

Carlo Maratta intorno al 1670: novità e precisazioni

Cristiano Giometti

Gli anni settanta del Seicento si aprirono per Carlo Maratta con una serie ininterrotta di opere capitali a conferma della fiducia sempre crescente dimostrata dai maggiori committenti capitolini. Considerato erede del barocco classicistico del suo maestro Andrea Sacchi, il pittore marchigiano poteva contare in quegli anni su un'amicizia personale con Clemente IX Rospigliosi (1667-1669), papa «erudito in ogni disciplina» che lo volle partecipe di tutte le imprese artistiche da lui promosse. Il Rospigliosi gli assegnò il difficile compito di eternare il suo sembiante, privilegio ricambiato con un ritratto «vivissimo e naturalissimo», elogiato da Bellori per l'estrema «similitudine»¹. Nella fabbrica della nuova tribuna della basilica liberiana, affidata al disegno del Cavalier Bernini, anche Maratta avrebbe trovato un posto d'onore con l'esecuzione degli affreschi della volta, se l'improvvisa scomparsa

dell'anziano pontefice e l'esorbitante previsione di spesa non avessero portato alla prematura interruzione del progetto. Il «paterno affetto di Clemente» garantì al pittore anche la partecipazione ai lavori per le imminenti canonizzazioni di cinque santi e il soggetto del dipinto a lui assegnato, *San Filippo Benizi che punisce i bestemmiatori*, fu scelto dal papa in persona; questi, tuttavia, non ebbe il tempo di ammirare l'opera che, una volta portata a termine, fu donata al suo successore. Anche Clemente X Altieri (1670-1677) e la sua famiglia rinnovarono la stima a Maratta avvalendosi del suo talento per l'esecuzione della pala d'altare nella cappella di famiglia alla Minerva e per l'affresco con il *Trionfo della Clemenza* nel palazzo Altieri a piazza del Gesù, originato dalla fattiva collaborazione con Bellori in veste di iconografo e terminato nel 1675².

Malgrado questo fitto intrec-

ciarsi di incarichi, proprio nel 1672 Carlo decise di far ritorno in patria e, trattenendosi per qualche tempo ad Ancona, «non lasciò d'operare invitato dal signor Gio. Pietro Nembrini al quadro del maggior altare della Chiesa dedicata a San Nicola di Bari de' Padri dell'Oratorio»³. Il rinvenimento del contratto di allogagione di questa grande pala fornisce lo spunto per rileggere alcuni passi della carriera di Maratta nel periodo cruciale a cavallo dei due pontificati clementini: in particolare si analizzerà la genesi dell'opera in rapporto ad alcune composizioni elaborate contestualmente e si cercherà di definire il contributo del pittore, finora sconosciuto, ai lavori per la canonizzazione di San Gaetano da Thiene del 1671.

La lettura del citato passo belloriano ha legittimamente tramandato la tradizione che il dipinto, oggi alla Pinacoteca Comunale di Ancona (fig. 1), sia

stato concepito e realizzato nell'arco di un anno proprio nel capoluogo marchigiano⁴. Diversamente, i documenti notarili

dell'Archivio di Stato di Roma raccontano una vicenda più articolata e orchestrata, almeno nelle fasi iniziali, in un dialogo a

1. C. Maratta, *San Francesco di Sales presentato da San Nicola alla Madonna e Gesù Bambino, con Sant'Ambrogio in un paesaggio*, Ancona, *Pinacoteca Comunale*



distanza tra i suoi protagonisti. Il primo atto della storia ebbe luogo in Ancona il 14 ottobre 1671, quando Giovanni Pietro Nembrini, ricco mecenate di origini bergamasche, convocò nel suo palazzo cittadino il notaio Giacinto Cicconi allo scopo di nominare un procuratore che agisse a Roma in sua vece⁵. La scelta ricadde sull'«Illustrissimo Signore» Antonio Francesco Mainardi, «Patrizio Anconitano» definito «absente» al momento della stesura dell'atto poiché, con ogni probabilità, già di stanza nella città dei papi. A lui fu affidato il delicato compito di gestire i rapporti con il pittore a partire dalla stipula del contratto: Mainardi avrebbe sborsato i 400 scudi stabiliti «ne modi, forme, e tempi» da lui stesso ritenuti più opportuni e in rapporto al progredire del lavoro del quadro, che doveva essere «grande della misura, e conforme il disegno fatto dal detto Signor Maratta». Nembrini, dunque, sciolse la sua riserva soltanto dopo aver visto ed approvato il disegno preparatorio inviato qualche tempo prima dal pittore e da identificare con quel foglio «originale a penna, ad acquarello di fuliggine», segnalato all'inizio dell'Ottocento dal Maggiori e ancora di proprietà degli eredi del committente⁶. Il maestro eseguì inoltre una seconda versione del disegno che trattenne nel suo studio al fine di mantenere memoria della composizione (fig. 2), seguendo una prassi volta alla creazione di un archivio delle sue invenzioni più significative che si sarebbe consolidata nel corso degli anni⁷.

Fino a questo momento, il mecenate non sembra aver imposto a Maratta clausole particolarmente severe o restrittive; conscio di essere un privilegiato per avere ottenuto il suo assenso nonostante la miriade di impegni, Nembrini deve aver pensato

che sarebbe stato più opportuno non vincolare troppo l'artista e lasciarlo agire in estrema libertà. Nella scelta dei personaggi da raffigurare, tuttavia, non poté fare a meno di intervenire e dettò regole ben precise in merito alla loro rappresentazione e all'utilizzo di alcuni paramenti. Trattandosi di una pala per l'altare maggiore della chiesa oratoriana dedicata a San Nicola di Bari, non poteva mancare il santo eponimo, vestito genericamente «in abito greco», affiancato da Sant'Ambrogio e San Francesco di Sales. Se per le prime due figure non vennero fornite indicazioni di sorta, «rimettendosi [...] alla prudenza del Signor Maratta», per il San Francesco si raccomandava l'impiego di un paramento costituito da «sottana, rocchetto, e mozzetta». Viceversa, per il gruppo della «Vergine Santissima con Cristo in braccio» non si lasciarono particolari istruzioni, limitandosi a definirne la posizione alla sommità del quadro, e quindi «dà capo» al drappello dei santi⁸. Soddisfatto di aver chiarito quegli aspetti per lui di rilievo, Nembrini prestò giuramento nelle mani del notaio Cicconi e alla presenza di alcuni testimoni, tra i quali spiccava Giovanni Battista Caballo in rappresentanza della Congregazione di San Filippo Neri. Il giorno seguente, prima di congedare definitivamente la procura, il signor Giovanni Pietro preparò anche una cedola di pagamento del valore di 50 scudi che Maratta avrebbe potuto prestamente tramutare in valuta corrente presso Luigi Greppi, «Negoziente in Roma vicino a Santo Eustacchio»⁹.

