

Sommario

Prefazione	
<i>Rettrice of the Kunstakademie Düsseldorf</i>	9
Carlo Maratti a Düsseldorf – un catalogo inventariale	
<i>Sonja Brink</i>	10
I disegni di Carlo Maratti a Düsseldorf	
<i>Simonetta Prosperi Valenti Rodinò</i>	18

CATALOGO

Disegni giovanili (senza opere), 1640–1650 (nn. 1–23)	36
Disegni per dipinti, in ordine cronologico	
– Disegni per dipinti, 1644–1655 (nn. 24–78)	50
– Disegni per dipinti, 1657–1668 (nn. 79–118)	96
– Disegni per dipinti, 1669–1679 (nn. 119–202)	130
– Disegni per dipinti, 1680–1695 (nn. 203–262)	186
– Disegni per Dipinti, 1690–1696 (nn. 263–333)	230
– Disegni per Dipinti, 1700–1710 (nn. 334–370)	284
Disegni per incisioni (nn. 371–398)	310
Disegni per opere perdute, non rintracciate o non realizzate (nn. 399–451)	336
Disegni dei quali non si accetta l’attribuzione a Maratti (nn. 452–476)	370
Copie e attribuzioni dubbie (nn. 477–569)	382
Disegni non autografi di Maratti (nn. 570–576)	408

APPENDICE

Concordanze	414
Bibliografia	424
Crediti fotografici	437
Colophon	439



I disegni di Carlo Maratti a Düsseldorf

Nel 1967 Eckhard Schaar pubblicava, insieme ad Ann Sutherland Harris, il catalogo dei disegni di Carlo Maratti e Andrea Sacchi della Kunstakademie di Düsseldorf in deposito presso il Kunstpalast della città. Si trattava di un lavoro esemplare, valido ancor oggi nel suo approccio scientifico e metodologico, in cui l'autore aveva potuto ricostruire le molteplici attività di Maratti attraverso i disegni del museo, ma ovviamente con le conoscenze e i mezzi limitati del tempo. In prima linea la scarsa documentazione fotografica, tutta in bianco e nero (per lo più dell'antico e benemerito Gabinetto Nazionale Fotografico di Roma), dei molti dipinti del pittore sparsi nelle chiese di Roma e di altri centri in Italia e nei vari musei del mondo (Fig. pagina a fronte). Inoltre egli utilizzò, come gli eruditi del Settecento, anche le più di 100 incisioni *d'après* opere di Maratti presenti nello stesso fondo. A questi fattori si aggiungeva la difficoltà di accedere a collezioni: basti citare quale esempio, i dipinti del Museo dell'Ermitage a San Pietroburgo provenienti dalla collezione del Marchese Niccolò Maria Pallavicini, passati poi in Inghilterra da Walpole ed acquistati da Caterina II, allora inaccessibili ma riemersi in vari musei russi a seguito della ricognizione fatta di recente (2002) da Larissa Dukelskaya e Andrew Moore, con la collaborazione di Svetlana Vsevolzhskaya.¹

Da queste considerazioni è nata l'idea, suggeritami da Sonja Brink durante le due giornate di studio a Roma dedicate a Carlo Maratti in occasione del centenario della sua scomparsa (2013 e 2015),² di ripubblicare, dopo più di cinquant'anni, il catalogo di Schaar sui disegni del pittore a Düsseldorf, alla luce dei più recenti – e numerosi – studi sul pittore, in considerazione dell'ampliamento della bibliografia in merito, nonché della ricomparsa di varie opere dell'artista negli ultimi decenni del secolo scorso e dei primi di questo. Inoltre il volume di Schaar, seguendo i criteri dell'epoca, illustrava i quasi 500 disegni autografi solo con 83 tavole e 26 figure di confronto, tutte rigorosamente in bianco e nero: ciò limita notevolmente la leggibilità dell'immagine e toglie molto del fascino della grafica di Maratti, giocato sui contrasti delle matite rossa e nera su carte colorate. Sulla base di queste constatazioni, che nulla tolgono alla validità del lavoro di Schaar, è derivata l'idea di pubblicare tutte le immagini a colori, in linea con i più recenti cataloghi della collezione di Düsseldorf³.

Come si potrà notare, molte sono state le aggiunte dei disegni riferiti ad opere in questa seconda edizione, grazie, come già detto, alle numerose aggiunte di dipinti, inventari e bibliografie apportate al catalogo di Maratti in questi ultimi anni da numerosi studiosi. Ciò

ha reso possibile ricostruire tutta l'attività grafica e pittorica dell'artista in modo davvero unico, con un percorso fattibile attraverso la comparazione con l'altro fondo di disegni, in parte analogo, conservato alla Real Academia de Bellas Artes di Madrid, apprezzabilmente disponibile on line.

Il fondo dei disegni romani del XVII e XVIII secolo nel Kunstpalast a Düsseldorf è universalmente noto a tutti gli studiosi che si sono occupati di questo periodo, anche grazie ai molti cataloghi monografici prodotti negli anni sui disegni di questa raccolta dai maggiori studiosi del disegno italiano: Dieter Graf per Giovan Battista Gaulli, Guglielmo Cortese, Giacinto Calandrucci e Giuseppe Passeri;⁴ Sonja Brink per Giovanni Baglione, Pierfrancesco Mola e Antonio Molinari;⁵ Erich Schleier per Giovanni Lanfranco;⁶ Jörg Merz per Pietro da Cortona e cortoneschi,⁷ ed infine Francesco Grisolia per Giovan Battista Beinaschi.⁸ A questi vanno aggiunti i due curati da Sonja Brink sui disegni del Cinquecento,⁹ periodo ben rappresentato nella raccolta ma sino ad allora assai poco – ed ingiustamente – preso in considerazione.

Dall'analisi di tutti questi cataloghi, preziosi strumenti per la conoscenza di un artista, per la divulgazione del materiale e per la tutela di esso, emerge chiara la politica intelligente svolta negli anni dai vari direttori e curatori

della collezione dell'Accademia conservata nel Kunstpalast di Düsseldorf, da Schaar, Graf, Schulze Altcapenberg sino a Sonja Brink. A tutti va riconosciuto il merito di aver fatto conoscere la collezione agli studiosi ed al pubblico interessato e di aver dotato il museo dei numerosi cataloghi scientifici citati sopra, quali pochi altri musei in Germania possono vantare.

