

IL RITRATTO “CARICATO IN FORMA STRANA, E RIDICOLOSA, E CON TANTA FELICITÀ DI SOMIGLIANZA”. LA NASCITA DELLA CARICATURA E I SUOI SVILUPPI IN ITALIA FINO AL SETTECENTO

di Giacomo Berra

La caricatura come genere artistico autonomo nacque in Italia nel corso del Cinquecento. La critica, infatti, solitamente ritiene che tale espressione artistica sia stata ‘inventata’ alla fine del XVI secolo dai fratelli Carracci a Bologna.¹ Tale primogenitura era già stata però messa in discussione nel 1692 da Filippo Baldinucci (come si vedrà meglio più avanti) il quale, pur riconoscendo il ruolo dei Carracci, scrisse invece, facendo probabilmente riferimento anche alle ricerche leonardesche, che la caricatura ebbe origine a Firenze verso il 1480.² Di solito si tende, correttamente, a considerare la vasta produzione delle teste grottesche di Leonardo sostanzialmente estranea a tale genere. Va però segnalato che in realtà il limite tra una testa ‘grottesca’ fine a se stessa, cioè finalizzata allo studio delle possibili deformazioni di un volto, e una ‘caricatura’ vera e propria non è sempre definibile con assoluta certezza. Ad esempio un volto riprodotto con deformazioni rientra nel gusto del grottesco, ma se è chiaramente riferito ad una persona conosciuta della quale si coglie qualche somiglianza va senza dubbio ricondotto al genere della caricatura. Occorre infatti precisare che si può parlare propriamente di ‘caricatura’ solo quando ci troviamo in presenza di due fattori fondamentali: una deformazione più o meno accentuata del volto (o del corpo) raffigurato; la certezza o la ragionevole supposizione che essa si riferisca ad una persona reale della quale si intende cogliere la somiglianza. Il Baldinucci ne dà infatti questa precisa definizione (che può essere tranquillamente accettata anche oggi): “è un modo di far Ritratti, quanto si può, somiglianti al tutto della persona ritratta, ma però (o sia per giuoco, o per ischernò) talora aggravando, o crescendo i difetti delle parti imitate sproporzionatamente, talmente che nel tutto appariscano esse, e nelle parti siano alquanto variate”.³

Bisogna però anche distinguere tra caricatura vera e propria e vignetta umoristica. Quest’ultima ha come fine il rendere in termini grafici, satirici o umoristici una data situazione sociale, politica, economica ecc. L’artista che elabora la vignetta umoristica si avvale di una serie di ‘armi’ visive (spesso associate anche alle didascalie) desunte da una tradizione grafica consolidatasi a poco a poco nel corso degli anni.⁴ Naturalmente anche all’interno delle vignette si potevano (e si possono) trovare dei personaggi con i tratti caricati. Ma ciò che rende indispensabile la creazione di una caricatura è, si è detto, l’elaborazione di un volto o di una figura che ha come scopo la riproposizione, attraverso l’umoristica deformazione, della verosimiglianza della persona presa di mira. Invece ciò che rende veramente tale una vignetta umoristica è il senso compiuto che deriva dall’insieme delle figure, delle personificazioni, degli elementi metaforici, delle didascalie ecc. Nella vignetta, pertanto, la figura caricaturale non costituisce un elemento assolutamente indispensabile (e infatti non fu quasi mai usata fino alla metà del Settecento), anche se essa è successivamente diventata frequentissima per la forza comica che la verosimiglianza di uno o più personaggi deformati danno all’immagine.

