Carlo Maratti, *Educazione della Vergine* (1676). Pesaro, Cassa di Risparmio.



14. Bottega di Carlo Maratti, *Educazione della Vergine*. Genova, collezione privata.

stato indicato correttamente nel catalogo d'asta del 1975, e non 1656 come riportato nella scheda del volume sulla raccolta (datazione peraltro incompatibile con lo stile del dipinto), mentre in basso a destra è scritto per esteso con grafia otto-novecentesca "Carlo Maratti". Si tratta di un'opera di qualità decisamente inferiore rispetto a quella in esame, meccanica nella resa delle nubi, con minime variazioni delle architetture sullo sfondo e più consistenti cambiamenti nel panneggio della sant'Anna, nella parte bassa.

Un'ulteriore versione in formato rettangolare, caratterizzata invece da una qualità abbastanza sostenuta ed alcune variazioni nei particolari, si trova in collezione privata genovese (olio su tela, cm 84 x 97) e sembrerebbe sempre riferibile alla bottega, sebbene solo una necessaria pulitura potrebbe aiutare a precisare il giudizio (Fig. 14).

Il dipinto in esame presenta invece caratteristiche di piena autografia e un'esecuzione magistrale. La correttezza del disegno, la scioltezza e franchezza della pittura, i tocchi materici presenti sui panneggi, nelle mani e nei volti, la trasparenza e liquidità dello sfondo paesistico, lo rendono un'importante aggiunta al catalogo del maestro di Camerano. Mentre il cielo è dipinto con la morbidezza del pastello, il borgo è trattato con una materia acquerellata, stesa con tocco rapido e sicuro. Più corposa la pittura nelle vesti delle figure in primo piano, mentre nel volto di san Simeone l'artista lavora in trasparenza sulla preparazione rossiccia del fondo.

Un disegno che ripropone l'intera composizione si trova ad Amsterdam, Rijksmuseum (penna, gessetto bianco, mm 218 x 275, inv. RP-T-1889-A-2141; Fig. 15), ed è attribuito sempre a Calandrucci, ma si tratta evidentemente di uno studio preparatorio per il dipinto in esame, come indicano alcuni cambiamenti non secondari, tra cui lo spostamento a sinistra dell'apertura, variazioni nei panneggi e nella posizione della sacra discente. L'attribuzione del disegno a Maratti è condivisa da Jane Turner, Head of the Rijksprentenkabinett del museo, in uno studio in corso di prossima pubblicazione su "Master Drawings". Lo stile sintetico del disegno, dal tratto fluente e risalti a gessetto bianco, è molto simile a quello di alcuni studi coevi per gli scomparti laterali della volta affrescata con l'*Allegoria della Clemenza* in Palazzo Altieri (1674-77)¹³.

Nel disegno olandese la sant'Anna, in conformità con la sua consueta iconografia, viene rappresentata più anziana, mentre nel dipinto ha un aspetto giovanile. Questo consente di riferire ad una fase progettuale dell'*Educazione della Vergine* anche due studi della testa di sant'Anna conservati a Düssel-

dorf, Museum Kunst Palast (inv. FP1406; Fig. 16), ritenuti invece pertinenti alla *Nascita della Vergine* dipinta nel 1681-82 per Santa Maria dell'Anima (già Buckeburg Castle, esposta a Maastricht nel 2013 dalla galleria newyorkese Otto Neumann Ltd)¹⁴.

Un disegno che ripropone la composizione di Amsterdam, sempre attribuito a Calandrucci, è transitato nel 2000 sul mercato antiquario inglese (penna e inchiostro marrone, acquerello marrone grigio, mm 230 x 289. Londra, Flavia Ormond Fine Arts), mentre tre ulteriori studi preparatori, riferiti ancora a Calandrucci, sono schedati da M. Mena Marqués nel *corpus* dei disegni maratteschi della Real Academia de San Fernando di Madrid. Uno di questi è per una composizione in formato rettangolare (inv. 759, lapis nero e sanguigna, mm 270 x 181), mentre gli altri due afferiscono ad una composizione ottagonale, come quella in esame (inv. 759, sanguigna e penna, mm 195 x 225; inv. 760, sanguigna e penna, mm 206 x 265). Tale quantità di elaborazioni progettuali presuppone una certa importanza dell'opera, sebbene allo stato attuale delle conoscenze non sia stato possibile individuarne il committente¹⁵.

