

Per Carlo Maratta ritrattista: un riesame del *Ritratto di Alderano Cybo*

Fabrizio Federici

Nella seconda metà degli anni Ottanta del Seicento Carlo Maratta eseguì per il cardinale Alderano Cybo, segretario di Stato di papa Innocenzo XI, un notevolissimo nucleo di opere¹. Tra il 1685 e il 1686 il pittore marchigiano realizzò la celebre pala ad olio su muro raffigurante la *Disputa sull'Immacolata Concezione* che decora l'altare della sontuosa cappella Cybo in Santa Maria del Popolo². Dal marzo al giugno del 1687 l'artista partecipò, assieme a Luigi Garzi e, probabilmente, a Pier Francesco Garoli, all'esecuzione di una tela in cui è riprodotto l'interno del sacello³, mentre contemporaneo alla pala del Popolo fu il dipinto con la *Morte della Vergine*, celebrato da Giovan Pietro Bellori come esempio di «istoria [...] copiosa d'espressioni di affetti e d'ogni altra parte migliore della pittura»⁴. Tra le opere dipinte da Maratta per Cybo in questo breve giro di anni rientra il magnifico ritratto del cardinale (fig. 1), oggi conservato al Musée des Beaux-Arts

1. C. Maratta, Ritratto del cardinale Alderano Cybo, 1687/1688, Marsiglia, Musée des Beaux-Arts





2. C. Maratta, Immacolata Concezione, Potsdam, Sanssouci, Bildergalerie

di Marsiglia⁵ e sinora erroneamente riferito al sesto decennio del Seicento⁶.

Nei suoi fondamentali *Contributi a Carlo Maratti*, Amalia Mezzetti datava la tela a poco prima del 1658, qualificandola come il «capolavoro» della ritrattistica giovanile dell'artista, nel quale la «forma sostanzialmente disegnativa» che aveva caratterizzato le prime prove del marchigiano in questo campo «si ammorbidisce in effusioni luministiche e cromatiche»⁷. La

precoce datazione avanzata dalla Mezzetti è stata ripresa da tutta la critica successiva⁸; Stella Rudolph in particolare, oltre a situare la realizzazione del ritratto «verso il 1656», riconosceva nella tela di cui si intravede una porzione alle spalle del cardinale un quadro di Maratta raffigurante l'*Immacolata*, oggi conservato a Potsdam (fig. 2) e datato dalla studiosa, in conseguenza della sua anteriorità al ritratto di Marsiglia, al 1655/1656. Dal momento che la tela di Potsdam

è chiaramente in rapporto con la pala di Santa Maria del Popolo, la Rudolph era costretta a sostenere l'ardita ipotesi che Maratta riversasse con poche varianti nell'ancona della cappella Cybo un prototipo elaborato ben trent'anni prima⁹.

Lo scopo di questo saggio, dunque, è innanzitutto sgombrare il campo da un'errata datazione del ritratto di Alderano Cybo che negli ultimi decenni è stata più e più volte acriticamente riproposta, situando l'opera, e con essa l'*Immacolata*, nel periodo che vide instaurarsi quello stretto e proficuo sodalizio tra Maratta e il cardinale, cui già si è fatto cenno. Si passerà quindi ad analizzare il ritratto, sia dal punto di vista dell'immagine che il committente volle dare di sé, che sotto il profilo formale, mettendo in evidenza la distanza che lo separa dalle tendenze dominanti nella ritrattistica coeva.

Amalia Mezzetti riteneva che il dipinto dovesse essere datato a prima del 1658, poiché nella raccolta di ritratti calcografici di papa Alessandro VII e dei membri del Sacro Collegio uscita in quell'anno compare, secondo la studiosa, un'incisione di Jacques Blondeau tratta dalla tela di Maratta¹⁰. A parte il fatto che Blondeau era troppo giovane per partecipare con un suo lavoro alla silloge¹¹, nelle *Effigies* è incluso un ritratto di Alderano Cybo, inciso da Giuseppe Testana¹², che nulla ha a che vedere con il dipinto di Marsiglia (fig. 3)¹³. È così possibile, mediante un semplice e rapido controllo, sganciare la tela dall'*ante quem* del 1658 e spostarne la datazione molto più avanti, e precisamente tra il 1685 e il 1688. Il primo termine è fornito dalla presumibile data di realizzazione dell'*Immacolata* di Potsdam, che è con tutta evidenza uno studio preparatorio della figura della Vergine nella pala di Santa

Maria del Popolo, condotto poi dal pittore, su probabile richiesta del committente, ad un estremo grado di finitezza. Non è il solo aspetto del dipinto, d'altra parte, a suggerire una sua esecuzione a ridosso di quella della pala, ma anche la testimonianza di una fonte autorevole quale il pronipote di Alderano, Camillo Cybo, secondo il quale Maratta lo realizzò «per idea di quello doveva formare nella cappella della chiesa del Popolo»¹⁴. Il termine inferiore dell'arco cronologico in cui va a cadere l'esecuzione del ritratto di Marsiglia ci è invece fornito dal fatto che in una raccolta di *Effigies cardinalizie* pubblicata nel 1688 compare un'incisione di Jacques Blondeau derivata – in controparte – dalla tela di Maratta¹⁵ (fig. 5); e nello stesso anno¹⁶ Benoit Farjat trasse dal dipinto una splendida incisione (fig. 6), nella quale, a

differenza di quella di Blondeau limitata al solo volto del prelato, il taglio a mezzo busto del quadro di Marsiglia è mantenuto, sia pure con qualche modifica (la figura, in controparte, è inserita in una cornice ovale, e sono eliminati alcuni elementi della raffigurazione, quali il tavolo cui Alderano si accosta e la porzione di dipinto alle sue spalle)¹⁷. L'incisione di Farjat, che non fa parte di una raccolta, dovette essere ordinata proprio per «pubblicare» la prestigiosa commissione del cardinale a Maratta, e quindi la sua realizzazione avvenne probabilmente subito dopo che il pittore di Camerano ebbe terminato il ritratto. In direzione di uno spostamento della datazione del dipinto marsigliese verso il limite inferiore dell'intervallo cronologico in cui lo si è collocato vanno pure altri due elementi: il fatto che Ma-

ratta nel 1685 e nel 1686 dovette essere quasi completamente assorbito dalle altre, impegnative commissioni di Cybo (la pala di Santa Maria del Popolo e la *Morte della Vergine*); e il fatto che l'inserimento dell'*Immacolata* nel ritratto assume il valore di un riferimento non solo alla particolare devozione del cardinale nei confronti del concepimento *sine macula* della Madonna, ma anche, come si vedrà, alla sfarzosa ricostruzione della cappella di famiglia, di modo che la commissione del ritratto dovette arrivare a lavori conclusi, quasi volesse rappresentare un suggerito all'impresa. Si è pertanto propensi a situare l'esecuzione del dipinto nel biennio 1687/1688.