Si può dunque ritenere che la maggior parte delle teste ‘grottesche’ di Leonardo da Vinci (Vinci, 1542 – Amboise, 1519) siano sostanzialmente il frutto di specifici studi sulle caratteristiche fisiognomiche e sulle varietà tipologiche dei volti e non teste propriamente caricaturali. Sono indagini che lo stesso artista fiorentino aveva anche sviluppato in alcuni passi poi inseriti nel suo “Libro

di pittura” dove, in particolare, aveva sintetizzato (con alcune illustrazioni) le diverse possibili varianti del naso “concavo” e di quello “convesso”, due forme di naso che presentano (a differenza del semplice naso “diritto”), rispettivamente, concavità o convessità “di sopra”, “in mezzo” o “di sotto” (fig. 1).⁵ Nel 1730 Pierre Jean Mariette, riproducendo alcuni disegni di Leonardo, mise in evidenza il carattere di studio dei suoi lavori grotteschi rispetto all’indole più scherzosa dei fogli caricaturali dei Carracci e di altri pittori (dei quali si parlerà più avanti). Precisamente così scrisse: “Quelquefois il les chargeoit dans les parties dont le ridicule étoit plus sensible, moins par jeu, que pour se les imprimer dans la memoire avec des caracteres inalterables. Les Caraches & depuis eux plusieurs autres Peintres, ne se font gueres exercez à faire des charges, que par un simple badinage. Leonard, dont les vûës étoient beaucoup plus nobles, avoit pour objet l’étude des passions.”⁶



1 Da Leonardo da Vinci, Studi di nasi. BAVR, Codice Urbinato Latino 1270, fol. 108v.



2 Leonardo da Vinci, Caricatura di Dante. Chatsworth, Devonshire Collection, 818a.

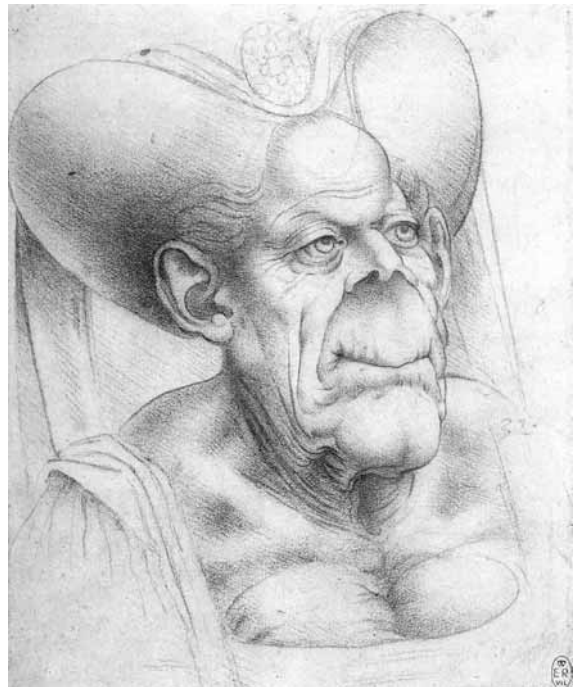
Non si può comunque negare che pure alcune delle teste disegnate da Leonardo possano essere considerate delle vere e proprie caricature. Alcuni dei disegni leonardeschi, infatti, hanno tutti i titoli per rientrare pienamente nella storia della caricatura in quanto, appunto, riproducono con le tipiche deformazioni caricaturali le fattezze somatiche di uno specifico individuo.⁷ Ad esempio, il profilo con il naso aquilino disegnato da Leonardo durante il primo soggiorno milanese (ora conservato presso la Devonshire Collection di Chatsworth) può essere sicuramente considerato la caricatura di un personaggio ben riconoscibile (fig. 2).⁸ La testa presenta un caratteristico copricapo, un naso aquilino, un mento che sporge in avanti ed un sorriso sornione: chi la guardava riconosceva senz'altro in tale profilo caricato quelle tipiche caratteristiche somatiche che la cultura del tempo riteneva appartenessero a Dante (si veda, ad esempio, il *Ritratto di Dante Alighieri* di Botticelli). Si tratta quindi, con tutta evidenza, di una vera e propria caricatura di Dante o, almeno, della caricatura del volto che si credeva fosse del grande poeta medioevale. In effetti non sappiamo esattamente quali fossero i suoi reali tratti fisiognomici⁹, anche se il Boccaccio ci ha lasciato una descrizione dell'Alighieri che contiene qualche indicazione in proposito: "Il suo volto fu lungo, e il naso aquilino, e gli occhi anzi grossi che piccioli, le mascelle grandi, e dal labro di sotto era quel di sopra avanzato".¹⁰ Tale testa caricaturale di Dante è stata successivamente copiata più volte e la ritroviamo anche in un foglio attribuito al leonardesco Francesco Melzi. Essa è inserita in basso a destra in un foglio (ora conservato a Windsor Castle) che presenta un totale di quattro figure grottesche di derivazione leonardesca.¹¹ Secondo Peter Meller, inoltre, la ridicola anziana figura femminile sulla sinistra di tale disegno, cioè quella che fronteggia il poeta, potrebbe essere identificata con Beatrice:¹² in tal caso l'artista avrebbe riproposto la famosa coppia raffigurandola in modo da deriderla scherzosamente. Si tratta però di un'ipotesi che, ovviamente, non può essere confermata, anche se rimane affascinante pensare all'artista toscano intento a dissacrare umoristicamente i due famosi personaggi (vedremo più avanti, comunque, che qualcosa di simile farà successivamente il fiorentino Antonio Tempesta in relazione ad alcuni protagonisti della saga letteraria dell'Ariosto).