Storia della collezione: provenienze

Non sarà inutile ripercorrere qui, a grandi linee, la storia della collezione dal suo formarsi a Roma sino all'arrivo a Düsseldorf, alla luce anche degli studi più recenti promossi in occasione della ricorrenza del terzo centenario del pittore Lambert Krahe (2013),¹⁰ benemerito del lascito all'Accademia delle sue raccolte ammassate a Roma. Prima di ripercorrere questa provenienza, un accenno va fatto alla disper-



Fig. 1a Carlo Maratti, *Studio della testa di Oloferne*, Windsor Castle, Royal Library, inv. RCIN 904125



Fig. 1b Carlo Maratti, *Schizzo per la Madonna e i Santi Francesco e Giacomo in Santa Maria in Montesanto*, Windsor Castle, Royal Library, inv. RCIN 904150

sione dei disegni di Maratti. Il nucleo più significativo, costituito per la maggior parte da modelli di composizioni e da copie da Raffaello per un ammontare di circa 250 fogli, è confluito nella Royal Library a Windsor Castle (Fig. 1a, b). Esso proviene direttamente dallo studio dell'artista, noto collezionista (e mercante) di quadri e disegni, che, dopo aver acquisito anche i fondi carraceschi appartenuti al Domenichino ed al suo allievo Raspantino, vendette l'intera raccolta nel 1703 al pontefice Clemente XI Albani.¹¹ Questi si sostituì al primo acquirente, l'inglese John Closterman (1660–1711) al quale Maratti li aveva promessi esercitando una vera e propria 'prelazione', entrando così in possesso di una delle più considerevoli raccolte di disegni di scuola romana del XVII secolo. Nel 1762 però questo prezioso materiale

conservato nella ricca biblioteca di famiglia insieme al celebre *Museo Cartaceo* di Cassiano dal Pozzo, fu venduto notte tempo dal cardinal Alessandro Albani al re Giorgio III d'Inghilterra tramite l'agente James Adam, andando infine ad arricchire le raccolte della Royal library a Windsor.¹² Un altro nucleo di circa 600 fogli, del tutto analogo per tipologia a quello di Düsseldorf, proviene dalla raccolta personale di Andrea Procaccini (1671–1734), l'ultimo allievo di Maratti al quale il maestro lo aveva lasciato nel suo testamento.¹³ Il pittore, trasferitosi in Spagna nel 1721, aveva portato con sé questo prezioso materiale, che solo nel 1775 la sua vedova Rosalia O' More, morta il marito nel 1734, vendette alla Real Academia del Bellas Artes San Fernando, dove si conservano tuttora (Fig. 2), perché fossero utilizzati come materiale di studio per gli artisti lì presenti.¹⁴ Passando ora ad occuparci della raccolta di Düsseldorf, è ormai provato che il vastissimo insieme di disegni, prevalentemente di scuola romana del XVII secolo lì confluito, è legato alla figura del pittore locale Lambert Krahe (1712–1790).¹⁵ Questi, giunto a Roma nel 1736 al seguito del conte Ferdinand von Plettenberg, rientrò nella sua città di origine solo nel 1756, quando accettò l'offerta dell'Elettore Palatino Carl Theodor di dirigere la sua galleria, portando con sé una grande raccolta di bozzetti, gessi, stampe e soprattutto disegni dei più grandi maestri italiani.¹⁶ Nell'Urbe Krahe non si era segnalato particolarmente come pittore, pur avendo lavorato per varie chiese e per committenti famosi quali i cardinali

Albani e Valenti Gonzaga e riuscendo ad entrare nel 1751 all'Accademia di San Luca. La sua impresa più significativa fu l'essersi accaparrato la più ambita raccolta di disegni presente allora a Roma sul mercato: quella appartenuta a Pier Leone Ghezzi (1674–1755), il cosiddetto 'Cavaliere delle caricature' per la sua nota attività di caricaturista. Questi, morendo nel 1755, aveva lasciato erede di tutti i suoi beni la moglie Caterina Peroni, che essendo senza figli, iniziò lentamente la vendita della collezione, dopo averne fatto redigere un indice intorno al 1758 e un Inventario nel 1762.¹⁷ Questi documenti, utili per la ricostruzione del nucleo originario in base al riscontro con il materiale lì citato, attestano che i disegni erano riuniti in 'mazzi' e volumi, con una eterogeneità che si ritrova nella raccolta di Düsseldorf. Appare ormai chiarito che l'iniziatore di quella raccolta di grafica, assai ambita a Roma già nel Settecento, non fu Pier Leone, ma suo padre Giuseppe Ghezzi (1634–1721), pittore ed esperto d'arte, noto per la sua attività di estimatore di collezioni e grande appassionato di disegni, che comprava, restaurava e rivendeva sul mercato a Roma a facoltosi acquirenti italiani e stranieri insieme al suo amico padre Sebastiano Resta.¹⁸ Sfruttando al meglio l'incarico di Segretario dell'Accademia di San Luca, di cui fu investito nel 1674 e che mantenne per tutta la vita, egli riuscì ad acquistare i fondi di bottega di numerosi artisti, disponibili in genere alla loro morte, quando gli eredi erano costretti a vendere al primo offerente per far fronte a tasse e divisioni ereditarie.¹⁹ Si spiega così la presenza



Fig. 2 Carlo Maratti, *Studi di panneggio femminile*, Madrid, RABASE, inv. D-1154

preponderante nella collezione tedesca di materiale di studio – panneggi, nudi, particolari anatomici, teste, mani, braccia – considerato, allora come ora, materiale di seconda scelta, e perciò meno costoso, che veniva diviso in genere tra gli allievi. I modelli finiti invece, poco presenti nella collezione tedesca, erano assai più richiesti e prezziati sul mercato e sono confluiti per altre vie a Windsor Castle, al Louvre, al British Museum, all'Ashmolean Museum di Oxford e in molte altre collezioni. Nel legame diretto con i numerosi artisti gravitanti in Accademia dalla metà del XVII secolo in poi si può individuare la provenienza dei ricchissimi fondi di studi di Andrea Sacchi, Pier Francesco Mola, Pietro da Cortona e seguaci, Guglielmo Cortese, Giovan Battista Gaulli e molti altri, tra i quali, ciò che più ci interessa, di Carlo Maratti e dei suoi numerosi allievi, Passeri, Calandrucci, Melchiorri e de' Pietri, alcuni dei quali collabora-

tori ed amici del Ghezzi. Maratti, ad esempio, Principe a vita dell'Accademia di San Luca, fu molto legato a Giuseppe, a cui donò un quadro raffigurante il suo santo onomastico in cambio di due disegni di Annibale Carracci²⁰, ed addirittura fu padrino di battesimo di Pier Leone; questo fatto ha alimentato la leggenda – da sfatare – che il nucleo di disegni di Sacchi e Maratti qui presi in esame provenisse dalla raccolta di quest'ultimo, confluita invece a Windsor Castle, come già visto.²¹ Alla morte del padre, Pier Leone, che ne ereditò le raccolte d'arte, seguì la sua politica di acquisti utilizzando lo stesso *modus operandi* di attingere ai fondi delle botteghe: difatti egli arricchì la già cospicua collezione paterna di numerosi studi di artisti attivi a Roma sino alla metà del XVIII secolo.²² Non è noto con quali risorse Krahe abbia acquistato la parte più considerevole del fondo Ghezzi entro luglio

