

L'Elemosina di san Rocco di Annibale Carracci e l'innovazione della historia cristiana

Ulrich PFISTERER

Le innovazioni di Annibale Carracci riguardano non solo le sue opere, ma anche – legata ad esse in modo indissolubile – la sua stessa *persona* di artista. Nessun pittore prima di lui ha cercato di stilizzare agli occhi della posterità, in un momento tanto precoce della sua carriera e con tanta coerenza, la propria opera e vita: già i primi dipinti di Carracci per noi sicuramente riconoscibili intendono volutamente dare l'idea dell'"artista eccezionale dal precoce talento" e dell'"innovatore radicale"¹.

Novità e autorappresentazione potrebbero perciò giocare un ruolo centrale anche nell'*Elemosina di san Rocco* di Annibale: cinque anni dopo essersi presentato per la prima volta al pubblico con una pala di altare, la *Crocifissione* per la chiesa di San Niccolò di Bologna, l'ambizioso ventisettenne cerca di conquistarsi una platea "internazionale" fuori dai confini delle località dove aveva fino a quel momento operato, Bologna e Parma (città quest'ultima che rappresenta peraltro già un primo passo in tale direzione). Tanto più gradito è dovuto dunque giungere ad Annibale l'incarico da Reggio Emilia di realizzare un monumentale dipinto narrativo, destinato a illustrare la prima tappa fondamentale della vita di san Rocco e per il quale riceve probabilmente la relativa commissione nel 1587 (fig. 1). Quanto questa città sia stata importante come trampolino di lancio per il giovane pittore, lo si può arguire già dal fatto che vi ha realizzato altre quattro opere e che probabilmente uno dei committenti reggiani, Gabriele Bombasi, è stato tra gli autorevoli mediatori che lo hanno messo in contatto con la famiglia Farnese, nel cui palazzo romano Annibale avrebbe poi portato la sua pittura, a partire dal 1595/1600, a quella fama mondiale a cui aspirava². È stato inoltre nella cappella di famiglia di Bombasi a Santa Caterina dei Funari a Roma che Annibale ha fatto nel 1599 il suo esordio pubblico nella città pontificia, eseguendo una pala di altare raffigurante *Santa Margherita*, che dal punto di vista formale si configura come un adattamento del suo dipinto giovanile per il duomo di Reggio Emilia: sembra che Caravaggio davanti a questa opera abbia esclamato che la sua visione lo faceva "morire" e che esistevano ancora all'epoca "veri pittori"; a partire da questo momento lo stile di Caravaggio cambia sotto l'influsso di Carracci³.

Ma non sono solo Reggio Emilia e i rapporti qui intessuti, bensì lo stesso dipinto della *Elemosina di san Rocco* a far comprendere, prima di qualsiasi analisi



1. Annibale Carracci, *San Rocco che distribuisce le elemosine*, 1587/1588-1595. Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister.

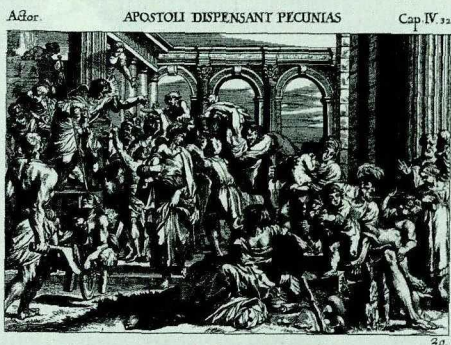
più dettagliata, l'importanza che esso aveva per Annibale: si tratta della tela più grande mai eseguita in assoluto dal pittore, con una superficie di $4,77 \times 3,31$ m ovvero circa $15,6 \text{ m}^2$, popolata di oltre trenta figure. E Carracci, nonostante si trasferisca a Roma nel 1594 su invito dei Farnese, termina di persona il quadro l'anno successivo, mentre sembra che, in occasione di un breve ritorno a Bologna nel 1595, abbia ceduto altri suoi lavori al cugino Lodovico⁴. Già solo il formato e l'anno di completamento dell'opera inducono dunque a ravvisare nel *San Rocco* uno dei più importanti dipinti dell'artista. Ne confermano la rilevanza, riconosciuta dagli stessi contemporanei, diversi fattori: innanzi tutto le numerose copie e incisioni da esso tratte, al cui elenco andrebbe aggiunta l'acquaforte presente nelle *Icones Biblicae* di Melchior Küsel del 1679, dove la composizione di Carracci serve a visualizzare l'elargizione di elemosine da parte degli apostoli (fig. 2)⁵. Nel 1660 Alfonso IV, duca di Modena, acquistò il dipinto per la sua collezione; da qui passò poi a Dresda nel 1746, quando le opere migliori della galleria Estense furono oggetto di una vendita sensazionale⁶. Inoltre il dipinto è stato assai apprezzato non solo da scrittori d'arte seicenteschi e da cronachisti locali, ma ha anche ricevuto nel 1957 una sorta di consacrazione ufficiale da Denis Mahon che, sottolineandone l'impianto di classico equilibrio e la varietà degli affetti raffigurati, lo ha definito "la prima composizione [narrativa] a molte figure del Barocco"⁷. Nella fondamentale monografia dedicata da Donald Posner all'artista (1971) non si è solo ripresa questa formulazione (come del resto pure nella voce del *Dictionary of Art* del 1997), ma si è giunti anche ad asserire con un giudizio destinato a restare a lungo che Annibale non sarebbe

stato affatto interessato a innovazioni iconografiche o narrative, ma soltanto a problemi artistico-formali⁸. La visione generale dell'artista delineata da Posner è stata in seguito messa fortemente in discussione, sembra però delinearsi in questi ultimi tempi una sua rivalutazione alla luce del breve cenno dedicato al dipinto da Elizabeth Cropper nel suo recente volume sul Domenichino e del dibattito sulla *novità* artistica nei primi anni del XVII secolo⁹. Continua però a mancare una approfondita analisi del dipinto che ne sottolinei l'importanza nel quadro del progetto annibaliano di una rifondazione della pittura.

Di fronte a tale complesso compito, il mio contributo non può per il momento che limitarsi all'analisi dell'opera e tutt'al più ad alcuni accenni al contesto, rimandando ad altra sede un suo ampio inquadramento nell'ambito dell'immagine artistica che Annibale ha cercato di fornire di sé e del dibattito sul tema della *novità* che si registra negli anni intorno al 1600. L'argomentazione si articola in tre fasi distinte: si comincia innanzi tutto con il precisare il contesto originario nel quale era in origine collocato il dipinto e i condizionamenti che ne scaturivano per l'artista. Solo così si può illustrare, in una fase successiva, l'idea base perseguita da Annibale con questa *historia*, nel quadro del suo costante sforzo di rinnovamento della pittura che si concretizza, sulla scia del dibattito post-tridentino sull'arte figurativa, nel fondare un nuovo linguaggio iconografico cristiano-cattolico, un linguaggio che prende le mosse appunto dal *Rocco*, a cui viene tributato nel corso del XVII secolo un considerevole successo. Solo su questo sfondo si può comprendere almeno in modo sommario – come terzo e ultimo momento – l'eminente posizione che quest'opera svolge per l'immagine che Annibale ha voluto fornire di sé.

IL CONTESTO ORIGINARIO

Gli unici documenti noti sul *San Rocco* sono una lettera dell'8 luglio 1595 (peraltro l'unica dell'artista tramandataci in originale), diretta da Annibale alla confraternita, e la risposta di quest'ultima. Carracci scrive di essere impegnato nell'esecuzione dell'opera già da "sette over più anni" e promette una rapida



Mens eadem sanctis amor et propensa voluntas/
Nam commune tenet quicquid, quod alter habet.
Hinc adeoq. domus venduntur, praeda et agri/
multatim, unus sic fit aceruus opum.
Inde hinc ceteris pro equa sumere partem/
Nec minus egregio devoto pauper habet.

Die Mäng der Geküßten hat all ein Jesu und ihm/
mer Reich an Gütern ist der gut die selbigen hin/
und den mer davon zu der Apostel Preist:
der alle theilen dann solch Geld nach Nothdurfft ein/
denn ein jedy hat in sich ohne Mangel sein/
Der Reich hat sich die Arme darff nicht mühen.

2. Melchior Küsel, *Icones biblicae*, Augusta 1679, pars secunda, fig. 30.



3. Camillo Procaccini, *San Rocco estingue una epidemia di peste*, 1585-1587. Già a Dresda, Gemäldegalerie.

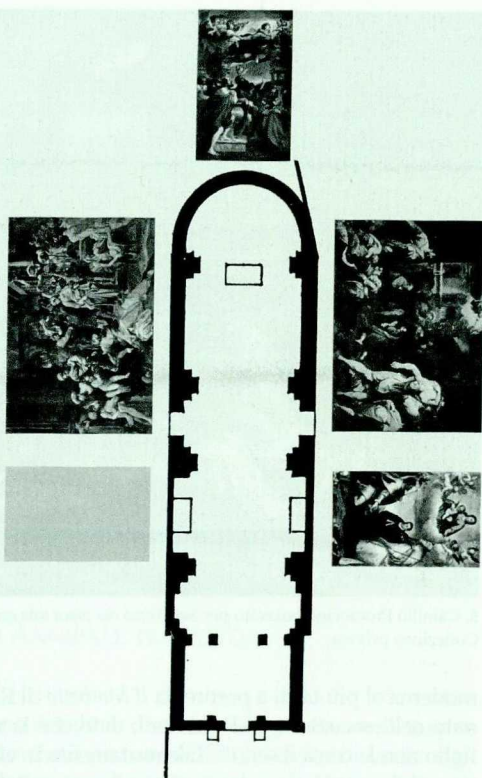
conclusione¹⁰. La data di stipula del contratto sarebbe dunque da retrodatare al 1587-1588, ma non è possibile precisare se *San Rocco* costituisca il primo incarico di Annibale a Reggio, dato che la sua *Madonna di san Matteo* per la locale cappella dei Mercanti nella chiesa di San Prospero è nel 1588 già compiuta, firmata e datata. Tra gli scrittori d'arte del XVII secolo solo Francesco Scannelli ebbe ancora occasione nel 1657 di vedere il dipinto nella sua sede originale, la chiesa oggi demolita della confraternita di san Rocco, e di dedicargli una entusiastica descrizione¹¹. Gli faceva da *pendant* sul lato opposto un quadro di uguali dimensioni di Camillo Procaccini, rappresentante san Rocco mentre placa una epidemia di peste, un dipinto, venduto anch'esso a Dresda nel 1746, ma andato distrutto durante la seconda guerra mondiale (fig. 3)¹². Tutti gli scrittori successivi – Bellori, Malvasia, ecc. – con le loro notizie errate non fanno che creare confusione, affermando ad esempio che il committente sarebbe stato di fatto un certo canonico Brami e che il dipinto era destinato alla chiesa di San Prospero¹³. Viene soprattutto asserito che Procaccini avrebbe eseguito la sua tela in epoca posteriore, in concorrenza con Carracci, mentre il contratto a noi pervenuto ad essa relativo attesta senza ombra di dubbio che l'opera è stata realizzata in precedenza, tra il 1585 e il 1587, dato che l'artista si è poi trasferito a Milano¹⁴. Carracci ha ricevuto dunque l'incarico per l'altro dipinto, *l'Elemosina di san Rocco*, per così dire in "seconda battuta" (ma forse anche – cosa che cambierebbe radicalmente il giudizio – in una gara a posteriori con Procaccino, ma con esiti tanto più brillanti).