Anche un altro disegno di Leonardo con il *Profilo deforme d'uomo*, conservato presso la Christ Church Picture Gallery di Oxford, presenta tutte le caratteristiche per essere riconosciuto come una vera caricatura (fig. 3). In particolare, è stato sostenuto (a partire da Bernard Berenson¹³) che in effetti questa testa, databile verso il 1503-1505, potrebbe essere proprio interpretata — sulla base di un passo di Giorgio Vasari — come il ritratto caricaturale di "Scaramuccia capitano de' Zingani".¹⁴ Va però anche segnalato che altri studiosi, in particolare Ernst H. Gombrich, invece, hanno espresso diverse perplessità circa l'identificazione di tale personaggio.¹⁵ Tuttavia, sebbene non si possa oggettivamente essere del tutto sicuri — sulla base delle sole parole del Vasari — che Leonardo abbia raffigurato proprio lo "Scaramuccia", bisogna comunque ammettere che la particolare posizione del personaggio e la struttura del suo volto fanno proprio pensare — diversamente da quanto si può vedere in altri disegni più stereotipati con teste grottesche dell'artista fiorentino — che Leonardo avesse ricercato anche la verosimiglianza di una persona allora ben conosciuta, caricandone alcuni tratti del volto come il naso aquilino o il prominente labbrone superiore.

Potrebbe essere un foglio caricaturale anche quello in cui è raffigurata la testa deforme di una donna anziana che alcuni identificano con Margherita, duchessa di Carinzia e contessa del Tirolo. Si tratta di un'invenzione elaborata da Leonardo, ma conosciuta in particolare attraverso una copia a sanguigna attribuita all'allievo Francesco Melzi (Milano, notizie dal 1492-1493 – Vaprio d'Adda, 1570 ca.) (fig. 4).¹⁶ Naturalmente non possiamo essere certi che il disegno di Leonardo/Melzi si riferisca proprio all'orribile duchessa, anche se pare che agli inizi del Quattrocento sia proprio esistita una duchessa di Carinzia e contessa del Tirolo che veniva considerata brutta e malvagia.¹⁷ Nonostante tale incertezza, anche questa testa femminile, che successivamente è stata copiata e ricopiata più volte da diversi altri artisti, potrebbe essere considerata una vera e pro-



3 Leonardo da Vinci, *Profilo deforme d'uomo* (il capitano Scaramuccia?). Oxford, Christ Church Picture Gallery, 0033.



4 Francesco Melzi (da Leonardo da Vinci), *Testa grottesca femminile* (la duchessa di Carinzia e contessa del Tirolo?). Windsor Castle, Royal Collection, 12492.

