

Un monumento ‘a se stesso’: la tomba di Carlo Maratti in Santa Maria degli Angeli, a Roma

1. IL MONUMENTO

È il 1704 quando Carlo Maratti, affermatissimo artista, cerniera tra i due secoli del Barocco e Principe dell'Accademia di San Luca, ottiene di poter innalzare un monumento funebre a se stesso nella chiesa di Santa Maria degli Angeli, a Roma (fig. 1). Giunto al culmine della propria carriera, con un cospicuo patrimonio e uno *status* sociale paragonabili solo a quelli di Bernini, Maratti è forse il simbolo più eloquente di quel processo di emulazione del modello nobiliare che gli artisti avevano cominciato a perseguire nel pieno Rinascimento. La sua ambizione di dignità si riflette nella tomba che, mancando di qualsiasi riferimento iconografico alla professione, estrae per così dire Maratti dalla categoria degli artisti per innalzarlo in quella più generica degli uomini illustri: non poteva che essere questa l'intenzione di Maratti, che disegnò personalmente il monumento dove fu sepolto nel 1713.

Inquadrata in una sorta di piramide irregolare, quasi ibridata con un obelisco, la tomba è suddivisa in due registri. Quello inferiore ospita un cartiglio con l'iscrizione e una singolare urna in porfido che, pur essendo posta in posizione apparentemente marginale¹, gioca, assieme al ritratto nel registro superiore, un ruolo cruciale nel conferire sacralità al monumento. La qualità materiale

e simbolica di questo inserto di porfido manifesta tutta la pretesa di nobiltà dell'artista e rappresenta una soluzione figurativa assolutamente inedita: difficilmente un artista avrebbe ambito a una tale onorificenza. Il cartiglio, pur nella consueta nota scura e nella sospensione 'effimera' mediante due borchie, è una prima spia che rivela la natura del monumento: difatti, pur avendo Maratti incorporato notevolissimi elementi di cultura berniniana e non potendo le sepolture romane del tempo sottrarsi all'influsso di quella maniera di far tombe, è evidente come – a ventiquattro anni dalla morte del Cavaliere – la sua cultura sia stata qui passata al torchio e spremuta fino alla radice, per trasformarla in altro. Più chiaramente: il cartiglio va perdendo la sua vitalità, la plasticità che imita la pergamena appare risparmiata solo in piccole volute, impotenti contro l'ordinato schiacciarsi di una superficie che va dimenticando i volumi barocchi; perfino la valva che lo sormonta appare scarnificata e ridotta a mero richiamo simbolico. Al culmine del primo registro è l'arma gentilizia, che Maratti prese probabilmente nel 1704, anno del suo cavalierato, e che gli permise di realizzare l'ambizione d'un proprio monumento². Lo scudo partito semi-troncato è diviso tra una mezza figura d'aquila, una banda trasversale e una porzione neutra. Originariamente lo scudo era fiancheggiato

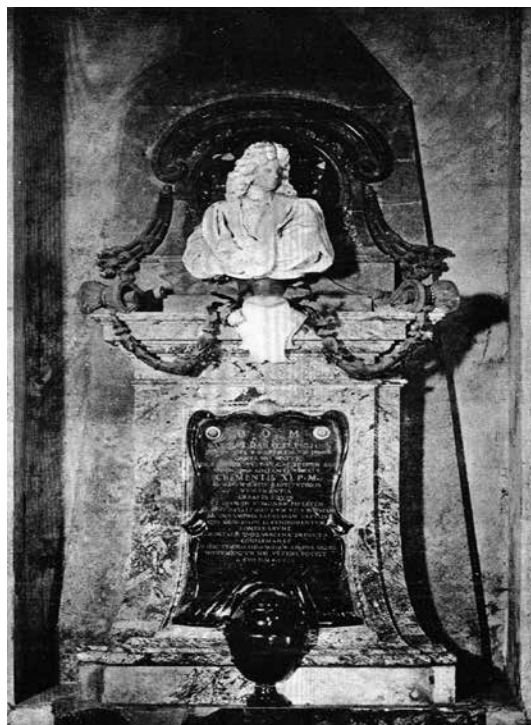


1. Carlo Maratti e Francesco Maratta, *Tomba di Carlo Maratti*, Roma, Chiesa di S. Maria degli Angeli.

to da due festoni scolpiti, che ricadevano dal busto e dalle volute superiori, ma che oggi non ci sono più (fig. 2).