L'esecuzione da parte del Maratti di una composizione di questo tipo è infatti confermata in sede documentaria. Nell'inventario ereditario di Francesca Gommi del 25 giugno 1711 figurava "Un quadro misura di 3 palmi con cornice negra di pero rappresentante Sant'Anna, la Madonna che impara à leggere à S. Gioacchino, copia non finita viene da Sig. Carlo Maratti dato come sopra". Nell'inventario del 1712 dei beni dello stesso artista era presente un "Quadro in tela da testa dipinto dal Sig. Cav. Maratti non finito con cornice bianca rappresenta Sant'Anna che impara à leggere ala Madonna con S. Giovannino in ginocchione", ove "S. Giovannino" sta sicuramente per "S. Gioacchino".



15. Carlo Maratti, *Educazione della Vergine* (1676 ca.). Amsterdam, Rijksmuseum.



16. Carlo Maratti, *Studi per l'Educazione della Vergine* (1676 ca.). Düsseldorf, Museum Kunst Palast, inv. FP1406.



17. Carlo Maratti, *Madonna con Bambino* (1675 ca.). Vienna, Kunsthistorisches Museum.

18. Carlo Maratti, *Santa Rosa da Lima* (1671 ca.). Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Corsini.



Un'ulteriore copia era presente nell'inventario del cardinale Gioacchino Besozzi del 27 giugno 1755: "Altri due quadri per traverso, uno rappresentante... Sant'Anna colla Madonna Santissima, che legge, e riporti alle Cantonate in ovato dorato a vernice copia di Carlo Maratti". Un quadro con lo stesso soggetto è nell'inventario Colonna del 1783: "Un quadro di 2 per alto = S. Anna, che insegna leggere alla Madonna = Carlo Maratta"¹⁶.

La sant'Anna, secondo una modalità marattesca ricorrente che tende a ricontestualizzare anche singoli spunti compositivi riusciti, ripropone l'attitudine della *Madonna con Bambino* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (Fig. 17), tela proveniente dalla collezione Albani – più volte replicata e copiata dalla bottega –, apparentata con la *Santa Rosa da Lima* della Galleria Corsini (Fig. 18), entrambe stralciate dalla figura della santa nella pala della Cappella Altieri in Santa Maria sopra Minerva (1671-72). Tutte opere grossomodo riferibili al pontificato Altieri (1670-76), confermando la pertinenza della datazione riportata sulla tela in esame¹⁷.

La *Santa Rosa da Lima*, inserita nel catalogo delle opere

autografe da Amalia Mezzetti nel suo eccellente articolo del 1955, ancor oggi strumento imprescindibile per uno studio sul pittore, è stata impropriamente attribuita ad Agostino Masucci, sebbene venga riferita al maestro di Camerano negli inventari della collezione Corsini, ove confluì per donazione di monsignor Girolamo Colonna, a partire da quello del 1750. Un dipinto di tale iconografia è comunque citato da Bellori, dopo la *Santa Rosalia* della cappella del Palazzo Barberini di Palestrina (Firenze, Palazzo Corsini), già datata dalla Mezzetti *ante* 1660 e che recentemente su base documentaria Giovan Battista Fianza ha collocato nel 1668 (studio in corso di pubblicazione), ricordando che poco dopo Maratti “dipinse Santa Rosa da Lima domenicana in atto di contemplare il Bambino Gesù fra le braccia con alcuni angioli, donata al procuratore Sagredo in Venezia”, probabilmente in occasione della sua canonizzazione da parte di Clemente X nel 1671. Possiamo infine rilevare che un ulteriore dipinto di questo soggetto era descritto anche nell’inventario di Livio Odescalchi del 1691, ove figurava “Una Santa Rosa in tela di 4 p.mi in circa di Carlo Maratta con cornice liscia tutta dorata”¹⁸.

