

Gianluca Cuozzo

La faccia del male. Annibale Carracci e l'autoritratto del 1604

ABSTRACT: *What is the relationship between a self-portrait and the definition of one's identity? Annibale Carracci's 1604 self-portrait (now on exhibition at the Hermitage Museum) seems to represent the painful process of self-formation of the subject portrayed against a dark and indistinct background. It portrays the instant the self comes into existence, under the weight of matter. In this context, evil becomes the real subject of Carracci's art, a theme he extensively explored in his caricatures, especially in his witty distortions of human faces. From these faces emerges the memory of the Other, of the Id, and of the painter's satanic double, all of which are still buried in the tumultuously magmatic matter. Thus, the light distortion of the face, a reminder of matter's heaviness, becomes a tool of psychological analysis, an analysis where artistic form theory, philosophy, and physiognomy converge.*

KEYWORDS: *form, physiognomy, painting, matter, caricature, double.*

1. Hannibal in chains

Annibale, in una cornice dentro la cornice, ritratto entro un dipinto che rappresenta il suo studio avvolto dalla penombra, guarda lo spettatore dall'immagine di sé fissata su un'opera d'arte 'fittizia', posta entro una tela concepita come un gioco di matrioske, di scatole cinesi, di ammiccamenti vicendevoli tra livelli di mimesi che finisce per coinvolgere anche il riguardante. Nell'*Autoritratto sul cavalletto* (1604) esposto all'Hermitage, si potrebbe dire, lo stesso "atto del dipingere è raffigurato al posto dell'immagine del pittore"¹, spostando l'attenzione dal risultato (l'opera) al processo (di formazione). Con questo dipinto, il cui soggetto appare melancolico e ripiegato in se stesso, è stato notato, "l'artista dichiara enfaticamente la fine della propria carriera"², deponendo definitivamente gli strumenti della sua arte, ostentati nello stesso ritratto come abbandonati e inoperosi.

Dicevo che si tratta di un ritratto fittizio, ma in realtà l'affermazione non è poi così vera: la tela del ritratto è davvero la tela di un ritratto: il che è indubitabile, non

1 G. Feigenbaum, *Annibale and the Technical Arts*, in *Nuova luce su Annibale Carracci*, a cura di S. Ebert-Schifferer e S. Ginzburg, Roma, De Luca Editori, 2001, p. 17.

2 C. Cage, *Invention, Wit and Melancholy in the Art of Annibale Carracci*, in "Intellectual History Review", XXIV (2014), n. 3, p. 405.

esiste altro supporto oltre a quello del dipinto ‘reale’. Vi è come una distinzione ipostatica (immaginale) sulla base della condivisione di una stessa sostanza – tela del dipinto e ritratto al suo interno, nonostante il raddoppiamento speculare, sono consustanziali, appartengono alla stessa materia, godono cioè di un medesimo statuto ontologico. La distinzione, se c’è, deve essere cercata a un altro livello: quello dell’esecuzione artistica, che porta dall’aleggiare caotico dei primi rudimenti della forma intravisti sullo sfondo, avvolti da un’oscurità resa efficacemente attraverso pennellate “impazienti e incompiute”³, alla delineazione dell’immagine speculare del pittore – il Sé dell’artista Annibale, che ci guarda quasi sgomento, di tre quarti, con espressione accigliata. Il tutto sull’unica “superficie grezza, ruvida e discontinua dell’opera di Annibale”⁴.

Lo sguardo ritratto in primo piano di Annibale è corruciato, ma con un che d’impassibilità, colto “nel rapido volgere di una situazione psicologica”⁵ appena accennata dall’espressione degli occhi; ai piedi del cavalletto il cane e il gatto, con gli occhi sgranati su di noi, sembrano vigilare sulla sovrana indifferenza del personaggio, confinato in una replica miniaturizzata del dipinto. Si tratta di una cella oscura da cui egli ci osserva come da una distanza malinconicamente avvertita, distanza restituita dalla mestizia dello sguardo dell’indagato, di colui che è consapevole di una qualche colpa che non ha nome – *Hannibal chained*. Il pittore, vittima di uno strano incantesimo artistico, appare prigioniero della propria tela (l’autoritratto appoggiato al cavalletto), spazio relegato entro l’opera maggiore dai cui tratti lividi e confusi spicca con un che di determinatezza aggiuntiva – come volto che ci guarda con i tratti della personalità compiuta, decisa (ma forse impossibilitata) a comunicare qualcosa di segreto. Il simbolo di questa reclusione mimetica è la bocca serrata di Annibale: essa sembra cucita più che dissimulata dai baffi, conformemente all’immagine offerta da Cesare Ripa nella sua *Iconologia*, in cui la Dama Pittura è addirittura imbavagliata:

Si copra la bocca con una fascia legata dietro a gli orecchi [...]. La Bocca ricoperta è indicio, che non è cosa, che giovi quanto il silenzio, & la solitudine; però si riserrano i Pittori in luoghi segreti, non perché temino riprensione dell’imperfetto lavoro, come volgarmente si stima⁶.

Sullo sfondo, la personificazione femminile della Pittura ci offre la schiena, rivolta a una tela vergine dello stesso candore di una finestra aperta al chiarore del sole. Verso l’aria aperta del mondo, dunque, che si offre al di fuori dello studio angusto del pittore, là dove la visione accede alla realtà, alla vita vera, infrangendo il circolo chiuso dell’*imitatio* (la cui enfattizzazione narcisistica è proprio l’autoritratto) – concezione mimetica dell’arte, questa, che imprigionerebbe la creazione

3 G. Feigenbaum, *op. cit.*, p. 15.

4 Ivi, p. 16.

5 R. Zapperi, *Annibale Carracci. Ritratto di artista da giovane*, Torino, Einaudi, 1989, p. 85.

6 C. Ripa, *Iconologia*, Roma, G. Gigliotti, 1593, p. 157 (testo digitale disponibile al link: <http://gallica.bnf.fr>).

artistica in uno spazio chiuso, impermeabile al mondo, concepito alla stregua di una monade asfittica, “senza porte e senza finestre”. Con questa rivolta agli schemi concettuali del manierismo, “la pittura esausta di raffinata estrazione torna, come Anteo, a ritrovar forza e nutrimento al contatto con la madre terra, con la realtà quotidiana”⁷, favorendo un linguaggio pittorico “che trae dalla realtà i propri succhi vitali”⁸. Paiono molto appropriate, a tal proposito, le parole di Roberto Longhi:

Il movente dei Carracci fu sin dall'inizio [...] inteso a scavalcare il cadavere del manierismo e a comunicare direttamente, ad apertura, non di libro, ma di finestra, con lo spettacolo mutevole delle circostanze di natura, con la gaietta pelle del paese, con la grana della pelle sotto la luce vera⁹.

