

L'opera completa di

Annibale Carracci

Presentazione di

PATRICK J. COONEY

Apparati critici e filologici di

GIANFRANCO MALAFARINA

Rizzoli Editore • Milano

Classicismo e natura

«Scrivere la storia de' Caracci e de' lor seguaci è quasi scrivere la storia pittorica di tutta Italia da due secoli in qua» annuncia Luigi Lanzi nella sua *Storia pittorica dell'Italia*, rendendo così testimonianza della considerazione e dell'apprezzamento cui, per due secoli, avevano goduto i tre cugini, e dell'influenza enorme esercitata sulle generazioni successive dalla loro arte pittorica. È comunque Annibale a primeggiare sui contemporanei, collocandosi tra i maggiori artisti di quel tempo. G. P. Bellori, nelle *Vite de' pittori*, registrò acutamente l'importanza della sua posizione artistica e della sua misurazione storica, scrivendo: «Dirò di più quello, che parrà incredibile a raccontarsi: né dentro, né fuori d'Italia, si ritrovava Pittore alcuno [...] Così quando la pittura volgevasi al suo fine, rivolsero gli astri più benigni verso l'Italia, e piacque à Dio che nella Città di Bologna, di scienze maestra, e di studi, nascesse un elevatissimo ingegno; e che con esso risorgesse l'arte, e caduta, e quasi estinta. Fù questi Annibale Carracci [...]». Questa opinione, ripresa dai grandi cronisti d'arte per tutto il Settecento e il Ottocento, esalta in Annibale l'artista che riportò al tradizionale livello di qualità la pittura italiana e l'eredità di una grande tradizione di realismo classicheggiante che aveva avuto in Giotto, Masaccio e Raffaello.

Insieme al fratello Agostino (1557-1602) e al cugino Ludovico (1555-1619) Annibale Carracci diede vita a un'arte che si distaccava nettamente dalla complicazione, dalla sofisticatezza e dalla artificialità che avevano caratterizzato le tele degli artisti del tardo manierismo operanti a Bologna, come il Samacchini, il Sabatini, il Passarotti ed Ercole Procaccini. Prendendo spunto a modello maestri dell'Italia settentrionale, come Correggio, Veronese e Tiziano, i Carracci crearono una formula artistica che poneva i propri principi nella chiarezza del linguaggio pittorico e in una ispirazione concreta, fondata su un forte riferimento della natura e sull'accurato studio di essa.

Questa fondamentale trasformazione compiuta da Annibale Carracci trae origine dalla sua intensa e costante attenzione per il mondo delle realtà tangibili. Annibale affondava lo sguardo nel mondo che lo circondava alla ricerca dell'ispirazione: mercuri, bambini e contadini erano per lui degni di essere tradotti in pittura quanto gli eroi antichi, i santi o i nobili.

Tuttavia, quanto egli osservava veniva assoggettato al suo superiore senso dell'ordine e alla sua sensibilità volumetrica; anche le opere che ci attraggono per il loro carattere di *tranquillità* apparentemente spontanea, si presentano come composizioni ordinate e preordinate; è evidente che Annibale Carracci unisce una raffigurazione diretta e penetrante del mondo alla presentazione strutturale raffinata.

Il nuovo stile pittorico che i Carracci offrivano ai contemporanei non venne subito accolto positivamente. In un'epoca in cui si apprezzava nell'arte il disegno ornamentale più intricato, l'abilità e l'elaboratezza dell'esecuzione, i contenuti eruditi, questa forma d'arte diretta e priva di pretese sembrava mancare degli elementi essenziali che costituivano la 'nobiltà' dell'arte della pittura. I biografi tramandano che le prime opere dei tre cugini furono accolte con disfavore e aspramente criticate. Si dice che di fronte agli affreschi di Annibale in palazzo Fava (n. 14-15) un artista come Bartolomeo Gesi osservò che «quel ragazzaccio di Annibale aveva tirato giù con quel suo modo impaziente e poco pulito; onde quelle storie in tal guisa non ben terminate e finite tenessero più dello schizzo e forma di primo sbizzo, che di veri quadri aggiustati e compiti [...]». I Carracci tuttavia non si sentirono scoraggiati da queste ramprogne, e proseguirono nella direzione intrapresa; anzi questa pressione sociale in senso negativo poté servire a quei giovani pittori come stimolo per consolidare la loro scelta artistica. Con la fondazione dell'*Accademia degli Incamminati* (da Bellori detta pure «delli Desiderosi per lo desiderio ch'era in tutti d'imparare»), nel 1582, si creò finalmente a Bologna un punto di incontro, un cenacolo per la formulazione e l'approfondimento delle nuove teorie artistiche. L'atmosfera, la formula dell'accademia erano quelle dell'aiuto reciproco e della mutua collaborazione. Tra i Carracci non esistevano rivalità; li vediamo dipingere ciascuno i ritratti degli altri, criticare a vicenda le proprie opere, offrirsi gli uni agli altri come modelli; Malvasia riferisce che Ludovico, nudo fino alla cintola, posò come modello per la *Venere* di Annibale ora agli Uffizi (n. 43), mentre Bellori scrive che Agostino prestò la propria effigie alla figura di Sileno dipinta da Annibale in palazzo Farnese. Spesso i tre Carracci collaborarono nella esecuzione di commissioni, scambiandosi, ad esempio, idee e aiuto durante la decorazione dei palazzi bolognesi Fava, Magnani e Sampieri. Così certi studi di composizione, 'inventati' da Ludovico, vennero realizzati da Annibale, mentre in alcuni casi a un medesimo riquadro posero mano contemporaneamente ambedue gli artisti.

I giovani pittori dell'*Accademia delli desiderosi* adottarono il motto *CONTENTIONE PERFECTUS*, riflettendovi la serietà e la determinazione con cui affrontavano gli studi. A differenza di altre accademie artistiche di quest'epoca, l'accademia dei Carracci rifiutava il normale ed elaborato programma di teorie estetiche e non prescriveva esempi e formule. Al contrario, ciascuno partecipava a uno sforzo comune per trovare nuovi modi di dipingere il mondo circostante. E gli strumenti della scoperta consistevano nel disegnare incessantemente tutto ciò che

apitava loro sotto gli occhi; così i 'desiderosi' studiavano dal vero, dagli animali, da stampe e calchi, senza restrizioni o divieti. Lucio Faberio, nel suo elogio di Agostino (1603), così caratterizza l'attività dell'accademia: "Quivi s'attendea [...] con mirabile frequenza al disegnar persone vive, ignude in tutto, o in parte, armi, animali, frutti, e insomma ogni cosa reata". Altra caratteristica essenziale dell'istituzione era lo studio dell'anatomia. Al celebre anatomista dottor Lanzoni venne chiesto di dare lezioni e dimostrazioni di dissezione e secondo Faberio, "[...] tutti facevano a gara nel disegnare l'ossatura dei corpi, nell'imparar i nomi, i nervi, le vene e l'altre parti accendosi persin spesse volte Anatomia".

