

pittura
del seicento

MARATTI

Bellori lo volle nella schiera dei grandi, ma Carlo Maratti resta più conosciuto come modello accademico che nelle sue intrinseche qualità: due volumi ci avvicinano alla sua figura

Carlo Maratti: «L'Annunziazione», Cumberland Art Gallery, Bedfordham, Hampton Court Palace; a sinistra, disegno con l'autoritratto; a base pagina, studio di sudò, preparatorio della pala con il «Martino di San Biagio»

Artista universale che si confonde con lo stile romano



di GENNARO DELUCA

Quando ci riferiamo alla pittura romana del Seicento, solitamente si pensa al Caravaggio e a Pietro da Cortona. Oppure alla straordinaria stagione di mecenatismo papale che abbraccia sessant'anni di storia della città, da Paolo V Borghese ad Alessandro VII Chigi. È facile trascurare, invece, la fase crepuscolare di fine secolo, di cui Carlo Maratti è stato il principale esponente. L'amico Giovanni Pietro Bellori lo aveva proiettato nella schiera dei grandi, in mezzo agli artisti con la A maiuscola. Lui, però, poco si presta alla venerabilità iconica dei campioni del Barocco e quel posto, accanto a Rubens e Poussin, ha faticato a tenerlo. Eppure nessuno come lui riuscì a confondersi con l'identità artistica dell'Urbe, vero centro gravitazionale del monumento belloriano.

Nella bottega di Sacchi

C'è stato un tempo, oltre un secolo, in cui «marattesco» equivaleva a dire romano, e viceversa parlare di stile romano significava riferirsi al suo gusto. È questo il tema portante che si impone alla lettura della variegata selezione di saggi nei volumi *Maratti e l'Europa* (pp. 408, oltre 180 illustrazioni a colori e in b/n, € 60,00) e *Maratti e la sua fortuna* (pp. 302, oltre 200 illustrazioni a colori e in b/n, € 50,00), atti di convegno tenuti a Roma tra il 2013 e il 2014. Due libri distinti da intendere però come un'entità unica, secondo un disegno chiaro e omogeneo. La scelta dei curatori - Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze e Sybille Ebert-Schiffner - è stata eccellente, si è deciso di esplorare il valore storico di Carlo Maratti. Nell'assenza (ormai cronica) di una monografia che lo celebri degnamente e che dia conto della riscoperta degli anni recenti, il pittore

è corteggiato ai lati, recuperando voci e figure di chi restò impressionato dalla sua arte.

Triflettori sono innanzitutto puntati su un momento ancora nebuloso della sua biografia, quello trascorso nella bottega di Andrea Sacchi. Detto per inciso, Ann Sutherland Harris, massima esperta del maestro, arriva a dire forse provocatoriamente che Carlo fu il suo più importante contributo alla pittura del Seicento. A ben guardare, è lì che si trova il fondamento degli anni maturi a venire. Nel guscio sacchiano Maratti modellò la sua forma mentale e apprese l'importanza del disegno. Lì incontrò l'opportunità di spiegare il suo talento e fare i primi passi autonomi con la serie degli *Apostoli* per il cardinale Antonio Barberini jr e la decorazione delle chiese di San Giuseppe dei Falegnami e di Sant'Isidoro. E fu allora che

conobbe il geniale Bellori, che in lui scoprì la trasposizione visiva delle sue idee e divenne il primo artefice della fortuna critica dell'artista.

Una carriera dalla traiettoria esponenziale quella del Maratti: ritrattista dei papi, ideatore di decine di pale d'altare, figurista di nature morte e paesaggi, conoscitore per sofisticati intendenti, restauratore nelle Stanze Vaticane e nella Galleria Farnese. Mentre lui si avviava a conquistare la scena, Roma perdeva il monopolio europeo. La forza vitale di un mondo si era esaurita. Nessuna meraviglia allora che Carlo Maratti, come tanti contemporanei, guardasse al passato come via di scampo. Quell'eredità, impastata di ricordi raffaelleschi e di classicismo emiliano, valeva più della fantasia individuale per risalire la china e mantenere il primato artistico. Maratti le restituì un respiro artificiale, canonizzando lo spirito di un'arte autoctona che però, col contributo delle altre tendenze italiane, ammise all'universalità. Ecco puntualmente tocchi perfetti, visi stranamente vuoti, figure piene d'estetica solennità dentro palcoscenici studiati. Creazioni di raffinata elaborazione tecnica, sottoposte a instancabile lavoro grafico. Questa cifra voleva essere restauratrice