La donna sullo sfondo è solo una silhouette, ma è presenza più che spettrale – al contrario di quell'abbozzo restituito dalla versione grezza del ritratto degli Uffizi, in cui essa appare più simile a un torso statuario che a una figura intera e viva; con essa, così mi parrebbe, il pittore non allude affatto “alla propria morte come limite ultimo”¹⁰. La bocca del pittore, poi, in quella versione più tarda, è meglio definita, quasi scontata. Essa sembrerebbe pronta a parlare, scevra di quei segni di una melancolia e di un'introspezione sorde al mondo della vita, che consuma il pittore riducendolo all'aridità spirituale, all'inerzia creativa (detta dal Ripa “adustione”):

I capelli della testa si fanno neri, & grossi, perche stando il buon Pittore in pensieri continovi dell'imitatione della natura, ò dell'arte, in quanto dà prospettiva, & è oggetto dell'occhio, & per questo bisognandogli quasi continuamente havere per la fantasia tutti gli effetti visibili della natura, viene per tal cagione à prendere molta cura, & maninconia, che genera poi adustione, come dicono i Medici, dalla quale naturalmente ne gli huomini con molti altri questo particolare accidente si produce¹¹.

2. Deconstructing Hannibal

Ma non è tutto. Un grande occhio, appena sopra lo spigolo basso destro del riquadro luminescente, ci guarda di tre quarti, in scorcio: forse parte di un ritratto più grande¹², destrutturato, che si confonde con lo sfondo oscuro (sono appena

7 A. Marabottini, *Introduzione a Le Arti di Bologna di A. Carracci*, Roma, Edizione dell'Elefante, 1979, p. XII.

8 Ivi, p. XV.

9 R. Longhi, *Momenti della pittura bolognese* (1935), in Idem, *Opere complete di Roberto Longhi*, vol. VI, *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento* (1934-1964), Firenze, Sansoni, 1973, p. 199.

10 La tesi è sostenuta da C. Cage, *op. cit.*, p. 405.

11 C. Ripa, *op. cit.*, pp. 156-157.

12 “Un attento esame del quadro ha rivelato che sotto l'immagine attuale si nasconde un precedente autoritratto, che Carracci aveva deciso di sovradipingere. Per l'esecuzione di questo secondo autoritratto aveva preso a modello un altro suo autoritratto: quello che vediamo è pertanto il duplicato di un'immagine dipinta che aumenta (raddoppia) l'assenza del volto” (H.



Annibale Carracci, *Autoritratto*, 1604, Hermitage, San Pietroburgo

visibili l'occhio sinistro, coperto dal cavalletto del pittore, il naso e la bocca semi-chiusa contratta in smorfia, in ghigno appena accennato), esso emerge dall'indistinto della notte fantastica intessuta dai pensieri di sogno della musa ispirata, la Dama Pittura. "Interiormente ne nascono i pensieri, & i fantasmi, che sono mezzi come alle speculationi, così ancora all'opere materiali"¹³.

Belting, *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München, C.H. Beck, 2013; tr. it. di P. Conte e C. Baldacci, *Facce. Una storia del volto*, Roma, Carocci, 2015, p. 175).

¹³ C. Ripa, *op. cit.*, p. 157.

Il riquadro *nel* dipinto, su cui ben distinguiamo l'autoritratto in miniatura di un Annibale recluso nella propria colpa, imprigionato due volte nella tela (e si tratta, a ben vedere, di un'immagine lontana almeno due volte dall'Annibale originale, quello in carne e ossa), è dunque l'apparizione immaginale della figura del pittore nel suo stato di maggior definizione rispetto ai tratti indistinti e fantasmatici da cui germina il pensiero artistico (sotto forma di un grande autoritratto solo abbozzato, confuso con lo sfondo della tela). Il *cogito* artistico inizia con l'intuizione della Dea Pittura, silente e di schiena; poi si passa all'accozzaglia di forme e colori bruniti dello sfondo – fatto di pennellate grossolane e sabbiose, rilievi chiaro-scurali, presenze larvali e profili appena accennati; poi al ritratto sul cavalletto in primo piano, *Darstellung* variamente fondata che si staglia sullo sfondo notturno da cui scaturisce l'intuizione artistica; infine, si giunge al ritratto oggi esposto all'Hermitage, l'oggetto artistico come tale posto di fronte a noi osservatori, quarta fase del processo di determinazione della forma. L'intero processo può essere così schematizzato:

Dea Pittura (intuizione della forma) → spettri di Annibale che aleggiano sullo sfondo (elementi destrutturati e larvali che cercano di configurarsi in volto) → sul cavalletto (immagine di un'immagine che accede alle fattezze del volto, pervaso di melancolia) → l'oggetto artistico esposto all'Hermitage (l'immagine dell'immagine dell'immagine, gioco di ammiccamenti vicendevoli percepibile nella materialità di un ritratto [di un ritratto])

L'autoritratto del 1604 è quindi la raffigurazione della produzione dell'immagine (tacita *imago sui ipsius*) da parte del genio di Annibale Carracci, in tutti i momenti di trasfigurazione alchemica che presiedono all'autoformazione della stessa figura del Sé: “dialettica in stato di arresto” del rispecchiamento artistico, che è lo stesso processo di formazione dell'individualità del pittore nel riflesso della sua opera. Come a dire: di colui che ha ingaggiato una “lotta esemplare per la propria affermazione”¹⁴ attraverso gli strumenti dell'arte. Quattro fasi di un'evoluzione che va dall'indistinto al conoscibile, dalla luce accecante della tela/finestra (tale da confondersi con la notte più buia, la quasi ignoranza del punto sorgivo di ogni produzione) alle mezze tinte sapientemente dosate nel ritratto sul cavalletto entro il dipinto – cavalletto da cui pende non a caso una tavolozza incrostata dalle mescole variegata dei colori. Verrebbe da dire con Luigi Pareyson che, in questa scansione di momenti che conducono dall'indistinto al distinto, sia all'opera un unico processo di formatività, il quale, dando vita all'immagine, “inventa il *modus operandi*, e definisce la regola dell'opera mentre la fa, e concepisce eseguendo, e progetta nell'atto stesso che realizza”¹⁵; in fondo, “l'opera riesce solo se la si fa come se si facesse da sé”¹⁶ – e qui, nella tela di Annibale, è davvero raffigurata l'opera *in fieri*,