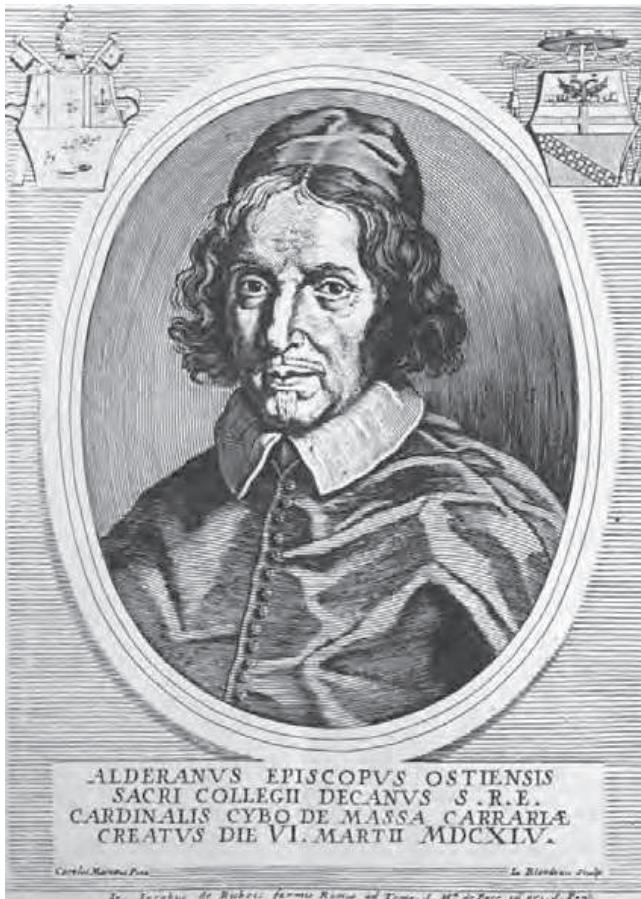
Giustamente soddisfatto delle opere che Maratta aveva dipinto per lui, il cardinale Cybo non si lasciò sfuggire l'opportunità di ottenere dal più stimato pittore

3. G. Testana, Ritratto del cardinale Alderano Cybo, da *Effigies cardinalium nunc viventium, Romae 1658*



4. Ritratto del cardinale Alderano Cybo, da G. Gualdo Priorato, Scena d'huomini illustri d'Italia, Venezia 1659





5. J. Blondeau (da C. Maratta), Ritratto del cardinale Alderano Cybo, da *Effigies [...] cardinalium nunc viventium, Romae 1688*



6. B. Farjat (da C. Maratta), Ritratto del cardinale Alderano Cybo, 1688

di Roma un ritratto che lo raffigurasse nell'autorevole ruolo di segretario di Stato. Uno stimolo significativo alla commissione fu rappresentato dall'uscita della silloge di *Effigies* ricordata più sopra, cui si lavorava sin dall'autunno del 1686¹⁸: il porporato desiderava sfoggiare in tale raccolta di grande circolazione un ritratto con una firma prestigiosa, tanto più che il sembiante del cardinale, dall'agosto del 1687 decano del Sacro Collegio, avrebbe avuto il privilegio di aprire la serie, beneficiando così di una notevole visibilità.

Cybo posò per Maratta non nel suo appartamento all'interno di palazzo Pamphilj in Piazza Navona, in cui egli alloggiò dal 1669 al 1676 e poi dal 1689 sino alla morte, ma in quello nei palazzi vaticani, solitamente occupato dal cardinal nipote, nel quale il prelato abitò negli anni

in cui fu a capo della segreteria di Stato¹⁹. L'artista effigiò il porporato a mezzo busto, in piedi ed accostato ad un tavolo, nel momento in cui egli interrompe per un attimo la lettura della missiva che tiene con ambedue le mani, rivolgendo allo spettatore uno sguardo calmo e fermo. La scena è rischiarata da una morbida luce proveniente da sinistra, che non scava ma accarezza appena le superfici, illuminando il volto quieto del prelato, che ha il capo coperto del solo zucchetto, e l'ampia mozzetta che egli indossa, la quale, nelle sue pieghe turgide e frastagliate, denuncia chiaramente un'ispirazione scultorea. Le mani e la lettera (fig. 7) costituiscono uno dei momenti più vibranti del dipinto: colpiscono in particolare l'abilità con cui Maratta sa trasmettere l'idea della leggerezza e della trasparenza della carta

e il modo in cui è resa l'illuminazione della mano sinistra, alla quale la luce giunge schermata dalla lettera.

L'angolo inferiore destro della tela è occupato dalla parziale raffigurazione del tavolo coperto da un damasco dorato, sul quale si dispiega una magnifica natura morta, nella quale Maratta riesce con grande abilità, alternando pennellate più ampie a piccoli tocchi, a rendere la diversa risposta degli oggetti alla luce che li investe da sinistra. In bilico sul bordo del tavolo è posta una lettera ripiegata, sulla quale sono scritte l'identità del personaggio raffigurato e la firma dell'autore del dipinto: «All'ementissimo e reverendissimo signore / il signore cardinale Cybo / per / Carlo Maratti». Subito dietro è appoggiato un fascio di lettere, che è tenuto insieme da un nastro azzurro e

nasconde quasi completamente un'altra missiva; un altro fascio, legato da un nastro rosso, si intravede più a destra, accanto ad un campanello che fa capolino lungo il margine del quadro. Il campanello cardinalizio, del tutto assimilabile per forma e tipologie a quello d'altare²⁰, è una presenza che ricorre con assiduità nei ritratti di porporati seicenteschi; di solito esso è assai semplice, liscio o tutt'al più ornato dello stemma del presule raffigurato. Qui ci troviamo invece di fronte ad un manufatto di particolare ricchezza: il manico è costituito da un'immagine della *Carità*, che reca un fanciullo in braccio e un altro al fianco – e sembra dipendere dalla *Carità* berniniana del monumento sepolcrale di papa Urbano VIII²¹ –, mentre il catino presenta, oltre a decorazioni fitomorfe, una scena a rilievo con la *Trasfigurazione*, inserita entro una cornice mistilinea. È riprodotto un campanello realmente esistito, che appartenne al cardinale Cybo e che si può rintracciare nell'inventario dei beni del prelato, steso al momento della sua morte: «Un campanello d'argento alto un palmo con manicho, che fa una statuetta, che forma una Pietà [sic] con un puttino in braccio, et alle mani, tutto indorato, et historiato»²². Doveva arredare l'appartamento del porporato anche l'elegante calamaio sorretto da zampe leonine e ornato agli angoli da protomi angeliche, che è in parte riprodotto nel dipinto e che non può essere tuttavia identificato con sicurezza con nessuno dei «pennaroli d'argento» registrati nell'inventario dei beni di Cybo²³.