«Maratti e l'Europa»
e «Maratti
e la sua fortuna»:
il fuoco è sul sapiente
stratega del mercato



dell'ordine perduto e rende perciò chiaro il sapore programmatico del linguaggio marattesco, lontano dall'essere un mero ripiego per mancanza di fantasia inventiva.

Ma è soprattutto un altro aspetto del Maratti a spiccare tra le pagine dei contributi. Emerge, infatti, il profilo di un sapiente stratega del mercato grazie a una produzione su scala industriale e a un uso continuativo delle stampe. Detto in altri termini, i due volumi forniscono un'accurata fenomenologia del marattismo tra Seicento e Settecento. E lo fanno mettendo finalmente in riga l'esercizio frastagliato del pittore a lui guardarono. Complici la grande affermazione commerciale dei suoi quadri (per niente frenata dalla proverbiale inflessibilità in fatto di prezzi) e il primato raggiunto nell'Accademia di San Luca, seguì l'esempio del Maratti divenne per gli artisti di stanza a Roma una garanzia, oltre che una necessità. Come se ciò non bastasse, il pittore presidiò ogni aspetto della vita artistica dell'Urbe, entrando fruttuosamente in dialogo con la scultura, l'architettura e il design di cornici e suppellettili. Stella Rudolph ha codificato questa eccezionale pervasività parlando di «modello Maratti».

Tre definizioni di Steffi Roetgen bastano a illuminare le diverse gradazioni del marattismo. Spetta alla studiosa, infatti, la distinzione attraverso esempi concreti tra allievi, seguaci e imitatori. I primi ebbe-

ro un rapporto diretto e privilegiato col maestro e da lui furono incaricati di moltiplicarne le idee; i secondi rappresentarono coloro che approfittarono di un lessico figurativo di facile presa e lo risuonarono senza reazione; gli ultimi, infine, presero atto della moda in corso, ma la addomesticarono a proprio modo. Più generazioni di pittori furono condannate all'omologazione, a una vita nella più stretta legalità accademica. Quell'eterna presenza fu una gioia per il Maratti perché rese ubiquo il suo pensiero nello spazio (finanche in Polonia, Norvegia e Danimarca) e nel tempo. Neanche la morte dell'ultimo allievo diretto, Agostino Masucci (nel 1758, a cento anni e più dall'esordio del marchigiano), avrebbe spento l'eco dei suoi insegnamenti. Valga per tutti l'esempio di Andrea Procaccini, pittore di camera di Filippo V di Borbone, che favorì l'ingresso del Maratti nel pantheon educativo della Real Accademia delle Belle Arti di San Fernando alla mercé di tanti apprendisti spagnoli, e tra questi di un insospettabile

Francisco Goya. Gioia, quindi, ma anche dolore per la reputazione del pittore perché la sua ombra lunga sull'arte europea fu possibile solo a costo di saturare il mercato con repliche terribili, che hanno finito col rovinare la considerazione del loro stesso inventore. Non è un caso allora che, nel fuoco di fila delle polemiche antiseicentiste, il Maratti sia stato visto alternativamente come l'ultimo che fece saggiare a Roma il sogno dell'universalità ma anche il responsabile del declino che da allora era iniziato.

Lo quietà espressiva

E pensare che l'avevamo chiamato il pittore delle Madonne. Non aveva ancora espresso i suoi molteplici talenti, che già era tirato a Roma in asprezze della concorrenza professionale. Una reputazione mortificata sul nascere perché lo accusavano di aver trovato nelle immagini devote di modesta grandezza la sua zona di comfort, oltre la quale si sarebbe perso. Avevano torto. Carlo Maratti fu affetto da una straordinaria forma di loquacità espressiva e con piglio spalmo le sue idee su ogni tecnica e formato. Col risultato che non c'è oggi collezione o asta in cui non figurino almeno un'opera catalogata entro l'ambito marattesco.