14 A. Boatto, *Narciso infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 45.

15 L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività* (ed. or. 1956), Milano, Bompiani, 1991, p. 59.

16 Ivi, p. 91.

in cui risultato, esecutore e processo di esecuzione coincidono. Ecco, dunque, in che cosa consiste il fascino dell'opera d'arte: "essa meraviglia e colpisce per la contingenza del processo che la compie, e avvince e incanta per la necessità con cui la sua legge la tiene stretta in un'indissolubile armonia"¹⁷. Il ritratto di Annibale è una rappresentazione di questo processo d'*inventio*, allo stesso tempo contingente e necessario, in cui l'arte, intesa come esecuzione, incontra se stessa in un emblema speculare intriso di dinamismo: dalle figure indistinte sullo sfondo venendo al ritratto in primo piano agisce un unico *nisus formativus*, che ritrova pienamente se stesso soltanto alla fine, nella riuscita, trasfigurando in opera conchiusa gli spettri di forma che aleggiano sullo sfondo della tela come presenze ancora oscure e fantasmatiche. Sicché, detto ancora con Pareyson, la perfezione dell'opera non è altro che "la perfezione tipica della riuscita, che è inseparabile dal processo che vi pone capo e di cui essa non è che il naturale e proprio compimento"¹⁸.

Certo, al contrario di ciò che avviene nell'autoritratto (o *Doppio autoritratto allo specchio*) di Johannes Gump, del 1646 – in cui l'artista (di spalle) riflette la propria immagine in uno specchio ottagonale, per dare gli ultimi ritocchi con il pennello alla sua stessa figura sulla tela adagiata sul cavalletto, tra un cane e un gatto che si guardano con aria di sfida, quasi azzuffandosi "nascosti all'ombra del cavalletto"¹⁹ –, nell'opera di Annibale il pittore, intento alla propria opera, non appare per nulla. Eppure il dinamismo dell'esecuzione, tale da rappresentare "due volte il soggetto del quadro"²⁰ – "tanto il pittore che si dipinge quanto il dipingere" stesso²¹ –, è efficacemente rievocato attraverso la stratificazione dell'immagine, la materia raffigurata e la stessa tecnica pittorica: dimensioni coinvolte all'unisono in un affinamento progressivo che va, per così dire, dallo *Hintergrund* al *Vordergrund* – come si trattasse di un fenomeno neoplatonico di *epistrophé*, evoluzione che conduce la materia dal caos iniziale alla forma dispiegata, attraversando orizzontalmente le profondità della stessa raffigurazione pittorica. Il pittore, in fondo, è un demiurgo, colui che libera la figura di questo mondo dal caos tenebroso che l'avvolge, portandola verso la luce, là dove il riguardante incontra l'immagine ben riconoscibile di Annibale giusto sul confine della tela – *vis-à-vis* con la figura che ci guarda, assorta nel suo mutismo, impressa nitidamente sulla tela sul cavalletto. Questa immagine non fa dire al soggetto raffigurato "ecco chi sono", bensì "così sono divenuto... Se non parlo è perché ancora avverto la fatica della prova, ho il respiro ansante e i baffi appiccicati alla bocca assetata ed esausta".

Comunque, con una certa plausibilità, nel caso di Annibale si tratta di un "ritratto di un proprio vecchio ritratto", come sostiene Gianfranco Malafarina sulla base del mancato riscontro dell'età di 44 anni che, alla data del 1604, avrebbe

17 Ivi, pp. 92-93.

18 Ivi, p. 99.

19 A. Boatto, *op. cit.*, p. 10.

20 J.-L. Nancy, *La Regard du portait*, Paris, Éditions Galilée, 2000; tr. it. di R. Kirchmayr, *Il ritratto e il suo sguardo*, Milano, Raffaello Cortina, 2002, p. 14.

21 Ivi, p. 33.

dovuto avere il pittore, il quale appare invece nella propria immagine ben più giovane. Il che, infatti, “potrebbe trovare una spiegazione nell’idea del maestro – audace e originalissima, autentico prototipo degli innumerevoli *trompe-l’oeil* nordici con studio d’artista del Sei-Settecento – di ritrarre, anziché se stesso, un proprio vecchio ritratto”²².

Forse, in questa suggestione, soprattutto per quanto concerne l’esecuzione dello sfondo, Annibale si richiama a un passo del *Trattato della pittura* di Leonardo da Vinci, secondo cui la semplice osservazione di “alcuni muri imbrattati di varie macchie o in pietre di varî misti”, guidata dall’*ars combinatoria* della fantasia, diviene in alcuni casi un evidente fenomeno di visione proiettiva e metamorfica, alle cui invenzioni non fa difetto una certa armonia, ordine e gradevolezza estetica. Questa percezione caotica, attraverso il lavoro dell’immaginazione che si fa “timone e briglia de’ sensi”²³, scrive Leonardo, si trasforma così in una “invenzione mirabilissima”, la quale, rispetto al dato osservabile, possiede un sovrappiù ingegnoso, che però non pare assolutamente arbitrario²⁴. Dunque,

se avrai a invenzionare qualche sito, potrai lì [in quelle macchie accidentali: NdA] vedere similitudini di diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure grandi, valli e colli in diversi modi; ancora potrai vedere diverse battaglie e atti pronti di figure strane, arie di volti ed abiti ed infinite cose, le quali tu potrai ridurre in intima e buona forma²⁵.

Annibale, in modo analogo, invita l’osservatore a compiere questa operazione di riconfigurazione prospettica con gli elementi della sua pittura. In particolare, dove non si nota, a prima vista, che una serie di macchie di colore pastoso lasciate da una pennellata affrettata e densa (sfondo notturno, “tirato con quel suo modo impaziente e poco pulito”²⁶, da cui il personaggio ritratto, lo stesso Annibale, deve spiccare per gradi), può nascondersi – se non un disegno ben definito – un abbozzo preparatorio, che affonda le sue radici nel lento lavoro della fantasia alla ricerca della figura di un volto definito.

22 G. Malafarina, *Apparati critici e filologici*, in P. J. Cooney, *L’opera completa di Annibale Carracci*, Milano, Rizzoli, 1976, p. 124, scheda 134.

23 Leonardo da Vinci, *Cod. Windsor*, fol. 19019b; cfr. *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Compiled and Edited from the Original Manuscripts by J.P. Richter, 2 voll., London, Phaidon, 1970³, vol. II, p. 103, fr. 839.

