

Allievi, seguaci, imitatori e avversari – l'impronta marattesca nella pittura romana del Settecento e il suo tramonto

Steffi Roettgen

La carriera professionale di Carlo Maratti copre un arco di oltre sessant'anni (1657-1713) e perciò sono almeno tre le generazioni di allievi, chiamati all'epoca «giovani di studio», che man mano popolarono la sua bottega per istruirsi e per assisterlo nelle sue commissioni e che, di conseguenza, si adeguarono tanto alle sue richieste di collaborazione, che al suo repertorio stilistico. Nel 1730 Lione Pascoli fornì un elenco dei «bravi allievi», identificati con «Niccolò Berettoni, Giuseppe Passeri, Pietro de' Pietri, Michele Semini, Francesco Pavesi, Jacopo Fiammingo, Giuseppe Chiari, Antonio Balestra, Andrea Procaccini, Agostino Massucci ed altri»¹. Più esteso è invece l'elenco del Lanzi che comprese anche Giacinto Calandrucci, Tommaso Chiari e Stefano Pozzi, operando una distinzione tra il ristretto gruppo appartenente alla scuola romana e chi «uscito da quell'accademia tornò in sua patria e vi propagò la maniera di Carlo tanto allor applaudita»².

Il comune plauso, da sempre garante del successo, fu uno degli stimoli che spinsero artisti da tutte le parti del mondo di allora – soprattutto cattolico – a recarsi a Roma e ad iscriversi quantomeno all'Accademia di San Luca, se non a frequentare direttamente la bottega di Maratti, dotata di una struttura gerarchica paragonabile a una piccola impresa privata. Nel Settecento, l'Accademia di San Luca fu l'istituzione romana più autorevole e rinomata³ per apprendere «the official court style»⁴, come lo ha definito Robert Engass – equivalente del termine tedesco *Hofkunst*, concetto ormai affermato universalmente per evidenziare un linguaggio artistico al servizio di qualsiasi potere politico, compreso dunque il papato. Equivalente a una qualsiasi corte assoluta di età barocca, la Chiesa aveva un sostanziale interesse – forse ancora maggiore di una dinastia profana – a mantenere il controllo intellettuale e formale sulla produzione artistica. Sincronizzando il proprio stile con quello accademico, Maratti sviluppò un linguaggio artistico, appoggiato con fervore dal potere ecclesiastico, volto alla fedele osservanza delle norme etiche ed estetiche elaborate già dalla Controriforma e armonizzate al punto da incontrare il gradimento e l'attenzione universale. A partire della seconda metà del Settecento il termine scuola marattesca assunse invece un'accezione di noioso e insignificante, non soltanto per i cambiamenti di gusto ma anche per il logoramento e per la vasta diffusione di questo linguaggio, oramai appiattito su stilemi tipizzati. La stessa sorte, in precedenza e soprattutto a Roma, era già toccata ad altri linguaggi artistici



1. Scuola di Carlo Maratti, *I Santi Artisti*, 1700, olio su tela, 65 × 48,5 cm. Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Ricostruzione della collocazione dei dipinti nel 1787-1788 (a cura di Barbara Di Domenico, in *I Ritratti di Santi Artisti* 2014 [nota 6], pp. 32s.)
2. Roma, San Giovanni in Laterano, veduta generale dell'interno con il ciclo scultoreo dei Dodici Apostoli, 1703-1718 (foto Oscar Savio)

deteriorati dalla quantità di seguaci e imitatori e certamente anche dall'onnipresenza delle loro opere, soprattutto nelle chiese che erano i luoghi pubblici di allora. Dunque, al pari di Giorgio Vasari, Federico Zuccari, Giuseppe Cesari, Pietro da Cortona e Bernini, anche Maratti subì il destino di una condanna spietata da parte dei posteri.

Prima di guardare alla «sfortuna critica» della scuola marattesca vanno però chiariti i vari componenti di una «scuola» tra allievi, seguaci, imitatori ed eredi: definizioni spesso confuse e usate senza criterio di distinzione. Per intendere il significato di un alunno presso Maratti, e per distinguerlo dalle qualità proprie di un «seguace» e di un «imitatore», si prestano bene tre commissioni collettive. Queste illustrano in modo esemplare le diverse circostanze e condizioni dei singoli artisti coinvolti nelle imprese ricollegabili in vario modo al Maratti⁵. Il primo esempio è stato recentemente offerto da una piccola mostra dell'Accademia di San Luca dedicata ai ritratti dei santi artisti (fig. 1)⁶. Nel 1700, al momento della sua elezione a principe perpetuo, Maratti donò all'Accademia di San Luca una serie di quattordici ritratti a mezzo busto che furono collocati nella sala grande dell'Accademia, dove rimasero almeno fino al 1787. Nel documento che accompagna la donazione si legge: «Carlo Maratti nostro Principe havendo fatto fare dai suoi Giovani con la sua directione quattordici effigie [...] ne fece regalo alla nostra Accademia acciò si esponessero nella sala Accademica a' publica vista»⁷. Se da un lato è ovvia la comune matrice stilistica della serie, vi si possono però individuare differenze formali che dimostrano come nell'organismo di un'unica bottega, gli allievi (i «giovani») potessero trovare ancora spazio per formarsi una propria personale maniera. Fu comunque una maniera che non oltrepassò mai il «marchio» della bottega marattesca e, anzi, ne dimostrò l'efficienza e la capacità di adesione. La donazione servì dunque a dimostrare l'unità stilistica della scuola marattesca in senso stretto, ovvero la validità del metodo d'insegnamento introdotto dal Maratti⁸.

