

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

Marica Marzinotto

Valeria Rotili

Stefania Ventra

I RITRATTI DEI SANTI ARTISTI

Una regia di Carlo Maratti per l'Accademia di San Luca



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

INDICE

6	<i>Il piacere della riscoperta</i> Francesco Moschini
7	<i>Presentazione</i> Angela Cipriani
9	<i>Premessa</i>
11	<i>La donazione dei Santi Artisti di Carlo Maratti per l'Accademia di San Luca. Contesto culturale e portato simbolico</i> Marica Marzinotto
19	<i>Maratti e l'Accademia. I Santi Artisti come repertorio di modelli</i> Stefania Ventra
25	<i>I «Giovani» di Maratti. Generazioni a confronto e presenze fluttuanti nella bottega del maestro</i> Valeria Rotili
32	<i>I Santi Artisti dal Settecento ad oggi. Vicende della storia conservativa</i>
37	<i>I ritratti dei Santi Artisti. Tavole</i>
49	<i>Note agiografiche sui Santi Artisti</i>
55	<i>Appendice documentaria</i>
57	<i>L'allestimento della mostra. Galleria fotografica</i>

Il piacere della riscoperta

La pubblicazione dei risultati di un pur circoscritto percorso storico-scientifico è una evidente dimostrazione di come all'interno dell'Accademia Nazionale di San Luca, nelle sue complessità e numerose sfaccettature disciplinari e temporali, possano essere promosse, anzi incentivate, autonome occasioni di ricerca che contribuiscono indubbiamente ad una sistematica e continuativa valorizzazione del patrimonio accademico attraverso l'individuazione di nodi problematici solo apparentemente marginali da cui far scaturire nuovi e inediti percorsi di riflessione e approfondimento. Questo volume testimonia del pregevole lavoro di ricerca svolto da Marica Marzinotto, Valeria Rotili e Stefania Ventra, giovani storiche dell'arte a cui va riconosciuto il merito di aver "riscoperto", studiato e fatto conoscere, anche attraverso una piccola, ma non per questo meno significativa, occasione espositiva, il nucleo delle dodici effigi dei santi artisti, opere di autori afferenti alla scuola di Carlo Maratti rintracciate nel grande numero di ritratti appartenenti alle Collezioni accademiche. Come è da sempre nel suo mandato, l'Accademia accoglie e incoraggia giovani studiosi e partecipa attivamente della loro formazione attraverso collaborazioni e borse di studio, divenendo un vero e proprio luogo di apprendistato professionale, una sorta di laboratorio in cui è possibile intrecciare i saperi, confrontarsi con i documenti, i manoscritti, le opere d'arte, ma anche, come è stato in questa circostanza, con le problematiche del restauro o con gli specifici temi legati all'organizzazione di una esposizione. Le Collezioni accademiche offrono, e questa ricerca ne è ulteriore testimonianza, repertori straordinari per intraprendere sempre nuove ricerche, percorrendo sentieri incrociati, ricchi di suggestive incursioni in vari ambiti, inseguendo il gusto della scoperta e della bellezza imprevista. Quella bellezza che può non essere dichiaratamente espressa, che non è solo dei capolavori e dei maestri riconosciuti dalla storia dell'arte, ma che può apparire, suscitando a volte maggiore piacere, anche tra le trame di vicende solo apparentemente minori. Da queste trame è scaturita la ricerca sui santi artisti, che ha avuto come primo esito una mostra di intenso profilo, il cui valore aggiunto, a mio avviso non irrilevante, è stata anche la "sana economia" che ha informato la sua realizzazione, e ora questo volume che raccoglie gli studi affrontati, apprendo ancora una volta, come sempre deve essere, a nuove prospettive di ricerca.

Francesco Moschini

Presentazione

Da più di un decennio la rinnovata attenzione degli studi sull'importanza dell'Accademia di San Luca nella cultura artistica dei secc. XVII e XVIII ha inevitabilmente portato a una rilettura del ruolo di Carlo Maratti che è apparso con maggiore sicurezza quale indiscusso protagonista della vita e dell'azione dell'istituzione romana dalla seconda metà del Seicento fino alla sua morte, avvenuta nel 1713. In occasione delle celebrazioni del terzo centenario della morte di Maratti, l'Accademia Nazionale di San Luca ha promosso una mostra intitolata *I Santi Artisti. Una regia di Carlo Maratti per l'Accademia di San Luca*, nella quale sono state presentate dodici, delle originarie quattordici, effigi di santi e beati scultori, pittori e architetti, donate dal maestro al momento del suo insediamento nella carica di Principe nel 1700, carica questa che il pontefice Clemente XI Albani significativamente vorrà per lui trasformare in perpetua.

L'occasione ha permesso di recuperare alcune opere poco note della collezione dei dipinti, che sono state studiate, restaurate, valorizzate e rese fruibili al pubblico grazie alla collaborazione di diversi saperi a dimostrare come la straordinaria ricchezza del patrimonio dell'Accademia si presti a continue e rinnovate scoperte. Nel ricostruire la vicenda legata alla donazione della serie marattesca, si è così fatta luce su di un episodio solo apparentemente secondario in realtà significativo segmento della storia dell'istituzione accademica e originale contributo per la storia dell'arte del primo Settecento.

Il presente volume contiene gli esiti di questa prima fase di ricognizione e studio del ciclo e delle sue stimolanti evidenze storiche e artistiche qui esposte dalle storiche dell'arte Marica Marzinotto, Valeria Rotili e Stefania Ventra, già curatrici della mostra.

Angela Cipriani

Premessa

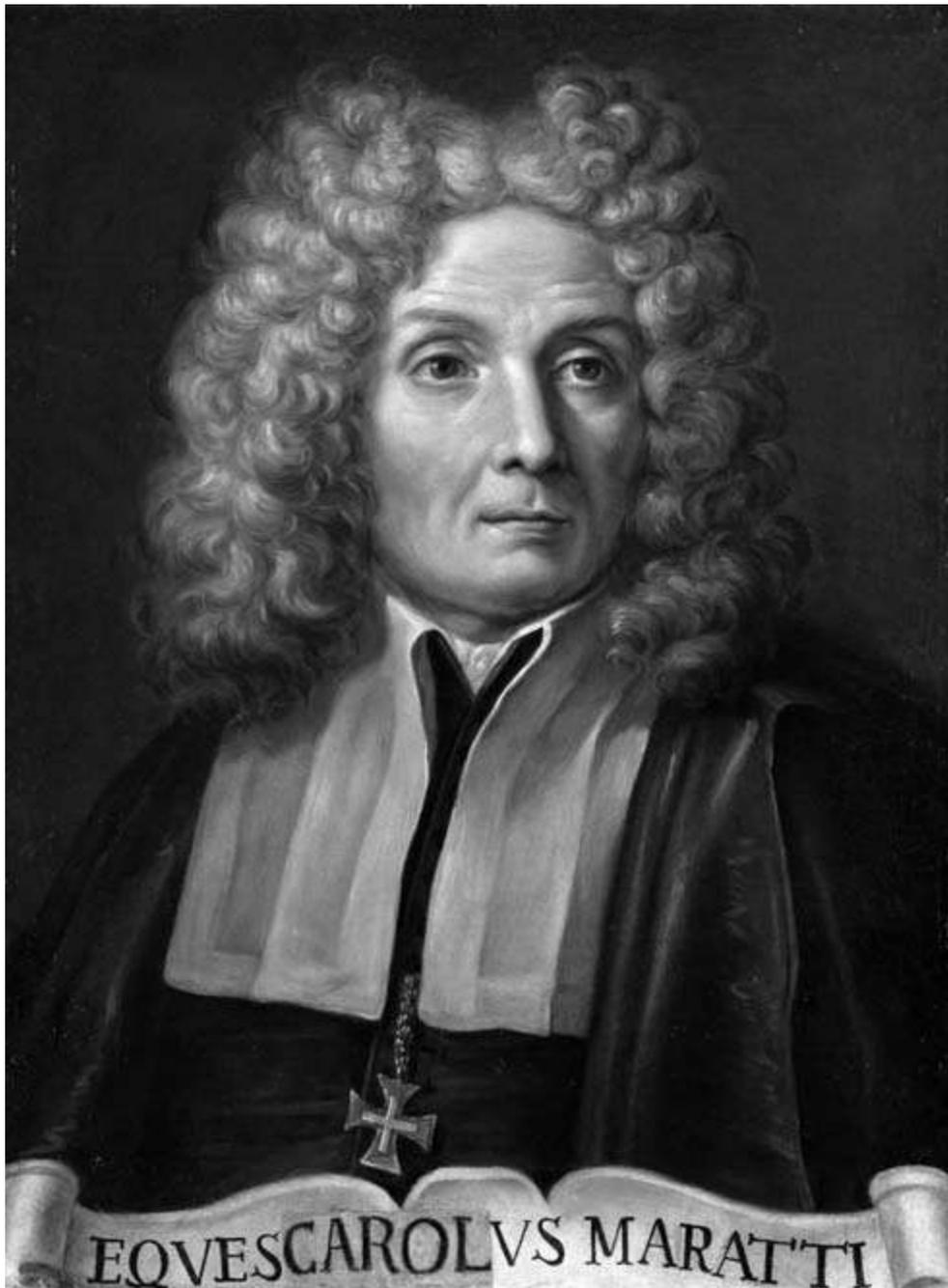
Nel 2013, in occasione delle celebrazioni del terzo centenario dalla morte di Carlo Maratti, l'Accademia Nazionale di San Luca ha promosso la mostra *I ritratti dei Santi Artisti. Una regia di Maratti per l'Accademia di San Luca*, curata da noi con il coordinamento scientifico di Angela Cipriani.

La mostra documentava, attraverso l'esposizione dei dodici ritratti di Santi Artisti donati da Maratti, insieme ad altri due dispersi, al momento del suo insediamento come principe dell'Accademia nell'anno 1700, un episodio significativo dell'impegno di Maratti nell'istituzione romana.

Riuniti e restaurati per l'occasione, i dipinti venivano presentati in mostra divisi in serie di tre, rievocando l'allestimento attestato all'epoca della donazione di Maratti. I documenti purtroppo non testimoniano l'ordinamento della serie voluto dall'artista, pertanto il criterio adottato è stato quello di una consequenzialità cronologica basata sulla vita dei santi effigiati. Anche la scelta di inquadrare i ritratti con cornici dorate segue la volontà di ricostruire filologicamente l'aspetto che dovevano avere al momento della prima esposizione nella «sala Academica» dell'antica sede al Foro Romano, secondo quanto testimoniano i documenti.

Inaugurata nell'ambito del convegno internazionale di studi *Maratti e l'Europa* (Roma, 11-12 novembre 2013), la mostra si prefiggeva il duplice scopo di offrire alla riflessione degli studiosi questo piccolo, ma a nostro avviso significativo episodio dell'azione accademica di Maratti e di restituire alla leggibilità e alla fruizione i dodici ritratti, fino ad oggi separati e conservati in luoghi poco accessibili di Palazzo Carpegna.

Questo volume raccoglie i risultati delle ricerche che hanno accompagnato l'ideazione della mostra e le nostre prime riflessioni sulla serie dei santi artisti.



Anonimo, *Ritratto di Carlo Maratti* (1690 ca.)
olio su tela, cm 65 x 49
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 457

Desideriamo ringraziare l'Accademia Nazionale di San Luca, per avere permesso, incoraggiato e in buona parte sostenuto la realizzazione della mostra e la successiva pubblicazione del libro. Un particolare ringraziamento a Francesco Moschini, Segretario Generale dell'Accademia, entusiasta sostenitore dell'iniziativa e a Marisa Dalai Emiliani, co-Soprintendente alla Galleria, per avere accolto con favore il progetto di mostra.

Ringraziamo tutti gli studiosi che hanno voluto confrontarsi con noi sull'argomento, fornendo importanti spunti di riflessione e di ricerca: Liliana Barroero, Michela Di Macco, Simonetta Prospero Valenti Rodinò, Stella Rudolph e Gonzalo Zolle.

Non possiamo esimerci dal ringraziare il pubblico che ha accolto con grande interesse la mostra, lasciandone memoria nel registro dei visitatori.

Un grazie speciale ad Angela Cipriani, che ci ha consentito di realizzare questo progetto con la generosità che da sempre la contraddistingue.

Roma, luglio 2014

Marica Marzinotto, Valeria Rotili, Stefania Ventra

La donazione dei Santi Artisti di Carlo Maratti per l'Accademia di San Luca. Contesto culturale e portato simbolico

Marica Marzinotto

«Carlo Maratti nostro Principe avendo fatto fare da suoi Giovani con la sua directione quattordici effigie de Santi, e Sante Pittori, Scultori ed Architetti fatti ornare con cornici dorate a 3 per 3 e due in uno solo Quadro ne fece regalo alla nostra Accademia acciò si esponessero nella sala Academica a' publica vista».

Il 10 ottobre del 1700 Carlo Maratti prese possesso della carica di principe dell'Accademia di San Luca, risultando il primo artista nella storia accademica ad essere insignito di una nomina vitalizia¹. Per rendere omaggio all'istituzione, che aveva voluto onorarlo con questo prestigioso riconoscimento, egli fece realizzare ai suoi allievi le effigi dei santi scultori e lapicidi Nicodemo, Claudio, Nicostrato, Sinforiano, Castorio; dei pittori e miniatori santi Lazzaro monaco, Metodio, Dunstano, Felice di Valois, Maria Maddalena de' Pazzi e dei beati Fra' Giovanni da Fiesole e Giacomo Griesinger. A questi si aggiungevano in origine altre due tele, disperse ma testimoniate dai documenti d'archivio, raffiguranti i santi Giulio pittore e architetto e Simplicio scultore, quest'ultimo quasi certamente da identificare con il quinto martire giustiziato insieme ai Quattro Coronati². Sfortunatamente i documenti legati alla donazione non informano della sequenza secondo la quale furono collocati i ritratti al momento dell'ingresso in Accademia, testimoniando tuttavia la loro disposizione a gruppi di tre – tranne una coppia, essendo in tutto quattordici – entro cornici dorate.

All'inizio del 1696, in preparazione dei festeggiamenti per il primo centenario della fondazione dell'istituzione, gli accademici avevano commissionato proprio a Maratti una pala dedicata ai santi artisti, ritratti coralmente³. Probabilmente già in questa occasione fu stilato l'elenco dei personaggi da rappresentare, poi utilizzato da Maratti nell'impresa del 1700 e si può ipotizzare un coinvolgimento del segretario Giuseppe Ghezzi, come vedremo vero regista dell'evento e amico fidato del conterraneo Maratti e, soprattutto, del pittore Lazzaro Baldi nella compilazione di tale elenco. Quest'ultimo ebbe infatti un ruolo non secondario nell'organizzazione del centenario, ricoprendo anche la carica di vice principe proprio nel settembre del 1696⁴, e si era dedicato con fervore alla produzione di pittura devozionale, impegnandosi in particolare nella realizzazione di apparati per le canonizzazioni⁵, tra i quali anche quello per Maria Maddalena de' Pazzi, inclusa nella serie degli artisti accademici.

È nota la sua devozione per san Lazzaro monaco e pittore, di cui redasse una *Vita* pubblicata a Roma nel 1681 e dedicata al principe Livio Odescalchi, nipote del papa⁶. Nello stesso periodo, l'anno dopo essere stato eletto principe, aveva ottenuto inoltre dall'Accademia l'autorizzazione a dedicare allo stesso santo una cappella nella chiesa dei Santi Luca e Martina⁷, poi indicata dal Baldi quale erede universale dei suoi beni nel testamento rogato nel 1698⁸. Ancora, di particolare interesse, risulta la presenza nell'inventario *post mortem* dell'artista, pubblicato da Antonella Pampalone, di due tele che ritraggono i santi Dunstano e Metodio, identificati entrambi come pittori⁹. Infine, nel medesimo inventario del 1703 conservato in copia presso l'Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca, sono menzionati quarantacinque libri «concernenti li più in Vite de Santi»¹⁰. Dunque è possibile che proprio la passione e l'erudizione religiosa di Lazzaro Baldi¹¹ avessero guidato la scelta tematica e l'individuazione dei singoli personaggi da ritrarre nell'opera richiesta a Maratti.

Sempre nel 1695 veniva nominato accademico di merito Filippo Luzi¹², pittore dopo un'iniziale carriera ecclesiastica, allievo prediletto ed esecutore testamentario di Baldi, che presentava quale dono d'ingresso un "Santo Pittore", come registra il verbale della congregazione del 25 settembre¹³. Nelle collezioni accademiche è ancora oggi presente una tela raffigurante i *Santi Luca e Paolo* dono d'ingresso di Luzi, secondo quanto recita la scritta sul retro. Dunque il santo artista per eccellenza nonché patrono dei pittori, e l'apostolo che ne fu il maestro, anch'egli in vario modo legato alla pratica artistica. Del primo non occorre giustificare la presenza, godendo Luca di una consolidata e diffusa tradizione che lo indicava quale primo ritrattista sacro, creatore dei modelli iconografici di Cristo e della Vergine¹⁴. Ma anche san Paolo, maestro di Luca, era spesso associato alle operazioni artistiche, ai lavori manuali e una leggenda ricordata nel IX secolo attribuiva a lui e a san Pietro l'esecuzione di un'immagine della *Trasfigurazione* come mezzo di evangelizzazione e documentazione¹⁵. Entrambi, secondo un'antica ma erronea tradizione, avrebbero soggiornato a Roma nell'Oratorio annesso alla diaconia della chiesa di Santa Maria in via Lata, ove Luca avrebbe dipinto un'immagine della Vergine e scritto i suoi testi come segretario di san Paolo, quest'ultimo costretto in catene per ben due anni, come indica la tela dell'Accademia. Appena eletto, Filippo Luzi intervenne in prima persona nei preparativi del centenario, essendo stato incaricato di eseguire i ritratti mancanti dei promotori dell'istituzione artistica, in particolare l'effigie di Gregorio XIII¹⁶. Altri indizi che collegano l'impresa dei santi e beati artisti per l'Accademia romana alla ricorrenza spettacolare e densa di significato del centenario, nonché alla cultura e alla cerchia di Lazzaro Baldi.

La pala commissionata a Maratti, nonostante la richiesta e almeno un sollecito¹⁷, non risulta essere mai stata realizzata, tanto che nella relazione del centenario non compare tra i quadri esposti¹⁸, e, ad oggi, l'unico precedente noto di raffigurazione dell'insieme degli artisti santi o beati risulta essere la volta dell'oratorio di Santo Stefano di Corconio, affrescata da Giorgio Bonola e aiuti nel 1696, dove compaiono, salvo alcune minime varianti – dettate probabilmente dalla devozione locale – le stesse figure poi fatte eseguire da Maratti a Roma¹⁹. Com'è noto, l'oratorio fu sede delle riunioni della congregazione denominata Accademia di San Luca, fondata dallo

stesso Bonola²⁰. La coincidenza di date fra le due imprese non pare quindi essere casuale, considerati l'alunnato di Bonola a Roma presso il pittore marchigiano – che aderisce all'Accademia di Corconio essendone tra l'altro nominato principe del disegno – e la richiesta di Bonola di affiliazione della congregazione lombarda alla storica accademia romana²¹.

