

Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana

BAND 42 · 2015/2016

HIRMER

VERÖFFENTLICHUNGEN DER BIBLIOTHECA HERTZIANA
MAX-PLANCK-INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE
ROM

HERAUSGEGEBEN VON
TANJA MICHALSKY UND TRISTAN WEDDIGEN
REDAKTION SUSANNE KUBERSKY-PIREDDA
REDAKTIONSASSISTENZ MARA FREIBERG SIMMEN, CATERINA SCHOLL

Die Beiträge des *Römischen Jahrbuchs* werden einem doppelten anonymen
Peer Review-Verfahren unterzogen.

Bibliographische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie;
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2018 Hirmer Verlag GmbH, München
Gestaltung und Satz: Tanja Bokelmann, München
Lithographie: ReproLine Genceller, München
Druck: Memminger MedienCentrum, Memmingen

Printed in Germany

ISBN 987-3-7774-3154-3

Simonetta Prospero Valenti Rodinò

Carlo Maratti 1640-1650: apertura sulla sua attività grafica giovanile

Al termine di questo lavoro desidero ringraziare studiosi ed amici che hanno condiviso con me quest'ipotesi sui disegni giovanile di Maratti, a cominciare da Stella Rudolph, che mi ha consigliata in tutte le fasi del mio lavoro, a Ursula Fischer Pace, Dario Beccarini, Francesco Grisolia, Louise

Rice, Furio Rinaldi, Carel van Tuyl. Un grazie particolare va all'amica Sonja Brinck, senza la cui guida e collaborazione nel museo di Düsseldorf questo lavoro non avrebbe potuto essere portato avanti.

Abstract

Although recent studies signal a renewed interest in the Roman painter Carlo Maratti (1625-1713), the years of his training, which took place in Rome in the school of Andrea Sacchi, remain in the shadow. Himself a student of Francesco Albani, Sacchi directed Maratti not only towards the study of antiquity, Raphael, and the Carracci, but also towards an indefatigable dedication to the practice of drawing. Contrary to sources that affirm that Maratti was a precocious artist, his painting and drawing activity is only noted and documented beginning in the sixth decade of the century: therefore, the decade from 1640 to 1650 still remains substantially without works, with the exception of a few engravings and some canvases destined for provincial centers. This essay aims to reconstruct the graphic produc-

tion of the artist during those years, taking into consideration some pen sketches preserved in the collection of the Kunstpalast in Düsseldorf, one of the richest sources in the work of autographed folios of the painter. These sketches were already assembled by Schaar in the 1967 catalogue of the entire German collection under the generic name of *Federzeichnungen*. These works, which contain no references to known works except for some early engravings, allow us to retrace the choices made by the artist in that decade, directed towards the reevaluation of Raphael, Annibale and Agostino Carracci, Barocci, Guido Reni, Cantarini, and also Poussin, conveyed for the most part through prints – a fundamental tool for the rendition of models for an exponent of seventeenth-century Roman classicism as was Maratti.

Molto si è scritto in questi ultimi anni sul pittore seicentesco Carlo Maratti (1625-1713), il maggior protagonista della vita artistica e della politica culturale a Roma dopo la morte del Cortona (1669) e del Bernini (1680), a cominciare dai due convegni tenutisi a Roma nel 2013 e 2014, nella ricorrenza del terzo centenario della sua scomparsa (1713-2013)¹. Già nell'ultimo ventennio, dopo la proclamazione di Maratti come il «Raffaello del suo tempo» a conclusione della mostra romana di Evelina Borea dedicata a Giovan Pietro Bellori (2000)², gli studi segnalano un rinnovato interesse per quest'artista. Figura chiave dell'autunno del Seicento romano, egli con rara intelligenza ed eleganza seppe coniugare in uno stile che definirei eclettico, in gioventù le istanze carraccesche al colore veneto e «lombardo», cioè del Correggio, e in maturità le tendenze della pittura barocca al linguaggio classicista, venendo a definire uno stile che diverrà caratteristico della «scuola romana»³, modello per molte accademie e pittori di tutt'Europa. Grazie a questi contributi sono emersi non solo nuovi dipinti, ma anche un'analisi più approfondita del suo operato in vari settori artistici, in cui egli appare sempre più come protagonista nel dirigere cantieri decorativi pittorici e complessi da realizzare in stucco, quale inventore di progetti per sculture, restauratore dei più intoccabili cicli ad affresco da Raffaello ad Annibale Carracci, e non ultimo artista colto con aperture verso l'Arcadia.

Nella lucida analisi recente, che ha rilanciato il Maratti nel panorama degli studi, rimangono però ancora in ombra gli anni della sua formazione artistica svoltasi a Roma, dove il giovanissimo Carlo giunse dalla sua natia Camerano nel 1636 a soli undici anni. È quanto lamentava Stella Rudolph già nel 1977⁴ in occasione del ritrovamento della pala giovanile dell'artista a Nocera Umbra, citata dal biografo Bellori e da lei rintracciata nella chiesa di Santa Chiara di quella cittadina. Più di recente anche la Ginzburg⁵, soffermandosi sulla lunghissima permanenza del giovane artista nella bot-

tega del Sacchi, dove rimase per venticinque anni, sottolineava l'anomalia di questo dato oscuro, che «paradossalmente invece di sollecitare le ricerche ha avuto un effetto di sordina sugli interrogativi riguardanti la sua prima attività», e metteva in luce come tale periodo sia stato invece fondamentale per la formazione della sua cultura figurativa, grazie agli insegnamenti del Sacchi e ad un precoce contatto con il Bellori. Nel 1977 la Rudolph ha fatto una prima ricostruzione della scarsa attività dell'artista nel decennio 1640-1650 con un'analisi ancora attendibilissima dei pochi quadri a Camerano, Monterotondo, la *Croce* in collezione inglese, gli affreschi nel Battistero Lateranense, ove collaborò con il maestro Sacchi, ed infine la sua prima pala pubblica in una chiesa romana, l'*Adorazione dei pastori* in San Giuseppe dei Falegnami del 1650-1651. Ad integrare perfettamente lo stile dell'artista in quegli anni citiamo anche la *Predica di San Giovanni Battista* nel Museo di Pau (ca. 1650) debitrice al Mola nel paesaggio, *Didone ed Enea* alla National Gallery di Londra in collaborazione con Gaspar Dughet, aggiunti al catalogo da Manuela Mena⁶, e la pala dell'*Assunta* rintracciata da Francesco Petrucci a Monte Porzio (Ancona)⁷, di recente pubblicata. A questi pochi dipinti sono riferibili ancor meno disegni: l'ormai storico catalogo di Schaar registra nel fondo di Düsseldorf sei studi di figure per la pala di Monterotondo, uno solo per gli affreschi lateranensi, prima di passare al foglio per il quadro a Pau ed alla più ricca serie per il dipinto in San Giuseppe⁸. Ma con queste due ultime opere abbiamo già varcato il limite degli anni '50, confine che ci siamo imposti nella nostra ricerca, in quanto a partire dal sesto decennio l'attività grafica e pittorica del Maratti appare assai più chiara e definita.

Di contro a così scarsa produzione disegnativa e pittorica riferibile ancora entro il decennio 1640-1650, noi sappiamo invece dalle fonti (Bellori e Pascoli) che Maratti fu artista precoce, e che sin dai suoi esordi fu abilissimo e prolifico disegnatore, qualità che caratterizzò la sua vasta produzione

¹ Il primo *Maratti e l'Europa* 2015; il secondo *Maratti e la sua fortuna* 2017, che annoverano tutta la bibliografia precedente più significativa sull'artista.

² MENA MARQUÈS 1990, pp. 541-564 e Stella Rudolph in *L'Idea del bello* 2000, vol. 2, pp. 456-458.

³ Per un'acuta disanima della genesi dei caratteri della «scuola romana» si veda GINZBURG 2015, pp. 25-51. Sullo stretto rapporto tra il maestro Sacchi e Maratti si rinvia a SUTHERLAND HARRIS, 2015.

⁴ RUDOLPH 1977, pp. 46-58.

⁵ GINZBURG 2015, pp. 25-33.

⁶ MENA MARQUÈS 1978, pp. 180-184.

⁷ PETRUCCI 2014, pp. 211-218.

⁸ SCHAAR 1967: per Monterotondo cat. 168-172; per San Giovanni in Laterano, cat. 173; per Pau, cat. 173 a; per il dipinto in San Giuseppe dei Falegnami, cat. 174-178. Un breve accenno va fatto al pionieristico

catalogo redatto da SCHAAR 1967 per la qualità del suo lavoro nella prima sistematica organizzazione del vasto fondo dei disegni di Maratti di Düsseldorf, con i pochi strumenti – foto e bibliografia – allora in suo possesso, continuata poi da Dieter Graf per i fondi altrettanto vasti nello stesso museo di Calandrucci e Passeri. Sarebbe però auspicabile oggi una riedizione di quel catalogo, aggiornato alla luce delle scoperte più recenti di dipinti di Maratti: per completezza, a quell'ottimo catalogo possiamo aggiungere ora alcune informazioni tra i disegni non identificati, verificate durante il mio ultimo studio in quel fondo: cat. 452 per *Atlante* disegnato per Sebastiano Baldini in relazione ad un progetto più completo a Firenze, Gabinetto Dis. Uffizi; cat. 477, per il dipinto *Sant'Andrea condotto al martirio*, Greenville; cat. 478, per *Orfeo e Aretusa*, collezione privata; cat. 488, per *Imocenza e Prudenza* in San Marco; cat. 526 *verso*, per la figura di Ercole/Paluzzo Altieri a palazzo Altieri; cat. 528, per le aggiunte al dipinto di Venere a palazzo

artistica, dall'inizio sino alla fine della sua lunga carriera. Nel ricchissimo fondo del Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie di Düsseldorf - dove tramite l'acquisto fatto a Roma nel 1756 da Lambert Krahe della raccolta Ghezzi è confluito gran parte dello studio dell'artista⁹ - si conserva un'ampia serie di fogli a penna, a lui attribuiti tradizionalmente e che Schaar raggruppò sotto la generica denominazione di *Federzeichnungen*¹⁰, accettandone l'autografia al maestro, ma senza fare commenti né sullo stile né sulla cronologia. Questi fogli, che vogliamo qui analizzare, aiutano a far luce sull'attività grafica del Maratti in questi 'anni bui', che furono fondamentali per la maturazione del pittore marchigiano, segnando un enorme passo avanti verso l'acquisizione del suo pieno linguaggio artistico. Si tratta di disegni senza riferimenti a dipinti, ma solo in pochi casi ad incisioni, che consentono, a nostro avviso, di mettere a fuoco le sperimentazioni e le scelte figurative da lui maturate in quel periodo.

Ma seguiamo i suoi anni giovanili attraverso la fonte più attendibile, la biografia del suo amico Bellori, integrata poi da quella del Pascoli, notoriamente meno affidabile¹¹. Seguendo quella traccia sappiamo che da fanciullo fu un autodidatta, esercitandosi a copiare da un libro di stampe, che giustamente la Rudolph identifica con il prontuario di esempi carracceschi di Odoardo Fialetti¹²; ma la studiosa ipotizza acutamente che egli possa aver avuto i primi rudimenti d'arte dal padre Tommaso, che dovette condurlo a vedere le pale di Tiziano ad Ancona e quelle più vicine a Loreto di Annibale Carracci, Barocci e Guercino¹³. Finalmente, come già detto, approdò a Roma intorno al 1636 e dimorò presso il fratellastro Bernabeo Francioni, pittore anch'esso ma sconosciuto, che, secondo la migliore tradizione, lo sfruttò biecamente vendendo a forestieri le carte da

lui disegnate. Spunta in quegli anni la figura del suo primo protettore, monsignor Corinzio Benincampi, pievano di Massignano vicino al suo paese d'origine e Segretario di don Taddeo Barberini a Roma, cui il giovane dovette le sue prime committenze a Nocera Umbra, Monte Porzio e Monterotondo, ma che gli offrì anche un'entrata presso la potente famiglia del papa regnante Barberini¹⁴.