Il palcoscenico dell'azione si spostò quindi a Roma, ove Antonio Francesco Mainardi, una volta ricevuti i documenti da Ancona, ebbe il tempo di contattare il pittore e individuare il notaio nella persona di Antonio

Abinantes della Curia capitolina. Il 3 novembre 1671 le parti si riunirono nel palazzo del cardinal Carlo Gualterio per la sti-

pula del contratto che fu modellato, pur con qualche specifica in più, sulla falsariga dell'atto di procura. Se le disposizioni rela-

2. C. Maratta, San Francesco di Sales presentato da San Nicola alla Madonna e Gesù Bambino, con Sant'Ambrogio in un paesaggio, Düsseldorf, Kunstmuseum



tive agli elementi iconografici risultano immutate, una sostanziale novità si riscontra nella definizione dei tempi di esecuzione del progetto. Maratta si impegnava a «ridurre à perfectione» il quadro entro i 18 mesi successivi, un periodo relativamente breve alla luce della proverbiale lentezza del maestro che, stando a Bellori, era solito «protrarre lungamente la esecuzione delle sue opere» per il gusto di «ritornare in momenti diversi sullo stesso tema»¹⁰. Il contratto precisava inoltre la scansione dettagliata dei pagamenti, la cui cifra complessiva era confermata alla somma di 400 scudi già stabilita da Nembrini. Il pittore poteva disporre nell'immediato dei primi 50 scudi grazie alla cedola indirizzata al Greppi e allegata in copia alle pratiche contrattuali; una seconda *tranche* di pari valore sarebbe stata consegnata dal procuratore Mainardi «ad ogni requisizione di esso Signor Maratta», mentre i 300 scudi rimanenti si potevano saldare soltanto «quando sarà compito il Quadro, qui in Roma liberamente»¹¹.

L'interpretazione del documento, e di quest'ultima frase nello specifico, non lasciano dubbi sul fatto che il pittore marchigiano avesse previsto di operare nel suo studio romano, almeno nelle fasi iniziali del lavoro. Del resto sembra del tutto improbabile che Maratta possa aver pensato di abbandonare la città in un anno così denso di impegni personali e di avvenimenti pubblici, quale fu il 1671. La stagione si era aperta nei mesi invernali con i preparativi per la canonizzazione di cinque santi, la cui cerimonia collettiva si sarebbe svolta in San Pietro il 12 aprile¹². La partecipazione di Maratta all'impresa, fortemente voluta da papa Rospigliosi, si concretizzò con la tela raffigurante *San Filippo*



3. Bottega del Maratta, La Vergine che presenta il Bambino a San Gaetano da Thiene, Roma, chiesa di Sant'Andrea della Valle

Benizi che punisce i bestemmiatori, portata a termine entro i primi mesi di quell'anno, come dimostra il pagamento a saldo di 300 scudi emesso dal Banco di Santo Spirito il 27 febbraio¹³. Ma gli incarichi per queste solennità non si esaurirono con l'opera commissionata dai Servi di Maria, dal momento che il pittore ricevette un secondo ordinativo, questa volta dai Teatini. L'inedita informazione si ricava dalla minuziosa lista di versamenti corrisposti da Giovanni Agostino Spinola, procuratore generale dell'Ordine, agli artisti impegnati nell'allestimento della canonizzazione di San Gaetano da Thiene. Tra tutte le feste del 1671, quella del santo teatino è ancora oggi la meno documentata e le nuove evidenze rinvenute presso l'Archivio Storico della Banca di Roma chiariscono in buona parte le questioni ancora in ombra. Come già precisato da Casale nel suo fondamentale studio del 1979, i principali maestri delle varie arti lavorarono al contem-

po per più di un ordine e anche nel gruppo in esame si riscontra la presenza di alcuni nomi già attestati in altre celebrazioni. L'elenco si apre infatti con il pittore Giovanni Carbone, apprezzato esecutore dei medaglioni con i miracoli del santo destinati alla decorazione di San Pietro¹⁴, e prosegue con il più noto Alessandro Vaselli che realizzò alcuni quadri e condivise con Giovanni Paolo Gismondi il compito di dipingere gli stendardi¹⁵. Il ruolo forse più importante fu assegnato a Giacinto Brandi, autore del dipinto andato in dono a papa Clemente X¹⁶, mentre a differenza di quanto ipotizzava Casale, si deve constatare l'illustre defezione di Lazzaro Baldi, attivo in tutti i cantieri di canonizzazione tranne che in Sant'Andrea della Valle¹⁷. A colmare tale lacuna, i Teatini chiamarono proprio Carlo Maratta, al quale corrisposero un acconto di 150 scudi il 28 febbraio 1671¹⁸. La notizia, di per sé, costituirebbe già un interessante tassello da aggiun-



4. A. Vaselli (attribuito), San Gaetano da Thiene che restituisce la vista ad un cieco, Roma, chiesa di Sant'Andrea della Valle

gere al mosaico ancora in parte frammentario della lunga carriera marattesca; sarebbe in ogni caso suggestivo poter individuare almeno un'opera riferibile a questa commissione.