Maratti, nei dodici dipinti conservati alla San Luca, fa inserire i personaggi entro finte cornici ovali che amettono ad uno spazio profondo, simulando degli oculi dai quali le figure si affacciano verso il riguardante. Nella parte inferiore le cornici presentano un cartiglio mistilineo sul quale sono indicati il nome dell'effigiato, talvolta la provenienza o la carica religiosa e l'arte a cui si dedicò in vita. Completano le iscrizioni gli attributi relativi all'attività artistica del santo, mentre i martiri sono riconoscibili grazie alla presenza delle palme che accompagnano l'andamento delle cornici dipinte. La serie dei santi risulta ideata da Maratti in continuità con la già nutrita collezione dei ritratti di artisti dell'Accademia come dimostra il formato stesso, facendosi dunque portatrice di un messaggio completamente diverso rispetto alla raffigurazione di gruppo. Come hanno chiarito gli studi, infatti, il nucleo dei ritratti costituiva una fonte di legittimazione del primato culturale, politico, sociale per l'istituzione romana²². Iniziata forse grazie al dono dell'autoritratto di Federico Zuccari²³, primo principe di San Luca, già nei primi anni del Seicento alla raccolta venne tributata grande importanza, quale mezzo e manifesto del nuovo *status* sociale dell'artista. Nata sul modello della serie degli uomini illustri di Paolo Giovio e di quella degli artisti progettata in seno all'Accademia dell'Arte del Disegno di Firenze, la collezione romana è caratterizzata da subito dalla duplice valenza di storia dell'arte per effigi e di testimone e garante dell'identità dell'istituzione, restituita dai volti dei personaggi che la hanno frequentata e diretta. Al valore storiografico e di *exempla*, dunque, si somma il portato celebrativo e politico, consolidato dalla stessa collocazione dei dipinti: la grande sala accademica ove si riunivano gli artisti membri per svolgere le attività congregative, celebrative e programmatiche più rilevanti, quali le premiazioni dei concorsi²⁴. Viceversa, un secondo locale era destinato esclusivamente alla didattica, come testimoniato dalla tipologia delle suppellettili, funzionali alle esercitazioni pratiche: anatomie in gesso e legno, modellini, riproduzioni di particolari anatomici e di statue classiche²⁵. Nella prima e più grande sala, di rappresentanza appunto, si trovavano anche le effigi dei protettori dell'istituzione, dei pontefici regnanti e quelle degli antenati della professione, dieci ritratti di esponenti di spicco dell'arte antica di cui ancora oggi si conservano due esemplari nelle collezioni accademiche²⁶. Come si è già dimostrato²⁷, l'accrescimento della raccolta dei ritratti era fortemente condizionato dalle disponibilità economiche e logistiche della San Luca, ovviamente da ricondurre alla situazione politica e di prestigio dell'istituzione, assolvendo la serie alla funzione rappresentativa e di promozione sociale delle teorie accademiche e dei suoi membri²⁸. Ed è proprio per tale ragione, che in occasione delle manifestazioni pubbliche, quali la festa annuale del santo patrono e i concorsi, si programmavano interventi conservativi, di riordino e di incremento dei ritratti dipinti. Come è noto, sul finire del XVII secolo, l'evento che richiese maggior impegno per l'istituzione fu la celebrazione del centenario, inteso

anche come momento conclusivo, di riconoscimento ufficiale e pubblico, di quel processo di rilancio dell'Accademia intrapreso da almeno tre decenni. Nel 1695, infatti, ci si preoccupò che «con opportuni discorsi, ed elogj, e colla esposizione de' lavori delle arti eseguiti con pubblico concorso, fossero le arti stesse degnamente celebrate. Il segretario Ghezzi architettò il piano della pompa»²⁹. Di quella importantissima ricorrenza Giuseppe Ghezzi elaborò, a futura memoria, un opuscolo che contiene il resoconto degli eventi nonché la descrizione delle stanze e delle raccolte accademiche. In una delle sale, sotto i ritratti «de' Predecessori Accademici» erano situati quelli di pontefici, benefattori e protettori in parte realizzati proprio per l'occasione³⁰, «non tralasciando fra questi li due di Girolamo Muziani, e Cav. Federico Zuccari, come amantissimi dell'Erezione Accademica»³¹. Nel 1696, infatti, Ghezzi aveva presentato all'istituzione, come ricorda Stefano Susinno, i ritratti celebrativi dei due «patriarchi», realizzati da lui stesso e da Giovanni Maria Morandi³². I due dipinti non rientrano nella serie dei ritratti per diverse ragioni. Il formato più grande, il mutato taglio compositivo e l'inserimento di alcuni attributi li trasformano in vere e proprie immagini-modello, icone dell'istituzione stessa nel suo momento fondativo³³. È in questo contesto che viene elaborata l'idea della pala dei santi artisti che, come per i padri fondatori, si sarebbe comunque distinta dalla serie dei ritratti. La differenza sarebbe stata ancora più grande, e la pala avrebbe poi rischiato, una volta smontato l'allestimento del centenario, di confondersi tra gli altri dipinti di soggetto sacro presenti in Accademia. Maratti, invece, perfettamente consapevole del ruolo delle raccolte di ritratti³⁴, a pochi anni di distanza e con ormai alle spalle il centenario, decide di donare le effigi singole dei santi e beati, a risarcire il tassello ancora mancante dei numi tutelari degli artefici cristiani, nella genealogia di medaglioni improntata sul modello sintattico e storiografico elaborato da Giorgio Vasari nelle *Vite* – «da Cimabue in qua» – al quale in Accademia si affiancavano gli artisti antichi. Come si è accennato, Ghezzi dovette prender parte o quantomeno abbracciare con entusiasmo la decisione di realizzare l'immagine dei santi predecessori, vista la sua capillare e autorevole partecipazione alla vita accademica e al centenario in particolare. Sono noti l'impegno da questi profuso nella riorganizzazione economica ed amministrativa dell'istituzione, nell'incremento e regolarizzazione della didattica, nonché la sua indiscussa capacità nel gestire le occasioni pubbliche e le relazioni con le altre accademie. Ghezzi poi fu spesso incaricato di pronunciare i discorsi di apertura delle cerimonie di premiazione dei concorsi, che sfortunatamente non si sono conservati, ma che almeno nel 1679 sappiamo dovette riguardare la superiorità delle tre arti sopra le altre operazioni manuali e che grande impegno fu dispiegato dal segretario per provare che «S. Luca ha effettivamente dipinto»³⁵.

Dei santi e beati artisti davano conto trattati e scritti d'arte, a partire dal fondamentale *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* edito nel 1582 dal vescovo di Bologna Gabriele Paleotti, il quale dedica un intero capitolo all'argomento, al fine di testimoniare, come lui stesso afferma, il valore e la dignità dell'arte quando piamente esercitata³⁶. Modello dell'artista devoto, tra i più noti e diffusi, rilanciato nel contesto della politica delle immagini nell'età della Controriforma, Fra Giovanni da Fiesole, del quale Vasari sottolinea la pittura devota, fatta «di mano d'un Santo o d'un Angelo

[...] onde a gran ragione fu sempre chiamato [...] frate Giovanni Angelico»³⁷. L'effigie del frate domenicano è presente in quasi tutte le raccolte di uomini illustri, come è il caso della collezione della Pinacoteca Ambrosiana, ove il beato compare già nel nucleo originario risalente alla committenza di Federico Borromeo³⁸. Nelle varie e accresciute edizioni dell'*Abecedario pittorico* di Pellegrino Antonio Orlandi poi, ampia e maggiormente dettagliata risulta la casistica dei santi artisti, inseriti insieme agli altri artefici secondo l'anzianità e in ordine alfabetico³⁹.

La scelta tematica dovette certamente risentire anche del clima culturale e religioso del momento. Sono gli anni del pontificato di Innocenzo XII Pignatelli (1691-1700)⁴⁰, passati alla storia per la sua politica «zelante», austera e assistenziale, mentre è alle porte la ricorrenza dell'anno giubilare, quando finalmente i santi e beati artisti sarebbero approdati nelle collezioni accademiche. Le ragioni che portarono Maratti ad immaginare questa serie e a farne il suo dono all'istituzione romana nell'eccezionale circostanza dell'elezione a principe possono infine anche rispecchiare il desiderio del pittore marchigiano di attirare la benevolenza del pontefice, nella consapevolezza della necessità di garantire all'Accademia la protezione papale.

La serie marattesca presenta, sul cartiglio, la data della donazione, diversamente dagli altri ritratti della collezione, ove compaiono date relative alla biografia dell'effigiato, ad ulteriore testimonianza dell'intento strategico di Maratti nell'immaginare le tele esposte nella «Sala Accademica a' pubblica vista», come nucleo omogeneo in manifesto collegamento con l'anno del possesso e, perché no, con l'anno giubilare.

Insieme alle quattordici tele, Maratti offrì all'Accademia la rifoderatura del dipinto raffigurante *San Luca che dipinge la Vergine* di Antiveduto Grammatica, copia dell'opera-simbolo dell'istituzione, per cui fece anche realizzare una ricca cornice⁴¹. Dallo stesso documento sappiamo poi che la pala si trovava allora nell'anticamera della sede al Foro Romano⁴², nell'ambiente che immetteva nella sala più grande e di rappresentanza ove, come si è detto, sarebbero stati collocati i ritratti. Elementi che concorrono ad avvalorare la lettura di una forte valenza simbolica nella regia di Maratti che focalizza il proprio intervento da un lato sulla serie dei ritratti, numi tutelari e garanti dell'identità dell'istituzione, dall'altro sul dipinto-simbolo dell'istituzione stessa, che non a caso raffigura il santo patrono dei pittori mentre realizza il sacro ritratto alla presenza di Raffaello che, per contiguità, assume a sua volta il ruolo di patrocinatore dell'Accademia romana. E forse non è un caso se, a quasi un secolo di distanza, i santi artisti sarebbero stati strategicamente collocati ai lati del «San Luca dipinto [...] da Raffael Santio»⁴³, quasi a creare un nuovo *pantheon* delle tre arti, presieduto dal protettore dell'istituzione accademica romana.

NOTE

1. Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca (da ora in poi AASL), vol. 45, ff. 178v, 180r; vol. 46, ff. 98v, 100v, 101v, 104v, 106v, 108v, 109v, 113r. Il 17 gennaio 1706 il pontefice Clemente XI stabilì che a Maratti venisse concesso il «titolo honorifico del Principato sino tanto Dio lo teneva in Vita»; AASL, vol. 46/a, ff. 50-51.

2. AASL, vol. 46/a, ff. 9-10. La donazione è ricordata anche in M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Stamperia De

Romanis, Roma 1823, p. 159. La serie completa dei quattordici santi e beati è registrata in *Indice de studij appartenenti alla Pittura, Scultura, et Architettura, cioè Disegni, Pitture, Stampe, Rilievi, Bassorilievi, e Concorsi de Gioveni Studenti di quest'Arti, che si conservano nell'Accademia di S. Luca di Roma sotto la Custodia de SS.ri Bonaventura Lamberti, e Pietro de Pietri*, AASL, Miscellanea Inventari, fasc. II, 1715 ca., f. 292. La serie completa è ancora segnalata nella guida a stampa della galleria del 1864; *Guida della Galleria della Insigne e Pontificia Accademia di San Luca in Roma*, Roma 1864, p. 14.

3. AASL, vol. 45, ff. 164r-164v.

4. AASL, vol. 46, f. 87v. Baldi, presente a tutte le congregazioni intime per discutere questioni relative alla ricorrenza, risulta essere giudice per la classe della pittura, insieme a Maratti, del concorso bandito per l'occasione; G. Ghezzi, *Il Centesimo dell'Anno 1695 celebrato in Roma dall'Accademia del Disegno, essendo Principe il Signor Cavalier Carlo Fontana architetto. Descritto da Giuseppe Ghezzi pittore, e segretario accademico*, Roma 1696, p. 38.

5. Su questo particolare aspetto della produzione di Baldi si vedano gli articoli pubblicati negli anni Settanta e Ottanta da Vittorio Casale. Da ultimo con bibliografia precedente V. Casale, *Culto dei Santi, Istituzioni e classi sociali nell'età preindustriale*, a cura di S. Boesch Gajano e L. Sebastiani, atti del convegno (Roma 1981), L'Aquila-Roma 1984, pp. 735-788.

6. L. Baldi, *Breve compendio della vita e morte di San Lazzaro, monaco et insigne pittore, che sotto Teofilo Imperatore iconomaco molti tormenti pati per la pittura, e culto delle sacre immagine*, Fei, Roma 1681.

7. AASL, vol. 46, ff. 23v, 24r, 33v, ff. 44r-44v; vol. 45, 62v-63r, 80r-80v, 82r-82v. I documenti relativi alla cappella sono stati pubblicati in K. Noehles, *La chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Roma 1969, pp. 359-360.

8. Il testamento è conservato in AASL, vol. 165, ff. 163r-178v; in particolare f. 166r. Cfr. *Disegni di Lazzaro Baldi nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, catalogo della mostra a cura di A. Pampalone (Roma, Villa Farnesina 23 novembre 1979-28 febbraio 1980), Roma 1979, p. 59.

9. A. Pampalone, *Disegni di Lazzaro Baldi...*, cit., pp. 153, 155.

10. AASL, vol. 165, f. 214v.

11. Lione Pascoli ricorda come, negli ultimi venti anni di vita, Baldi preferisse dedicarsi alla speculazione critica, impegnato in dotte disquisizioni con altri amatori d'arte; cfr. P. Ferraris, *Una confraternita e una bottega artistica nella Roma intorno al 1700: la Compagnia della Madonna del Pianto e lo "studio" di Lazzaro Baldi*, in «Storia dell'arte», 58 (1986), pp. 259-260. Sul pittore si veda anche M.G. Bernardini, *Lazzaro Baldi*, in A. Lo Bianco, a cura di, *Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia 31 ottobre 1997-10 febbraio 1998), Milano 1997, p. 213-222.

12. Presente in Accademia fino al 1720, il pittore fu dichiarato per ben due volte vincitore dei concorsi accademici, nel 1683 (AASL, vol. 45, f. 114v) e nel 1692 (A. Cipriani, a cura di, *I premiati dell'Accademia 1682-1754*, Roma 1989, p. 21). Come è noto, coabitò con il maestro per venti anni. Il fratello del pittore, che come lui aveva intrapreso la carriera ecclesiastica vestendo l'abito agostiniano, nel 1695 venne nominato priore del convento di San Gregorio da Sassola. Si veda A. Rossi, a.v. *Luzi Filippo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 66, Roma 2006, pp. 702-704.

13. AASL, vol. 45, f. 163r.

14. Si vedano principalmente M. Bacci, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa 1998 (Piccola Biblioteca Gisem, 14); C. Valenziano, *Evangelista e pittore. Discepolo e scultore. La Madonna di San Luca e il Crocifisso di Nicodemo miti verso l'autentica icone cristiana*, Panzano in Chianti (Fi) 2003.

15. P.G. Longo, *La gloria degli artisti "devoti" nella cappella di San Luca di Corconio tra Controriforma e Barocco: teorie e iconografie*, in «Novarien», 41 (2012), p. 123.

16. AASL, vol. 45, f. 164r. Il 4 novembre 1696 si stabilì che per il ritratto di Gregorio XIII «si muti la testa a quello che si ha di Innocenzo XI», pratica già in uso, documentata anche nel 1667, quando Filippo Naldini venne pagato per aver sostituito il volto di Alessandro VII con quello del nuovo pontefice Clemente IX (AASL, vol. 42/a, f. 192v; Giustificazioni II, n. 693).

17. Dopo la richiesta del quadro datata 20 gennaio, il 3 maggio gli accademici Carlo Fontana e Lorenzo Ottoni vengono incaricati dal congresso dei membri di recarsi da Carlo Maratti «acciò effettui il Disegno che deve favorire per il Quadro de Santi Professori»; AASL, vol. 45, f. 164v.

18. G. Ghezzi, *Il Centesimo...*, cit.

19. Cfr. P.G. Longo, *La gloria...*, cit., pp. 91-135.

20. Sull'Accademia di San Luca a Corconio si vedano: C. Carena, *La congregazione di San Luca a Corconio*, in «Novarien», 15 (1985), pp. 40-57; C. Savoini, *Accademici di San Luca di Corconio nella chiesa di San Pietro in Carcegna (Novara)*, in «Arte lombarda», 102-103 (1992), 3-4, pp. 69-74; F. Bianchi Janetti, *L'Accademia di Corconio*, in G. Bora, M.T. Caracciolo, S. Prosperi Valenti Rodinò, a cura di, *I disegni di del Codice Bonola del Museo Nazionale di Belle Arti di Santiago del Cile*, Roma 2008, pp. 49-56. Su Gregorio Bonola: C. Carena, *Giorgio Bonola pittore (1657-1700)*, Anzola d'Ossola 1985; C. Bermanni, a cura di, *Giorgio Bonola e il suo tempo*, atti del convegno (Orta San Giulio 8-10 settembre 2000), Novara 2002.

21. AASL, b. 69, nn. 221, 223; AASL, vol. 45, ff. 173r, 176v; AASL, vol. 46, f. 92v. Si veda inoltre G. Incisa della Rocchetta, *Una richiesta di aggregazione non accolta dall'Accademia di San Luca*, in «Strenna dei romanisti», 36 (1975), pp. 239-243.

22. Si vedano principalmente: S. Susinno, *I ritratti degli accademici*, in C. Pietrangeli, a cura di, *L'Accademia Nazionale di San Luca*, Roma 1974, pp. 201-270; G. Incisa della Rocchetta, *La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca*, Roma 1979; D.L. Sparti, *Un nuovo documento per la serie di ritratti d'artisti dell'Accademia di San Luca*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», IV, 1-2 (1996), pp. 325-337; M. Marzinotto, *La collezione dei ritratti accademici. Origine, incrementi e definizione dei modelli iconografici nei secoli XVI e XVII*, in *Atti dell'Accademia, 2009-2010*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2011, pp. 197-224.

23. Occorre tuttavia tener presente che anche di recente sono stati avanzati dubbi sulla paternità di questo dipinto; cfr. la scheda di M.R. Pizzoni in *Caravaggio. Mecenate e pittori*, catalogo della mostra a cura di M.C. Terzaghi (Caravaggio, Palazzo Gallavresi 25 settembre-12 dicembre 2010), I Quaderni del Museo Bernareggi, Cinisello Balsamo (Mi) 2010, p. 61-63.

24. La serie dei ritratti è documentata la prima volta da un inventario dei beni stilato nel 1624 (*Inventario 25 ottobre 1624*, Archivio di Stato di Roma (da ora in poi ASR), *Trenta Notai Capitolini*, Ufficio 15, Notaio Erasmus Spannochia, vol. 102, ff. 210r-211v, 219r. Il documento è stato pubblicato in: K. Noehles, *La chiesa...*, cit., doc. n. 17, p. 336.). Nel verbale della visita apostolica dell'anno successivo i ritratti sono precisamente localizzati nella sala ove «si riuniscono i Pittori la domenica per esercitare l'arte dell'Accademia» (*Idem*, doc. 18, pp. 336-337).

25. Già negli statuti di inizio Seicento era inserita la norma riguardante la necessità di tenere distinte, in stanze diverse, le funzioni congregative e quelle didattiche; *Statuti della Accademia de i Pittori e Scultori di Roma*, AASL, 1607.

26. Si tratta di Panfilio Macedone, maestro di Apelle e Soso musicista, del periodo ellenistico (cfr. G. Incisa della Rocchetta, *La collezione...*, cit., p. 16), ultima testimonianza dei nove o dieci presenti in Accademia almeno dal 1624, come documenta l'inventario dei beni redatto quell'anno, e ancora registrati all'inizio del Settecento (*Indice de studij...*, cit., f. 290).

27. Da ultimo e con bibliografia aggiornata M. Marzinotto, *La collezione...*, cit.

28. Ad esempio nel 1672, terminata la costruzione della nuova sede accademica, si provvide a una vera e propria revisione della serie, incrementata, uniformata e riorganizzata compiutamente, come registra l'elenco manoscritto *Nomi de ritratti de Pittori morti*, AASL, b. 69, n. 312/A.

29. M. Missirini, *Memorie per servire...*, cit., p. 149. Sull'artista e letterato marchigiano si vedano principalmente: G. De Marchi, *Mostre di quadri a S. Salvatore in Lauro (1682-1725). Stime di collezioni romane*, Roma 1987; V. Martinelli, a cura di, *Giuseppe e Pier Leone Ghezzi*, Roma 1990; *Sebastiano e Giuseppe Ghezzi protagonisti del Barocco*, catalogo della mostra a cura di G. De Marchi (Comunanza, Palazzo Pascali 8 maggio-22 agosto 1999), Venezia 1999; T. Pangrazi, *Estetica e Accademia. La retorica delle arti in Giuseppe Ghezzi (1634 - 1721)*, Roma 2012.