Intorno al 1637 entrò a bottega da Andrea Sacchi: fu questo un incontro fondamentale per la sua formazione, perché Sacchi, allievo di Francesco Albani ed erede diretto della tradizione dei Carracci, indirizzò Maratti verso le scelte che rimarranno basilari nella sua attività futura. Prima fra queste l'applicazione al disegno, così intensa da divenire maniacale come lo era stata per il suo maestro, che fu elegante disegnatore nell'utilizzare la matita rossa e l'acquerello bruno con effetti di intenso pittoricismo¹⁵. Di questo primo periodo del Maratti dedicato esclusivamente a disegnare abbiamo la testimonianza del Bellori, che sottolinea l'apprezzamento riscosso da parte di Camassei e Duquesnoy, mentre Pascoli afferma che Sacchi all'inizio lo indirizzò esclusivamente al disegno, proibendogli addirittura di dipingere¹⁶. I soggetti prescelti furono l'antico, Raffaello ed allievi, Annibale Carracci e seguaci, in particolare Guido Reni e Domenichino, come riporta ancora Bellori, e come documenta un folto numero di fogli oggi a Windsor Castle, copie fedeli da quegli artisti, oltre che dai maggiori interpreti del classicismo romano¹⁷. Se è forse vero che non tutti i fogli della collezione inglese siano da ricondurre alla mano del giovane artista - Maratti continuò a guardare e copiare Raffaello durante tutta la sua vita, anche in occasione del restauro degli affreschi del grande maestro che gli fu affidato prima da Innocenzo XII nel 1693, confermato poi da Clemente XI Albani nel 1702-1703¹⁸ - e che in quel

Barberini; cat. 536, per la capra nell'incisione di Girolamo Frezza con *Pan offre Diana un vello di lana*; cat. 539, 542 studi per *Rebecca al pozzo* alla galleria Corsini; cat. 545 per la *Madonna, Bambino e San Giovannino* ad Holkham Hall; cat. 562 per *Aci e Galatea* all'Ermitage; cat. 566 per uno dei *Fregi con putti* dipinto per Montioni.

⁹ Per una messa a fuoco sulla provenienza del fondo Krahe, si rinvia a PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, pp. 76-93, con tutta la bibliografia precedente, da Budde a Schaar e Graf.

¹⁰ SCHAAR 1967, pp. 178-182, cat. 609-637. In questo nucleo, a mio avviso, non sono autografi di Maratti i seguenti disegni: *Madonna che allatta*, KA (FP) 1377, SCHAAR 1967, cat. 618; *Santa Cecilia*, KA (FP) 1159, che già Graf attribuiva a Passeri, *ibidem*, cat. 625; *Schizzi di due santi*, KA (FP) 1176, piuttosto scuola cortonesca, *ibidem*, cat. 627; *Didone*, KA (FP) 1484, *ibidem*, cat. 629; *Ercole*, KA (FP) 1466, *ibidem*, cat. 631; *Venere e Adone*, KA (FP) 1403, *ibidem*, cat. 632; *Schizzo di un'allegoria*, KA (FP) 1213, *ibidem*, cat. 634, di Gio. Paolo Melchiorri.

¹¹ BELLORI (1672) 2009, pp. 574 s.: afferma che da giovane a Camerano copiava stampe, poi a Roma disegnava tutto il giorno, copiando Raffaello, e la sera andava ancora a disegnare nell'accademia di Sacchi, per

continuare a far disegni anche la notte. Vedi anche PASCOLI (1730), 1992, p. 203 s. e GINZBURG 2015, pp. 25-28.

¹² *Gioiello del barocco romano* 2007, p. 20 s.

¹³ *Ibidem*, p. 20.

¹⁴ Su Boncampi si vedano gli articoli pionieristici della RUDOLPH 1977 e 2007, pp. 21-22; più di recente PETRUCCI 2014.

¹⁵ Su questo soggetto si rinvia alla monografia di SUTHERLAND HARRIS 1977 ed ai numerosi saggi della stessa studiosa sull'attività grafica del Sacchi, tra i quali *eadem* in *Maratti e l'Europa*, 2015, pp. 13-24.

¹⁶ BELLORI (1672) 2009, pp. 574-579, dedica molte pagine alla giovinezza di Maratti e in tutte sottolinea la sua applicazione al disegno e la stima che fecero dei suoi disegni gli artisti citati in testo. Cfr. anche PASCOLI (1730) 1992, p. 203 s.

¹⁷ BLUNT/COOKE 1960, cat. 393-470; il disegno fig. 1 è RL 4251: *ibidem*, cat. 404.

¹⁸ Maratti ebbe nel 1693 da Innocenzo XII l'incarico di Curatore delle Stanze Vaticane, restaurò gli affreschi della Farnesina e nel 1702-1703, per incarico di Clemente XII, restaurò le stanze con la collaborazione di allievi: cfr. MENA MARQUÉS 1990, p. 552 s.; ZANARDI 2007, pp. 205-285.



1 Carlo Maratti, *Copia da una figura di Raffaello*, matita rossa, 211 x 186 mm. Windsor Castle, Royal Library, inv. 4251 (foto The Royal Collection/HM Queen Elisabeth II)

contesto vi siano anche prove più tarde da assegnare ai suoi allievi, è indubbio che la maggior parte di essi siano autografi, sia per la nitidezza e la qualità del segno a matita rossa con cui sono realizzati (fig. 1)¹⁹, sia per la provenienza dalla collezione di Maratti, acquistata nel 1703 da papa Clemente XI, e poi venduta dagli eredi Albani a Giorgio III nel 1762 e così confluita nelle raccolte reali inglesi²⁰.

¹⁹ Windsor Castle, Royal Library, inv. RL 4251: BLUNT/COOKE 1960, cat. 404, pubblicato anche da PROSPERI VALENTI RODINÒ 2000, p. 137, fig. 8.

²⁰ BLUNT/COOKE 1960, cat. 404 ritengono tutti questi fogli di mano di Maratti. Se non tutti sono autografi, come pensano alcuni critici (MENA MARQUÉS 1990, p. 549 s., ritiene che alcune siano prove più tarde dell'artista, ed altre prove degli allievi di Maratti), costituiscono un documento importante per due elementi: la provenienza diretta di essi dalla collezione di Maratti, che fu comprata nel 1703 da papa Clemente XI Albani, e venduta poi dal cardinal Alessandro Albani nel 1762 a Giorgio III d'Inghilterra e perciò finita nelle raccolte di Windsor Castle (per questo passaggio si rinvia a PROSPERI VALENTI RODINÒ 1993, pp. 15-48, con bibliografia precedente), e la citazione di BELLORI (1672) 2009, p. 636, che ricorda nella raccolta dell'artista «il libro di alcuni avanzi de' suoi studi giovanili da Raffaele».

²¹ GRIFFITHS 1992, p. 37; RUDOLPH 2015, p. 128s.

Furono proprio gli inglesi i primi ad accorgersi delle qualità grafiche del giovane artista ed a contribuire sin dall'inizio a diffonderne la reputazione. Infatti i suoi primi committenti stranieri documentati nel decennio che ci interessa furono britannici, come emerge da varie fonti e dal recente riesame della Rudolph²¹: il primo fu John Evelyn (1620-1706), che giunto a Roma nel novembre del 1644, ebbe modo di conoscere il giovane allievo di Sacchi tramite il cardinal Francesco Barberini, protettore dei cattolici inglesi in fuga dalla compromessa situazione in patria, e lo utilizzò ben presto facendogli eseguire per sé copie dall'antico²². Incontestabile documento di questo rapporto diretto è lo studio dal bassorilievo con il *Trionfo di Vespasiano* dall'Arco di Tito con la scena della spoliazione del tempio di Gerusalemme oggi al British Museum (fig. 2)²³, a lui riconducibile in base alla scritta apposta da Evelyn in margine al foglio anni dopo: l'inglese ricorda nel suo *Diario* di averglielo commissionato nel novembre del 1644, appena giunto nella città eterna. Apprezzandone la qualità grafica e la fedeltà di copista, il gentiluomo inglese aveva richiesto al giovane Carlo anche un'altra copia, oggi perduta, dal rilievo antico con il *Sacrificio a Giove Capitolino* nello scalone del palazzo dei Conservatori²⁴. Il foglio del British è la prima prova grafica documentata del nostro artista, che si presenta qui già padrone del mezzo grafico, accurato e fedele all'originale, come richiesto dal committente. Eseguito con un segno a matita nera lieve ma sicuro nella definizione della scultura antica, di una purezza pre-neoclassica, lo studio rivela la sua dipendenza stilistica dal Sacchi: oltre alla forte valenza documentaria, la rarità di questo foglio è accresciuta dal fatto che non si conoscono esempi paragonabili realizzati negli stessi anni²⁵. In aggiunta, dalla lettera che l'amico Thomas Henshaw invia a Evelyn allora a Venezia il 1 luglio 1645, veniamo a sapere che in quell'anno quest'ultimo aveva richiesto al giovane artista a Roma anche il disegno di una carrozza, non rintrac-

²² *Eadem* 2015, p. 128; CHANEY 2003, pp. 6s., 61, 66s. e relative note; BROOKES 2003, p. 358s.

²³ Londra, British Museum, inv. 1992-6-20-36; matita nera, 226 x 418 mm. Per un esame approfondito del disegno, con il commento all'iscrizione sottostante, e il riferimento al passo nel *The Diary of John Evelyn* 1955, 2, p. 223, 247, si rinvia a GRIFFITHS 1992, pp. 35-37, ed alla scheda di TURNER 1999, cat. 168. Evelyn nella scritta cita erroneamente Maratti come «Carlo Neapolitano» e nel suo volume *Numismata* lo cita «Carlo Morotti», ma si tratta chiaramente di un errore, anche se ha dato adito ad ipotesi di identificazione con un Carlo napoletano, copista di dipinti attivo a Roma in quegli anni, ipotesi da scartare. Su questa vicenda si veda il recente articolo di GRISOLIA 2017, p. 228s.

²⁴ È lo stesso Evelyn a darci tale notizia: *The Diary of John Evelyn* 1955, 2, p. 223. Il disegno è oggi perduto: il bassorilievo già parte di un monumento onorario a Marco Aurelio era conservato in Campidoglio sin dal



2 Carlo Maratti, *Trionfo di Vespasiano*, matita nera, 226 × 418 mm. Londra, British Museum, inv. 1992-6-20-36 (foto The Trustees of the British Museum)

ciato, che intendeva forse far realizzare in Inghilterra al suo rientro²⁶. A ulteriore riprova degli stretti contatti fra i due, sappiamo che Maratti eseguì per Evelyn anche altre opere: copie da dipinti celebri, quali lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina con San Sebastiano* di Correggio di proprietà del

cardinal Francesco Barberini²⁷, ed un'icastica raffigurazione della *Croce con un libro* commissionata prima della partenza nel 1645 e spedita in Inghilterra nel 1646, come segnato dal proprietario nel verso della tela²⁸, dove è tutt'ora conservata nell'Evelyn Trust Settlement a Dorking (Surrey)²⁹.

1515. Le due copie di Maratti da questo rilievo, anch'esse a matita nera come il disegno del British Museum, conservate a Windsor, Royal Collection, inv. RL 4373-4374, BLUNT/COOKE 1960, cat. nn. 375 s.), non hanno la stessa provenienza, in quanto derivano dalla raccolta dello stesso Maratti, poi Albani, poi di Giorgio III, come già detto.

²⁵ TURNER 1999, in cat. 168, p. 122, cita un foglio paragonabile a Madrid, Real Academia San Fernando (inv. 1096), di cui non posso dare un parere perché non visionato. Evelyn nella scritta apposta in margine al disegno (si veda *ibidem*), loda la fedeltà della copia del Maratti rispetto alle incisioni di Perrier realizzate nel 1645, che riproducono gli stessi rilievi.

²⁶ GRIFFITHS 1992, p. 37, citata anche da GRISOLIA 2017, p. 228. Griffiths, studiando le carte di Evelyn nella Christ Church di Oxford, ha reso note molte novità riguardo Maratti e gli inglesi. È interessante notare che Evelyn si lamenta per l'alto prezzo richiesto dal Maratti, caratteristica che gli fu propria all'artista negli anni della sua piena maturità, come riporta il suo biografo Bellori.

²⁷ La copia da Correggio è citata esattamente nell'inventario di Evelyn (BROOKES 2003, p. 368, nota 91), mentre nel *The Diary of John Evelyn*, 1955, vol. 2, p. 229, è erroneamente citata come copia da Annibale Carracci, con il commento «of which I procured a Copy, little inferior to the prototype» (*ibidem*). Il dipinto di Correggio fu donato dai Barberini al cardinal Mazzarino nel 1650, ed è oggi conservato a Parigi, Museo del Louvre; la copia attribuita a Maratti è registrata dal Beer (*ibidem*, p. 229, nota 5) ancora presente Wotton.

²⁸ Non abbiamo invece notizie dirette di contatti con altri gentiluomini inglesi presenti in quegli anni a Roma, che dovettero conoscerlo e forse utilizzarlo come pittore o copista, quali Sir Kenelm Digby (1603-1665), in missione nell'Urbe nel 1646-1647 ed in contatto con Bellori, cui fornì notizie per la vita di Van Dyck, o Richard Symonds (1617-1660), in città dal 1649 al 1651, i quali però entrambi non citano mai espressamente l'artista. Per ulteriori notizie si rinvia a CHANEY 2003, pp. 66-69 e RUDOLPH 2015, p. 128 s.

²⁹ RUDOLPH 2015, p. 128, fig. 1, con bibliografia precedente.