Nell'angolo superiore destro della tela compare, infine, parte del già ricordato dipinto dello stesso Maratta raffigurante l'*Immacolata*, ancora inquadrato dalla cornice originale, cui si accenna nell'inventario dei beni del cardinale («Quadro grande

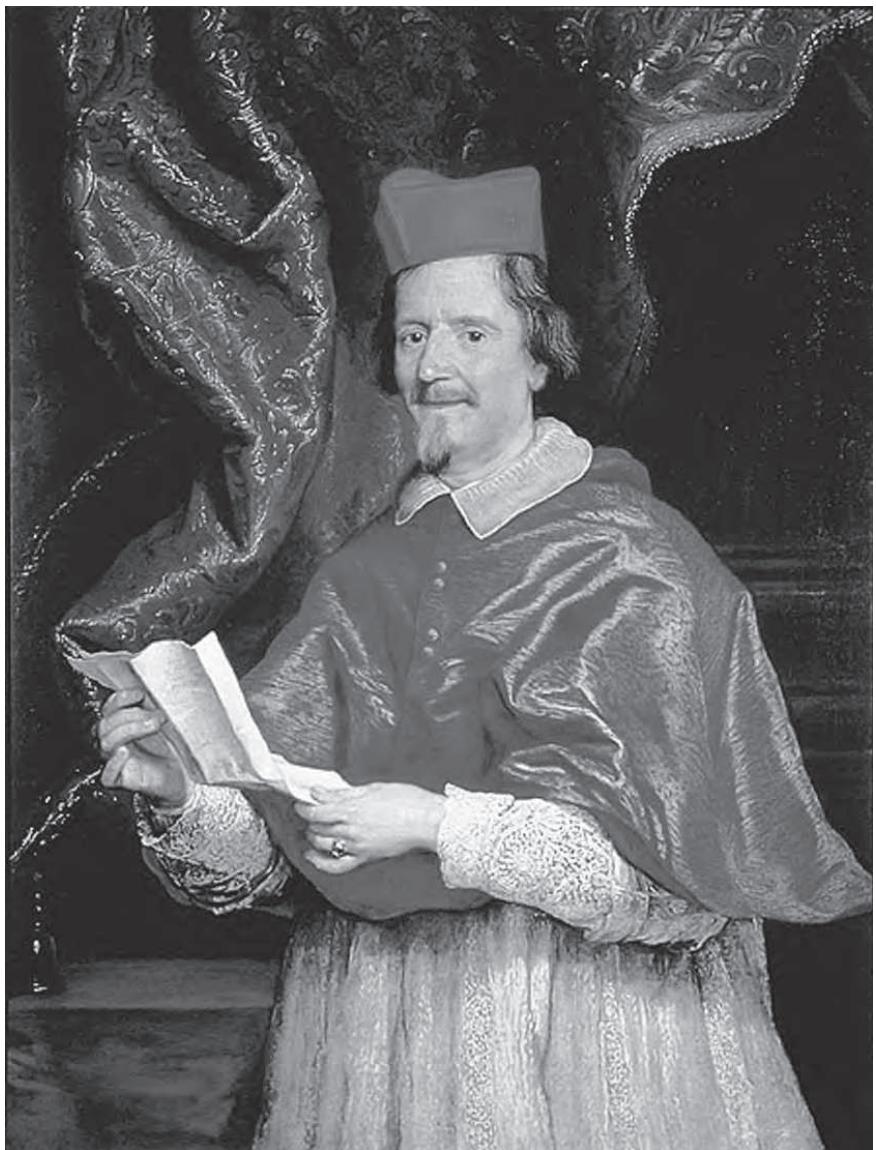
di tela di palmi nove, e sei, rappresenta la Beata Vergine Immacolata Concettione con diversi angeli, cornice di pero, e intagli indorati, originale di Carlo Maratta»²⁴). La realizzazione del bozzetto, poi rifinito dall'artista ed entrato a far parte della collezione del prelato, si inserì nel lungo e meticoloso processo creativo della complessa pala di Santa Maria del Popolo, di cui recano testimonianza gli insolitamente numerosi disegni preparatori²⁵. La tela ora a Potsdam è peraltro piuttosto diversa dall'aspetto che assunse la parte superiore dell'ancona della cappella Cybo: se la figura della Vergine fu trasferita senza modifiche nell'olio su muro (fatta eccezione per il crescente di luna ai suoi piedi, prima con la concavità rivolta verso l'alto, poi verso il basso), nella raffigurazione degli angeli che la attorniano si sostituì ad un marcato richiamo ai campioni del classicismo di primo Seicento ed a Lanfranco la riproposizione di moduli rafaelleschi, desunti in particolare

dalla *Madonna di Foligno*²⁶.

Il cardinale volle che dal ritratto emergesse una triplice rappresentazione di sé, come statista, uomo di fede e mecenate. Il compito di segnalare l'importante ruolo svolto da Cybo all'interno della curia papale è affidato alle lettere appoggiate sul tavolo e a quella che il porporato sta leggendo. Nella ritrattistica cardinalizia dell'epoca si incontrano di frequente lettere, ma di solito non più di una per dipinto, che è tenuta in mano dal personaggio raffigurato e con la quale si vuole alludere al conferimento di una carica – la nomina a cardinale, l'assegnazione di un vescovado – e, metaforicamente, al fatto che il prelato è «pronto a partire come un novello apostolo; il suo compito è evangelizzare, predicare, diffondere nel mondo con fervore la dottrina cattolica»²⁷. La Rudolph, datando il dipinto di Marsiglia al 1656, vedeva nella lettera tenuta in mano da Cybo un'allusione al conferimento al prelato del titolo di vescovo di Jesi, ottenuto proprio in quel-

7. C. Maratta, Ritratto del cardinale Alderano Cybo, particolare





8. G. B. Gaulli detto il Baciccio, Ritratto del cardinale Giulio Spinola, 1668, Ro Ferrarese, Coll. Sgarbi Cavallini

l'anno²⁸. Nel ritratto di Maratta, tuttavia, si vedono non una, ma numerose lettere, che il porporato ha appena iniziato a leggere; non si vuole quindi far riferimento all'assegnazione di una carica, ma rappresentare il cardinale nelle vesti di primo ministro, del capo della diplomazia pontificia che intrattiene scambi epistolari con i potenti del mondo. Questa immagine, a dire il vero, non corrispondeva che in parte alla realtà, poiché Cybo aveva perso molto presto la fiducia di Innocenzo XI e non svolgeva più, al momento in cui il quadro fu dipinto, un ruolo di primo piano nella politica papale: il 23 marzo 1688 il marchese

di Lavardin scriveva a Luigi XIV che il cardinale era «entièrement discrédité, tout au moins très faible et très miserable»²⁹.