Il secondo esempio riguarda l'arredo scultoreo delle nicchie di San Giovanni in Laterano (fig. 2), affidato da Clemente XI alla direzione di Maratti, che fu responsabile del disegno di tutte le statue e in particolar modo di quelle eseguite da Camillo Rusconi⁹. Spesso è stato rilevato che, nonostante la partecipazione di sette scultori di differente provenienza e formazione, la serie eseguita tra 1703 e il 1718 si presenta con una singolare omogeneità stilistica e concilia le divergenze tra le correnti artistiche del Seicento per confluire in un «classicismo tardo barocco», uno stile considerato da Wittkower una invenzione di Carlo Maratti anche per quanto riguarda la scultura¹⁰. Con i disegni forniti agli scultori Maratti assunse infatti la stessa funzione d'intendente che in passato era toccata al Bernini¹¹. Per definire l'intero ciclo in rapporto al caposcuola sembra adatto il termine di seguace, che esprime il rapporto di lavoro tra l'intendente e gli esecutori, obbligati a osservare alla lettera un determinato prototipo. L'avvicinamento al linguaggio marattesco, concepito in conformità al luogo, che richiedeva uniformità per l'intero ciclo, in questo caso fu limitato e circoscritto nel tempo¹². Ci fu, infatti, anche chi si rifiutò di conformarsi al modello creato da Maratti (fig. 3), rinunciando proprio per questo motivo all'incarico¹³.

Ancora diverso è il terzo caso che dobbiamo richiamare, ovvero le dodici tele ovali con i profeti sempre destinate a San Giovanni in Laterano, terminate nel 1718, cioè cinque anni dopo la morte del Maratti che non era personalmente coinvolto nell'impresa. L'incarico fu in gran parte finanziato dal vescovo Franz Lothar von Schönborn¹⁴, il committente della residenza di Pommersfelden e della sua opulenta quadreria, e fu ripartito tra dodici pittori di grido presenti a quel tempo a Roma, tra cui tre rinomati allievi del Maratti: Giuseppe Chiari, Giovanni Paolo Melchiorri e Andrea Procaccini. Parteciparono all'impresa anche Francesco Trevisani, Sebastiano Conca, Benedetto Luti, Domenico Maria Muratori e Pier Leone Ghezzi i quali, nonostante la loro provenienza da contesti culturali non-romani, erano ormai affermati nell'Urbe. Al loro fianco lavorarono pittori che – come Garzi e Odazzi – si erano formati presso Pietro da Cortona, e il senese Nicola Nasini, allievo di Ciro Ferri, o ancora Marco Benefial, all'epoca non ancora famoso, ma scelto perché al servizio della famiglia Pamphilj, coinvolta nell'impresa laterana¹⁵. Soltanto Pier Leone Ghezzi, dal 1716 sottosegretario permanente dell'Accademia di San Luca, ma soprattutto al servizio del papa, si collocò con il suo *Profeta Michea* al di fuori degli stili maratteschi¹⁶. Sebbene il ciclo presenti un carattere omogeneo, sono co-



3. Carlo Maratti, *Studio per la statua di san Pietro*, matita nera su carta azzurra, 288 × 174 mm. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf (NRW), inv. FP 1283 (foto Medienzentrum der Landeshauptstadt Düsseldorf)

munque molte e rilevanti le flessioni stilistiche dal «modello Maratti», riconoscibile soltanto nell'impostazione generale. Tale denominatore comune concilia differenti tendenze stilistiche provenienti dall'eredità elaborata nel Seicento tramite i meccanismi della concorrenza artistica. Il termine di imitatore si presta bene in tal caso, data la diversità di orientamenti dei diversi pittori coinvolti in una commissione collettiva che impose di adeguarsi a un prototipo affermato. Se da un lato – ad esempio nelle pieghe – furono assorbiti elementi formali di stampo marattesco, è anche ovvio che nessun pittore rinunciò alla sua maniera. Tutto sommato e diversamente dagli scultori, i legami stilistici in comune andavano ben oltre il compito specifico (figg. 4-7)¹⁷. Non è però l'obiettivo di questa relazione di trattare nel dettaglio i singoli accostamenti al modello marattesco; va invece rilevato l'apporto intellettuale della commissione ecclesiastica nominata da Clemente XI che fu responsabile della scelta dei pittori e che esercitò un efficace controllo sul loro operato tramite i modelli e i cartoni. Con gli incarichi lateranensi si stabilì così il modello di Bellori e Maratti legato all'eredità accademica come norma vigente nel mondo romano; certe libertà individuali erano concesse nei limiti delle regole soprattutto per l'arte religiosa¹⁸.

Tenere scuola, cioè circondarsi di «giovani» che erano nella stessa misura allievi e assistenti e che ascoltavano attentamente i discorsi teorici, fu uno dei caratteri distintivi dei grandi maestri romani. Raffaello, era stato il primo a organizzare la sua bottega in modo moderno ed efficiente impostandola sul disegno, e a trasformarla in una vera e propria impresa con compiti e mansioni precise, calibrate sui diversi gradi di capacità e di istruzione dei suoi «giovani»¹⁹. Sullo stesso modello si erano sviluppate poi le botteghe di Annibale Carracci e di Domenichino, di Guido Reni e di Francesco Albani, allievi dei Carracci. La struttura gerarchica e nello stesso tempo collegiale di queste botteghe, fu tra le principali ragioni della fortuna della scuola romana per tutto il Seicento. Unire un'indole stilistica chiaramente identificabile alle diverse inflessioni individuali fu l'obiettivo di ogni caposcuola, da Raffaello a Vasari, dai Carracci a Pietro da Cortona e Bernini. Furono soprattutto i prestigiosi incarichi ecclesiastici a dimostrare l'autorevolezza e l'efficacia di questo principio. È solo con Maratti che si annunciò il suo definitivo tramonto, certamente derivato proprio dall'adesione incondizionata dei pittori di storia allora attivi a Roma e nello Stato della Chiesa al modello stabilito dal caposcuola insieme a Bellori²⁰. La tendenza all'elaborazione di uno stile omogeneo, favorito dalla pressante richiesta di opere da parte della Chiesa, comportò infatti il rischio della perdita di creatività e di vitalità. La competizione – lodata ancora da Pascoli²¹ – fu limitata a minime sfaccettature. Per convincersi degli effetti di omogeneizzazione è sufficiente esaminare il *corpus* dei disegni di figura premiati nei vari concorsi accademici²².