Disegni per incisioni

Per rintracciare lo stile grafico di Maratti e confermare le sue preferenze artistiche negli anni che ci interessano dobbiamo rivolgere la nostra attenzione ai suoi primi intagli all'acquaforte, anche questi documentati dai suoi biografi Bellori e Pascoli e sicuramente databili dalla metà alla fine del quinto decennio del Seicento. Si tratta di dodici incisioni, delle quali nove dedicate alla Vergine a conferma dell'appellativo di «Carluccio delle Madonne» affibbiatogli al suo tempo – raffiguranti *Nascita*, *Annunciazione*, *Visitazione*, *Natività di Cristo*, *Adorazione dei Magi*, varie *Madonne col Bambino* e lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* – alle quali si aggiungono la riproduzione dell'affresco della *Cacciata di Eliodoro* di Raffaello, il *Martirio di Sant'Andrea* del Domenichino e la *Samaritana al pozzo* dal dipinto di Annibale Carracci allora in collezione Oddi a Perugia. In tutte queste prove giovanili appare evidente il debito dell'artista verso Raffaello, da cui riprende l'ideale della bellezza femminile nei volti della Madonna, modello cui rimarrà fedele in tutta la sua vasta produzione successiva. Lodate da Mariette e repertorate dal Bartsch, esse hanno goduto di una certa fortuna critica grazie agli studi di Kuhn münchen, Bellini e della stessa Rudolph, che ne hanno fissato la datazione entro il quinto decennio del secolo, seppure con qualche piccola divergenza³⁰. Già nel 1976 Kuhn münchen evidenziava come fosse difficile rintracciare un'evoluzione dello stile dell'artista in queste poche prove all'acquaforte, nelle quali però Maratti via via acquisisce una maniera più sciolta, dando sempre più importanza ai contrasti di luce e ombra³¹: tale processo qualitativo gli deriva dallo studio delle incisioni, sia copiate che imitate, dei maggiori *peintres-graveurs* del Seicento italiano, Annibale Carracci, Simone Cantarini e Pierfrancesco Mola, come afferma la Rudolph, ai quali aggiungerei Agostino Carracci, Guido Reni e Federico Barocci, come avremo modo di riscontrare più avanti³². L'unica stampa datata all'anno 1647 è quella raffigurante la *Vergine, il Bambino e San Giovannino* (fig. 3), per la quale si conserva a Düsseldorf (fig. 4)³³ il disegno a penna, esatta-

mente preparatorio, in controparte e senza alcuna variante, già individuato da Schaar e riproposto successivamente quale esempio dello stile dell'artista intorno a quel periodo, punto di partenza obbligato per la nostra analisi. Il contorno netto a penna delle figure, il tratteggio incrociato per definire le zone d'ombra, e l'andamento linearistico della composizione tradiscono la destinazione incisoria, orientata a Raffaello nella tipologia dei volti e alla grafica di Annibale Carracci per il paesaggio: si veda ad esempio l'incisione del bolognese detta la *Madonna della Rondinella*, dove la Vergine appare seduta, con il Bambino sulle ginocchia ed il paesaggio entro una riquadratura sullo sfondo³⁴, in modo del tutto analogo alla scena studiata dal nostro artista. Ma non dovremmo essere di fronte alla prima prova grafica del pittore: sembra di poco anteriore un altro foglio a Düsseldorf raffigurante l'*Educazione della Vergine*³⁵, forse pensato per un'incisione della serie con le storie di Maria, poi non realizzata, anch'esso a penna e caratterizzato dallo stesso *ductus* linearistico e tratteggio marcato nel definire le ombre, ma un po' più incerto nel segno quasi maldestro, prova di un artista ancora acerbo alla ricerca del suo linguaggio espressivo.

È più che evidente che negli anni qui considerati Maratti si esercitò a meditare e copiare le stampe dei maggiori maestri del classicismo cinque-seicentesco, sia nella sua primissima formazione autodidatta, sia poi nella bottega del Sacchi dove erano sicuramente presenti esempi di grafica a disposizione degli allievi. Non va dimenticato che Sacchi era a sua volta allievo dell'Albani, erede diretto della tradizione carraccesca, e di Annibale romano in particolare, che da lui aveva derivato il culto dell'antico, di Raffaello e dei maestri bolognesi, oltretutto l'applicazione al disegno, che infatti impartiva assiduamente nella sua scuola-accademia, come riporta ancora una volta Bellori.

Un altro artista che Maratti guarda assiduamente in questi anni è Federico Barocci, di cui forse copia le stampe originali e *d'après*: ne è prova evidente l'acquaforte con la *Visitazione*, fortunatissima invenzione ripresa anche da Goya, in cui replica con poche varianti le figure centrali del

³⁰ Pierre Jean Mariette, *Notes manuscrites*, 1771, t. 5, c. 35; BARTSCH 1821, 19, pp. 89-93 e Bellini in *TIB* 47/1, 1987, pp. 21-54, con una lista degli incisori *d'après* Maratti. Il contributo più illuminante su queste incisioni si deve a KUHN MÜNCH 1976, pp. 57-72, che ne ha redatto un catalogo critico individuando vari stati delle stampe in numerose collezioni europee, e sottolineando l'incidenza di queste nell'attività giovanile del Maratti; seguito poi da BELLINI 1977, contributo replicato dallo stesso studioso anche in *TIB* 47/1, 1987, citato sopra. Anche la Rudolph (in *L'Idea del bello* 2000, vol. 2, cat. 3, 4) riassume tale attività dell'artista, fissandone una data precocissima tra il 1644 e il 1656

(quest'ultima per la *Visitazione*, che riallaccia alla pala in Santa Maria della Pace, allora ritenuta di quell'anno, ma di cui poi si è rintracciata la data 1666), datando al 1649 la *Samaritana* da Annibale, come scritto nel III stato della stampa.

³¹ KUHN MÜNCH 1976, p. 58: in base a tali considerazioni l'autore traccia una cronologia delle opere grafiche di Maratti *peintre-graveur* molto convincente ancor oggi. Meno convincente la datazione al 1642 per l'*Assunta* (*TIB* 47/1, 1987, 008) proposta da RUDOLPH 1977, p. 47, che la ritiene tratta da un dipinto perduto dell'artista.

³² C'è da rilevare una costante, che si ritrova anche in altri *peintres-*



3 Carlo Maratti, *Vergine, il Bambino e San Giovannino*, incisione. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. FN 4452 (foto su gentile concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo)



4 Carlo Maratti, *Vergine, il Bambino e San Giovannino*, penna, inchiostro bruno su carta bianca, 168 x 134 mm. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), inv. KA (FP) 1368 (foto Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf)

celebre dipinto del pittore urbinato nella Chiesa Nuova di Roma, ambientandole all'aperto³⁶, e di cui si ricorderà quando, molti anni dopo nel 1664 dovrà cimentarsi con questo soggetto nella pala per la cappella del Voto nel Duomo di Siena commissionatagli dai Chigi³⁷.

graveurs seicenteschi, non classicisti: essi guardavano e copiavano stampe di incisori anche del secolo precedente, e non i loro dipinti, nell'ottica forse di raggiungere un linguaggio grafico adeguato. È il caso di Salvator Rosa, che nelle sue giovanili *Lotta dei Tritoni* si rifà al Mantegna, artista totalmente lontano dal suo gusto e dalle sue scelte pittoriche, e di Rembrandt, che nelle sue lastre copia e rielabora composizioni incise da Marcantonio e da Campagnola, massimi interpreti della grafica italiana del Cinquecento.

³³ Düsseldorf, inv. KA (FP) 1368: penna, inchiostro bruno su carta bianca, mm 168 x 134. SCHAAR 1967, cat. 440, p. 151, fig. 19, pubblicato anche da KUHNMÜNCH 1976, A 8, p. 57, fig. 2, in rapporto all'incisione.

In quegli anni Maratti non usò soltanto la penna per focalizzare le composizioni da tradurre su lastre all'acquaforte ma, adeguandosi al suo maestro Sacchi ed anticipando le sue scelte future, utilizzò la matita rossa in due occasioni: in uno studio dell'*Annunciazione*, assai definito nei partico-

Per la stampa si rinvia Bellini in *TIB* 47/1, 1987, 009, p. 315., con bibliografia.

³⁴ Cfr. *Prints and Related Drawings* 1979: Annibale, cat. 9, p. 436.

³⁵ Düsseldorf, inv. KA (FP) 1507, traccia di matita rossa, penna, inchiostro bruno su carta bianca, 133 x 103 mm: SCHAAR 1967, cat. 612.

³⁶ Per l'incisione di Maratti e la sua fortuna si rinvia a KUHNMÜNCH 1976, p. 58-59, cat. A 4; BELLINI 1977, 7; Bellini in *TIB* 47/1, 1987, 003.

³⁷ RUDOLPH 2008, pp. 46-49. Di questi anni è lo studio dello stesso soggetto, ad olio su carta, conservato a Oxford, Ashmolean Museum, inv. WA 1940.109, pubblicato di recente in *Baroque and Later Paintings* 2016, cat. 73, pp. 224-227.



5 Carlo Maratti, *Annunciazione*, matita rossa su carta bianca, 210 x 155 mm. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), inv. KA (FP) 1428 (foto Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf)



6 Carlo Maratti, *Annunciazione*, incisione. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. FN 4443 (foto su gentile concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo)

lari, conservato sempre a Düsseldorf (fig. 5)³⁸, e nell'*Assunta* studiata prima in un foglio più libero e con alcune varianti rispetto all'incisione al Teylers Museum di Haarlem (fig. 7)³⁹ e poi nello studio definitivo fermo e senza alcuna variante, passato sul mercato, eseguito al semplice tratto tanto da far dubitare quasi della sua autografia⁴⁰. Ma dobbiamo tener presente che molto spesso gli studi definitivi per un'incisione, sia trasferita sul rame dallo stesso artista o da un altro

traduttore, come avvenne nella fase matura di Maratti quando abbandonò definitivamente l'acquaforte, presentano un contorno netto e fermo, determinato dalla loro destinazione: l'incisore infatti aveva necessità di avere a sua disposizione un'immagine nitida e al tratto, più che uno schizzo indefinito e abbozzato, proprio della fase inventiva dell'artista⁴¹. Nello studio per l'*Annunciazione* di Düsseldorf infatti - che l'amico Guglielmo Cortese imiterà nella

³⁸ Düsseldorf, inv. KA (FP) 1428, matita rossa su carta bianca, 210 x 155 mm. SCHAAR 1967, cat. 439, p. 150, pubblicato anche da KUHN-MÜNCH 1976, p. 66, fig. 18, in rapporto all'incisione. Per quest'ultima si rinvia a Bellini in TIB 47/1, 1987, 002.

³⁹ Haarlem, Teylers Museum, inv. F 4, matita rossa su carta avorio, 199 x 123 mm.

⁴⁰ I due studi sono stati riproposti e commentati da VAN TUYLL 2015, pp. 199-202, figg. 2, 4.

⁴¹ È quanto accade in alcuni casi noti di disegni preparatori per stampe, nei quali il segno di Maratti è fermo e nitido: ad esempio lo studio a Düsseldorf per la grande tesi incisa da Vallet nel 1655 (SCHAAR 1967, cat. 449), o quello più tardo per il *San Giuseppe con il Bambino* nella stessa raccolta, eseguito per una stampa dedicata all'amico Giuseppe Ghezzi (SCHAAR 1967, cat. 442), o il disegno per l'Accademia per il Marchese del Carpio del 1680 oggi a Chatworth (JAFFÉ 1994, cat. 251) da molti studiosi ritenuto opera di bottega solo per il segno fermo e



7 Carlo Maratti, *Assunta*, matita rossa su carta avorio, 199 x 123 mm. Haarlem, Teylers Museum, inv. F 4 (Foto Teylers Museum)

stampa dello stesso soggetto incisa da Guillaume Vallet per il *Messale* di Alessandro VII del 1662⁴², a conferma di quanto dice il Pascoli della loro amicizia – il segno della

matita rossa è fermo nel definire i contorni, e le ombre scaturiscono dal tratteggio incrociato con evidenza maggiore di come appaia poi nella resa all'acquaforte (fig. 6).

preciso, rispetto al primo schizzo più mosso e con varianti conservato a Wadsworth Atheneum (inv. 2.1967.309 A), sottovalutando il fatto che l'incisore Dorigny necessitava di un modello ben preciso da tradurre sulla lastra.

⁴² Per il disegno di Guglielmo Cortese dell'Annunciazione e per l'incisione

di Valet si rinvia a GRAF 1998, pp. 208-211. Ritengo invece che lo studio dell'Annunciazione a Windsor Castle, attribuito a Maratti e ritenuto preparatorio per l'incisione, pubblicato in BLUNT/COOKE 1960, cat. 306, fig. 14, e da KUHNMÜNCH 1976, p. 66 s., fig. 20, sia una copia dall'incisione con la variante della posa delle mani della Vergine.