Una prima traccia di ricerca è suggerita da una lettera di Orazio Spada il quale, il 6 ottobre 1673, visitò lo studio di Maratta per certificare l'avanzamento del lavoro sulla pala destinata alla sua cappella nella Chiesa Nuova. Soddisfatto del progresso che ne lasciava presagire la futura bellezza, lo Spada fu catturato da un altro quadro la cui vaghezza «toglieva il gusto di ogni altra cosa»; la nuova opera gli risultò così gradita che il marchese non poté fare a meno di soffermarsi ad ammirarla lungamente, per poi descriverla con entusiasmo nella sua lettera. Si trattava di una tela raffigurante «un miracolo di San Caetano, mà così ben rappresentato che non si può desiderare di più, il quatro [sic] è lungo e l'altezza è competente, la cornice poi è di pero colorito negro,

essendo dorato, come anco una gola pur'intagliata vicino alla pittura, e certe cantonate di rame di gigli che fa veramente effetto nobile. Questo è dono che fanno i Padri Teatini al Signor Cardinale Altieri»¹⁹. Il cardinal Paluzzo, nipote del pontefice, scelse di sistemare il dipinto descritto dallo Spada nella residenza di piazza del Gesù, ove era custodito anche il suo probabile *pendant* con *San Filippo Benizi che punisce i bestemmiatori*, realizzato dallo stesso Maratta per i Serviti quale omaggio a papa Rospigliosi e, a seguito della morte di questi, donato al successore Clemente X²⁰. In un documento del 1698, relativo all'eredità del cardinale, è ricordata una tela «grande rappresentante san Gaetano con diverse figure Sua Cornice di Carlo Maratta»²¹; dopo questa fugace apparizione, dell'opera si sono perse le tracce ed anche i contributi critici più recenti non hanno mai accennato a questa importante commissione del pittore marchigiano²².

Il pagamento di 150 scudi effettuato dai padri Teatini può essere associato anche ad una seconda opera facente parte di un gruppo omogeneo di lavori eseguiti in occasione della canonizzazione del 1671 e conservati presso la sagrestia di Sant'Andrea della Valle. Si tratta di quattro tele di forma ottagonale e due tondi con storie della vita di San Gaetano, che Casale segnalava già nel 1979 proponendo, seppur con riserva, un'attribuzione collettiva ad Alessandro Vaselli²³. Difatti una certa tendenza all'effetto drammatico, unita ad una spiccata propensione per il racconto aneddotico, sono caratteristiche che ben si attagliano allo stile «gustoso» e «di forte maniera» riconosciuto all'allievo di Brandi da Nicola Pio²⁴. Da questo gruppo stilisticamente compatto si distacca con forza il tondo raffigurante l'*Apparizione della Vergine a San Gaetano da Thiene* (fig. 3) e un semplice accostamento con l'altro dipinto di analogo formato (fig. 4) fa emergere con immediata evidenza il netto scarto stilistico e qualitativo. Ad un primo colpo d'occhio si ha l'impressione di trovarsi di fronte ad un'opera di chiaro stampo marattesco, sia per l'impostazione saldamente ancorata all'elemento architettonico dell'altare in prospettiva, sia per la delicatezza cromatica, i cui toni più brillanti sono smussati da un effetto atmosferico caldo e dorato²⁵. Addentrandosi in un'analisi più approfondita, il giudizio iniziale trova conferma in alcune qualità tipiche della grammatica figurativa del maestro a cominciare dal virtuosistico brano del panno bianchissimo su cui giace il Bambino. Questo elemento, nodo centrale dell'intera composizione, colpisce per la ricchezza quasi sovrabbondante di increspature dai contorni spesso squadrati, quasi a ricordare le

turgide evoluzioni di un bassorilievo scultoreo. L'attenzione di Maratta nel concepire e comporre i drappi con estremo artificio è sottolineata anche in un passo

della biografia belloriana, in cui lo stesso pittore chiarisce che «i panni non hanno forma naturale e dipendono [...] dall'erudizione del disegno in saperli adatta-

re». Nel tratteggiare un pannello è quindi necessario «ricorrere all'industria dell'arte con modo più difficoltoso»²⁶. L'invenzione si complica ulteriormente per la scelta di rappresentare il Bambino di scorcio, in precario equilibrio tra le braccia della madre e quelle del santo, secondo un modulo compositivo più volte rielaborato dal pittore come si vede, ad esempio, nell'*Adorazione dei Magi* della basilica di San Marco a Roma.

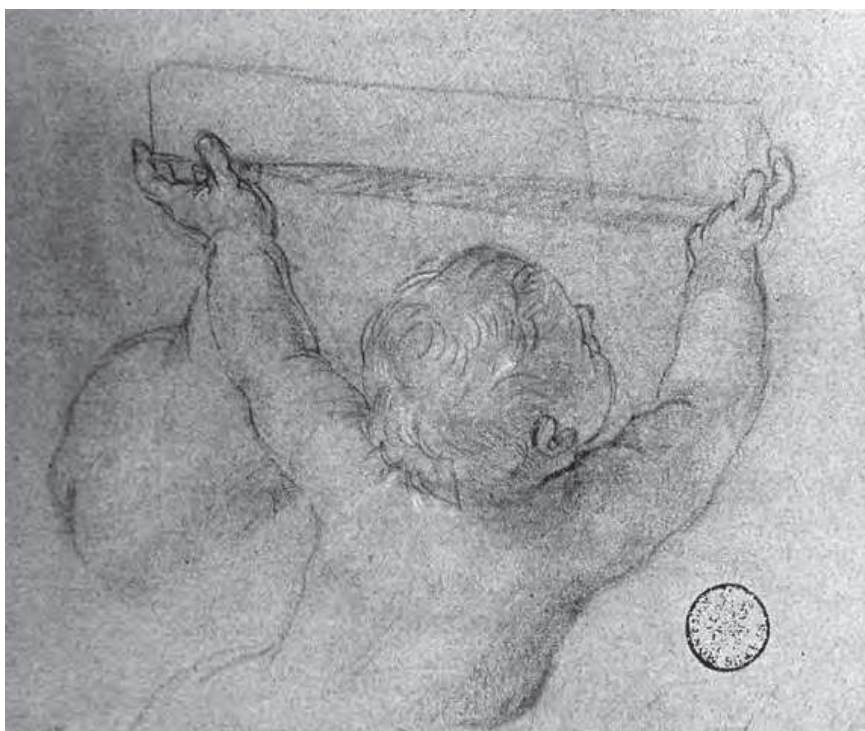
Inginocchiato di fronte all'altare, San Gaetano è posto di tre quarti e del suo volto si riesce ad intravedere un efficacissimo profilo perduto dall'espressione intensa e devotamente assorta, del tutto estraneo al ritratto semplificato e quasi caricaturale che si scorge nel tondo attribuito a Vaselli. Nella cifra del pittore rientrano a pieno titolo anche gli angioletti che sbucano giocosi dalle nuvole e soprattutto quello in primo piano, a figura intera e avvolto in un lembo di tessuto svolazzante, mostra uno stretto grado di parentela con il suo omologo dipinto sullo scorcio del secolo nella tela per Niccolò Maria Pallavicini, intitolata *Il Tempio della Virtù*²⁷. L'anello debole di questa ricostruzione è rappresentato dalla Madonna ed in particolare dal suo volto; la resa della fisionomia denuncia una certa alterità rispetto ai modi maratteschi, soprattutto nell'ovale eccessivamente tondeggiante e nella risoluzione inconsueta e rapida del mento, che viceversa appare troppo piccolo e sfuggente. Sembra quasi che il maestro, dopo aver ideato l'intera composizione, abbia lasciato ai suoi collaboratori il compito di portare a termine le figure, ritoccando soltanto il gruppo con il Bambino e il santo. La mancata registrazione del saldo nella lista dei pagamenti effettuati dal procuratore Spinola potrebbe for-