Il testo basilare per comprendere il programma del pensiero accademico è il famoso discorso *L'idea del pittore, scultore e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura* che Giovanni Pietro Bellori recitò nel maggio del 1664 all'Accademia di San Luca dopo l'elezione di Carlo Maratti a Principe²³. Incluso da Bellori come prefazione nella prima edizione de *Le Vite de' pittori*,



4. Francesco Trevisani, *Il profeta Baruch*, 1718. Roma, San Giovanni in Laterano, navata mediana, lato sinistro, V pilastro (foto GFN E 21134. Su autorizzazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione - MiBACT)
5. Benedetto Luti, *Il Profeta Isaia*, 1718. Roma, San Giovanni in Laterano, navata mediana, lato sinistro, VI pilastro (foto GFN E 21135. Su autorizzazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione - MiBACT)
6. Giovanni Paolo Melchiorri, *Profeta Ezechiele*, 1718. Roma, San Giovanni in Laterano, navata mediana, lato destro, V pilastro (foto Bibliotheca Hertziana/Gabi Fichera)
7. Sebastiano Conca, *Profeta Geremia*, 1718. Roma, San Giovanni in Laterano, navata mediana, lato destro, VI pilastro (foto Bibliotheca Hertziana/Gabi Fichera)

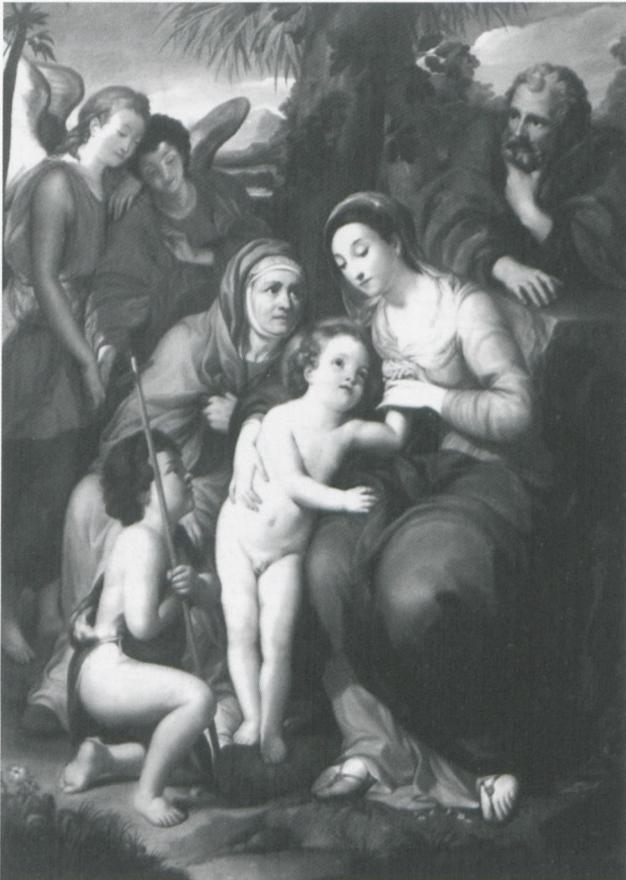
scultori e architetti moderni del 1672²⁴, il trattato è servito da riferimento per più di un secolo. Al testo di Bellori va però anche affiancata la «lezione magistrale» di Andrea Sacchi inserita da Lione Pascoli nella vita di Francesco Lauri (1612-1635), pubblicata soltanto nel 1736 ma riferibile agli anni dell'alunnato del Lauri presso lo stesso Sacchi²⁵. Partendo dal paragone tra pittura e retorica questa lezione fissa le regole per esprimere in maniera adeguata i moti e gli affetti, illustra i comportamenti che garantiscono il successo professionale. Secondo Sacchi la colpa maggiore di un artista è di non riconoscere i propri difetti: «[...] taluni [...] mentre credono di non aver difetti anno il principale, che è di voler troppo parere di non essere difettosi. E quanti ve ne sono, e non trovano mai chi gl'ammonisca»²⁶. Il rimedio proposto da Sacchi è il seguente:

«Deve perciò stare la gioventù, e chi le soprasta cogli occhi aperti nell'elezione de' maestri, perché da loro dipende, s'ella capace ne sia, ogni sua abilitazione, e fortuna. Imparando sovente per colpa loro ad essere difettosa primachè conosca i difetti, che se negli anni teneri non si correggono, crescono a dismisura, e diventano incorreggibili. Procuri dunque di cominciar bene; e non imparar tardi ciocchè deve imparare. Ed impari prima ad operar bene, che presto valendo più d'ogni altra cosa l'esperienza. E questa a poco a poco acquistandosi non si deve per ismoderata volontà d'andare avanti restare indietro. Da ciò comprender ben può quanto mal faccian coloro, che senza i doveri fondamentali o vogliono innanzi tempo passare a studiare sull'opere di chi non dovrebbero, o troppo avaccio far da maestri, e da sapienti senza conoscere [...] Prendano dunque l'istruzion dalla bocca nostra, come dalla loro pigliano il cibo i parti tenerini degli uccelli, i quali usciti dal nido non s'arrischiano a volar in alto [...]»²⁷.