Una pianta del XIX secolo consente oggi di conoscere solo approssimativamente l'aspetto esatto della chiesa confraternale, demolita nell'Ottocento (fig. 4)¹⁵.

Per i due dipinti monumentali esiste però un'unica possibilità di collocazione: le superfici parietali ai lati dell'altare principale, come sancivano peraltro le clausole contrattuali stipulate con Camillo Procaccini il 19 agosto 1585: "per servizio al destro e sinistro lato del altare grande"¹⁶. A quali ulteriori considerazioni portano questi elementi? A una osservazione prima di tutto indiretta: se il dipinto di Annibale è stato eseguito dopo quello di Procaccini per gli stessi committenti, ne consegue che ai criteri già validi per uno dei due artisti potrebbe essersi almeno grosso modo conformato anche l'altro.

Per la composizione di Procaccini ci sono rimasti non solo due schizzi, ma anche un bozzetto a olio (fig. 5)¹⁷. Questo studio preliminare, realizzato con molta precisione, serviva ai committenti per verificare e autorizzare il progetto, come è di frequente constatabile per i bozzetti degli anni intorno e

dopo il 1600¹⁸. Se questo è vero, le modifiche apportate alla versione realizzata sono di particolare interesse: in primo luogo, è stato aggiunto, entro lo squarcio di una nuvola, un angelo che rinfodera una spada, a indicare che san Rocco ha placato l'ira divina della peste sotto forma di scure nubi minacciose. A differenza dello studio preliminare viene così esplicitato sul piano visivo con inequivocabile chiarezza il risultato dell'azione del santo. In questo contesto si inquadra anche il fatto che nella versione finale è visibile sullo sfondo un cadavere gettato *tout court* dalla finestra, cosa che contribuisce a rendere in modo ancora più evidente la situazione di emergenza causata dalla peste che annulla ogni regola basilare di condotta umana. Ma sorprende che in primo piano si assista all'esatto contrario: l'episodio, noto fin dall'antichità come prova degli effetti mostruosi della peste e incentrato sull'infante che, cercando invano di nutrirsi al petto della madre estinta, è condannato a sua volta a perire, proprio questo *topos* figurativo, onnipresente in età



4. Schizzo di ricostruzione (non in scala) dell'arredo figurativo della chiesa della confraternita di san Rocco, Reggio Emilia: vicino ai dipinti di Carracci e Procaccini sono visibili sopra gli altari laterali due quadri di Palma il Giovane (uno di essi era una *Crocifissione*, oggi perduta).



5. Camillo Procaccini, bozzetto per *San Rocco che placa una epidemia di peste*, c. 1585. Collezione privata.

moderna al più tardi a partire da *Il Morbetto* di Raffaello, è fortemente ridimensionato nell'esecuzione di Procaccini, dato che la madre giace del tutto vestita e il figlio non le cerca il seno¹⁹. Tale mutamento in effetti "sconcertante" diventa comprensibile, se si integra la scena con il presumibile gruppo familiare a destra, dove un uomo porta alla tomba, caricata a testa in giù sulle spalle, la moglie morta. Se nello studio preliminare la veste della defunta scivolava dal busto, nell'esecuzione finale la donna si preoccupa invece, perfino nella morte, di coprire in qualche modo almeno un seno con la mano e un lembo di stoffa²⁰. Prendendo in esame tutti questi cambiamenti nel loro complesso, l'intento sembra essere quello di rendere più chiaro l'evento e di accentuarne la forza espressiva, anche se al tempo stesso una maggiore esigenza di decoro impedisce di mettere in mostra troppe nudità, specie del corpo femminile. È possibile cogliere ancora un terzo aspetto: il gesto della figura maschile in piedi a sinistra, di cui nel bozzetto non si comprende bene se additi ai santi la famiglia morta ai loro piedi o piuttosto i fedeli in contemplazione davanti all'immagine, viene ad essere precisato nella versione finale nel senso di stabilire un diretto colloquio con i fedeli e i membri della confraternita di fronte al dipinto: il quadro e l'osservatore entrano in un rapporto ancora più stretto che scavalca i confini della realtà. Chiarezza del messaggio figurativo, decoro ed efficacia espressiva costituiscono, come è noto, le tre esigenze fondamentali della concezione figurativa controriformista²¹. I committenti di Annibale hanno evidentemente mirato a una ben studiata traduzione in realtà delle prescrizioni del Concilio di Trento e delle discussioni coeve su un uso dei

dipinti conforme alla dottrina cattolica. Il luogo di collocazione, il tipo di incarico e le grandiose dimensioni del quadro dovevano spingere Annibale a pensare che proprio questa opera potesse costituire la possibilità ideale per porre in atto le sue concezioni di una nuova pittura cristiano-cattolica.

Solo sulla scorta dell'analisi del bozzetto e del dipinto di Procaccini si può infine cogliere un altro problema: secondo Scannelli la tela di Annibale pendeva nel 1657 "al destro [...] del Altare", cioè sulla parete sinistra per chi guarda l'altare²². Come si dimostrerà, a questa collocazione risponde l'impianto obliquo (ispirato a Correggio e a Veronese) dell'*Elemosina* di Carracci nonché l'orientamento a sinistra verso i fedeli davanti al quadro. Anche nel dipinto di Procaccini è però presente, almeno in germe, questo colloquio e questo assetto, come sembra attestare il gesto dell'uomo in primo piano a sinistra; ne consegue che anche tale quadro potrebbe essere stato in effetti concepito per la parete sinistra, il luogo di fatto migliore, dato che veniva illuminato dalla luce del sole che filtrava da sud e dove si appuntava inevitabilmente lo sguardo di chi entrava dalla strada attraverso il portale laterale. Dobbiamo dunque forse concludere che Annibale, assumendo questo secondo incarico, non solo è subentrato a Procaccini (con intenti aggressivo-concorrenziali?), ma ha anche finito per scalzare l'opera di quest'ultimo dal posto migliore?

IL LINGUAGGIO FIGURATIVO DI ANNIBALE TRA *HISTORIA* E *SCHEMATA VIRTUTUM*

Esaminiamo ora più da vicino il dipinto di Annibale (fig. 1): la scena si apre sul monumentale atrio del palazzo che il giovane Rocco ha avuto in lascito dai genitori. Il nuovo proprietario e futuro santo distribuisce, in alto su un podio, il denaro ereditato a una grande quantità di persone che gli si affollano intorno, le cui mani si protendono in tutte le direzioni a ghermire le monete²³. Sullo sfondo di questa massa spiccano quattro gruppi: un uomo muscoloso porta su una carriola un ammalato. Sul lato opposto un suonatore di violino cieco viene condotto avanti dal suo giovane accompagnatore. Al centro incede infine verso l'osservatore una giovane madre con bimbo in braccio che, avendo già ricevuto il suo obolo, si avvia verso il gruppo di uomini in primo piano a sinistra. Qui sono ritratti alcuni indigenti già beneficiati: un presumibile orfano stringe al petto una sacchetta con l'elemosina, vicino a lui una famiglia si rallegra del dono insperato, mentre altre due persone sono intente a contare le monete; è probabile che almeno nella figura femminile seduta vada vista una pellegrina, come attestano il bastone da viandante e la fiaschetta²⁴.

Si è di continuo insistito su questo impianto strutturale che fa emergere, isolandoli sullo sfondo di una quasi indistinta umanità, alcuni gruppi di figure di bisognosi: un assetto in parte elogiato come fondamentale scelta compositiva per la conquista da parte di Annibale di uno stile romano (classico), in parte spiegato con la lunga gestazione dell'opera e visto quindi con occhi implicitamente critici. Intorno al 1595 Annibale padroneggia però l'arte compositiva con



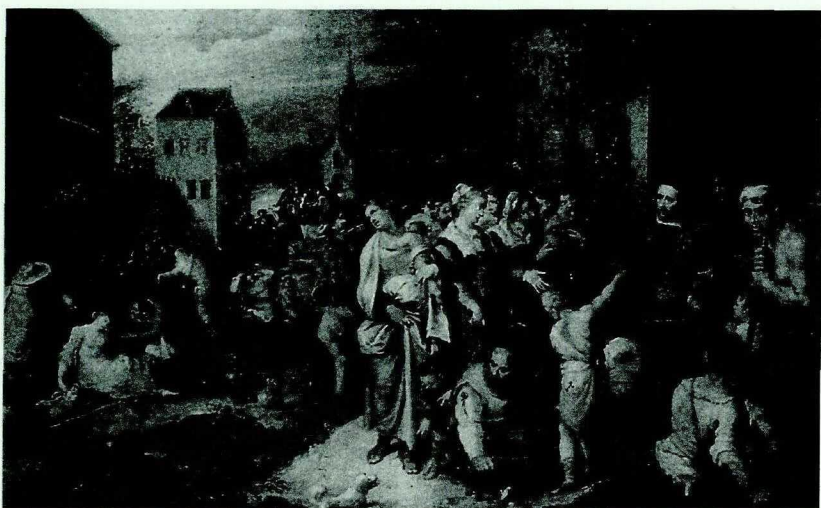
6. Domenichino, *L'Elemosina di santa Cecilia*, 1613-1614. Roma, chiesa di San Luigi dei Francesi.

tale maestria che è difficile interpretare l'evidente isolamento di questi gruppi come l'infelice esito di un tardiva ultimazione che, effettuata in fretta e furia, avrebbe portato a integrare in modo non del tutto persuasivo i singoli studi nell'impianto complessivo. Ma altrettanto insoddisfacente è spiegare questo tipo di composizione unicamente in base a uno "sviluppo" stilistico-formale: ad esempio nell'affresco del Domenichino dell'*Elemosina di santa Cecilia* (fig. 6), il cui assetto generale deriva senza alcun dubbio dal modello di Carracci, non è solo l'integrazione dei gruppi secondari a essere risolta in modo del tutto diverso. Già Malvasia criticava il fatto che Domenichino, a differenza di Carracci, avesse inserito scene divaganti, non in sintonia con l'impostazione generale²⁵.