pria caricatura o, per lo meno, una caricatura di quelle fattezze anatomiche che in quel periodo potrebbero essere state associate al volto della duchessa di Carinzia.¹⁸ Infatti tale donna anziana, che indossa un abbigliamento tipicamente quattrocentesco, presenta dei peculiari e accentuati tratti fisiognomici che la caratterizzano in modo particolare: il naso corto con le narici dilatate, un'esagerata estensione della parte superiore del muscolo orbicolare della bocca, le labbra sottili, le guance flosce, il mento accentuato, le orecchie ingigantite, le spalle ricurve.

Sappiamo invece con molta più certezza che alcuni disegni di artisti milanesi della seconda metà del Cinquecento, che sembrano apparentemente solo degli studi grotteschi (eseguiti proprio sulla scia delle ricerche fisiognomico-caricaturali di Leonardo), erano considerati a tutti gli effetti delle caricature. Ad esempio, uno di questi lavori, eseguito da un anonimo artista della cerchia dell'Accademia milanese della Val di Blenio — i cui membri erano appunto attentissimi agli studi leonardeschi — presenta la caricatura di *Sor Caputagn Nasotrà* (come si evince dalla scritta posta sul foglio), un personaggio che può essere identificato con Francesco Giussano, uno dei soci di tale sodalizio 'facchinesco' (fig. 5).¹⁹ Ad Aurelio Luini (Milano, 1530 ca. – 1593), un altro accademico bleniese, è stato invece ricondotto un disegno che presenta la caricatura di un diverso adepto di tale circolo artistico. Dalla scritta posta sul foglio è possibile identificare con precisione anche questo personaggio: si tratta del *compà Braghetogn*. Egli è curiosamente raffigurato nell'atto di stringere tra i denti un bastoncino sul quale si è posato un piccolo uccello (fig. 6).²⁰



5 Accademico della Val di Blenio, "Sor Caputagn Nasotrà". Milano, Biblioteca Ambrosiana, Cod. F 274 inf. n. 23.

6 Aurelio Luini, "Or compà Braghetogn". Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, 2652v.





7 Giovanni Ambrogio Brambilla, Otto teste grottesche delle divinità dell'Olimpo. Firenze, GDSU, 10554.

Particolarmente curiosa e singolare è invece una stampa di Giovanni Ambrogio Brambilla (Milano?, notizie dal 1560 al 1591), anch'egli membro dello stravagante circolo letterario milanese della Val di Blenio. L'incisione (un tempo attribuita erroneamente a Martino Rota) raffigura *Otto teste grottesche delle divinità dell'Olimpo* (fig. 7). Ciascuno degli otto profili deformi riproduce (come è reso ben evidente da una scritta posta sotto i vari riquadri) l'effigie di un dio o di una dea del mondo classico.²¹ L'immagine è veramente interessante in quanto ci troviamo di fronte a delle teste grottesche (di chiara derivazione leonardesca) che hanno però, nello stesso tempo, la pretesa scherzosa e dissacrante di rappresentare le presunte effigi di alcuni dei dell'Olimpo. Si tratta con tutta evidenza di una presentazione parodistica e smitizzante che, giocando sulla faceta presunzione di rappresentare "la vera et natural' effigie de alchuni / di questi [dei], questi qua dico, quali / veramente dal suo proprio / viso son ritratti" (come è scritto nel riquadro in basso a destra), approda alla trasformazione del volto del dio in una vera e propria caricatura. Siamo cioè di fronte ad un ritratto 'caricato' che si riferisce non tanto ad una persona reale, quanto ad un 'personaggio' conosciuto solo attraverso le fonti mitologico-letterarie. Il procedimento si basa sul presupposto che se si conoscono le descrizioni di alcuni caratteri esteriori di un dio è possibile ottenerne una caricatura accentuandone alcuni aspetti o anche procedendo ad un ribaltamento umoristico dei suoi tratti fisiognomici. Così, ad esempio, la bellezza della DIVINA VENERE (è il secondo riquadro), nonostante la presenza di una capigliatura curata e raffinata, è comicamente metamorfizzata in bruttezza mediante una deformità che muove al riso, proprio come avviene nella caricatura.