Queste esperienze pratiche erano affiancate da studi teorici e scientifici. Le ricerche di Bodmer hanno dimostrato come le attività intellettuali dell'accademia fossero ispirate da Agostino, che in effetti viene esaltato dagli scrittori contemporanei per le sue vaste conoscenze nel campo della filosofia, della matematica, della geometria e della prospettiva. È probabile che tra i fondatori del sodalizio Annibale sia stato il meno attivo nel partecipare alle dotte disquisizioni, e può darsi che egli si sentisse annoiato dalle interminabili discussioni intavolate dal fratello maggiore: per lui l'interesse principale era l'arte. Si tramanda che alcuni anni dopo, a Roma, tediato dall'insopportabile arroganza intellettuale di Agostino e dal suo mettersi in cattedra in materia d'arte, Annibale rivolse al fratello questo rimprovero: "Noialtri dipentori habbiamo da parlar con le mani". Ma pur non mostrando interesse per le attività teoriche, fu Annibale a dare all'accademia il suo deciso carattere artistico, aprendo nuove vie e conquistando nuovi territori all'arte del suo tempo con la creazione della caricatura e col ripensamento della pittura di genere e di paesaggio.

Come si è visto i Carracci e i loro collaboratori disegnavano instancabilmente, quasi senza interruzione, "mangiavano e nello stesso tempo disegnavano: il pane in una mano, nell'altro la matite o il carbone" (Malvasia). Alla pratica dello schizzo Annibale era stato avviato nella bottega di Bartolomeo Passarotti, ma egli seppe trasformare questa attività spontanea e priva di relazione con uno specifico progetto pittorico in un mezzo per esercitare la mano e l'occhio. Mediante il disegno Annibale metteva alla prova le possibilità dell'osservazione e della rappresentazione naturalistica: il suo approccio diretto ai soggetti lo mise in grado di catturare le azioni e le situazioni istantanee che vedeva intorno a sé. Sia che schizzasse un suo giovane compagno d'arte in piedi vestito di una tunica lunga fino alle ginocchia, o una scena di intimità domestica, con una madre e un bambino davanti al focolare, egli sapeva rendere con una tecnica compendiarica, essenziale — che raramente era destinata alla rielaborazione — la spontaneità della prima impressione. Bellori conferma la straordinaria abilità di Annibale nel disegnare rapidamente un ritratto, ricordando come, un giorno, derubato insieme al padre da alcuni ladri di strada, egli fu in grado di fornire un *identikit* così realistico ed esatto dei malfattori che in base ad esso questi poterono essere arrestati.

La medesima acuta osservazione del reale riscontrabile in questi disegni trova conferma e corrispondenza nei primi dipinti di genere. Nel *Mangiafagioli* della Galleria Colonna (n. 10), Annibale si soffermò su un banale soggetto quotidiano — un popolano che consuma il suo pasto — e ne fece un'opera ricca di dinamicità e di vita. Fu così il primo ad accordare alla

semplice esistenza di un contadino la stessa simpatia e la stessa attenzione che in precedenza erano state riservate alle classi aristocratiche. Anche se le varie versioni fanno pensare che il tema possa avere un significato simbolico, peraltro non ancora individuato, l'opera non richiede per essere apprezzata una particolare 'lettura' iconografica, ma è notevole per l'immediatezza con cui il soggetto ci si presenta; la scena vi è colta con una franca obiettività e senza elucubrazioni intellettualistiche, ciascun oggetto è trattato con estrema chiarezza e il contadino spettinato e malvestito non è né esagerato né ironizzato né romanticamente esaltato.

Il capolavoro di Annibale nella pittura di genere resta comunque la *Bottega del macellaio* di Oxford (n. 4). Un aneddoto settecentesco, suggestivo ma certo apocrifo, sostiene che i macellai raffigurati sarebbero Annibale e i suoi familiari; altrettanto infondata è la tesi che il dipinto sia stato inteso come un programma allegorico della riforma artistica promossa dai Carracci. Del resto, raffigurazioni di botteghe di macellaio non mancavano di precedenti all'inizio del decennio 1580-90, quando Annibale iniziò questa tela.

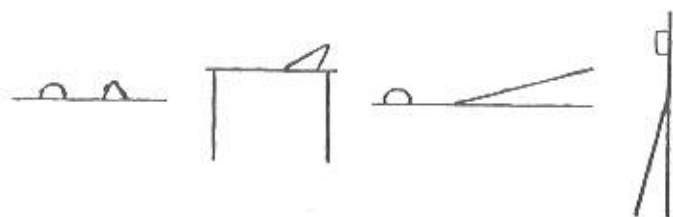
Dovevano anzi essergli familiari gli analoghi temi di B. Passarotti e indubbiamente gli era nota la tradizione settentrionale della pittura di genere esemplificata nelle opere di Pieter Aertsen e di Joachim Beuckelaer, come pure il filone diffuso dai Campi a Cremona. Ma è il Passarotti in particolare a costituire il riferimento di Annibale, e con lui quest'ultimo è più profondamente in debito, quantunque vi siano notevoli differenze nella maniera con cui l'artista più giovane concepì e sviluppò il tema. Annibale infatti non fece mai ricorso alla distorsione, alla esagerazione umoristica o alle punte satiriche che sempre appaiono nelle analoghe opere del Passarotti, ma rappresentò l'uomo della strada così come se lo trovava davanti: a differenza di quanto avveniva nelle opere del Passarotti, i suoi macellai non si 'sporgono' fuori dal dipinto, non ammiccano all'osservatore con aria di gaglioffa, un po' triviale malizia plebea: essi sono semplicemente al lavoro, pesano la carne, ne affettano sugose bistecche, servono un'anziana cliente. Anche nella zona sinistra, dove l'influenza del Passarotti è più evidente, l'umorismo che sottolinea la figura dell'alabardiere non deriva da una trovata intellettuale, ma piuttosto dall'osservazione diretta, sorridente di un gesto di ridicola pompa. Annibale raffigurò con tratti chiaramente identificabili diversi personaggi delle varie classi sociali senza farne un commento compiaciuto. Le sue figure illustravano in maniera forse spiritosa ma pur sempre e in primo luogo documentaria, un ampio ventaglio di attività. Nello stesso tempo queste figure costituiscono il pretesto per uno sfoggio di sensibilità naturalistica: il dipinto colpisce infatti per la pennellata larga e densa di colore, applicata a colpi vivaci ed energici, tecnica che genera di per sé una resa viva e naturalistica delle cose.