Anche se le fonti, Bellori e Pascoli, affermano che Maratti fu un artista precoce, la sua attività pittorica e grafica è documentata solo a partire dal sesto decennio del secolo: gli anni 1640–1650 invece sono quasi senza opere, salvo poche incisioni e qualche tela destinata a città di provincia quali Nocera Umbra, Monteporzio e la natia Camerano. In mancanza di dipinti, suppliscono i disegni per ricostruire il percorso seguito dall’artista in quel periodo per acquisire un linguaggio artistico maturo. Nel ricco fondo di Düsseldorf Schaar raggruppò,¹ accettandone l’autografia, circa 30 fogli a penna, attribuiti tradizionalmente a Maratti, sotto la generica denominazione di *Federzeichnungen*, senza commentare né stile né cronologia, studi che in base allo stile ho situato cronologicamente negli anni 1640–1650.² Sono disegni senza riferimenti a dipinti, solo in pochi casi alle incisioni giovanili, che consentono di mettere a fuoco le scelte figurative da lui maturate in quel periodo: evidente la ripresa da Raffaello, Annibale ed Agostino Carracci, ma anche da Barocci, Guido Reni e Cantarini, ai quali si aggiunge Poussin. Sull’esempio dell’artista pesarese, la *Sacra famiglia* nelle sue infinite varianti diventa il tema privilegiato dal giovane Maratti in quel decennio, sia nei disegni come nelle acqueforti, caratterizzati entrambi da una eleganza linearistica degna della grafica di Guido. Tutti questi studi infatti sono eseguiti con un segno a penna filante e fluido, spesso su una traccia sottostante a matita rossa o

nera, che in certi passaggi tradiscono, accanto alle componenti carraccesche, un’evidente influenza di Reni. Dall’analisi di questi studi emerge una indipendenza di Maratti da Sacchi nello stile, già individuata nelle incisioni coeve dal Kuhn münchen,³ che aveva notato come l’artista in quel periodo guardasse ai pittori bolognesi del Seicento più che al suo maestro. In questi studi si nota un’evoluzione di stile che consente di ipotizzare una cronologia entro quel decennio. Anche se tutti i fogli partecipano della cultura classicista bolognese, aggiornata a Raffaello, rispetto agli studi per le incisioni con soggetti mariani (nn. 371–376) e quelli più giovanili per l’*Adorazione dei pastori* (nn. 2–5), le scene con *Giuda e Tamar*, *Susanna e i vecchioni*, *Cristo e la Samaritana* (nn. 17–18, 21–22), e gli schizzi per *Madonne e Santi* (nn. 9–12) mostrano uno stile più maturo, databile dopo la metà del decennio, nel segno della penna più fluido, nelle ombre non più contrastate da fitti tratteggi, nella *mise en page* delle composizioni che si sviluppano con un’eleganza ed una nozione dello spazio, a documento del cammino da lui fatto in pochi anni. Per i fogli riuniti da Schaar in questo gruppo, dei quali non si accetta l’attribuzione, si rinvia a nn. 462–468, 475.

Note

- Schaar 1967, pp. 178–182, nn. 609–637.
- Prosperi Valenti Rodinò 2018, pp. 244–276.
- Kuhn münchen 1976, pp. 58–60.

1 KA (FP) 1507

Educazione della Vergine

Traccia di matita rossa, penna, inchiostro bruno su carta bianca ingiallita, 13,3 x 10,3 cm
Krahe n. 35, vecchio n. non rivelabile
Inventario Krahe II, fol. 31 verso, n. 35, come Carlo Maratta: “St.e Anne qui enseigne la St.e Vierge, 6 x 5 Pouces”
Timbro parziale “Status Montium” in basso al centro
Inventario 1934: C. Maratti

Bibliografia: Budde 1930, n. 198; Schaar 1967, n. 612; Prosperi Valenti Rodinò 2018, p. 250 e nota 35.

E’ questa una delle prime prove grafiche dell’artista, forse pensata per un’incisione della serie con storie della Madonna, poi non realizzata: il disegno infatti è caratterizzato da un segno lineare e dal tratteggio marcato nel definire le ombre, tipico degli studi per le incisioni. Graf (nota mano-



1



2

scritta) lo aveva attribuito a Passeri a causa dell’incertezza nel tratto quasi maldestro, prova di un artista ancora acerbo alla ricerca del suo linguaggio espressivo.

2 KA (FP) 1400

Adorazione dei pastori

Traccia di matita nera, penna, inchiostro bruno su carta bianca ingiallita, 15,5 x 18 cm
Krahe n. 49, vecchio n. 768
Inventario Krahe II, fol. 32 recto, n. 49, come Carlo Maratti: “Encore une Nativité, 7 x 6 Pouces”
Inventario 1934: C. Maratti

Bibliografia: Budde 1930, n. 245; Schaar 1964, sotto n. 108; Schaar 1967, n. 614; Prosperi Valenti Rodinò 2018, pp. 254–255, fig. 10, nota 47.



3

3 KA (FP) 1352

Adorazione dei pastori

Traccia di matita nera, penna, inchiostro bruno su carta bianca ingiallita, 15,6 x 23,7 cm
Krahe n. 50, vecchio n. 770
Inventario Krahe II, fol. 32 recto, n. 50, come Carlo Maratti: “Même sujet [La Nativité du Sauveur], 9 x 10 Pouces”
Timbro parziale “Status Montium” in alto a destra
Inventario 1934: C. Maratti

Bibliografia: Budde 1930, n. 156; Schaar 1967, n. 617; Prosperi Valenti Rodinò 2018, p. 254, fig. 9, nota 46.

4 KA (FP) 1435

Adorazione dei pastori

Matita rossa, penna, inchiostro bruno su carta bianca ingiallita, 20 x 27,3 cm
Krahe n. non e vecchio n. 770
Inventario 1934: C. Maratti

Bibliografia: Budde 1930, n. 157; Schaar 1964, n. 108; Schaar 1967, n. 616; Prosperi Valenti Rodinò 2018, p. 255, fig. 11, nota 50.