Va inoltre segnalato l'utilizzo della caricatura anche a livello dilettantesco, cioè al di fuori dello specifico ambiente artistico professionale. Infatti nell'Archivio Comunale di Oglianico (un comune a nord di Torino) è conservato un manoscritto intitolato "Registro del Finaggio di Oglianico" steso negli anni 1623-1624. In esso sono state registrate le consegne dei beni che spettavano ai vari proprietari terrieri, i quali sono stati appunto elencati in ordine alfabetico. La curiosità di questo manoscritto è costituita dal fatto che accanto a più di cento di tali nominativi sono state disegnate delle piccole caricature, come se si volesse rendere concretamente presenti anche nel documento le persone citate nell'indice. Non è certo una novità trovare le iniziali delle lettere alfabetiche contenute nei fogli di codici, di catasti o di manoscritti arricchite di figure fantastiche o di altro tipo. Qui però ci troviamo di fronte ad un tentativo inusuale e non sporadico, più o meno rozzo, di evocare in maniera caricaturale il volto dei possidenti che vengono citati nel manoscritto. Ad esempio se guardiamo uno di questi disegni (fig. 8) possiamo notare che, pur schematica, tale caricatura di profilo è veramente efficace nel riprodurre le fattezze di uno dei proprietari terrieri



8 Anonimo, Testa caricaturale di un proprietario terriero. Oglianico, Archivio Comunale, Registro del Finaggio di Oglianico, frontespizio.



9 Ambrogio Besozzi, Caricatura di Alessandro VI. Varsavia, Museo Nazionale, NFGC 16750 d.

di quella zona, il quale doveva essere caratterizzato da una folta capigliatura con barba nera, da un grande naso e da un piccolo mento.²² Che tale vignetta fosse però opera di un 'artista dilettante' lo si nota in particolare dal fatto che l'occhio è raffigurato frontalmente. Si tratta di un espediente che i caricaturisti 'professionisti' non hanno mai usato nei loro lavori in quanto esso non costituisce tanto una deformazione quanto una semplificazione arcaica del profilo.²³

Anche alcuni dipinti con teste 'composte' e 'ghiribizzose' del pittore milanese Giuseppe Arcimboldi (Milano, 1526-1593), un altro artista fortemente influenzato dai disegni grotteschi di Leonardo, rientrano a buon diritto nel genere della caricatura: uno di questi, anche allora famosissimo, è il *Vertunno*, ovvero il ritratto-caricatura dell'imperatore asburgico Rodolfo II.²⁴

Sulla scia della caricatura lombarda si situa anche la produzione caricaturale di Ambrogio Besozzi (Milano, 1648-1706). Di questo artista ci sono rimasti alcuni minuscoli fogliettini caricaturali conservati nel *Codice Bonola* del Museo Nazionale di Varsavia di evidentissima derivazione leonardesca. Uno di essi presenta la *Caricatura di Alessandro VI* (fig. 9). Il papa Alessandro VI (Rodrigo Borgia) è raffigurato con le orecchie d'asino (come un eretico) e con un nasone prominente (sullo sfondo, appena delineate, si vedono invece due teste giovanili).²⁵