Creando questo capolavoro, Annibale aveva inoltre unito al trattamento spontaneo del colore e alla osservazione naturalistica della realtà una struttura compositiva accuratamente studiata. John Rupert Martin ha dimostrato come la composizione e quasi tutte le figure siano basate su fonti del Rinascimento maturo quali il *Sacrificio di Noé* di Michelangelo nella Cappella Sistina e l'affresco di Raffaello dello stesso tema nelle Logge Vaticane, un'opera che doveva essere nota ad Annibale attraverso l'incisione di Marco Dentice. Egli tuttavia nel rifarsi a questi modelli non si limitò a copiare alla lettera: ché anzi

corresse la composizione in rapporto al nuovo ruolo delle figure alle differenze di luce derivanti dalla nuova collocazione.

Durante questi primi anni di sperimentazione vivace, libera, disinibita, Annibale diede anche avvio e impulso all'arte della caricatura, una delle innovazioni di maggiore rilievo sviluppate dall'accademia carraccesca. I 'ritrattini carichi' erano piccole effigi umoristiche che coglievano i tratti essenziali di una fisionomia, distorcendoli ed esagerandoli con scherzosa ironia e con una libertà che poté realizzarsi solo in un momento in cui l'arte veniva praticata come una disciplina interpretativa del reale più che come una tecnica intesa alla sua riproduzione meccanica.

Le origini dell'arte della caricatura si ritrovano in una quantità di pratiche e di attività consuete ai Carracci. Una base importante era fornita dai disegni di genere e dagli schizzi estemporanei in cui si combinano la caratterizzazione e la economia di mezzi descrittivi. Portati alle loro estreme conseguenze, queste condussero a tentativi di individuare il massimo di semplificazione e di schematizzazione compatibile con la possibilità di riconoscere il soggetto. Agostino portò il suo contributo a questa evoluzione con i propri esperimenti analitici per individuare elementi grafici nella fisionomia umana. Parti del corpo isolate e spesso esagerate potevano essere riunite con incongrue giustapposizioni, dando luogo così a risultati umoristici. Un altro elemento essenziale per la evoluzione della caricatura è fornito dai giochi pittorici che svolgevano nello studio dei Carracci. Oggetti o idee venivano rappresentati da figure sostitutive dei dati visivi. Già assarotti si era divertito con indovinelli di tal genere, come quello consistente nel firmare i propri dipinti con una minuscola figura di passero allusiva al suo nome; ma con i Carracci questi 'divinarelli pittorici' divennero più elaborati e sottili e i membri dell'accademia dovettero fare allegramente a gara nell'inventarne e risolverne di nuovi; essi anzi divennero così popolari che settant'anni dopo Malvasia ne riprodusse quattro, con la relativa soluzione¹, nelle sue *Vite dei Carracci*.



Questi giochi ebbero una importanza fondamentale nello sviluppo della caricatura, in quanto esplorarono i limiti e le possibilità di una suggestione visiva che richiedeva allo spettatore di decifrare un nuovo tipo di immagine per ricavarne una formazione inattesa.

L'insistente richiamo all'esperienza visiva, nell'arte di Annibale, costituiva evidentemente la base del suo ripensamento e della sua radicale riformulazione della pittura di paesaggio.

¹ "[...] il primo un Muratore dalla parte di là d'un muro, che riboccando o stando, sopravanza quello con la sommità della testa e della cazzuola. Il secondo un Capuccino la prima parte, si era chinato a prender fiato per la sonda. Il terzo un Cavaliere, che di là dalla lizza correva con la lancia in resta; e il quarto un Cieco appoggiato per di là ad una cantonata di un muro, scoprendone solo di là dalla parte nostra il bussolo e 'l bastone."

saggio. Agli inizi della carriera il suo interesse nella resa della natura può essere osservato in dipinti di carattere religioso come il *Battesimo* in San Gregorio a Bologna (n. 22), dove la riva del fiume è resa pittoricamente con cura affettuosa. Molti dei suoi primi paesaggi (dipinti o disegnati) possono essere letti come estensione dei suoi studi di genere. Come i soggetti di genere il paesaggio forniva ad Annibale materiale per il suo insaziabile desiderio di catturare il dinamismo della vita che si svolgeva intorno a lui. Il Malvasia riferisce che quando i Carracci erano in viaggio o in villeggiatura non si lasciavano sfuggire l'occasione di disegnare "[...] colli, campagne, laghi, fiumi, e quanto di bello e di notevole s'appresentava alla loro vista". Ci sono pervenuti schizzi di alberi e ceppi isolati, scene di vita e di svaghi campestri, vedute panoramiche di pianure e colline. Grazie all'esercizio di questo tipo di disegno Annibale giunse alla sua limpida e naturalistica tecnica di notazione delle osservazioni estemporanee. Con il maturare degli anni, i modi di Annibale nel dipingere il paesaggio si fecero sempre più sciolti e naturali. Benché il paesaggio rivestisse un interesse alquanto periferico nel complesso della sua opera, i suoi schizzi riguardanti la campagna rivelano un'attiva indagine dei vari aspetti di essa. Eliminò i concetti ornamentali di cui i manieristi si erano avvalsi per coordinare cielo, vegetazione e terreno in un unico insieme decorativo, e riscoprì la natura nelle forme originali da cui le convenzioni manieristiche erano state dedotte. Nondimeno, all'occasione, Annibale osservò i paesaggi dei maestri che l'avevano preceduto, e ne trasse profitto.