In cosa consiste dunque la particolarità della soluzione di Annibale? Può fornire un primo appiglio il dibattito nel corso del tardo Cinquecento sulle possibilità dell'arte figurativa e sul rapporto tra episodi concreti della Bibbia e della vita dei santi da un lato e le astratte teorie teologico-cristiane dall'altro. Per iniziare con un esempio desunto dalla prassi, Federico Barocci si mostra all'inizio

esitante quando riceve l'incarico dalla confraternita della Misericordia di Arezzo di realizzare un dipinto sul "mistero [astratto] della misericordia". Al pittore non sembra questo un "soggetto troppo a proposito per fare una bella tavola", propone invece una "Anuntiata la Sumptione la Visitazione o altre istorie". Anche se Barocchi alla fine cede, come dimostra la versione eseguita di un'apparizione della Madonna su Arezzo, vengono però inseriti elementi narrativi: in modo simile a Carracci, a margine dell'episodio raffigurato, si vedono ricevere aiuto tre fondamentali categorie di bisognosi: 1) malati momentanei, 2) ciechi, cioè invalidi permanenti, 3) vedove, orfani e famiglie derelitte, insomma i *poveri vergognosi*²⁶. Analogamente, nel suo *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582) Gabriele Paleotti commenta sul piano teorico la difficoltà di realizzare in modo corretto dal punto di vista teologico dipinti aventi per soggetto virtù e vizi, dato che quelle auspiccate qualità astratte troverebbero la loro migliore esemplificazione in persone concrete, soprattutto santi. È perciò significativo che Paleotti respinga come "cosa comune e triviale" la soluzione, praticata poco dopo con tanto successo da Cesare Ripa, della "personificazione"²⁷.

Per il Rocco di Annibale si può ipotizzare una analoga "tecnica dissolvente" (con la differenza però che Paleotti pensa più ai tradizionali *exempla virtutis* di eminenti personalità, mentre Carracci trasforma le "insignificanti" figure secondarie in simboli di virtù). Quel che bisognava ritrarre, era comunque non solo un episodio della vita del santo titolare, ma anche quelle virtù considerate centrali dalla confraternita, quali soprattutto la carità e l'amore per il prossimo: tra i compiti fondamentali ad essa attribuiti c'era, accanto ovviamente alla venerazione dei santi, l'ampio spettro delle opere di misericordia con particolare riferimento alla cura e assistenza delle vittime di epidemie²⁸. Che il dipinto di Annibale sia stato in effetti interpretato dai contemporanei come la raffigurazione di virtù caritatevoli esemplificate da un episodio emblematico della vita del santo, lo evidenzia il fatto che nel 1615 la figura della madre al centro del quadro è stata recepita tra le sette opere di misericordia in un dipinto di Frans Francken II (fig. 7): dato che la composizione di Annibale, come si è detto, è diventata nota in tutta Europa, subito dopo la sua realizzazione, grazie a molte incisioni e a copie di piccolo formato, non può meravigliare che venga citata in un'opera olandese²⁹. A chi guardava il dipinto di Annibale veniva comunque naturale vedere nella madre al centro con figlio il simbolo della *Caritas*, dato che una tale metafora era da secoli radicata nella memoria visiva³⁰. L'importanza della figura acquista evidenza agli occhi dell'osservatore proprio per la sua posizione isolata che le conferisce un particolare spicco: da un punto di vista compositivo il suo isolamento e risalto sono finalizzati a renderla riconoscibile all'interno della *historia* come simbolo figurativo di quella virtù chiave teologica. La natura di questa *Caritas* è inoltre ancor più sottolineata dal procedimento del *contrapposto*, ben noto dall'arte retorica e configurantesi come una contrapposizione dal forte carattere antinomico³¹: accanto alla madre appare sullo sfondo una vecchia rugosa che si volge indietro a guardare con sguardo bieco un padre che si avvicina con il figlio sulle spalle, temendo che possa contenderle l'elemosina. La vecchia richiama alla mente le personificazioni dell'avidità, creando un esasperato contrasto con l'amore per il prossimo che offre invece tutto se stesso.



7. Frans Francken II, *Le Sette Opere di misericordia*, 1615. Collezione privata.

Solo dopo aver posto attenzione a questo procedimento che tende a sovrapporre vari piani semantici attraverso il ricorso a precisi simboli figurativi, si schiude, con modalità percettive di analoga forza incisiva, anche il significato degli altri gruppi: il rapporto tra il musicista cieco e il giovane che lo guida è un'immagine corrente negli anni intorno al 1600, e ai ciechi che suonano con maestria non semplici organetti, ma strumenti ad arco, viene attribuita una particolare dignità. Si tratta qui non tanto dell'immagine del "cieco stolto", quanto piuttosto di un collega di Omero e della sua guida, il pastore di capre Glauco. Ma anche, e forse in modo più convincente, viene in mente l'unico cieco del Nuovo Testamento che diventa vedente grazie alla sua incondizionata fede in Cristo che lo spinge a correre incontro al Messia: "caeci in fidelitate Christi lumen aspiciant" – i ciechi riacquistano la vista per la loro fede in Cristo, così sintetizza il padre della Chiesa Girolamo e si potrebbero addurre centinaia di altri passi analoghi³². Il cieco di Annibale potrebbe perciò essere facilmente interpretato come allusione alla fede che rende vedenti.

Soffermiamoci ora sul terzo gruppo di figure, il malato nella carriola: questo uomo, nonostante le sue precarie condizioni, ha all'interno della logica figurativa della *istoria* l'evidente funzione di suscitare l'attenzione di Rocco, dispensatore di elemosine, e di porre sotto gli occhi il suo stato di grave bisogno. Per l'osservatore questa scena potrebbe essere una sorta di richiamo prolettico alle virtù guaritrici del santo, che emergeranno solo in seguito e che lo renderanno capace di curare, con l'aiuto di Dio, l'epidemia di peste, elevandolo al rango di un santo a cui ricorrere in caso di malattia: il Rocco dispensatore di elemosine anticiperebbe così il Rocco guaritore, i doni materiali quelli immateriali, primo accenno a un aspetto basilare per la nostra ulteriore argomentazione. Gli occhi rivolti in alto del malato rispecchiano comunque una mescolanza di dolore

disperato e di viva speranza in un aiuto dal santo, speranza a cui fornisce evidente alimento la fede, dato che il malato tiene in mano una corona di rose. La coppia concettuale "malattia e speranza" appariva naturale agli occhi dell'osservatore anche per altre ragioni: i due concetti si trovano infatti indissolubilmente legati fra loro a partire dalla Sacra Scrittura fino alla patristica e a tutti i teologi successivi. Già Paolo scrive nella sua lettera ai Romani (5): "Attraverso la speranza riacquisterete la salute" e Agostino ne deriva una formulazione ancora più radicale: "*spes parit salutem*", dalla speranza nasce la salute (spirituale). Anche in questo caso si potrebbe continuare a piacerimento nelle citazioni³³.

Chi, di fronte a un gruppo di ciechi o malati, ritornava con la mente a queste radicate concezioni teologiche, non poteva non vedere nei tre gruppi del dipinto di Carracci, proprio per il loro vistoso isolamento e spicco, i simboli figurativi non solo della *Caritas*, ma anche della *Spes* e della *Fides*. I tre gruppi di bisognosi di Carracci, sotto la veste di mendicanti, possono forse rivelarsi, in conformità con le parole di Cristo (Mt. 25, 40): "Ciò che avete fatto al più infimo dei vostri fratelli, è a me che lo avete fatto", come le tre virtù teologiche di Fede, Amore e Speranza. Nella figura della madre si potrebbe dunque riconoscere con immediatezza l'antica metafora della Carità, e subito dopo, nei gruppi che l'accompagnano, ravvisare non tanto formule visive prefissate quanto i simboli, codificati sul piano catechistico e biblico-esegetico, della Fede e della Speranza. La rinuncia a esplicite personificazioni evita che la *historia* esemplare della vita del santo subisca, nel suo verosimile dipanamento, disturbanti alterazioni; tuttavia il dipinto si commenta quasi da sé, rievoca e rimanda alle virtù universali cristiane che si esercitano agendo (*virtù in specie e genere*, per dirla con Paleotti, o anche *schemata virtutum* secondo l'espressione di Molanus).

Quale significato, oltre a quello di ampliare con orfani e pellegrini lo spettro dei beneficiari dell'elemosina, va infine attribuito in questo contesto al gruppo di alcuni bisognosi che, pur collocato in primo piano a sinistra in posizione di rilievo, è rimasto finora trascurato? La scena sembra a prima vista ispirarsi a un realismo di maniera, attento ai dettagli: al padre famiglia seduto al centro uno dei rampolli mostra orgoglioso la moneta che ha appena ricevuto, mentre il fratellino si tiene dalla parte opposta e si trastulla con una mela. La ragazza con la sacchetta delle elemosine e la madre osservano la scena, mentre un giovane alle loro spalle conta i denari. Sono così raffigurate non solo le diverse età, dal bambino fino ad arrivare, attraverso gli stadi dell'infanzia e della giovinezza, all'adulto, ma soprattutto le reazioni al possesso, differenti a seconda degli anni dei vari personaggi: il piccino si rallegra più della mela che dei soldi, il fratello un po' più grande comprende l'importanza fondamentale del denaro, ma non sa ancora distinguere il valore tra una o più monete, mentre il giovane si dedica a contare con grande attenzione l'obolo ricevuto; ma anche la pellegrina fa scivolare le monete tra le dita. Esattamente questa costellazione, bambini con mele, adulti con denari, è utilizzata, a partire dalla patristica, come esempio per esortare al giusto rapporto con i beni di possesso, evidenziarne il valore relativo e mettere in guardia dall'avidità. Il problema, dibattuto da cattolici e protestanti, porta Lutero a scrivere: "I cari bambini vivono nell'innocenza [...], senza invidia, ira o avidità,

[...] prendono una mela per moneta sonante. Per questa ragione anche Cristo esorta con seria gravità noi adulti a seguire il loro esempio [...]”³⁴.