Ma quando venne introdotto per la prima volta il termine *caricatura* che anche noi oggi utilizziamo? Non è noto se gli stessi pittori bolognesi Carracci si servissero di tale parola, poiché essa comparve nelle fonti scritte solo qualche decennio dopo. Giulio Mancini non usò tale vocabolo, poiché nelle sue "Considerazioni" del 1617-1621 — parlando di Annibale Carracci — accenna solo a "quei ritratti ridicoli d'augumento di difetto naturale".²⁶ Il termine fu utilizzato invece per la prima volta in un testo del 1646. Si tratta dell'introduzione scritta da monsignor Giovanni Antonio Massani (indicato però con lo pseudonimo di Giovanni Atanasio Mosini) per una serie di "Diverse figure" incise sulla base di vari disegni di Annibale Carracci.²⁷ È un testo importante perché in esso si discute anche il fondamento teorico del genere della caricatura.

Il Massani scrive che Annibale Carracci sosteneva che talvolta la natura "per sua ricreazione" e per "scherzo" si diletta a deformare un volto: "la Natura nell'alterare alcun'oggetto, facendo un grosso naso, una gran bocca, ò la gobba, ò in altra maniera alcuna parte deformando, ella n'accenna un modo di lei di prendersi piacere, e scherzo intorno à quell'oggetto, e di sì fatta deformità, ò sproportione, ridersi ancor'essa per sua ricreazione". Lo stesso Annibale — continua il Massani — riteneva che la caricatura si collocasse al terzo grado del "diletto", secondo la seguente scala: 1. il "riguardante" prova un "gran piacere" nell'osservare le deformazioni prodotte dalla natura (ad esempio un naso grosso o una bocca larga); 2. prova particolare diletto nell'osservare l'"imi-

tazione” di tali oggetti (il disegno del nasone o di una bocca smisurata); 3. ma ancor più prova un dilettevole piacere quando l’artista “rappresenta maggiormente alterati, e difettosi” tali oggetti deformati dalla natura, cioè quando produce delle caricature che “nella Scuola de’ Carracci hebber nome di Ritrattini carichi”. In particolare su questo ultimo punto si legge: “s’aggiugneva (diceva Annibale) la terza cagione del diletto, cioè la caricatura; la quale quando era fatta bene, eccitava maggiormente il riguardante al ridere”. È assai interessante sottolineare come, curiosamente, il Massani leghi la caricatura alla teoria classicista, facendola proprio diventare l’estremo opposto (e speculare) del bello ideale:

[Il Carracci diceva] che quando il valente Pittore fà bene un ritrattino carico, imita Rafaelle, e gli altri buoni autori, che non contenti della bellezza del naturale, la vanno raccogliendo da più oggetti, ò dalle Statue più perfette, per fare un’opera in ogni parte perfettissima: perciocche il fare un ritrattino carico, non era altro, che essere ottimo conoscitore dell’intentione della natura nel fare quel grosso naso, ò larga bocca, à fine di far una bella deformità in quell’oggetto, ma non essendo ella arrivata ad alterare quel naso, e quella bocca, ò altra parte, al segno che richiederebbe la bellezza della deformità; il valoroso artefice, che sà alla natura porgere aiuto, rappresenta quell’alteratione assai più espressamente, e pone avanti à gli occhi de’ riguardanti il ritrattino carico alla misura, che alla perfetta deformità più si conviene.

Egli, in sostanza, sostiene che l’artista che ricerca il bello nella natura, attraverso il procedimento della selezione, utilizza lo stesso metodo del caricaturista. Nel selezionare la “bellezza del naturale”, infatti, il pittore tende a raggiungere la perfezione della bellezza ideale, mentre l’autore di caricature quando accentua i tratti deformi di un volto — che, come abbiamo visto, la stessa natura si è divertita a produrre — non fa altro che portare a perfezione l’“intentione della natura” sul versante, però opposto, della deformazione. In sostanza l’artista, in entrambi i casi, non fa altro che accentuare un percorso iniziato dalla natura stessa: verso la bellezza assoluta nel primo caso, verso un’accentuata deformità nel secondo. Nel suo testo il Massani parla anche del legame tra la caricatura e la fisiognomica ‘animale’ del quale si riparlerà più avanti in relazione ai Carracci.