24 M. Kemp, *Leonardo*, Oxford, Oxford University Press, 2004; tr. it. di D. Tarizzo, *Leonardo. Nella mente del genio*, Einaudi, Torino, 2006, p. 35.

25 Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, in Idem, *Scritti. Tutte le opere: Trattato della pittura, Scritti letterari, Scritti scientifici*, a cura di J. Recupero, Milano, Rusconi, 2002, cap. 63, p. 61.

26 L’espressione, alquanto critica, è del pittore bolognese Bartolomeo Cesi in occasione della visita a Palazzo Fava, i cui affreschi dedicati al mito di Giasone furono eseguiti da Annibale e dal cugino Ludovico, fedeli al programma iconografico ideato dal fratello di Annibale, Agostino: cfr. R. Zapperi, *op. cit.*, p. 119.

3. *The strange case of Hannibal and the Mask*

Questa idea, secondo cui Annibale – autore di meravigliosi “enimmi o divinarelli pittorici”²⁷ – inviterebbe l’osservatore a una sfida nella lettura stratificata del proprio dipinto (che, come si è detto, raffigurerebbe più un processo per tentativi che un risultato già raggiunto), varrebbe anche nel caso in cui lo sfondo fosse la mera testimonianza di un progetto abbandonato: il pentimento che porta l’autore a rinunciare a un autoritratto in scala maggiore, tale da riempire la tela reale dalla testa al mezzo busto – dunque, con una figura più o meno delle stesse dimensioni dell’*Autoritratto con altre figure* (o *Autoritratto allo specchio*) di Brera, del 1585, in cui l’autore mostra all’incirca la stessa età dell’uomo ritratto sul cavalletto fittizio. Il processo raffigurato, in effetti, è tanto più reale quanto più esso reca le tracce dei pentimenti, il segno degli aborti dei progetti precedenti, la falsa pista degli abbozzi abbandonati. I numerosi pentimenti, d’altronde, “non sono necessariamente inversamente proporzionali all’importanza del soggetto [...] ma rivelano qualcosa, e noi dobbiamo tener conto di queste modificazioni sulla tela, in corso d’esecuzione, troppo importanti per essere semplici incidenti”²⁸. Il processo di formazione dell’opera non può dirsi chiuso se non al costo di grandi sacrifici, censure e ripensamenti, come già aveva insegnato Michelangelo scultore, vero e proprio eroe del pentimento artistico. D’altra parte, vi è sempre qualcosa di straordinario quando l’opera, pur appalesandosi nei suoi tratti di conclusività, quale forma riuscita e in sé conchiusa, riesce a rendere testimonianza del tormento dell’artista nel suo sforzo di dar adito alla forma, fin dai primi abbozzi, attraverso le rinunce, i ripensamenti, i cambiamenti di rotta. Se così è, quello del 1604, più che essere un ritratto del ritratto, è un ritratto del processo tormentoso del *ritrarsi*: è la fissazione in figura di un fare informante, il cui risultato è solo un aspetto parziale del dinamismo dell’intera sequenza. Alle spalle del ritratto sul cavalletto (in cui il volto trionfa sul caos tenebroso e fantasmatico) rimangano gli scarti abbandonati, elementi superati che costituiscono i tratti superstiti del *reiectus*, la figura appena abbozzata di un altro Annibale – il suo doppio satanico, ancora immerso nella materia tumultuosa e senza forma.

Nel forma riflessiva del verbo ritrarre (il *ritrarsi*), non a caso, è conservato il significato del celarsi, del fare un passo indietro, per cui ciò che appare è solo la fase conclusiva di un percorso, accidentato e rischioso, che affonda le proprie radici – per l’artista che contempla il proprio sé *in fieri*, come a dire *all’opera* – tanto nelle origini silenziose e inesplicabili del presagio del risultato intenzionato (l’intuizione, il guizzo demiurgico dell’invenzione), quanto nel momento concitato dello sforzo, della sfida e del tentativo (l’esecuzione). In questo percorso accidentato non solo l’immagine della riuscita è ancora lontana e ineffabile, bensì lo stesso processo artistico rischia di chiudersi, sconfitto e frustrato, nel ‘niente di fatto’, nel fallimento,

27 C. C. Malvasia, *Felsina pittrice, vite de’ pittori bolognesi*, 2 voll., Bologna, Domenico Barbieri, 1678, vol. II, p. 357.

28 A. Chastel, *Giorgione, l’insaisissable*, Paris, Liana Levi, 2008; tr. it. di P. Ghigo, *Giorgione, l’inafferrabile*, Milano, Abscondita, 2012, pp. 20-21.

nel sembiante orripilante del *visage aveugle*: aborto della forma umana i cui occhi vuoti, nel caso del ritratto, sono l'immagine di una *faccia* che non accede ai tratti distintivi (personali) del *volto*. “Nulla viene concepito nella mente che non appaia, per qualche segno, nel volto e, soprattutto, negli occhi, che sono i messaggeri del cuore”, scrive Cusano nel *De visione Dei*²⁹.

Ora, di questi ‘volti ciechi’, spaventosi per impermeabilità ad ogni penetrazione psicologica, Annibale ha lasciato due ritratti sconcertanti: *Ritratto di donna cieca rivolta verso destra* e *Ritratto di donna cieca rivolta verso sinistra*, entrambi eseguiti tra il 1590 e il 1592 – e di essi si potrebbe dire con Antonin Artaud che sono “una forza vuota, un campo di morte”³⁰. Non a caso, dietro la prima figura, in alto a destra, emerge un pauroso occhio aperto – uno squarcio onirico che fa breccia sullo sfondo brunito, sfondo non dissimile da quello presente nell'autoritratto del 1604. Qualcosa, dunque, preme dal fondo della tela, come una possibilità spettrale che aleggia sulla raffigurazione, *chance* respinta comunque in secondo piano dalla cecità dell'immagine rappresentata in primo piano – quasi un'esigenza di luce e di visibilità che non giunge tuttavia a farsi figura umana. Anche qui, il volto è qualcosa di non definito, l'esito instabile di un dinamismo che permea di sé l'intero processo di formazione della figura rappresentata – processo, questo, che può dar adito a qualcosa in grado di tradire la compattezza e la definitività della stessa figura femminile in primo piano, spalancando la porta verso il caos genesiaco da cui emerge ogni volto. In tal senso, ancora con Artaud, si potrebbe dire che

il volto umano non ha ancora trovato la sua faccia e che sta al pittore trovargliela. Ma il che significa che la faccia umana così com'è la si cerca ancora con due occhi, un naso, una bocca e le due cavità auricolari che rispondono ai buchi delle orbite come le quattro aperture della tomba della morte che è prossima. Il volto umano porta in effetti una specie di morte perpetua sul suo volto e da essa è proprio il pittore che deve salvarlo restituendogli i propri tratti. In effetti, dopo mille e mille anni che il volto umano parla e respira, si ha ancora l'impressione che non abbia ancora cominciato a dire quello che è e quello che sa³¹.