5. C. Maratta, Immacolata Concezione con i santi Michele Arcangelo, Tommaso di Villanova, Francesco di Sales e angeli, Siena, chiesa di Sant'Agostino



nire un valido indizio per giustificare la parziale autografia dell'opera. Il contemporaneo impegno per i Servi di Maria avrebbe costretto Maratta a dare la precedenza al dipinto con *San Filippo Benizi* destinato ad andare in dono al pontefice; tale priorità, per contro, può aver indotto il pittore a far ricorso sostanziale agli aiuti di bottega per portare a termine la tela con *San Gaetano* entro il 3 maggio 1671, data della festa di canonizzazione in Sant'Andrea della Valle²⁸.

In entrambe le eventualità, la commissione per i Teatini è la riprova ulteriore del primato conquistato da Maratta a seguito della morte di Pietro da Cortona (†1669): se da un lato tale primato gli valse la posizione d'onore nella classifica stilata da padre Resta nel novero dei pittori italiani di «prima classe»²⁹, dall'altro determinò il conseguente lievitare della mole di incarichi. Sempre nel 1671, una volta liberatosi delle incombenze appena ricordate, il pittore dovette dedicarsi ad un'opera che albergava da qualche tempo nel suo studio in attesa delle rifiniture finali. Mi riferisco alla pala raffigurante l'*Immacolata Concezione con i santi Michele Arcangelo, Tommaso di Villanova, Francesco di Sales e angeli* (fig. 5), commissionata nel 1665 dal nipote di Alessandro VII, don Agostino Chigi³⁰. La tela, destinata alla cappella di famiglia nella chiesa di Sant'Agostino a Siena, nell'autunno del 1671 era ancora in lavorazione, dal momento che il saldo di 350 scudi venne corrisposto al maestro soltanto il 5 dicembre di quell'anno³¹. Le fasi conclusive della commessa per i Chigi vennero quindi a coincidere con gli studi preliminari per l'orchestrazione della pala Nembrini, e alcune manifeste affinità compositive tra le due opere sono già state rilevate dalla critica. In par-



6. C. Maratta, schizzo per il putto che sorregge il libro, Düsseldorf, Kunstmuseum

ticolare, la figura inginocchiata del San Francesco di Sales di Siena viene riproposta, con minime varianti, anche nella versione per Ancona, mentre quel piccolo scorcio di paesaggio che si intravede sotto le nuvole dell'*Immacolata*, si espande e trova maggiore ampiezza nella tela per il Nembrini, permettendo di identificare la collina sullo sfondo con il Monte Conero³². Infine l'angioletto che solleva le braccia e lo sguardo al fianco della Vergine di Siena torna anche nella pala successiva, in questa occasione rivolto di spalle e a sorreggere il libro con le palle d'oro (fig. 6), quasi come se il maestro avesse utilizzato lo stesso modelletto di gesso o terracotta adattandolo, di volta in volta, alle diverse necessità compositive.

Piccole modifiche e ripensamenti sono invece riscontrabili tra il disegno di Düsseldorf (fig. 2) e l'opera finita (fig. 1). Il Sant'Ambrogio, nella parte bassa a sinistra del foglio, tiene tra le mani un libro e vi «addita dentro», mentre nel dipinto il

santo distende il braccio e la mano destra a richiamare, con maggior enfasi, l'attenzione del riguardante. E ancora il libro con le palle d'oro della tela si trasforma, nel disegno, in una mitra vescovile. Queste esigue metamorfosi, inevitabili passaggi del processo creativo, si assommano e confondono nell'*ecfrasis* belloriana, tanto da far pensare che il biografo abbia voluto quasi dare vita ad una sua composizione autonoma e «ideale» rispetto a quella di Maratta³³. Quasi certamente, Bellori non vide mai la pala che, dalla fine del 1672, era nella chiesa di San Nicola ad Ancona; fu così che, al momento della stesura della *Vita*, all'inizio degli anni novanta del Seicento, questi dovette basare la sua ricostruzione sul racconto dell'amico e sull'analisi dei molti disegni preparatori ancora presenti nello studio romano (fig. 6).

Ciò che resta immutato, sia nella fase ideativa che in quella esecutiva, è la disposizione generale dei personaggi in un andamento ad arco che si



7. D. Guidi, *Compianto sul Cristo morto*, Roma, *Cappella del Monte di Pietà*

distende ampio dalla base con Sant'Ambrogio e, attraverso San Francesco di Sales e San Nicola, ascende fino alla Vergine. Un modulo questo che Maratta

aveva già sperimentato nella tela di Siena e che ripropone, quasi raddoppiato, anche nella pala d'altare per la cappella Altieri nella chiesa della Minerva con

San Pietro che presenta alla Vergine i cinque Santi canonizzati, databile al 1672. La stessa impostazione si riscontra infine anche nel disegno preparatorio per la pala con la *Madonna col Bambino tra i Santi Carlo Borromeo e Ignazio* destinata alla cappella Spada alla Vallicella, ideata proprio negli ultimi mesi del 1672³⁴. La reiterazione di questo modello particolarmente felice costituirà il marchio di fabbrica di tante macchine d'altare congedate dallo studio del maestro negli anni a venire. L'origine di tale soluzione compositiva non può tuttavia essere ascritta unicamente all'inventiva di Maratta, ma deve essere inquadrata in un più ampio contesto figurativo e nella serrata dialettica con analoghe realizzazioni in scultura. Negli anni a cavallo tra il sesto e il settimo decennio del Seicento, anche Domenico Guidi, intimo amico del pittore marchigiano, era alle prese con l'esecuzione di alcuni bassorilievi monumentali per la cappella del Monte di Pietà (fig. 7) e per la chiesa pamphiliana di Sant'Agnese in Agone. Lo scultore ricreava nel marmo lo stesso *continuum* formale evidenziato nelle pale marattesche, generato dal fitto susseguirsi delle figure in un movimento curvo che invade ed unifica l'intera composizione.