8 Annibale Carracci, *Adorazione dei pastori*, incisione, 107 × 133 mm. London, The British Museum, inv. U, 1.52 (foto The Trustees of the British Museum)



10 Carlo Maratti, *Adorazione dei pastori*, traccia di matita nera, penna, inchiostro bruno su carta bianca, 155 × 180 mm. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), inv. KA (FP) 1400 (foto Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf)



9 Carlo Maratti, *Adorazione dei pastori*, traccia di matita nera, penna, inchiostro bruno su carta bianca, 156 × 237 mm. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), inv. KA (FP) 1352 (foto Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf)

I modelli: Annibale e Agostino Carracci, Barocchi e Guido Reni

Annibale Carracci incisore, ed in particolare la sua *Adorazione dei pastori* (fig. 8)⁴³, è un modello ben presente al Maratti quando realizza negli stessi anni quattro varianti su quel tema, tutte a Düsseldorf⁴⁴, ove il giovane artista coniuga la sobrietà della scena raffaellesca delle Logge, di cui doveva conoscere le varie traduzioni incise⁴⁵, con la nuova interpretazione più intima di Annibale, ben riscontrabile nello svolgimento orizzontale della scena nel primo foglio (fig. 9)⁴⁶ e soprattutto nella posa della Vergine inginocchiata di profilo, in atteggiamento devoto a mani giunte, nonché nei gesti concitati dei pastori. Ancor più debitore dall'incisione del Carracci appare il secondo studio (fig. 10)⁴⁷, che riprende alla lettera - nella parte sinistra del foglio - non solo la Vergine, ma anche il san Giuseppe dietro di lei avvitato su se stesso, il particolare dolcissimo dei due angeli inginocchiati in contemplazione del nuovo nato, e soprattutto il Bambino

⁴³ Dell'incisione si conserva uno studio a Windsor Castle: WITTKOWER 1952, cat. 356, che data il foglio all'ultimo periodo dell'artista. Per l'incisione cfr. *Prints and Related Drawings* 1979, Annibale, cat. 22, pp. 470-73; *TIB* 39/2, 1996, pp. 245-248, cat. 19 (con bibliografia completa); Carel van Tuyl in *Annibale Carracci* 2006, cat. VIII.23.

⁴⁴ Düsseldorf, inv. KA (FP) 1400, 1352, 1435, 1440. SCHAAR 1967, cat. 614, 615, 616, 617.

⁴⁵ Per la scena dell'*Epifania* dalle Logge Vaticane, si rinvia a DACOS 1986, tav. 50a; per le numerose traduzioni incise si veda *Raphael invenit* 1985, Logge I-X, pp. 72-102.

⁴⁶ Düsseldorf, inv. KA (FP) 1352, traccia di matita nera, penna, inchiostro bruno su carta bianca, 156 × 237 mm. SCHAAR 1967, cat. 617.

⁴⁷ Düsseldorf, inv. KA (FP) 1400, traccia di matita nera, penna, inchiostro bruno su carta bianca, 155 × 180 mm. SCHAAR 1967, cat. 614.



11 Carlo Maratti, *Adorazione dei pastori*, traccia di matita rossa, penna, inchiostro bruno su carta bianca, 200 × 273 mm. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), inv. KA (FP) 1435 (foto Museum Kunstpalast-Horst Kolberg/ARTOTHEK)

adagiato sulla paglia, visto in forte scorcio e con una raggiata intorno al volto⁴⁸. Attraverso Annibale Maratti recupera anche la tenerezza di Correggio, in particolare dalla celebre *Notte*, di cui erano presenti a Roma copie e di cui Domenichino aveva fornito una interpretazione da Annibale, probabilmente ben nota al nostro artista, oggi nella National Gallery of Scotland a Edinburgo⁴⁹. La meraviglia e la spettacolarità dell'evento è riflessa nelle pose e nei volti dei pastori inginocchiati e stanti che Maratti fissa con la penna nei due studi precedenti e nel terzo foglio più completo (fig. 11)⁵⁰, in cui le figure di quinta in primo piano, san Giuseppe e i pastori, sono evidenziate a pieno con la matita rossa con un effetto di chiara luminosità. Quest'ultimo stu-

dio sembra anticipare nelle sue linee fluide ed eleganti la dolcezza neo-correggesca della pala in San Giuseppe dei Falegnami del 1650-1651, se non addirittura quella dell'affresco analogo dipinto nella Galleria del Quirinale del 1656. In questo schizzo, che saremmo propensi a ritenere l'ultimo della serie, il richiamo all'incisione di Annibale è ben visibile nel particolare del palo di legno cui si appoggia il pastore, che viene leggermente spostato verso la destra per lasciare più spazio all'evento sacro. Realizzati tutti con un tratto a penna assai marcato sopra una traccia a matita rossa, con effetti assai pittorici degni del Sacchi, in particolare nell'ultimo studio ove la matita rossa è usata per dare corpo alle figure, questi fogli tradiscono anche nello stile una forte

⁴⁸ Questa posizione ieratica del Bambinello è stata interpretata da alcuni critici come un'allusione alla morte predestinata di Gesù nel paragone con il Cristo del Mantegna: cfr. *Prints and Related Drawings* 1979, p. 472.

⁴⁹ SPEAR 1982, I, cat. 30; II, pl. 48, come copia del Domenichino da Annibale Carracci, ca. 1607-1608; Spear in *Domenichino* 1996, cat. 15, p. 400s.

⁵⁰ Düsseldorf, inv. KA (FP) 1435, traccia di matita rossa, penna, inchiostro bruno su carta bianca, 200 × 273 mm. SCHAAR 1967, cat. 616.



12 Carlo Maratti, *San Gerolamo*, matita rossa, ripassi a penna, inchiostro bruno su carta bianca, 167 × 225 mm. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), inv. KA (FP) 1356 (foto Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf)

ripresa carraccesca, sia da Annibale nel tratto sicuro della penna che evidenzia la matita rossa sottostante, che da Agostino nel costruire plasticamente le figure d'impianto classico con un segno ampio e solenne⁵¹.

Ancor più evidente il debito ad Agostino nello studio per un *San Gerolamo* (fig. 12)⁵²: questo foglio infatti, ancora a matita rossa e ripassato a penna sul volto del vecchio, copia l'ultima celebre stampa dell'incisore bolognese con molte varianti visibili nella posa del santo, che sembra seduto in terra invece che inginocchiato, in quella delle braccia e nel paesaggio sullo sfondo, in cui la roccia è eliminata a favore

di un albero, ma dove è rispettata nel complesso la posa del santo di profilo e la messa in scena con il leone occhieggiante sulla sinistra. Sembra quasi che Maratti abbia eseguito questo schizzo a memoria, non avendo sotto gli occhi l'originale ma ripercorrendone il tracciato nelle sue linee essenziali. Per un altro studio di questo gruppo, raffigurante *l'Educazione della Vergine* (fig. 13)⁵³, anche Schaar sottolineava la ripresa del Maratti da una foglio di Agostino Carracci già in collezione Ellesmere, evidenziando la capacità del giovane artista di adattare il suo stile a quello del grande incisore bolognese.

⁵¹ Infatti se la tecnica della penna che ricalca una traccia sottostante è tipica di Sacchi, essa è stata usata talvolta anche da Annibale nei suoi studi più tardi e per incisioni (cfr. Windsor Castle, WITTKOWER 1952, cat. 357, 395, 410 verso, mentre sono di scuola cat. 468 e 487), quindi quelli che Maratti poteva vedere a Roma, mentre furono indubbiamente

meno tipici di Agostino, che usò per lo più la penna sopra una traccia a matita nera.

⁵² Düsseldorf, inv. KA (FP) 1356, matita rossa, ripassi a penna, inchiostro bruno su carta bianca, 167 × 225 mm. SCHAAR 1967, cat. 626, non cita la derivazione di questo studio dalla stampa di Agostino Carracci. Per la



13 Carlo Maratti, *Educazione della Vergine*, traccia di matita rossa, penna, inchiostro bruno su carta bianca, 173 × 128 mm. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), inv. KA (FP) 1532 (foto Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf)

A questo gruppo di disegni a penna appartiene anche lo studio di *Ercole e Onfale*, sempre a Düsseldorf (fig. 14)⁵⁴, la cui fonte d'ispirazione diretta è palesemente derivata dalla scena analoga dipinta da Annibale nella Galleria Far-

nese⁵⁵ tanto da sembrare un plagio per la nostra sensibilità attuale, ma che invece per Maratti doveva giocare come stimolo a raggiungere quella perfezione. Seppure rovesciate, le figure appaiono sedute nella stessa posa, solo con le

stampa, rimasta incompiuta alla morte dell'artista e terminata, a detta di Malvasia, da Francesco Brizio, si veda *Prints and Related Drawings* 1979, cat. 213, pp. 346-349 e *TIB*, 39/1, 1995, cat. 219, pp. 369-385.

⁵³ Düsseldorf, inv. KA (FP) 1532: traccia di matita rossa, penna, inchiostro bruno su carta bianca, 173 × 128 mm. SCHAAR 1967, cat. 613. Il disegno di Agostino da cui la scena è ripresa, è pubblicato in *The Ellesmere Collection* 1954, cat. 28. Troppo vasto indicare qui, anche solo per

sommi capi, la bibliografia sui disegni dei Carracci per avanzare confronti stilistici con i disegni di Maratti giovane: ci limitiamo a citare solo WITTKOWER 1952 e LOISEL 2004.

⁵⁴ Düsseldorf, inv. KA (FP) 1251, traccia di matita rossa, penna, inchiostro bruno su carta bianca, 168 × 203 mm. SCHAAR 1967, cat. 630, dove non evidenzia la derivazione dal prototipo di Annibale.

⁵⁵ GINZBURG 2008, p. 82 s., D/6.



14 Carlo Maratti, *Ercole e Onfale*, traccia di matita rossa, penna, inchiostro bruno su carta bianca, 168 × 203 mm. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), inv. KA (FP) 1251 (foto Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf)



15 Carlo Maratti, *Studio per Ercole*, matita nera su carta avorio, 203 × 196 mm. Madrid, Real Academia San Fernando, inv. 870/983 (foto Bibliotheca Hertziana)

gambe non intrecciate; le varianti più vistose sono il fuso e la conocchia che Ercole tiene in mano, invece del tamburello nel dipinto, particolare in fondo più aderente al raccolto mitologico, ed Onfale che ha nella mano sinistra una specie di flagello, segno dell'autorità che lei ha sull'eroe il quale, totalmente domato, ha depresso la clava sul cuscino accanto alla donna. Uno studio per la figura seduta di Ercole alla Real Accademia San Fernando di Madrid (fig. 15)⁵⁶, con lievi differenze nelle braccia, appoggiate alla clava, ma per il resto identico, autorizza a pensare che Maratti abbia realizzato negli anni giovanili un dipinto di questo soggetto: ma dato che nessuna fonte, documento o inventario di collezione antica segnala l'esistenza di un quadro di questo tema, preferiamo non avanzare ipotesi non compro-

vabili, anche se siamo convinti che questi disegni documentino un'attività pittorica dell'artista nel quinto decennio del secolo, ancora da individuare.

Se si rifà ancora ad Annibale e ad Agostino nella *Sacra Famiglia con San Giovannino*, schizzata con piccole varianti in due studi sempre a Düsseldorf (fig. 16)⁵⁷, ed ispirandosi non solo alle stampe ma anche ai vari dipinti realizzati dai capiscuola bolognesi e dalla loro ampia bottega, il modello più evidente per una serie di disegni di soggetto analogo, tutti a Düsseldorf, è il repertorio della grafica reniana di Simone Cantarini, l'allievo di Guido Reni che scelse l'acquaforte quale mezzo espressivo più idoneo a fissare le sue immagini, cariche di intensa devozione, di malinconia struggente e di lirica sobrietà, fortemente debitrice nel linguaggio

⁵⁶ Madrid, Real Academia San Fernando, inv. 870/983, matita nera su carta avorio, 203 × 196 mm. MENA 1975, cat. 352, lo cataloga tra gli studi di figure per opere non identificate.

⁵⁷ Düsseldorf, inv. KA (FP) 1398, traccia di matita nera, penna, inchiostro bruno su carta bianca, 168 × 184 mm. SCHAAR 1967, cat. 622 (fig. 16); Düsseldorf, inv. KA (FP) 1382, traccia di matita rossa, penna, inchiostro bruno su carta bianca, 198 × 165 mm. SCHAAR 1967, cat. 621. Le

componenti del repertorio di Maratti di questi anni sono molteplici: questa scena infatti è ispirata da vicino alla *Sacra Famiglia con San Giovannino e Sant'Elisabetta* incisa da Guido Reni (TIB 40, 1982, n. 004, pp. 356-359), dove seppure in controparte, l'attitudine della vergine seduta con il Bambino benedicente sulle ginocchia è identico, ed ancor più il gesto di san Giovannino che bacia il piede di Gesù bambino.