30. Giuseppe Ghezzi sottolineava l'importanza sostanziale dei ritratti, considerati «vero attestato di produzione»; G. Ghezzi, *Il Centesimo...*, cit., p. 12.

31. Uno stralcio dell'opuscolo è pubblicato in: D.L. Sparti, *Un nuovo...*, cit., p. 333. Il 27 marzo 1695 la congregazione accademica aveva stabilito: «sopra tutte le cose è necessario far li ritratti del Mutiani e del Zuccari in tela d'Imperatore»; cfr. A. Cipriani, G. De Marchi, *Appunti per la storia dell'Accademia di San Luca. La collezione dei dipinti nei sec. XVII e XVIII*, in *An architectural progress in the Renaissance and Baroque*, Papers in art history from the Pennsylvania State University, vol. VIII, 1992, p. 702.

32. Si vedano: S. Susinno, *I ritratti...*, cit., pp. 224-227; L. Bortolotti, *Ritratto di Federico Zuccari con il libro "Della Simmetria de' Corpi Umani" di Dürer*, in *Dürer e l'Italia*, catalogo della mostra a cura di K. Herrmann Fiore (Roma, Scuderie del Quirinale 10 marzo-10 giugno 2007), Milano 2007, pp. 360-361.

33. Per un'analisi sommaria dei dipinti, oltre ai testi già ricordati, si consulti: G. Incisa della Rocchetta, *La collezione...*, cit., p. 103.
34. Come è stato ricordato di recente da Novella Barbolani di Montauto al convegno su Maratti tenuto a Roma in Palazzo Corsini (12-13 maggio 2014), l'artista aveva rivestito un ruolo importante all'Accademia medicea e come intermediario di Cosimo III, il quale si era servito del maestro essendo intenzionato a incrementare la collezione di ritratti di artisti del cardinale Leopoldo de' Medici, suo zio.
35. AASL, vol. 45, ff. 72v-73r. Su Ghezzi e l'Accademia si veda in particolare G. De. Marchi, *Sebastiano e Giuseppe...*, cit., pp. 65-74.
36. G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, 1582; ed. consultata a cura di S. Della Torre, Città del Vaticano 2002 (Monumenta Studia Instrumenta Liturgica, 25); cfr. P.G. Longo, *La gloria...*, cit., p. 108.
37. G. Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Giunti, Firenze 1568; ed. integrale con introduzione di M. Marini, Roma 1991, p. 383.
38. M. Consadori, *scheda*, in *Musei e Gallerie di Milano*, tomo terzo *Pinacoteca Ambrosiana*, Milano 2007, p. 292.
39. Del testo, dato alle stampe una prima volta a Bologna nel 1704, si è consultata l'edizione napoletana del 1733; P.A. Orlandi, *L'Abecedario pittorico Dall'autore Ristampato, Corretto, ed Accresciuto di molti Professori, e di altre notizie spettanti alla pittura, ed in quest'ultima impressione con nuova, e copiosa aggiunta di alcuni altri Professori. All'Illustrissimo signore il Signor Cavaliere D. Francesco Solimena*, N. e V. Rispoli, Napoli 1733.
40. Si vedano principalmente: *Le immagini del SS.mo Salvatore. Fabbriche e sculture per l'Ospizio Apostolico dei Poveri Invalidi*, catalogo della mostra a cura di B. Contardi, G. Curcio, E.B. Di Gioia (Roma, Castel Sant'Angelo 16 dicembre 1988-5 febbraio 1989), Roma 1988; B. Pellegrino, a cura di, *Riforme, religione e politica durante il pontificato di Innocenzo XII (1691-1700)*, atti del convegno (Lecce 11-13 dicembre 1991), Galatina (Le) 1994; C. Giometti, *L'umiltà vince l'ambizione. Un tentativo naufragato di politica culturale nella Roma di Innocenzo XII (1691-1700)*, in N. Barbolani di Montauto et al., a cura di, *Arte e politica. Scritti per Antonio Pinelli*, Firenze 2013, pp. 107-110.
41. L'opera è analizzata brevemente in K. Noehles, *La chiesa...*, cit., p. 47. Si consultino anche: G. Papi, *Antiveduto Grammatica*, Soncino 1995, pp. 27-28; H.P. Riedl, *Antiveduto della Grammatica (1570/71-1626) Leben und Werk*, München Berlin 1998, cat. 50, pp. 174-175.
42. AASL, vol. 46/a, ff. 9-10.
43. L'indicazione è registrata in un inventario manoscritto della quadreria dell'Accademia databile al 1787-1788 e attualmente conservato presso la Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma. La trascrizione del documento è in: A. Fiabane, *L'Accademia di San Luca nel XVIII secolo: un inventario inedito della quadreria*, in A. Fiabane, a cura di, *Giovani studiosi a confronto. Ricerche di storia dell'arte dal XV al XX secolo*, Roma 2004, pp. 133-158.

Maratti e l'Accademia I Santi Artisti come repertorio di modelli

Stefania Ventra

La *summa* delle riflessioni di Carlo Maratti intorno all'insegnamento accademico è certamente rappresentata dal ben noto disegno raffigurante la *Accademia di Pittura*, eseguito dall'artista per il marchese del Carpio intorno al 1680-82¹. A quella data, Maratti era accademico di San Luca da un ventennio, da quando cioè, nell'agosto del 1662, era stato ammesso nel consesso² a poco più di un anno dalla scomparsa del suo autorevole maestro, Andrea Sacchi, per riportare tra le fila dell'Accademia romana un rappresentante di spicco dell'impostazione classicista di derivazione emiliana trasferita ed evoluta a Roma tramite la linea Carracci-Albani-Sacchi.

Il disegno esplicita attraverso le scene rappresentate e i motti che le accompagnano il modello di formazione per i giovani artisti considerato efficace da Maratti. Ben consapevole, come riporta Bellori, «che una buona scuola può fare un buon discepolo»³, Maratti prescriveva che il giovane artista si esercitasse «mai abbastanza» sullo studio dell'antico, per cui inseriva nella composizione l'*Ercole Farnese*, l'*Antinoo del Belvedere* e la *Venere Medici*, e che si dedicasse allo studio dell'anatomia, della prospettiva e della geometria «tanto che basti». A coronare il tutto, l'eloquente monito espresso dalle Muse: «senza di noi ogni fatica è vana», in riferimento ai principi belloriani enunciati dall'antiquario proprio di fronte al consesso degli accademici di San Luca nel 1664, in coincidenza con il primo mandato di Maratti come principe dell'istituzione⁴, nel suo celebre discorso sull'*Idea*, definita come momento di ispirazione dell'artista che si traduceva in opera attraverso il disegno.

La serie dei santi artisti, ideata da Maratti nel momento apicale della sua carriera nella San Luca, va letta come un secondo, più completo manifesto della sua visione dell'insegnamento accademico e, anzi, come un'esposizione attraverso cui mostrare i raggiungimenti della «scuola romana» – laddove il termine «scuola» va inteso nel duplice senso di indirizzo stilistico e luogo di insegnamento – prodotti dall'esercizio accademico. È noto agli studi, ed è qui trattato nelle pagine di Valeria Rotili, come Maratti fosse in grado all'occorrenza di indirizzare rigorosamente i suoi collaboratori ad uniformare la loro espressione pittorica alla sua maniera. Sebbene molto spesso sia individuabile la presenza di collaboratori, più o meno capaci, nelle opere del maestro, nessun intervento tradiva l'unità formale del progetto. Nel caso dei santi

artisti, al contrario, quello che emerge è un panorama di varietà di maniere, che non può essere pertanto considerato casuale, ma deve essere inteso come volutamente esibito dall'ormai maturo maestro.

I dodici ritratti si presentano come un repertorio di teste di carattere, tutte votate a quella capacità di «avvicinarsi con la mente alle cose divine per non esser bastante umano ingegno per unire insieme santità e bellezza celeste con umane forme», considerata da Bellori, che ne scrive proprio nella *Vita* di Maratti in riferimento ad altre opere, come «una delle maggiori operazioni della pittura»⁶. Un dispiegamento di santi, dunque, innanzitutto caratterizzati da quelle espressioni di sguardi e di gesti a quella data codificate dall'artista come proprie delle rappresentazioni di figure in diretto contatto con il divino: le mani incrociate sul petto di *San Claudio* e del *Beato Angelico*, gli occhi innalzati al cielo con poche eccezioni, a suggerire peraltro la necessità, in un'impresa come questa, di assumere come fonte basilare l'opera di Guido Reni. Un catalogo di varietà è individuabile anche nell'inserimento nello spazio delle dodici figure. Pur dando vita a ritratti a mezzo busto, Maratti utilizza l'espedito della nicchia ovale per suggerire profondità e dare vita ad uno spazio tridimensionale ben definito all'interno del quale collocare le figure dei santi in modo sempre diverso, modulato attraverso l'indirizzo della luce e la resa dello scorcio, realizzando di fatto un'illustrazione dei buoni risultati cui può condurre quel «tanto che basta» dello studio della geometria. Allo stesso modo, le mani in primo piano di alcuni dei santi, alcune delle quali sembrerebbero eseguite dal medesimo pennello (*Sinforiano*, *Lazzaro Monaco* e *Giacomo Alemanno*) quasi a volere uniformare in questo senso almeno una parte della serie, attraverso l'analitica indagine dei muscoli, dei nervi e dell'articolazione delle falangi sembrano suggerire un riferimento preciso allo studio dell'anatomia. L'assimilazione e la rielaborazione dei celebri esempi dell'antichità classica è alla base di alcuni dei «tipi» proposti nella serie, che infatti palesano la loro derivazione da modelli scultorei, come è il caso di *Sinforiano*, che certamente tiene presente l'*Ercole Farnese*, non a caso inserito da Maratti nel suo disegno sulla *Accademia*, o del volto di *Dunstano*, inevitabilmente da mettere in riferimento con il *Laocoonte*, di cui mantiene i tratti somatici, la capigliatura, lo scorcio e la posizione, ma la cui smorfia di sublimata sofferenza si trasforma in un fiducioso sguardo verso il divino.

Fin dal 1670, Maratti si occupò molto spesso in Accademia dell'*atto del modello*, operazione attraverso la quale si dettavano le linee-guida della formazione dei giovani nella pratica del panneggiare e del disegno dal nudo⁷. È ancora una volta Bellori a sottolineare, nella sua *Vita* di Maratti, come secondo l'artista la disposizione del panneggio costituisse l'esercizio più difficile per il pittore, facendo dire a Maratti che mentre «l'ignudo prende tutta la sua forma dalla natura» ed è quindi sufficiente una buona capacità di imitazione del vero per realizzarlo, «i panni non hanno forma naturale e dipendono in tutto dall'arte e dall'erudizione del disegno in saperli adattare»⁸. Anche in questo la serie dei santi artisti esprime un repertorio di modi di panneggiare – molti dei quali purtroppo illeggibili per motivi conservativi⁹

– e, soprattutto nel caso di *Nicodemo*, proprio il panneggio sembra essere l'oggetto primario della riflessione dell'esecutore, il quale, nella realizzazione di un solo braccio, però messo in primo piano, risponde alla necessità di «conformarsi con lo stesso ignudo che ricoprono»¹⁰, imprescindibile insegnamento leonardesco, provandosi con la difficile «industria dell'arte»¹¹. Nel loro essere teste di espressione, le effigi dei santi rappresentavano poi, nell'insieme, un'esercitazione sul ritratto, genere a quella data ormai in via di emancipazione dalla condanna gerarchica del secolo precedente, nel quale Maratti si distinse con creazioni che rappresentano vertici della sua produzione pittorica, come il ritratto di Clemente IX Rospigliosi, quello di Bellori, o quello, eccezionalmente a figura intera per adesione ai modelli francesi, del cardinale Barberini¹². Proprio a proposito di quest'ultima impresa, è Bellori a porre l'accento sulla straordinaria maestria con cui l'artista aveva riprodotto la tenda di broccato, il tavolino sul quale sono posati il campanello, il crocifisso, la berretta cardinalizia e alcuni fogli, specificando di non tralasciare di «annotare tali minuzie [...] nelle quali Carlo, come in tutte le altre parti ha impiegato bene l'ingegno»¹³. Sempre secondo Bellori, infatti, i brani di natura morta che accompagnano i grandi ritratti sono importanti per ambientare la rappresentazione e perché i personaggi raffigurati «non restino in solitudine»¹⁴, codificando e motivando un'usanza derivante dai grandi esempi della pittura moderna. La serie dei santi artisti, letta come un dispiegamento finalizzato ad illustrare i raggiungimenti dell'Accademia romana, non poteva tralasciare questo aspetto. Maratti immaginò una serie di effigi di santi i cui attributi, identificativi del mestiere artistico cui erano dediti i ritrattati, sono posti nella fascia inferiore del quadro, come posati su di una balaustra ideale, dando vita a dei veri e propri brani di natura morta di altissima qualità. Basti citare in proposito il meraviglioso spartito che accompagna *Dunstano*, i pennelli di *Metodio*, che, uno diverso dall'altro, consentono l'individuazione del preciso uso che se ne fa in pittura, o ancora l'ampolla trasparente che caratterizza *Maria Maddalena de' Pazzi*, nonché le verdi corone composte da foglie di palma che incorniciano i ritratti dei cinque martiri *Nicostrato*, *Claudio*, *Sinforiano*, *Castorio* e *Lazzaro*. Il *ductus* pittorico delle dodici effigi è decisamente disomogeneo, quasi a suggerire, nell'ormai codificata esistenza di diverse «scuole» pittoriche italiane, contrapposte a seconda della peculiarità principale che le contraddistingueva, la capacità di quella romana di poterle comprendere tutte, proprio grazie alle esercitazioni accademiche sulle parti della pittura¹⁵. Ad esempio, mentre un'eleganza rinascimentale ottenuta per velature e sottolineate dal cangiantismo dei panni contraddistingue le due figure *pendant* di *Claudio* e *Nicostrato*, pennellate grasse e corpose costruiscono il viso di *Dunstano*, su cui la luce è data attraverso evidenti rialzi a biacca; a fronte di una figura ottenuta, soprattutto nelle mani, per via di accostamento di luci e ombre, come *Metodio*, il ritratto di *Beato Angelico* restituisce una forte matrice disegnativa toscana. Per Maratti, ideatore di un linguaggio di sintesi che, sostanziato di equilibrio fra disegno e colore, informato della monumentalità derivata dall'antico e da Raffaello, votato all'insegnabilità, aveva rifondato la «scuola romana», la serie dei santi artisti

fu l'espedito per mostrare, separate e messe a confronto, tutte le istanze che la "sua" Accademia era stata in grado di riunire. A fianco ad un linguaggio unitario, moderno, ormai formalizzato e sulla via della diffusione dentro e fuori i confini dello Stato Pontificio, che caratterizzava l'opera con cui si era accreditato presso la committenza nazionale ed internazionale¹⁶, dentro l'Accademia e per l'Accademia egli sceglieva di illustrare le vie che avevano condotto all'eccelso risultato, mettendo in opera una virtuosistica prova corale, una sorta di teatro in cui i vari personaggi rappresentassero le parti in cui un buon maestro doveva fare esercitare i suoi allievi. Non a caso, in quanto manifesto dell'Accademia "di Maratti", il Principe volle che i ritratti fossero esposti in un luogo di rilievo all'interno della sede dell'istituzione, come ha qui illustrato Marica Marzinotto. Il riferimento non poteva che essere al «dotto Ateneo» di Raffaello, che, in particolar modo nelle Stanze Vaticane, di cui Maratti era Custode e che avrebbe di lì a poco restaurato con l'aiuto della sua nutrita bottega, aveva saputo riunire disparate sollecitazioni, maniere, peculiarità in uno dei più alti esiti della produzione artistica di tutti i tempi.

L'Accademia in cui Maratti aveva fatto il suo ingresso nel 1662 era un'istituzione alla ricerca di una propria precisa identità, in un clima culturale in cui la riflessione teorica sulla produzione artistica e il tentativo di sistematizzarla era ormai un processo più che avviato. Non ancora codificato un canone normativo, non ancora sistematizzata la didattica in ogni sua forma, si tentava di mettere mano al programma complessivo dell'istituzione, alla ricerca dell'affermazione nei fatti di quel ruolo di guida nelle politiche artistiche della capitale pontificia che era stato dichiarato sulla carta già da Urbano VIII Barberini. Stando all'analisi delle presenze all'interno dell'istituzione nel secondo Seicento, il processo percorreva la via della varietà ed era volto a fare della San Luca il luogo privilegiato del confronto fra le istanze della modernità, come conferma anche l'imposizione per statuto di esporre nei locali in cui si svolgevano le attività quotidiane solo opere di artisti viventi¹⁷. L'Accademia divenne invece, negli anni dell'egida marattesca, il tempio dell'insegnamento artistico improntato all'esaltazione della *Idea*¹⁸. Alla base delle tre arti sorelle – pittura, scultura, architettura – il disegno determinava la *Æqua Potestas*, quella parità fra le arti che, proprio durante il principato perpetuo dell'artista, sarebbe stata elevata ad emblema dell'Accademia romana e avrebbe informato l'istituzione dei Concorsi Clementini, finanziati da Clemente XI Albani a partire dal 1702 e messi in opera con il non trascurabile contributo dell'allora Segretario accademico Giuseppe Ghezzi¹⁹. La volontà, da parte di Maratti, di tenere ben strette le redini della formazione dei giovani e, attraverso questo, di orientare la produzione artistica romana della sua epoca, si espresse, oltre che nel discepolato diretto presso la sua bottega, proprio attraverso il suo impegno nella didattica nella San Luca. Una delle sue prime iniziative fu quella di offrire, nel 1663, il denaro necessario per le premiazioni dei giovani artisti che prendevano parte ai concorsi²⁰. Tra le preoccupazioni ci fu anche quella della selezione dei modelli offerti agli studenti per la copia dall'antico – pratica che costituiva il primo gradino della didattica accademica – tanto che nel 1711 egli

donò all'Accademia una copia in gesso modellata sul vero del celebre *Gladiatore Borghese*²¹. I canoni compositivi e stilistici elaborati da Maratti andavano a soddisfare l'esigenza di un riferimento normativo per l'Accademia romana e poterono essere declinati, propagandati e diffusi anche grazie all'intelligente meccanismo creato per le premiazioni dei Concorsi, che gli studi hanno dimostrato essere momenti fondamentali dell'azione tanto artistica quanto politica dell'Accademia di Maratti e di Ghezzi²². Così, se tra la fine del Seicento e il primo quarto del Settecento l'ambiente artistico romano – ma non solo – fu dominato dalla figura di Maratti e dalla scuola dei cosiddetti maratteschi, questo poté accadere anche grazie all'attenzione del maestro verso le prime fasi della formazione artistica dei giovani²³.

Nel 1706, a causa dei problemi di salute dovuti all'età avanzata, Maratti inoltrò a papa Clemente XI la richiesta di poter rinunciare al proprio principato, ma il pontefice decise che il pittore avrebbe mantenuto comunque la carica onorifica di principe, riconoscendo ancora una volta l'indiscusso ruolo da protagonista di Maratti nella politica culturale del pontificato Albani²⁴.

Carlo Maratti morì il 15 dicembre del 1713. Consapevole della necessità di costanti introiti per garantire la continuità nella didattica accademica, egli fece sì che la sua entrata personale, assegnatagli da papa Clemente XI, fosse, dopo la sua morte, devoluta all'istituzione che aveva guidato per molti anni²⁵. A memoria dei raggiungimenti del suo metodo di insegnamento e della "sua" Accademia, rimasero le allora quattordici effigi dei santi artisti, una regia di Maratti per l'Accademia di San Luca.