Nell’ambito della teoria e della pratica della caricatura, abbiamo un’interessante testimonianza in un testo pubblicato a Bracciano nel 1648 da Paolo Giordano II Orsini duca di Bracciano (Roma, 1591 – Roma, 1656) e intitolato “Paralello fra la città e la villa satire undici”. L’Orsini racconta che, mentre alcuni personaggi, invitati in villa, si dedicavano a piacevoli occupazioni, egli stesso e il Bernini presero a “caricare alcun di loro”, cioè si diedero all’“arte” della caricatura:

Hor mentre battagliavano costoro,
 Bernino, et io sopra un buffetto à parte
 Presemo à caricare alcun di loro.
 Di quel che sia il caricar, de l’arte
 Di farlo, adesso renderotti accorto,
 Si ritragga un sù cere, marmi, ò carte.
 S’egli have membro alcun mal fatto, ò torto,
 O che da gli altri sia lontano, ò presso
 Più del dovere, ò troppo lungo, o corto:
 Quella sproporzion si cresce: e spesso,
 Ben che venga più brutto assai: diresti
 Somiglia più che ’l naturale stesso.²⁸

L’ultima terzina sottolinea che l’accentuazione della “sproporzion” del volto enfatizza ancor di più la somiglianza del personaggio preso di mira. È come dire che la caricatura, al di sotto



10 Paolo Giordano Orsini, Autocaricatura, da: *Paolo Giordano Orsini, Rime diverse*, Bracciano 1648, p. 10.

delle deformazioni, coglie maggiormente l'essenza più profonda dei tratti del viso di una persona. A tal proposito Ernst H. Gombrich ed Ernst Kris hanno esplicitamente parlato di "estetica neoplatonica" sottolineando che la "caricatura riuscita deforma l'aspetto della persona, ma solo per giungere a una verità più profonda".²⁹

Curiosamente, all'interno del testo dell'Orsini appena citato e anche in un altro suo scritto ad esso associato sono state inserite due piccolissime caricature di mano dello stesso duca, il quale si autopresenta come un 'orso'. L'Orsini, secondo la testimonianza di Giovanni Baglione, "essendo versato in tutte le virtù, raramente disegna, egregiamente dipinge, & esquisitamente opera di rilievo":³⁰ quindi non stupisce il vedere delle immagini da lui stesso create che accompagnano i suoi versi poetici. Nell'incisione inserita nel "Paralello" egli si raffigura nelle fattezze di un orso in piedi (ma il suo muso oscilla tra l'umano e l'animale) nell'atto di tenere una penna.³¹ Più caratteristica è invece l'altra immagine posta in un diverso suo testo stampato nello stesso anno e intitolato "Rime diverse": qui si vede un duca/orso appoggiato ad un masso roccioso nell'intento di scrivere con una penna su un quaderno; l'orso porta al fianco una spada tenuta da una cintura che percorre diagonalmente il busto, mentre a terra, sulla sinistra, è poggiato il suo elmo (fig. 10).³² È evidente che le autocaricature del duca piuttosto che riferirsi ai propri specifici tratti fisiognomici si basano sull'assonanza del proprio cognome: Orsini/orso. Ed è altrettanto palese che in tali immagini caricaturali si possa percepire, non tanto a livello grafico quanto sul piano ideativo, l'influenza della caricatura berniniana (che vedremo più avanti) della quale lo stesso Orsini ci ha lasciato, come si è visto, un'importante testimonianza letteraria.