16 Carlo Maratti, *Sacra famiglia con San Giovannino*, traccia di matita nera, penna, inchiostro bruno su carta bianca, 168 × 184 mm. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), inv. KA (FP) 1398 (foto Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf)

figurativo all'Albani, a Reni ed alla corrente neoraffaellesca dei bolognesi attivi a Roma⁵⁸. Al Cantarini ci rinvia infatti non solo la scelta tematica, incentrata per lo più su immagini della Vergine in un paesaggio, in particolare il *Riposo dalla fuga in Egitto* calibrato in infinite varianti – si veda questo studio a penna ben definito (fig. 17), che nel gesto tenero del Bambino in grembo alla Madre seduta in una serena radura con alberi, vegetazione e un ruscello ricalca composizioni analoghe di quell'artista⁵⁹ – ma anche il piccolo formato delle lastre, più adatto a racchiudere immagini di pacata devozione. Il nostro artista sembra riprendere alcuni espedienti tecnici sperimentati dall'incisore pesarese negli stessi anni: la resa sapiente del segno all'acquaforte ad una sola morsura, l'uso diffuso del tratteggio parallelo e



17 Carlo Maratti, *Riposo dalla fuga in Egitto*, penna su carta bianca, 196 × 267 mm. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), inv. KA (FP) 1151 (foto Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf)

⁵⁸ La bibliografia sulle incisioni di Cantarini è vastissima: per concisione si rinvia alla sintesi di AMBROSINI MASSARI 1997, pp. 304-357, cat. III: 1-37.

⁵⁹ Düsseldorf, inv. KA (FP) 1151, penna su carta bianca, 196 × 267 mm: SCHAAR 1967, cat. 619. Per le molte composizioni con *Fuga in Egitto* di Cantarini, si rinvia in particolare a AMBROSINI MASSARI 1997, cat. III.27, 28 senza le figure di san Giovannino e sant'Elisabetta; III.29 con paesaggio analogo; ed ancora III.18 e 19, ma con varie differenze.



18 Carlo Maratti, *Matrimonio mistico di Santa Caterina*, incisione, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. FN 4452 (foto su gentile concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo)



19 Carlo Maratti, *Madonna col Bambino*, penna, inchiostro bruno su carta bianca, 174 × 138 mm. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), inv. KA (FP) 1341v (foto Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf)

l'ombreggiatura a puntini, che caratterizzano in senso tonale fortemente luministico le incisioni del giovane Maratti. Questi effetti sono particolarmente visibili nella stampa del *Matrimonio mistico di Santa Caterina* (fig. 18)⁶⁰, di un'esecuzione raffinatissima che risente di Reni e della *Vergine col Bambino* del Cantarini dove «anche le ombre diventano estese velature trasparenti»⁶¹, composizione di cui si può

rintracciare un primo abbozzo per la figura intera in un altro schizzo (fig. 19)⁶² caratterizzato da una eleganza lineare degna della grafica di Guido. Sempre all'ambiente bolognese di primo Seicento rinvia un altro studio per una *Sacra Famiglia* (fig. 20), che ricalca ancora nelle linee generali una scena del Cantarini⁶³, ma a cui aggiunge una testa di uomo con barba e copricapo orientale, forse appunto per

⁶⁰ KUHNMÜNCH 1976, cat. A.9, in cui l'autore riscontra una forte influenza da Guido Reni. Si veda anche Bellini in *TIB* 47/1, 1987, 010, con bibliografia.

⁶¹ AMBROSINI MASSARI 1997, cat. III.23, p. 341.

⁶² Düsseldorf, inv. KA (FP) 1341 verso: penna, inchiostro bruno su carta bianca, 174 × 138 mm. SCHAAR 1967, cat. 636. Nel fondo dello stesso museo tedesco vi è un altro schizzo della *Vergine col Bambino*, variante della stessa tematica: Düsseldorf, inv. KA (FP) 1382. SCHAAR 1967, cat. 621.

⁶³ Düsseldorf, inv. KA (FP) 1383: penna, inchiostro bruno su traccia a matita nera, 133 × 120 mm: SCHAAR 1967, cat. 620. Per l'incisione di Cantarini, si veda AMBROSINI MASSARI 1997, cat. III.35.

⁶⁴ Haarlem, Teylers Museum, inv. K 77, penna, inchiostro bruno su traccia a matita rossa, su carta bianca, 181 × 135 mm; pubblicato da MEIJER 1985, fig. 22, p. 32 e 45, in cat. 75, che lo ritiene preparatorio per il dipinto in San Marco (1655) e lo mette in rapporto con l'altro studio di Maratti ad Haarlem dello stesso periodo (inv. A 55: MEIJER 1985, cat. 75), preparatorio per la *Visione di Santa Francesca Romana*,



20 Carlo Maratti, *Sacra famiglia con re mago*, penna, inchiostro bruno su traccia a matita nera, 133 x 120 mm. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), inv. KA (FP) 1383 (foto Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf)

un'Adorazione dei Magi non sappiamo se dipinta, incisa o solo disegnata su questo foglio giovanile.

Quest'ultimo studio presenta una strettissima affinità stilistica, evidenziata dal fatto che si tratta della stessa iconografia, con lo schizzo a penna sopra una traccia a matita

rossa per un'Adorazione dei Magi conservato al Teyler Museum di Haarlem (fig. 21), messo in relazione da Meijer con il dipinto di quel soggetto in San Marco a Roma del 1655⁶⁴. A mio parere invece il foglio di Haarlem non è da considerare preparatorio per quella tela per le vistose diffe-

pala già nella chiesa di Sant'Angelo Magno, ed ora nella Pinacoteca di Ascoli Piceno (1655). La RUDOLPH (1995, p. 133, e nota 13, p. 138), ritenendo «fuorviante» il confronto con l'altro disegno ad Haarlem (A 55), ritiene questo foglio sempre ad Haarlem (K 77) «una copia, schizzata da un abile seguace, dall'Adorazione dei Magi in San Marco a Roma», ma a mio avviso si tratta invece di un bell'autografo dell'ar-

tista, anche se non è da mettere in relazione con il dipinto in San Marco per le troppe varianti nella figura della Vergine, che lì è stante, anche se le figure dei tre Magi sono del tutto analoghe. In base a queste considerazioni, espresse in testo, pensiamo che il disegno sia da mettere in relazione all'incisione dello stesso soggetto.



21 Carlo Maratti, *Adorazione dei Magi*, penna, inchiostro bruno su traccia a matita rossa, su carta bianca, 181 x 135 mm. Haarlem, Teylers Museum, inv. K 77 (foto Teylers Museum)



22 Carlo Maratti, *Adorazione dei Magi*, incisione. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. FN 4448 (foto su gentile concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo)

renze nelle figure della Vergine col Bambino, ma è da mettere in relazione con l'incisione sempre dello stesso soggetto (fig. 22)⁶⁵, per le maggiori rispondenze nella figura del Bambinello benedicente sulle ginocchia della madre, nella Madonna seduta e nella posa del re mago con la corona sull'estrema destra. Se si accetta tale ipotesi, l'acquaforte, non datata, potrebbe essere l'ultima prova incisa prodotta dall'artista in sequenza cronologica, databile oltre i limiti

che ci siamo prefissati e quindi già all'inizio del sesto decennio del secolo, in una composizione infatti che, anticipando la futura impaginazione del dipinto in San Marco, è molto debitrice al Sacchi nelle figure dei re magi più che ai prototipi carracceschi evidenti nel decennio precedente.

Tornando al nucleo di fogli conservati a Düsseldorf, ad esso appartengono altri studi di composizioni più varie, tutti eseguiti con un segno a penna filante e fluido, spesso su una

⁶⁵ KUHNMÜNCH 1976, cat. A 6, fig. 11; BELLINI 1977, 11; Bellini in *TIB* 47/1, 1987, 005.

⁶⁶ Düsseldorf, inv. KA (FP) 1408, penna, inchiostro bruno su traccia a matita rossa su carta bianca, 212 x 287 mm. SCHAAR 1967, cat. 609,

interpretata come Dio appare ad Abramo. Per le incisioni del Cinquecento di Marcantonio Raimondi, Marco Dente e altri si rinvia a Masari in *Raphael invenit*, 1985, cat. Eliodoro V, 1-3. Una composizione analoga è nella volta delle Logge, Abramo incontra i tre angeli, di cui

23 Carlo Maratti, *Dio appare a Noè*, penna, inchiostro bruno su traccia a matita rossa su carta bianca, 212 x 287 mm. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), inv. KA (FP) 1408 (foto Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf)



24 Carlo Maratti, *San Paolo predica nell'Areopago*, penna, inchiostro bruno su traccia a matita rossa su carta bianca, 198 x 272 mm. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), inv. KA (FP) 1410 (foto Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf)



traccia sottostante a matita rossa, che in certi passaggi sembrano rivelare, accanto alle componenti raffaellesche e carraccesche già viste, un'influenza della grafica di Guido Reni, sia incisioni che disegni. Nel *Dio appare a Noè* (fig. 23) la scena si rifà dichiaratamente al prototipo di Raffaello nella volta della Stanza di Eliodoro, copiata forse da un'incisione cinquecentesca⁶⁶, ma ambientata in un paesaggio ancora una volta carraccesco nella tipologia degli sfondi da «ideale

classico», ispirati alla campagna romana. L'esempio dell'ultimo Raffaello degli Arazzi vaticani torna anche in questo fluido schizzo per *San Paolo predica nell'Areopago* (fig. 24)⁶⁷, dove il giovane che fugge sembra rievocare una figura della *Cacciata di Eliodoro*, ma la mimica accentuata dei protagonisti, raffigurati con le braccia e le mani alzate, è ripresa dall'ultima produzione di Annibale in Santa Maria del Popolo, seppure resa con un segno della penna più fluente,

Maratti poteva conoscere la traduzione incisa da Lanfranco e Badalocchio, Galanini, Borgianni e Villamena, tutte databili ai primi decenni del Seicento: cfr. Simonetta Prosperi Valenti Rodinò in *Raphael invenit*, 1985, cat. Logge, pp. 77-86.

⁶⁷ Düsseldorf, inv. KA (FP) 1410, penna, inchiostro bruno su traccia a matita rossa su carta bianca, 198 x 272 mm. SCHAAR 1967, cat. 624. Non dobbiamo dimenticare che Sacchi fu impegnato con la sua bottega negli ultimi anni della sua attività a copiare gli arazzi di Raffaello.



25 Carlo Maratti, *Maddalena ai piedi di Cristo*, penna, inchiostro bruno su carta bianca, 161 × 200 mm. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), inv. KA (FP) 1452 (foto Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf)



26 Carlo Maratti, *Susanna e i vecchioni*, penna, inchiostro bruno su carta bianca, 163 × 231 mm. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), inv. KA (FP) 1417 (foto Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf)

singolarmente affine alla grafica di Guido. Gli stessi stilemi di eleganza reniana, in cui si percepisce il modello raffaelliano interpretato alla luce di un'ottica seicentesca, caratterizzano altri rapidi schizzi, quale la *Maddalena ai piedi di Cristo* (fig. 25)⁶⁸, dove la donna inginocchiata sembra derivare dal giovane intento a scrivere nella *Disputa del Sacramento*, non a caso messo a fuoco isolato da Maratti in uno studio a Windsor⁶⁹, ma reinterpretato attraverso le lenti del Correggio per la tenerezza dei sentimenti, mentre la grazia del giovane paggio sulla destra ci riporta ancora a figure di Reni.

Nel repertorio del giovane Maratti non poteva mancare Domenichino, cui lo indirizzavano la sua naturale adesione al classicismo, il suo maestro Sacchi ed il Bellori, e di cui in quel periodo incise la traduzione dal *Martirio di Sant'Andrea* nella cappella dedicata al santo presso San Gregorio al Celio⁷⁰. Mostra infatti un'evidente ripresa dal noto dipinto di analogo soggetto dello Zampieri, oggi nella Galleria Doria Pamphilj di Roma, lo schizzo vibrante di *Susanna e i vecchioni* (fig. 26)⁷¹, non a caso uno dei pochi fogli di questo nucleo illustrato nel catalogo di Schaar, dove i tratteggi incrociati e il puntinato nel volto della donna ci ricordano

ancora un fare da incisore: in questo studio l'artista si mostra ormai maturo nella nervosità del segno, evidente nelle figure ancora non definite dei vecchi e nelle teste classicheggianti, ripetute con meticolosità nella parte alta del foglio, tanto che non sarà errato proporre una datazione più avanzata già ai primi anni del sesto decennio del secolo, quando ormai l'attività dell'artista era già pienamente avviata.

Troviamo anche un inedito e precoce interesse per il grande interprete del classicismo europeo a Roma, Nicolas Poussin, in uno studio di giovane inginocchiato con le mani aperte in un gesto di stupore (fig. 27)⁷², sempre a Düsseldorf, che sembra ripreso da una delle tante figure dipinte dal francese nei quadri del primo periodo romano: o il *Sacrificio di Noè*, oggi noto da un'incisione, di cui Maratti si ricorderà quando intorno al 1650 dovrà dipingere un soggetto analogo⁷³, o il re mago nell'*Adorazione* firmata e datata 1633, oggi a Dresda, o ancora *Mosè rende dolci le acque* oggi a Baltimora⁷⁴.