La lezione di Sacchi, che all'apparenza segue il modello dell'educazione naturale, in verità rispecchia le tradizioni del mondo artigianale ed è garante di un sistema didattico che affonda le sue origini nelle antiche pratiche di bottega. Seguendo questa logica, un maestro consapevole non solo doveva agire con responsabilità nei confronti dell'allievo, ma doveva favorire anche la trasmissione di quei principi. È ovvio che il modello qui propugnato non permette strade nuove e diverse, ma tende invece all'infinita ripetizione del repertorio e al mantenimento dell'egemonia di mercato acquisita tra la committenza proprio in virtù dello stile. Anche Carlo Maratti, cioè l'allievo più famoso di Sacchi, soggiacque a questo regolamento. Appena entrato come giovane nel suo studio Sacchi «[...] gli proibì però subito non solo il dipignere, ma il guardare a' colori, e gli dette le prime lezioni di disegno»²⁸. Il saper disegnare prima di prendere in mano il pennello era il principio base della scuola romana come erede della fiorentina. Se nella lenta ma inesorabile e ben calcolata ascesa a caposcuola dei pittori romani Maratti oltrepassò l'orizzonte pedagogico e le ambizioni del suo maestro²⁹, lo fece anche grazie all'uso programmatico del disegno come vettore dell'ideale canonizzato da Bellori. Non è il caso di ripetere quanto è stato scritto dalla critica più avvertita sul ruolo essenziale che il disegno occupa nel pensiero di Bellori e nella didattica di Carlo Maratti³⁰. Va tuttavia rilevato che la strategia dell'insegnamento sistematico non solo fu un mezzo efficace per ottenere commissioni prestigiose da parte di papi e di porporati, ma servì anche a difendere la propria posizione dominante da quegli

artisti esclusi dalla «casta», come attestano le ripetute discussioni accademiche sulle categorie di artisti ammessi ad esercitare l'insegnamento³¹.

Tramite l'insegnamento accademico i ceti dirigenti controllavano la diffusione di modelli pittorici conformi alla dottrina controriformistica. Come noto, nel 1957 Federico Zeri condannò duramente questa catena di trasmissione bisecolare coniando l'ormai emblematica espressione di «pittura senza tempo»³². Anche coloro che non condividono il biasimo dello studioso non possono però prescindere dalla validità di questa diagnosi che, ben oltre Scipione Pulzone, costituisce l'oggetto principale del libro. Ciò che per Zeri era oggetto di biasimo, vale a dire la perdita de «il passo con il tempo» dell'arte dei papi, fu invece un sintomo di continuità, conforme alla struttura e alle necessità dello stato ecclesiastico, sempre alla ricerca di un delicato equilibrio tra dottrina normativa e immaginazione, ossia tra i modelli paradigmatici e lo studio dal vero. Definendo il Settecento romano rappresentato da Batoni, Luti, Benefial, Mengs e Cades «il canto del cigno nei rapporti tra arte e Chiesa»³³, Zeri si fece portavoce di una critica d'arte ancora fiduciosa del dogma dello sviluppo stilistico e ancora impreparata a prendere in considerazione le condizioni storiche,



8. Anton Raphael Mengs, *Sacra Famiglia con santa Elisabetta, san Giovannino e due angeli*, 1749, olio su tela. Londra, collezione privata (foto dei proprietari)

teologiche e sociali dei fenomeni artistici disprezzati per il loro immobilismo e per la loro sterilità. Mantenere o riallineare la conformità del linguaggio espressivo e formale alle norme stabilite dalle autorità teologiche fu, infatti, un obiettivo che, perseguito con maggiore o minore tenacità e metodo, rimase pur sempre valido per la Chiesa durante l'*ancien régime*, non ultimo perché garantiva ai pittori di storia un rango più elevato e un successo economico non indifferente. Volendo applicare un simbolo grafico alla struttura della pittura romana nel lasso di tempo qui considerato, non vi si presta, infatti, una freccia o un fascio direzionale come quelli di solito utilizzati per visualizzare sviluppi epocali, ma piuttosto una specie di spirale che si avvolge intorno a un punto centrale, dal quale è inscindibilmente condizionato. Continuando ad adottare questa immagine, la spirale perde infine la sua molla di trazione e con essa la sua ragione d'essere.

Questo breve prologo metodologico aiuta a cogliere le posizioni degli avversari del marattismo, sempre più numerosi dopo la metà del secolo, ma già riconoscibili in una fase ancora ampiamente dominata dagli allievi di Maratti. A parte alcune critiche dei contemporanei³⁴, la prima stoccata – ancora dissimulata – alla tradizione marattesca venne data dal giovane Mengs nel 1749, alla fine del suo secondo tirocinio romano, epoca in cui l'artista aveva una conoscenza già abbastanza profonda del mondo artistico locale. Al commento di un monsignore, che intendendo fargli un complimento aveva paragonato la sua *Sacra Famiglia* (fig. 8, tav. II) a Maratti, Mengs gentilmente rispose che, al contrario l'idea di emulare Maratti non lo aveva minimamente sfiorato³⁵. Ne dobbiamo arguire che, nel 1749, un pittore giovane e ambizioso come Mengs certamente era ben consapevole che scegliere Maratti come riferimento stilistico non gli avrebbe certo garantito il successo. La prospettiva di Mengs era invece rivolta all'origine della catena accademica, cioè a Raffaello. Anche Batoni, al suo arrivo a Roma nel 1727, preferì orientarsi sulla tradizione più antica, come si evince da una sua lettera al marchese Sardini, suo mecenate: «che io abia adeguare al divino Raffaello pittore da me molto amato, e venerato sopra tutti li altri»³⁶. In sintesi: i due pittori che più avrebbero influenzato l'andamento della scuola romana nella seconda metà del Settecento presero espressamente le distanze da Maratti e dalla sua scuola per guadagnare terreno fertile al proprio lavoro, garantendosi il consenso dei committenti romani grazie al riferimento diretto a Raffaello. La strategia era certamente adeguata alla situazione, ma la sostanza del programma non cambiava, come si evince dalla copia del giovane Mengs, derivata dall'incisione di Pietro Aquila (fig. 9, tav. I), a sua volta basata su un disegno di Maratti, nel volume con le incisioni delle pitture di Raffaello nelle Stanze Vaticane, pubblicato nel 1675³⁷. Infatti, parlando di Maratti, il giudizio di Mengs è molto equilibrato:

«Roma fu un poco più felice; perché ad Andrea Sacchi successe Carlo Maratta suo discepolo, il quale si applicò molto a disegnar le opere di Raffaello nel Vaticano, e prese perciò fin dalla sua gioventù amore allo studio serio, ed esatto; ma il gusto generale del suo tempo non gli permise di seguire interamente il carattere Raffaellesco, e l'occasione di dipingere sempre Madonne, e quadri di altari lo portarono a farsi uno stile misto di quello



9. Anton Raphael Mengs, *Le tre arti sorelle in lamento per la morte di Raffaello* (da Carlo Maratti e Pietro Aquila, *Veteris ac Novi Testamenti*, Roma 1675), firmato e datato «A.R. Mengs Fec. a Roma 1741», acquerello marrone e grigio su carta bianca, 308 × 390 mm. Londra, The British Museum, inv. 1928, 1016.10 (foto © The Trustees of the British Museum)

de' Caracci, e di Guido; e con ciò sostenne la pittura in Roma, che non precipitasse come altrove [...]»³⁸.