Perché quelle immagini cieche, meri contorni di occhi vuoti e refrattari all'io, perturbano l'animo dell'osservatore? Sono davvero dei volti in grado di restituirci – anche in immagine – l'interiorità di una persona? Entriamo con loro in qualche forma di dialogo possibile? Forse, ciò che si percepisce in quel vuoto di morte è il potere nullificante della maschera: il paradigma del *non-visage*, rappresentazione del volto soltanto per via negativa, figura restituita solo “nella sua assenza e nella sua mancanza” – la pura interdizione del volto, che perseguita l'immagine perso-

29 “Nihil enim in mente concipitur, quod non in facie et maxime in oculis aliquo modo non signetur, cum sit cordis nuntius”: N. Cusano, *De visione Dei* (1453); tr. it. di G. Santinello, *La visione di Dio*, in Idem, *Scritti filosofici*, a cura di G. Santinello, 2 voll., Bologna, Zanichelli, 1980, vol. II, XXII, p. 357.

30 A. Artaud, *Le visage humain*, Prefazione al catalogo *Dessins et portraits de Antonin Artaud* (4-20 luglio 1947, Galerie Pierre, Paris), Paris, Gallimard, 1989, p. 21.

31 Ivi, p. 24.

nale come “*l’horreur chaotique du néant*”³². Si tratta dell’enigma insolubile della maschera mortuaria, la cui macabra rigidità, se ancora qualcosa comunica dell’individuo, lo fa “al di là di ogni possibile mimica”³³.

Occorre precisare che *volto* e *faccia* non sono mai la stessa cosa. Faccia si dice di un poliedro, di una medaglia, di una circostanza o di un problema: essa è tutto fuorché un tratto individualizzante della persona; se è bene analizzare la figura di un solido geometrico scorrendo con la vista su tutte le sue facce, facendolo girare tra le nostre mani, lo stesso non può dirsi di un uomo. Costui è tanto più conosciuto intimamente, compreso a fondo, quanto più è integro e univoco, alieno da ogni *voltafaccia*, capace di reggere il nostro sguardo senza mutare atteggiamento o espressione – in una parola, senza assumere *maschere*, che sono sempre ingannevoli perché dissimulatrici, più arcaiche della significatività del volto. Mentre la faccia, intesa come fisionomia (“il volto così com’esso è stato dato dalla natura”, mera espressione di dati oggettivi³⁴, oppure ciò “in cui trasformiamo il nostro volto quando decidiamo di sostenere una parte”³⁵), si articola in una pluralità di maschere, altrettante manifestazioni indecifrabili di un rudimento di soggettività; il volto, ben diversamente, retrocede nella propria interiorità, animando il suo sguardo con una profondità che ci interpella in prima persona, invitandoci a guardare nella storia del soggetto rappresentato – una storia che, nel caso del ritratto di Annibale, affonda le sue radici nell’orrenda e perturbante notte della forma. In qualche modo, allora, l’occhio del pittore intento al proprio autoritratto, consapevole dello stato nebuloso e primigenio da cui la (sua) figura faticosamente delineata trae origine,

si ritira dalle visioni proiettate dinanzi a sé, e tocca in se stesso la consistenza e l’energia della sua visione. Allo stesso modo, un ritratto non smette di ritirare in sé la visione che offre a chi lo guarda, una visione, infine, di cui il ritratto afferma che essa non appartiene che a lui, all’oscurità in fondo ai suoi occhi. Ed è verso questa oscurità che è teso il gesto del ritrattista³⁶.

La tela di Annibale Carracci, in definitiva, è un emblema del processo di formazione della coscienza etica, in cui – nel suo *debordare dal fondo* – si tratta di “un soggetto incaricato della cura e della raccolta di se stesso”³⁷. Anche l’io morale, sulle prime, è circonfuso da tratti di oscurità custoditi dalla profondità di uno sguardo in cerca di se stesso attraverso le sue maschere, le proiezioni parziali e ancora deformi dell’io: Annibale, è stato osservato, “muove nel senso di una nuova ‘moralità’ che il pittore [...] rivendica all’esercizio del suo mestiere”³⁸. Di questo

32 F. Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage. Aspects de l’identité en Grèce ancienne* (ed. or. 1995), Paris, Flammarion, 2012, p. 127.

33 H. Belting, *op. cit.*, p. 103.

34 R. Terrosi, *Filosofia e antropologia del ritratto. Ritratto, identità, individuazione*, Milano-Udine, Mimesis, 2012, p. 154.

35 H. Belting, *op. cit.*, p. 10.

36 J.-L. Nancy, *L’autre portrait*, Paris, Édition Galiléé, 2014; tr. it. di M. Villani, *L’altro ritratto*, Roma, Castelvecchi, 2014, p. 40.

37 Idem, *Il ritratto e il suo sguardo*, cit., p. 53.

38 D. Benati, *Annibale Carracci e il vero*, Milano, Electa, 2006, p. 12.



Annibale Carracci, *Giullare*, 1583, Galleria Borghese, Roma

itinerario etico il pentimento è momento essenziale, il baricentro intorno a cui ruota il lento delinarsi del profilo ideale di una persona – senza traccia di rimozione, senza essere tentati dal voler diminuire l'importanza dell'attimo oscuro, sorgivo dell'intuizione di un qualsivoglia ideale personale, nonché dal voler censurare l'affannosa ricerca di un tale modello, idea guida che ci ha indotti ad attraversare la regione umbratile dei sensi e della materia in vista della riuscita della forma e della pienezza delle fattezze di un volto. Ciò che si è, così come si appare a noi stessi e agli altri, è il frutto di un processo di autoformazione allo stesso tempo ispirato (*intuizione*) e passato attraverso la dura prova del mondo (*esecuzione*) – e si tratta di una regione insidiosa, greve, intessuta di elementi chiaroscurali che sono ben noti alla pittura 'sensuale' e 'materica' di Annibale. Intuizione ed esecuzione, ispirazione ed eroismo dell'*azione este-etica*, Dea Pittura ed elemento caotico dello sfondo, non devono mai andar disgiunti: l'opera di Annibale (in cui occorre annoverare anche se stesso come frutto di un processo di autoformazione) vive della tensione generata da questa polarità. Una simile tensione dà vita a un processo di trasfigurazione alchemica dell'immagine del Sé, la quale trova la propria raffigurazione dinamica su una tela che, per essere precisi, più che un ritratto è la raffigurazione del proprio *auto-ritrarsi*.