Francesco Petrucci



19. Andrea Casali (già attr. a Carlo Maratti), *Ritratto del cardinale Philip Howard*. Great Britain (West Sussex), Arundel Castle.

¹ Sul Maratti vedi fondamentalmente G.P. Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, Roma 1672, ediz. a cura di E. Borea, Firenze 1976, pp. 571-654; F.S. Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII*, a cura di A. Matteoli, Roma 1975, pp. 286-313; A. Mezzetti, *Contributi a Carlo Maratti*, in “Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte”, IV, 1955, pp. 253-354; S. Rudolph, *La prima opera pubblica di Carlo Maratti*, in “Paragone”, XXVIII, 329, 1977, pp. 46-58; id., *Niccolò Maria Pallavicini. L'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il Mecenatismo*, Roma 1995; M. Mena Marqués, *Maratti [Maratta] Carlo*, in *The Dictionary of Art*, XX, New York 1996, pp. 373-379; S. Rudolph, *Carlo Maratti*, in *L'Ida del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra, Roma 2000, pp. 456-479, 490-492; L. Bortolotti, *Maratti [Maratta], Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 69, 2000, pp. 444-451; *Maratti e l'Europa*, Atti delle Giornate di Studio su Carlo Maratti nel terzo centenario della morte (1713-2013), a cura di L. Barroero, S. Prospero Valenti Rodinò, S. Schütze, Roma, Palazzo Altieri, 11-12 novembre 2013, Roma 2015.

Sulla ritrattistica, uno dei settori più importanti della produzione dell'artista, cfr. F. Petrucci, *Pittura di Ritratto a Roma. Il Seicento*, 3 voll., Roma 2008, *ad indicem*. A riguardo negli atti del recente convegno, ove tale contributo è ignorato, viene ancora pubblicato come opera di Maratti datandolo al 1689 circa il *Ritratto del cardinale Howard* (S. Rudolph, *Carlo Ma-*

ratti e l'Inghilterra, p. 140, fig. 11), sul quale già avevo espresso perplessità per i suoi caratteri settecenteschi, e che ho restituito al vero autore, Andrea Casali (Fig. 19), a seguito della riscoperta del suo nome scritto dietro la tela dopo il recente restauro, con una dazione al 1740-50 (F. Petrucci, *Pittura di Ritratto a Roma. Il Settecento*, 3 voll., Andreina & Valneo Budai Editori, Roma 2010, I, p. 188, II, fig. 263).

² Cfr. P. Bellini, *Sull'esatta dizione del cognome di Carlo Maratti*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, a cura di M. Rossi, A. Rovetta, Milano 1999, pp. 363-368; S. Rudolph, *Un gioiello del Barocco a Camerano. La chiesa di Santa Faustina e la cappellania istituita da Carlo Maratti*, Cenate Sotto 2007, pp. 19, 28 nota 13; F. Petrucci, *Repliche nella produzione giovanile del Maratta*, in “Storia dell'Arte”, 129, n.s. 29, 2011, pp. 111-116. Bellini afferma che la dizione “Maratta” sarebbe tarda e poco frequente fino al 1730, posizione ribadita dalla Rudolph che la ritiene addirittura postuma, mentre, come ho dimostrato, i documenti archivistici dicono il contrario, essendo tale storpiatura del cognome quasi generalizzata sin dal '600.