NOTE

1. Il disegno è citato in toni elogiativi da G.P. Bellori, *Vita ed opera di pitture del signor Carlo Maratti* (1672-1795), in G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino 1976, ed. 2009, vol. 2, pp. 629-630; Per una trattazione critica si vedano S. Rudolph, *Carlo Maratti. L'Accademia di Pittura (1680-1682 circa)*, in *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra a cura di E. Borea e C. Gasparri (Roma, 2000), Roma 2000, vol. 2, p. 483 e relativa bibliografia; M. di Macco, *La mente e la mano dei pittori, a Roma nella prima metà del Settecento: fonti, autorità, modelli tra canone classico e della modernità*, in *Roma e l'Antico. Realtà e visione nel '700*, catalogo della mostra a cura di C. Brook e V. Curzi (Roma, 2010), Roma 2010, pp. 183-190 (184). Per l'incisione tratta da Nicolas Dorigny dal disegno di Maratti S. Rudolph, *Nicolas Dorigny da Carlo Maratti. L'Accademia di Pittura (1728)*, in *L'idea del Bello...*, cit., pp. 483-484.
2. Archivio Storico dell'Accademia di San Luca (da ora AASL), vol. 43, f. 134r.
3. G.P. Bellori, *Le vite de' pittori...*, cit., ed. 2009, vol. 2, p. 626.
4. Si veda A. Cipriani, *Bellori ovvero l'Accademia*, in *L'idea del Bello...*, cit., pp. 480-482.
5. G.P. Bellori, *Le vite de' pittori...*, cit., ed. 2009, vol. 2, p. 590.
6. *Ibidem*.
7. AASL, vol. 43, ff. 198v, 210r, 232v, vol. 45, ff. 14r, 38r, 46r; vol. 46, f. 4r, 11r.
8. G.P. Bellori, *Le vite de' pittori...*, cit., ed. 2009, vol. 2, p. 631.
9. Si veda a tal proposito il capitolo *Vicende della storia conservativa*.
10. G.P. Bellori, *Le vite de' pittori...*, cit., ed. 2009, vol. 2, p. 631.
11. Ivi, p. 632. Così Maratti, secondo Bellori, in riferimento all'esecuzione dei panneggi.
12. S. Rudolph, *Ritratto di Papa Clemente IX Rospigliosi (1669)*, in *L'idea del Bello...*, cit., vol. 2,

pp. 462-463; *Eadem*, Carlo Maratti. *Ritratto di Giovan Pietro Bellori (1673-1673 circa)*, in Ivi, p. 493; *Eadem*, Carlo Maratti. *Ritratto del cardinale Antonio Barberini (1670-1671 circa)*, in Ivi, pp. 463-465 e relative bibliografie.

13. G. P. Bellori, *Le vite de' pittori...*, cit., ed. 2009, vol. 2, pp. 587-588.

14. *Ibidem*.

15. Com'è noto, il concetto di «scuole pittoriche» era stato formulato da Mons. Giovan Battista Agucchi nel suo trattato del 1607-15 circa, che circolava in forma manoscritta o in frammentarie pubblicazioni, fino alla prima edizione completa in D. Mahon, *Studies in Seicento Art Theory*, London 1947, pp. 241-258 (su Agucchi si veda anche S. Ginzburg, *Giovanni Battista Agucchi e la sua cerchia*, in *Poussin et Rome*, atti del convegno (Roma 1994), Paris 1996, pp. 273-291; Il concetto veniva poi adottato da G. Mancini, i cui scritti pure sono stati pubblicati solo nel Novecento: G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi con commento di L. Salerno, Roma 1956-57, 2 voll; a sistematizzare il concetto interveniva poi l'abate Lanzi e per questo si rimanda al recente P. Pastres, *Luigi Lanzi e le scuole pittoriche*, in M. E. Micheli et al. (a cura di), *Luigi Lanzi 1810-2010, archeologo e storico dell'arte*, Camerano (An) 2012, con relativa bibliografia.

16. S. Rudolph, *Mezzo secolo di diplomazia internazionale, fra realtà ed allegoria, nelle opere del pittore Carlo Maratti*, in E. Cropper (a cura di), *The Diplomacy of Art*, Bologna 2000, pp. 195-228.

17. Per la storia dell'Accademia di San Luca si vedano M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di San Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma 1823; *Accademia Nazionale di San Luca*, Roma 1974. Sull'Accademia nel secondo Seicento soprattutto A. Cipriani, O. Michel, E. Valeriani (a cura di), *Concorsi e Accademie del secolo XVII*, Roma 1989; A. Cipriani (a cura di), *I premiati dell'Accademia (1682-1754)*, Roma 1989; A. Cipriani, G. De Marchi, *Appunti per la storia dell'Accademia di San Luca: la collezione dei dipinti nei secc. XVII e XVIII*, in *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque*, «Papers in Art History from the Pennsylvania State University», VIII, 1992, pp. 692-719; O. Bonfait (a cura di), *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, Roma-Parigi 2002, *passim*.

18. Il concetto di *Idea*, com'è noto, è stato oggetto di riflessione nella letteratura artistica, assumendo varie e diverse declinazioni a partire da G. P. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, Paolo Gottardo Pontio, Milano 1590; passando per F. Zuccari, *L'idea de' pittori, scultori ed architetti* (1607), Pagliarini, Roma 1768; fino a G. P. Bellori, *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura* (1664), in G. P. Bellori, *Le vite de' pittori...*, cit., ed. 2009, pp. 13-27. Si veda P. Barocchi, *Gli strumenti di Bellori*, in *L'idea del Bello...*, cit., vol. I, pp. 55-71 e E. Cropper, *L'idea di Bellori*, ivi, pp. 81-86.

19. *Sebastiano e Giuseppe Ghezzi protagonisti del barocco*, catalogo della mostra a cura di G. De Marchi, (Comunanza, 1999), Venezia 1999; T. Pangrazi, *Estetica e Accademia, la retorica delle arti in Giuseppe Ghezzi (1634-1721)*, Roma 2012; M. di Macco, *Roma 1702: un intreccio, tra arte e politica, filofrancese e molto romano*, in N. Barbolani di Montauto et al. (a cura di), *Arte e Politica. Studi per Antonio Pinelli*, Firenze 2013. Per l'assunzione del motto dell'*Æqua Potestas* nell'impresa dell'Accademia si veda innanzitutto G. Ghezzi, *Le buone arti sempre più gloriose nel Campidoglio...*, Per Gaetano Zenobj, Roma 1704; J. Garms, *Le peripezie di un'armoniosa contesa*, in *Æqua potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, catalogo della mostra a cura di A. Cipriani (Roma, 22 settembre - 31 ottobre 2000), Roma 2000, pp. 1-7; T. Pangrazi, *Estetica e Accademia...*, cit., in particolare pp. 57 ss. Su Papa Albani si rimanda alla nota 24.

20. AASL, vol. 43, f. 149r.

21. AASL, vol. 46/a, f. 132r.

22. Si vedano A. Pampalone, *Profilo critico sull'evoluzione dei concorsi di pittura nel Settecento*, in *Æqua potestas...*, cit., pp. 51-56; T. Pangrazi, *Estetica e Accademia...*, cit., in particolare pp. 36 ss.

23. Sugli allievi di Maratti rimando al testo di Valeria Rotili in questo volume.

24. AASL, vol. 46a, ff. 50-53. Sulla cultura artistica di Clemente XI si veda *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721*, catalogo della mostra a cura di G. Cucco (Urbino 2001), Venezia 2001; per una completa panoramica sugli interventi da lui promossi a Roma *La Roma di Papa Albani (1700-1721). Percorsi nella città tra interventi e scoperte nel pontificato di Clemente XI*, Roma 2001; sul rapporto con Maratti S. Rudolph, *La direzione artistica di Carlo Maratti nella Roma di Clemente XI*, in *Papa Albani e le arti...*, cit., pp. 59-61.

25. AASL, vol. 46a, ff. 160,162.

I “Giovani” di Maratti. Generazioni a confronto e presenze fluttuanti nella bottega del maestro

Valeria Rotili

Le dodici tele, poco note anche agli specialisti, presentano grandi difficoltà nell'attribuzione poiché si inseriscono nel complesso meccanismo di produzione della bottega marattesca, una vera e propria officina ove circolavano decine di allievi di diverse generazioni e provenienze, le cui maniere si omologavano sul modello del maestro. Come è noto dagli studi, il pittore marchigiano organizzava i propri cantieri in modo analogo al funzionamento della sua bottega, seguendo l'esempio massimo di Raffaello. Il maestro spesso non eseguiva in prima persona i lavori ma predisponeva il progetto e ne sovrintendeva lo sviluppo, intervenendo materialmente nelle parti più complesse e soprattutto nei ritocchi¹. Per motivi di concretezza pratica e di economia gestionale Maratti coordinava questi appalti in maniera serrata. Per rispondere alle numerose e prestigiose commissioni da cui era subissato, delegava ai più fidati allievi i lavori in modo da non lasciarsi sfuggire l'egemonia raggiunta. Questo meccanismo, se da un lato vede Maratti quale “motore immobile”, che con il suo magistero contribuisce, come è dimostrato dagli studi, a indirizzare e diffondere il gusto e contemporaneamente a sedimentare il suo indirizzo artistico, dall'altro rende anche possibile lo sviluppo, all'interno stesso della bottega, di diverse declinazioni stilistiche, dovute alla provenienza, all'età e alle diverse personalità dei collaboratori che negli anni si alternavano continuativamente nella cerchia del pittore e che porteranno negli anni successivi a molteplici esiti. Le modalità di insegnamento e lo stretto rapporto con i suoi “discepoli” è efficacemente riassunto da Giovan Pietro Bellori. Il teorico intende spiegare i “costumi suoi e l'umanità ch'egli usa nell'insegnare verso ciascuno”. Maratti, infatti, non si soffermava a dare solo suggerimenti teorici ma interveniva con dirette dimostrazioni, arrivando a “toglier di mano loro ora la matita ora il pennello”, per migliorare le opere che si stavano eseguendo nello studio, intervenendo direttamente sui dipinti “con rifar teste e altri parti”². Il suo instancabile magistero, continua anche con gli scolari già emancipati, che come riporta Bellori forse in maniera edulcorata, ha loro sempre “prestato aiuto”, non lesinando ovviamente consigli e suoi disegni per migliorare il loro operato e probabilmente anche per continuare ad apporre la sua cifra stilistica, continuando instancabilmente a assisterli e dirigerli anche in avanzata età (1706) quando la vista si era indebolita e “cominciò a vacillargli di sì fatta maniera

la mano che non potea più reggerla ferma al lavoro”³. Questa pratica descritta dalle fonti, aiuta certamente a chiarire la complessità del gruppo dei santi artisti, che si presentano come un sunto di esercitazioni accademiche e di generi, realizzati dagli epigoni del maestro, da lui guidati abilmente nell’esecuzione di questi *exempla*.

Il forte controllo che Maratti tendeva a esercitare nei confronti dei suoi collaboratori è oggetto di un aneddoto che sfiora il pettegolezzo, riportato da Lione Pascoli: riconoscendo in Niccolò Berrettoni un particolare talento, il maestro «lo teneva sempre indietro, e gli faceva fin macinare i colori», atteggiamento che portò Giuseppe Ghezzi (nel 1660 circa) a rampognare Maratti, ricordando a conferma delle sue doti che Berrettoni si era distinto nel concorso accademico⁴. Sta di fatto che a volte, con i collaboratori più accreditati, Maratti – probabilmente anche per l’avanzare dell’età – lasciava un ampio margine di operazione, fino affidare ai suoi assistenti, capaci di interpretare abilmente il suo lessico, la responsabilità di interi incarichi. A questo proposito si può citare l’esempio di Giacinto Calandrucci, che con l’ausilio dei disegni di Maratti eseguì numerosi affreschi⁵. Nella fucina marattesca infatti si alternavano copisti, collaboratori, traduttori delle composizioni delle opere del maestro, spesso rimasti anonimi, ma anche artisti maggiormente emancipati, alcuni dei quali tutt’ora privi di opere attribuite. D’altra parte, anche solo leggendo le principali fonti e i documenti il numero degli allievi risulta fluttuante tanto da rendere complicato definire con certezza le figure che orbitavano intorno e all’interno della bottega⁶.

Proprio dalla complessa articolazione della bottega di Maratti deriva la difficoltà nel distinguere le paternità dei diversi santi artisti. I dipinti hanno alla base un forte legame con lo studio delle espressioni tratte dalle più celebri sculture del passato come ad esempio i *Niobidi*, il *Lacoonte* e il *Seneca morente* o l’*Ercole Farnese*⁷, declinate attraverso le fonti e i modelli indicati dalla teoria belloriana⁸.

Si aggiungono a queste componenti altre sollecitazioni, forse meno consuete rispetto a quelle appena citate, provenienti dalla pittura delle epoche precedenti, con il fine di costruire un raffinato repertorio di immagini, come si dimostra nel saggio di Stefania Ventra pubblicato in questo volume.

Certamente appare nella serie una volontà di omologazione, come tipicamente accade in un’impresa eseguita coralmemente, visibile in generale nell’impianto che la avvicina alla celebre collezione di ritratti accademici e nel particolare si sofferma su alcune peculiarità come le ciglia, eseguite con brevi tocchi paralleli, che compaiono sugli occhi di tutte le effigi, alcune delle quali stilisticamente lontane tra loro. Pare poco proficuo esercitarsi su un fine gioco attributivo cercando cavillosamente di individuare le diverse mani che operarono, mentre sembra più fruttuoso leggere l’insieme come tale, al fine di apprezzare e comprendere al meglio gli indirizzi stilistici di questo nucleo che rappresenta un programma razionalmente studiato da Maratti quale “tattico” dono all’istituzione affinché conservi la memoria del suo principato.

I dipinti che presentano forme e modi più segnatamente aderenti ai dettami del maestro sono senza dubbio i ritratti di Felice di Valois e Maddalena de’ Pazzi che, proprio per questa loro conformità, sembrerebbero da riferire a pittori all’occorrenza

ligi esecutori del canone marattesco quali Pietro de’ Petri, Giuseppe Bartolomeo Chiari, o Giacinto Calandrucci⁹, ai quali si possono aggiungere i fratelli degli ultimi due, Tommaso e Domenico, anche essi allievi di Maratti e aderenti al linguaggio del maestro. Un evidente confronto in questa direzione si riscontra avvicinando il ritratto di San Felice con la figura di *Santo Stefano I costretto ad adorare gli idoli* di Chiari in San Silvestro in Capite¹⁰; l’aderenza con il vocabolario del maestro marchigiano espressa nel ritratto del monaco trinitario¹¹ trova corrispondenza anche in alcune opere di Calandrucci¹² come la *Resurrezione e angeli con strumenti della passione* in Santa Maria dell’Orto, e, ancora, nel volto quasi esangue del santo centrale (San Diego d’Alcalà) nella *Madonna e Santi* in San Bonaventura al Palatino.

Maria Maddalena de’ Pazzi condivide una stringente fisionomia con la *Beata Lucia da Narni*¹³ di Chiari che a sua volta sembra una stretta interpretazione della Santa Rosalia tra gli appestati di Maratti, ora nella Galleria Corsini di Firenze. Le luci e le ombre del volto date dal velo che ricopre il capo di entrambe le sante sono rese praticamente in maniera speculare, oscurando i lati dell’ovale chiaro che in questo modo viene messo in risalto insieme all’espressione di fiducioso abbandono alla volontà divina; la forma della bocca di una carnosità appena accennata e semi aperta segnata ai lati dal colore; la forma del mento rotondo e delineato. Tutti questi elementi appartengono al linguaggio marattesco. Uniformità con i modelli del maestro è dimostrata dal possibile confronto di Maria Maddalena, con la figura di suora disegnata da Calandrucci, nel quale si rintracciano gli stessi intenti e esiti culturali¹⁴.

Viceversa il pittoricismo meno condizionato dai modi maratteschi riscontrabile nell’effigie di Dunstano, può far pensare ad un artista capace di utilizzare registri linguistici diversi, che tiene presente la lezione di Giacinto Brandi ed è al contempo capace di rendere nel piovale dorato e translucido una preziosità di ascendenza veneziana, aspetto richiamato anche nell’ombra sulla spalla destra resa con un colore. Spiccano, fra le altre, le tele con i giovani Claudio e Nicostrato, che per la raffinatezza degli incarnati, la cura nella resa dei panneggi e l’equilibrio fra idealizzazione e naturalezza possono essere assegnate ad una mano straordinariamente abile. Uno dei pochi nomi noti capaci di una tale eleganza e completezza, attivo in quegli anni nella bottega marattesca, è Giuseppe Passeri¹⁵, al quale piacerebbe potere avvicinare i due quadri, magari eseguiti sotto la sua guida. In questo diversificato insieme, gli artisti sembrano cogliere sollecitazioni lontane. Questi due santi, infatti, resi nelle parti del volto in modo più calligrafico e disegnativo, sembrano ricordare un’ascendenza riconducibile ad un ricordo della pittura manierista tosco-romana, così la nota di cangiantismo che vivacizza le vesti dei personaggi.

Si distingue inoltre la vivida figura di Nicodemo caratterizzata da un abile scorcio, probabile ricordo, per la frontalità e per la forte rotazione dei bulbi oculari, del *Seneca morente*, e del manto verde che, reso attraverso profonde pieghe nettamente definite, costituisce una sigla dell’esercizio accademico del panneggio, reso con pieghe ricche, realizzate con pennellate più chiare, alternate a gorghi scuri.

Una matrice fortemente scultorea è riconoscibile nei due santi Giacomo alemanno e

Sinforiano, ispirati nel primo caso ad un'antica testa di filosofo, riferibile alla cultura antiquaria tipica del periodo, e nel secondo a una figura più plastica e solida che richiama nel volto immediatamente le figure fluviali antiche, interpretate attraverso l'esempio di Michelangelo, su cui si avverte un lontano sguardo. Il riferimento antico, anche al celebre *Ercole Farnese*, non sembra essere diretto ma filtrato secondo la percezione di Annibale Carracci, come si evince guardando alcune sue figure della *Galleria Farnese* alle quali l'anonimo artista di Sinforiano sembra avvicinarsi. Sembrerebbero, invece, appartenere ad una cultura figurativa più squisitamente seicentesca i santi Lazzaro Castorio e Metodio.

Quella di Castorio è, nell'intera serie dei santi artisti, l'effigie che appare più legata a modelli seicenteschi. Il dipinto non è esente da una ormai lontana eco naturalistica che informa la puntuale restituzione delle rughe, delle unghie sporche. Il modello primoseicentesco pare qui probabilmente filtrato attraverso l'opera degli autori protagonisti della scuola napoletana, come Jusepe de Ribera. L'accentuato naturalismo della fonte è però comunque trasposto, in questo caso, in un registro classicista che lo sublima. Dal fondo scuro emerge in primo piano questa figura dimessa, vista di tre quarti, con lo sguardo rivolto verso l'alto. La memoria fondante è l'opera Guido Rei Reni, come sottolineano gli occhi umidi e le mani in primo piano. Fonti del primo seicento sono evidenti anche in San Lazzaro, rappresentato con una fluente barba bianca, eseguita a pennello fine, che lo fa spiccare plasticamente nell'ovale, colpito da una luce chiara che ne illumina il capo. Ormai distanti e ammorbiditi ricordi della cultura di Caravaggio sono anche presenti in questo dipinto, nel quale il santo, intento al lavoro, con lo sguardo basso sui fogli mette in evidenza le mani grossolane con le unghie macchiate di inchiostro.

I tratti del volto di Metodio, invece, sono resi attraverso pennellate più grosse e un colore più pastoso, mettendo così in rilievo le rughe sulle tempie, le carni invecchiate intorno agli occhi e in mezzo alle sopracciglia conferendo all'opera, in queste parti, una resa più impietosamente naturalistica.

Il ritratto che più si discosta dai dettami del maestro sembrerebbe essere quello di Giovanni da Fiesole, in cui si riscontra un tratto netto, da mettere in relazione ad una cultura più legata ad una forte matrice disegnativa. Questo fattore, unitamente ad alcuni dettagli come l'incarnato pallido con le gote fortemente rosate, condurrebbe ad artisti come Benedetto Luti¹⁶, all'epoca affermatissimo e incardinato da tempo in accademia, e a quelli che seguivano la sua linea. In modo più specifico, ad esempio, il *modus* di realizzare le mani – le uniche davvero distanti da quelle degli altri ritratti della serie – ricordano quelle realizzate da Luti in alcuni dipinti raffiguranti la *Madonna che legge*¹⁷, o l'*Ultima comunione della Maddalena*¹⁸ (con polsi robusti e dita allungate), che presentano un'anatomia poco realistica, maggiormente disegnativa, in funzione di una grazia quasi astratta nella postura degli arti.