L'autocitazione marattesca dell'*Immacolata* assume un doppio significato. Innanzitutto Cybo vuole rimarcare ed esibire la sua devozione verso l'immacolato concepimento di Maria, allora ancora ben lontano dall'essere innalzato a dogma della Chiesa cattolica³⁰. Il favore accordato dal cardinale alla causa immacolista e la sua traduzione in immagini commissionate a grandi artisti risultano di notevole interesse, in quanto i sostenitori della concezione *sine macula* della Madonna, dopo aver colto un

significativo successo con la promulgazione da parte di Alessandro VII della costituzione *Sollicitudo Omnim Ecclesiarum* (8 dicembre 1661), incontrarono difficoltà nel promuovere il culto della Madonna Immacolata durante il pontificato di Innocenzo XI, non perché papa Odescalchi fosse ostile a tale culto, ma perché egli, strenuo difensore delle prerogative della Chiesa, non poteva accettare intromissioni del potere civile – nella fattispecie della monarchia spagnola, paladina della causa immacolista – in materia religiosa³¹. Con l'inserimento nel ritratto di una porzione della tela di Maratta, tuttavia, non si vuole alludere solamente a questo particolare aspetto della religiosità di Cybo, ma anche all'attività di prodigo mecenate in cui egli si impegnò, in anni tutt'altro che favorevoli alla protezione delle arti³². Il riferimento è naturalmente alla sua più celebre e sfarzosa impresa in questo ambito, la ricostruzione della cappella di famiglia in Santa Maria del Popolo, ancora fresca di consacrazione quando il ritratto fu dipinto³³. Si sarebbe potuto alludere al sacello in maniera esplicita, raffigurando il cardinale con un foglio in mano, sul quale fosse disegnata la pianta della «fabrica»; si optò invece per un rimando molto più sottile, anche perché le mani del prelato sono già occupate nell'inscenare un altro richiamo, al Cybo statista. In tal modo, tuttavia, il riferimento alla cappella poteva essere colto solo a patto che il visitatore avesse la possibilità di vedere insieme, come avveniva nella collezione del cardinale, il ritratto e la tela ora a Potsdam: solo così infatti egli poteva riconoscere nell'uno una porzione dell'altra e, una volta ricollegata l'*Immacolata* alla celebre pala della cappella Cybo, riconnettere il ritratto al

sontuoso edificio. Per attivare questa catena di collegamenti, comunque, non si ritenne necessario esporre i due dipinti in uno stesso ambiente dell'appartamento del cardinale a palazzo Pamphilj: come testimoniato dall'inventario dei beni del prelato, il «quadro largo alto quattro, e cinque con il ritratto dell'eminente Cybo, originale di Carlo Maratta, con cornice di pero nero con fogliami indorati» era appeso nella «stanza contigua per andare alla cappella», mentre l'*Immacolata* era collocata in un altro ambiente, nella «cammera attacata all'anticamera a mano manca»³⁴.

L'immagine che di sé vuol dare il porporato attraverso la tela dipinta da Maratta è dunque accuratamente studiata ed articolata su più livelli. Mettendola a confronto con quella che era la situazione degli anni in cui il dipinto vide la luce, non si può non rilevare una profonda discrepanza tra realtà e finzione: il potere di Cybo era ormai ridotto al minimo, i sostenitori dell'*Immacolata Concezione* in difficoltà e le spese per la costruzione e l'abbellimento di edifici, compresi quelli sacri, viste con sospetto. Si ha come l'impressione che il cardinale richiedesse all'artista al suo servizio di dar vita ad un mondo idealizzato, completamente diverso dalla realtà, nel quale le prerogative e la liberalità del porporato fossero convenientemente rispettate ed ammirate; nessuno avrebbe potuto svolgere questo compito meglio di Maratta, maestro nel trasfigurare il vero nell'*«Idea»*, e tuttavia nello sguardo del cardinale, che fino ad ora ci era sembrato sereno, viene da scorgere una nota di tristezza.

L'interesse della tela di Marsiglia non si esaurisce certo nella sfaccettata rappresentazione che di sé vuol dare l'effigiatò; parimenti significative sono le singolari soluzioni formali che l'artista



9. F. Voet, Ritratto del cardinale Giulio Spinola, ca. 1675, Houston, Museum of Fine Arts

sperimenta nel dipinto. Il *Ritratto di Alderano Cybo* rientra in realtà in una tipologia di effigie cardinalizie assai diffusa a partire soprattutto dalla metà del Seicento, quella «con il cardinale in piedi, rappresentato presso un tavolo, con il campanello, l'abituale lettera in mano, talora la sinistra su un libro, spesso un crocifisso e nell'arredamento sullo sfondo un tendaggio, i segni del fasto e del lusso»³⁵. Tale schema, che ha il suo prototipo nel *Ritratto di Alessandro Farnese* di Raffaello (Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte), fu divulgato al principio del Seicento da Ottavio Leoni e accolto, tra gli altri, da Pietro da

Cortona (*Ritratto di Giulio Sacchetti*)³⁶; splendidi esempi ne offre la produzione ritrattistica di Giovan Battista Gaulli³⁷ (fig. 8) e Ferdinand Voet³⁸ (fig. 9). Lo stesso Maratta aveva realizzato, nel corso degli anni Settanta, ritratti cardinalizi – a figura intera o a mezzo busto – del tutto in linea con lo schema sopra descritto: si vedano ad esempio il maestoso *Antonio Barberini* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini)³⁹ e soprattutto il *Ritratto di Camillo Massimo*, databile tra il 1670 e il 1677 (Roma, Collezione Massimo)⁴⁰, nel quale, come nella tela di Marsiglia, si scorge un quadro

alle spalle del cardinale. Ancora qualche anno prima della realizzazione del ritratto Cybo, tra il 1681 e il 1683, Maratta aveva riproposto lo schema nel *Ritratto di Giovan Battista De Luca*, eseguito con la collaborazione di aiuti⁴¹.