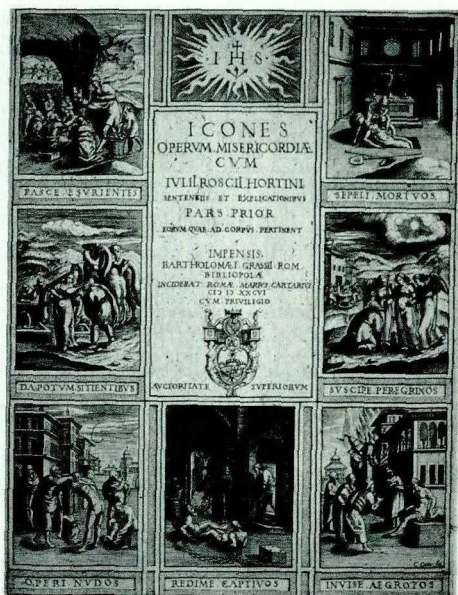
Il dipinto di Annibale finisce così con il cambiare destinatario: se con Rocco pone davanti agli occhi dei membri della confraternita un luminoso esempio di misericordia cristiana, con il gruppo dei bisognosi si rivolge a chi riceve l'elemosina per ricordare il giusto rapporto che va mantenuto con quanto viene donato. Ma se il dipinto presenta una bipartizione del messaggio, bisognerebbe almeno chiedersi se sia un caso che il gruppo di genere in primo piano ritragga con tanta immediata e decifrabile evidenza le reazioni ai doni, mentre il gesto di Rocco a mezzo fondo a destra richieda maggiore attenzione per essere percepito: si potrebbe dunque vedere nei tre gruppi posti in risalto i simboli delle virtù teologiche e una sorta di commento ed esegesi teologico-universale dell'episodio. Se così fosse, Annibale verrebbe a tradurre in atto la richiesta forse più complessa avanzata dalla Controriforma nei riguardi delle immagini cristiane: la possibilità di parlare in una stessa raffigurazione a categorie diversissime per ceto e formazione e soddisfare i loro diversi livelli di aspettativa e intelligenza, un ideale di linguaggio iconografico (peraltro non del tutto facile da concettualizzare anche per gli stessi contemporanei) esaltato soprattutto dall'arcivescovo bolognese Gabriele Paleotti come “consenso universale del popolo”³⁵.

CARITÀ E GRAZIA, NOVITÀ E NATURA

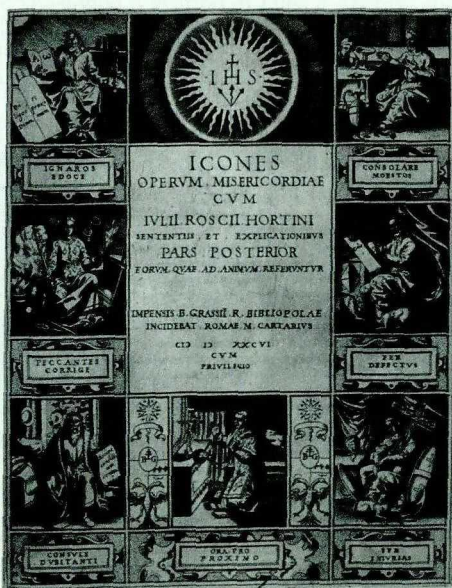
Potrebbe non essere un caso che Annibale abbia sviluppato proprio nella raffigurazione di un esempio storico di elargizione di elemosine il suo nuovo linguaggio figurativo ed evocato le tre virtù teologiche come sottotesto e commento visuale. È possibile che a dare impulso alla sua invenzione sia stato il cruciale punto di contrasto che opponeva i fautori della Riforma ai difensori dell'ortodossia cattolica: vale a dire i temi della grazia, del Giudizio Universale, della giustificazione e legittimità dell'operato umano. Quale parte può avere l'uomo nella sua salvezza? Deve affidarsi soltanto alla grazia di Dio o in una sorta di *sacrum commercium* – è questo il termine che viene usato dai contemporanei – cooperare attivamente alla sua redenzione con buone azioni e doni e lasciare agire altri in proprio favore? I teologi cattolici del Cinquecento e in particolare le decisioni prese nel Concilio Tridentino hanno di continuo rafforzato, in antitesi alle critiche espresse dalla Riforma, il valore di quelle particolari attività caritatevoli che vanno oltre i tradizionali doveri cristiani e che si concretizzano in elemosine e in opere affini di misericordia, messe in atto per la salvezza dell'anima del benefattore³⁶. Non che così facendo, come veniva sottolineato, si potesse “comprare” la salvezza, ma il benefattore, animato da solida fede, poteva sperare in una privilegiata dimostrazione della grazia divina. Il dipinto di Annibale sembra dunque mettere in rilievo soprattutto questo rapporto tra dono caritatevole, fede e speranza nella grazia: ai membri della confraternita di san Rocco il dipinto metteva davanti agli occhi la legittimità e il valore della loro attività benefiche, stimolandoli e al tempo stesso spronandoli all'azione.

Il dipinto di Annibale sottolinea il passaggio dal dono materiale alla virtù spirituale e dunque in ultima analisi alla salvezza. Una corrente di pensiero espressa in termini almeno in qualche misura affini anche dal gesuita Julius Roscius (Giulio Rossi da Orte) nel suo trattato con ricco corredo iconografico, pubblicato a Roma nel 1586 e dedicato alle opere di misericordia: *Icones operum misericordiae*³⁷. Già i frontespizi della prima e seconda parte rivelano l'impianto generale complessivo (fig. 8-9): vengono innanzi tutto presentate le ben note sette opere di misericordia materiale, quindi le altre sette di misericordia spirituale, cioè ad esempio insegnare agli insipienti, consolare gli afflitti, riportare i peccatori sul retto cammino. A questo aiuto spirituale deve tendere la più profonda forma di amore per il prossimo, perché naturalmente non basta soddisfare i bisogni corporei, se l'anima continua a essere malata³⁸. In perfetta rispondenza con tale concezione, il dipinto di Annibale, incentrato sul tema dei doni materiali, evoca, a un secondo livello di lettura, le virtù teologiche come i veri e propri punti di riferimento nell'elargizione delle offerte.

L'importanza di tali idee per il dipinto va ancora oltre: Roscius spiega anche che per i ricchi e i nobili la cura degli edifici ecclesiastici e il loro arredo costituisce all'interno della comunità una particolare forma di elemosina e dunque di amore



8. Julius Roscius Hortinus, *Icones operum misericordiae*, Roma, 1586, frontespizio della prima parte.



9. Julius Roscius Hortinus, *Icones operum misericordiae*, Roma, 1586, frontespizio della seconda parte.

tanto per Dio quanto per il prossimo, un pensiero che deve, se non la sua origine, un importante impulso agli scritti encomiastici nei confronti del pontefice Gregorio XIII (1572-1585) e delle opere di beneficenza da questi promosse³⁹. Trasferendo tale concetto al dipinto di Annibale, si potrebbe affermare che il suo contenuto figurativo non si limita a sottolineare agli occhi della confraternita di san Rocco l'importanza delle elemosine materiali, ma anche che il dono di questo quadro costituisce di per sé un simile atto caritatevole. E per l'esattezza un atto di particolare efficacia, dato che nell'*Elemosina di san Rocco* viene a incarnarsi il significato spirituale e il vero fine delle buone azioni, tanto per chi dona quanto per chi riceve. Con l'offerta materiale di un'opera d'arte si vuole non solo adornare la chiesa, ma soprattutto indicare all'osservatore la dimensione spirituale di tale dono, incoraggiarlo all'azione caritatevole, dispensare per i bisognosi speranza e consolazione, ecc., esattamente i temi, sviluppati da Roscius, delle opere di misericordia.

Infine lo stesso artista, Annibale Carracci, inventando per questo dipinto e a questo scopo un nuovo linguaggio figurativo, offre un contributo di misericordia spirituale e di amore per il prossimo che va ben al di là del metro corrente dei doveri cristiani. Bisogna considerare se Annibale non abbia interpretato il suo dipinto come una forma di misericordia e di *caritas* pittorica. In una lettera alla confraternita afferma di voler portare in ogni caso a termine l'incarico probabilmente anche per divozione per il santo e in questo non sembra discostarsi troppo da quelle formulazioni di rito, riscontrabili ad esempio anche in Tintoretto che poco prima, nel 1577, scriveva ai membri della Scuola Grande di San Rocco a Venezia che sarebbe stato in pratica disposto a lavorare gratuitamente "per deuocion ch'io ho nel glorioso messer san rocho"⁴⁰. Tanto più insolita appare invece la risposta della confraternita ad Annibale che gli augura: "Che il Signor Dio da' preghi di San Rocho dia gratia et vigore a Lei et a Suoi pennelli di perfetta scienza in pingere le cose sue et de suoi santi, et d'ogni altra istoria"⁴¹. La "perfetta scienza" di Annibale come pittore cristiano è intesa qui come il risultato di un atto di grazia divina, una grazia da concepire a sua volta come risposta alla fede, speranza e carità del pittore⁴². Anche sotto questo aspetto si aprono stretti legami con l'ideale del *pictor christianus* vagheggiato da Paleotti che a questo proposito afferma che "il fine principale sarà, col mezzo della fatica et arte sua acquistarsi la grazia divina" e la cui "pittura caritatevole" si ispira al seguente principio:

"ella fa e rappresentare dinanzi agli occhi persone cumulatissime de meriti e che per la loro esemplare vita, piena d'ogni virtù, sono state sopra modo grate a Dio. [...] essendo tutte le azioni proprie di quella virtù, al fine della quale sono ordinate, non avendo altra mira in somma tutte le sacre immagini, mediante gli atti religiosi che rappresentano, che di unire gli uomini con Dio, che è il fine della carità: ne segue manifestamente che l'essercitio del formare immagini si ridurrà alla carità, e perciò diverrà virtù degnissima e nobilissima"⁴³.