5 KA (FP) 1440

Adorazione dei pastori

Matita nera, penna, inchiostro bruno su carta bianca ingiallita, 23,1 x 26,6 cm
Krahe n. 51, vecchio n. 769
Inventario Krahe II, fol. 32 recto, n. 51, come Carlo Maratti: “Même Sujet [La Nativité du Sauveur], 8 x 12 Pouces”
Timbro “Status Montium” in alto a destra
Inventario 1934: C. Maratti

Bibliografia: Budde 1930, n. 246; Schaar 1964, in n. 108; Schaar 1967, n. 615; Prosperi Valenti Rodinò 2018, p. 254, nota 44.

Realizzati tutti con un tratto a penna assai marcato sopra una traccia a matita nera o rossa, questi quattro studi per l’Adorazione dei pastori tradiscono una evidente ripresa dai Carracci, sia da Annibale che da Agostino, nel costruire plasticamente le figure d’impianto classico con un segno a penna sicuro ed incisivo. In questi fogli, varianti sullo stesso tema, Maratti si attiene alla versione raffaellesca delle Logge, a lui nota at-



4

traverso le stampe,¹ ma ancora più all’incisione di Annibale Carracci dello stesso soggetto.² Da quest’ultima infatti riprende lo svolgimento orizzontale della scena, la posa della Vergine inginocchiata di profilo in atteggiamento devoto, i gesti concitati dei pastori, e soprattutto l’interpretazione intima dell’evento sacro all’interno della capanna. Particolarmente debitore dall’incisione di Carracci appare lo studio KA (FP) 1400 (n. 2), che riprende alla lettera, nella parte sinistra del foglio, la Vergine e San Giuseppe dietro di lei, i due angeli inginocchiati in contemplazione del nuovo nato, e soprattutto il Bambino adagiato sulla paglia, visto in scorcio. Dato che le figure sono in controparte, si può ipotizzare che Maratti abbia avuto a disposizione il disegno di Annibale preparatorio per la stampa, oggi a Windsor.³ Nell’altro schizzo KA (FP) 1435 (n. 4) Maratti si tradisce e rivela la ripresa dall’incisione di Annibale nella citazione puntuale del palo di legno

cui si appoggia il pastore, qui spostato verso la destra per lasciare più spazio all’evento sacro. E’ evidente come il giovane artista recuperi attraverso Annibale la tenerezza dalla *Notte* di Correggio, di cui esistevano copie e varianti a Roma, tra cui l’interpretazione da Annibale del Domenichino oggi nella National Gallery of Scotland a Edinburgo. Non abbiamo notizie né dalle fonti né da documenti che Maratti dipinse un’*Adorazione dei pastori*, ma la presenza di ben quattro studi di questo soggetto fa pensare ad una destinazione pittorica: nell’ultimo foglio egli anticipa la dolcezza neo-correggesca della pala in San Giuseppe dei Falegnami del 1650–1651, sua prima opera pubblica in una chiesa romana.

Note

- 1 *Raphael invenit* 1985, Logge I–X, pp. 72–102.
- 2 *TIB* 1996, 39/2, pp. 245–248, n. 19; van Tuyll 2006, n. VIII.23.
- 3 Wittkower 1952, n. 356.



5

6

San Gerolamo

Matita rossa, penna, inchiostro bruno su carta bianca, 16,7 x 22,5 cm
Krahe n. 126, vecchio n. non rivelabile
Inventario Krahe II, fol. 34 recto, n. 126, come Carlo Maratti: “Le même Saint demi figure [St. Jérôme], 6 x 9 Pouces”
Inventario 1934: C. Maratti

Bibliografia: Budde 1930, n. 214; Schaar 1967, n. 626; Prosperi Valenti Rodinò 2018, p. 256, fig. 12, nota 52.

Realizzato a matita rossa e ripassato a penna sul volto del vecchio, questo schizzo documenta il debito del giovane artista nei confronti di Agostino Carracci, tanto da sembrare una copia dalla nota stampa del bolognese con *San Gerolamo*, rimasta incompiuta alla morte e terminata dal Brizio:¹ ritroviamo la stessa messa in scena del Santo di profilo e del leone a sinistra, anche se con varianti nella posa del santo, seduto invece che inginocchia-

KA (FP) 1356

to, e del paesaggio sullo sfondo dove la roccia è sostituita da un albero. In base a queste differenze si può ipotizzare che Maratti eseguì questo schizzo a memoria, senza avere l’originale sotto gli occhi ma ripercorrendone le linee essenziali.

Nota

- 1 *TIB*, 39/1 1995, n. 219, pp. 369–385.

7

KA (FP) 1532

Educazione della Vergine

Traccia di matita rossa, penna, inchiostro bruno su carta bianca, 17,3 x 12,8 cm
Iscrizioni in basso a destra a penna e inchiostro marrone: “25”, cancellato e a matita nera: “46”
Krahe n. e vecchio n. non rivelabile
Inventario 1934: C. Maratti

Bibliografia: Schaar 1967, n. 613; Prosperi Valenti Rodinò 2018, pp. 256–257, fig. 13, nota 53.

Già Schaar sottolineava il debito ad Agostino Carracci in questo studio, che a suo dire deriva dal disegno del bolognese già in collezione Ellesmere,¹ a riprova della capacità del giovane artista di adattare il suo stile a quello del grande incisore. Rispetto allo studio per lo stesso soggetto già analizzato (n. 1), questo foglio mostra una padronanza di stile ed un segno della penna più sicuro, grazie all’acquisizione dei moduli dei Carracci, per cui ritengo che il primo foglio sia databile all’inizio degli anni ’40 e questo qui analizzato intorno alla metà di quel decennio.

Nota

- 1 *The Ellesmere Collection* 1954, n. 28.



6



7

8

KA (FP) 1251

Ercole e Onfale

Matita rossa, penna, inchiostro bruno su carta bianca ingiallita, 16,8 x 20,3 cm
Krahe n. 204; vecchio n. 774
Inventario Krahe II, fol. 35 verso, n. 204, come Carlo Maratti: “Hercule & Omphale, 6 x 7 Pouces”
Timbro parziale “Status Montium” in basso a destra
Inventario 1934: C. Maratti

Bibliografia: Schaar 1967, n. 630; Baumgärtel 1995, n. 62, pp. 186–187; Prosperi Valenti Rodinò 2018, pp. 257–258, fig. 14, nota 54.