4. *Hannibal as profiler*

La caricatura, per l'artista, intesa come "ritrattino carico"³⁹, è un modo per testimoniare il passato (*l'esser-divenuto-da*) della forma che abbiamo assunto in un impegno di autoformazione che affonda le radici nel buio della materia, dell'informe e della colpa: effigie umoristica che accentua i tratti fisiognomici, quasi pulsionali, del personaggio ritratto, in cui l'espressione è affetta da crassa materialità, densa e opaca, refrattaria – persino nei larghi e spessi tratti della pennellata di Annibale – alla luce dello spirito. Il disegno caricaturale, nel sottolineare i difetti fisici del personaggio ritratto, lo *ricarica*, in un certo qual modo, della sua colpa passata, lo costringe alla riattivazione delle forze del mito e della maschera, in cui si cela lo scarto immondo – il *reiectus* – di ciò che siamo divenuti come volto, la conquista dello spirito sulla faccia neutra dell'"animale irragionevole"⁴⁰. "Fu sempre questo fin da' primi anni innato motivo, e particolare genio di Annibale, di satirizzare in tal guisa caricando, e così disegnando, tacitamente mordere [...]" i personaggi raffigurati: evidenziando così i loro difetti ("un grosso naso, una gran bocca, ò la gobba, ò in altra maniera alcuna parte deformando"), "mà senza levare alla similitudine", egli giungeva addirittura, secondo quel che dicono i fisionomisti, a enfatizzare "i costumi di quelle persone che alcuna somiglianza hanno in alcuna parte co' gli animali"⁴¹.

La caricatura carraccesca ribalta la prospettiva, "mostrando da un altro punto di vista" l'individualità della figura rappresentata⁴², quasi cogliendola in contropiede – individualità che, tuttavia, deve risultare ancora riconoscibile in questa trasfigurazione che è sia fisica, sia morale. Non è allora un caso che, come racconta il Bellori, Annibale possa annoverarsi tra i primi *profiler* della storia del crimine. Lo storico narra di come il pittore, in compagnia del padre, dopo esser stato derubato per strada da alcuni villani dei "pochi danari" ottenuti dalla vendita di un "poderetto" nei pressi di Cremona, sia stato in grado di tracciare un *identikit* così verosimile dei malfattori, che questi, sulla base di quel semplice indizio, furono ben presto arrestati. Annibale, nota il Bellori, "seppe così naturalmente ed al vivo delineare il volto e 'l portamento di quei rapaci villani, che riconosciuti da tutti con istupore, ricuperò facilmente quanto al povero padre era stato rubato"⁴³. Come non immaginare Annibale, con carta e matita in pugno, con gesti concitati e energici intento nell'opera di risalire, tratto dopo tratto, al pensiero malvagio dei due "rapaci villani", e di fissarli con brevi e schematici tratti sul foglio, passando dalla fisionomia all'intenzione, e da questa a quella – facendo

39 C. C. Malvasia, *op. cit.*, vol. II, p. 378.

40 G. B. Agucchi, *Trattato della Pittura*, in *Le Arti di Bologna di A. Carracci*, cit., p. LVIII.

41 G. A. Mocini, *Le arti di Bologna* (Bologna, 1646); cit. in C. C. Malvasia, *op. cit.*, vol. II, p. 378. Cfr. S. Ebert-Schifferer, *Quando mangiare fagioli fa una rivoluzione: considerazioni su realismo e 'genere'*, in Aa. Vv., *Nuova luce su Annibale Carracci*, cit., p. 28.

42 D. Benati, *op. cit.*, p. 24.

43 G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (Roma, 1672), Pisa, Niccolò Capurro, 1821, p. 23.

così emergere, come in filigrana, la maschera malvagia al di sotto dei lineamenti del viso? Annibale, fedele all'arte fisiognomica (che tratta il corpo come il testo vivo in cui s'inscrive la segnatura dell'interiorità umana, i suoi vizi e le sue virtù, per cui "si può spesso indovinare dalla fisionomia e dal cranio la loro tempratura morale [...] una lettura, direi, di un palinsesto alla rovescia"⁴⁴), dà qui prova di un peculiare "impiego dell'intuizione percettiva [che] inferisce dai dettagli del viso e del corpo – un movimento furtivo dello sguardo, un tratto appena percettibile della morfologia del naso, la spaziatura minima tra i denti – la verità di un'anima e i segreti di un cuore"⁴⁵, segreti che affondano le proprie radici nella natura abietta e perturbante di un uomo ferino. Si tratta, dunque, di una sorta di processo inverso a quello compiuto da chi, nell'arte rivolta a un committente (o anche a se stessi, come nell'autoritratto), deve distillare la forma dal caos genesiaco delle origini, dai pensieri torvi e carnali che assediano chiunque si sia, in prima persona, impegnato in un processo di affinamento della propria figura quale ideale dell'io, immagine apollinea e a tutto tondo di sé (il volto). Chiudendo le orecchie, forse, ai suggerimenti che la Dama Pittura – trasfigurata e spettrale, appena visibile in controluce e di schiena – vorrebbe instillare nello spirito dell'artista, guidandolo verso la luce, l'ordine e il bene. Si tratta, in fondo, dello stesso suggerimento che Plotino offriva al filosofo-scultore, che aveva di mira la propria identità personale come "fuga di solo a solo" dalla materia e dal male:

ritorna in te stesso e guarda: se non ti vedi ancora interiormente bello, fa' come lo scultore di una statua che deve diventar bella. Egli toglie, raschia, liscia, ripulisce finché nel marmo appaia la bella immagine⁴⁶.