Alla luce della importante scoperta di Roberto Zapperi che tra Paleotti e i Carracci non c'è stato con ogni verosimiglianza alcun contatto e che anzi Paleotti sembra favorire la generazione di artisti antecedente, i constatati paralleli con-

cernenti il nesso tra *carità* artistica e *grazia* possono dunque essere intesi solo nel senso che il teologo e il pittore finiscono per trovarsi d'accordo, indipendentemente l'uno dall'altro, nel vivace dibattito portato avanti in quegli anni⁴⁴.

Per quanto siano forti le comunanze che questa coeva diatriba artistica crea tra le formulazioni visive di Annibale Carracci e quelle verbali di Gabriele Paleotti, in un punto le opinioni dei due sembrano differire radicalmente: nel rapporto con la novità artistica. Il cardinale – nonostante tutte le assicurazioni di “non voler legare le mani ai pittori” – rivendica in piena consapevolezza una posizione alquanto tradizionale e conservatrice⁴⁵. Carracci al contrario, fin dall'inizio della sua carriera, punta a un rinnovamento dell'arte pittorica e specie con il suo *San Rocco* a un nuovo linguaggio figurativo di ispirazione religiosa, in grado di illustrare una *historia* cristiana secondo lo spirito tridentino. Ma in cosa consiste questa novità? Il principio fondamentale di Annibale di un doppio piano di lettura è tutt'altro che inedito. Ad esempio, Jacopo Bellini opera un analogo collegamento tra racconto e commento nel suo disegno raffigurante *Cristo che trasporta la croce*: il cavaliere romano che irrompe in avanti è interpretabile, a un secondo livello semantico, come simbolo di superbia e dunque come richiamo al fatto che, contro ogni apparenza, la morte di Cristo segna in modo irrefutabile il tramonto della presunta invincibilità dell'Impero romano⁴⁶. E Raffaello ha strutturato il suo *Incendio di Borgo* in modo che i gruppi di figure in primo piano siano concepiti non solo nel quadro di una narrazione di aristotelica tragicità, ma anche come simboli universali della cura e della *pietas erga parentes*. Soltanto così è ad esempio spiegabile il gruppo di Enea e Anchise che spicca a sinistra e che, pur non previsto dal vero e proprio soggetto, rievoca, con il ricorso alla nota formula figurativa, precisi affetti e virtù nonché il prototipo dell'incendio di Troia⁴⁷. Se infine la serie delle sette opere di misericordia, incisa intorno alla metà del Seicento da Giovanni Svizzero e pubblicata da

Matteo Bolletta, riproduce davvero un modello perduto del Cinquecento, già sulla prima tavola, quasi ad apertura del ciclo, è possibile vedere nel gruppo della madre con bambino l'immagine di una *Caritas*, interpretabile come un commento sotteso al testo (fig. 10)⁴⁸. Un principio che nel XVII secolo si trova ad esempio recepito in Rubens, Guido Reni e Poussin⁴⁹.



*Suscipe, pascere, cibo, si se-tibi sistat coenae.
Arbore de Vita crena parata tibi.* In Padua p. M. Bolletta

10. Giovanni Svizzero, *La Distribuzione di cibo ai poveri*, dal ciclo delle Sette Opere di misericordia, c. 1650. Collezione privata.

In tutto questo non conta però tanto che Carracci abbia inventato un principio totalmente nuovo di narrazione iconografica cristiana, ma che nell'*Elemosina di san Rocco* abbia messo in scena questa soluzione con inedita coerenza, presentandola enfaticamente come proposta personale. Ma questo gli era possibile solo proiettandola sul ben diverso sfondo di una propria precedente imitazione esclusiva della natura e di una "rifondazione dell'arte al di fuori di qualsiasi modello"⁵⁰. Annibale, che ha volutamente rinunciato nei suoi anni giovanili a qualsiasi formazione artistica tradizionale e che ha appreso la pittura in larga parte da autodidatta, orientandosi esclusivamente all'esempio della natura, è riuscito a sfuggire (nel quadro di questo modello concettuale) al peso schiacciante della tradizione artistica e a fondare qualcosa di "nuovo". È questa almeno l'argomentazione a proposito della novità che, nelle sue componenti fondamentali, si riallaccia significativamente ad antichi miti dell'artista, ma che, a partire dalla metà del Cinquecento, acquista un insolito significato e rilievo: la formulazione più efficace si trova forse nell'autorevole trattato di Juan Huarte sulle diverse forme di talento umano, pubblicato nel 1575 e tradotto in italiano nel 1582. In esso si afferma che il grado di ingegno più perfetto può produrre opere meravigliose senza maestri, ispirandosi soltanto all'esempio della natura⁵¹. Che questo aspetto di "innovazione senza radici" svolga intorno al 1600 nelle discussioni sull'arte un ruolo centrale, risulta anche *ex negativo* dal fatto che gli oppositori di Caravaggio non affermavano solo che egli aveva distrutto la (tradizione della) pittura, ma anche che il suo stile non fosse nuovo, ma semplicemente un calco dell'arte di Giorgione⁵². Fondamentale per i decenni prima del 1600 si rivela comunque la circostanza che l'imitazione esclusiva e autodidatta della natura è considerata come la fondamentale, se non unica, possibilità di una rifondazione senza radici dell'arte. E Annibale Carracci si concepisce come un simile autodidatta assoluto, cosa che naturalmente non rispondeva alla realtà. Tuttavia, per la prima volta un artista ha stilizzato, fin dalle sue prime opere, la propria immagine secondo questo modello con tale ferrea coerenza da spingere ancora in parte gli studiosi moderni a seguirlo su questo terreno: così il pittore ha fatto ad esempio in modo di cancellare in larga parte i maestri da cui è andato a lezione, imponendo al suo posto l'idea di una (più o meno autodidatta) "accademia dei Carracci", in cui si lavorava solo seguendo la natura. Proprio in questo senso tutte le sue opere giovanili sono percepite dai critici d'arte attuali come imitazione esclusiva della natura, senza qualsiasi aspirazione artistica o teorico-artistica⁵³.

Di fronte a questa autorappresentazione e a questa dimensione percettiva, l'*Elemosina di san Rocco* segna una svolta fondamentale nel linguaggio figurativo dell'artista: in quest'opera diventa evidente per la prima volta con assoluta chiarezza il passaggio sorprendentemente rapido dall'Annibale Carracci radicale imitatore della natura all'Annibale Carracci maestro di una raffigurazione della realtà tendente a una monumentale idealizzazione e in cui la tradizione artistica torna di nuovo a svolgere un ruolo centrale, anche se di nuovo tipo, configurandosi come elemento formale di carattere accessoriale, ma detentore di significato: la cosa emerge con chiarezza, tanto per fare un esempio, nella figura della *Caritas*, che cita con assoluta precisione una immagine del celebre affresco

La Presentazione di Maria al tempio di Baldassare Peruzzi nella chiesa di Santa Maria dell'Anima a Roma; da lì trae la sua sveltante monumentalità saldamente modellata che contrasta con tanta evidenza con le altre figure di Carracci. Una differenza che sembra balzare particolarmente all'occhio anche per via del gruppo, effigiato accanto, del malato e dell'uomo che conduce la carriola, per il quale sono palesamente utilizzati in una complessa veduta scorciata gli studi di natura e di nudo tipici dell'accademia di Annibale⁵⁴. Sembra quasi che, ricorrendo alla ideale pittura dell'alto Rinascimento, si voglia mettere in risalto ed elevare a un diverso livello semantico la più importante virtù teologica, includente non solo *l'amor proximi* terreno, ma anche *l'amor Dei*, e avente dunque anche una valenza divina.

La novità presente nell'*Elemosina di san Rocco* di Annibale si configura così come un nuovo studiato rapporto tra "raffigurazione immediata della natura" e uso "interpitturale" dell'eredità artistica: per Annibale la tradizione – diversamente dagli altri pittori – non è più il naturale punto di partenza per invenzioni figurative. Egli ricorre a modelli e a reminiscenze del passato solo in un secondo momento per conquistare complesse possibilità narrative e iconografiche e caricarle di significato. Il libero rapporto con i precedenti linguaggi figurativi gli consente di cogliere e sintetizzare per questo o quell'elemento dei suoi dipinti quanto di meglio gli offre la tradizione. È proprio questa capacità di compendiare ciò che di volta in volta risulta la soluzione migliore a essere particolarmente elogiata in Annibale dagli scrittori d'arte del XVII secolo (e di recente anche dagli studiosi moderni), un procedimento sviluppato in germe, come futuro ideale artistico, già nel Cinquecento, all'inizio della carriera di Annibale, da Lomazzo, autore nel 1581 di un trattato sulla pittura: l'arte dovrebbe così unire nel punto giusto di ogni dipinto il colore di Tiziano, il disegno di Michelangelo, la morbidezza di Correggio, ecc., insomma il meglio della scuola pittorica italiana⁵⁵. Ma questo nuovo uso della eredità artistica, pienamente consapevole e preguo di significato, diventa possibile per Carracci appunto solo sullo sfondo della sua "radicale rottura della tradizione" e della "pura imitazione della realtà" attuate nell'opera giovanile. Solo dopo essersi liberato da ogni dipendenza e solo dopo aver ottenuto credito generale con questa rifondazione della pittura, dunque nel momento in cui gli vengono conferiti grandi incarichi all'estero, solo allora Annibale comincia a reinserire con nuova consapevolezza nella sua opera la tradizione artistica, attribuendo ad essa uno "specifico significato" e sintetizzando quasi dalla "a" alla "zeta" l'intero potenziale artistico di quel glorioso passato: è appunto questo il momento segnato dall'*Elemosina di san Rocco*. Il "moderno" Carracci avrebbe dunque raggiunto ciò che gli antichi avevano ritenuto impossibile⁵⁶: unificare in una sola persona il nuovo inizio di un'arte e il suo completamento.