Il dipinto di Marsiglia, al contrario, non rientra in questa iconografia che ad un livello assai generale, distanziandosene sotto più rispetti. Innanzitutto, il formato della tela – praticamente quadrato – è diverso da quello, rettangolare, solitamente adottato nella seconda metà del Seicento per questo tipo di ritratti. Di conseguenza diversi sono l'inquadratura della scena e il taglio della figura del cardinale, della cui tonaca bianca non si intravede che una piccola striscia, nell'angolo inferiore sinistro del quadro. Cybo inoltre non occupa il centro dell'immagine, catalizzando l'attenzione di chi guarda, ma è leggermente spostato sulla sinistra, in modo da lasciare spazio alla citazione dell'*Immacolata* e al tavolo, al quale è concesso un inedito rilievo (di solito esso è posto dietro al personaggio raffigurato, che lo nasconde in buona parte alla vista). Lo sfondo scuro su cui si staglia la figura del prelato non è arricchito da tendaggi o colonne, ma è lasciato completamente vuoto, se si eccettua il dipinto appeso alla parete; questa scelta contribuisce grandemente a smorzare la solennità della rappresentazione e a conferire alla scena un carattere più semplice e raccolto. Nella stessa direzione va la rinuncia ad una puntigliosa resa della matericità delle superfici e in particolare dei tessuti; nella ritrattistica coeva, e in buona parte di quella marattesca, si privilegia invece una meticolosa e virtuosistica riproduzione dei panneggi, sia che si tratti di tendaggi o della mozzetta cardinalizia, nell'intento di mostrare, da



10. G. F. Barbieri detto il Guercino, Ritratto del cardinale Bernardino Spada, 1631, Roma, Galleria Spada

un lato, l'abilità mimetica dell'artista e di aumentare, dall'altro, la sontuosità dell'insieme. Nel ritratto di Alderano si fa una piccola concessione a questa tendenza soltanto nella resa del damasco che copre il tavolo e dei riflessi degli argenti posati sopra di esso; per il resto, la luce morbida e diffusa rafforza l'unitezza della composizione, lasciando poco spazio a virtuosismi fini a se stessi. Altro punto in cui la tela di Marsiglia si differenzia profondamente dalla produzione coeva è costituito dalle bellissime mani del prelato, su cui si è già richiamata l'attenzione⁴². Sulla scia della gestualità esibita nelle opere tarde di Bernini, molti autori, *in primis* Baciccio, ma anche Voet e lo stesso Maratta, conferivano alle mani dei personaggi da loro ritratti pose di affettata eleganza,

con il mignolo sovente sollevato e separato dalle altre dita: di solito i prelati e i nobili uomini immortalati da questi autori tengono le lettere che hanno tra le mani con poche dita e coi soli polpastrelli. Cybo, al contrario, regge la missiva con la massima naturalezza, nel modo più semplice ed immediato.

Tutti questi elementi contribuiscono a fare del ritratto del cardinale Alderano un'opera assolutamente isolata rispetto alle tendenze della ritrattistica cardinalizia e, più in generale, aulica degli anni Settanta e Ottanta del Seicento. Alla solennità e alla fastosità di tanta parte di tale produzione si sostituisce un carattere affatto diverso, teso ad instaurare un cordiale dialogo tra il personaggio raffigurato e l'osservatore. Non si esclude tuttavia una certa aria di ufficialità.

lità: l'immagine riesce ad essere allo stesso tempo, miracolosamente, intima e maestosa. Si rigettano del tutto la retorica e le formule del «ritratto parlante» di ascendenza berniniana, che andava per la maggiore e cui Maratta stesso si uniforma in più occasioni; e tuttavia il suo ritratto di Cybo sa essere non meno «parlante» di tante prove di Gaulli, affidando la sua carica dialettica allo sguardo penetrante del cardinale, agli oggetti di cui egli si circonda. Credo che dietro a tale spiccata originalità della tela marattesca vada individuato l'influsso di un modello assolutamente inaspettato, dal quale pare che il pittore marchigiano abbia ripreso alcune delle caratteristiche salienti del ritratto ora a Marsiglia (le misure della tela e il formato pressoché quadrato, il taglio della figura del prelato, l'adozione di uno sfondo scuro ed uniforme, le mani atteggiate in una posa naturale, l'intonazione complessiva improntata ad un calmo dialogo con l'osservatore): mi riferisco al bel *Ritratto del cardinale Bernardino Spada* di Guercino (fig. 10), una delle rare prove del centese nel campo della ritratti-

stica, realizzata nel 1631⁴³. L'ipotesi che Maratta abbia guardato a questo capolavoro prende forza se si considera che Cybo fu un grande estimatore di Guercino ed uno dei principali committenti e collezionisti dei suoi dipinti tardi⁴⁴; e il cardinale d'altra parte era un mecenate che sapeva improntare profondamente del suo gusto e della sua sensibilità le opere da lui commissionate, come dimostrano, ad esempio, l'intonazione quietistica, o per meglio dire petrucciana, della *Morte della Vergine* di Maratta⁴⁵ e, nello stesso ritratto di Marsiglia, l'articolata autorappresentazione del prelato, che è arduo pensare unicamente come frutto dell'estro inventivo dell'artista. È probabile quindi che il cardinale Cybo nutrisse per il ritratto Spada di Guercino, verosimilmente allora – come oggi – conservato a Roma⁴⁶, una particolare ammirazione e raccomandasse a Maratta di rifarsi a tale *exemplum* nella realizzazione del proprio ritratto.

Il fatto che l'artista marchigiano si sia ispirato ad un modello di quasi sessant'anni precedente può fornire una chiave di lettura

per comprendere l'assoluta estraneità dell'«incomparabile» ritratto del cardinale Cybo rispetto ai caratteri dominanti nella produzione ritrattistica coeva⁴⁷. La singolarità dell'opera, a sua volta, può almeno in parte spiegare perché la critica abbia sinora esitato a sganciare la realizzazione del ritratto da un termine *ante quem* inesatto e incredibilmente precoce come il 1658. Alla perpetuazione dell'erronea datazione deve inoltre aver contribuito il fatto che obiettivamente Cybo dimostra nel dipinto un'età inferiore ai circa settantacinque anni che egli aveva quando posò per il pennello di Maratta, il quale fu evidentemente molto abile nel “ringiovaniere” il porporato. È innegabile, d'altra parte, che l'aspetto di Cybo si accordi ancora meno con la datazione dell'opera sinora accettata, dal momento che il cardinale dimostra ben più dei circa quarantacinque anni che egli dovrebbe avere, se davvero il ritratto di Marsiglia fosse stato eseguito qualche anno prima del 1658.