Questo studio per Ercole e Onfale è chiaramente ispirato ad Annibale Carracci ed in particolare alla scena analoga dipinta da Annibale nella Galleria Farnese,¹ tanto da rasentare il plagio. Infatti le figure sono sedute nella stessa posa, con la sola differenza nelle gambe non intrecciate. Le va-

Roma, Sant’Isidoro Agricola, Cappella Ludovisi o del Crocifisso, 1655–57

Bellori 1672–1695 (2009), p. 581; Mezzetti 1955, n. 101 a p. 335; Daly 1971; Fidenza 2016, pp. 117–142.

La decorazione della cappella del Crocefisso fu commissionata all’artista nel 1655–1657 da Costanza Ludovisi Pamphilj, nipote di Innocenzo X, legata spiritualmente a Luca Wadding. Qui Maratti affrescò la cupoletta con il *Trionfo della Croce*, ancor più debitore al Lanfranco di quella precedente nella cappella di San Giuseppe, e le due lunette laterali con l’*Orazione dell’orto* e la *Coronazione di spine*. Sull’altare vi era la tela con la *Crocifissione*, oggi perduta, e sulle pareti laterali altre due con la *Flagellazione*, oggi nel Museo di Boston, e l’*Andata al Calvario* con la Veronica, nota da una replica autografa nella Cattedrale di Salamanca,¹ tutte asportate dai francesi durante le requisizioni napoleoniche secondo la Mezzetti, o più tardi tra 1809 e 1814 secondo Daly.²

Numerosi gli studi preparatori per questa decorazione, a cominciare da un progetto per la cupola,³ molto diverso rispetto alla versione dipinta, seguito da un solo foglio a Düsseldorf (n. 79) per l’angelo reggi-croce; mentre più numerosi gli studi per le singole figure delle due lunette laterali e per le tele disperse, divisi tra Düsseldorf e Madrid, RABASF. In questa ampia serie l’artista si allontana progressivamente dallo stile di Sacchi, acquistando maggior autonomia, ed

utilizzando tecniche nuove, come il carboncino ed il gessetto bianco molto sfumati, che richiamano i pastelli del Barocchi per la morbidezza epidermica. Comunque la statuaria antica è sempre presente come si può notare nello studio del busto del carnefice in torsione (no. 83) ispirato al *Torso del Belvedere*.

La testa dell’angelo a Windsor è copia di bottega dall’*Orazione nell’orto*, come già indicato da Blunt, Cooke e Schaar.⁴ Una copia di bottega dalla Veronica dell’*Andata al Calvario* è a Düsseldorf.⁵ Nella collezione tedesca non si conservano invece studi per l’*Immacolata*, dipinta nella cappella de Sylva nella stessa chiesa di Sant’Isidoro tra il 1662–1665.



79: *Il trionfo della croce*, Roma, Sant’Isidoro Agricola, Cappella del Crocifisso o Ludovisi, cupola

Note

- 1 Mena Marqués 1978b, pp. 279–285, fig. 1.
- 2 Daly 1971, p. 67.
- 3 Christie’s, Auction on-line, 27 novembre–5 dicembre 2019, lot 61.
- 4 Inv. RCIN 904217: Blunt, Cooke 1960, n. 280; Schaar 1967, p. 96.
- 5 Inv. KA (FP) 483: Schaar 1967, n. 646.

Cupola: *Il trionfo della croce*

79 KA (FP) 12494 e KA (FP) 12870

Studi per l’angelo porta croce, per le sue gambe, e per i busti degli altri due angeli a destra

Matita rossa e nera su carta bruno chiaro, 28,5 x 43,4 cm



79

Iscrizione a penna e inchiostro marrone in alto a sinistra: “53”
Krahe n. e vecchio n. non rivelabile
Timbro “Status Montium” in basso al centro; nel verso: “Kunstmuseum Düsseldorf Leihg. F. P.”
Inventario 1934: anonimo

Bibliografia: Schaar 1967, n. 209.

Dopo il modello citato per la cupoletta, l’artista passò a realizzare studi di particolari, dei quali ci è pervenuto solo questo foglio. Esso contiene sulla sinistra studi dal modello nudo per l’angelo portacroce, sia per la figura intera, sia per le sue gambe, la destra piegata e la sinistra tesa. Sulla destra del foglio vi sono altri due studi per il busto dell’angelo dipinto sull’estrema destra con le mani giunte al petto in due pose variate, oltre a due studi per la gamba sinistra dell’angelo di schiena dipinto accanto a lui.

Krahe n. e vecchio n. non rivelabile
Timbro “Status Montium” in alto al centro
Inventario 1934: C. Maratti

Bibliografia: Schaar 1967, n. 210, fig. 41 (recto).

Anche per l’*Orazione nell’orto* i disegni si limitano a questo foglio, che ha sulla sinistra lo studio dal modello nudo per la figura di Cristo, affollato tutt’intorno da particolari ripetuti in modo quasi ossessivo di mani e piedi: la mano destra, ripetuta ben cinque volte con piccole varianti nella posa delle dita, la mano sinistra, il piede destro studiato tre volte in basso. Nel verso tre studi di panneggio di una figura femminile stante, con in basso studi di mani maschili. Schaar non avanza riferimenti con opere note dell’artista per questi studi: in via ipotetica essi si possono mettere in relazione con il panneggio della donna dietro la Vergine nello *Sposalizio*, già laterale della cappella di San Giuseppe, perduto e noto dalla replica apparsa sul mercato,¹ ma il rapporto non è così puntuale. Più stringente il riferimento alla veste dell’astante sulla sinistra nella *Visitazione* del Duomo di Siena, seppure non preciso, ma che trova una conferma nella mano sinistra di San Giuseppe che afferra un drappo sulla destra in secondo piano: anche in questo caso però, la datazione dell’opera è troppo avanzata rispetto a quella del recto, per considerare il disegno preparatorio.

Lunetta: *Orazione nell’orto*

80 KA (FP) 8236 recto e verso

Studi da modello nudo per la figura di Cristo (recto); tre studi di panneggio (verso)

Matita rossa su carta azzurra, 27,2 x 40,8 cm
Iscrizioni a penna e inchiostro marrone in basso a destra: “59”; in alto al centro, scritto capovolto a matita nera: “C. Maratti” e “f 4” (?)



80: *Orazione nell’orto*, Roma, Sant’Isidoro Agricola, Cappella del Crocifisso o Ludovisi, lunetta

Nota

- 1 Christie’s, Londra 11 aprile 1986, lot 71; Fidenza 2016, p. 103, fig. 12.