La fisionomia di beato Angelico sembra avere delle assonanze fisiognomiche con il *San Carlo amministra l'estrema unzione agli appestati*¹⁹ di Luti. Anche se il santo lombardo è rappresentato in età più avanzata rispetto all'artista fiorentino della

serie accademica, in entrambi i dipinti i protagonisti presentano una lieve e sfumata barba, appena accennata, simile a lanuggine, che incornicia loro il mento e parte della mandibola. Questi riferimenti vorrebbero far emergere l'intricata tela di rapporti e di relazioni tra maestri, artisti affermati, epigoni, scolari e allievi che si confrontavano all'inizio del secolo intorno allo studio accademico, alle diverse correnti artistiche presenti nella città e agli stilemi dettati, a volte imposti, da Maratti di cui il gruppo dei santi artisti qui analizzato è una pregevole dimostrazione.

Questo complesso repertorio costituito dall'insieme delle effigi dei santi dimostra le capacità di Maratti di gestire linguaggi diversi pur riuscendo a creare un insieme che necessariamente dovrebbe essere letto globalmente. Si potrebbe seguire, come in un cruciverba, una lettura orizzontale, se si considera la sequenza cronologica dei santi, dalle origini fino a Maria Maddalena de' Pazzi, e verticale se si tengono presenti le molteplici tendenze stilistiche rintracciabili nelle profonde, e certamente non casuali, diversità dei personaggi della serie. Questa mette infatti in luce molte delle questioni aperte intorno alla diffusione del verbo marattesco e al suo stretto rapporto con gli artisti che circolavano nella sua bottega, che riuscirono a tradurre, interpretare e declinare il "dizionario" del maestro, stilato attraverso diverse imprese. La donazione dei ritratti all'Accademia rappresenta uno degli esempi più emblematici, della volontà di lasciare in maniera indelebile la propria cifra stilistica e soprattutto la memoria della sua attività artistica e il suo peso nella formazione e crescita delle nuove generazioni di pittori. L'alta qualità di alcune di queste prove e la capacità di seguire abilmente la regia di Maratti suggerisce che i «giovani» autori citati nel documento della donazione del 1700 potessero non essere in realtà allievi alle prime armi. È documentato infatti che gli allievi ormai perfezionati e con una solida carriera venivano definiti dal maestro con termini di subalternità, quali «giovani» o «scolari». È emblematica la lettera scritta nel 1702 dal maestro al pontefice nel corso della nota polemica sorta intorno alla pala realizzata da Andrea Procaccini su disegno di Maratti per la Cappella del Battesimo in San Pietro. Nel testo il pittore si rivolge a Clemente XI con toni diretti e con autorevolezza espone il suo pensiero sull'autografia dei suoi dipinti chiarendo il percorso che conduce dall'ideazione del disegno fino all'esecuzione dello «sbozzetto»²⁰ e all'esecuzione pratica dell'opera. Con parole risolutive rivendicava fermamente la paternità del quadro, mettendo in luce il rapporto che intercorreva tra la sua rigida regia e il suo allievo:

«[...] perché oltre tutte le suddette fatiche, avendoli Io sempre assistito, visitandolo frequentemente e dirigendolo in tutto, e per tutto, correggendo ancora, e mutando, e facendo ridurre l'opera, a quello stato di perfezione, in cui è ridotta; non si può dire che il Quadro sia dell'Alunno, di cui Io mi sono come d'Istrumento materialmente servito [...]»²¹.

A proposito del concetto di «giovane», in un altro breve passo di questa lettera Maratti aggiungeva:

«[...] Circa poi la persona dello scolaro di cui io sono servito non dee attendersi

l'eccezione che Egli sia Giovine, e che però non meritasse dipingere in Vaticano" poiché "non dagli anni, ma dall'Opere si conoscono gli Uomini"²².

Le parole di Maratti chiariscono meglio la sua idea sulla paternità delle proprie opere e sulla considerazione del ruolo dei suoi «giovani» nelle imprese da lui coordinate, offrendo una inequivocabile chiave di lettura per interpretare il ciclo dei santi artisti donato all'Accademia di San Luca, luogo strategico soprattutto gli altri per la visibilità dell'operato dei pittori.

NOTE

1. B. Zanardi, *Bellori, Maratti, Bottari e Crespi intorno al restauro: modelli antichi e pratica di lavoro nel cantiere di Raffaello alla Farnesina*, in «Atti dell'Accademia nazionale dei Lincei», s. IX (2007), pp. 205-286; M. Mena Marqués, *Carlo Maratti e Raffaello*, in M. Fagiolo e M. L. Madonna (a cura di), *Raffaello e l'Europa*, Roma 1990, pp. 541-563; C. Costanzi, M. Massa (a cura di), *Il magistero di Carlo Maratti nella pittura marchigiana tra Sei e Settecento*, Milano 2011; A. De Marchi, *Il restauro marattesco delle stanze: aspetti tecnici e storico-critici*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», s. III, XIII (1990-1991), 45, pp. 265-281.
2. G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino 1976, ed. 2009, p.634.
3. *Idem*, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di M. Piacentini, Roma 1942, p.150; J. K. Westin, *Documentation for a little know work by Carlo Maratti*, in «The Burlington Magazine», CXV (1973), p. 740; *Eadem*, *Carlo Maratti and his contemporaries. Figurative drawings from the roman baroque*, Pennsylvania State University 1975, p. 13.
4. S. Rudolph, *Il ruolo problematico e condizionante di Carlo Maratti nella carriera del suo allievo Niccolò Berrettoni*, in L. Barroero e V. Casale (a cura di), *Niccolò Berrettoni*, San Leo 1998, p. 30.
5. *Il magistero di Carlo Maratti...* cit, pp. 50, 134.
6. Le fonti che indicano gli artisti che nel tempo orbitavano nella bottega marattesca sono molteplici, in particolare si vedano i nomi riportati da G.P. Bellori, *Vita ed opera del signor C. M.* (circa 1695), in *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino 1976, ed. 2009, pp. 571-654; da L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, a cura di A. Marabottini, Perugia 1992, pp. 203-218; altri nomi di allievi sono citati nel testamento di Maratti pubblicato in parte da R. Galli, *I tesori della pittura del Seicento*, in «L'archiginnasio», XII (1927), pp. 217-238.
7. F. Haskell, N. Penny, *L'antico nella storia del gusto: la seduzione della scultura classica 1500-1900*, Torino 1984.
8. Per il complesso rapporto e giudizio di Bellori sulla scultura si veda: *Le componenti del Classicismo secentesco: lo statuto della scultura antica*, atti del convegno internazionale (Pisa 2012), Roma 2013; *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra a cura di E. Borea, C. Gasparri, L. Arcangeli (Roma 2000), Roma 2000.
9. *Il magistero...* cit.
10. La bibliografia su Giuseppe Bartolomeo Chiari risulta molto frammentaria, mancando una monografia che illustri nel complesso la sua attività. Per la sua intensa attività in generale: E. Schleier, *Giuseppe Bartolomeo Chiari, "La Strage degli Innocenti"*, (Ariccia 2008), Ariccia 2009; C. Strunck, *The marvel not only of Rome, but of all Italy: the Galleria Colonna, its design history and pictorial programme 1661-1700*, in «Melbourne Art Journal», 9/10 (2007), pp. 78-102; M. Zaccagnini, *Classicismo barocco in palazzo Barberini. Giuseppe Bartolomeo Chiari*, in «Alma Roma», 31 (1990), pp. 180-192; L. Barroero, *La pittura a Roma nel Settecento*, in *La pittura in Italia*, Roma 1990, vol. I, pp. 383-463; B. Kerber, *Giuseppe Bartolomeo Chiari*, in «The Art Bulletin», 50 (1968), 1, pp. 75-86.
11. Calandrucchi ebbe dei legami con l'ordine dei Trinitari come testimoniano per esempio alcune incisioni con la storia dei fondatori dell'ordine San Felice di Valois e San Giovanni de Matha, inoltre esegui le pitture laterali dell'altare maggiore della chiesa di Santa Marta, concessa ai Trinitari da Clemente XI. M. Vasi, *Itinerario istruttivo di Roma antica e moderna*, Roma 1807, p. 636.
12. Anche la bibliografia relativa a questo autore è piuttosto frammentaria: R. Randolfi, *Giacinto*

e *Domenico Calandrucchi a palazzo Lante in piazza dei Caprettari*, in «Lazio ieri e oggi», 49 (2013), 588, pp.344-346; F. Strinati, *Pigrizie pittoriche piene di grazia. Giacinto Calandrucchi, I*, in «Lazio ieri e oggi», 48 (2012), 570, pp. 150-153; *Eadem*, *Pigrizie pittoriche piene di grazia. Giacinto Calandrucchi, II*, in «Lazio ieri e oggi», 48 (2012), 570, pp. 168-170; S. Mastrofini, *Villa Rufina Falconieri a Frascati: la storia e la decorazione interna*, in «Lazio ieri e oggi», 47 (2011), 560, pp. 202-205; P. Betti, *Testimonianze di pittura romana a Lucca tra Sei e Settecento: Calandrucchi, Odazzi e Pietro Locatelli*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», s. 3, 28-60 (2005), pp. 213-223; A. Desmas, *L'universo artistico di un allievo del Maratti: lo studio Calandrucchi e le sue raccolte descritte da un nuovo inventario*, in «Bollettino d'Arte», s. 6, 86 (2001-2002), 118, pp. 79-121; A. Avagnano, *Giacinto Calandrucchi nel coro di S. Carlo ai Catinari*, in «Storia dell'Arte», 89 (1997), pp. 100-125; M. B. Guerrieri Borsoi, *Un'aggiunta al catalogo di Giacinto Calandrucchi*, in «Studi romani», 36 (1988), pp. 269-282. Per la notevole collezione di disegni: D. Graf, *Die Handzeichnungen von Giacinto Calandrucchi*, Düsseldorf 1986.

13. Roma, Christie's, asta 143, 22 marzo 1988, lot. 210.
14. Il disegno è conservato al Cabinet des dessins del Louvre. Bibliotheca Hertziana di Roma, Fototeca G. Calandrucchi, vol. 250, fasc. XXX, 1, h.
15. S. Prosperini Valenti Rodinò, *Seventeenth-century Italian drawings in Prague: Pietro Testa, Valentin Lefèvre, Giovanni Maria Morandi, Giuseppe Passeri*, in «Umění», s. 2, 61 (2013), pp. 163-171; S. Mastrofini, *Villa Rufina Falconieri a Frascati: la storia e la decorazione interna*, in «Lazio ieri e oggi», 47 (2011), 560, pp. 202-205; S. Pierguidi, *An unpublished "Crucifix" by Giuseppe Passeri*, in «Master drawings», 43 (2005), 2, pp. 208-209; L. Barroero, *La pittura...* cit; D. Graf, *Giuseppe Passeri als Kopist, in «Ars naturam adiuvans»*, (1996), 529-547.
16. R. Maffei, *Benedetto Luti. L'ultimo maestro*, Firenze 2012.
17. Ivi, p. 247.
18. Ivi, p.239.
19. Ivi, pp. 254-255.
20. Archivio Segreto Vaticano, *Fondo Albani*, 12, ff. 27r-30v. La lettera è in parte pubblicata in A. Negro, *Conca, Melchiorri, Procaccini: tre nuovi bozzetti per i profeti del Laterano*, in *Alessandro Albani patrono delle arti*, Roma 1993, pp. 125-132. Si deve ai suggerimenti e ai consigli della professoressa M. Di Macco la chiave di lettura, della prima parte inedita del documento, relativamente all'esercizio degli allievi, il loro rapporto con il maestro. M. Di Macco ci ha fatto notare, nelle nostre discussioni, la valenza semantica data dal pittore alle parole giovani, scolari, allievi proprio alla luce di questo documento, indicandoci così un nuovo percorso di ricerca e un fondamentale aiuto nell'interpretare le parole indicate nella donazione dei santi artisti.
21. Ivi, f. 28r-28v.
22. Ivi, f. 28v-29r.

I Santi Artisti dal Settecento ad oggi
Vicende della storia conservativa



Ricostruzione della collocazione dei dipinti nel 1787-1788
(a cura di Barbara Di Domenico)

1700

Carlo Maratti, in occasione della sua presa di possesso della carica di principe dell'Accademia di San Luca, dona quattordici ritratti di santi e beati artisti. Le effigi raffigurano: lo scultore Nicodemo; i cinque lapicidi Castorio, Claudio, Simplicio, Nicostrato e Sinforiano; l'architetto Giulio; i pittori Lazzaro, Metodio, Dunstano, Felice di Valois, Giovanni da Fiesole, Giacomo Grisienger e la miniatrice Maddalena de' Pazzi. Le tele vengono esposte nella «stanza accademica», entro cornici dorate in quattro gruppi di tre, più una coppia.

1715 circa

In un inventario della collezione dell'Accademia di San Luca databile intorno al 1715 vengono registrati i quattordici ritratti dei santi artisti, tra i quali figurano i santi Giulio pittore e architetto e Simplicio scultore, oggi non più rintracciabili. La serie, ancora completa, è collocata «Nel Stanzone dell'Accademia».

1787-1788

Un inventario datato al 1787-1788 riporta che nel «Salone di sopra», ai lati del quadro di «San Luca di Raffaello Sanzio stanno 12 teste di Santi pittori», testimoniando peraltro l'assenza di due tele dall'insieme originario. Questa descrizione registra inoltre come la serie dei ritratti maratteschi sia già alterata nella funzione e nella disposizione. I dodici santi collocati intorno a san Luca rivelano un chiaro riferimento agli apostoli intorno a Cristo e sembrano essere utilizzati per creare un nuovo pantheon delle tre arti, presieduto dal santo patrono, protettore dell'istituzione accademica romana.

1831

Nell'inventario dei ritratti sono registrate le effigi dei santi artisti, ad eccezione di quelle di san Dunstano e di san Nicostrato, evidentemente in quel momento disgiunte dalla serie, ma ancora oggi conservate in Accademia, dato che dimostra come la serie non sia più considerata un nucleo compatto.

1832

In un inventario del 1832, nella prima sala della Galleria risultano essere esposti quattordici «ritratti di beati e santi che hanno esercitate le belle arti». I dipinti sono inseriti in una successione di ritratti di artisti moderni, collocata al di sotto di un nastro composto da settantatre ritratti di artisti antichi.

1864

Nella Guida della Galleria vengono riportati tutti e quattordici i ritratti, compresi quelli raffiguranti san Giulio e san Simplicio, oggi non più rintracciabili.

1882

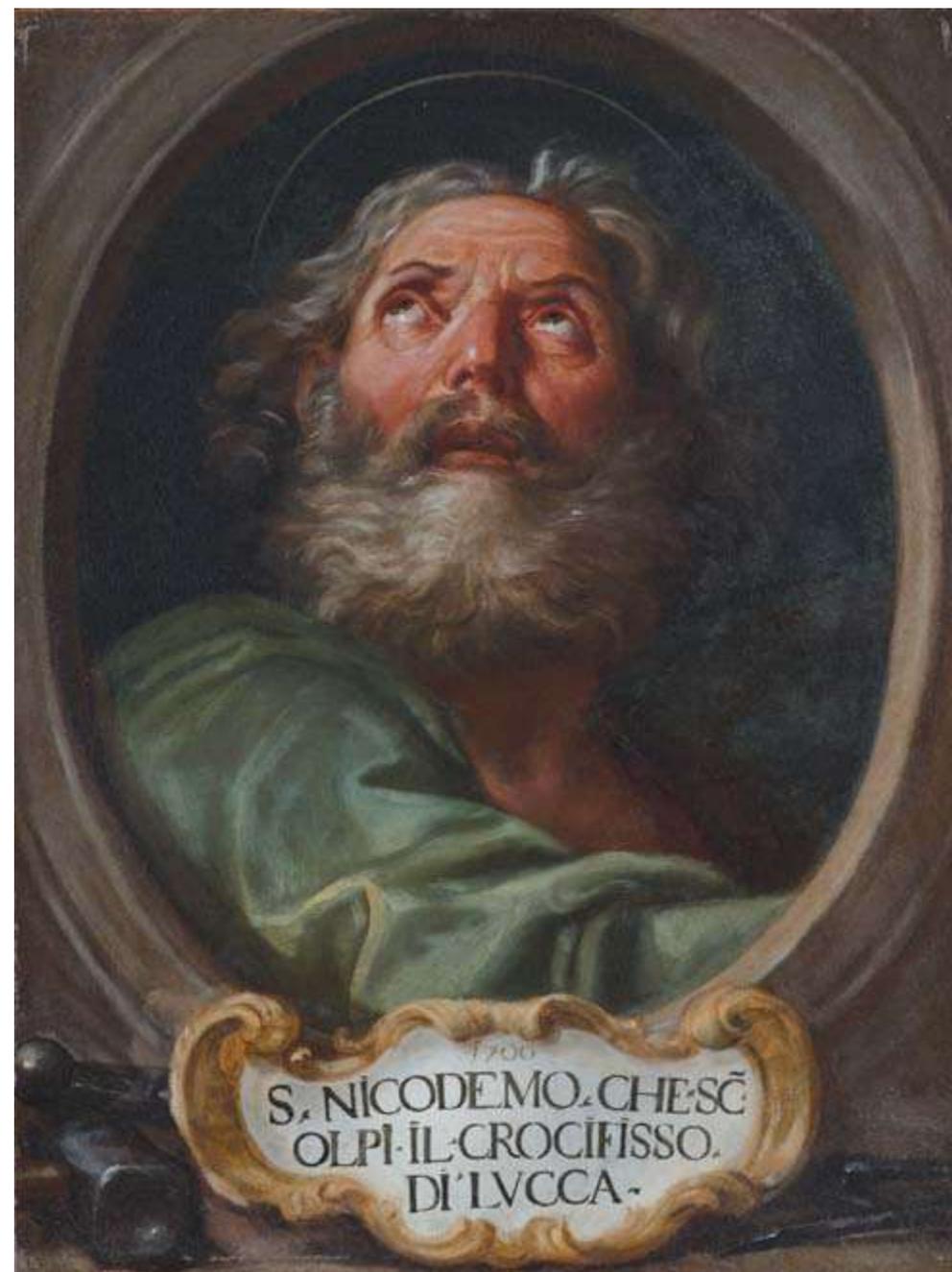
Nella Guida della Galleria, che testimonia il nuovo allestimento, si registra la presenza del solo Giovanni da Fiesole nella serie dei ritratti degli artisti accademici. Avvertendo forse come imprescindibile la presenza del pittore toscano nella serie, data la rivalutazione in corso della pittura quattrocentesca, questo viene enucleato dal gruppo marattesco, non più musealizzato.