Note

1. Per qualche cenno sulla stilizzazione della propria opera e vita da parte della famiglia Carracci e di Annibale cfr. R. ZAPPERÌ, *Annibale Carracci: ritratto di artista da giovane*, Torino, 1989 e U. PFISTERER, "'Erste Werke' und Autopoiesis. Der Topos künstlerischer Frühbegabung im 16. Jahrhundert", in *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, U. PFISTERER, M. SEIDEL (ed.), Monaco-Berlino, 2003, p. 263-302.
2. M. FRATARCANGELI, "Gabriele Bombasi: un letterato tra Annibale Carracci e Odoardo Farnese", *Paragone/Arte*, 48/15-16, 1997, p. 112-130; D. BENATI, "L'oratorio di San Rocco. Il ruolo di Reggio nella prima attività di Annibale Carracci", in *Il Seicento a Reggio. La storia, la città, gli artisti*, P. CESCHI LAVAGETTO (ed.), Milano, 1999, p. 51-65.
3. Cfr. per una visione complessiva Ch. DEMPSEY, "Caravaggio e i due stili naturalistici: speculare contra maculare", in *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli*, C. VOLPI (ed.), Città di Castello, 2002, p. 185-196.
4. Annibale scrive la cosa in una lettera menzionata più avanti in dettaglio, vedi *Gli scritti dei Carracci*, G. PERINI (ed.), Bologna, 1990, p. 155-157 (n. 4 sg.).
5. L'incisione attribuita finora a Guido Reni è adesso anche identificata come opera di Francesco Brizio, vedi in proposito, insieme a un lungo elenco di altre riproduzioni, V. BIRKE, *The Illustrated Bartsch 40* (Commentary, Part 1), New York, 1987, p. 250-257 ed E. BOREA in *L'Idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, E. BOREA, C. GASPARRI (ed.), Roma, 2000, vol. II, p. 202 (cat. II. 2); l'incisione di Baldassare Aloisi Galanini si trova in V. BIRKE, *The Illustrated Bartsch 40* (Part 2), New York, 1982, p. 302 [51 (340)]; su essa e sulle copie a olio cfr. anche D. POSNER, *Annibale Carracci. A study in the reform of painting around 1590*, Londra, 1971, vol. II, p. 35-37 (cat. 86). Riguardo a una versione in *grisaille* del Rocco di Annibale concordo con Alessandro Brogi, in *Annibale Carracci*, D. BENATI, E. RICCOMINI (ed.), Milano, 2006, p. 270 sg. (cat. V.18), nel ritenerla non un bozzetto, ma una copia.
6. Il verbale di consegna tra la confraternita e il duca si trova in N. ARTIOLI, E. MONDUCCI, *Gli Affreschi di Camillo Procaccini e Bernardino Campi in San Prospero di Reggio Emilia*, Reggio Emilia, 1986, p. 256; il duca acquisì anche il *pendant* realizzato da Procaccini (vedi sotto); in questa occasione sono state approntate per la confraternita due copie che si trovano oggi nella parrocchiale di Acquabona. Sul resto della vendita cfr. J. WINKLER, *La Vendita di Dresda*, Modena, 1989, soprattutto p. 104 e 260 nonché G. J. M. WEBER, "Il nucleo pittorico estense nella Galleria di Dresda negli anni 1746-1765. Scelta, esposizione e ricezione dei dipinti", in *Sovrane Passioni. Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense*, J. BENTINI (ed.), Milano, 1998, p. 124-137.
7. D. MAHON, "Afterthoughts on the Carracci Exhibition", *Gazette des Beaux-Arts*, 49, 1957, p. 193-207 e 267-298, qui p. 282: "the first great multifigured composition of the Baroque".
8. POSNER, *op. cit.* nota 5, vol. I, p. 51 sg., dove subito dopo l'analisi del dipinto di Rocco si legge: "Annibale's works of the early 1590s show very little concern for iconography or narrative innovations. [...] Annibale had turned his attention more strictly to problems of pictorial form". Cfr. inoltre altri importanti contributi: *Mostra dei Carracci*, G. C. CAVALLI (et alii) (ed.), Bologna, 1956, p. 207-210 (cat. 88); *Mostra dei Carracci. Disegni*, D. MAHON (ed.), Bologna, 1956, p. 83 sg. (cat. 105-107); POSNER, *op. cit.* nota 5, vol. I, p. 1 sg. e vol. II, p. 35-37 (cat. 86); A. W. A. BOSCHLOO, *Annibale Carracci in Bologna. Visible Reality in Art after the Council of Trent*, L'Aja, 1974, vol. I, p. 24 e vol. II, p. 187 sg., n. 32; P. J. COONEY, G. MALAFARINO, *L'Opera completa di Annibale Carracci*, Milano, 1976, p. 104 sg. (cat. 80); BENATI, *op. cit.* nota 2. Riguardo a una versione in *grisaille* del Rocco di Annibale concordo con A. BROGI, in *Annibale Carracci*, *op. cit.* nota 5, p. 270 sg. (cat. V.18) nel ritenerla non un bozzetto, ma una copia.
9. E. CROPPER, *The Domenichino Affair. Novelty, Imitation, and theft in Seventeenth-Century Rome*, New Haven-Londra, 2005, p. 10, 67 e 63-67, dove si legge: "It is in the *Almsgiving of Saint Roch* that Annibale first attributes importance to subsidiary episodes in a way that clearly anticipates a Roman grand-man-

ner mode of narrative presentation". Cf. le brevi osservazioni di Daniele Benati in *Annibale Carracci, op. cit.* nota 5, p. 27 sg.

10. *Gli Scritti dei Carracci*, G. PERINI (ed.), Bologna, 1990, p. 155-157 (n. 4 sg.).

11. F. SCANNELLI, *Il Microcosmo della Pittura*, R. LEPORE (ed.), Bologna, 1989, p. 338 sg. (ristampa dell'edizione originale del 1657): "in Reggio stà in S. Prospero l'Altare del Choro, e nella Confraternità di S. Rocco la Tavola similmente del Choro, & alla destra del maggior Altare l'historia molto celebre dell'elemosina di questo Santo, e se bene gli altri citati siano di bellezza, e perfettione straordinaria, sono in fatti però queste due operazioni il fiore de' più esquisiti dipinti, c'habbia mai dimostrato il medesimo Annibale. Fece attione degna di lode, e di memoria il Glorioso S. Rocco nel dispensare le proprie facoltà a' poveri, e quivi appare, come al vivo rappresentato dal raro pennello di così egregio Artefice, il quale in un tal caso altrettanto prodigo della virtù comparte a mendici della Professione continuamente in abbondanza i più rari, e qualificati effetti della Pittura, ed historia tale è una di quelle grandi, e straordinarie operazioni, le quali per contenere ogni sorte di più rari oggetti, dimostrano come un'aggregato del tutto, che la maggior eccellenza dell'arte può manifestare ad imitatione della ben disposta natura. Quivi l'invenzione è rara, la disposizione molto sufficiente, l'attitudini singolari, ed i concetti, e pensieri disseminati e spiritosi, che oltre il rappresentare adeguatamente ogni minima parte, danno motivo di gustosa meraviglia al riguardante, posciache oltre il Santo tutto spirito frà molti, e differenti pitocchi ciascheduno in un tal caso si palesa del tutto intento coll'arte propria per ottenere la desiata elemosina; alcuni procurano con la forza avanzarsi, altri col dimostrarsi in varie guise più bisognosi, e compassionevoli, & in ordine a ciò non mancano gesti più efficaci, e maggiormente spiritosi, né deformità horrende, e vestiti capricciosi, e stravaganti, e quelli, che per se soli non sono bastevoli uniti con altri s'ingegnano a tutto potere di rappresentarli in sito, e forma meritevole. In somma il tutto è così bello, & ogni particolare di tanta eccellenza, che ricoperto con maniera della più facile, e vera operatione fa conoscere un concerto

d'historia senza difficoltà delle più naturali, e belle, che possa in alcun tempo la forza de' pennelli rappresentare a buoni intelligenti; e di questa particolar' historia si compiacque sì fattamente il famoso Guido Reni, che dopo haverla co' fatti, e parole più volte encomiata incitato dal proprio gusto non mancò d'eternarla a tutto potere col mezzo della stampa d'acqua forte, dimostrando con una tal' insolita attione essersi compiaciuto in estremo di questo raro dipinto; [...]". Cfr. inoltre anche la breve menzione in F. AZZARI, *Compendio dell'Historie della città di Reggio...*, Reggio Emilia, 1623.

12. Sul dipinto di Procaccini e sui suoi studi preliminari cfr. N. W. NEILSON, *Camillo Procaccini*, New York, 1979, p. 10-17, 26 sg. e 61-63; M. PIRONDINI, E. MONDUCCI, *La Pittura del Cinquecento a Reggio Emilia*, Milano, 1985, p. 178-182; BENATI, *op. cit.* nota 2.

13. G. P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, E. Borea (ed.), Torino, 1976, p. 40-42; C. MALVASIA, *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi*, G. ZANOTTI (ed.), Bologna, 1841, I, p. 291 sg.; questi errori sono stati definitivamente appurati da G. CAMPORI, *Gli Artisti italiani e stranieri negli stati Estensi*, Modena, 1855, p. 386.

14. Il contratto è riportato in ARTIOLI, MONDUCCI, *op. cit.* note 6, p. 255.

15. La demolizione della chiesa è avvenuta solo alla metà del XX secolo; su un disegno ottocentesco si basa la pianta in E. MONDUCCI, V. NIRONI, *Arte e storia nelle chiese reggiane scomparse*, Reggio Emilia, 1976, p. 89-92: qui la chiesa è visibile nella integrale ristrutturazione del 1761 ad opera di Andrea Tarabusi; ma potrebbe non esserci stato alcun mutamento sostanziale nella collocazione degli altari e dunque anche nelle pareti libere. Sopra i due altari laterali si trovavano dipinti di Palma il Giovane: il primo raffigurante una Madonna con san Rocco, Martino e un donatore, il secondo una Crocifissione. La chiesa confraternale dipendeva dall'abbazia benedettina di San Prospero.