Uno scambio mutuo e fecondo, quello tra Maratta e Guidi, che merita di essere approfondito adeguatamente in un successivo intervento.

Cristiano Giometti
Università di Pisa

NOTE

Desidero rivolgere un affettuoso ringraziamento ad Antonio Pinelli, che ha accolto con entusiasmo questo contributo su «Ricerche di Storia dell'arte», ad Antonella Pampalone, per i consigli preziosi e puntuali, e soprattutto a Fabrizio Federici, incomparabile compagno di ricerche e peregrinazioni secentesche. Ringrazio in particolare Stella Rudolph che ha seguito le redazioni finali del testo, sostenendomi con passione e generosità.

1. Per il ritratto di Clemente IX, conservato alla Pinacoteca Vaticana, si veda la scheda di S. Rudolph, 6. *Carlo Maratti. Ritratto di papa Clemente IX Rospigliosi, in L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma, 2000) a cura di E. Borea, C. Gasparri, Roma, 2000, sez. XVII, pp. 462-463.

2. Tutti i brani succitati sono tratti da G. P. Bellori, *Le vite de' Pittori, Scultori e Architetti Moderni*, ed. mss. 1672-96, a cura di E. Borea, Torino, 1976, rispettivamente pp. 591, 594, 596. Per un intervento riassuntivo sull'affresco di Maratta in palazzo Altieri si veda S. Rudolph, 10-11. *Carlo Maratti. Due modelli alternativi per l'Allegoria della Clemenza affrescata sulla volta del Salone dell'Udienza nel Palazzo Altieri*, in *L'idea del Bello*, cit., sez. XVII, pp. 466-468.

3. Bellori, *Le vite de' Pittori*, cit., p. 603.

4. Secondo la Rudolph il dipinto è considerato di particolare interesse proprio per essere stato «concepito ed eseguito lontano da Roma nel breve spazio di un anno» (S. Rudolph, 8. *Carlo Maratti. San Francesco di Sales presentato da San Nicola di Bari alla Madonna e Gesù Bambino, con Sant'Agostino seduto in un paesaggio*, in *L'idea del Bello*, cit., sez. XVII, p. 465). Per la pala Nembrini si vedano inoltre A. Mezzetti, *Contributi a Carlo Maratti*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», IV, 1955, pp. 253-384, segnatamente pp. 281, 314, 318; G. Marchini, *La Pinacoteca Comunale di Ancona*, Ancona, 1979, pp. 96-97.

5. Archivio di Stato di Roma (d'ora in avanti ASR), 30 Notai Capitolini, Notaio Antonio Abinantes, Ufficio 9, vol. 428, cc. 269r-270v, 299r, 300r, riportato in *Appendice I-Procura e Appendice II-Contratto*.

6. A. Maggiori, *Le Pitture, Sculture e Architetture della città di Ancona*, Ancona, 1821, pp. 29-30, riportato in S. Rudolph, *Disegni del Maratti a souvenir di sue opere nelle Marche*, in *Disegni Marchigiani dal Cinquecento al Settecento*, a cura di M. Di Giampaolo, G. Angelucci, Bologna, 1995, pp. 131-140, segnatamente p. 135.

7. Il disegno, eseguito a penna ed

inchiostro bruno su traccia di sanguigna, misura mm 251 x 130 ed è conservato presso il Kunstmuseum di Düsseldorf (inv. KA FP 3285). Cfr. A. Sutherland Harris, E. Schaar, *Die Handzeichnungen von Andrea Sacchi und Carlo Maratta*, Düsseldorf, 1967, n. 253; Rudolph, *Disegni del Maratti*, cit., pp. 131-140; Rudolph, 8. *Carlo Maratti*, cit., p. 465.

8. Cfr. *Appendice I-Procura*.

9. Cfr. *Appendice II-Contratto*.

10. Bellori, *Le vite de' Pittori*, cit., pp. 612-613.

11. Cfr. *Appendice II-Contratto*. La cifra complessiva di 400 scudi risulta conforme alla media dei compensi riscossi da Maratta per opere di analoga importanza; anche per la pala d'altare della cappella Spada alla Vallicella, il marchese Orazio stabili di corrispondere al pittore 400 scudi cui, nel 1679 a lavoro finito, volle aggiungere altri 100 scudi come donativo. Cfr. A. Pampalone, *La Cappella della famiglia Spada nella Chiesa Nuova. Testimonianze documentarie*, Roma, 1993, p. 82, nota 1.

12. A seguito delle celebrazioni in San Pietro, i riti di canonizzazione proseguirono nelle chiese degli ordini di appartenenza dei santi: il 3 maggio si festeggiò San Gaetano da Thiene in Sant'Andrea della Valle, il 4 agosto fu la volta di San Luigi Bertran e Santa Rosa di Lima alla Minerva mentre, il 23 dello stesso mese, San Filippo Benizi fu celebrato in San Marcello al Corso. Da ultimo, il 4 ottobre toccò a San Francesco Borgia alla chiesa del Gesù. Cfr. V. Casale, *La canonizzazione di S. Filippo Benizi e l'opera di Baldi, Berrettoni, Garzi, Rioli, Maratti*, in «Antologia di Belle Arti», III, 1979, pp. 113-131; M. Fagiolo dell'Arco, *Corpus delle feste a Roma*. 1. *La festa barocca*, Roma, 1997, pp. 487-493.