80

recto



80

verso

Lunetta: *Coronazione di spine*

81

KA (FP) 14094

Studio dal modello nudo per particolari di Cristo

Matita rossa e gessetto bianco su carta bruno chiaro, 26,2 x 41,7 cm
Iscrizioni a penna e inchiostro marrone in basso a sinistra: "27"; nel verso a matita nera: "C. Maratt"
Krahe n. e vecchio n. non rivelabile
Timbro "Status Montium" in alto al centro; nel verso: "Kunstmuseum Düsseldorf Leihg. F. P."
Inventario 1934: C. Maratti

Bibliografia: Schaar 1967, n. 211, fig. 42.

Inizia qui la serie degli studi per la lunetta della *Coronazione di spine*, tutti eseguiti nella stessa tecnica a matita rossa su carta bruno chiara, ancora affine a Sacchi, che documentano le varianti apportate dall'artista alla posa delle figure in corso d'opera. Questo primo foglio ha sulla sinistra lo studio dal modello nudo per il busto e la testa di Cristo, piegata verso sinistra e



81

vista di fronte, posa che verrà abbandonata nel dipinto, dove Cristo rivolge il viso a destra per incontrare lo sguardo del suo carnefice. Intorno vi sono studi per le braccia, che saranno profondamente modificate nell'affresco: sulla destra due studi per la sua

mano sinistra ed uno per l'intero braccio che regge un bastoncino per tener fermo il modello; sotto uno studio per il braccio destro piegato, che non si ritrova nel dipinto, ed infine per i piedi di Cristo, coperti dal mantello nell'affresco.



82

82

KA (FP) 13881

Studi per le mani e i piedi di Cristo

Matita rossa su carta bruno chiaro, 22,4 x 37,5 cm
Krahe n. e vecchio n. non rivelabile

Timbro "Status Montium" in basso a sinistra
Inventario 1934: C. Maratti

Bibliografia: Schaar 1967, n. 212.

Nel foglio vi sono studi sparsi di particolari per la figura di Cristo: nel



83

marginale superiore destro per il suo braccio destro, sotto ed in alto tre studi per la mano sinistra, in alto per i piedi. Il panneggio in alto è relativo al manto piegato sulla gamba destra di Cristo e i due al centro sono per quello che ricade sulla sua spalla destra.

83

KA (FP) 12472

Studio per il busto del soldato, dal Torso del Belvedere e testa di Cristo

Matita rossa e gessetto bianco su carta bruno chiaro, 26,5 x 40,4 cm
Iscrizioni a penna e inchiostro marrone in alto a sinistra: "98"; nel verso a matita nera: "C. Maratti"; riquadratura a inchiostro rosso Krahe n. e vecchio n. non rivelabile
Timbro "Status Montium" in basso al centro
Inventario 1934: C. Maratti

Bibliografia: Schaar 1967, n. 213, fig. 43; Goldstein 1989, fig. 7; Tacke 2013, p. 100, fig. 7 a, p. 102.

E' questo il foglio più bello della serie, ispirato all'antico come dimostra lo studio dal *Torso Belvedere* sull'estrema destra, prova che Maratti guardava costantemente la scultura antica. Lo studio al centro da modello nudo per il busto reclinato del soldato, accostato al Torso, ripropone infatti la posa del prototipo classico, ma in controparte; in basso a sinistra un bello studio per la testa di Cristo, ma rivolto a sinistra, forse una prima idea poi mutata. In alto una intensa testa di vecchio, che non trova riscontro nell'affresco.

San Pietro, cappella della Presentazione, cartoni per i mosaici dei pennacchi e delle lunette nel vestibolo della cappella, 1681–1690

Mezzetti 1955, pp. 344–345, 355, nn. 116, 150; Galassi Paluzzi 1963, II, pp. 154–158; Westin, Westin 1975, pp. 59–67; Di Federico 1983, pp. 69–70; Capitanio 2000, II, pp. 530–535; Pinelli 2000, II, pp. 395–403 (ill.): Cornini 2012, pp. 397–401.

Nel 1677 Maratti indirizzò una supplica a Clemente X per ottenere l’incarico dei cartoni per i mosaici della cupola di una delle cappelle nella basilica, incarico fino ad allora affidato a Ciro Ferri, che nel 1668 aveva sostituito Cortona dopo la sua morte.¹ Ottenuta la commissione, l’artista iniziò ad elaborare disegni e cartoni per i mosaici da porre in opera sui pennacchi del vestibolo della Cappella della Presentazione dal 24 novembre 1681, ricevendo pagamenti nel 1683, 1684–1685, per passare poi alle lunette negli anni 1685–1686 ed ancora nel 1688, e riscuotere il saldo finale solo nel 1690.²

I mosaici dei pennacchi e delle lunette nel vestibolo della cappella furono eseguiti dai disegni di Maratti dal noto mosaicista Fabio Cristofani (doc. 1658–1689), che iniziò a lavorarvi nel settembre del 1683 e li portò a termine poco prima di morire nel gennaio 1689.³ L’iconografia delle scene ispirate alla Bibbia, ampiamente descritta da Bellori,⁴ simboleggia la dimensione teologica della maternità di Maria e della sua immacolata concezione. Sui quattro pennacchi vi sono le raffigurazioni di: *Aronne con l’incensiere*, *Noè davanti all’arca con la colomba della pace*, *Gedeone strizza la rugiada dal vello*

della pecora, *Balaam e la stella*; nelle lunette sono rappresentati *Mosè davanti al roveto ardente*, *Miriam danza per ringraziare il Signore dopo il passaggio del Mar Rosso*, *Giuditta con la testa di Oloferne*, *Giaele uccide Sisara*, *Giosuè ferma il sole*, *Isaia e la nuvola*. Sino alla metà del XVIII secolo i cartoni per i pennacchi erano conservati nella Sala Regia al Quirinale, dove li ricorda ancora Titi,⁵ ed oggi sono dispersi;⁶ invece i sei cartoni per le lunette, conservati a lungo nella Pinacoteca Lateranense, sono passati nel 1930 nella Loggia delle Benedizioni in San Pietro e fanno parte dei Musei Vaticani (inv. 41639–41644). La critica ha evidenziato, da Mezzetti (1955) a Vitzthum (1964), che le figure per i pennacchi tradiscono una forte influenza da Lanfranco, artista al quale Maratti guardò sino alla maturità. I numerosi studi preparatori pervenutici documentano la grande cura che egli dedicò nel mettere a fuoco queste sce-