Per il Maratti passa il recupero di un'intera stagione della storia dell'arte che ancora fatica a essere colta nella sua complessità. Ora più che mai si rende necessario riannodare i fili della vita in sede monografica.

Ritrattista di papi
e di decine di pale
d'altare, segnò
il crepuscolo
della maestà di Roma

Artista universale che si confonde con lo stile romano.

Bellori lo volle nella schiera dei grandi, ma Carlo Maratti resta più conosciuto come modello accademico che nelle sue intrinseche qualità: due volumi ci avvicinano alla sua figura.

Il Manifesto, 1 ottobre 2017

Quando ci riferiamo alla pittura romana del Seicento, solitamente si pensa al Caravaggio e a Pietro da Cortona. Oppure alla straordinaria stagione di mecenatismo papale che abbraccia sessant'anni di storia della città, da Paolo V Borghese ad Alessandro VII Chigi. È facile trascurare, invece, la fase crepuscolare di fine secolo, di cui Carlo Maratti è stato il principale esponente. L'amico Giovanni Pietro Bellori lo aveva proiettato nella schiera dei grandi, in mezzo agli artisti con la A maiuscola. Lui, però, poco si presta alla venerabilità iconica dei campioni del Barocco e quel posto, accanto a Rubens e Poussin, ha faticato e fatica a tenerlo. Eppure nessuno come lui riuscì a confondersi con l'identità artistica dell'Urbe, vero centro gravitazionale del monumento belloriano. C'è stato un tempo, oltre un secolo, in cui marattesco equivaleva a dire romano, e viceversa parlare di stile romano significava riferirsi al suo gusto. È questo il tema portante che si impone alla lettura della variegata selezione di saggi nei volumi "Maratti e l'Europa" e "Maratti e la sua fortuna" (Campisano editore), atti di convegni tenutisi a Roma tra il 2013 e il 2014. Due libri distinti da intendere però come un'entità unica, secondo un disegno chiaro e omogeneo. La scelta dei curatori – Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze e Sybille Ebert-Schifferer – è stata eccellente, si è deciso di esplorare il valore storico di Carlo Maratti. Nell'assenza (ormai cronica) di una monografia che lo celebri degnamente e che dia conto della riscoperta degli anni recenti, il pittore è corteggiato ai lati, recuperando voci e figure di chi restò impressionato dalla sua arte.

I riflettori sono innanzitutto puntati su un momento ancora nebuloso della sua biografia, quello trascorso nella bottega di Andrea Sacchi. Detto per inciso, Ann Sutherland Harris, massima esperta del maestro, arriva a dire forse provocatoriamente che Carlo fu il suo più importante contributo alla pittura del Seicento. A ben guardare, è lì che si trova il fondamento degli anni maturi a venire. Nel guscio sacchiano Maratti modellò la sua forma mentale e apprese l'importanza del disegno. Lì incontrò l'opportunità di dispiegare il suo talento e fare i primi passi autonomi con la serie degli *Apostoli* per il cardinale Antonio Barberini jr e la decorazione delle chiese di San Giuseppe dei

Falegnami e di Sant'Isidoro. E fu allora che conobbe il geniale Bellori, che in lui scoprì la trasposizione visiva delle sue idee e divenne il primo artefice della fortuna critica dell'artista.

Una carriera dalla traiettoria esponenziale quella del Maratti: ritrattista dei papi, ideatore di decine di pale d'altare, figurista di nature morte e paesaggi, conoscitore per sofisticati intendenti, restauratore nelle Stanze Vaticane e nella Galleria Farnese. Mentre lui si avviava a conquistare la scena, Roma perdeva il monopolio europeo. La forza vitale di un mondo si era esaurita. Nessuna meraviglia allora che Carlo Maratti, come tanti contemporanei, guardasse al passato come via di scampo. Quell'eredità, impastata di ricordi raffaelleschi e di classicismo emiliano, valeva più della fantasia individuale per risalire la china e mantenere il primato artistico. Maratti le restituì un respiro artificiale, canonizzando lo spirito di un'arte autoctona che però, col contributo delle altre tendenze italiane, ambisse all'universalità. Ecco puntualmente tocchi perfetti, visi stranamente vuoti, figure piene d'estatica solennità dentro palcoscenici studiati. Creazioni di raffinata elaborazione tecnica, sottoposte a instancabile lavoro grafico. Questa cifra voleva essere restauratrice dell'ordine perduto e rende perciò chiaro il sapore programmatico del linguaggio marattesco, lontano dall'essere un mero ripiego per mancanza di fantasia inventiva.