16. ARTIOLI, MONDUCCI, *op. cit.* note 6, p. 255. Sulla tradizione e sulle funzioni specifiche di tali "quadri laterali" cfr. M. MATILE, *Quadri laterali im sakralen Kontext. Studien und Materialien zur Historienmalerei in venezianischen Kirchen und Kapellen des Cinquecento*, Monaco, 1997.

17. Vedi nota 12.

18. Sulla procedura (il cui *iter* è però documentato solo da disegni e non da bozzetti) e sul parere degli esperti cfr. le già citate clausole contrattuali in ARTIOLI, MONDUCCI, *op. cit.* note 6, p. 255: "Che havendo visto i disegni datti da messer Camillo Procaccini, qual contengono una parte della vitta di S. Rocho et considerato che sarebbino buoni da metere in tela per servire a questa nostra chiesa di S. Roccho per honorarla al meglio che si può, et havendo havuto d'essi il parere del signor Lelio Orsi da Novalara, dal Pilla et hora dal molto magnifico signore Gabriello Bombacio, dal illustre signor conte Lelio Rugieri et d'altri, si pensò che sarebbe bene convenisse con esso Proccasino per eseguirgli in opera". Per un quadro complessivo sulla funzione dei bozzetti cfr. da ultimo O. FERRARI, "Causes et conditions de l'exécution de bozzetti dans la peinture romaine du XVII^e siècle", in *Les Cieux en gloire: paradis en trompe-l'œil pour la Rome baroque*, Ajaccio, 2002, p. 53-64.

19. In proposito cfr. ad esempio C. M. BOECKL, *Images of Plague and Pestilence*, Kirksville, 2000; S. BARKER, "Poussin, plague, and early modern science", in *Art Bulletin*, 86, 2004, p. 659-689; E. HIPP, Nicolas Poussin: *Die Pest von Asdod*, Hildesheim, 2005, soprattutto p. 99-110 e 319 sg., dove ci si sofferma brevemente anche sui quadri raffiguranti san Rocco di Carracci e Procaccini, nonché *Hope and Healing. Painting in Italy in a Time of Plague, 1500-1800*, G. A. BAILEY (ed.), Worcester (MA), 2005.

20. Cfr. in special modo, a proposito della discussione intorno alla nudità, S. BIANCINI, "La censura del nudo nel discorso di Paleotti e nella trattatistica post-tridentina a Bologna", in *Bartolomeo Cesi e l'affresco dei canonici lateranensi*, V. FORTUNATI, V. MUSUMECI (ed.), Fiesole, 1997, p. 204-215. Per motivi del tutto simili sembra sia stato rifiutato un dipinto sulla peste di Federico Zuccari per Bologna, cfr. R. ZAPPERI, "Federico Zuccari censurato a Bologna dalla corporazione dei pittori", *Städel-Jahrbuch*, nuova serie, 13, 1991, p. 177-190 e T. WEDDIGEN, "Federico Zuccari zwischen Michelangelo und Raffael: Kunstideal und Bilderkult zur Zeit Gregors XIII", in *Federico Zuccaro. Kunst*

zwischen Ideal und Reform, T. WEDDING (ed.), Basilea, 2000, p. 195-296.

21. Per un quadro generale cfr. Ch. HECHT, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock: Studien zu den Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlino, 1997.

22. Che l'espressione di Scannelli sia da interpretare in questo senso, lo dimostra ad esempio la sua analoga descrizione degli affreschi con putti di Guido Reni a Santa Maria dei Servi a Bologna, in una cappella della navata laterale sinistra: "in una Capella alla destra dell'Altare maggiore" (SCANNELLI, *op. cit.* note 11, p. 350).

23. Sul motivo iconografico cfr. ad esempio *Venezia e la Peste 1348/1797*, Venezia, 1979; *San Rocco nell'arte: un pellegrino sulla via Francigena*, Milano, 2000 e W. ROEMER, *Sankt Rochus: Die Verehrung des Heiligen in Kunst und Geschichte*, Kevelaer, 2000.

24. Sorprende che tutte le incisioni mostrino dietro l'orfano in piedi altri due uomini che non appaiono nel dipinto e che sembrano discutere sul gesto caritatevole di Rocco e sul suo significato. Sulla grande importanza dell'assistenza a giovani fanciulle cfr. ad esempio I. ROSCIUS HORTINUS, *Icones operum misericordiae*, Roma, 1586, p. 18 (a proposito del tema "Operire nudos"): "In quo genere nunquam satis laudari potest eorum beneficentia, qui puellas ob egestatem vix se tegi valentes, huiusmodi donant pietatis munusculis: ex quo fit, ut & sanitati corporis, & multo magis animarum salutis periclitanti subveniant".

25. R. E. SPEAR, *Domenichino*, New Haven/Londra, 1982, p. 180 sg. (cat. 42.ii.); CROPPER, *op. cit.* note 9, p. 67 sg.

26. A. EMILIANI, *Federico Barocci (Urbino 1535-1612)*, Bologna, 1985, vol. I, p. 128-149, a p. 129 i passi fondamentali del carteggio; il 5 novembre 1574 il pittore risponde da Urbino: "[...] il voler fare il mistero della Misericordia non pare a me che sia soggetto troppo a proposito per fare una bella tavola, e non ci curando le S.V. che si facessi altro misterio purché fusse della gloriosa vergine ve sariano altre istorie più a proposito con più belle inventioni come sarebbe la Anuntiata la Sumptione la Visitazione o altre istorie [...]".

27. G. PALEOTTI, "Discorso intorno alle immagini sacre e profane", in *Trattati d'Arte del Cinquecento*, vol. 2, P. BARROCHI (ed.), Bari 1961, p. 117-509, quivi p. 452-466, specie p. 460: "Ma di più: per fare queste pitture delle virtù, potrà talora l'accorto pittore valersi delle immagini di persone onorate, massime de' santi, cavendone sensi buoni e accomodandole al' proposito suo: [...]"; cfr. anche p. 294-296. Da ultimo H. STEINEMANN, *Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung. Kardinal Gabriele Paleotti "Discorso intorno alle immagini sacre e profane" (1582)*, Hildesheim, 2006. Con una argomentazione inversa Molanus, in un capitolo del suo trattato sulle immagini del 1570, non esita a controbattere che la Chiesa aveva "umanizzato" certe virtù, quali specie la Fede, la Carità e la Speranza, personificandole in santi fittizi (ma l'autore si guarda bene dal contestare il racconto della *Legenda Aurea* della Sapienza e delle sue tre figlie di questo nome): cfr. MOLANUS, *Traité des saintes images*, F. BESPFLUG (et alii) (ed.), Paris, 1996, vol. I, p. 305-307, vol. II, p. 210-214 ("Ecclesiam non convertisse schemata virtutum in fictitos Sanctos", cap. LXI).

28. Cfr. in generale Pio PASCHINI, *La Beneficenza in Italia e le "Compagnie del Divino Amore"*, Roma, 1925; G. MANTESE, "Il Card. Agostino Valier e l'origine delle Compagnie della Carità", in *Archivio Veneto*, 5. serie, 90, 1972, p. 5-26; B. PULLAN, "'Support and redeem': charity and poor relief in Italian cities from the fourteenth to the seventeenth centuries", *Continuity and Change*, 3, 1988, p. 177-208; *Health Care and Poor Relief in Counter-Reformation Europe*, O. P. GRELL (et alii) (ed.), Londra-New York, 1999.

29. R. VAN BÜHREN, *Die Werke der Barmherzigkeit in der Kunst des 12.-18. Jahrhunderts: zum Wandel eines Bildmotives vor dem Hintergrund neuzeitlicher Rhetorikrezeption*, Hildesheim, 1998, p. 282 e fig. 122. Delle presunte Sette Opere di misericordia di Carracci che sarebbero state vendute in Olanda (?), come riferisce G. HOET, *Catalogus of naamlyst van schilderyen...*, s'Gravenhage, 1752, vol. I, p. 307, n. 1-7 (citato in A. PIGLER, *Barockthemen*, 2° ed., Budapest, 1975, vol. I, p. 540), non ci è tramandato null'altro.

30. Un esempio particolarmente suggestivo

di una "Carità ai mendicanti" di poco posteriore è costituito dal dipinto di Bartolomeo Schedoni, tramandatoci in varie versioni (F. DALLASTA, C. CECCHINELLI, *Bartolomeo Schedoni*, Parma, 1999, p. 158-161 [cat. 61]); cfr. inoltre *L'Allégorie dans la peinture. La représentation de la charité au XVII^e siècle*, Caen, 1986; J. HELD, "Caritas. Modelle einer Leidenschaft in den Bildkünsten der Frühen Neuzeit", in *Psychische Energien bildender Kunst. Festschrift Klaus Herding*, H. KEAZOR (ed.), Colonia, 2002, p. 89-115; sulla tradizione antecedente nel XIV e XV secolo cfr. E. SCHIFERL, "Caritas and the Iconography of Italian Confraternity Art", *Studies in Iconology*, 14, 1995, p. 207-246.

31. D. SUMMERS, "Contrapposto: Style and Meaning in Renaissance Art", *Art Bulletin*, 59, 1977, p. 336-371; anche B. ROUGE, "Oxymore et 'contrapposto', maniérisme et baroque: sur la figure et le mouvement entre rhétorique et arts visuels", in *Baroque/s et maniérisme/s littéraires: tonner contre? (Études épistémè)*, 9, 2006, p. 99-129.

32. SAN GIROLAMO, *Comm. in Amos* (C), vers. 6. Una rassegna generale sul tema della cecità è in M. BARASCH, *Blindness. The History of a Mental Image in Western Thought*, New York, 2001. Sul particolare interesse di Annibale per i ciechi cfr. A. OTTANI CAVINA, "Studies from life: Annibale Carracci's paintings of the blind", in *Emilian painting of the 16th and 17th centuries: a symposium*, Bologna, 1987, p. 89-99; ead., "Annibale Carracci's painting of the blind: an addition", *Burlington Magazine*, 131, 1989, p. 27 sg.; A. BROGI, in *Annibale Carracci*, op. cit. nota 5, p. 220 sg. (cat. IV.19-20).

33. SANT'AGOSTINO, *Epistolae*, LXXVIII (v. mansio). Per una visione complessiva sulle implicazioni teologiche insite nel concetto di malattia ed epidemia nel tardo Cinquecento cfr. BOECKL, op. cit. nota 19.