263–264: *Aronne*, Roma, San Pietro, cappella della Presentazione

ne, veri studi *in progress* che consentono di seguirne il percorso inventivo. L’artista procedette in modo analogo per i 4 pennacchi e le 6 lunette, dapprima mettendo a fuoco le scene con schizzi d’insieme molto liberi e veloci a matita nera o rossa, spesso ripassati a penna, per fissare le pose delle figure; per passare poi agli studi definitivi, per lo più a matita rossa su carta azzurra, splendidi esempi del suo stile migliore. La maggior parte dei disegni preparatori sono divisi tra Düsseldorf (nn. 263–282) e Madrid, RABASF,⁷ ma si trovano anche a Windsor,⁸ Parigi, École des Beaux Arts,⁹ New York, Metropolitan Museum,¹⁰ Würzburg, Martin von Wagner Museum.¹¹

Note

- 1 Cornini 2012, pp. 390–396, con bibliografia.
- 2 Cornini 2012 pp. 397–98, note 79, 80, con pagamenti.
- 3 Di Federico 1983, pp. 69–70.
- 4 Bellori 1672–1695 (2009), pp. 601–602.
- 5 Titi 1763, pp. 305–306.
- 6 Cornini 2012, p. 399, nota 80.
- 7 Inv. D-1149, D-1155, D-1234, D-1451, D-1518, D-1555: Mena Marqués 1975, nn. 139–145.
- 8 Inv. RCIN 904166, 904103, 904124–25: Blunt, Cooke 1960, nn. 288, 293, 297, 298.
- 9 Inv. Mas 1133: D’Ormesson 1990, n. 25; Brugerolles 2022, n. 20.
- 10 Inv. 36.101.2 e 62.133: Bean 1979, nn. 275, 276.
- 11 Inv. 7577: Morét 2012, n. 84.

Pennacchi: Aronne

263 KA (FP) 1324

Studio di Aronne

Matita rossa su carta bianca, 26,5 x 29,6 cm
Krahe n. 13, vecchio n. non rivelabile



263

Inventario Krahe II, fol. 31 recto, n. 13, come Carlo Maratti: “Le Grand Prêtre Aaron, cintré, 9 x 7 Pouces”
Inventario 1934: C. Maratti

Bibliografia: Budde 1930, n. 171, fig. 29; Mezzetti 1955, p. 345, in n. 150; Schaar 1964, n. 90; Schaar 1967, n. 297, fig. 75.

Il disegno è il primo schizzo molto incisivo per la figura di Aronne, in cui la figura è già inserita entro lo spazio triangolare del pennacchio destinato al mosaico. Le sole differenze rispetto alla redazione finale consistono nel profeta che regge con



264

264 KA (FP) 13999

Studi del panneggio e della testa di Aronne

Matita rossa, gessetto bianco su carta azzurra, 41 x 26,6 cm
Iscrizione a penna e inchiostro bruno in basso a destra nel recto: “97”; nel verso: “C. Maratti”
Krahe n. e vecchio n. non rivelabile
Timbro “Status Montium” a destra al centro
Inventario 1934: C. Maratti

Bibliografia: Schaar 1967, n. 298, fig. 76.

Il foglio ha in alto lo studio del panneggio sulle ginocchia del profeta

Aronne con un accenno della gamba e della mano, particolare già studiato nel foglio citato a Madrid, RABASF (inv. D-1155), ma in una posa più vicina al mosaico. In basso vi è la mezza figura del profeta con la testa volta verso destra, presa da un modello giovane, che verrà sostituito da una testa di vecchio studiata in un altro foglio nella stessa collezione a Madrid (inv. D-1234). La Mena Marqués riferisce erroneamente quest’ultimo foglio a Gedeone,¹ ma vi compaiono le mani che reggono il turibolo ed il volto e la barba del vecchio visto di fronte, che sembra ripreso dall’antico.

Nota

¹ Mena Marqués 1975, n. 144.

Noé e la colomba della pace

265 KA (FP) 1329 recto e verso

Noè con la colomba della pace (recto, verso)

Matita rossa su carta bianca, 20,9 x 17,6 cm
Timbro parziale “Status Montium” nel verso in basso a sinistra
Krahe n. 20, vecchio n. non rivelabile
Inventario Krahe II, fol. 31 verso, n. 20, come Carlo Maratti: “Moise. Plafond cintré, 15 x 10 Pouces”
Inventario 1934: C. Maratti

Bibliografia: Budde 1930, n. 178 (studio di Mosé); Mezzetti 1955, p. 345, in n. 150; Schaar 1964, n. 88, fig. 23 (recto); Schaar 1967, n. 299, fig. 77 (recto).

Studio per la figura di *Noé con la colomba della pace*, schizzato sia nel recto che nel verso, in una prima formulazione



265

recto



265

verso

a matita rossa, già fissata in un foglio analogo a Madrid, RABASF (inv. D-1555): il profeta è seduto e perfettamente inquadrato nello spazio a lui riservato, con lo sguardo rivolto verso l’alto alla colomba che porta il ramo di ulivo, simbolo di pace. Rispetto al



265–266: *Noé e la colomba della pace*, Roma, San Pietro, cappella della Presentazione

mosaico il n. 265 presenta la variante della posa del busto in controparte del profeta, con la conseguenza che la testa appare girata verso sinistra invece che destra, intenta a guardare la colomba in alto a sinistra. Anche la posa della gamba destra è diversa, stirata verso il basso, ma nello schizzo del verso le gambe nude assumono la posizione definitiva riscontrabile nel mosaico, dove sono coperte dalla veste.

266

KA (FP) 13773

Studio del panneggio di Noè

Matita rossa e gessetto bianco su carta azzurra, 54 x 41,5 cm, composto da due fogli riuniti da Schaar. In basso grandi macchie di colore parzialmente ossidate
Krahe n. e vecchio n. non rivelabile
Timbro “Status Montium” in alto a destra
Inventario 1934: anonimo

Bibliografia: Schaar 1967, n. 300, fig. 78.

Lo studio presenta la figura del profeta seduto, con il corpo girato verso



266

sinistra e con le braccia aperte in gesto orante. Il foglio è il modello definitivo per la figura del profeta, senza la testa, in genere studiata a parte, in cui ormai l’inclinazione del corpo, la posa delle gambe e della testa volta a destra verso la colomba, e l’ampia veste dominante nel disegno sono perfettamente rispondenti al mosaico.

Gedeone

267

KA (FP) 1325

Studio per Gedeone

Matita rossa su carta bianca, 27 x 20,7 cm
Krahe n. 15, vecchio n. non rivelabile
Inventario Krahe II, fol. 31 recto, n. 15, come Carlo Maratti: “Josué. Forme angulaire, 10 x 7 Pouces”



267: *Gideone*, Roma, San Pietro, cappella della Presentazione

Inventario 1934: C. Maratti

Bibliografia: Budde 1930, n. 173, fig. 29; Mezzetti 1955, p. 345, in n. 150; Schaar 1964, n. 89; Schaar 1967, n. 301, fig. 81.