13. Archivio Storico della Banca di Roma, Banco di Santo Spirito (d'ora in avanti ASBR, BSS), Libri Mastri dei Depositi, Sez. II.1.77, c. 525. Il mandato di pagamento per il saldo, datato 26 febbraio, insieme ai due precedenti acconti (7 marzo 1669, 100 scudi; 21 novembre 1670, 100 scudi) conservati presso l'archivio del convento dei Servi di Maria a San Marcello al Corso a Roma, sono stati pubblicati da Casale, *La canonizzazione*, cit., p. 130. Per il dipinto con *San Filippo Benizi che punisce i bestemmiatori*, oggi presso la Galleria Nazionale di Arte Antica di palazzo Barberini, si veda B. Fabjan, *Il dipinto di Carlo Maratta per la canonizzazione di San Filippo Benizi: sue vicende e suo rientro a Roma*, in «Bollettino d'arte», 73, maggio-giugno 1992, pp. 127-130; V. Casale, A. 46. *Carlo Maratti, San Filippo Benizi e i bestemmiatori*, in *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Torino, 1997, vol. 1, p. 245.

14. Nella *Relazione Delle Cerimonie,*

et Apparato Fatto nella Basilica di San Pietro nella Canonizzazione de' Cinque Santi (Roma 1671) si legge che «l'eccellente pittore» Carbone – allievo di Camassei – realizzò i «Medaglioni di grandezza superante di gran lunga l'ordinaria, [...] et in ciascuno di essi vi erano dipinti i miracoli de' Santi». Per la canonizzazione di San Gaetano, Carbone ricevette un acconto di 100 scudi il 23 gennaio 1671, seguito da 20 scudi il 14 febbraio «per compimento delli 3 medaglioni», ed ancora 25 scudi «à conto» il 17 marzo e da ultimo 48 scudi il 4 aprile «per medaglioni» (ASBR, BSS, Libri Mastri dei Depositi, Sez. II.1.77, c. 488). Per l'apporto di Carbone alle altre feste di canonizzazione si veda Casale, *La canonizzazione*, cit., pp. 115, 127, n. 12, 129-131.

15. Nicola Pio ci informa che Alessandro Vaselli, allievo di Giacinto Brandi, «nella canonizzazione di S. Gaetano fece li stendardi con li quadri alludenti alla medesima per la sua chiesa di Sant'Andrea della Valle» (N. Pio, *Le vite di pittori, scultori ed architetti*, a cura di C. e R. Enggass, Città del Vaticano, 1977, pp. 143-144). Vaselli fu pagato 100 scudi il 31 gennaio 1671 «à conto di quadri» e un secondo acconto di 50 scudi gli fu corrisposto il 10 marzo. Il 17 maggio ricevette la considerevole somma di 214 scudi «a conto delli stendardi» (ASBR, BSS, Libri Mastri dei Depositi, Sez. II.1.77, c. 488). Per la presenza di Vaselli nelle altre feste di canonizzazione si veda Casale, *La canonizzazione*, cit., pp. 115, 127, n. 12, 130. Giovanni Paolo Gismondi, definito nei documenti «pittore di stendardi», ebbe un ruolo più marginale rispetto a Vaselli, come dimostrano i due pagamenti di 30 e 55 scudi corrisposti rispettivamente l'11 marzo e il 15 aprile 1671 (ASBR, BSS, Libri Mastri dei Depositi, Sez. II.1.77, c. 488).

16. I pagamenti a Brandi iniziano con 100 scudi il 13 marzo 1671 e proseguono con un secondo acconto dello stesso valore il 28 marzo seguente. Gli ultimi 100 scudi per «resto del prezzo del quadro donato a Sua Santità» furono saldati il 14 aprile, due giorni dopo la cerimonia di canonizzazione in San Pietro. Per Brandi si veda il fondamentale contributo di A. Pampalone, *Inediti di Giacinto Brandi*, in «Commentari», XXII, 1971, pp. 306-315.

17. Casale fonda la sua ipotesi sulla presenza nel catalogo di Baldi di due dipinti raffiguranti San Gaetano da Thiene: si tratta del *San Gaetano e la Vergine*, in San Silvestro al Quirinale, e del *San Gaetano che scrive la regola*, conservato alla Galleria Spada (Casale, *La canonizzazione*, cit., p. 120). La cronologia di entrambe le tele, databili al 1695, porta ad escludere ogni relazione con i festeggiamenti del 1671 e l'assenza del nome di Baldi dai pagamenti effettuati

dal procuratore Spinola è la riprova che i Teatini non commissionarono al pittore alcuna opera. Tra gli altri maestri che presero parte ai lavori del 1671 si ricordano gli indoratori Girolamo Siriacci (100 scudi il 13 gennaio; 183 scudi «per saldo» il 17 marzo), Giovanni Battista Magno (35 scudi il 27 febbraio; 35 scudi il 28 marzo) e Giovanni Battista Fallerino (12 scudi il 10 aprile; 5,50 scudi il 16 aprile); il falegname Pietro Paolo Lolli (30 scudi il 24 gennaio) e l'intagliatore Giovanni Bredi (50 scudi il 24 gennaio); gli stampatori Ignazio Lazzari (50 scudi il 21 febbraio; 40 scudi il 12 marzo; 28,10 scudi l'11 aprile) e Nicola Ingherlani (20 scudi il 17 marzo); l'argentiere Camillo del Ponte, presente anche tra gli artisti assoldati dai Domenicani (50 scudi il 23 marzo; 50 scudi il 28 marzo; 25 scudi il 13 aprile; 90 scudi il 15 maggio «per saldo del quadro d'Argento»). Cfr. ASBR, BSS, Libri Mastri dei Depositi, Sez. II.1.77, c. 488. Per l'attività di del Ponte cfr. C. G. Bulgari, *Argentieri gemmari e orafi d'Italia. Parte prima Roma*, Sancasciano Val di Pesa, 1953, vol. I, p. 385.