La caricatura, in effetti, non è altro dal caricare la forma del peso dell'origine materiale (o 'tara *hyletica*') della figura umana rappresentata, elemento materiale scartato in favore dell'apparire luminoso della bella forma: in questa prospettiva ogni tratto osservabile diviene sintomo, indizio materiale di determinate caratteristiche psicologiche. Il personaggio rappresentato, ora, deve essere colto in tutto il suo crasso e deformato umorismo, essenzialmente tragicomico perché intriso di elementi opachi e grevi, che sono una eredità scomoda per chiunque voglia dissimulare il proprio passato (recente o remoto) che ha del criminoso. Queste raffigurazioni "non hanno più niente del portamento composto e nobile delle effigi ufficiali"⁴⁷; esse sono maschere che fanno rabbrivire, spaventano, tanto più che in loro vediamo qualcosa di noi stessi – una sorta di rivelazione in negativo di ciò da cui siamo divenuti. La maschera caricaturale, in effetti, rappresenta il nostro passato carico di colpevolezza.

44 C. Lombroso, *Prefazione alla Quinta edizione (1897)*, in Idem, *L'uomo delinquente*, Milano, Bompiani, 2014, p. 15.

45 J.-J. Courtine – C. Haroche, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI^e- début XIX^e siècle)*, Paris, Édition Payot, 1988, p. 40.

46 Plotino, *Enneadi*, I, 6, 9, 7-10; tr. it. a cura di G. Faggini, *Enneadi*, Milano, Bompiani, 2002², pp. 140-141.

47 A. Chastel, *op. cit.*, p. 46.

Di conseguenza, sotto la lente caricaturale e deformante di Annibale, il sorriso del personaggio ritratto si fa ghigno satanico, l'occhio a noi fuggevolmente rivolto strumento sadico e persecutorio, il naso proboscide minacciosa, la bocca muso scimmiesco, la mano piovra assassina o gancio acuminato come quello del macellaio a cui appendere le tumide carni appena macellate (come nella *Bottega del macellaio*, del 1585). Un *identikit* di Annibale è, come tale, un vero e proprio atto d'accusa, un'anatomia crudele del torbido celato nell'uomo, sentenza chirurgica da cui molto avrebbe potuto imparare Kafka (o, almeno, quel suo alter ego che corrisponde a Titorelli, di professione pittore, personaggio enigmatico de *Il processo*). La caricatura, si potrebbe dire, è attirata dalla colpa; d'altronde, così dice ne *Il processo* il commerciante Block a Josef K., esisterebbe una superstizione per cui "molti credono di conoscere l'esito del processo dal volto dell'imputato, in particolare dal *disegno delle labbra*. Costoro, dunque, asseriscono che a giudicare dalle sue labbra lei sarebbe stato condannato con certezza e presto"⁴⁸. La condanna giudiziaria, in altre parole, si confonde con un giudizio sulla bellezza della figura dell'imputato; "è un fenomeno strano che appartiene, per così dire, alla fisiologia", elemento mitico cui hanno accesso anzitutto i pittori. Tutto ciò che un uomo ha compiuto, nel bene e nel male, sta scritto sul suo volto, poiché questo – quale riuscita faticosissima e precaria di un processo *ego-gonico* – è tale da portarsi dietro tutta la storia dei propri misfatti, dei tentativi di redenzione e dei suoi miseri fallimenti. E il processo giudiziario contro coloro che sono accusati, le caricature di Annibale lo sanno bene, "in qualche modo si attacca loro addosso"⁴⁹, deformando il volto in maschera. Ma questo, d'altra parte, implica che il procedimento giudiziario sia uscito dalle stanze del tribunale: esso si è fatto mondo, coincide con la natura stessa *en plein air*, il paesaggio, il quale – raffigurato dall'artista con tonalità che rievocano una tristezza pensosa, l'implacabile senso della mortalità – è tale da rivelare il male celato nell'uomo. "Tutto fa parte del tribunale"⁵⁰, ecco la tetra saggezza di Titorelli, il cui studio in un angusto sottotetto è descritto in maniera non dissimile dalla raffigurazione tenebrosa di Annibale. Ma qui non vi è nemmeno l'inganno di una finestra luminosa...

La natura, in fondo, è specchio della colpevolezza umana. E chi dipinge, meglio di altri, sa che nelle profondità delle rughe di un volto scorrono i rivoli peccaminosi della colpa, a cui l'io, con grande fatica e immani sacrifici, ha posto un argine, fissandoli fuggevolmente nei tratti espressivi di uno sguardo compito e senza turbamento. Seguire caricaturalmente le pieghe di un volto, a volte, può dare adito a rivelazioni inattese, verità segrete e peccati dimenticati, che ancora pulsano come sopite forze magmatiche appena celate sotto l'apparenza cheta della bella forma fissata sulla tela. Sotto ogni volto affiora allora il neutro *Id* (*l'Es* di Freud), quel volto dallo sguardo inespressivo e cieco che chiamiamo *faccia* – il torbido resto del nostro *Doppelgänger*, la maschera o il mero sosia del volto: "è insopportabile essere

48 F. Kafka, *Der Prozess*, Berlin, Die Schmiede, 1925; tr. it. di E. Pocar, *Il processo*, in Idem, *I romanzi*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 2009, p. 480.

49 Ivi, p. 489.

50 Ivi, p. 457.

guardati quando il guardare è quello di un essere con il quale non c'è comunicazione possibile"⁵¹. Maschera, scrive il Ripa, è solo "il ritratto della faccia dell'uomo", da essa nulla di significativo emerge – vale a dire, nulla di propriamente umano. Questa faccia inquietante e inespressiva è lo sfondo dell'autoritrarsi di Annibale: il primo momento dopo l'intuizione artistica della Dama Pittura, contro cui la forma presagita – ad un primo incontro con il mondo della materia – rischia di infrangersi, sprofondando nel caos, nella notte spaventosa e senza nome popolata da lemuri e immagini larvali, spettri spaventosi al cui contatto il genio artistico può cedere alla follia. *El sueño de la razón produce monstruos*, come avrebbe affermato Francisco Goya quasi due secoli più tardi (1797). E non dimentichiamo che viene datata proprio al 1604 la fase acuta della grave crisi depressiva che colpì Annibale, "di natura melanconico ed apprensivo molto", a causa del trattamento (anche economico) che fu costretto a subire dal suo terribile mecenate romano, il cardinale Odoardo Farnese. La causa scatenante fu, oltre agli enormi affreschi della Galleria Farnese, la decorazione del Camerino di quello stesso palazzo e della Cappella della Chiesa del Gesù, imprese estenuanti in relazione a cui "raddoppiandosegli la melanconia"⁵², depressione che lo portò alla quasi inattività: Annibale, e siamo nel 1602, "si aggravò tanto nel pensiero della sua disgrazia, che non si poté mai più rallegrare; e cadde in umore di non poter più dipingere, e volendo non poteva, necessitato lasciare i pennelli, che quella malinconia gli toglieva di mano"⁵³. Ed è in questa occasione che, stando alle parole del medico Giulio Mancini, Annibale si rivolse a lui in questi termini: "Medico mio, son rotte le rote dell'orologio [*sic*], non bisogna pensarvi, non sonarà piu, son finite l'hore"⁵⁴.