³ Sulla prima produzione cfr. A. Mezzetti, 1955; S. Rudolph, 1977. Più recentemente F. Petrucci, *Agli esordi del Maratta. L'Assunzione della Vergine di Monte Porzio*, in “Studi di Storia dell'Arte”, 25, 2014 [2015], pp. 199-206. Come mi ha gentilmente segnalato S. Prospero Valenti Rodinò, il disegno preparatorio per la pala, che reca sul verso la scritta “[...] Maratti

Romano” (Usa, collezione privata), è stato pubblicato da A. Sutherland Harris come Sacchi (in *Disegno, giudizio e bella maniera. Studi sul disegno italiano in onore di Catherine Monbeig Goguel*, Milano 2005, n. 113, pp. 186-187), pur trovandolo atipico per i suoi modi e vicino invece alle incisioni giovanili dell’allievo. La studiosa lo mette in relazione con una pala di Sacchi che si trovava nell’Oratorio del Buon Consiglio a Foligno, distrutta nel 1944 e di cui non ci sono foto. Pubblica a riguardo una mediocre tela a suo avviso derivata dalla perduta pala, che tuttavia è una copia della pala di Monte Porzio.

⁴ Cfr. G.J. Hoogewerf, *Andrea Sacchi en Carlo Maratti Archivalische Gegevens Verzameldoor*, in “Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Istitut Te Rom”, V, 1947, pp. 123-135; G. Trulli, *Francesca Trulli Maratti*, Terni 1975; G. de Wallens, *Status Animarum et domicile romain du Cavalierre Carlo Maratti. Un exemple de l’apport de ce type de document*, in “Bulletin de l’Institut Historique Belge de Rome”, 74, 2004, pp. 405-441; F. Petrucci, *Appendice documentaria*, in *Pittura di Ritratto...*, 2008, II, pp. 408-413. Per Faustina ad ultimo vedi S. Cracolici, *Su Carlo e Faustina Maratti: Disfilo e Aglauro in Arcadia*, in *Maratti e l’Europa*, 2015, pp. 315-326.

⁵ Cfr. G.P. Bellori, 1976, pp. 578-579; F.S. Baldinucci, 1975, p. 290; R. Galli, *I tesori d’arte di un pittore del ’600*, in “L’Archiginnasio”, XXII, 1927, p. 221; S. Rudolph, 1977, p. 53; G. Taccaliti, *I Maratti. Una famiglia d’origine slava nella Camerano del cinque e seicento*, Ancona 2011, pp. 244-261.

⁶ Sul rapporto con Bellori vedi ad ultimo S. Ginzburg, *I caratteri della scuola romana in Maratti e in Bellori*, in *Maratti e l’Europa*, 2015, pp. 25-51.

⁷ Sulla tela di Pau cfr. A. Mezzetti, 1955, p. 332; A. Sutherland Harris, E. Schaar, *Die Handzeichnungen von Andrea Sacchi und Carlo Maratta*, Düsseldorf 1967, p. 87, n. 173a, tav. 32; M. Mena Marqués, *Sobre Dibujos de Carlo Maratta en Colecciones Madrilenas*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, XX, 1976, 2, pp. 225-235, fig. 1; S. Rudolph, *Il progetto di Carlo Maratti per la Galleria Falconieri e altri quesiti sulle decorazioni private*, in “Labyrinthos”, V, 9, 1986, pp. 115-116; A. Brejon de Lavergnée, N. Volle, *Musées de France. Répertoire des peintures italiennes du XVII^e siècle*, Paris 1988, p. 224; P. Comte, *Ville de Pau. Musée des Beaux-Arts. Catalogue des peintures*, Pau 1993; S. Loire, *Peintures italiennes du XVII^e siècle du musée du Louvre. Florence, Gènes, Lombardie, Naples, Rome et Venise*, Paris 2006, p. 454; id., *Carlo Maratti et les français*, in *Maratti e l’Europa*, 2015, p. 177. Sulle copie cfr. S. Loire, 2006.

⁸ Cfr. F. Petrucci, 2011, pp. 111-133.

⁹ Cfr. G. De Marchi, *Mostre di quadri a S. Salvatore in Lauro (1682-1725), Stime di collezioni romane/ note e appunti di Giuseppe Ghezzi*, in “Miscellanea della società romana di storia patria”, XXVII, Roma 1987, pp. 82, 433, 435; S. Rudolph, 1986, pp. 115-116 (la studiosa data erroneamente la stima al 1707 e la ritiene inerente i beni di Lelio Falconieri); D. Frascarelli, *Paolo Falconieri tra scienza e arcadia*, Roma 2012, pp. 174-195.