La sua critica si limita al fatto che Maratti «benché egli facesse tutti gli studi pel naturale, si conosce da quegli stessi, che era nella preoccupazione di non seguitare la sua semplicità». Anche alla sua scuola – vista come «l'ultima» – Mengs concede «[...] un certo stile di squisitezza, che per altro dà nell'affettazione»³⁹. In fondo gli ideali e i modelli esemplari di Batoni e di Mengs non sono diversi da quelli di Maratti, che Balducci definì «il Raffaello dei suoi tempi»⁴⁰, e dei suoi predecessori. Entrambi furono però convinti di essere aderenti, l'uno più dell'altro, al loro idolo Raffaello e di poter comprendere l'essenza più pura del suo stile perché sempre attenti a studiarlo e a copiarlo, eliminando direttamente le deformazioni dovute al gusto del tempo. In una lettera del 1767, nel rispondere a un giovane pittore che gli aveva chiesto consiglio, Mengs fece il punto sulla sua esperienza giovanile:

«[...] Ella mi domanda, se sia meglio studiare in Roma sotto un maestro; o se sia meglio studiare da per sè le opere de' valentuomini, che ivi si ritrovano. Di qual parere

io possa essere su questo particolare, lo testimonia la condotta mia, che fu di studiare sempre le opere de' valentuomini; perché vedevo il funesto esempio di tanti giovani invecchiati negli studj de' professori, quasi senza il minimo frutto. Sentivo i pareri dei migliori fra quelli: gli uni davano per regole le pure azioni pratiche de' loro maestri; altri contraddicevano un giorno quello, che il giorno avanti aveano raccomandato agli scolari come regole infallibili; altri parlavano in un modo, ed operavano all'opposto; e tutti si disprezzavano l'un l'altro. Non vidi altro, che invidia; le scuole divise in sette, e Roma ridotta in un laberinto, in cui quasi necessariamente dovevo perdermi. Non ebbi allora altra scorta, che la ragione, e i documenti che avevo ricevuto nella mia educazione, mediante la lettura de' buoni libri, principalmente delle vite de' pittori. In essi cercavo come aveano fatto que' primi uomini, che erano riusciti valenti. Vi trovai un Michelangelo, che il primo franse le catene dello stile secco [...]»⁴¹.

Leggendo la parola «sette» come plurale di «setta» e non come numero si riesce a comprendere da quale clima ostile e confuso un giovane pittore straniero fosse accolto nell'ambiente romano attorno al 1740. Se non ci si associava a una delle «sette», v'era poca speranza di affermarsi professionalmente. L'affrancamento da questo sistema era possibile soltanto con l'indipendenza economica, che nel caso di Mengs fu garantita dalla borsa di studio finanziata dalla corona di Sassonia. Ciò gli consentì anche lo studio libero delle «fonti del buon gusto» (Lanzi), ovvero delle opere anteriori alle scuole accademiche, oltre che la possibilità di avere uno sguardo ormai distaccato sul ricco patrimonio romano, soprattutto scultoreo, ma anche su Michelangelo. Rimasto escluso dal sistema accademico, il Buonarroti diventò l'eroe della generazione successiva, che vide in Batoni, ma soprattutto in Mengs, soltanto il braccio operativo del fiacco ed esaurito accademismo romano⁴². In un passo del suo XIV discorso pronunciato nell'agosto del 1788, Joshua Reynolds sostenne che il nome di Gainsborough sarebbe stato iscritto nella storia dell'arte e che le fatiche e i talenti degli artisti inglesi si sarebbero dovuti contrapporre alla reputazione immeritabilmente attribuita ai rappresentanti della scuola romana. Dopo aver fatto il confronto tra la sottovalutata e meno privilegiata scuola inglese e la sopravvalutata pittura italiana Reynolds affermò:

«Su questa base, per quanto instabile, mi azzarderò a profetizzare che due degli ultimi eminenti pittori di quel paese, ossia Pompeo Batoni e Raphael Mengs, per quanto i loro nomi possano suonare grandi al nostro orecchio, decadranno ben presto al rango di Imperiale, Sebastiano Conca, Placido Costanza, Masuccio e gli altri loro immediati predecessori, i quali, benché altrettanto rinomati durante la vita, sono ora caduti in uno stato molto simile al completo oblio. Non dico che quei pittori non fossero superiori all'artista cui mi riferisco, e di cui lamentiamo la perdita (cioè Gainsborough), in una certa pratica consuetudinaria che, agli occhi dei comuni osservatori, ha l'aria di una sapiente composizione e mostra una sorta di rassomiglianza superficiale con la maniera dei grandi uomini che li precedettero. Lo so molto bene ma so ugualmente che chiunque sia in cerca di una vera e durevole reputazione deve disimparare gran parte del metodo comune e risaputo che si può così bene osservare nelle opere degli artisti da me menzionati. Per parte mia confesso di essere maggiormente attratto e soggiogato da quella possente impressione di natura che Gainsborough ha esibito nei suoi ritratti e nei paesaggi e dall'interessante semplicità ed eleganza dei suoi piccoli e

sciatti mendicanti, ben più che da ogni altra opera di quella scuola dal tempo di Andrea Sacchi, o forse potrei dire di Carlo Maratta; due pittori che si possono ben definire ultimi romanorum»⁴³.