Il registro superiore è occupato interamente dal busto dell'artista e dalla decorazione che lo inquadra. La prima evidente particolarità è la rinuncia all'arca che, non scolpita, s'intuisce ricavata in prossimità dell'arma gentilizia e conclusa da una lastra sui cui svetta il ritratto (fig. 3). Per realizzare quest'ultimo³, si rivolse a Francesco Maratti – da Leone Pascoli a lungo creduto il fratello del pittore, ma in realtà un suo protetto⁴ – che ne eseguì anche un'altra redazione, attualmente a Berlino⁵ (fig. 4). Il busto deriva dall'autoritratto del Maratti (fig. 5) e in esso l'età avanzata è espressa senza alcuna idealizzazione, in una posa di fiera espres-

sione. Per la sua impostazione, il marmo mostra una non trascurabile *verve* berniniana, sia pure in lenta via di decantazione. Il volto meticolosamente scolpito, che non risparmia i segni senili – ad esempio nell'incavo degli occhi e nel cedimento della pelle sotto il mento – non mette in dubbio l'osservazione naturalistica tipicamente berniniana, presente anche nei volumi della parrucca e nella cura con cui è tracciata la trama decorativa della sopravveste, offerta alla vista nel lembo triangolare, tra la spalla destra e il petto. Anche il portentoso prorompere di massa in cui si muove la mano sinistra, avvolgendo i panni, è un chiaro stilema berniniano, ma la sostanzialità totale e vivificante della scultura berniniana è migrata: Francesco Maratti ha sì pensato a Bernini, ma nello spazio



2. Tomba di Carlo Maratti (con tutti gli apparati), in Giulio Ferrari, *La tomba nell'arte italiana*, Milano, 1916, tav. CLXXVII.

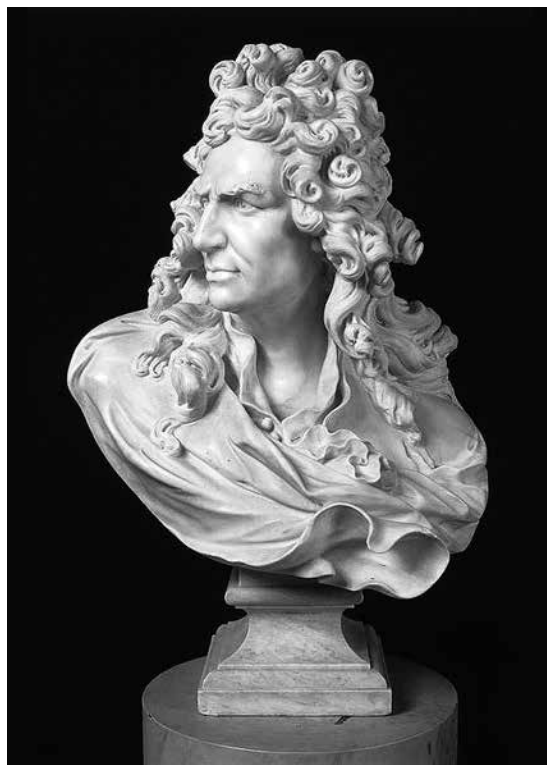
3. Francesco Maratta, *Ritratto di Carlo Maratti*.



4. Francesco Maratta, *Ritratto di Carlo Maratti* (prima dei danni subiti durante la II Guerra Mondiale), Berlino, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.

5. Carlo Maratti, *Autoritratto*, Bruxelles, Musées Royaux de Beaux-Arts de Belgique.





6. Jean-Jacques Caffieri, *Busto di gentiluomo*, Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica in Palazzo Barberini.

muto, autoreferenziale e iconico, del diritto di una medaglia. Si tratta, in definitiva, di un'opera che si colloca in una fase di transizione dal berninismo al rococò e a nuove soluzioni figurative, a metà strada tra il Bernini estremo del busto del *Salvatore* (1679-1680) e il *Ritratto di Gentiluomo* del francese Jean-Jacques Caffieri, attivo anche a Roma, nelle cui forme è delineato il modello del gentiluomo della prima metà del Settecento (fig. 6).

Il busto di Maratti si colloca sulla sepoltura nel modo tipico della tradizione berniniana e, più largamente, del Seicento romano, ma la funzione dell'orante è completamente perduta: l'impostazione dell'opera ha nettamente interrotto il dialogo del ritrattato, sia verso la divinità, sia verso il pubblico⁶. Il suo completo distacco ne accentua il significato sacrale, assieme all'urna e al clipeo che attornia il busto e dal quale la scultura fuoriesce, ancora berninianamente. Quanto alla cronologia, Stella Rudolph osserva che, sebbene il monumento sia del 1704, il busto dev'essere anticipato di qualche anno, a causa della mancanza della croce di cavaliere: considerando quanto tutto il monumento trovi la sua ragion d'essere in funzione del cavalierato,

quella della Rudolph è un'osservazione ineccepibile⁷. La restante decorazione è costituita da due volute laterali, sulle quali scendono due torce spente, e da una terza voluta lontanamente michelangiolesca.