34. M. LUTERO, *Werke – kritische Gesamtausgabe. Tischreden*, vol. I, Weimar, 1912, p. 311, n. 660 (trad. it.: M. LUTERO, *Discorsi a tavola*, introduzione, traduzione e note di L. PERINI, con un saggio di D. CANTIMORI, Torino, 1969) l'esempio si potrebbe però anche interpretare nel senso di una infantile smania di possesso e dunque in collegamento con il peccato originale, così SANT'AGOSTINO,

- Confessiones*, 2, 4 e ancora LUTERO, *Werke – kritische Gesamtausgabe. Tischreden*, vol. II, Weimar, 1913, p. 124, n. 1532.
35. PALEOTTI, *op. cit.*, nota 27, p. 497, cfr. anche p. 496 sulla “grazia universale”. I commenti più dettagliati in proposito sono in U. HEINEN, *Rubens zwischen Predigt und Kunst. Der Hochaltar für die Walburgenkirche in Antwerpen*, Weimar, 1996, p. 39-44.
36. Il Concilio di Trento ha stabilito esplicitamente nella sess. VI, can. 32: “Si quis dixerit, hominis iustificati bona opera ita esse dona Dei, ut non sint etiam bona ipsius iustificati merita, aut ipsum iustificatum bonis operibus, quae ab eo per Dei gratiam et Iesu Christi meritum (cuius vivum membrum est) fiunt, non vere mereri augmentum gratiae, vitam aeternam et ipsius vitae aeternae (si tamen in gratia decesserit) consecutionem, atque etiam gloriae augmentum: anathema sit”. (cit. da H. DENZINGER, *Enchiridion Symbolorum*, Friburgo [Bresgovia], 1952, p. 299).
37. ROSCIUS, *op. cit.* nota 24; l'importanza di questo trattato per la storia dell'arte è stata riconosciuta da Ch. GÖTTLER, *Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation. Kirchliche Schenkungen, Ablass und Almosen in Antwerpen und Bologna um 1600*, Magonza, 1996, p. 23-36; non si è invece finora fatto cenno al più importante modello delle incisioni eseguite da Mario Cartaro nel trattato di Roscius: le *Septem opera misericordiae corporalia* di Philips Galle del 1577, di cui parla ad esempio VAN BÜHREN *op. cit.* nota 29, p. 293-297 (n. 52). Cfr. per la prassi in area romana ad esempio R. GRÉGOIRE, “Servizio dell'anima quanto del corpo” nell'ospedale romano di Santo Spirito (1623)”, *Ricerche per la storia religiosa di Roma*, 3, 1979, p. 239-241.
38. ROSCIUS, *op. cit.* nota 24, p. 48 sg.: “Quid prodest cibus, aut potus, aut vestis, aut libertas, aut sanitas, aut a caeli iniurijs defendens textum, aut extrema decedentium domus sepulchrum, si peccato perit anima?”. Il messaggio complessivo del trattato è compendiato in tre grafici – Tabula I. de distinctione VII. operum Misericordiae corporalium et spiritualium [...] ecc. – desunti da Tommaso d'Aquino e Alessandro di Hales.
39. *Ibid.*, fol. br: “Est igitur illud etiam elemosynae genus Deo pergratum, quae in divini cultus ornatum extructionem, ac reparationem ecclesiarum refertur. Cuius operis usus praecipue a magnatibus atque opulentis viris postulatur, qui uno tempore & Deum honorant, & non obscura populis tenuioribus elemosynam elargiuntur, quibus commoditatem praebent, ut patefactis templis rei divinae, suarumque animarum saluti vacare possint”. Su questo cfr. l'analisi dettagliata in GÖTTLER, *op. cit.* nota 37, 1996, p. 42-56.
40. A. ZENKERT, *Tintoretto in der Scuola di San Rocco*, Tubinga, 2003, p. 21 sg.
41. *Gli scritti dei Carracci*, *op. cit.* nota 4, p. 155-157 (n. 4 sg.). Cfr. il caso cronologicamente posteriore del contratto tra Guido Reni e l'Arte della Seta a Bologna per una tavola raffigurante il *Trionfo di Giobbe*, dove si auspica che Dio possa concedere al pittore la “gratia”; vedi in proposito G. WIMBÖCK, *Guido Reni (1575–1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes*, Ratisbona, 2002, p. 38-42.
42. Sul concetto di “grazia” cfr. P. EMISON, “Grazia”, *Renaissance Studies*, 5, 1991, p. 427-460; R. E. SPEAR, *The “Divine” Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, New Haven-Londra, 1997, p. 102-127.
43. PALEOTTI, *op. cit.*, nota 27, 1961, p. 210 e 161 sg., cfr. anche p. 215. Cfr. la breve sintesi in L. LEINWEBER, *Bologna nach dem Tridentinum. Private Stiftungen und Kunstaufträge im Kontext der katholischen Konfessionalisierung: Das Beispiel San Giacomo Maggiore*, Hildesheim, 2000, p. 219 sg.
44. ZAPPERI, *op. cit.* nota 1, 1990.
45. PALEOTTI, *op. cit.*, nota 27, p. 398-407, la citazione a p. 406.
46. F. THÜRLEMANN, “Geschichtsdarstellung als Geschichtsdeutung: eine Analyse der Kreuztragung (Fol. 19) aus dem Pariser Zeichnungsband des Jacopo Bellini”, in *Der Text des Bildes: Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*, W. KEMP (ed.), Monaco, 1989, p. 89-108.
47. K. BADT, “Raphael's *Incendio del Borgo*”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 22, 1959, p. 35-59; R. PREIMESBERGER, “Tragische Motive in Raffaels *Transfiguration*”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 50, 1987, p. 89-115.
48. F. JEWETT MATHER JR., “A Titian Problem: The Seven Acts of Mercy”, *Gazette des*

Beaux-Arts, 84/22, 1942, p. 165-172; VAN BÜHREN, *op. cit.* nota 29, p. 276 (n. 22); cfr. qui anche un foglio del ciclo *Elogio delle virtù femminili* di Dirck Volckertsz Coornhert del 1555. Un altro possibile esempio, riscontrabile nella bolognese *Elemosina di sant' Alessio* di Prospero Fontana del 1574-1576, è analizzato da LEINWEBER, *op. cit.* nota 43, p. 159-166.

49. Cfr. HEINEN, *op. cit.* nota 35, p. 57 e WIMBÖCK, *op. cit.* nota 41, 2002, p. 182-192; F. THÜRLEMANN, "Nicolas Poussin - Die 'Mannalese'. Staunen als Leidenschaft des Sehens", in *id.*, *Vom Bild zum Raum*, Colonia, 1990, p. 111-137.

50. Sui diversi tipi di *novità* e sul rapporto con la tradizione, ma non sull'aspetto, qui messo in evidenza, di una "rifondazione dell'arte senza radici", realizzabile tramite una piena e totale imitazione della natura, cfr. il recente studio di M. H. LOH, "New and Improved: Repetition as Originality in Italian Baroque Practice and Theory", *Art Bulletin*, 86, 2004, p. 477-504; CROPPER, *op. cit.* nota 9; sui dibattiti in corso nel Cinquecento cfr. M. WILCOX SCHLITT, "Anticamente moderna e modernamente antica": imitation and the ideal in 16th-century Italian painting", *International Journal of the Classical Tradition*, 10, 2003, p. 377-406.

51. J. HUARTE, *Essame de gl'Ingegni de gli Huomini*, Venezia, 1582, p. 73 sg., dove a proposito del secondo e terzo "grado di ingegno" si legge: "Altri ingegni s'alzano un grado più sù: perche sono piacevoli, & facili nell'apprendere le cose [...]. Di questi si può verificare quella tanto celebrata sentenza d'Aristotele: Il nostro intelletto è come una tavola piollata, nella quale nessuna cosa è dipinta. Perche tutto quello, che hanno da sapere, & apprendere, bisogna che prima l'odano da un'altro, & sopra ciò non hanno invention alcuna. Nel terzo grado fa la natura alcuni ingegni tanto per-

fetti, che non hanno bisogno di maestri, i quali insegnino loro [...]".

52. Basterebbe a tale proposito rimandare al classico studio di L. MARIN, *Détruire la peinture*, Parigi, 1977.

53. Questa studiata manipolazione, tendente con grande dispendio intellettuale e teorico a suggerire l'idea di una "mancanza di arte", spiega, a mio avviso, in ultima analisi il dibattito tra gli studiosi intorno alla formazione teorico-artistica dei Carracci; cfr. per un quadro complessivo delle diverse posizioni Ch. DEMPSEY, *Annibale Carracci and the beginnings of baroque style*, Fiesole, 2000; C. GOLDSTEIN, *Visual Fact over Verbal Fiction. A Study of the Carracci and the Criticism, Theory, and Practice of Art in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge, 1988; sulle formulazioni espresse con certezza dagli stessi Carracci cfr. H. KEAZOR, "Distuggere la maniera?": die Carracci-Postille, Friburgo (Bresgovia) 2002.

54. Sullo studio preliminare per l'uomo che conduce la carriola conservato a Budapest cfr. da ultimo C. LOISEL LEGRAND in D. BENATI (et alii), *The Drawings of Annibale Carracci*, Washington, 1999, p. 106 sg. (cat. 26) e A. BROGI, in *Annibale Carracci*, *op. cit.* nota 5, p. 270 sg. (cat. V.18).

55. Cfr. in proposito ad esempio M. KEMP, "'Equal excellences': Lomazzo and the explanation of individual style in the visual arts", *Renaissance Studies*, 1, 1987, p. 1-26; R. WILLIAMS, *Art, Theory and Culture in Sixteenth-Century Italy*, Cambridge, 1997, soprattutto p. 123-186; V.I. STOICHITA, "Ars ultima: Bemerkungen zur Kunsttheorie des Manierismus", in *Kunst ohne Geschichte?: Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*, A.-M. BONNET, G. KOPP-SCHMIDT, Monaco, 1995, p. 154-162.

56. Ad esempio QUINTILIANO, *Institutiones Oratoriae*, 10, 2; cfr. anche D. QUINT, *Origin and Originality in Renaissance Literature*, New Haven/Londra, 1983.