Fabrizio Federici
Massa

NOTE

Desidero ringraziare innanzitutto Antonio Pinelli, per la sua disponibilità a pubblicare su «Ricerche di Storia dell'arte» il presente contributo. Un ringraziamento particolare va a Cristiano Giometti per il suo amichevole e insostituibile aiuto. Ringrazio inoltre, per la disponibilità dimostratami, Luc Georget (Musée des Beaux-Arts di Marsiglia) e, per i preziosi suggerimenti, Jörg Garms, Ingo Herklotz, Salvatore Settis. Nella trascrizione dei documenti seicenteschi e delle didascalie delle incisioni si sciolgono le abbreviazioni, senza segnalare lo scioglimento.

1. Alderano Cybo Malaspina (1613-1700), della famiglia dei duchi di Massa e principi di Carrara, fu creato cardinale da Innocenzo X nel 1645; legato ad

Urbino, Ravenna e Ferrara, poi vescovo di Jesi, egli fu dal 1676 al 1689 segretario di Stato di papa Odescalchi. In questi anni il porporato si distinse come uno dei principali committenti e collezionisti della scena romana. Su di lui cfr. E. Stumpo, s.v. *Cibo, Alderano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXV, Roma, 1981, pp. 227-232; S. Rudolph, *Premessa ad un'indagine sul mecenatismo del cardinale Alderano Cybo devoto dell'Immacolata nonché parziale a Guercino e a Maratti*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», n.s. VIII, 1994, pp. 5-31; F. Federici, *La diffusione della «prattica romana»: il cardinale Alderano Cybo e le chiese di Massa (1640-1700)*, in «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le antiche Province Modenesi», s. XI, XXV, 2003, pp. 315-389; Id., *Un giovane prelato, Bernini e Borromini: il primo soggiorno romano di*

Alderano Cybo, in «Ricerche di Storia dell'arte», 79, 2003, pp. 93-107.

2. Sulla cappella, completamente rifatta su disegno di Carlo Fontana tra il 1682 e il 1687, cfr. H. Hager, *La cappella del cardinale Alderano Cybo in Santa Maria del Popolo*, in «Commentari», n.s. XXV, gennaio-giugno 1974, pp. 47-61. Sul quadro di Maratta cfr. A. Mezzetti, *Contributi a Carlo Maratti*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», n.s. IV, 1955, pp. 253-354, pp. 279, 281, 337; J. K. Westin, *A Documentary and Stylistic Investigation of the Late Works of Carlo Maratti as Seen in the Presentation Chapel in St. Peter's*, Ph.D. Diss., Ann Arbor, 1979, pp. 69-71; Rudolph, *Premessa*, cit., pp. 23-25.

3. Il quadro, conservato al Museo di Roma, è singolare non solo perché eseguito da tre artisti, ma soprattutto per-

ché il cardinale lo fece «dipingere da' medesimi pittori, che hanno dipinta la sudetta cappella»; Maratta, oltre a riprodurre l'ancona con l'*Immacolata Concezione*, realizzò alcune figurine che animano la scena in primo piano. Cfr. F. Federici, *Tre pittori per un dipinto: l'Interno della Cappella Cybo del Museo di Roma*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», n.s. XVI, 2002, pp. 49-66.

4. G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, con introduzione di G. Previtali, Torino, 1976, p. 646. Sul dipinto, oggi a Villa Albani, cfr. Mezzetti, *Contributi*, cit., pp. 287-288 e 339; Rudolph, *Premessa*, cit., pp. 27-28; F. Federici, *L'«esilio» jesino del cardinale Alderano Cybo*, in *Mistica e poesia. Il cardinale Pier Matteo Petrucci*, atti del convegno (Jesi 2001) a cura di C. Cavicchioli, S. Stroppa, Genova-Milano, 2006, pp. 239-272, pp. 265-267.

5. Inv. 346. Il dipinto (cm 103 x 94,7), passato dopo la morte di Alderano Cybo nelle collezioni ducali di Massa e da qui in Francia a seguito delle spoliazioni napoleoniche, entrò a far parte del museo nel 1869, assieme alla collezione Borély; cfr. Rudolph, *Premessa*, cit., pp. 14-16.

6. Completano il nucleo di opere dipinte da Maratta per Cybo, oltre ad una tela con l'*Immacolata* su cui si tornerà più avanti, una *Sacra Famiglia* ricordata nell'inventario della collezione del cardinale (cfr. Rudolph, *Premessa*, cit., p. 28) e un dipinto raffigurante la *Morte di San Francesco Saverio*, rintracciato dalla Rudolph in una raccolta privata berlinese e risalente anch'esso agli anni Ottanta del Seicento, se non alla fine del decennio precedente (cfr. *ibid.*).

7. Mezzetti, *Contributi*, cit., p. 292.

8. Cfr. A. Sutherland Harris, E. Schaar, *Die Handzeichnungen von Andrea Sacchi und Carlo Maratta*, Düsseldorf, 1967, p. 98; *Peintures italiennes du Musée des Beaux-Arts de Marseille*, catalogo della mostra (Marseille 1984-1985), Marseille, 1984, pp. 78-79; *Seicento: le siècle de Caravage dans les collections françaises*, catalogo della mostra (Parigi 1988), Parigi, 1988, pp. 274-275; *Parcours. Catalogue-guide du Musée des Beaux-Arts*, Marseille, 1990, p. 185; scheda di S. Rudolph, in E. Borea, C. Gasparri (a cura di), *L'idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma 2000), Roma, 2000, II, pp. 471-472; scheda di S. Rudolph, in F. Petrucci (a cura di), *I volti del potere: ritratti di uomini illustri a Roma dall'Impero Romano al Neoclassicismo*, catalogo della mostra (Ariccia 2004), Roma, 2004, pp. 126-129; scheda di S. Marra, in M. E. Tittoni, F. Petrucci (a cura di), *La porpora romana: ritrattistica*

cardinalizia a Roma dal Rinascimento al Novecento, catalogo della mostra (Roma 2006-2007), Roma, 2006, p. 96. In queste due ultime rassegne era esposta una tela (facente parte della collezione Koelliker di Milano) affatto identica a quella di Marsiglia, già ritenuta dalla Rudolph «un'ottima replica di bottega» (Rudolph, *Premessa*, cit., p. 16), e poi dalla stessa Rudolph, nel catalogo della mostra aricina, ritenuta di mano di Maratta. Pur trattandosi di un dipinto di fattura molto buona, è più prudente ritennero una copia eseguita da qualche allievo del pittore marchigiano.