Coerentemente con la tradizione paesaggistica allora preminente, diffusa da artisti dell'Europa settentrionale come Paolo Fiammingo, Annibale nelle sue prime opere usò la natura come scenario o fondale per episodi di svaghi bucolici, coppie festose, musicisti, feste sull'acqua o figure di cacciatori e pescatori. Ma diversamente dal paesaggio nordico, la cui atmosfera è artificiale, quello di Annibale resta semplice e comprensibile.

Analoga mente, Annibale sviluppò il suo stile paesaggistico a contatto delle tradizioni dell'Italia settentrionale, come è stato sottolineato a proposito della *Visione di sant'Eustachio* (n. 26), derivante da due incisioni di Girolamo Muziano, artista bresciano le cui prime opere si riallacciano alla pittura veneziana. Annibale tuttavia modificò i suoi modelli esasperando le connotazioni drammatiche del paesaggio. Tutta la sua concezione della natura si fonda sul principio che esiste una concordanza poetica tra il paesaggio, l'uomo e gli eventi. La rappresentazione di questa fondamentale consonanza tra lo scenario, i personaggi che lo popolano e la vicenda, è il fondamento dei più grandi risultati raggiunti da Annibale in tema di paesaggio.

La riforma stilistica che Annibale attuò in pittura e che trovò le sue basi nella semplificazione formale e nel naturalismo si rivelò straordinariamente funzionale alle necessità e alle esigenze artistiche nate dalla Controriforma. Applicando le direttive del Concilio di Trento, la Chiesa auspicava un'arte che prendesse la forma di strumento propagandistico e didattico atto a diffondere e a rafforzare la fede. I sostenitori dei principi informatori della Controriforma non nascondevano il loro favore per quelle pale d'altare e quei dipinti devozionali che risultavano chiari, semplici e intelligibili alla folla dei fedeli. Le scene raffigurate dovevano pertanto sottostare a interpretazioni realistiche e dottrinarie e le opere

fungere, a livello emotivo, da stimolo per una più viva religiosità, esigenze queste che non potevano certo essere soddisfatte dalle invenzioni complesse, sofisticate, intellettualistiche dei manieristi emiliani e centro-italiani. Gilio da Fabriano, nel suo *Dialogo degli errori de' pittori circa l'istoria* (1564) lamentava che non si usasse più dipingere quadri di sincero contenuto devozionale sostenendo che l'arte del suo tempo era così involuta dal punto di vista iconografico che per interpretarla occorreva "una sfinge". Analogamente, Gabriele Paleotti, arcivescovo di Bologna ai tempi di Annibale Carracci, scriveva nel suo *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582) che le condizioni dell'arte cristiana a Bologna erano deplorabili. Giusto un anno prima della *Crocifissione* di San Nicolò, prima pala d'altare di Annibale, il Paleotti affermava: "[...] Ogni giorno si veggono in varii luoghi, e massimamente nelle chiese, pitture così oscure et ambigue, ch'ove doveriano; illuminando l'intelletto, eccitare insieme la divozione e pungere il cuore, elle con la loro oscurità confondono per modo la mente, che la distraeno in mille parti e la tengono occupata in disputare tra sé stessa quale sia quella figura, non senza perdita della divozione". La *Crocifissione* e le pale d'altare dipinte da Annibale a Bologna e nel resto dell'Emilia dovettero certo riscuotere l'approvazione del vescovo Paleotti, giacché i loro caratteri linguistici e iconografici sembrano essere la risposta più calzante alle sue lamentele. Nella *Pietà e santi* di Parma (n. 23), nell'*Assunzione della Vergine* di Bologna (n. 64) o nell'*Elemosina di san Rocco* di Dresda (n. 80) il Carracci pone di fronte ai fedeli un mondo concreto, tangibile, in cui i fatti biblici sembrano respirare di vita reale. I personaggi delle vicende sacre sono raffigurati in un ambiente del tutto plausibile, sicché, pur conscio della monumentalità e della dignità delle sante figure, l'osservatore riceve conferma della realtà della loro esistenza dalla naturalezza e dalla semplicità con cui gli vengono presentate. A modello per tali santi Annibale prese uomini comuni quali gli accadeva di incontrare quotidianamente per le vie di Bologna, e la familiarità con essi ci incoraggia a emulare il loro esempio, persuadendoci a unirli a loro nella profondità di un'esperienza religiosa comune.

Il temperamento artistico di Annibale è dunque in sintonia con lo spirito religioso della sua epoca, ma ciò non significa comunque che la sua arte sia nata per concretare a livello visivo le costruzioni teoriche delle dottrine controriformistiche, poiché uno stile, come giustamente osserva Donald Posner ("i paralleli culturali, con la letteratura, con la scienza, con la filosofia, con la teologia di un'epoca possono essere molto stimolanti, ma non sono sempre significativi per la comprensione della genesi e del significato essenziale di un'opera d'arte"), non è mai il risultato di speculazioni teoriche o di situazioni politiche ma trae piuttosto origine dai processi intrinseci all'evoluzione artistica.

Nel 1594 il cardinale Odoardo Farnese chiamò a Roma Annibale e Agostino perché eseguissero le decorazioni del palazzo della sua famiglia. L'invito rivolto ai Carracci di partecipare all'esecuzione degli affreschi non deve sorprenderci: alla corte parmense essi godevano infatti di una fama ormai ben consolidata; nel 1586 Annibale aveva dipinto per il fratello maggiore di Odoardo, il duca Ranuccio Farnese, le *Nozze mistiche di santa Caterina* di Napoli (n. 30), e dopo lo straordinario successo delle 'storie' affrescate per i Magnani, i Carracci venivano annoverati fra i maggiori esperti di decorazione esi-

stenti. Benché l'arte di Annibale avesse inizialmente preso forma a Bologna in un ambiente fortemente segnato dall'influenza della pittura lombarda e veneziana, essa raggiunse la sua piena maturità a Roma: e fu il successo trionfale di Roma che innalzò Annibale al livello dei massimi pittori italiani.