Da quest'analisi appare evidente come i disegni del giovane Maratti del quinto decennio del secolo siano caratterizzati principalmente dalla ripresa dalla grafica dei Carracci,

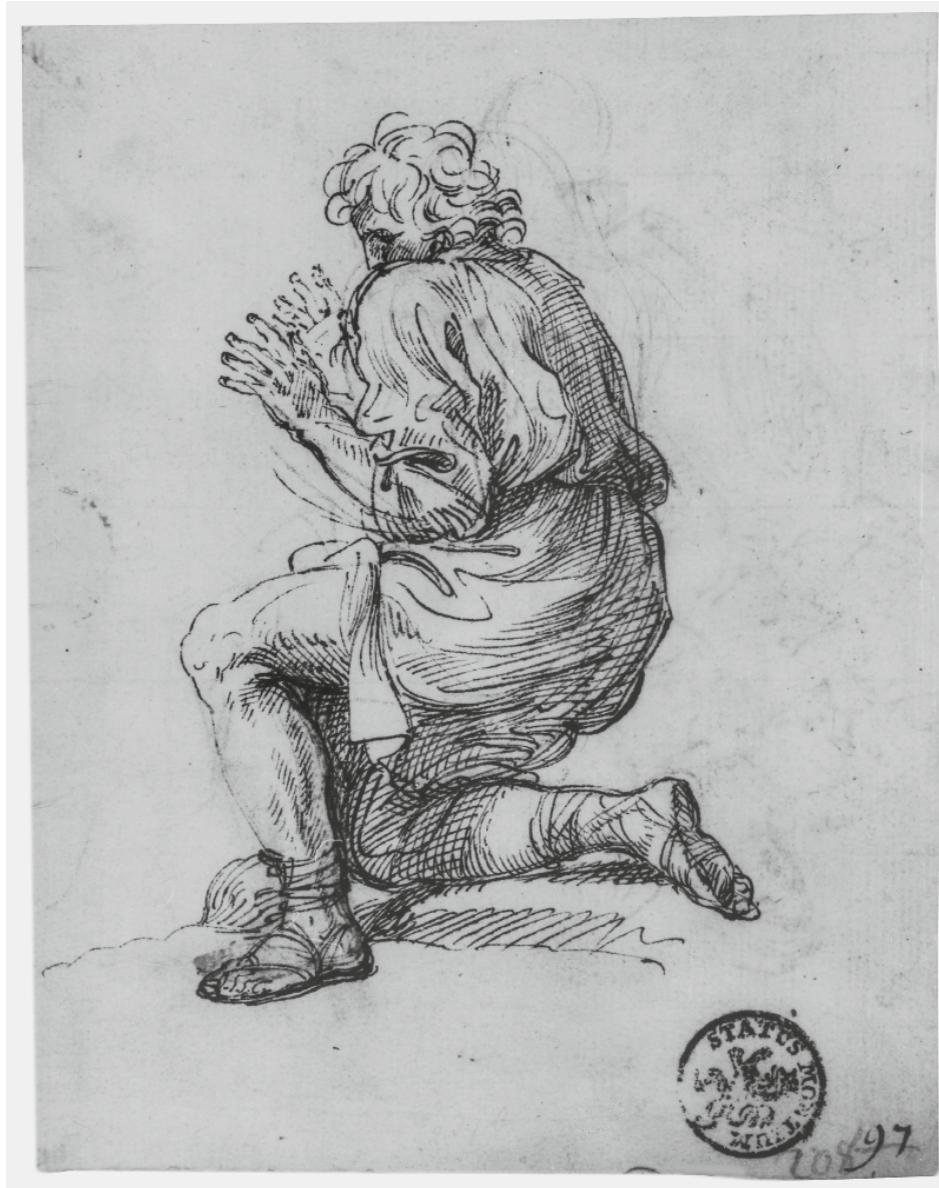
⁶⁸ Düsseldorf, inv. KA (FP) 1452, penna, inchiostro bruno su carta bianca, 161 × 200 mm. SCHAAR 1967, cat. 623.

⁶⁹ Cfr. fig. 1 e nota 19.

⁷⁰ KUHNMÜNCH 1976, cat. A 12, fig. 22.

⁷¹ Düsseldorf, inv. KA (FP) 1417: penna, inchiostro bruno su carta bianca, 163 × 231 mm: SCHAAR 1967, cat. 611. Per la *Susanna* del Domeni-

chino, nota in due versioni, una a Roma, Galleria Doria Pamphilj, più vicina alla scena disegnata da Maratti, e l'altra a Monaco, Alte Pinakothek, si rinvia a SPEAR 1982, I cat. 8; II, pl. 8 (Roma); cat. 29, pl. 49 (Monaco); per l'opera romana vedi anche Spear in *Domenichino* 1996, cat. 6. L'affinità tra il disegno di Düsseldorf e la composizione dipinta dello Zampieri è evidentissima nell'impostazione delle tre figure, in



27 Carlo Maratti, *Giovane in ginocchio*, penna, inchiostro bruno su carta bianca, 174 × 138 mm. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), inv. KA (FP) 1341r (foto Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf)

del Reni e del Domenichino, in particolare dai loro studi a penna di composizioni e paesaggi: viene spontaneo chiedersi se egli, assetato di apprendere, non abbia avuto modo a Roma in quegli anni di vedere direttamente, e studiare, dise-

gni di quegli artisti presenti allora nelle collezioni romane, a cominciare proprio da quella dello Zampieri, che morto a Napoli nel 1641 aveva lasciato il suo splendido insieme di fogli e cartoni dei Carracci all'allievo Raspantino (dispersi

particolare Susanna seduta su un gradino davanti ad una fontana accennata sulla destra.

⁷² Düsseldorf, inv. KA (FP) 1341r: penna, inchiostro bruno su carta bianca, 174 × 138 mm: SCHAAR 1967, cat. 636.

⁷³ Per il dipinto *Sacrificio di Noè*, disperso ma noto dall'incisione di Cochin, si veda THUILIER 1994, cat. 59, che lo studioso data allo

stesso anno della *Morte di Germanico*, 1628. Per il *Sacrificio di Noè* di Maratti, di cui una versione ridotta in formato ovale è conservato a Chatsworth, collezione Devonshire, si rinvia a MENA MARQUÉS 1976, pp. 230-233.

⁷⁴ THUILIER 1994, cat. 76 e 93.



28 Carlo Maratti, *Giuda e Tamar*, penna, inchiostro bruno su carta bianca, 172 x 132 mm. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), inv. KA (FP) 1477 (foto Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf)

tra l'altro nel 1664 alla sua morte ed acquistati proprio dal Maratti⁷⁵), oppure immaginare alcune sue visite allo studio dell'Angeloni, lo zio di Bellori morto nel 1642, che conservava i 600 disegni di Annibale preparatori per la Galleria Farnese⁷⁶. Ed allora perché non ipotizzare che in quel contesto – e non più tardi, nel circolo di Luca Wadding in Sant'Isidoro⁷⁷ – possa essere sorta l'amicizia tra Maratti e Bellori, uniti dal comune interesse per l'antico e l'arte dei maggiori interpreti del classicismo cinque e seicentesco? Sembra poco credibile che i due si siano incontrati solo nel 1652 sui palchi in Sant'Isidoro (Maratti aveva allora 27 anni, età considerata a quel tempo già adulta); è più probabile invece che si conoscessero già e che, quando a Bellori fu richiesto di segnalare un pittore in grado di realizzare la decorazione della chiesa, il teorico abbia fatto il nome del giovane artista promettente,

a lui già noto e che aveva già incontrato nel 'cenacolo' dell'Angeloni o nello studio un tempo del Domenichino. Seppure non documentabile, l'ipotesi di un incontro precoce tra Bellori e Maratti, prima di quello documentato in Sant'Isidoro (1652-1654), si legge fra le righe nel saggio della Ginzburg, ed anche Stefan Albl nel suo intervento sui dipinti in Sant'Isidoro ha suggerito la possibilità che Maratti avesse visto i disegni di Annibale in possesso all'Angeloni⁷⁸.

Molte altre sono le composizioni di soggetto sacro e profano, schedate forse troppo frettolosamente da Schaar, che partecipano di questa cultura mista di stampo marcatamente classicista e bolognese, ma aggiornata a Roma alla luce di Raffaello, che ci conferma l'intenso studio cui si sottopose nei suoi primi anni il nostro artista. Rispetto ai disegni visti sopra per le incisioni con soggetti mariani e per

⁷⁵ Su questa vicenda si rinvia alla recente sintesi di PROSPERI VALENTI RODINÒ 2014. Poco o nulla si sa della sorte della celebre collezione di disegni e cartoni posseduta dal Domenichino intorno al quinto decennio del secolo, cioè gli anni che ci interessano, e che qui ipotizziamo Maratti possa aver visto e studiato: come noto, morendo a Napoli nel 1641, Domenichino lasciò al suo aiutante Francesco Raspantino (oscuro pittore di Assisi, copista da Domenichino, per le cui scarse notizie si veda SPEAR 1982, I, p. 109 s., 289) la sua bella raccolta di grafica, alla cui morte fu alienata nel 1664 (Mola e Maratti ne furono i maggiori acquirenti) non dopo averne stilato un prezioso inventario, reso noto dal Bertolotti nel 1885 e riedito con maggior precisione da SPEAR 1982, I, pp. 337-346. Non è azzardato ipotizzare che, durante gli infelici anni del soggiorno napoletano dello Zampieri (1631-1641), la sua raccolta di disegni sia rimasta a Roma, dove peraltro risiedevano moglie e figlia, e dove forse era rimasto aperta la bottega, e che Raspantino ne sia venuto in possesso senza cambiarne la collocazione. Niente di più facile perciò che il giovane Maratti, agevolato dalla presentazione del Bellori, che

abbiamo ipotizzato aver conosciuto in quegli anni, abbia potuto studiare, copiare, e riflettere su quegli splendidi esempi carracceschi.

⁷⁶ Sull'Angeloni si rinvia a SPARTI 1998; sulla sua celebre collezione di disegni dei Carracci, acquistata da Pierre Mignard e così emigrata in Francia si veda LOISEL 1997. Per avvalorare questa mia ipotesi, non va dimenticato che la casa-studio di Angeloni, in cui gravitava Bellori, era situata in via Ursina al Pincio (SPARTI 1998, p. 47) e la bottega di Sacchi era poco lontana, in via Rasella.

⁷⁷ RUDOLPH 2015, pp. 129-131, e GINZBURG 2015, pp. 33-37, appoggiandosi alla vita del Bellori, riportano che l'amicizia tra Bellori e Maratti iniziò nel convento di Sant'Isidoro con la complicità di Luca Wadding, tesi seguita anche da ALBL 2017, pp. 27-58, che approfondisce le origini di tale sodalizio lasciando aperta l'ipotesi che possa essere nato anche in precedenza (in particolare pp. 33 s. e 42).

⁷⁸ GINZBURG 2015, pp. 25-33; ALBL 2017, p. 44 e nota 43. L'ipotesi è stata avallata oralmente anche dalla Rudolph.

⁷⁹ Düsseldorf, inv. KA (FP) 1477, penna, inchiostro bruno su carta bianca,



29 Carlo Maratti, *Madonna del Rosario con due santi*, penna, inchiostro bruno su traccia di matita rossa, carta bianca, 234 × 205 mm. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), inv. KA (FP) 1388 (foto Museum Kunstpalast-Horst Kolberg/ARTOTHEK)

l'Adorazione dei pastori, più giovanili, in questi ultimi fogli Maratti dimostra una evoluzione nello stile assai evidente: il segno della penna si è fatto più fluido, le ombre non sono determinate da un tratteggio così fortemente contrastato, e tutta la composizione si sviluppa con un'eleganza ed una conoscenza dello spazio, che documenta il cammino fatto dal giovane artista in pochi anni. Questa maturazione appare evidente in alcuni fogli (forse preparatori per di-

172 × 132 mm. SCHAAR 1967, cat. 610; nel verso dello stesso foglio sono schizzate in modo assai libero le stesse due figure. La figura di Giuda è schizzata isolata nel recto di un altro foglio, in controparte, e nel verso dello stesso appare appena abbozzata Tamar: Düsseldorf, inv. KA (FP) 1313. SCHAAR 1967, cat. 637, senza alcuna identificazione dei personaggi. Il soggetto raffigurato in questa scena è ripreso dalla Bibbia: Genesi, 38, 14-17.

pinti?) già elencati da Schaar in questo gruppo, quali *Giuda e Tamar* (fig. 28)⁷⁹, che fissa la scena biblica poco frequente nell'iconografia seicentesca dell'incontro tra Giuda e sua nuora Tamar, che, scambiata per una prostituta, secondo il testo veterotestamentario si è coperta il capo e ha in mano un bastone; una *Madonna col Bambino e due santi monaci*, forse progetto per una pala della *Madonna del Rosario* con san Domenico e santa Caterina (fig. 29)⁸⁰,

⁸⁰ Düsseldorf, inv. KA (FP) 1388, penna, inchiostro bruno su traccia di matita rossa, carta bianca, 234 × 205 mm. SCHAAR 1967, cat. 628. Nel verso lo schizzo per la figura del san Domenico. L'identificazione della scena con la *Madonna del Rosario*, non in Schaar, è basata sul gesto del Bambino che regge un elemento in cui a mio avviso è riconoscibile un rosario. Non si hanno notizie di un dipinto eseguito da Maratti giovane di questo e degli altri soggetti.