Di solito il giudizio di Reynolds su Mengs e Batoni come capiscuola della pittura romana è citato al di fuori del suo contesto, offuscando quindi il vero messaggio che ritiene che un artista ha bisogno di «disimparare» per poter essere autentico e originale. Un'affermazione che coincide con uno dei principi fondamentali della modernità⁴⁴. Sostenendo che due tra i più rinomati pittori dell'epoca fossero già vicini al tramonto soltanto perché lontani eredi del passato, Reynolds aveva come vero bersaglio tutta la pittura di storia di stampo tradizionale. Indubbiamente, dietro l'attacco dell'ambizioso e orgoglioso pittore britannico si celava anche l'invidia di chi non era stato favorito da quelle condizioni culturali che, rispetto alla situazione inglese, per secoli avevano agevolato la lunga stagione della pittura di storia in Italia. La novità del suo approccio consiste però nella sfida all'intero sistema accademico, che egli svilò interpretando un difetto – cioè la carente educazione accademica in Inghilterra – come un vantaggio di partenza per il futuro successo. Il monito di Reynolds, rivolto alla gioventù che frequentava l'Accademia londinese, non squalificava però *in toto* l'imitazione delle opere dei grandi artisti del passato, ma ne condannava solo la loro trasformazione in modelli assoluti. L'accusa rivolta alla scuola romana metteva dunque in discussione l'intero sistema didattico, basato sulla gerarchia delle scuole e sull'imitazione di modelli prestabiliti, che facilitava la corruzione dei «pregi artistici che lungi dall'essere connaturati a quest'arte sono il risultato di personali conquiste dell'artista», incorrendo nel rischio «di divenire brutte copie di buoni pittori anziché eccellenti imitatori della grande, universale verità delle cose»⁴⁵.

Contrariamente a Reynolds, Luigi Lanzi⁴⁶ giudicò la pittura romana del Settecento ancora garante di una continua crescita dell'arte, debitrice del suo avanzamento a Roma, dove non si era «mai perduto affatto il buon senso». Custodi di questa posizione privilegiata dell'Urbe erano, secondo l'abate, le «migliori fonti del gusto in tante opere di statue greche e in tante opere di Raffaello»⁴⁷. La periodicità con la quale, proprio a Roma, si sono susseguiti i vari tentativi di ritorno alle «fonti del gusto» dipese dal governo ecclesiastico che, a partire dalla Controriforma, favorì un modello artistico basato su valori estetici in consonanza con la fede. In fin dei conti, l'ideale del Raffaello *redivivus* fu una specie di Fata Morgana che accompagnò la storia dell'arte sin dal tempo di Federico Zuccari e – almeno a Roma – persistette anche dopo la fine dell'antico regime della Chiesa, grazie a un gruppo di artisti nordici e eccentrici dediti alla riscoperta di Raffaello prima del suo periodo romano. Anche costoro – i Nazarení – erano convinti di vedere l'Urbinate con occhi nuovi e, infatti, le loro opere dimostrano che tale visione fosse totalmente differente da come era stato interpretato dai capiscuola romani. Il loro idolo fu un Raffaello privato dell'antico e dell'emozione, di fatto ridotto a un madonnaro piuttosto ingenuo⁴⁸. Questa ingenuità, allora interpretata come purezza, fu il risultato di una cesura netta con la tradizione accademica che assunse sul serio l'impegno ad astrarsi dal gusto del tempo.

Il tramonto della visione del Lanzi, diffusasi nell'Ottocento anche in Italia⁴⁹, è collegabile alla perdita delle opere che secondo Lanzi erano state le perenni «fonti del gusto», dovuta in gran parte alla rapina napoleonica, ma anche al calo di autorità del canone classico basato sulla statuaria romana, che viceversa Lanzi riteneva ancora l'apice della cosiddetta epoca classica dell'antichità greca. Convinto che la perfezione e la bellezza artistica derivassero dal saper imitare e comporre i singoli elementi della bellezza per conseguire una creazione emendata dai difetti della natura umana, Lanzi non fu in grado di concepire un'arte libera da queste norme, avendo come fine la visione di una bellezza superiore, propria delle immagini del divino. Mentre egli si fidò delle potenzialità innovatrici della tradizione romana, che dal tardo Cinquecento sino al Settecento si era periodicamente rinnovata col continuo richiamo ai principi accademici, Reynolds si ribellò a questa tradizione rivendicando il diritto di rompere con la prassi tradizionale. I due concetti rispecchiano posizioni geo-culturali divergenti che in parte derivano ancora dalla famosa *querelle* francese tra i classici e i moderni alla fine del Seicento.

La condanna di Reynolds del marattismo e dei suoi eredi fu profetica, tanto più se si esamina la sfortuna critica del Settecento romano durante il lungo periodo che va dagli inizi del Romanticismo fino al Novecento inoltrato. Soltanto nella seconda metà del Novecento s'iniziò a manifestare una diversa considerazione della pittura romana del Settecento. Nonostante i numerosi studi al riguardo, resta il problema essenziale della pittura di storia – categoria sulla quale si era basata nel tempo l'apprezzamento della pittura romana – che ai giorni nostri non gode di grande simpatia presso gli amatori – ossia consumatori – d'arte; un fenomeno questo che interessa soprattutto il mondo nordico e protestante. Le due recenti mostre sul Settecento Romano o altre iniziative assunte per avvicinare un pubblico più vasto ai protagonisti dell'epoca hanno attirato, infatti, soprattutto gli specialisti. Tale circostanza, spesso negletta, influenza anche l'atteggiamento dei giovani ricercatori. Abbagliata dall'attrazione dell'arte moderna e postmoderna, il mondo dell'istruzione storico-artistica d'oggi riflette troppo poco le radici lontane di atteggiamenti che influenzano tuttora le preferenze di gusto nella cultura visiva.