Nella sede di Palazzo Carpegna

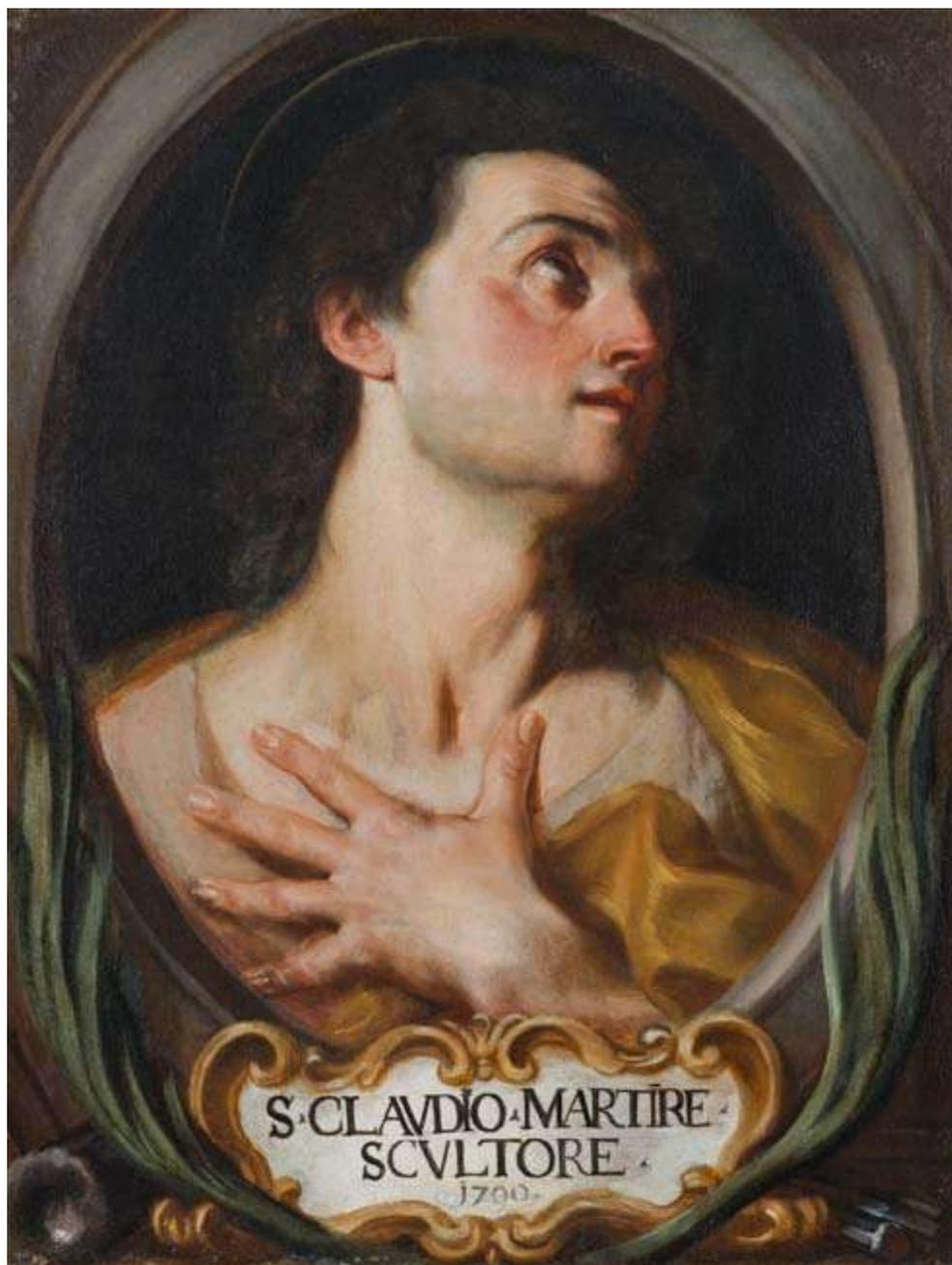
Le effigi dei santi artisti, prima di essere rimosse per il restauro in occasione della mostra, si trovavano appese nell'anticamera che congiunge la rampa borrominiana di Palazzo Carpegna con il salone di rappresentanza. Nel piccolo ambiente, stretto e alto, che ospita diversi ritratti di artisti, le effigi dei santi si disponevano su due pareti affrontate. Rimaneva fuori dalla serie Giacomo Alemanno, conservato nel nastro di ritratti esposto nella sala di lettura dell'Archivio Storico.

I documenti tacciono relativamente alla disposizione dei dipinti in occasione dell'inaugurazione della nuova sede accademica nel 1934, quando venne occupato appunto Palazzo Carpegna. Si ha ragione di ritenere che fin da allora le tele furono collocate nell'anticamera che li ha ospitati fino ad oggi. Al momento non sono stati rintracciati documenti che spieghino l'isolamento del ritratto di Giacomo, più difficilmente giustificabile rispetto alla passata separazione di quello di Giovanni da Fiesole (Beato Angelico).

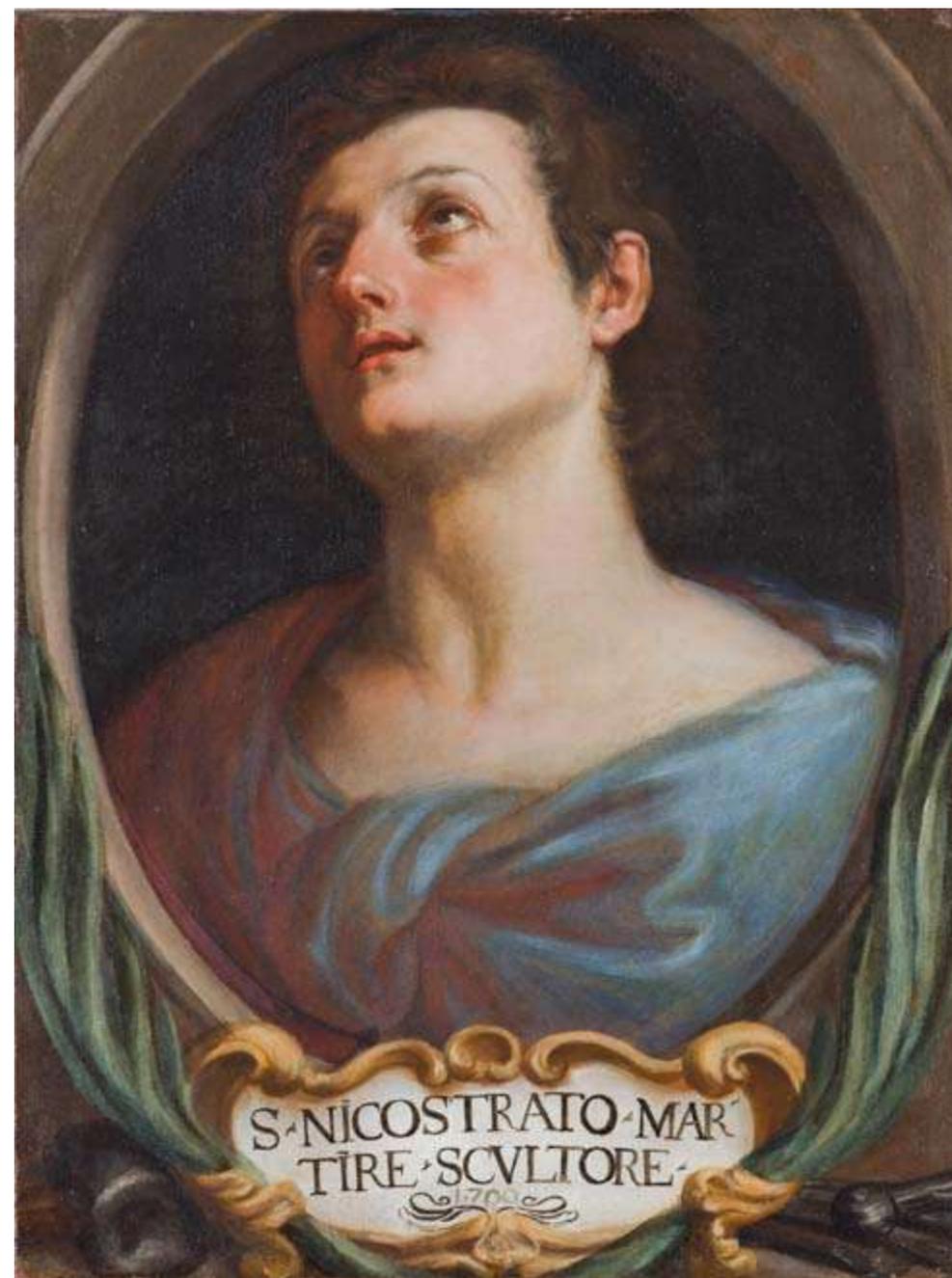
Ad oggi si sta studiando una nuova collocazione per la serie dei santi artisti, che ci si propone di lasciare visibile al pubblico.



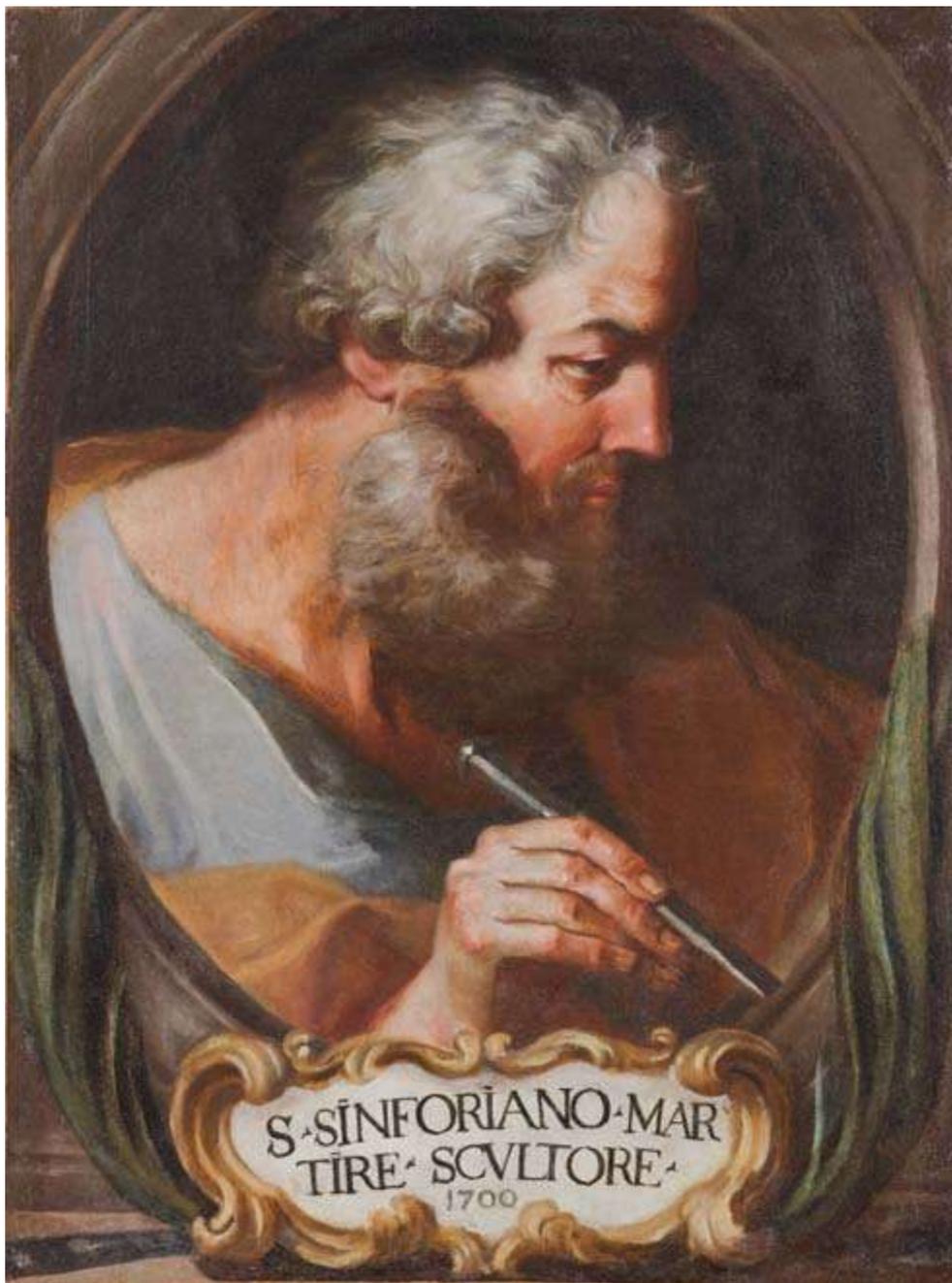
Scuola di Carlo Maratti, *San Nicodemo che scolpi il Crocifisso di Lucca*, 1700
olio su tela, cm 65 x 48,5
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 95



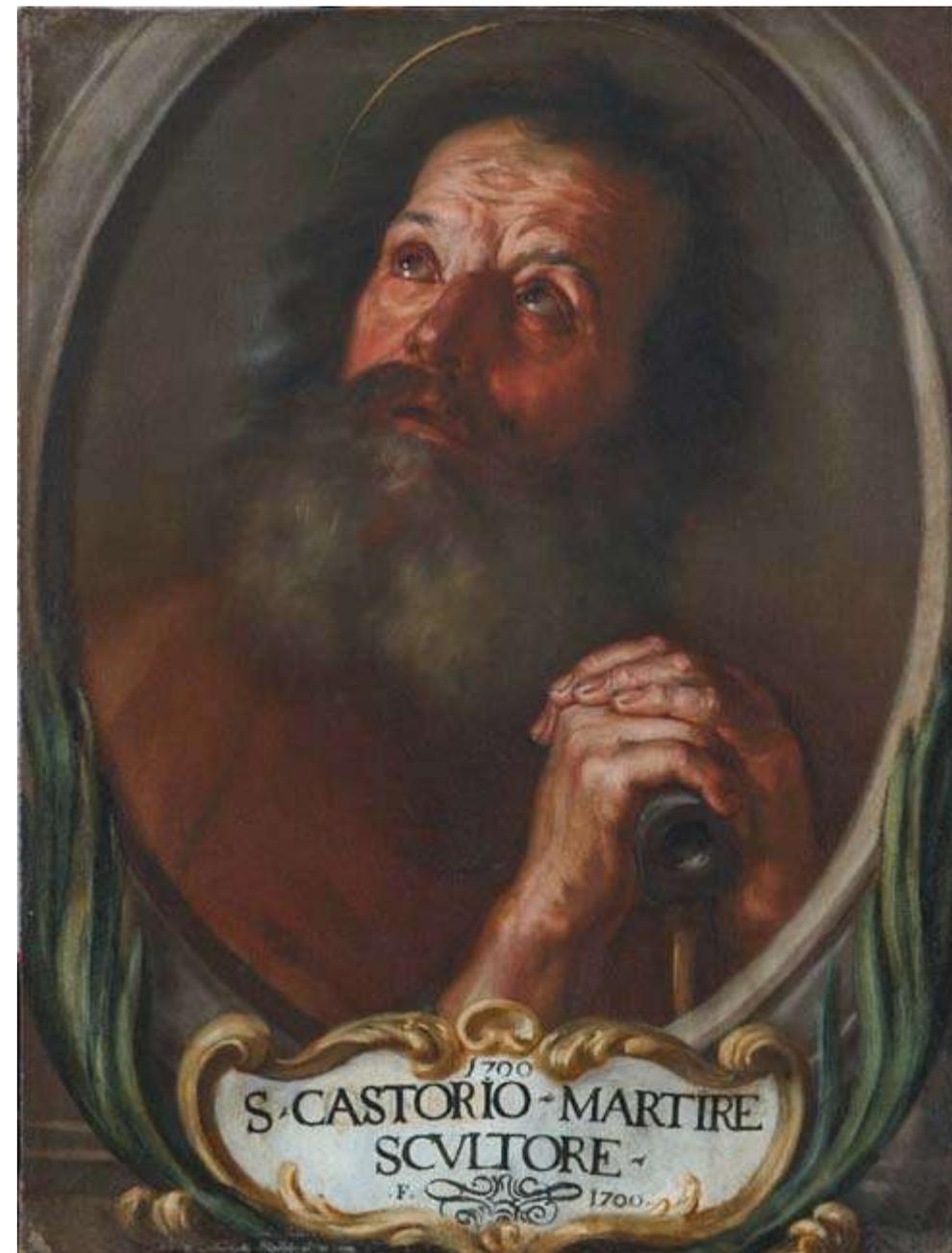
Scuola di Carlo Maratti, *San Claudio Martire Scultore*, 1700
olio su tela, cm 64 x 48,5
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 100



Scuola di Carlo Maratti, *San Nicostrato Martire Scultore*, 1700
olio su tela, cm 65 x 48,5
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 97



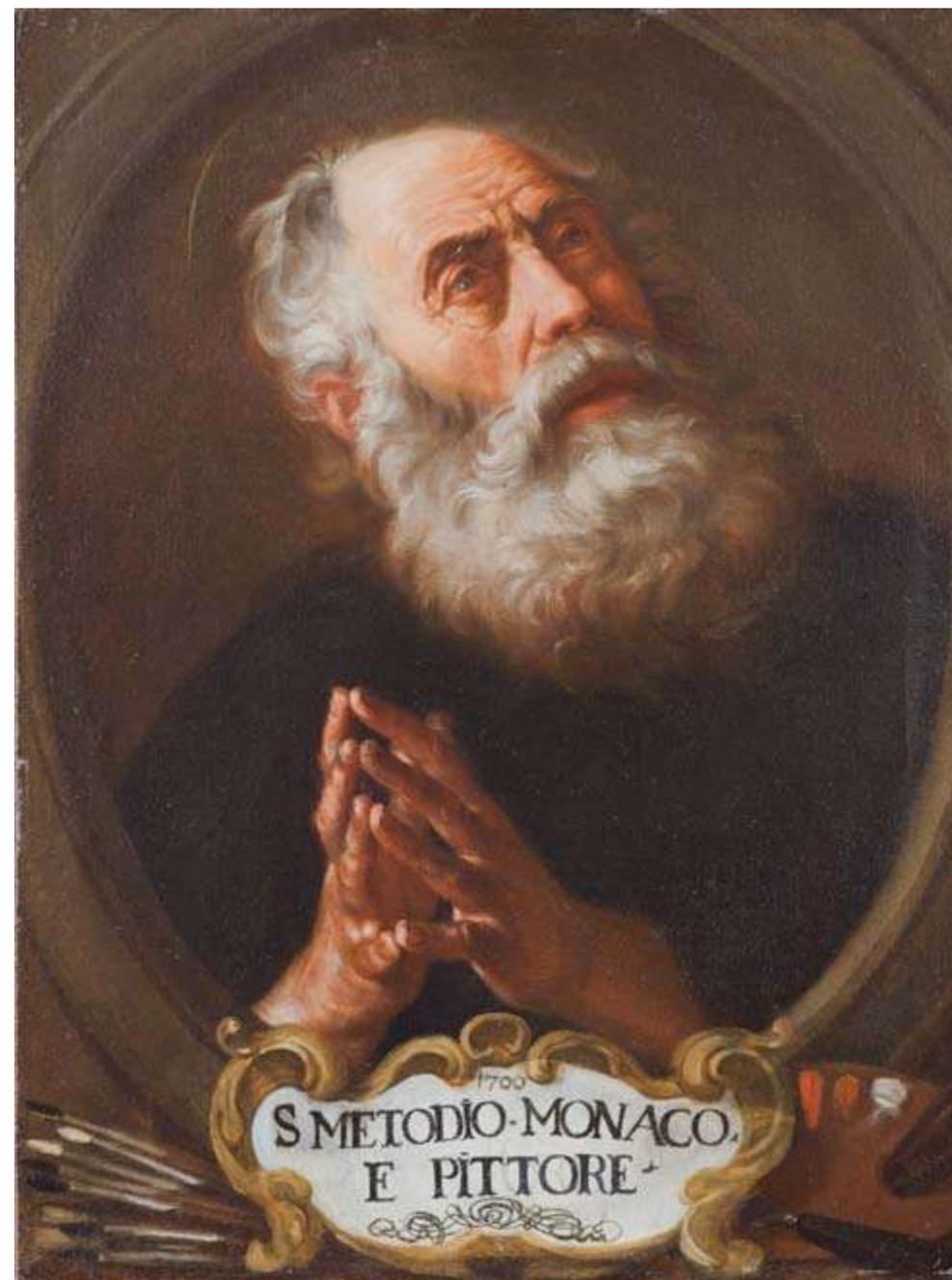
Scuola di Carlo Maratti, *San Sinfiorano Martire Scultore*, 1700
olio su tela, cm 64,5 x 48,5
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 113



Scuola di Carlo Maratti, *San Castorio Martire Scultore*, 1700
olio su tela, cm 64,5 x 48
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 99



Scuola di Carlo Maratti, *San Lazzaro Martire Monaco e Pittore*, 1700
olio su tela, cm 65 x 48,6
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 96



Scuola di Carlo Maratti, *San Metodio Monaco e Pittore*, 1700
olio su tela, cm 65 x 48,6
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 502