30 Carlo Maratti, *Madonna Odegitria*, penna, inchiostro bruno su carta bianca, 250 × 200 mm. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), inv. KA (FP) 1391 (foto Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf)

impostata nel tradizionale schema piramidale, dove il particolare più commovente è dato dai putti che giocano in primo piano e dal gesto tenerissimo del Bambino che porge il rosario ai due santi; una raffigurazione che qui rettifico

chiamo come la *Madonna Odegitria o dell'Itria* (fig. 30)⁸¹, protettrice della Sicilia, eseguita forse su richiesta di un committente meridionale data l'iconografia assai diffusa in quel contesto.

⁸¹ Düsseldorf, inv. KA (FP) 1391, penna, inchiostro bruno su carta bianca, 250 × 200 mm. SCHAAR 1967, cat. 622 a, identificata erroneamente come *Madonna di Loreto*, mentre l'iconografia è chiaramente quella della *Madonna dell'Itria*, molto diffusa in Italia meridionale, in particolare in Sicilia e Calabria a partire dal XV secolo, che raffigura la Vergine col Bambino in braccio seduta sopra la cassa, sorretta dai due

monaci inginocchiati, che ricorda la leggenda dei due monaci che portarono in salvo in Occidente l'immagine della Vergine durante la lotta iconoclasta. La composizione di Maratti riprende alla lettera – e da qui forse l'equivoco sull'iconografia di Schaar – la *Madonna di Loreto* in Sant'Onofrio a Roma, commissionata ad Annibale nel 1604, ma dipinta dal Domenichino (SPEAR 1982, I, cat. 13, II, pl. 23).



31 Carlo Maratti, *Cristo e la Samaritana al pozzo*, penna inchiostro bruno su carta bianca. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), inv. KA (FP) 1389 (foto Landesbildstelle Rheinland)



32 Carlo Maratti, *Cristo e la Samaritana al pozzo*, penna inchiostro bruno su carta bianca. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), inv. KA (FP) 1358 (Foto Landesbildstelle Rheinland)

A questo nucleo di studi a penna elencato da Schaar vorrei aggiungere altri due, ancora anonimi nel ricco fondo di Düsseldorf, assai affini per stile ai precedenti, che presentano tutta l'eleganza del segno neo-carraccesco e reniano che abbiamo evidenziato sopra. Si tratta di due variazioni su uno

stesso tema, *Cristo e la Samaritana al pozzo* (figg. 31, 32)⁸², elaborate forse subito dopo la sua ultima incisione all'acquaforte, che traduceva su lastra il celebre dipinto di Annibale Carracci dello stesso soggetto, allora in collezione Oddi a Perugia, datata all'anno 1649 nell'esemplare di terzo stato⁸³,

⁸² Düsseldorf, inv. KA (FP) 1389 e 1358: penna inchiostro bruno su carta bianca, mm. I due disegni non sono compresi nel catalogo di Schaar. A questi fogli vorrei aggiungere un terzo, anch'esso non in Schaar, incompiuto nel paesaggio, raffigurante *Mercurio e Argo*: Düsseldorf, inv. KA (FP) 1489, della stessa tecnica e stile dei precedenti.

⁸³ KUHNMÜNCH 1976, cat. A 10, fig. 16; RUDOLPH 1995, p. 133, nota 9 a p. 137; Bellini in *TIB* 47/1, 1987, 007. E' la RUDOLPH 1977 ad aver stabilito che Maratti ha eseguito questa stampa durante il suo ritorno a Roma dal viaggio nelle Marche (1648-1649), passando per Perugia.



33 Carlo Maratti, *Studio di figura femminile e di paesaggio*, penna, inchiostro bruno su carta bianca, 194 × 158 mm. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), inv. KA (FP) 1313v (foto Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf)

a documento di una sosta dell'artista nel capoluogo umbro fatta in quell'anno durante il suo viaggio di ritorno dalle Marche a Roma, quando inizierà la sua inarrestabile ascesa. Ma se il soggetto è lo stesso del dipinto di Annibale, la grazia quasi leziosa del segno a penna, che avvolge armoniosamente panneggi e figure con il suo tratto lineare, si allontana dalla severità classica del prototipo, anticipando soluzioni adottate dal Maratti nella sua produzione più tarda, preludio al nascente gusto rococò. Solo il paesaggio mantiene la freschezza del modello ideale classico, avvicinandosi, forse con maggior finezza esecutiva, ad analoghi fogli di Giovan Francesco Grimaldi nel modo di comporre le fronde alitate dal vento, di disporre i tronchi d'albero a mo' di quinta, di creare radure e boschetti ispirati alla campagna romana, secondo un modulo che riscuoterà sempre più fortuna nel panorama artistico a Roma, grazie all'interpretazione lirica che ne daranno artisti francesi quali Claude Lorrain e Gaspar

Dughet. Si tratta di sfondi paesistici realizzati a penna à la manière del Grimaldi: è molto affine al suo stile un brano di paesaggio (fig. 33)⁸⁴, ispirato ad un borgo della campagna romana più che disegnato dal vero, sotto al quale sono schizzate le figure di Giuda (tagliata sul lato destro) e di Tamar per la scena già vista sopra, foglio che, se non fosse inserito nel sicuro nucleo marattesco di Düsseldorf, stenteremmo ad attribuire al nostro artista.

Se questa apertura sull'attività di Maratti disegnatore nel quinto decennio del secolo risulterà convincente, allora dovranno passare nel suo catalogo vari studi seicenteschi ancora conservati in collezioni pubbliche e private sotto la generica attribuzione a Scuola dei Carracci: un caso evidente è questo elegante schizzo per *Cristo servito dagli angeli* di collezione privata (fig. 34)⁸⁵, che presenta affinità evidenti con i fogli a Düsseldorf commentati sopra, sia nella tecnica – penna su traccia a matita rossa – ed ancor più nella

⁸⁴ Düsseldorf, inv. KA (FP) 1313v, penna inchiostro bruno su carta bianca, 194 × 158 mm. SCHAAR 1967, cat. 637. Un altro studio di

paesaggio, molto affine a Grimaldi, ma forse più tardo, è conservato a Düsseldorf (KA (FP) 1231. SCHAAR 1967, cat. 633), sotto al quale



34 Carlo Maratti, *Cristo servito dagli angeli*, penna, inchiostro bruno su carta bianca. Collezione privata (foto Christie's Images Limited 2017)

resa stilistica della rielaborazione del modello bolognese e carraccesco da parte del nostro artista.

Dagli studi a penna realizzati dal giovane pittore nel quinto decennio del secolo e qui analizzati, molti dei quali legati alla sua attività incisoria, emerge una indipendenza di

Maratti dal Sacchi nello stile (se non nelle scelte artistiche), peraltro già individuata dal KuhnMünch⁸⁶, che aveva notato come egli fosse indirizzato piuttosto verso i maestri bolognesi del Seicento. Ma non era solo questa la maniera con cui Maratti disegnava in quegli anni: come fedelissimo

vi è la scritta a penna di Pier Leone Ghezzi, facilmente individuabile, che dice (si trascrive qui, perché quella riportata da Schaar non è corretta): «Paese fatto dal S.r Carlo Maratta il q(ua)le me lo donò la S.ra / Faustina sua figlia, il quale lo teneva per cosa particolare, come è».

⁸⁵ Christie's, Parigi 22 marzo 2017, lot 6: penna, inchiostro bruno su traccia di matita rossa, carta bianca, 286 × 231 mm, dove è attribuito a Agostino Carracci su indicazione di Babette Bohn, segnalatomi da Furio Rinaldi, che ringrazio.

⁸⁶ KUHNMÜNCH 1976, pp. 58-60.



35 Carlo Maratti, *Il tempo consuma la bellezza, ma la Virtù trionfa*, matita rossa acquerellata su carta bianca, 334 × 270 mm. Vienna, Albertina, Graphische Sammlung, inv. 929 (foto Albertina, Wien)

allievo di Sacchi, accanto a questa produzione più autonoma egli eseguì anche studi molto affini a quelli del maestro, nudi accademici o figure in posa, realizzati per lo più con finissimo tratto a matita rossa su carta bruno-chiara, la tecnica prediletta da Sacchi, dei quali non si è ancora trovata una precisa corrispondenza pittorica. Documentano questo stile più sacchiano alcuni studi di figura a Düsseldorf, che Schaar aveva correttamente datato agli anni 1640-1650⁸⁷, nei quali il segno della matita rossa è ancora un po' incerto e tremolante nel definire i contorni, anche se Maratti appare già padrone dell'anatomia.

E' ancora Sacchi il suo modello in questo grande disegno di una complessa allegoria conservato all'Albertina (fig. 35) sotto un'antica attribuzione al maestro, in cui mi sembra si possa individuare una delle prime prove del giovane artista, da riferire ad una tesi o ad un frontespizio di un volume non individuato per il soggetto colto ed il formato adatto ad una pagina di libro⁸⁸. Lo studio, molto finito nei particolari come era in uso per i modelli destinati agli incisori, raffigura *Il Tempo consuma la Bellezza, ma la Virtù trionfa*: si vede infatti Cronos con la falce sulla destra, in atto di distruggere la Bellezza, caduta a terra, accanto a insegne, armi e simboli del potere e dei beni terreni; mentre sulla sinistra la Virtù alata con una corona di alloro ascende verso l'alto, dove l'accoglie Giove, seduto sulle nubi con l'aquila, e Minerva in alto le addita il sole; più in basso l'Amor divino, raffigurato come un putto alato, cerca di

frenare lo slancio distruttivo del Tempo. Il disegno recava un'antica attribuzione al Sacchi, mantenuta da Wickhoff, mentre Ann Sutherland Harris ne aveva già proposto un riferimento a Scuola di Maratti; credo che quest'ultima ipotesi sia da accettare, estendendola ad una totale autografia al nostro giovane artista, anche in base ad un confronto stilistico assai calzante con lo studio dell'*Annunciazione* a Düsseldorf (fig. 5), che presenta lo stesso *ductus* nella definizione delle figure e soprattutto lo stesso tratteggio parallelo per le ombre, che nel foglio dell'Albertina acquistano maggior evidenza per l'aggiunta dell'acquerellatura. D'altronde in quegli anni lo stile grafico dei due artisti era molto simile a motivo del riconosciuto debito dell'allievo verso il maestro.

Dai vari esempi commentati sopra emerge chiaramente che Maratti, sulle orme di Raffaello, sin dalle sue prime prove dimostrò la capacità di utilizzare linguaggi diversi, che col tempo imparò a fondere in uno stile personale, come vediamo nella sua produzione pittorica della maturità. Non è un caso che, alla fine del Seicento, egli fu in grado di dipingere quasi negli stessi anni una pala decisamente classicista in Santa Maria del Popolo (1682-1684) e un'altra assolutamente barocca in Santi Ambrogio e Carlo (1685-1686 circa). Nei fogli giovanili, in particolare, l'influenza carraccesca e la costante matrice sacchiana, anche se apparentemente in contrasto, convivono alternandosi e caratterizzano la produzione grafica dell'artista.

⁸⁷ Düsseldorf, KA (FP) 14115, SCHAAR 1967, cat. 466-487, cui si può aggiungere lo studio di donna aggiunto di recente dalla BRINK 2017, p. 168, fig. 4. Anche se Schaar aveva notato in uno di questi studi (*ibidem*, cat. 480) assonanze con le figure dipinte nelle *Visitazioni* di Siena e di Santa Maria della Pace, notoriamente più tarde (anche se vi sono attitudini che poi si ritroveranno, coperte da panneggi, nelle *Visitazioni* citate), le figure nude disegnate in questo foglio, sia *recto* che *verso*, sono vicinissime allo stile di Sacchi, e presentano un'affinità ancora maggiore con i nudi che fuggono alla vista delle api intorno al neonato nell'incisione di Audran raffigurante l'*Allegoria della nascita di Urbano VIII*, la cui invenzione è riferita al Sacchi dalle scritte, datata al 1630 circa (SUTHERLAND HARRIS 1977, cat. 84, fig. 167). Che non sia da vedere in quest'opera la prima attività di partecipazione di Maratti ad un'opera del suo maestro Sacchi, datando l'opera qualche anno più avanti?