Nell'opera di Annibale la caricatura si fa deformazione blasfema e satanica, specchio deturpante dell'io – maschera che spaventa, perché in essa è racchiuso il nostro passato più abietto e deplorabile. In questi casi carracceschi è da scorgersi la fine del ritratto inteso da Berenson come immagine fondata su una rassomiglianza riferita "non a un aspetto passeggero, ma all'essenza stessa della personalità del ritratto, così da fissarne l'esistenza nelle forme della sua presenza visiva", presenza restituita secondo il metro della classicità (l'apollineo della forma). Nella caricatura grottesca, ben diversamente, i sentimenti (anche quelli meno confessabili) "prendono il sopravvento sul carattere", dando origine all'enfasi dell'espressione: questo surplus espressivo si produce "sia se il movimento del corpo è più violento di quanto l'azione richieda, sia se i tratti del viso dicono più di quanto sia necessario"⁵⁵. Tale di più, nel caso di Annibale, ha a che vedere

51 E. Castelli, *Il demoniaco nell'arte*, a cura di E. Castelli Gattinara, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p. 37.

52 C. C. Malvasia, *op. cit.*, p. 444.

53 G. P. Bellori, *op. cit.*, p. 75. Cfr. S. Ginzburg, *Per la cronologia di Annibale Carracci (1602-1604)*, in Aa. Vv., *Nuova luce su Annibale Carracci*, cit., p. 163.

54 G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura* (Roma, 1617-1628), 2 voll., Roma, Accademia dei Lincei, 1956, vol. I, p. 219.

55 B. Berenson, *Piero della Francesca or the Ineloquent in Art*, London, Chapman & Hall, 1954; tr. it. di L. Vertova, *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente* (1949), Milano, Abscondita, 2007, p. 21.

con il passato della colpa, il ciò-da-cui-siamo divenuti, elemento destabilizzante di cui il fare artistico è il *φάρμακός* – uno strumento di per se stesso ambiguo, che nel tentativo di emanciparci dalla faccia cieca e sfingea, di espellere lo sguardo nullificante di Gorgone dal processo di formazione del volto, li tradisce in abbozzo d'immagine, sebbene relegandola (ostracizzandola?) sullo sfondo opaco del proprio autoritrarsi.

Come tutto questo possa coesistere, lo dimostra il *Foglio di caricature* del 1600-1605 circa: insieme a ritratti di profilo per così dire regolari, si notano l'immagine di un teschio, di un vescovo dal naso adunco, donne orrende simili a streghe e persino un diavolo. Il tutto è poi pervaso da un dinamismo che sembra accennare a una reversibilità delle figure, in cui serio e faceto, apollineo e dionisiaco sono pronti a rovesciarsi l'uno nell'altro: un gran carnevale dialettico, che oscilla tra il volto solare e le mille maschere della dissimulazione/rivelazione della colpa. In tutte queste immagini orripilanti, in fondo, ritorna lo spettro del *visage aveugle* a tormentarci: il nulla di umano, il nulla dello sguardo, il nulla di ciò che è personale. Scriveva Enrico Castelli: “la ripulsa è il risultato dell'orrendo, la ripulsa come realtà del nulla, non la ripulsa di qualcosa (di una passione, di un desiderio, di una velleità) per qualcosa di altro, ma soltanto la *ripulsa*”⁵⁶ – e si tratta, in ultima analisi, del potere erosivo di quel non-volto che, ricaduto allo stato di mera maschera-caricatura, traduce in termini esistenziali l'orrendo che è nell'uomo.

A partire da questo snodo, grazie ad Annibale, la storia del ritratto demoniaco è a portata di mano: pensiamo per un attimo ai racconti di Edgar A. Poe, di Oscar Wilde, di Nathaniel Hawthorne e di Georges Perec. Ma, per compiere questo passo, dovremmo rivolgerci alla letteratura, cosa che esula dalle intenzioni del saggio. La letteratura, come d'altronde è stato più volte ripetuto, è un dipinger con la parola, mentre la pittura è un verseggiare con il pennello, indirizzato nella sua opera dalla “mutola favella della mano”⁵⁷: sicché, stando al Ripa, “la Poesia tace nella Pittura, & la Pittura nella Poesia ragiona”⁵⁸. Lo stesso Annibale, narra il Bellori, dopo aver contemplato il Laocoonte, disse al fratello Agostino – che lo rimproverava di essere rimasto silenzioso dinanzi a tanta bellezza, e di non aver replicato alle sue considerazioni erudite intorno al valore ideale dell'arte classica – che “li poeti dipingono colle parole, li pittori parlano coll'opere”⁵⁹. Detto questo, Annibale, “poiche amava più la ritiratezza, e fuggiva à bello studio le occorrenze dei discorsi, e sol talvolta con gran vivezza di spirito rispondeva brevemente”⁶⁰, si girò dall'altra parte e disegnò sul muro della stanza, con il carboncino, una replica bellissima dell'opera, lasciando Agostino a bocca aperta. E se invece avesse fatto, sotto forma

56 E. Castelli, *op. cit.*, p. 39.

57 G. A. Mosini, *Prefazione* alla prima edizione de *Le Arti di Bologna di A. Carracci* (1464), cit., p. XXXIX.

58 C. Ripa, *op. cit.*, p. 157.

59 G. P. Bellori, *op. cit.*, p. 35.

60 G. B. Agucchi, *op. cit.*, p. LV.

di un semplice abbozzo, una caricatura del fratello? D'altronde, c'è chi sostiene che qualcosa del genere Annibale lo abbia fatto: il personaggio in secondo piano, sulla destra, in grande parte coperto dalla tela, che compare nell'*Autoritratto con altre tre figure* (1584-1590), non è forse un Agostino defilato⁶¹?

61 R. Zapperi, in effetti, nota come il personaggio in questione – respinto “con la testa dimezzata ai confini del quadro”, “declassato in una posizione di inferiorità” – non sia altri che il fratello Agostino, rispetto a cui la stessa tela rappresenterebbe come l'atto di emancipazione da un antico maestro: *op. cit.*, p. 115.