9. Rudolph, *Premessa*, cit., pp. 14-19.

10. Mezzetti, *Contributi*, cit., pp. 292 e 329.

11. Sull'incisore (Anversa, 1655 – Roma, 1698) cfr. A. Matteoli, s.v. *Blondeau, Jacques*, in *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon*, XI, München-Leipzig, 1995, p. 581.

12. Su Testana cfr. s.v. *Testana, Giuseppe*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler [...] begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker*, XXXII, Leipzig, 1938, p. 560.

13. Cfr. *Effigies nomina et cognomina Sanctissimi Domini Nostri Alexandri papae VII et reverendissimorum dominorum cardinalium nunc viventium, aeditij a Ioanne Iacobo de Rubeis*, Romae, ad Templum Pacis 1658, f. [25r] (nell'es. cons. Roma, Biblioteca Angelica, Y 21 24*). L'effigie di Cybo (cm 18,8 x 13,9), inserita entro un ovale e affiancata dallo stemma del porporato e da quello di papa Innocenzo X, che lo creò cardinale, è accompagnata da un'iscrizione che lo qualifica come cardinale titolare di Santa Pudenziana e vescovo di Jesi, diocesi che il prelato resse dal 1656 al 1671; è inoltre riportata la data in cui Alderano ricevette il cappello cardinalizio, il 6 marzo 1645. Al di sotto della tabella epigrafica è scritto: «Ioseph Testana genuensis delineavit et sculpsit. Ioannes Iacobus de Rubeis formis Romae ad templum Pacis cum privilegio Sancti Pontificis». Non è dato di sapere se il disegno di Testana fosse originale o derivasse da un dipinto, ad esempio da uno dei perduti ritratti del cardinale realizzati da Justus Sustermans circa cinque anni prima, quando Cybo era legato a Ferrara (cfr. Federici, *Un giovane prelato*, cit., p. 101). Dall'incisione di Testana deriva quella, in controparte, inserita in G. Guido Priorato, *Scena d'uomini illustri d'Italia*, Venezia, Giuliani, 1659, p. [79] (fig. 4).

14. Cfr. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, *Fondo Gesuitico*, Ms. 97, autobiografia di Camillo Cybo, ff. 239-240: «Conviene inoltre si avverta, che avendomi il duca [Alderano, duca di Massa, fratello di Camillo] trasmesso due quadri di Carlo Maratta, uno che rappresentava il transi-

to di Maria Vergine richiestogli da me per donare a Clemente XI in congiuntura di avermi egli conferito la carica di uditore della camera, come infatti glielo diedi in tale occasione, e tuttavia si conserva fra gli altri quadri, che tiene la Casa Albani; l'altro che figurava la concezione di Maria Vergine fatto dal nominato autore per idea di quello doveva formare nella cappella della chiesa del Popolo eretta dal cardinale Alderano Cybo [...] mi furono inviati nell'anno 1718». Camillo (1681-1743) fu come il prozio Alderano cardinale di Santa Romana Chiesa; egli giunse a Roma nel 1693, e a partire dal 1696 dimorò presso l'anziano parente, da cui non è improbabile che egli abbia sentito ricordi ed aneddoti relativi alla sua ricca quadreria, e dunque riguardo anche all'*Immacolata* di Maratta.

15. Cfr. *Effigies, insignia, nomina cognomina dignitates et patriae [...] cardinalium nunc viventium*, Romae, typis Reverenda Camerae Apostolicae, 1688. Il ritratto di Cybo (cm 20,8 x 15,3), inserito entro un ovale e affiancato dagli stemmi del porporato e di Innocenzo X, è firmato «*Carolus Marattus pinxit*» e «*Iacobus Blondeau sculpsit*».

16. Non nel 1694 come si afferma in Mezzetti, *Contributi*, cit., p. 329.

17. L'incisione al bulino, che misura cm 46,5 x 32 (es. cons. Roma, Biblioteca Casanatense, coll. 20 B I 94/141), è accompagnata dalla seguente didascalia: «*Alderanus episcopus ostiensis Sanctae Romanae Ecclesiae cardinalis Cybo Sacri Collegii decanus Sanctissimi Domini Nostri Innocentii XI a secretis status legatus avenionensis anno MDCLXXXVIII*». L'opera è firmata: «*Carolus Marattus pinxit / Benedictus Farjat sculpsit*». Un esemplare di primo stato dell'incisione, con la didascalia impressa tipograficamente, è riprodotto in Federici, *Tre pittori*, cit., p. 51. Su Benoît Farjat (Lione, 1646 o 1655 – Roma, 1724) cfr. H. Pommier, s. v. *Farjat, Benoît*, in *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon*, XXXVII, München-Leipzig, 2003, pp. 61-62; B. Gady, *Gravure d'interprétation et échanges artistiques: les estampes françaises d'après les peintres italiens contemporains (1655 - 1724)*, in *Studio*, 1, 2002, pp. 64-104.

18. Cfr. Roma, Archivio di Stato, *Arch. Cartari-Febei*, b. 94, f. 203r, annotazione nel diario di Carlo Cartari del 19 ottobre 1686: «Si stampano nella cameale li ritratti di tutti li cardinali viventi».

19. Cfr. Massa, Archivio di Stato, *Arch. Ducale*, vol. 339, lettera di G. Serena al duca di Massa Alberico II del 26 settembre 1676: «Sta l'Eminenza Sua tutt'applicata alla spedizione di corrieri, e questa mattina ha cominciato a prendere il possesso del suo appartamento in palazzo, ch'è quello destinato al nipote et ha data la prima audiencia alli ministri».