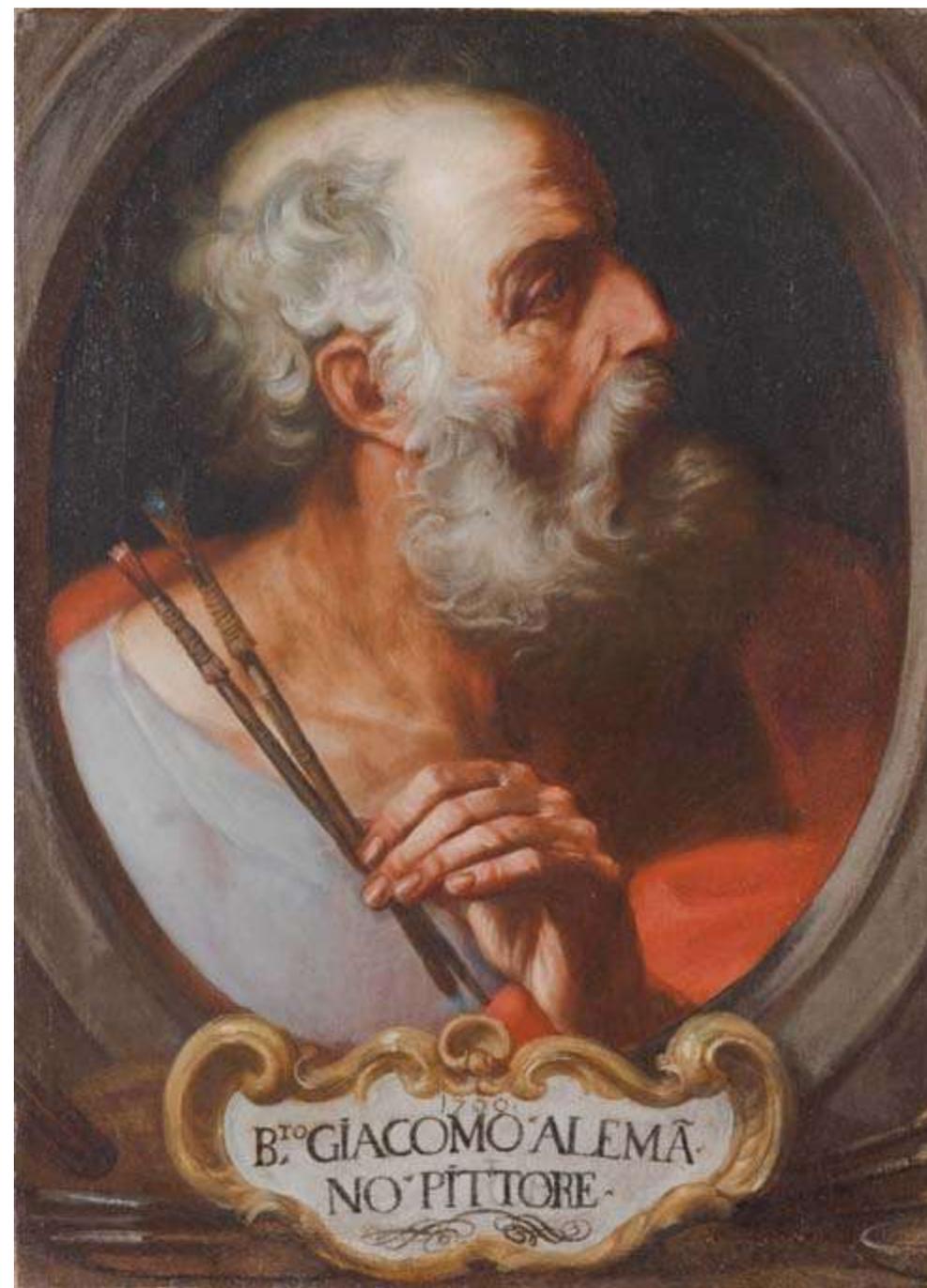
Scuola di Carlo Maratti, *San Dvstano Arcivescovo di Conturbia Pittore*, 1700
olio su tela, cm 64,5 x 48,5
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 499



Scuola di Carlo Maratti, *San Felice di Alois della Santissima Trinità del Riscatto Pittore*, 1700
olio su tela, cm 64,5 x 48,5
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 114



Scuola di Carlo Maratti, *Beato Fra Giovanni da Fiesole Domenicano Pittore*, 1700
olio su tela, cm 64,5 x 48,5
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 98



Scuola di Carlo Maratti, *Beato Giacomo Alemanno Pittore*, 1700
olio su tela, cm 63 x 45
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 589



Scuola di Carlo Maratti, *Santa Maria Maddalena de Pazzi Miniatrice*, 1700
olio su tela, cm 64,5 x 48,5
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 101

Note agiografiche sui Santi Artisti

Nicodemo

Nicodemo rappresenta certamente, assieme a San Luca suo presunto maestro, il capostipite dei santi artisti, dato anche il suo legame in vita con Cristo stesso, come narrato dal Vangelo di Giovanni. Fariseo difensore di Cristo all'interno dell'assemblea del Sinedrio, di cui faceva parte, l'apice della partecipazione del santo nei racconti evangelici è costituito dal suo ruolo fondamentale alla passione e alla morte di Cristo, quando, insieme a Giuseppe di Arimatea si occupò della sepoltura. Il santo è di conseguenza un protagonista consueto nelle rappresentazioni della Deposizione e della Pietà, a volte in atto di estrarre i chiodi dalla croce. Il suo ruolo di spontaneo difensore del messaggio cristologico lo ha fatto oggetto di ispirazione filosofica per la corrente del cosiddetto nicodemismo, diffusosi largamente in territorio italiano nel corso del Cinquecento, che poneva in dubbio le rigide dottrine teologiche del cattolicesimo, nato dal necessario confronto con le ragioni protestanti. Meno nota è l'attività di Nicodemo come scultore, che pure invece si pone al centro del suo legame con Cristo, essendo a lui tradizionalmente attribuito il crocifisso detto il *Volto Santo di Lucca*, oggi nella chiesa di San Martino, che egli avrebbe scolpito a Gerusalemme e che offrirebbe una rappresentazione esatta delle caratteristiche fisionomiche e anatomiche di Gesù. L'immagine, molto venerata in tutta Europa e oggetto di numerosi studi, è considerata tra le prime opere acherotipe ancora esistenti. La leggenda narra infatti che Nicodemo, avendo momentaneamente interrotto il lavoro per la difficoltà nel realizzare il volto del Redentore, rimessosi all'opera avrebbe trovato i lineamenti già perfettamente eseguiti. L'eccezionale importanza del crocifisso di Lucca è sottolineata dal fatto che nel cartiglio del ritratto dell'Accademia di San Luca non si fa riferimento in generale, come negli altri casi, all'attività artistica praticata da Nicodemo, bensì alla singola opera da lui realizzata. Ai lati e sotto il cartiglio sono sistemati in scorcio prospettico gli strumenti impiegati dallo scultore: mazzuolo, seste o compassi e la gradina dentata.

Castorio, Claudio, Nicostrato e Sinfioriano: i Santi Quattro Coronati

I martiri Castorio, Claudio, Nicostrato e Sinfioriano costituiscono il gruppo dei celebri santi soprannominati "Quattro coronati", ai quali si aggiungeva il quinto martire, di nome Semplicio, partecipe della vicenda e della tragica fine dei quattro colleghi. Il culto di questi martiri pannonicici, scultori lapidici attivi a Sirmio tra la fine del III e l'inizio del IV secolo, uccisi per ordine dell'imperatore Diocleziano per aver rifiutato di realizzare una statua del dio Esculapio, giunto a Roma si sovrappone e si confonde con quello dedicato a quattro soldati sepolti sulla Via Labicana. Qui, infatti, fin dall'inizio del IV secolo erano venerati i resti di quattro corniculari messi a morte dal medesimo imperatore per avere rifiutato di sacrificare al dio Esculapio. La sovrapposizione delle due tradizioni, peculiarità romana, deriverebbe dall'uccisione dei soldati nel giorno in cui cadeva il primo anniversario della morte dei lapidici pannonicici, in seguito alla quale lo stesso papa Melchiade avrebbe deciso di sovrapporre il nuovo culto nostrano a quello orientale, nato da poco. La devozione nei confronti dei quattro martiri assunse ben presto un legame inscindibile con la loro professione di scultori e lapidici e si diffuse enormemente proprio tra le genti del mestiere, specialmente, ma non esclusivamente, nei paesi nordeuropei e in aera

lombardo-ticinese, dove pure il gruppo fu identificato con il nome di “Quattro Coronati”, nonostante il numero variabile fra quattro e cinque. Le raffigurazioni dei quattro o cinque martiri si trovano fin dal tardo medioevo nelle rappresentazioni dedicate ai lavori artigianali, mentre fin dal XV secolo le varie corporazioni di scalpellini, scultori, muratori e copritori di tetti negli attuali Belgio, Olanda e Germania si aggregarono sotto la protezione di questi santi e ne propagarono l’iconografia, che prevede come attributi proprio gli attrezzi del mestiere. Sebbene l’aspetto fisionomico dei santi coronati sia variabile, spesso ne compaiono due (ma a volte tre) barbati e due (ma a volte solo uno) senza barba. A Roma già nel VI secolo il titolo della basilica sul colle Celio venne mutato in *SS. Quattuor Coronatorum*. È proprio qui che si dispiegheranno, nel corso dei secoli, i più vasti repertori iconografici legati alle vicende dei due gruppi di santi martiri – gli scultori pannonici e i soldati romani – fino all’enciclopedica impresa di Giovanni da San Giovanni negli affreschi absidali (1623), che ripercorrono, separandole, entrambe le storie nei loro momenti salienti.

Lazzaro

San Lazzaro nacque nell’VIII secolo in Armenia e arrivò in giovane età a Costantinopoli, dove si fece monaco e dove apprese l’arte della pittura. In epoca iconoclasta, Lazzaro fu perseguitato in seguito all’editto emanato dall’imperatore Teofilo che prevedeva la pena di morte per i pittori che si fossero rifiutati di distruggere le immagini sacre. Gettato in una cloaca e sul punto di morire, il monaco si riprese e cominciò nuovamente a dipingere icone. Teofilo allora impose che gli venissero applicati dei ferri roventi sui palmi delle mani, ma grazie all’aiuto dell’imperatrice Teodora riuscì a liberarsi. Diventato noto per la sua produzione di icone – attività che lo contraddistingue nel ritratto marattesco – e rimasto legato alla corte costantinopolitana, dopo la fine dell’iconoclastia egli fu chiamato a dipingere l’immagine di Cristo nel palazzo imperiale. Le fonti ricordano un suo primo viaggio a Roma nel 856, dove fu inviato dall’imperatore Michele III per rendere omaggio al pontefice Benedetto III e per discutere della pace tra le chiese. Morì forse durante un suo secondo viaggio verso Roma intorno all’867. San Lazzaro risulta essere uno dei santi più legati alla storia dell’Accademia di San Luca. Lazzaro Baldi, che del monaco portava il nome, nell’ultima parte della sua vita si dedicò in particolare a disquisizioni erudite e ad assecondare il suo forte sentimento religioso, impegnandosi nella realizzazione di una cappella dedicata al monaco pittore nella chiesa accademica, dipingendone la pala d’altare. Si deve mettere in evidenza inoltre che una delle principali fonti agiografiche del santo è proprio una biografia attribuita a Lazzaro Baldi edita nel 1681. L’autografia al pittore seicentesco può però essere messa in dubbio. La notizia dell’autentica paternità dello scritto è basata soprattutto dalla notizia riportata da Pellegrino Orlandi nell’Abecedario pittorico ma nell’introduzione al testo si legge che il pittore asserisce – che poiché le vicende del santo erano sconosciute ai più – “ho fatto scrivere e stampare questo libretto”. Alcuni commentatori infatti nell’edizione ristampata nell’Ottocento infatti ritengono che Baldi abbia, probabilmente per la viva devozione che lo caratterizzò, dato la commissione della scrittura forse ad un monaco di cui non si conosce il nome. Nella rappresentazione di scuola marattesca il santo è intento a miniare un foglio sul quale sembra intravedersi l’immagine di una Madonna, che potrebbe riferirsi ad una figura di un’icona, coerentemente con la vita del santo che visse in periodo iconoclasta.

Metodio

Metodio, monaco romano, scrittore e predicatore, visse nel IX secolo. Non si hanno notizie sulla sua formazione artistica, ma l’agiografia riporta che egli, durante la prigionia presso Bogalo, re di Bulgaria, non riuscendo a convertire il sovrano con i suoi dotti discorsi sulla fede, mise mano ai pennelli e, lavorando di nascosto, realizzò un Giudizio Universale. Il re, colpito dalla rappresentazione della potenza divina nel condannare i dannati, si convertì e si fece infine battezzare insieme a molti sudditi. Per questo episodio Metodio può essere relazionato ad un altro monaco pittore, Lazzaro che era stato liberato dall’imperatrice Teodora, contro la quale il re Bogalo aveva a quel tempo mosso guerra. Proprio l’intervento di Metodio spinse il re ad abbandonare le azioni belliche, avendo egli abbracciato la religione cristiana. Spesso le fonti antiche e moderne confondono Metodio con il più celebre santo omonimo, compagno di san Cirillo, creando una sovrapposizione fra le due biografie. Nel dipinto delle collezioni accademiche Metodio veste l’abito monacale, in atteggiamento di preghiera con il volto rivolto verso

l’alto e le mani congiunte. Ai lati del cartiglio gli attributi e attrezzi del mestiere che lo identificano come pittore: a sinistra i pennelli di differenti misure e tipologie; a destra la tavolozza sporca di colori.

Dunstano

Dunstano da Baltonsborough, nella contea di Somerset, è considerato uno dei maggiori riformatori del movimento monastico inglese, di cui promosse una vera e propria rinascita, riuscendo a riaffermare con nuovo vigore la regola benedettina, soprattutto durante il suo mandato di arcivescovo di Canterbury, iniziato nel 960, ma anche in precedenza, grazie ai suoi legami con la corte inglese, di cui per un lungo periodo riuscì addirittura ad influenzare le politiche religiose. Oggetto di un culto rapidamente diffuso tanto da essere di fatto canonizzato nel momento stesso della morte, secondo l’agiografia il santo fu artefice di diversi miracoli in vita e ancor più dopo la morte, mentre la tradizione popolare sottolinea principalmente gli stratagemmi che Dunstano impiegò al fine di sconfiggere il demonio. Nato intorno all’anno 910 in una nobile famiglia inglese, fin da giovanissimo Dunstano ricevette, presso l’abbazia di Glanstonbury, una buona formazione umanistica, affiancata all’esercizio della pittura, della miniatura e dell’oreficeria ed iniziò a suonare l’arpa. Dopo aver preso i voti monastici, praticò la vita eremitica, dedicandosi soprattutto allo studio e collaborando allo *scriptorium* di Glanstonbury. La tradizione ascrive infatti alla sua mano l’immagine miniata di un monaco prostrato ai piedi del Cristo, forse un autoritratto, inserita nel frontespizio del celebre *Classbook of St. Dunstan* di Oxford, particolarmente interessante per la comparsa precoce di questa iconografia, poi divenuta consueta. In questi stessi anni raffinò anche il suo talento di artigiano, in particolare lavorando l’argento, tanto da essere poi assunto dalle corporazioni degli orefici come proprio patrono. Non ricordato dal Paleotti, in relazione a questa sua attività, Orlandi scrive che: «mentre esercitavasi nel terminare un calice d’oro, il Demonio in specie corporale l’andava tentando, il che comprendendo in ispirito il Santo, con le tenaglie infuocate pigliollo per il naso, né lo lasciò finattantoché non ebbe l’opera finita». Le abilità manuali e soprattutto artistiche di Dunstano appaiono fin dalle sue prime agiografie medievali – cinque Vite scritte tra la fine del X e i primi anni del XII secolo – che registrano un racconto più o meno invariato anche se differiscono nel riferirlo all’inizio o alla fine della sua esistenza. Si tratta dell’aneddoto relativo alla richiesta rivolta da una donna a Dunstano per ottenere il disegno di una stola sacerdotale per il culto divino, alla quale il santo avrebbe prontamente risposto. Le doti musicali e artistiche di san Dunstano, presentato in abiti vescovili, sono entrambe ricordate nel ritratto conservato nell’Accademia di San Luca in cui tra gli attributi posti in primo piano compaiono dei pennelli, un calamaio ed un voluminoso spartito.

Felice

Molti storici francesi sono fortemente convinti che san Felice discenda della nobile stirpe dei Valois. Secondo alcuni documenti infatti potrebbe essere il figlio di Raoul IV conte di Vermandois e di Valois (nipote dei re Enrico I e Filippo I) che sposò Eleonora contessa di Champagne dalla quale divorziò per unirsi con Petronilla, cognata del re Luigi VII. Dalle prime nozze nacque nella Francia settentrionale nell’anno 1127 Ugo Valesio – nome dato in onore del suo avo Ugo il grande che si era distinto nelle crociate –, che prese poi in età adulta il nome di Felice. Un’altra frangia di storici, convinti che Raoul IV non ebbe figli in prime nozze, nega la discendenza dalla stirpe dei Capetingi asserendo che Felice ebbe l’appellativo “di Valois” solo perché era nato e vissuto per molti anni nella contea Valesia. La tradizione trinitaria narra che fin da giovanissimo dimostrò propensione verso la spiritualità e la cura degli altri e, dopo una regolare formazione, prese i voti rinunciando a ogni ricchezza praticando una vita da anacoreta. Presto la sua reputazione si diffuse e il suo esempio venne seguito da diversi discepoli che, da lui guidati, abbracciarono entusiasticamente la proposta di Giovanni di Matha di fondare un nuovo ordine religioso – presso Cerfroid nella diocesi di Meaux che faceva parte del ducato dei Valois – volto alla liberazione degli schiavi cristiani: la Santissima Trinità. Questo suo coinvolgimento nell’impresa ha fatto sì che la tradizione gli riconoscesse il titolo di co-fondatore dell’ordine, ruolo ridimensionato negli ultimi decenni. Il culto dell’anacoreta venne ufficialmente approvato soltanto dopo il 1666, quando si chiuse il processo, iniziato nel 1630, per la sua canonizzazione avvenuta insieme a quello di san Giovanni de Matha. Difficile capire il suo inserimento nel ciclo marattesco in qualità di pittore. Dalle fonti infatti si evince che Felice insieme a Giovanni de Matha si impegnò moltissimo nel diffondere

l'ordine religioso, costruendo numerose "case" dei Trinitari in posizione strategiche, nelle principali città e vicino ai porti, per perseguire l'obiettivo della liberazione degli schiavi. Questa attività potrebbe forse indicarlo quale cofondatore-architetto, cioè ideatore in senso lato degli edifici, ma non si sono trovati, ad oggi, riferimenti ad una sua specifica attività artistica.

Giovanni da Fiesole

Giovanni da Fiesole, al secolo Guido, nacque probabilmente poco prima del 1400 nei dintorni di Vicchio, trasferendosi presto a Firenze, dove si formò dando prova fin da giovane di straordinaria abilità nell'arte della pittura. All'età di vent'anni, seguendo il proprio carattere «humilissimo e molto sobrio», come riporta il biografo Giorgio Vasari, vestì l'abito domenicano ed iniziò ad operare come artista per i suoi confratelli. Esempi della sua arte si trovano tra gli altri nel convento di San Domenico e, soprattutto, in quello di San Marco a Firenze, nuova sede dei domenicani, ove il pittore realizzò diversi affreschi ritenuti da tutti il suo massimo capolavoro. Interprete di una pittura religiosamente ispirata e convintamente devozionale, da cui gli derivò già nel Quattrocento l'appellativo di Beato Angelico, l'artista si dedicò esclusivamente alla produzione di immagini sacre, molte delle quali ebbero una fortuna tale da essere considerate in diverse occasioni quasi delle reliquie. La sua fama si diffuse ben presto e gli procurò importanti commissioni, quale l'esecuzione degli affreschi nella cappella privata di papa Niccolò V in Vaticano. Oggetto di culto immediato, acuito nell'ambito delle controversie relative alla produzione di immagini sacre dopo le direttive espresse dal Concilio di Trento, fra Giovanni da Fiesole è stato beatificato ufficialmente solo da Giovanni Paolo II nel 1982. Nelle cause di beatificazione e canonizzazione iniziate negli anni Cinquanta, per la prima volta nella storia religiosa, vennero allegati alla documentazione non gli scritti dell'Angelico, ma le immagini pittoriche che egli realizzò. Il Beato è qui raffigurato con le caratteristiche della sua consolidata iconografia, in abito domenicano e con un'accennata tonsura, mentre ai lati del cartiglio si trovano gli attributi consueti del pittore. Viceversa meno comune risulta la raffigurazione in età giovanile, considerato che il vero e proprio archetipo del volto dell'Angelico, ritratto in età matura, era stato codificato e ampiamente divulgato dalla seconda edizione a stampa delle *Vite* di Giorgio Vasari. Tradizionalmente presente una prima volta nel presunto ritratto di Giovanni da Fiesole che Luca Signorelli avrebbe affrescato nella Cappella di San Brizio nel Duomo di Orvieto, tale iconografia verrà poi adottata anche nella decorazione pittorica della cupola della cappella di San Luca nell'oratorio di Santo Stefano a Corconio, impresa promossa da Giorgio Bonola in stretta relazione con l'ambiente romano dell'Accademia di San Luca.