18. ASBR, BSS, Libri Mastri dei Depositi, Sez. II.1.77, c. 488.

19. Archivio di Stato di Roma, *Fondo Spada Veralli*, vol. 613, citato in Pampalone, *La Cappella*, cit., p. 53, nota 6.

20. Cfr. *supra*, nota 12.

21. Il documento, privo di segnatura, è citato da A. Schiavo, *Palazzo Altieri*, Roma, 1964, p. 76.

22. È singolare ricordare che a palazzo Altieri è ancora esposto un grande quadro con l'*Apparizione di Cristo a San Gaetano da Thiene*, firmato da Ciro Ferri e datato 1670, le cui dimensioni (cm 243 x 347) collimano quasi perfettamente con quelle del *San Filippo Benizi* di Maratta (cm 245 x 348). Tuttavia si deve escludere che lo Spada possa aver ammirato – e descritto – il quadro di Ferri nello studio di Maratta senza essere stato preventivamente avvertito dal maestro dell'indebita presenza. Per l'attribuzione della tela di palazzo Altieri a Ferri si veda M. G. Bernardini, *Un'opera di Ciro Ferri per papa Clemente X Altieri*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Denis Mahon*, a cura di M. G. Bernardini, S. Danesi Squarzina, C. Strinati, Milano, 2000, pp. 313-321.

23. Sulla base di alcuni riscontri stilistici, Casale scarta l'ipotesi che i quadri in Sant'Andrea della Valle possano essere assegnati a Giovanni Carbone. Cfr. Casale, *La canonizzazione*, cit., p. 127 n. 12.

24. Pio, *Le vite di pittori*, cit., pp. 143-144.

25. Anche Grilli, nel recente volume su Sant'Andrea della Valle, sottolinea che «l'Apparizione della Vergine a san Gaetano da Thiene del 1671 circa, ricondotta da Casale alla mano del Vaselli», in realtà mostra «un carattere più propriamente marattesco estraneo alla serie delle storie di san Gaetano» (C. Grilli, *Le cappelle gentilizie della chiesa di Sant'Andrea della Valle: i committenti, i documenti, le opere*, in A. Costamagna, D. Ferrara, C. Grilli, *Sant'Andrea della Valle*, Milano, 2003, pp. 69-193, segnatamente p. 170).

26. Bellori, *Le vite de' Pittori*, cit., pp. 631-632.

27. Per quest'opera, oggi a Stourhead nel Wiltshire, e per il rapporto tra Maratta e il marchese Pallavicini si veda S. Rudolph, *Niccolò Maria Pallavicini. L'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il Meccanismo*, Roma, 1995.

28. Si potrebbe ipotizzare che ad aiutare il maestro nel completamento dell'opera sia stato Francesco Reale, pittore che prese parte ai lavori per la canonizzazione di San Filippo Benizi realizzando, tra l'altro, cinque copie del dipinto del maestro raffigurante *San Filippo Benizi che punisce i bestemmiatori*. Cfr. Casale, *La canonizzazione*, cit., pp. 122-123, 130. Su Reale si veda inoltre S. Rudolph, *Il ruolo problematico e condizionante di Carlo Maratti nella carriera del suo allievo Niccolò Berrettoni*, in *Niccolò Berrettoni*, atti del convegno di Macerata a cura di L. Barroero, V. Casale, Macerata, 1998, pp. 21-38, segnatamente p. 35, n. 10.

29. L'interessante documento fu redatto da Resta tra la fine dell'estate e l'autunno del 1672 per aiutare il marchese Orazio Spada nella scelta dei pittori cui affidare l'esecuzione delle pale laterali per la sua cappella alla Chiesa Nuova. All'inizio del testo si legge: «Pittori Italiani per far' Opere. Nella prima classe metterei il Signor Carlo Maratta, il Signor Giacinto Brandi, il Signor Ciro

Ferri, il Signor Giovanni Bonati, il Signor Morandi» (ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol. 448, cc. 376-377, citato in Pampalone, *La Cappella*, cit., pp. 54-55, nota 2).

30. Cfr. A. Angelini, 320. *Carlo Maratta. Immacolata Concezione con i santi Michele Arcangelo, Tommaso di Villanova e Francesco di Sales*, in *Alessandro VII Chigi (1599-1665). Il Papa Senese di Roma moderna*, catalogo della mostra (Siena, 2000) a cura di A. Angelini, M. Butzek, B. Sani, Siena, 2000, pp. 481-482.

31. I pagamenti per la pala dell'*Immacolata* di Sant'Agostino a Siena sono stati pubblicati da F. Petrucci, *Nuovi contributi sulla committenza Chigi nel XVII secolo. Alcuni dipinti inediti nel palazzo di Ariccia*, in «Bollettino d'Arte», 73, maggio-giugno 1992, pp. 107-126, segnatamente pp. 109, 121-122, docc. 17, 29. Cfr. inoltre V. Golzio, *Documenti artistici sul Seicento nell'Archivio Chigi*, Roma 1939.

32. Cfr. Angelini, 320. *Carlo Maratti*, cit., p. 482; Rudolph, 8. *Carlo Maratti*, cit., p. 465.

33. Bellori scrive che «sotto San Nicola un angioletto tiene un libro con le tre palle d'oro, solito simbolo del Santo», ma dopo confonde Sant'Ambrogio con Sant'Agostino e, facendo riferimento al disegno preparatorio, sostiene che «questi sedendo ancora sulle nubi tiene un libro in seno [...] ed addita dentro il libro» (Bellori, *Le vite de' Pittori*, cit., p. 603). Secondo la Rudolph questa discrasia si deve imputare al fatto che Bellori non riuscì mai a vedere la pala inviata ad Ancona e basò quindi la sua descrizione soltanto sul disegno preparatorio. Cfr. Rudolph, 8. *Carlo Maratti*, cit., p. 465.

34. Per il disegno, conservato al Louvre, cfr. 20 *Vierge et Enfant avec saint Charles Borromée et saint Ignace de Loyola*, in *La Rome baroque de Maratti à Piranèse. Dessins du Louvre et des collections publiques françaises*, catalogo della mostra a cura di C. Legrand, D. d'Ormesson-Peugeot, Paris, 1991, p. 37. Per le vicende legate alla commissione della pala alla Vallicella cfr. Pampalone, *La Cappella*, cit., pp. 46-68.

Appendice I

Procura (Archivio di Stato di Roma, 30 Notai Capitolini, Notaio Antonio Abinantes, Ufficio 9, vol. 428, cc. 270r-v, 299r)

In Dei Nomine Amen. [...]