Ma è soprattutto un altro aspetto del Maratti a spiccare tra le pagine dei contributi. Emerge, infatti, il profilo di un sapiente stratega del mercato grazie a una produzione su scala industriale e ad un uso continuativo delle stampe. Detto in altri termini, i due volumi forniscono un'accurata fenomenologia del marattismo tra Seicento e Settecento. E lo fanno mettendo finalmente in riga l'esercito frastagliato dei pittori che a lui guardarono. Complici la grande affermazione commerciale dei suoi quadri (per niente frenata dalla proverbiale inflessibilità in fatto di prezzi) e il primato raggiunto nell'Accademia di san Luca, seguire l'esempio del Maratti divenne per gli artisti di stanza a Roma una garanzia, oltre che una necessità. Come se ciò non bastasse, il pittore presidiò ogni aspetto della vita artistica dell'Urbe, entrando fruttuosamente in dialogo con la scultura, l'architettura e il design di cornici e suppellettili. Stella Rudolph ha codificato questa eccezionale pervasività parlando di "modello Maratti".

Tre definizioni di Steffi Roetgen bastano ad illuminare le diverse gradazioni del marattismo. Spetta alla studiosa, infatti, la distinzione attraverso esempi concreti tra allievi, seguaci e imitatori. I primi ebbero un rapporto diretto e privilegiato col maestro e da lui furono incaricati di moltiplicarne le idee; i secondi rappresentano coloro che approfittarono di un lessico figurativo di facile presa e lo riusarono senza reazione; gli ultimi, infine, presero atto della moda in corso, ma la addomesticarono a proprio modo. Più generazioni di pittori furono condannate all'omologazione,

a una vita nella più stretta legalità accademica. Quell'eterna presenza fu una gioia per il Maratti perché rese ubiquo il suo pensiero nello spazio (finanche in Polonia, Norvegia e Danimarca) e nel tempo. Neanche la morte dell'ultimo allievo diretto, Agostino Masucci (nel 1758, a cento anni e più dall'esordio del marchigiano) avrebbe spento l'eco dei suoi insegnamenti. Valga per tutti l'esempio di Andrea Procaccini, pittore di camera di Filippo V di Borbone, che favorì l'ingresso del Maratti nel pantheon educativo della Real Accademia delle Belle Arti di San Fernando alla mercè di tanti apprendisti spagnoli, e tra questi di un insospettabile Francisco Goya. Gioia, quindi, ma anche dolore per la reputazione del pittore perché la sua ombra lunga sull'arte europea fu possibile solo a costo di saturare il mercato con repliche terribili, che hanno finito col rovinare la considerazione del loro stesso inventore. Non è un caso allora che, nel fuoco di fila delle polemiche antiseicentiste, il Maratti sia stato visto alternativamente come l'ultimo che fece saggiare a Roma il sogno dell'universalità ma anche il responsabile del declino che da allora era iniziato.

E pensare che l'avevano chiamato il pittore delle Madonne. Non aveva ancora espresso i suoi molteplici talenti, che già era tirato a forza nelle asprezze della concorrenza professionale. Una reputazione mortificata sul nascere perché lo accusavano di aver trovato nelle immagini devote di modesta grandezza la sua zona di comfort, oltre la quale si sarebbe perso. Avevano torto. Carlo Maratti fu affetto da una straordinaria forma di loquacità espressiva e con piglio spalmò le sue idee su ogni tecnica e formato. Col risultato che non c'è oggi collezione o asta in cui non figurino almeno un'opera catalogata entro l'ambito marattesco.

Per il Maratti passa il recupero di un'intera stagione della storia dell'arte che ancora fatica ad essere colta nella sua complessità. Ora più che mai si rende necessario riannodarne i fili della vita in sede monografica.