Annibale e Agostino dovettero essere entusiasti della possibilità che veniva loro offerta di recarsi a Roma, centro propulsore dell'attività artistica, e di lavorare per la più importante e prestigiosa famiglia del tempo. Il primo incarico che ricevettero da Odoardo Farnese fu quello di dipingere la Sala Grande del palazzo con un vasto ciclo storico destinato a illustrare le imprese militari di suo padre, il celebre condottiero Alessandro Farnese. Verso la fine del 1594 i due fratelli effettuarono una visita preliminare a Roma allo scopo di compiere una ricognizione sul lavoro da svolgere. Durante questa visita, durata vari mesi, essi dovettero impiegar gran parte del loro tempo a visitare la città e i celebri luoghi e monumenti che fino allora erano stati loro noti solo attraverso incisioni e copie senza vita. Possiamo dunque immaginare il loro entusiasmo nel vedere per la prima volta la Cappella Sistina o le Stanze di Raffaello, ma al tempo stesso essi dovettero essere colpiti dal carattere in qualche modo ritardatario dell'arte romana di quegli anni. Il tardo manierismo di Cesare Nebbia, del Cavaliere d'Arpino e di Federico Zuccaro apparve probabilmente ai due giovani artisti d'avanguardia di Bologna come un'arte messa in discussione e superata da più di dieci anni. Dopo parecchi mesi di studio, i fratelli fecero ritorno nella città natale - dove Annibale ultimò l'*Elemosina di san Rocco* per la chiesa di San Prospero a Reggio Emilia, commissionatagli in precedenza - e si prepararono a trasferirsi definitivamente a Roma.

Quando Annibale ritornò a Roma, da solo, nel novembre del 1595, il cardinale Farnese aveva rinviato il progetto di decorazione della Sala Grande, dando invece incarico al pittore di dipingere il Camerino, un piccolo locale che usava come suo studio privato. Come ha chiarito Martin, gli affreschi di Ercole e di Ulisse ivi apprestati da Annibale erano destinati a rendere omaggio a Odoardo Farnese il quale vi appare raffigurato sotto le spoglie di un novello Ercole che, respinti il vizio e la tentazione, sceglie il difficile cammino della virtù e lo segue nei suoi aspetti attivi e contemplativi. La soluzione che Annibale escogitò per il soffitto era ingegnosamente legata a modelli dell'Italia settentrionale. Sia i singoli elementi che la loro disposizione richiamano infatti la decorazione del duomo di Parma, la *Camera di san Paolo* del Correggio, e in particolare la *Camera degli sposi* del Mantegna, in cui la decorazione è caratterizzata dall'uso di finti rilievi, da figure in stucco e da elaborate ghirlande di foglie. Il Camerino, prima opera romana di Annibale, resta per molti aspetti legato nelle linee generali al suo ultimo stile bolognese. Anche quando certi elementi erano direttamente desunti dalla scultura antica, come l'atteggiamento della Medusa nel *Perseo e Medusa* (n. 87 O) che si riallaccia alla classica *Niobide* (allora a villa Medici), la concezione della figura di Annibale, così evidente nella precedente *Elemosina di san Rocco*, non muta. L'assorbimento dell'atmosfera artistica locale, processo essenziale alla formazione del suo grandioso stile 'romano', fu un'operazione consapevole e critica, che si compì solo dopo che egli ebbe modo di studiare e assimilare per lungo tempo i modelli classici e rinascimentali che gli stavano intorno.

Completato il Camerino, Annibale volse la sua attenzione alla Galleria, sulla cui volta creò il suo più maturo capolavoro, destinato a essere considerato nei secoli come una delle maggiori opere d'arte di tutti i tempi. Con la Galleria Farnese Annibale richiamò in vita il concetto rinascimentale di decorazione dei soffitti, da decenni ormai trascurato dai manieristi. Nel corso dell'elaborazione del progetto per la Galleria Farnese Annibale non solo modificò radicalmente lo stile e la sostanza della propria arte, ma ciò che è più importante, creò un fondamentale punto di riferimento per le tendenze della pittura italiana che sarebbero state sviluppate dalle generazioni successive.

Gli affreschi della volta celebrano la potenza e il dominio universale dell'Amore, il quale soggioga gli dei dell'Olimpo: umilia i terribili poteri degli antichi eroi. Ventuno scene singole rappresentano gli effetti di Amore sui personaggi del mito. Giove, il signore dei cieli conquistato dalle seduzioni della sua sposa, ha abbandonato la sua veglia sul campo di battaglia di Troia per i piaceri del talamo. La casta Diana scende sulla terra sopraffatta dalla passione per il pastore Endimione. Venere stessa cede ad Amore ed entra nel letto del mortale Anchise. Anche i finti medaglioni di bronzo contengono scene di argomento amoroso — Pan e Siringa, Borea e Orizia, Orfeo ed Euridice — e illustrano episodi di violenza, di frustrazione e di sventura generati dalla natura capricciosa di Amore. Ai quattro angoli Eros e Anteros, Amore e Amore Ricambiato, lottano per superarsi l'un l'altro nel dimostrare la propria passione. Nel punto più alto della volta, alle due estremità si scorgono i doni: gli allettamenti che Amore usa per sedurre dei e uomini. Da un lato Diana viene sulla terra per raccogliere la lana offertale da Pan, e concedersi a lui. Sul lato opposto Paride prende la mela d'oro offertagli da Mercurio e a sua volta la dona a Venere in cambio della donna più bella che vi sia al mondo. La Galleria è coronata — in senso proprio quanto in senso figurato — dal grande *Trionfo di Bacco e Arianna*, una lasciva ed ebbra processione trionfale dell'amore sensuale. Al cospetto di simili esempi, come potremmo noi mortali non cedere alla persuasione sopraffattrice di Amore?

Di fronte al problema di decorare la lunga e stretta galleria Annibale giunse a una soluzione basata su un ordinamento logico delle varie scene. Benché nel soffitto si intreccino, come per una sfida, momenti realistici e momenti illusionistici, esso rimane profondamente coerente e leggibile. La galleria era stata costruita per ospitare la straordinaria collezione di sculture antiche dei Farnese, che fa ora parte del Museo Nazionale di Napoli. Annibale decise di alludere alla funzione del locale creando al di sopra di esso una seconda, fittizia galleria per opere di pittura. Così la volta venne illusionisticamente trasformata in una galleria di quadri, in cui sembrano appese immense tele incorniciate e che appare popolata di putti e di ignudi.