Ragionando infine sulle possibili strategie per uscire dal dilemma e dare una spinta alle ricerche in questo ambito, c'è da augurarsi che un ruolo fondamentale spetti all'immenso *corpus* di disegni usciti dalla bottega e dalla scuola del Maratti che, rispetto alle sue pitture tuttora in attesa del catalogo ragionato, è ben accessibile tramite i relativi repertori. Un altro fulcro di ricerche sul «cosmo» Maratti potrebbe essere interrogare e rivedere – tramite confronti con altri casi analoghi – l'apparato metodologico, per sviluppare nuovi approcci ai complessi rapporti tra la produzione artistica di Maratti, spesso di altissimo livello qualitativo, e la vasta schiera di scolari, seguaci e imitatori che, adottando il suo stile, ne hanno diluito e deformato la sostanza, al punto che ancora non disponiamo degli strumenti metodologici per valutare a fondo i meccanismi e le sfaccettature dei sistemi di trasmissione che generarono l'universale diffusione del marattismo fino al suo tramonto.

NOTE

¹ Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni* (1730-1736), 2 voll., rist. anast. Roma 1965, vol. 2, p. 145.

² Luigi Lanzi, *Storia Pittorica della Italia, dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo* (1809), a cura di Martino Capucci, 3 voll., Firenze 1968-1974, vol. 1 (1968), p. 402.

³ *Aequa potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento* (catalogo della mostra Roma), a cura di Angela Cipriani, Roma 2000.

⁴ Robert Enggass, *Early Eighteenth-Century Sculpture in Rome: an Illustrated Catalogue Raisonné*, Pennsylvania State University Press 1976, p. 99; Robert Enggass, «Settecento Sculpture in St. Peter's: an Encyclopedia of Styles», *Apollo* 113, 288 (1981), pp. 74-81, qui p. 74.

⁵ Silvia Blasio, «Scolari, seguaci e imitatori di Carlo Maratti nel maceratese», in *Il magistero di Carlo Maratti nella pittura marchigiana tra Sei- e Settecento*, a cura di Costanza Costanzi e Marina Massa, Milano 2011, pp. 129-153.

⁶ *I ritratti di Santi artisti. Una regia di Carlo Maratti per l'Accademia di San Luca* (catalogo della mostra Roma), a cura di Marica Marzinotto, Valeria Rotili e Stefania Ventra, Roma 2014.

⁷ Marica Marzinotto, «La donazione dei Santi Artisti di Carlo Maratti per l'Accademia di San Luca. Contesto culturale e portato simbolico», in *I ritratti di Santi Artisti* 2014 (nota 6), pp. 11-18, p. 11.

⁸ PASCOLI (1730-1736) 1965 (nota 1), vol. 2, p. 185.

⁹ Christopher Johns, *Rome in the Age of Clement XI*, Cambridge 1993, qui pp. 76-84. Vedi anche: Jennifer Montagu, «Maratti e la scultura», in *Maratti e l'Europa* (atti del convegno, Roma 2013), a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prospero Valenti Rodinò e Sebastian Schütze, Roma 2015, pp. 53-66, qui pp. 60-65.

¹⁰ Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750* (1958), Harmondsworth 1978, p. 436.

¹¹ JOHNS 1993 (nota 9), p. 84.

¹² Angela Negro, «La decorazione clementina di San Giovanni in Laterano», in *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721* (catalogo della mostra Urbino/Roma), a cura di Giuseppe Cucco, Venezia 2001, pp. 99-109.

¹³ Jean-Baptiste Théodon rinunciò all'incarico «per non sottoporsi alla direzione di Carlo Maratti», cfr. NEGRO 2001 (nota 12), p. 102 (citazione da Francesco Valesio, *Diario di Roma 1701-1742*, a cura di Gaetana Scano e Giuseppe Graglia, Roma 1977-1979, p. 629).

¹⁴ Giovanni Mario Crescimbeni e Alessandro Baldeschi, *Storia della SS. Chiesa Papale Lateranense nell'anno 1723*, Roma: Stamperia di S. Michele a Ripa Grande 1723, cfr. JOHNS 1993 (nota 9), p. 88.

¹⁵ Liliana Barroero, *Benefial*, Milano 2005, pp. 67s.

¹⁶ *Pier Leone Ghezzi. Settecento alla moda* (catalogo della mostra Ascoli Piceno), a cura di Anna Lo Bianco, Venezia 1999, p. 13.

¹⁷ NEGRO 2001 (nota 12).

¹⁸ NEGRO 2001 (nota 12), pp. 274-281, cat. nn. 113-120.

¹⁹ Konrad Oberhuber, «Die Werkstatt Raffaels», in *Künstlerwerkstätten der Renaissance*, a cura di Roberto Cassanelli e Sylvie Béguin, Zurigo 1998, pp. 257-274.

²⁰ Lanzi apre con Maratti la sua «quinta epoca» della Scuola romana che finisce con Giuseppe Cades (LANZI [1809] 1968 [nota 2], vol. 1 [1968], pp. 390-424).

²¹ «E quando nella republica litteraria è mancata la gara, son mancati i soggetti di gran valore.» (PASCOLI [1730-1736] 1965 [nota 1], vol. 1, p. 185).

²² *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, a cura di Angela Cipriani, 3 voll., Roma 1989, vol. 2: Concorsi e accademie del secolo XVII.

²³ Elizabeth Cropper, «L'Idea di Bellori», in *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori* (catalogo della mostra Roma), a cura di Evelina Borea e Carlo Gasparri, 2 voll., Roma 2000, vol. 1, pp. 81-86.

²⁴ Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, a cura di Evelina Borea, introduzione di Giovanni Previtali, 1 ed. 1976, 2 voll., Torino 2009, vol. 1, pp. 13-25.

²⁵ PASCOLI (1730-1736) 1965 (nota 1), vol. 2, pp. 77-87.