Come detto, l'intero monumento è iscritto in una piramide, una forma già sperimentata nella scultura funebre barocca⁸, ma affatto comune tra tombe d'artista coeve. E quella del pittore marchigiano, pur realizzata all'apertura di secolo, sembra quasi voler penetrare nel cuore stilistico del Settecento, anticipandone le mosse. Appena nel 1708 saranno scolpite le tombe dei coniugi Altieri nella chiesa di Santa Maria in Campitelli, ma il modello della piramide, quasi sempre associata al ritratto su tondo, diventerà una costante solo nel pieno XVIII secolo. Il carattere settecentesco vale anche per il ritratto: Maratti sceglie una soluzione che guarda al medaglione e mentre con un torso movimentato, che non sta nei bordi, nuota ancora nel berninismo, con la testa clipeata e ieratica cerca quelli che saranno gli esiti futuri, fino al canone neoclassico⁹. Pur non tirando in ballo il monumento di Maratti, Rudolf Wittkower aveva definito un esito stilistico lontano dalle intenzioni della scultura funebre secentesca e che potrebbe avere la tomba di Maratti tra i suoi capifila: «Il monumento non si preoccupa più dell'unione dell'anima con Dio, ora è puramente commemorativo, un ricordo fatto per i vivi. Il fedele morto e lo spettatore non possono più incontrarsi nella stessa realtà. Il quadro commemorativo è molto distante dalla nostra sfera di vita, non può uscire dalla cornice e volgersi in adorazione verso l'altare. La magica trasformazione di tempo e spazio era una cosa del passato»¹⁰. E anche se – dopo quella di Maratti – altre tombe romane continueranno ad avere una matrice ancora secentesca¹¹, solo a guardare quella di Salvator Rosa (dirimpetto a quella di Maratti, ma ancora così 'viva') è difficile essere in disaccordo con Wittkower.

Infine, uno sguardo alla collocazione. Posta nel vestibolo circolare della chiesa, l'opera figura subito all'ingresso, incassata nella prima nicchia a destra. Maratti scelse questa sede per motivi devozionali, ricordati da Lione Pascoli¹². È infatti evidente il nesso tra la Santa Casa di Loreto, la sua citazione nell'epitaffio e la basilica, la cui intitolazione alla Vergine e agli angeli richiama la tradizionale trasporto della casa di Maria dalla Terra Santa al suolo marchigiano. Pertanto la scelta di Maratti avrà avuto in qualche modo il senso di cercare riposo tra i compatrioti, intendendo quella sede come un'alternativa alla chiesa 'nazionale' marchigiana di San Salvatore in Lauro. Oltre alla devozione va però considerato anche un aspetto

più strettamente artistico. Uno spazio come il vestibolo circolare di Santa Maria degli Angeli, progettato da Michelangelo, alludeva alla rotonda per eccellenza, il Pantheon, e la collocazione in esso di tombe di uomini illustri – tra cui quella di Salvator Rosa, lì già dal 1674 – non poteva che completare felicemente il modello, emulando la tradizione inaugurata da Raffaello nel Cinquecento. In tal senso, il vestibolo fa quasi corpo a sé, prestandosi a essere un circolo funerario indipendente dalla chiesa.

2. IL MOTTO E L'EPITAFFIO

Sulla cuspidi si staglia il verso *credo videre bona d[omi]ni in terra viventium*¹³, consueto negli uffici funebri e da Maratti adottato nella speranza di godere della ricompensa celeste. Questo spirito pio echeggia anche nell'epitaffio che, come nel caso di altri artisti, è stato creato dallo stesso Maratti, unitamente al progetto della tomba¹⁴. In esso è esplicitata innanzitutto la provenienza marchigiana dell'artista e la sua prossimità con la Santa Casa della Vergine di Loreto. Oltre al riferimento prettamente religioso, Maratti non può aver ommesso di alludere ai suoi lavori per la manutenzione delle pitture votive di quel sito, particolarmente la *Natività della Vergine* di Annibale Carracci¹⁵. Nel resto dell'epitaffio si parla dell'onorificenza del cavalierato, che l'artista ottenne da Clemente XI. Ciò significava non solo legittimare la propria tomba monumentale, ma anche essere elevato alla massima dignità possibile, divenendo tra i più intimi del Pontefice¹⁶. La definizione di Clemente XI *bonarum artium restitutor* non è solo una formula di genere, ma un'allusione diretta – ancora una volta – alle circostanze dell'investitura equestre di Maratti, che furono documentate da Giuseppe Ghezzi in un opuscolo per cui l'artista disegnò l'antiporta, con un'allegoria dove compare il motto *bonis artibus restitutis* intorno alla figura del Pontefice (fig. 7)¹⁷. Ancora: Maratti esplicita la motivazione del suo cavalierato, ovvero



7. Girolamo Frezza (su disegno di Giuseppe Ghezzi), *Allegoria per Clemente XI*, in www.internetculturale.sbn.it/Teca:20:NT0000:RML0211964.

la devozione che gli derivava dal santo luogo di nascita (Loreto) e che egli praticava nella vita come nell'arte. Quello della devozione – *devotio* o *pietas* – non è solo un valore religioso, ma ha una precisa identità nel frasario storico-artistico del tempo, come primo parametro della pittura sacra¹⁸. Maratti chiude il suo epitaffio ricordando il suo attaccamento alla chiesa in cui è sepolto, e comunica di aver posto a se stesso il monumento.