20. Sul campanello d'altare cfr. B. Monteverchi, S. Vasco Rocca, *Sppelletile ecclesiastica I (Dizionari terminologici)*, 4), Firenze, 1988, p. 285.
21. Di una raffigurazione della *Carità* è ornato il catino del campanello che compare nel ritratto del cardinale Marcello Cervini conservato alla Galleria Borghese, attribuito a Jacopino del Conte: cfr. Tittoni, Petrucci, *La porpora*, cit., pp. 66-67.
22. Cfr. Roma, Archivio di Stato, Notai AC, F. Franceschini, vol. 3231, ff. 617r-654r (*Inventario dei beni del cardinale*, 6 agosto 1700), f. 653r; il campanello era custodito dentro «uno scrittorio di radica di noce scorniciato a forma di tavolino, che s'apre con sei tiratori dalli lati».
23. Per quanto riguarda l'attività di Cybo quale committente di argenterie, Cristiano Giometti cortesemente mi segnala che, come si ricava da documenti conservati all'Archivio Storico della Banca di Roma, nel conto del cardinale aperto presso il Banco di Santo Spirito si registrano, nel corso degli anni Ottanta del Seicento, diversi pagamenti agli argentieri Giovanni Giardini e Marco Ciucci.
24. Roma, Archivio di Stato, Notai AC, F. Franceschini, vol. 3231, f. 621r.
25. Sui disegni preparatori per la pala Cybo cfr. F. H. Dowley, *Some Maratti drawings at Düsseldorf*, in «Art Quarterly», 20, 1957, pp. 163-179; V. M. Nieto Alcaide, *Carlo Maratti: cuarenta y tres dibujos de tema religioso*, Madrid, 1965, pp. 11-13; J. K. Westin, R. H. Westin (a cura di), *Carlo Maratti and His Contemporaries: Figurative Drawings from the Roman Baroque*, catalogo della mostra, Philadelphia, 1975, pp. 53-57.
26. Cfr. Rudolph, *Premessa*, cit., pp. 16-19 e 23-24.
27. F. Petrucci, *Tipologie della ritrattistica cardinalizia tra '500 e '600*, in Tittoni, Petrucci, *La porpora*, cit., p. 25.
28. Cfr. Rudolph, *Premessa*, cit., p. 16.
29. Cit. in B. Neveu (a cura di), *Correspondance du nonce en France Angelo Ranzuzzi (1683-1689)*, Roma, 1973, I, p. 83.
30. Sulla devozione di Cybo per l'Immacolata Concezione e le opere da lui commissionate che hanno per soggetto la Vergine Immacolata cfr. Rudolph, *Premessa*, cit., pp. 16-27.
31. Cfr. a questo proposito I. Vazquez, *Las negociaciones inmaculistas en la Curia Romana durante el Reinado de Carlos II de España (1665-1700)*, Madrid, 1971.
32. Cfr. F. Haskell, *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiana nell'età barocca*, I ed. it. Firenze, 1966, ed. cons. Torino, 2000, pp. 163-177.
33. La cappella fu consacrata dal fratello di Alderano, monsignor Odoardo Cybo, il 19 maggio 1687.
34. Cfr. Roma, Archivio di Stato, Notai AC, F. Franceschini, vol. 3231, ff. 621r e 631r.
35. Petrucci, *Tipologie*, cit., p. 25. Sulla ritrattistica romana del Seicento, cfr. da ultimo Id., *Pittura di ritratto a Roma. Il Seicento*, Roma, 2008.
36. Petrucci, *Tipologie*, pp. 25-26.
37. Cfr. Giovan Battista Gaulli, *il Baciccio*, 1639-1709, catalogo della mostra a cura di M. Fagiolo dell'Arco, D. Graf, F. Petrucci, Ginevra-Milano, 1999 e in part. F. Petrucci, *La ritrattistica*, pp. 89-102. Sul ritratto del cardinale Giulio Spinola, che qui si riproduce, cfr. anche M. Hill, *The informality, the smile, and the letter in Baciccio's Portrait of Cardinal Spinola*, in D. Ryley Marshall (a cura di), *The «Italians» in Australia*, in «Melbourne Art Journal», 7, 2004, pp. 107-114. Negli ultimi anni del Seicento Gaulli realizzò un interessantissimo ritratto (oggi al museo di Providence, Rhode Island) che tradizionalmente si ritiene raffiguri il cardinale Cybo; ma l'identificazione suscita più di un dubbio (cfr. F. Zeri, *Quattro tele del Baciccio*, in «Paragone», VI, 1955, 67, pp. 53-58 e Petrucci, *La ritrattistica*, cit., p. 101).
38. Cfr. F. Petrucci, *Ferdinand Voet (1639-1689) detto Ferdinando de' Ritratti*, Roma, 2005.
39. Su cui cfr. Mezzetti, *Contributi*, cit., p. 340 e la scheda di S. Rudolph in Borea, Gasparri, *L'idea del bello*, cit., II, pp. 463-465.
40. Su cui cfr. Mezzetti, *Contributi*, cit., p. 342.
41. Il ritratto, conservato nel municipio di Venosa, è riprodotto in A. Petrocelli, *Carlo Maratta e il cardinale venosino Giovanni Battista De Luca: le commissioni per la cattedrale di Venosa*, in «Bollettino Storico della Basilicata», 22, 2006, pp. 69-92, p. 92.
42. Due fogli (FP 7776 e FP 12941) del Kunstmuseum di Düsseldorf su cui sono vergati disegni indicati in Sutherland Harris, Schaar, *Die Handzeichnungen*, cit., p. 98, come preparatori per le mani del cardinale Cybo non sembrano in realtà essere riferibili alla tela di Marsiglia; i due studi di mano con lettera disegnati sul secondo foglio, in particolare, vanno messi in relazione con il ritratto a mezzo busto del cardinale Antonio Barberini, conservato ad Alnwick, nella collezione del duca di Northumberland.
43. Sul dipinto, conservato alla Galleria Spada, cfr. F. Zeri, *La Galleria Spada in Roma: catalogo dei dipinti*, Firenze, 1954, pp. 29-30; L. Salerno, *I dipinti del Guercino*, Roma, 1988, p. 226; D. Mahon (a cura di), *Giovanni Francesco Barbieri il Guercino, 1591-1666*, catalogo della mostra (Bologna e Cento), Bologna, 1991, pp. 208-209; David M. Stone, *Guercino. Catalogo completo*, Firenze, 1991, p. 146; M. L. Vicini (a cura di), *Un inedito del Guercino. Ritratti allo specchio del Cardinale Bernardino Spada*, catalogo della mostra, Roma, 2008, in part. pp. 29-31. Il dipinto misura cm 87,8 x 96,8.
44. Cfr. Rudolph, *Premessa*, cit., pp. 11-12 e 29-31.
45. Cfr. Federici, *L'«esilio»*, cit., pp. 265-267.
46. La presenza del dipinto a Roma, tuttavia, è dimostrabile su base documentaria solo a partire dal 1862; cfr. Vicini, *Un inedito del Guercino*, cit., p. 29.
47. La definizione di «incomparabile» è in G. C. Martini, *Viaggio in Toscana (1725-1745)*, Massa-Modena, 1969, p. 400; il pittore sassone vide il dipinto nel Palazzo Ducale di Massa nel 1718. Quanto alle fonti seicentesche, Bellori non fa alcuna menzione dell'opera, mentre un fuggevole accenno è contenuto nella vita di Maratta di Francesco Saverio Baldinucci, in B. Santi (a cura di), *Zibaldone baldinucciano*, Firenze, 1981, II, p. 368.