Annibale trasse l'ispirazione per il suo sistema decorativo dalle due distinte tradizioni. La struttura architettonica continua che sorge dalle pareti sottostanti, la prospettiva coerente, lo scorreo delle figure e la illuminazione uniforme sono elementi che consolidano lo spazio della volta e ne unificano le forme. Annibale trovò i principi di questa tecnica nell'arte, diffusa in quei tempi, della "quadratura", alla quale si erano rifatti Giovanni e Cherubino Alberti cui in origine era stato dato l'incarico di decorare la galleria; mentre d'altra parte l'inseri-

mento di pannelli dipinti e incorniciati raffiguranti scene narrative appartiene alla diversa tradizione dei "quadri riportati". Annibale doveva conoscere bene i grandi modelli romani di questa forma di decorazione, che si trovano nelle logge di Raffaello in Vaticano. Più importante tuttavia poteva essere per lui il ricordo della sala di Ulisse in palazzo Poggi a Bologna, opera di Pellegrino Tibaldi. L'idea del Tibaldi, di mostrare il cielo attraverso gli angoli aperti della volta, e l'unificazione dinamica del soffitto che sorge dal cornicione fino al magnifico elemento centrale appaiono assimilate nel soffitto di palazzo Farnese. Anche la volta della Sistina di Michelangelo dovette fornire un importante modello; infatti il grande cornicione in pietra che sostiene figure ignude sedute, i finti medaglioni in bronzo e i putti ornamentali riappaiono tutti nell'opera di Annibale, anche se le forme sono state ripensate e rielaborate con una vivacità che li fa sembrare completamente nuovi.

Curiosamente il progetto di Annibale per il soffitto pare essere stato influenzato da un piccolo ma elaborato portagioielli di bronzo e cristallo, noto come *Cofanetto Farnese* (Napoli, Gallerie Nazionali di Capodimonte). È stato notato che Annibale trasse lo schema per il *Trionfo di Bacco e Arianna* dal medaglione di cristallo disegnato da Perin del Vaga per il Cofanetto. Inoltre Annibale adottò per il suo progetto le figure terminali che reggono con le braccia levate la pesante cornice, i medaglioni circondati da figure, ghirlande, putti, insomma tutta la ricca varietà decorativa del portagioielli.

La volta è carica di una straordinaria ricchezza di motivi, che la franchezza illusionistica della concezione proclama reali. Ogni elemento è dipinto in modo da imitare il materiale corrispondente. Gli atlanti e le modanature architettoniche 'di pietra', i medaglioni 'di bronzo' e le cornici dei quadri 'dorate' forniscono uno scenario sontuoso per i vivacissimi putti di carne e di sangue, i giovani atleti e i satiri. Una massiccia ghirlanda di 'veri' fiori e frutti, sostenuta da maschere color carne, segue il cornicione. L'animato si mescola all'inanimato: figure palpitanti di vita dipinte 'al naturale' affiancano soggetti che 'devono' apparire dipinti o scolpiti come per rafforzare, mediante il contrasto, l'illusione di realtà. E come può non essere reale uno spazio in cui le figure sono così dotate di vita? Le figure di ignudi guardano dalle loro mensole e i putti osservano dall'alto lo spettatore. Anche le sculture di pietra prendono vita: le maschere accennano smorfie, arricciano il naso, mentre uno degli atlanti marmorei si volge a osservare il medaglione che gli è vicino. Ma altri atlanti sono di fredda pietra e mostrano i segni di un antico scalpello. L'illusione trionfa: lo spazio pittorico in cui vivono pittura, scultura e figura ci persuade che esso è reale quanto lo spazio in cui vive lo spettatore più in basso, e il reale spazio pittorico e la verità delle figure si associano per fugare ogni dubbio circa l'effettiva esistenza della galleria di quadri.

Nello stesso tempo in cui Annibale rivoluzionava l'impostazione della decorazione dei soffitti, egli andava modificando radicalmente la propria concezione della struttura e della composizione del corpo umano. Le figure che popolano la volta della Galleria Farnese appaiono ingrandite sino a riempire comodamente lo spazio in cui sono alloggiate. Le smilze figure angolose delle prime opere di Annibale appaiono sostituite da forme piene e rilevate che mostrano una salda comprensione degli aspetti organici e funzionali del corpo umano. Vi si riscontra una semplice grandezza e una perfezione armoniosa che derivano da

un preciso calcolo della distribuzione del peso corporeo. Le proporzioni massicce ma contenute, la stabilità e l'equilibrio permetterebbero a queste figure di essere facilmente trasformate in sculture a tutto tondo.

Le fonti di questo nuovo modo di trattare la figura si ritrovano facilmente in Raffaello, in Michelangelo e nell'arte antica. Nessuna meraviglia se le opere antiche che più decisamente attraevano Annibale erano le sculture a tutto tondo, il cui stile coincideva con lo stile plastico di Raffaello e di Michelangelo. L'influenza dell'arte classica appare particolarmente in armonia col fatto che la galleria, come si ricorderà, doveva servire innanzitutto come sala di esposizione per la collezione Farnese. Poiché l'intenzione era quella di integrare illusionisticamente la galleria vera e propria e quella dipinta, le pitture di Annibale dovevano essere in completa armonia con le sculture ivi esposte, e ispirarsi allo stesso ideale estetico e agli stessi caratteri stilistici. Se nelle pitture della volta le fonti sono chiaramente individuabili, le citazioni letterali sono tuttavia pochissime. I nudi della galleria Farnese sono rivestiti della stessa possanza monumentale delle figure di Michelangelo, e tuttavia nessuno di essi ripete gli atteggiamenti dei progenitori della Sistina. Analogamente, i tipi iconografici di Giove e Giunone realizzati da Annibale sono assai prossimi a quelli della loggia di Raffaello alla Farnesina, e nondimeno hanno il vigore e l'originalità di creazioni del tutto nuove. Annibale penetrò fino in fondo i suoi modelli artistici e assimilò profondamente la visione e i metodi dei suoi maestri: il risultato è un nuovo tipo di figura che riflette gli esempi famosi dell'antichità e del Rinascimento senza ripeterli.

Nel concepire le figure e le composizioni della volta, Annibale seguiva scrupolosamente un complesso procedimento — ricostruito da Wittkower —, basato su un gran numero di studi preparatori. I primi rapidi schizzi dello schema generale erano seguiti da studi delle singole scene: venivano poi eseguite le singole figure e gli studi dettagliati del nudo nelle pose fornite dai disegni preliminari; infine era la volta dei disegni particolareggiati che potevano essere trasferiti su cartoni in grandezza naturale, usati per riportare le composizioni sulla volta.