Gianpasquale Greco
Napoli

NOTE

1. In realtà centralissima, in un modo inconsueto per il tempo; per un'idea di preminenza dell'urna, bisognerebbe guardare al monumento ad Adrian Wryburgh, realizzato da François Duquesony nel 1628, in Santa Maria dell'Anima a Roma.

2. L. Pascoli, *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma, 1730, p. 141.

3. Il bozzetto in terracotta fu custodito dal pittore, com'è evidente dal suo inventario: «[151] Altro busto pure di creta cotta e dorato, ritratto del signor Cav. Maratti servito per modello di quello che sta al deposito della Madonna degli Angeli con suo scabelone dipinto», cit.

in R. Galli, *La collezione d'arte di Carlo Maratti*, Bologna, 1928, p. 60.

4. La provenienza padovana contraddice la parentela. In merito si veda S. Papaldo, O. Ferrari, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma, 1999, p. 206.

5. S. Rudolph, *Niccolò Maria Pallavicini. L'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il Mecenate*, Roma, 1995, p. 80 e sgg. Rudolph parla dell'esemplare berlinese come replica, ma sarebbe più opportuno definirlo un'altra redazione, differenziata per piccoli particolari, come l'aprirsi dell'abbottonatura della veste e un tipo di *jabot* diverso.

6. Erwin Panofsky e John Shearman hanno definito queste qualità, tipicamente rinascimentali e poi barocche, in termini di vivificazione e transitività, intendendo la capacità di certe opere – in questo caso ritratti tombali – di sussistere al defunto perpetuandone la vita e di rivolgersi allo spettatore. Si vedano E. Panofsky, *La scultura funeraria: dall'Antico Egitto a Bernini* [1964], Torino, 2011, p. 133; J. Shearman, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano* [1992], Milano, 1995.

7. Rudolph, *Niccolò Maria Pallavicini*, cit., p. 198, n. 181.

8. Fu infatti ancora una volta Bernini il re-introdotto di questa tipologia, nella sistemazione della Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, alla metà del Seicento.

9. Su tutta la questione si veda R. Wittkower, *Arte e Architettura in Italia 1600-1750* [1958], Torino, 1993, pp. 338-339; inoltre il più antico contributo di Q. Tosatti, *L'evoluzione del monumento sepolcrale nell'età barocca*, in «Bollettino d'arte», VII, 1913, pp. 173-186.

10. Wittkower, *Arte e Architettura in Italia*, cit., pp. 338-339.

11. Ad esempio le sepolture dei coniugi Santacroce, in S. Maria in Publicolis.

12. Pascoli, *Vite*, cit., p. 141.

13. *Sal.* 26, 13.

14. L'epitaffio di Maratti recita: D O M / CAROLVS MARATTI PICTOR / NON PROCVL· A S· LAVRE-TANA DOMO / CAMERANI NATVS / ROMAE INSTITVTVS ET IN CAPITOLINIS AEDIB / APOSTOLICO ADSTANTE SENATV / CLEMENTIS XI P·M· / BONARIVM ARTIVM RESTITVTORIS / MVNIFICENTIA / CREATVS AEQVS / VT SVAM VIRGINEM PIETATEM / AB IPSO NATALI SOLO CVM VITA HAVSTAM / AC INNVMERIS EXPRESSAM TABVLIS / QVAE GLORIOSVM EI COGNOMENTVM / COMPARARVNT / MORTALIS QVOQ SARCINAE DEPOSITO / IN HOC TEMPLO EID· ANGELORVM REGINAE SACRO / MONVMENTVM SIBI VIVENS POSVIT / ANNO D· MDCCIV.

15. Intendendo alludere, per sineddoche, a tutti i suoi interventi di restauro, come gli affreschi di Annibale Carracci nella Galleria Farnese e quelli di Raffaello alla Farnesina, ricordati da Giovan Pietro Bellori.

16. Pascoli, *Vite...*, p. 141

17. Il riferimento è in Rudolph, *Niccolò Maria Pallavicini*, cit., p. 127.

18. M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento* [1972], Torino, 2010, pp. 137-139.