Giacomo

Le scarse notizie biografiche su Giacomo Griesinger sono descritte da Fra Ambrosino da Soncino, suo discepolo e collaboratore. Come si apprende dalle fonti, il beato nacque nel 1407 a Ulma in Germania – per questo è noto con il nome di Alemanno – da una famiglia benestante di mugnai e poté quindi ricevere una buona educazione umanistica. Non si conosce con precisione la sua formazione artistica ma fin da giovanissimo imparò, presso la sua città natale, l'arte delle vetrate, per la quale divenne famoso. Dopo un suo pellegrinaggio a Roma, rimasto senza denaro, si arruolò nell'esercito di Alfonso d'Aragona come volontario, attività che svolse anche nel 1441 per il duca di Milano. Fermatosi a Bologna mentre cercava di tornare in patria, decise di prendere i voti ed entrò nel convento di San Domenico, dove si dedicò agli studi, alla liturgia e nuovamente all'arte delle vetrate. Purtroppo scarseggiano le notizie sulla sua attività artistica e sulle sue opere, anche se è noto che egli fondò una propria scuola, insegnando l'arte in cui era maestro; si hanno indicazioni precise del suo impegno nella decorazione delle biblioteche del convento nel quale risiedeva e nella Cappella dei Notai nella chiesa di San Petronio, unico saggio della sua arte arrivato fino a noi. Dai documenti di archivio si apprende che Giacomo da Ulma eseguì moltissimi lavori, molti dei quali furono purtroppo distrutti. Oltre la profonda abilità artistica viene riconosciuta al beato l'invenzione di "colorire il vetro a giallo diafano con ossido d'argento", metodo poi utilizzato dai suoi allievi. Giacomo Alemanno rimase a Bologna fino alla sua morte avvenuta nel 1491 e da subito il corpo fu oggetto di un forte culto spontaneo che perdurò nei secoli, conoscendo nel Settecento un nuovo fervore tanto che le sue reliquie furono trasferite più volte, venendo definitivamente conservate nella cappella di San Tommaso nella chiesa di San Domenico. Infine nel 1825 papa Leone XII lo nominò

beato e ne confermò il culto. L'iconografia del domenicano solitamente non include riferimenti alla sua attività di artista, ma lo vede ritratto come un giovane in preghiera, semplicemente abbigliato con la veste dell'ordine. In maniera anomala, in un solo caso ad oggi noto, Giacomo Griesinger viene rappresentato, nella chiesa di San Domenico a Crema, insieme a san Caro, san Alberto Magno e sant'Antonio in una sorta di glorificazione dell'ordine domenicano, equiparandoli forse ai padri della chiesa occidentale. Il ritratto del nucleo marattesco rappresenta praticamente un *unicum* poiché mette in evidenza soprattutto le abilità pittoriche e trasforma il giovane domenicano in un anziano, probabilmente per riferirsi alla sua attività di abile e sapiente maestro della fiorentina scuola sorta intorno alla sua personalità.

Maria Maddalena de' Pazzi

Maria Maddalena de' Pazzi, al secolo Caterina, nacque a Firenze nel 1566 e, giovanissima, nel 1574 entrò come educanda nel convento di San Giovannino dei Cavalieri, varcando infine la soglia della clausura nel 1582, quando entrò a far parte del monastero carmelitano di Santa Maria degli Angeli. Le ricorrenti esperienze estatiche la resero famosa come una delle mistiche più importanti dell'epoca, portatrice di un messaggio di rinnovamento per la Chiesa cattolica. A pochi anni dalla morte, avvenuta nel 1607, in seguito a numerosi miracoli ottenuti per sua intercessione, furono avviati i processi di beatificazione, che portarono Clemente IX a proclamarla santa nel 1669, sollecitato dalle richieste – oltre che dello stesso ordine carmelitano – dell'imperatore Leopoldo I, del "cattolico" Carlo II di Spagna, della "cristianissima" Maria de' Medici regina di Francia, e dei granduchi di Toscana. Se a Santi di Tito si deve il ritratto di Caterina ancora giovane e in abiti secolari, la divulgazione delle immagini con le vesti da carmelitana si diffonde dai dipinti di Francesco Curradi, l'unico pittore che abbia effigiato la santa nel momento della morte. I successivi dipinti eseguiti dall'artista, circa ottanta e diffusi, a testimonianza della devozione verso la carmelitana, in molte città italiane e europee sono debitori al prototipo andato perduto dell'artista fiorentino. Quattro mesi dopo la morte di Maria Maddalena la cella venne trasformata in oratorio e ai lati dell'altare venne inserito un ritratto da cui con ogni probabilità è tratta la figura del frontespizio della *Vita della Madre suor Maria Maddalena de' Pazzi* scritta da Vincenzo Puccini e stampata nel 1609. Negli anni successivi si diffondono immagini che si allontanano dalla composta religiosità "aggiornando" le effigi della santa conferendole un aspetto più aristocratico e ponendola al centro di teorie di santi e angeli, rielaborando in chiave più teatrale le vicende della sua biografia. In occasione della sua canonizzazione si diffondono diverse versioni degli episodi della biografia *iconibus expressa* della carmelitana, come ad esempio le 87 sanguigne con didascalie che esplicano i momenti della vita che diventano un essenziale ausilio nell'interpretazione di molti quadri eseguiti in epoche successive. Questi disegni (1610) fanno parte di quella cultura figurativa stimolata dalla biografia di Puccini che dona nuovi stimoli iconografici ai pittori. Grazie a questo tipo di produzione si ampliano i motivi di rappresentazione degli eventi mistici e soprannaturali della suora, tra cui la tradizione che indica Maria Maddalena come artista. Risulta essenziale per una differente iconografia il ciclo di storie dipinte nel 1669 su tela e riportate sotto la volta della chiesa di Santa Maria Maddalena di Firenze che andavano a sostituire le lunette di Curradi del 1626. I soggetti vengono scelti da monsignor Opizzo Pallavicini che nel 1668 invia una lettera nella quale auspica temi dove esprimano le inclinazioni controriformistiche, come atteggiamenti languenti, occhi rivolti verso l'alto, sposalizio mistico ed estasi. In una nuova chiave di lettura dei "ratti diurni" viene data anche l'indicazione di rappresentare la santa bendata che dipinge, volendo probabilmente voler puntare l'attenzione sulle doti "soprannaturali" della santa nel quotidiano, diffondendo perciò la tradizione della santa come artista.

FONTI E BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

P.V. Alce, *Giacomo da Ulma Maestro di Vetrate a Bologna dal 1463 al 1476*, Firenze 1961. A. Amore, *I santi quattro coronati*, Roma 1965. M. Bacci, *Nicodemo e il Volto Santo*, in *Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo*, atti del convegno (Engelberg 13-16 settembre 2000), Lucca 2005, pp. 15-40. L. Baldi, *Breve Compendio della Vita di San Lazzaro monaco e insigne Pittore*, Roma 1681. L. Baldi, *Vita di San Lazzaro monaco e Pittore preceduta da Alcune osservazioni sulla bibliomania*, Roma 1807, a cura di L. Cicognara. *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, catalogo della mostra a

cura di A. Zuccari, G. Morello, G. de Simone, (Roma 2009), Milano 2009. *Bibliotheca Sanctorum*, voll. I-XV, Roma 1961-2000. *Bibliotheca Sanctorum*, a. v. *Nicodemo*, vol. IX, 1961, pp. 906-907; *Dunstano*, vol. IV, 1964, pp. 869-871; *Felice di Valois*, vol. V, 1965, pp. 566-573; *Giacomo Griesinger*, vol. VII, 1965, pp. 405-406; *Giovanni da Fiesole*, vol. VII, 1965, pp. 798-805; *Lazzaro*, vol. VIII, 1966, pp. 1152-1153; *Maria Maddalena de' Pazzi*, vol. VIII, 1967, pp. 1107-1134; *Quattro Coronati*, vol. X, 1968, pp. 1276-1304. Ahl D. Cole, *Fra Angelico*, New York 2008; G.M. Damigella, *Fra Angelico pittore-teologo del Vangelo*, Napoli 2011. *Dictionnaire d'Histoire et Geographie Ecclesiastiques*, a.v. *Felix de Valois*, vol. 16, Paris 1967, pp. 567-580. R. Dionigi, *SS. Quattuor Coronati Bibliography and Iconography. An Essay*, Milano 1998. B. Fratini, *S. Felice de Valois nella tradizione dell'Ordine Trinitario*, Roma 1988. *La pittura e la miniatura del Quattrocento a Brescia*, atti della giornata di studi (16 novembre 1999), Milano 2001, p.135. V. Lucherini, *Dunstan di Canterbury (959-988) e il mito dell'artista-santo nel Medioevo occidentale*, in *Medioevo: arte e storia*, atti del convegno (Parma 18-22 settembre 2007) a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2008, pp. 208-224. P.V. Marchese, *Memorie dei più illustri pittori, scultori e architetti Domenicani*, Bologna 1878, vol. II, p. 460. D. Marcolini, *Un artista di vetri istoriati. Il Beato Giacomo da Ulma. Fratello cooperatore Domenicano*, Bologna 1965. *Maria Maddalena de' Pazzi: santa dell'amore non amato*, catalogo della mostra a cura di P. Pacini, (Firenze, 19 maggio - 20 luglio 2007), Firenze 2007. P.A. Orlandi, *L'Abecedario pittorico Dall'autore Ristampato, Corretto, ed Accresciuto di molti Professori, e di altre notizie spettanti alla pittura, ed in quest'ultima impressione con nuova, e copiosa aggiunta di alcuni altri Professori. All'Illustrissimo signore il Signor Cavaliere D. Francesco Solimena*, N. e V. Rispoli, Napoli 1733. G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, 1582; ed. cons. a cura di S. Della Torre, cap. VIII, Città del Vaticano 2002. V. Puccini, *Vita della madre suor Maria Maddalena de' Pazzi fiorentina monaca dell'ordine carmelitano...raccolta e descritta dal noto reverendo Vincenzo Puccini*, Firenze 1609. N. Ramsay, *St. Dunstan's Millennium. Presenting an Exhibition of his Image*, in «Apollo», 127 (1988), pp. 270-271. C. Valenziano, *Evangelista e pittore. Discepolo e scultore. La Madonna di San Luca e il Crocifisso di Nicodemo miti verso l'autentica icone cristiana*, Panzano in Chianti 2003. G. Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Giunti, Firenze 1568; ed. integrale con introduzione di M. Marini, Roma 1991, pp. 381-388.

Appendice documentaria

Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, Registri delle Congregazioni, vol. 45, f. 164r, estratto dal verbale del 20 gennaio 1696

[...] Per il Centesimo fù ordinato si dipinghino in un sol quadro tutti Li Santi delle nostre Professioni col Disegno del Professor Carlo Maratti, e che à quest'effetto si provedi della tela necessaria [...].

Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, Registri delle Congregazioni, vol. 45, f. 164v, estratto dal verbale del 3 maggio 1696

[...] Per il Centesimo fù risoluto che il Signor Professor Cavaliere Carlo fontana assieme col signor Professor Lorenzo Ottone si compiacino di portarsi dal Signor Professor Carlo Maratti, acciò effettui il Disegno che deve favorire per il Quadro de' Santi Professori.

Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, Registri delle Congregazioni, vol. 46/a, ff. 9-10, estratto dal verbale del 10 ottobre 1700

[...] Il Signore Carlo Maratti Nostro Principe havendo fatto fare da suoi Giovani con la sua direzione quattordici effigii de Santi, e Sante Pittori, Scultori, et Architetti fatti ornare in cornici Dorate à 3 per 3 e due in uno solo Quadro ne fece regalo alla nostra Accademia acciò si esponessero nella sala Accademica à publica vista e parimenti nell'istesso del suo Principato fece foderare la Copia del Quadro di San Luca di Raffaello che fece tempo fà Antiveduto Grammatica Pittore Defonto, è che hora si trova nell'Anticamera della nostra stanza di Congregazione con havergli anco fatta fare una ricca Cornice tutta Dorata di non mediocre spesa, ascendente a scudi 30, in 35 in circa, e questo parimente Dono con ogni munificenza.

Archivio Segreto Vaticano, Fondo Albani, 12, ff. 27r - 30v, Lettera di Carlo Maratti a papa Clemente XI Albani

Beatissimo Padre,
per mezzo del Don Carlo, Dignissimo nipote della Santità Vostra, ho ricevuta la di lei Santa Benedizione, ed insieme la tanto desiderata nuova, che io stia pure di buon'animo, che il Quadro del Centurione da me fatto dipingere con ordine della Santità Vostra non sarà rimosso dalla Basilica di San Pietro. Non potendo pertanto essere in persona a piedi della Santità Vostra per la molta debolezza in cui mi trovo, umilmente la supplico permettermi che io possa con questo foglio rendere la clemenza di Vostra Santità le più umili, ed ossequiose grazie; assicurandola che siccome l'inquietudine cagionatami da questo negozio mi ha tenuto quindici notti senza potere quasi mi prender sonno con tanto danno

della mia salute. Così questa lieta nuova mi ha reso gran parte di quella quiete, senza la quale conosco andar mancando a poco a poco. E se a Dio piacerà ch'io viva più lungamente, riconoscerò quest'obbligo della mia vita, prima dal supremo Autor dogni bene, poi dalle consolazioni, che unicamente possono provenirmi dalla somma clemenza di Vostra Beatitudine. E perché la Vostra possa riconoscere, che unitamente colla Grazia ha fatto un 'Atto di Giustizia, umilmente la supplico degnarsi di riflettere, che l'Opera di cui si tratta è Opera mia; perché Io son stato quello, che ne ho formato più d'un Pensiero; Io son quello che ho fatto tutto di mia mano il disegno su la gran tela, dove sta di presente; Io son quello che ho fatto lo sbozzetto, e l'ho ricoperto di colore tutto di mia mano; son Io quello che ho aggiunte sul disegno cose, che non erano ne Pensieri, poi nello sbozzetto accresciute cose che non erano disegno, poi di nuovo sul quadro aggiunte altre cose che non erano poste ne al disegno, ne allo sbozzetto. E sebbene per colorirlo in grande, mi sono, coll'espressa permissione della Santità Vostra servito della mano di uno dei miei Alunni, cioè, ciò non fa che l'opera non sia mia; perché oltre tutte le suddette fatiche, avendoli Io sempre assistito, visitandolo frequentemente e dirigendolo in tutto, e per tutto, correggendo ancora, e mutando, e facendo ridurre l'opera, a quello stato di perfezione, in cui è ridotta; non si può dire che il Quadro sia dell'Alunno, di cui Io mi sono come d'Istrumento materialmente servito, ma o deve dirsi che il Quadro è mio, o senza dubbio dee riputarsi, come se fosse mio; siccome per mio lo reputo, lo riconosco, e l'approvo. Tanto più, che essendomi portato ad osservarlo nel Luogo, dove è stato collocato, Io secondo quella poca perizia d'Arte, che ho acquistata con 80 anni di fatica e che mi si accorda da tutto il Mondo, vedo che sta bene ne vi riconosco altro male, se non lo santuaggio che riceve dal Lume stando li Quadri in quella cappella del Battistero a Lume poco e cattivo nel qual caso, sebbene il Quadro fosse stato dipinto dal Divino Raffaello, perderebbe di pregio infinitamente, ne far potrebbe, nell'oscuro angolo di quella che faccia il Quadro di cui si tratta. Circa poi la persona dello scolaro di cui i sono servito non dee attendersi l'eccezione che Egli sia Giovine, e che però non meritasse dipingere in Vaticano; perché non è giovanetto di età chi ha compiti 40 anni; ne è Giovine nella professione chi ha altre opere pubbliche, e quadri grandi da Altare e sono dieci anni che non fa altro che Quadri per il Marchese Pallavicini, che è quel delicato Intendente di Pittura che ognuno sa; e prescindendo da tutto questo, non è chi non sappia, che non dagl'anni, ma dall'Opere si conoscono gli Uomini. Molte cose Buonissimo Padre, gode la Santità Vostra in Vaticano che sono puro Pensiero di Raffaello eseguito dai suoi Giovani, ne fanno certamente alcun disonore al Vaticano, anzi sono il più bel fregio del Palazzo Pontificio. Andrea Sacchi mio maestro quando fu eletto a dipingere in San Pietro il Quadro di San Gregorio non aveva che 18 anni; quando ebbe finito, e l'espore, non aveva terminato l'anno vigesimo quarto dell'età sua; E pure quel quadro non doveva servire per un angolo remoto et appena per così dire reperibile in San Pietro, come è il Quadro controverso; ma si doveva esporre, fu esposto e si mantiene in uno dei più insigni Luoghi della Basilica; e non solamente non si è mai detto di rimuoverlo, come casa fatta da un Giovine, ma sarebbe grand'ignoranza il pensarlo, essendo uno de più bei Quadri che mai abbia fatti quel Valent'uomo. Onde se un Giovanetto di 18 anni senza il disegno, senza lo sbozzo, senza alcuna assistenza, ed approvazione del suo maestro, ha potuto dipingere nel più nobil Luogo del Tempio Vaticano; non so perché un uomo di 40 anni col pensiero, disegno, sbozzetto, assistenza, approvazione di Carlo Maratti, non abbia potuto dipingere nell'infimo, e più oscuro Luogo della stessa Basilica. Ma tutto questo sia detto per abbondanza; perché l'Opera, o Santo Padre, parla da se stesso; ne vi è stato, ne vi sarà alcun Professore disappassionato, che adisca di censurarla, o possa con ragione porre la sua censura. Ed io stesso mi era offerto da principio, che l'avrei di nuovo ritoccata, bisognando, ma questo bisogno non v'è, e cos' attesto su la mia coscienza, e su l'onor mio. Questi motivi, che sono l'ultimo sfogo della mia sofferta gravissima agitazione, e supplico umilmente La Santità Vostra degnarsi di riceverli con sua letizia, e compiacimento; mentre può da essi riconoscere di avere ordinata una cosa giusta, quando ha ordinato che il Quadro non si rinova. Io intanto rendendo di nuovo alla somma clemenza della Santità Vostra umilissimamente Grazie, per la bontà con cui si è degnata di consolare questa mia decrepita, e compassionevole età; prego l'Altissimo, che glie ne renda ricompensa, concedendole l'adempimento de' di Lei Santi e Magnanimi desideri, per beneficio di tutto il Mondo Cattolico ed umilmente m'inchino al bacio del Sagro Piede.

Roma li 8 settembre 1710

Umilissimo Devotissimo Obbligatissimo Servitore e Suddito
Carlo Maratti

Allestimento della mostra "I ritratti dei Santi Artisti. Una regia di Carlo Maratti per l'Accademia di San Luca", 12 novembre 2013 - 30 marzo 2014, Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca.





Finito di stampare nel mese di settembre 2014
da Beniamini GD&P - Roma

© Copyright 2014
Accademia Nazionale di San Luca
www.accademiasanluca.eu

ISBN 978-88-97610-14-4