⁸⁸ Vienna. Albertina, Grafische Sammlung, inv. 929, matita rossa acquerellata su carta bianca, 334 x 270 mm. BIRKE/KERTÉSZ 1992, cat. 929, p. 481: in basso, sul montaggio, sotto la cornice del foglio vi è la scritta coeva, esplicitiva del soggetto: «Il Tempo con l'inevitabil falce il tutto al fine miete e consuma: giaciono ai suoi piedi la bellezza, le pompe, i fasti de' Regi, e de' Monarchi; la Virtù sola non muore e dall'ingiurie del tempo s'inalza a Giove, che la riceve in cielo, Pallade la addita il sole al pan del quale senta il variar dell'hore, viva, e risplende, mentre l'Amor divino in suo nome arresta il vecchio alato S.». Il disegno, che Wickhoff aveva attribuito a Andrea Sacchi, per il quale Ann Sutherland Harris proponeva un riferimento a Scuola di Maratti, è catalogato dalla Birke come Scuola romana del XVII secolo.

Bibliografia

- ALBL 2017 Stefan Albl, «La cappella Alaleona in Sant'Isidoro. Maratti, Bellori e l'inizio di un «virtuoso legame di amicizia»», in *Maratti e la sua fortuna* 2017, pp. 27-52.
- AMBROSINI MASSARI 1997 Anna Maria Ambrosini Massari, *III. Incisioni*, in *Simone Cantarini detto il Pesarese, 1612-1648* (catalogo della mostra Bologna), a cura di Andrea Emiliani, Milano 1997.
- Annibale Carracci 2006 *Annibale Carracci* (catalogo della mostra Bologna e Roma), a cura di Daniele Benati e Eugenio Riccomini, Milano 2006.
- Baroque and Later Paintings 2016 *Baroque and Later Paintings in the Ashmolean Museum*, a cura di Catherine Whistler, Londra 2016.
- BARTSCH 1821, XIX Adam von Bartsch, *Le Peintre-Graveur*, 21 voll., Vienna 1803-1821, vol. 19, 1819, pp. 89-93.
- BELLINI 1977 Paolo Bellini, *L'opera incisa di Carlo Maratti*, Pavia 1977.
- BELLORI (1672) 2009 Giovan Pietro Bellori, *Le Vite de' pittori scultori e architetti moderni*, 1672, ed. a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, postfazione di Tomaso Montanari, Torino 2009.
- BIRKE/KERTÉSZ 1992 Veronika Birke e Janine Kertész, *Die Italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis*, 4 voll., Vienna 1992-1997, vol. 1, 1992.
- BLUNT/COOKE 1960 Anthony Blunt e Lester Cooke, *The Roman Drawings of the XVII and XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londra 1960.
- BRINK 2017 Sonja Brink, «Die Zeichnungen des Carlo Maratti, Berrettoni, Calandrucci, Chiari, De' Pietri, Melchiorri und Vieira in der Sammlung der Kunstakademie am Museum Kunstpalast zu Düsseldorf», in *Maratti e la sua fortuna* 2017, pp. 163-187.
- BROOKES 2003 Anne Brookes, «Richard Symond and Thomas Isham as Collectors of Prints in Seventeenth-Century Italy» in *The Evolution of English Collecting: Receptions of Italian Art in the Tudor and Stuart Period*, a cura di Edward Chaney, New Haven *et al.* 2003 (Studies in British Art 12), pp. 337-369.
- CHANEY 2003 Edward Chaney, «The Italianate Evolution of English Collecting», in *The Evolution of English Collecting: Receptions of Italian Art in the Tudor and Stuart Period*, a cura di Edward Chaney, New Haven *et al.* 2003 (Studies in British Art 12), pp. 1-124.
- DACOS 1986 Nicole Dacos, *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, 1 ed. 1977, Roma 1986
- Domenichino 1996 *Domenichino 1581-1641* (catalogo della mostra Roma), a cura di Claudio Strinati, Almamaria Tantillo Mignosi e Richard E. Spear, Milano 1996.
- The Ellesmere Collection* 1954 *The Ellesmere Collection of Old Master Drawings*, The Museum and Art Gallery, Leicester 1954.
- EVELYN ed. 1955 John Evelyn, *The Diary of John Evelyn*, a cura di Esmond Samuel De Beer, 6 voll., Oxford 1955, vol. 2: *Kalendarium 1620-1649*.
- GINZBURG 2008 Silvia Ginzburg, *La Galleria Farnese. Gli affreschi dei Carracci*, Milano 2008.
- GINZBURG 2015 Silvia Ginzburg, «I caratteri della scuola romana in Maratti e Bellori», in *Maratti e l'Europa* 2015, pp. 25-51.
- Un gioiello del barocco romano a Camerano. La chiesa di Santa Faustina e la cappellania istituita da Carlo Maratti*, a cura di Stella Rudolph, Camerano 2007.
- GRAF 1998 Dieter Graf, «Disegni di Pietro da Cortona e della sua scuola per il Missale Romanum del 1662», in *Pietro da Cortona* (atti del convegno Roma e Firenze), a cura di Christoph Luitpold Frommel e Sebastian Schütze, Milano 1998, pp. 201-214.
- GRIFFITHS 1992 Anthony Griffiths, «The Arch of Titus by Carlo Maratti. John Evelyn: philosopher turned patron», *Annual Review. National Art Collections Fund*, 2 (1992), pp. 35-37.
- GRISOLIA 2017 Francesco Grisolia, «The Thought is Delicious». Maratti e i collezionisti inglesi di disegni», in *Maratti e la sua fortuna* 2017, pp. 227-258.
- L'Idea del bello* 2000 *L'Idea del bello. Viaggio per Roma con Giovan Pietro Bellori* (catalogo della mostra Roma), a cura di Evelin Borea e Carlo Gasparri, 2 voll., Roma 2000.
- JAFFÉ 1994 *The Devonshire Collection of Italian Drawings*, a cura di Michael Jaffé, 4 voll., Londra 1994, vol. 2: Roman and Neapolitan Schools.
- KUHNMÜNCH 1976 Jacques Kuhnmünch, «Carlo Maratta graveur, essai de catalogue critique», *Revue de l'Art*, 31 (1976), pp. 57-72.
- LOISEL 1997 Catherine Loisel, «La collection de dessins de Pierre Mignard», in *Pierre Mignard «le Romain»* (atti del convegno Parigi 1995), a cura di Jean-Claude Boyer e Christopher Allen, Parigi 1997, pp. 55-88.

Carlo Maratti 1640-1650: apertura sulla sua attività grafica giovanile

- LOISEL 2004 Catherine Loisel, *Ludovico, Agostino, Annibale Carracci*, Parigi 2004 (Musée du Louvre. Inventaire général des dessins italiens 7).
- Maratti e l'Europa 2015 *Maratti e l'Europa* (atti del convegno Roma 2013), a cura di Liliana Barroero, Sebastian Schütze e Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2015.
- Maratti e la sua fortuna 2017 *Maratti e la sua fortuna* (atti del convegno Roma 2014), a cura di Sybille Ebert-Schifferer e Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2017.
- MEIJER 1985 Bert Meijer, *I grandi disegni italiani del Teylers Museum di Haarlem*, Milano [s. d.] (1985).
- MENA MARQUÉS 1975 Manuela Mena Marqués, *Los dibujos de Carlo Maratta y de su taller en Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid*, 2 voll., Madrid 1975.
- MENA MARQUÉS 1976 Manuela Mena Marqués, «Sobre dibujos de Carlo Maratta en collecciones madrileñas», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 20, 2 (1976), pp. 225-262.
- MENA MARQUÉS 1978 Manuela Mena Marqués, «La obra de Carlo Maratta en la decada de 1650», *Antología di belle arti*, 7/8 (1978), pp. 179-190.
- MENA MARQUÉS 1990 Manuela Mena Marqués, «Carlo Maratti e Raffaello», in *Raffaello e l'Europa* (atti del convegno Roma 1990), a cura di Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna, Roma 1990, pp. 541-563.
- PASCOLI (1730) 1992 Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni* (1730), a cura di Alessandro Marabotti, Perugia 1992.
- PETRUCCI 2014 Francesco Petrucci, «Agli esordi del Maratta. L'Assunzione della Vergine di Monte Porzio», *Studi di Storia dell'Arte*, 25 (2014), pp. 199-206.
- Prints and Related Drawings* 1979 *Prints and Related Drawings by the Carracci Family. A Catalogue Raisonné*, a cura di Diane De Grazia Bohlin, Washington 1979.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 1993 Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, «Disegni di casa Albani», in *Alessandro Albani patrono delle arti. Architettura, pittura e collezionismo nella Roma del '700*, a cura di Elisa Debenedetti, Roma 1993, pp. 15-48.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2000 Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, «Il disegno per Bellori», in *L'Idea del bello 2000*, vol. 1, pp. 131-139.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013 Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, «Provenienzen der Zeichnungen in der Sammlung Lambert Krahes», in *Akademie. Sammlung. Krahe. Eine Künstler-sammlung für Künstler*, a cura di Sonja Brink, Beat Wismer *et al.*, Berlino 2013, pp. 76-93.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2014 Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, «Maratti collezionista di disegni», *Studi di Memofonte*, 12 (2014), pp. 55-72.
- Raphael invenit* 1985 *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, a cura di Grazia Bernini Pezzini, Stefania Massari e Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Roma 1985.
- ROGERS 1778 Charles Rogers, *A Collection of Prints in Imitation of Drawings to which are annexed Lives of their Authors*, Londra 1778.
- RUDOLPH 1977 Stella Rudolph, «La prima opera pubblica del Maratti», *Paragone*, 329, 28, 1977, pp. 46-58.
- RUDOLPH 1995 Stella Rudolph, «Disegni del Maratti a souvenir di sue opere nelle Marche», in *Disegni Marchigiani dal Cinquecento al Settecento* (atti del convegno Monte San Giusto 1992), a cura di Mario Di Giampaolo e Giulio Angelucci, Firenze 1995, pp. 131-141.
- RUDOLPH 2008 Stella Rudolph, «I dipinti eseguiti da Carlo Maratti nel 1663-1664 per la Cappella del Voto nel duomo», in *Le pitture del Duomo di Siena*, a cura di Mario Lorenzoni, Cinisello Balsamo 2008, pp. 46-51.
- RUDOLPH 2015 Stella Rudolph, «Carlo Maratti e l'Inghilterra», in *Maratti e l'Europa*, 2015, pp. 127-143.
- SCHAAR 1967 Eckhard Schaar in Eckhard Schaar u. Ann Sutherland Harris, *Die Handzeichnungen von Andrea Sacchi und Carlo Maratta*, Düsseldorf 1967.
- SPARTI 1998 Donatella Sparti, «Il Musaeum Romanum di Francesco Angeloni», *Paragone*, 49, 17 (1998), pp. 46-79.
- SPEAR 1982 Richard Spear, *Domenichino*, 2 voll., New Haven *et al.* 1982.
- SUTHERLAND HARRIS 1977 Ann Sutherland Harris, *Andrea Sacchi. Complete Edition of the Paintings with a Critical Catalogue*, Oxford 1977.
- SUTHERLAND HARRIS 2005 Ann Sutherland Harris, «Andrea Sacchi, Assunta», in *Disegno, giudizio e bella maniera. Studi sul disegno in onore di Catherine Monbeig Goguel*, a cura di Philippe Costamagna, Florian Härb, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Cinisello Balsamo 2005, cat. 113.
- SUTHERLAND HARRIS 2015 Ann Sutherland Harris, «Andrea Sacchi and Carlo Maratti: 1630 to 1660» in *Maratti e l'Europa*, 2015, pp. 13-24.
- THUILLIER 1994 Jacques Thuillier, *Nicolas Poussin*, Parigi 1994.
- TIB 39/1, 1995 *The Illustrated Bartsch*, vol. 39/1: Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries, Commentary, a cura di Babette Bohn, New York 1995.

- | | | | |
|----------------|--|----------------|---|
| TIB 39/2, 1996 | <i>The Illustrated Bartsch</i> , vol. 39/2: Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries, Commentary, a cura di Babette Bohn, New York 1996. | VAN TUYLL 2015 | Carel van Tuyl, «Maratti Drawings related to prints in Haarlem and elsewhere», in <i>Maratti e l'Europa</i> 2015, pp. 199-202. |
| TIB 40, 1982 | <i>The Illustrated Bartsch</i> , vol. 40: Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries, Commentary, a cura di Veronika Birke, New York 1982. | WITTKOWER 1952 | Rudolf Wittkower, <i>The Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle</i> , Londra 1952. |
| TIB 47/1, 1987 | <i>The Illustrated Bartsch</i> , vol. 47/1: Italian Masters of the Seventeenth Centuries, Commentary, a cura di Paolo Bellini, New York 1987. | ZANARDI 2007 | Bruno Zanardi, «Bellori, Maratti, Bottari e Crespi intorno al restauro. Modelli antichi e pratica di lavoro nel cantiere di Raffaello alla Farnesina», <i>Rendiconti / Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche. Accademia Nazionale dei Lincei</i> , 9. ser., 18, 2 (2007), pp. 205-285. |
| TURNER 1999 | Nicholas Turner, <i>Roman Baroque Drawings, c. 1620 to c. 1700</i> , 2 voll., Londra 1999. | | |