Non si sottolineerà mai a sufficienza l'importanza storica del sistema di Annibale per la preparazione di affreschi monumentali e il suo uso del disegno come momento originario della creazione artistica. Tramandato dai suoi allievi alla generazione successiva, tale metodo divenne il procedimento abituale per la realizzazione di affreschi e di grandi tele per quasi duecento anni: esso fu abbandonato soltanto in età romantica quando la sua lentezza e meticolosità vennero sentite come un impaccio alla spontaneità dell'ispirazione. In effetti il procedimento era lento e faticoso, e per di più fra le mani di artisti meno capaci e dotati il carattere unitario e l'accento di verità che Annibale aveva sempre saputo infondergli andarono perduti nel labirinto dei particolari. In tal modo proprio il metodo che Annibale aveva creato per ridar vita alla grande tradizione dell'affresco rinascimentale aprì la strada alla sterilità accademica.

Nei mesi immediatamente successivi al trionfale scoprimento della volta della Galleria Farnese, Annibale prese a dipingere una pala d'altare per la cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo, quella stessa cappella per la quale il Cerasi aveva dato a un altro innovatore, Michelangelo Merisi da Caravaggio, l'incarico di dipingere due pannelli laterali, la *Crocifissio-*

ne di san Pietro e la *Conversione di san Paolo*. L'Assunzione di Annibale è una esplicita affermazione dottrinale degli ideali stilistici realizzati nella Galleria Farnese. L'impostazione caricata e retorica di questa composizione può essere nata da una contrapposizione con il naturalismo apparentemente spontaneo del Caravaggio. La risposta di Annibale fu una cristallizzazione e una intensificazione delle forme ideali e una meno esplicita adesione ai principi classici che egli ritrovava in Raffaello e negli antichi. La sua concezione della figura umana, che in origine era derivata da una idealizzazione e da un perfezionamento della natura, in questo quadro appare come l'idealizzazione di un ideale. Il risultato è una severa maestà delle forme e una drammaticità espressiva che toglie al dipinto ogni senso di spontaneità e di calore.

Questo è lo stile che predomina nell'opera di Annibale al suo ritorno a Roma tra il 1603 e il 1604, dove completa la decorazione delle pareti della galleria Farnese con gli affreschi di *Perseo che libera Andromeda* e della *Battaglia di Perseo e Fineo*. Le eleganti forme plastiche della volta sono divenute dure e rigide: le figure non si muovono più liberamente ma appaiono raggelate in pose angolose. Il classicismo rigido e ieratico di queste opere tarde è stato attribuito in parte all'intervento della bottega di Annibale: fu infatti in questo periodo che il maestro accolse nel suo studio un gruppo di giovani pittori emiliani molto abili che egli poté addestrare a realizzare le sue idee con grande efficacia. Sotto la direzione di Annibale, Francesco Albani, il Domenichino, Giovanni Lanfranco e Sisto Badalocchio ispirarono le loro opere ai canoni del suo stile ideale. A loro volta questi artisti e i loro allievi come Andrea Sacchi, diffusero la tradizione classica di Annibale e le diedero il carattere di una forza portante per tutto il Seicento.

La fama e l'amirazione suscitate tra i contemporanei dalla Galleria Farnese sembra lasciassero indifferente solo il suo committente. Secondo il Baglione, dopo il completamento dell'opera nel 1605, il cardinale Farnese mandò ad Annibale come pagamento la ridicola somma di 500 scudi. Sfinito da anni di lavoro, tormentato dalla cattiva salute, demoralizzato dalla mancanza di riconoscimenti, l'artista ebbe una crisi profonda. Ormai egli avrebbe dipinto poco, ma i suoi allievi gli rimanevano devoti. Nell'agosto del 1607 due di loro, Lanfranco e Badalocchio, dedicarono al maestro un volume di incisioni tratte dalle Logge di Raffaello. Nella dedica essi scrivevano di aver intrapreso l'opera per tenersi occupati durante la lunga malattia di Annibale, che li aveva costretti a interrompere gli studi. Un anno dopo, nel luglio del 1608, tre dei più fedeli allievi di Annibale tentarono di indurre il loro maestro a tornare al lavoro. Insieme al pittore conclusero e firmarono un accordo secondo cui ciascuno di loro avrebbe dipinto un quadro ogni cinque settimane e avrebbe lavorato per due ore al giorno. A poco tuttavia servì questo impegno: Annibale Caracci moriva infatti pochi mesi dopo, il 15 luglio 1609. Fu sepolto, secondo i suoi desideri, nel Pantheon vicino alla tomba di Raffaello, Giovanni Battista Agucchi, teorico dell'arte e amico di Annibale, riassume con queste parole, la sera stessa della sua morte, i sentimenti dei contemporanei e delle generazioni future: "Io non so qual sia l'opinione de gli uomini di coteste parti; ma per confessione de i primi pittori di Roma, egli era il primo che visse al Mondo nella sua arte".

Annibale Carracci *Itinerario di un'avventura critica*

Chi diè l'esser al nulla,
Ecco, che'n nulla è sciolto.
Chi le tele animò, senz'alma giace,
Al gran pittor che porse
Spesso a i morti color senso vivace,
Morte ogni senso ogni colore hà tolto:
Ben tu sapresti or forse
Farne un altro Natura eguale a quello,
S'havessi il suo pennello.

G. B. MARINO, *In morte d'Annibale Carracci*, 1619

Fu pittore universale, sacro, profano, ridicolo, grave e vero pittore poichè faceva di sua fantasia senza tener il naturale davanti; bonissimo compositore, espresse gl'affetti et hebbe gran decoro. Alcuni credono che dipingesse più fresco e con maggior dolcezza mentre fu in Bologna, e cercan di dimostrarlo con la S. Margherita in S. Catherina de' Funari fatta in Bologna et della Coronation della Madonna sopra il medesimo quadro fatta a Roma, ma credo che sempre operasse bene, e la Coronation è fatta in un subito e forse di suo disegno, ma non de suo pennello.

G. MANCINI, *Trattato della pittura*, 1620 c.

Annibale Carracci, havuti li buoni ammaestramenti da Ludovico suo cugino, e maggiore d'età di già valent'uomo, e in buon credito da lui fu messo per la via di riuscire nella dipintura eccellente.