Alla presenza di me notaio e testimoni infrascritti presente esistente e personalmente cognito Illustrissimo Signor Giovan Pietro Nembrini Patrizio Anconitano à me notaio ben noto, il quale non dà forza alcuna mà spontaneamente et in ogni modo migliore fece, costituì per l'Illustrissimo Signore Antonio Francesco Mainardi Patrizio Anconitano absente suo vero, e legittimo Procuratore. Attore et Speciale e generale e così, e talmente et specialmente, espressamente à nome di detto Signor costituente, e per lui promettere, et obligarsi al Signor Carlo Maratta Anconetano Pittore habitante in Roma di pagare, et sborsare al medesimo in danari contanti ne' modi, forme, e tempi, che parerà al detto Signor Mainardi scudi quattrocento di giuli X per scudo, e viceversa ricevere obbligo dal detto Signor

Maratta di fare un quadro di Pittura di sua mano grande della misura, e conforme il disegno fatto dal detto Signor Maratta, nel qual quadro dovranno esservi dà capo la Vergine Santissima con Cristo in braccio corteggiata da alcuni Angeli, e Signor Nicolò di Bari in abito greco, et Sant'Ambrogio Arcivescovo di Milano, e San Francesco di Sales in sottana, rocchetto, e mozzetta, rimettendosi in quanto alli abiti di San Nicolò, e Sant'Ambrogio alla prudenza del Signor Maratta, e come da lui sarà stimato più espediente con le dilazioni, tempi, obblighi, causole, che più saranno stimate opportune dal detto Signor Mainardi. E sopra le cose predette far celebrare qualunque Instrumento, ò altra scrittura pubblica ò privata per li atti di qualsivoglia Notaio; et in essi per la puntuale osservanza delle cose dà premetersi dal detto Signor Procuratore obligare detto Signor Costituente nella maggior forma della Reverenda Camera Apostolica mediante il giuramento et con i patti, promesse, et condi-

tionì et obblighi sottoscritti in oggi e che più parerà, e piacerà al detto Signor Mainardi con pieno, libero, espresso mandato senza alcuna limitazione, e generalmente dandoli, e concedendoli et promettendo et rilevando et fideiubendo giurò toccate le scrittore in mano di me notaio. Actum Ancinii Palatio habitationis di dicto Nembrini [...] presentibus Joanni Bapta Caballo Congregatione Fratrum Sancti Philippi Neri Anconitano Et Paulo Michael Biligatti Anconitano
Ego Jacintus Cecconus de Ancona

Adì 15 Ottobre 1671 in Ancona scudi 50 moneta

A Piacere del Signor Carlo Maratta Pittore Anconetano piacerà pagare per questa mia Cedola di Cambio scudi Cinquanta moneta valuta contante, e ponete, come in avviso. Dio vi guardo.
Giovanni Pietro Nembrini
Al Signor Luigi Greppi
Roma

Appendice II

Contratto (Archivio di Stato di Roma, 30 Notai Capitolini, Notaio Antonio Abinantes, Ufficio 9, vol. 428, cc. 269r-v, 300r)

Promissio facta per Dominum Carolum Marattam ad favorem Illustrissimi Domini Jiosephi Petri Nembrini

Die Tertia Novembris 1671

Il Signor Carlo Maratta figliolo del quondam Tomasso Anconetano da me Noto e ben cognito spontaneamente, et in ogn'altro miglior modo promette, e s'ob-

bliga à favore dell'Illustrissimo Signor Giovan Pietro Nembrini Patrizio Anconetano, benche assente, l'Illustrissimo Signor Antonio Francesco Mainardi parimente Patritio Anconetano suo Procuratore presente di fare, a ridurre à perfettione frà un anno e mezzo prossimo un Quadro di pittura di sua mano da esso Signor Maratta, e come meglio à lui parerà nel qual Quadro doveranno esservi dà capo la Vergine Santissima con Cristo in braccio corteggiata da

Alcuni Angeli e San Nicolò da Bari in habito Greco, e Sant'Ambrogio Arcivescovo di Milano, e San Francesco di Sales in Sottana, Rocchetto, e Mozzetta, et in quanto à gl'abiti, et appannamenti della Beatissima Vergine, San Niccolò, e Sant'Ambrogio nel modo, e forma, chè parerà più espediente ad esso Signor Carlo.

E quest'obbligo detto Signor Carlo fece, e disse di fare à favore del sudetto Signor Nembrini come sopra assente perché il

detto Signor Anton Francesco Mainardi Procuratore del medesimo Signor Nembrini, come per *Instrumento* publico di mandato di procura rogato, sottoscritto, e pubblicato dal Signor Giacinto Cicconi Notaio publico d'Ancona sotto li 14 del cadente mese, il quale si da à me ad effetto s'inserirlo nel presente *Instrumento* del tenore et spontaneamente, et in altro miglior modo, come sopra, promette di pagare al detto Signor Carlo Maratta come sopra presente scudi quattrocento moneta Romana di giulij dieci per scudo in questo modo cioè scudi cinquanta ad esso in un ordine diretto al Signor Luigi Greppi Negoziante in Roma vicino a Santo Eustac-

chio, qual'ordine detto Signor Carlo, lasciatane à me una copia collata del tenore tira a se originalmente, e di quello, e denari contenuti in esso ad esso per quando gl'havrà esatti se ne chiama ben contento, e sodisfatto, et à favore del detto Signor Nembrini assente il detto Mainardi Procuratore presente né fa qua in forma Altri scudi cinquanta ad ogni requisizione di esso Signor Maratta, e li restanti scudi trecento quando sarà compito il Quadro, qui in Roma liberamente, e senz'alcun eccezione perché così. Et in caso, che il detto Signor Carlo frà detto tempo di un'anno, e mezzo come sopra stabilito per la perfettione del detto

Quadro non lo compisse, ò pure (che Dio non voglia) dentro detto tempo passasse da questa à miglior Vita senz'haverlo finito, in tali casi esso Signor Carlo, e suoi Heredi siino tenuti alla restituzione del danaro, che gli sarà stato pagato dal detto Signor Nembrini à conto del prezzo del detto Quadro perché così [...].

Actum Rome in Palatio Solito Habitationis Eminentissimi Cardinali Gualtierij positu in Regione Parionis presentibus Josepho Paulo Ugolino filio Antonij de Urbania, et Carolo Moro filio quondam Antonij Mediolanensis Testibus.