267

399 KA (FP) 13021

Decollazione di San Paolo:
Studi per figure maschili,
profilo di donna e panneggi

Matita rossa e gessetto bianco su carta bruno chiara, 28,1 x 43 cm
Iscrizione a penna e inchiostro bruno in alto a sinistra nel recto: “25”
Krahe n. e vecchio n. non rivelabile
Timbro “Status Montium” in basso al centro
Inventario 1934: anonimo

Bibliografia: Schaar 1967, n. 467; Graf 1973, n. 82.

Nel Musée Fesch ad Ajaccio (inv. MFA 852.1.411–412) si trovano due dipinti *pendants* raffiguranti nature morte con ghirlande di Pietro Paolo Cennini (1661–1739), l’allievo di Stanchi specializzato in fiori, con al centro nell’uno il *Martirio di San Pietro* e nell’altro la *Decollazione di San Paolo*.¹ Dal momento che la prima scena è liberamente copiata dal *Martirio di Sant’Andrea* dipinta da Maratti nel 1656, adattato a San Pietro, è probabile che anche la seconda scena sia derivata



399: Pietro Paolo Cennini, *Decollazione di San Paolo*, Ajaccio, Musée Fesch



399

da un prototipo perduto di Maratti.² Ci riportano a lui molte figure, quali le due donne sedute in basso a destra, riprese dalla *Presentazione della Vergine al tempio* incisa da anonimo (nn. 377–379).

L’ipotesi è avvalorata dal foglio n. 399, posto da Schaar tra i disegni degli anni 1640/1650 senza riferimento. Le figure infatti tornano nel dipinto di Cennini: a destra l’imperatore seduto, qui nudo, ed in alto con la mantellina sulle spalle; in basso la mano della donna che tiene il lembo del manto; al centro il bel profilo classico della donna sulla destra, e sotto il braccio teso dell’imperatore; in basso un uomo di spalle con il corpo avvitato, nella posa che assume il carnefice nel dipinto. Sul lato sinistro del foglio vi è una figura maschile nuda stante con il braccio alzato, ispirato a statue antiche, forse studio per la statua sullo sfondo del quadro.

Note

- 1 Crispo 2013, p. 86, figg. 38, 39.
- 2 Crispo 2013, fig. 39.

400 KA (FP) 8293

Ebbrezza di Noé: Studio per
la scena

Matita rossa e gessetto bianco su carta bruna, 28,7 x 42,5 cm
Iscrizione a penna e inchiostro bruno in basso a destra nel recto: “50”; a matita rossa: “C. Maratti”; nel verso: a matita nera: “10 flor”
Krahe n. e vecchio n. non rivelabile
Timbro “Status Montium” in basso a destra; nel verso: “Kunstmuseum Düsseldorf Leihg. F. P.”
Inventario 1934: C. Maratti

Bibliografia: Schaar 1967, n. 595.

Il foglio raffigura un uomo nudo, sdraiato a terra, in posa arditamente accademica, con un giovane alla sua sinistra che lo ricopre con un lenzuolo. Schaar identificava correttamente



400

la scena con Noé ebbro, coperto dal figlio Sem o Jafet (Genesi 9, 20–27). Per lo stile il disegno è databile al sesto decennio; non si ha notizia di un dipinto di Maratti di questo soggetto.



401

401 KA (FP) 14017 recto e verso

Studio per un ritratto
femminile (recto); studi di
mani (verso)

Matita rossa e gessetto bianco su carta grigia, 15,8 x 23,2 cm
Krahe n. e vecchio n. non rivelabile
Timbro parziale “Status Montium” in basso al centro
Inventario 1934: anonimo



401 recto

Bibliografia: Schaar 1967, n. 470.

Studio per un ritratto femminile non identificato: nel recto mezza figura di una giovine con le braccia in grembo, che tiene un fazzoletto nella mano sinistra. Nel verso accenno del corpetto e sotto studio di due mani femminili, una delle quali regge un libro.

Riposo dalla Fuga in Egitto,
1660 ca.

Maratti ideò una scena di questo soggetto forse già alla fine del sesto decennio del secolo in un quadro perduto documentato da un’incisione di Edelinck, ma questa composizione così felice fu più volte replicata da lui e dai suoi allievi. Nel 1673 il principe Antonio Ruffo ne richiese una variante rispetto all’altra che aveva inviato a Parigi;¹ nel 1680 ne realizzò un’altra per il Pallavicini, acquistata in seguito dal marchese Brignole Sale ed oggi a Genova, Palazzo Rosso;² ed infine l’ultima alla fine del secolo per lo stesso Pallavicini, in controparte e più

semplificata, oggi a San Pietroburgo, Ermitage.³

L'esistenza di tante repliche, ambientate in paesaggi diversi o in controparte, rende difficile stabilire a quale di esse si riferiscano i disegni. E' probabile che l'artista utilizzò più volte i modelli in suo possesso eseguiti per la prima versione. Un disegno per la Madonna riferibile a quest'opera a Madrid, RABASE,⁴ eseguito insieme a studi per l'affresco al Quirinale del 1656, consente di far risalire l'invenzione a quegli anni, come conferma lo stile dei due fogli a Düsseldorf (nn. 402, 403) riferibili a quella composizione.



402

recto

Note

- 1 Ruffo 1916, pp. 301 e 304.
- 2 Boccardo 2012, pp. 53-57 e fig. 9.
- 3 Vsevolózhskaya 2010, n. 144, p. 229.
- 4 Inv. D-1447 recto.

quelle che appaiono sulla sinistra nell'affresco del Quirinale, ispirate agli *Andrii* di Tiziano, quadro copiato da Maratti in gioventù.¹

Verso: al centro studio di mezza figura di vecchio, forse per San Giuseppe;

intorno vari panneggi, forse per il braccio destro della Vergine.

Nota

- 1 Petrucci 2018, p. 245, fig. 3.

402

KA (FP) 13995 recto e verso

Studi di figure maschili (recto), studi di vecchio a mezzo busto e panneggi (verso)

Matita rossa, gessetto bianco (recto), matita nera, gessetto bianco (verso) su carta bruna, 27,6 x 42,7 cm

Iscrizione a penna e inchiostro bruno in alto a sinistra sul verso: "47"

Krahe n. e vecchio n. non rivelabile

Timbro "Status Montium" in basso al centro nel verso

Inventario 1934: anonimo

Bibliografia: Schaar 1967, n. 489.

Recto: sagome di uomini nudi in atto di scavare o portare pesi, analoghe a



402

verso