¹⁰ Per la tela di Chatsworth cfr. R. Spear, *The Source of an Early Falsification of Poussin*, in “The Burlington Magazine”, 106, 1964, p. 234; A. Sutherland Harris, E. Schaar, 1967, p. 183, n. 638. Per la versione Barberini del *Sant’Andrea condotto al martirio* cfr. S. Santangelo, *Dal carteggio del cardinale Antonio Barberini junior: Maratti e Sacchi in dono al conte di Brienne*, in “Studi di Memofonte”, Rivista on-line semestrale, 8, 2012, pp. 49-56.

¹¹ Il dipinto, ricomparso in asta a Vienna presso im Kinsky il 28 novembre 2013 (lotto 27), è poi transitato in asta a Londra, prima da Bonham’s il 9 luglio 2014 (lotto 71) e poi da Christie’s il 30 ottobre 2014 (lotto 185).

¹² Cfr. *Palazzo Montani Antaldi. Le collezioni d’arte della Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro. Dipinti e sculture, ceramiche, disegni e incisioni*, a cura di A.M. Ambrosini Masari, Ancona 2013, n. 34, pp. 118-119.

¹³ Cfr. S. Prosperi Valenti Rodinò, *Maratti e il ‘primato del disegno’: il caso di Palazzo Altieri*, in *Maratti e l’Europa*, 2015, pp. 96-101, figg. 6, 8, 10, tavv. VIII, XI.

¹⁴ Cfr. A. Sutherland Harris, E. Schaar, 1967, n. 338.

¹⁵ Per il disegno londinese cfr. *Master Drawings 1550-1890*, Flavia Ormond Fine Arts, London 2000. Per i disegni di Madrid cfr. M. Mena Marques, *Los dibujos de Carlo Maratta y de su taller en Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid*, tesi di dottorato, 2 voll., Universidad Complutense de Madrid, 1975, 2, pp. 884-885, nn. 657-659.

¹⁶ Per gli inventario di Francesca Gomme e di Maratti cfr. D. Bershad, *The newly discovered testament and inventories of Carlo Maratti and his wife Francesca*, in “Antologia di Belle Arti”, 25/26, 1985, pp. 68, 79. Per l’inventario Besozzi cfr. M.B. Guerrieri Borsoi, *La collezione del cardinale Gioacchino Besozzi ereditata dalla chiesa di S. Croce in Gerusalemme a Roma*, in *Artisti e mecenati: dipinti, sculture, e carteggi nella Roma curiale*, a cura di E. Debenedetti, “Studi sul Settecento Romano”, Roma 1996, pp. 59-96. Per l’inventario Colonna cfr. E.A. Safarik, *Collezione dei dipinti Colonna. Inventari 1611-1795 / The Colonna Collection of Paintings. Inventories 1611-1795*, The Provenance Index of the Getty Art History Information Program, New Providence-London-Paris 1996, p. 650.

¹⁷ Su queste opere cfr. A. Mezzetti, 1955, pp. 336, 342, 347.

¹⁸ Vedi G.P. Bellori, ediz. 1976, p. 589; G. Magnanimi, *Inventari della collezione romana dei principi Corsini (parte I)*, in “Bollettino d’Arte”, 7, 1980, pp. 102, 122; id., *Inventari... (parte II)*, in “Bollettino d’Arte”, 8, 1980, pp. 79, 96; S. Costa, *Livio Odescalchi et le faste baroque*, Paris 2009, p. 421. Il più recente riferimento al dipinto è dato da G. Leone, *Carlo Maratti nella Galleria Nazionale d’Arte Antica in Palazzo Corsini e negli inventari della collezione*, in *Un capolavoro di Carlo Maratti per Camerano. Rebecca ed Eliezer al palazzo della Galleria Nazionale d’Arte Antica di palazzo Corsini*, catalogo della mostra, a cura di V. Sgarbi, Camerano, Chiesa di Santa Faustina, Acqui Terme 2014, pp. 30, 39.