²⁶ PASCOLI (1730-1736) 1965 (nota 1), vol. 2, p. 85.

²⁷ PASCOLI (1730-1736) 1965 (nota 1), vol. 2, p. 85.

²⁸ PASCOLI (1730-1736) 1965 (nota 1), vol. 1, p. 136.

²⁹ Manuela B. Mena Marqués, «Carlo Maratti e Raffaello», in *Raffaello e l'Europa: dall'equilibrio centripeto alla diaspora* (atti del IV Corso internazionale d'Alta Cultura, Roma 1990), a cura di Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna, Roma 1990, pp. 541-563, qui p. 552.

- ³⁰ Simonetta Proserpi Valenti, «Il disegno per Bellori», in *L' Idea del Bello 2000* (nota 23), vol. 1, pp. 132-139.
- ³¹ Melchiorre Missirini, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca*, Roma 1823, pp. 197, 222.
- ³² Federico Zeri, *Pittura e controriforma - alle origini dell'arte senza tempo*, 1 ed. 1957, Torino 1981.
- ³³ ZERI (1957) 1981 (nota 32), p. 112.
- ³⁴ Per la critica al dipinto del *Battesimo* in San Pietro, alla quale Maratti diede una replica, cfr. Jörg Martin Merz, «Marattis Taufe Christi in Sankt Peter: eine Kritik und ihre Replik», *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 36 (2009), pp. 301-325 (con i documenti integrali trascritti).
- ³⁵ *Des Ritters Anton Raphael Mengs ersten Malers Karl III. König in Spanien hinterlaßne Werke*, a cura di Christian Friedrich Prange, 3 voll., Halle 1786, vol. 1, p. 223.
- ³⁶ La lettera, datata 18 giugno 1740, si conserva nel Fondo Sardini presso l'Archivio di Stato di Lucca. È pubblicata in *Mostra di Pompeo Batoni. Catalogo; in appendice il carteggio del Batoni all'Archivio di Stato di Lucca* (catalogo della mostra Lucca), a cura di Isa Belli Barsali, Lucca 1967, pp. 260s. e parzialmente ripresa da Edgar Peters Bowron, «Batoni disegnatore», in *Pompeo Batoni 1708-1787. L'Europa delle Corti e il Grand Tour* (catalogo della mostra Lucca), a cura di Liliana Barroero e Fernando Mazzocca, Milano 2008, pp. 96-119, p. 96.
- ³⁷ Hans Ost, «Ein Ruhmesblatt für Raphael bei Maratti und Mengs», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 28 (1965), pp. 281-298.
- ³⁸ *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore del re cattolico Carlo III*, a cura di Giuseppe Nicola d'Azara e Carlo Fea, 2 voll., Roma 1787, vol. 2, p. 241 (Lettera ad un amico).
- ³⁹ *Opere di Antonio Raffaello Mengs 1787* (nota 38), vol. 2, p. 174 (Lettera a Antonio Ponz, stampata a Madrid nel 1776).
- ⁴⁰ Francesco Saverio Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII (1725-1730)*, a cura di Anna Matteoli, Roma 1975, p. 307.
- ⁴¹ *Opere di Antonio Raffaello Mengs 1787* (nota 38), vol. 2, p. 302 (Lettera al Signor Raimondo Ghelli).
- ⁴² Per esempio Carl Ludwig Fernow (1806), cfr. Steffi Roettgen, «[...] des XVIII Jahrhunderts rühmlichst ausgezeichnetester Maler, nicht bloß seines Volkes, sondern aller» - La controversa percezione di Mengs in Europa», in *Paesaggi europei del Neoclassicismo*, a cura di Giulia Cantarutti e Stefano Ferrari, Bologna 2007, pp. 297-324, pp. 302s.
- ⁴³ Sir Joshua Reynolds, *Discorsi sull'arte*, a cura di Andrea Gatti, Segrate 1997, pp. 227s.
- ⁴⁴ Il concetto ripreso in seguito da teorici e artisti del romanticismo culmina in un commento emblematico di Pablo Picasso ad una mostra di disegni infantili tenutasi a Parigi nel 1956. Entusiasmato dai disegni, Picasso disse a Sir Herbert Read: «Als ich so alt war wie diese Kinder, da konnte ich zeichnen wie Raffael. Es hat viele Jahre gedauert, bis ich zeichnen konnte wie diese Kinder»; cfr. Jonathan Fineberg, «Pablo Picasso: Das Spiel mit der Form», in Helmut Friedel e Josef Helfenstein (a cura di), *Mit dem Auge des Kindes: Kinderzeichnung und moderne Kunst* (catalogo della mostra Monaco di Baviera/Berna), Stoccarda 1995, p. 143.
- ⁴⁵ REYNOLDS 1997 (nota 43), p. 239.
- ⁴⁶ La prima edizione della *Storia pittorica dell'Italia* apparve con il titolo *La Storia pittorica della Italia inferiore o sia delle scuole fiorentine senese romana napoletana, compendiate e ridotta a metodo per agevolare a' diletstanti la cognizione de' professori e de' loro stili*, Firenze: stamperia di Ant. Giuseppe Pagani e Comp. 1792, cfr. Martino Capucci, «Nota alla Storia pittorica», in Lanzi (1809) 1968-1974 (nota 2), vol. 3 (1974), pp. 465-522, in particolare p. 466.
- ⁴⁷ LANZI (1809) 1968-1974 (nota 2), vol. 1 (1968), p. 431.
- ⁴⁸ Sybille Ebert-Schifferer, «Raffaello e le sue reincarnazioni», *Atti e studi Accademia Raffaello*, 1 (2006), pp. 1-30, qui pp. 20-22.
- ⁴⁹ COSTANZI/MASSA 2011 (nota 5), p. 7 (dove si cita il severo giudizio sugli allievi e seguaci di Maratti espresso da Amico Ricci, in *Memorie storiche delle arti e degli artisti nella Marca di Ancona*, Macerata 1834).