G. BAGLIONI, *Le vite de' pittori, scultori et architetti...*, 1642

Annibale ancora fece in Bologna l'Assunta nel Tempio de' Padri Francescani; ove si vede, quanto egli all'ora seguitasse, e imitasse la maniera del dipingere usata dal Correggio. Andò poi à Roma, ove si compiacque sommamente dell'opere nobilissime di Raffaello, e della dolcissima sua maniera; e lo seppe tanto ascondere, che ne riuscì ad eminenza di gran perfezione: indi poi si ridusse à quella bellissima maniera, propria di lui, e la quale è detta la maniera, e lo stile del Carraccio. A prova di che basta ricordare la bella, e ammirabile Galleria, che si vede in Roma nel magnificissimo Palazzo de' Serenissimi Farnesi. Rimase egli ancora appagato molto de' bellissimi concetti di Michel'Angelo Buonarroti, e lui parimente volle imitare; onde avvenne, che assecondando Annibale i due detti valent'uomini, parve, che deponesse la sua prima maniera, con che imitato aveva, e assecondato l'eccellentissimo Correggio.

PIETRO DA CORTONA e G. D. OTTONELLI, *Trattato della pittura*, 1652

[...] Queste due differenti impostazioni che si allontanano entrambe dalla disciplina esatta e rigorosa dei primi Maestri, gettavano tutti i pittori in un assoluto libertinaggio; e si può dire che la bella Arte della Pittura si sarebbe presto perduta, se il Cielo non avesse fatto nascere Annibale Carracci, per salvarla dalle mani di coloro che la trattavano così male.

A. FÉLIX, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres*, 1666-88

Siamo obbligati à gli studij, e alla sua eruditione, venerandolo come restauratore, e principe dell'arte restituita, e inalzata da lui nuovamente alla vita del disegno, e del colore, raccogliendola per terra in lombardia, e in Roma. Si accordò principalmente alla soavità, e purità del Correggio, e alla forza e distribuzione de' colori, di Titiano, e dalla naturale imitatione di questo maestro passò alle più perfette idee, e all'arte più emendata de' Greci, perche quali statue di Agatia, o di Glicone farai superiori à quelle sue finte di chiaroscuro nelli modelli de' Termini della Galleria Farnese? quali Hercoli, o se ti pare giganti di Michel'Angelo preporrai à gli Hercoli e Polifemi da lui dipinti. Mostrò egli il modo di far profitto da Michel'Angelo, non da altri conseguito, e hoggia affatto abbandonato; perchè lasciando la maniera, e le anatomie del Giudizio, si rivolse, e riguardò li bellissimo ignudi de' partimenti nella volta di sopra; e con egual lode, gli espose nella Galleria. Dedicossi à Raffaello, e da questo, come da suo maestro, e guida nelle storie, migliorò l'inventione, e si distese à gli affetti, e alla gratia della perfetta imitatione. Il suo proprio stile fù l'unire insieme l'idea, e la natura, accumulando in se stesso le più degne virtù de' maestri passati; e parve che la gran madre per sua cagione, non si curasse di accrescere sopra se stessa l'audacia, e la gloria dell'arte.

G. P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, 1672

Colà portatisi in tanto, e ravvisando di molte Opere ad Oglio sparse per quella Reggia, s'abatterono al fine nella famosa non meno, che ammirabile Galleria, dipinta à fresco, quale per sempre ad onta dell'invidia sarà eternamente apprezzata per un singolar portento del Pennello del grand'Annibale Carracci, poichè il disegno in essa in compagnia d'un perfetto colorito, eccellentemente trionfa, e gli Artificij, le Maestrie, e le vaghe Inventioni vie sempre per quelle pareti, per meraviglia d'ogn'ingegno, ad ogn'ora risplendono.

L. SCARAMUCCIA, *La finezza de' pennelli italiani...*, 1674

Tali e tante sterminate fatiche fec'egli, però solo in questa Galleria, sforzando troppo il natural suo talento; dando perciò nello statuto un poco anch'egli, e perdendo quella risoluzione veneziana e lombarda che colà manca, e di che tanto abbondava, poco fidandosi del suo gran sapere.

C. C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, 1678

D'anni 18 comparve in pubblico con due tavole d'Altare; per meglio francarsi in quella vasta maniera imparata, volle in persona vedere l'opere più famose di Parma, e di Venezia, tornando così erudito, che superati tanti emoli, che lo dispregiavano, come scorretto, e ladro dell'altrui fatiche, ebbe l'onore d'essere ricercato da Principi, e da qualificati Signori. Col tempo aggiunse a tanti studj la veduta di Roma, che moderò quel gran fuoco, e l'avvalorò di grazia tanto singolare, che applicato alla famosa Galleria Farnese, riuscì l'opera più magnifica, che uscisse mai dai suoi pennelli. È indicibile il riferire i disegni, ed i tanti quadri, in grande, in piccolo, a olio, e a fresco, sì pubblici, come particolari, che dipinse; le stampe, e gli Autori ne danno però gran contezza; in quelli si leggono i dolci prezzi, per i quali lavorò; la modestia, con la quale visse: il vestire dismesso, e quasi abietto; la naturale semplicità j il contragenio con Agostino.

P. ORLANDI, *Abecedario pittorico*, 1719

[...] Annibale Carracci è senza dubbio uno dei più grandi disegnatori di ogni tempo.

P.-J. MARIETTE, *Description sommaire des dessins des grands maîtres*, 1741

I disegni di Annibale Carracci sono molto apprezzati per la grande precisione e l'imitazione perfetta della natura. Una sorprendente facilità eguaglia in lui la fermezza del tocco, i suoi paesaggi e i suoi personaggi sono ammirevoli [...].

A. J. d'ANGENVILLE, *Abregé de la vie des plus fameux peintres*, 1745

Circa cinquant'anni dopo Raffaello prese a fiorire la scuola dei Carracci [...]. Costoro erano eclettici e cercarono di unire la purezza degli antichi e di Raffaello e la sapienza di Michelangelo con la dovizia e l'abbondanza della scuola veneziana, specialmente di Paolo [Veronese], e con la gaia pennellata lombarda del Correggio.

J. WINGKELMANN, *Abhandlung von der Fachigkeit der Empfindung des Schoenen in der Kunst*, 1763