Giovan Pietro Bellori, in un testo del 1672, parlando di Annibale Carracci e del suo ambiente, scrive: "Quindi ebbero origine li dilettevoli ritratti burleschi, ovvero caricati; così chiamavano alcuni volti, e figure alterate in disegno, secondo li naturali difetti di ciascuno, con ridicolosa rassomiglianza, tantoche muovono à riso." Inoltre nella stessa pagina il Bellori riferisce che Annibale associava ai suoi disegni anche alcuni "versi burleschi": "sotto il ritratto di un brutto, e nasuto cortigiano, che faceva il bello, [Annibale] scrisse questi versi. / *Temea Natura di non farlo à caso, / Slargò la bocca, et allungò gli orecchi, / Ma si scordò di rassettargli il naso.* Se ne incontrano alcuni [disegni] nelle mani de' studiosi, ma faceto e diletteuole sopra ogn'altro, è il libro de ritratti caricati che fra elettissimi disegni serba il Sig. D. Lelio Orsini Principe di Nerola, con varie facetie di volti strani, e giocosi delineati di penna, e motti piaceuoli".³³

Carlo Cesare Malvasia nel 1678 usa il termine "caricature" e sostiene che "Fu sempre questo sin da' primi anni innato motivo, e particolare genio di Annibale, di satirizzare in tal guisa caricando, e così disegnando, tacitamente mordere anche i più cari", e più avanti scrive: "Di qui trassero il principio quelle caricature tanto gustose, delle quali (ancorche la maggior parte da loro stessi [i Carracci], e da' medemi caricati lacere, e guaste) tante se ne vedono sparse, oltre le raccolte fattene in libri interi, come quello in Roma del Sig. D. Lelio Orsino".³⁴

Ma la definizione ufficiale del verbo “Caricare” è proposta dal Baldinucci nel suo “Vocabolario” del 1681: “E caricare dicesi anche da’ Pittori o Scultori, un modo tenuto da essi in far ritratti, quanto si può somiglianti al tutto della persona ritratta; ma per giuoco, e talora per ischerzo aggravando o crescendo i difetti delle parti imitate sproporzionatamente, talmente che nel tutto appariscano essere essi, e nelle parti sieno variati”.³⁵ Lo stesso Baldinucci, qualche anno dopo, precisa e approfondisce il significato del verbo “caricare” in un lungo passo che vale la pena di riportare ampiamente:

Caricare, o scaricare, o disegnare di colpi caricati, dicesi ad un’invenzione bizzarrissima, che vogliono quei della Città di Bologna, ch’ella fosse trovata dal celebre Annibale Carracci, se bene io so, ch’ella fu alcuna volta praticata in Firenze sino cento anni avanti al Carracci, cioè a dire circa del 1480, e poi ne’ tempi nostri maravigliosamente messa in uso dal nostro Baccio del Bianco, e da altri; [...] sopra di che è necessario far riflessione, che ogni uomo, come ognuno sa, ha da natura effigie propria, che in tutto e per tutto lo distingue da ogni altro, e che ciascheduno ha nel volto le stesse membra in numero, nome, e qualità; ma le ha altresì in qualche parte diverse da quelle d’ogni altro: in oltre è da sapere, che siasi pure una faccia bella quanto ella si voglia, e ben proporzionata al possibile, gran fatto sarà, ch’ella in alcuna parte (s’ella non è difettosa) almeno non inclini a qualche difetto, o di scarso, o di troppo; [...] Entra qui ora lo spiritoso Pittore, al cui perspicace intelletto obbedisce perfettamente la mano, e in primo luogo conosce non solo quali siano di difetti di quel volto, e la sgraziataggine d’ogni parte; ma anche ne’ più bei volti, a qual difetto pare che inclini qualche parte di esso volto per renderlo tanto o quanto deforme, e ridicoloso; e quel che è più, considera, e conosce ancora ne’ bellissimi volti, quali son quelle parti, che in essi son propria cagione di grazia, o bellezza; e coll’aggravarvi sopra la mano nel suo disegno, senza discostarsi in universale dall’imitazione di quel ch’e’ vede, ma seguitando sempre l’intenzione della natura, e dando per così dire adempimento, e perfezione all’intento di essa, fa sì, che il brutto diventi più brutto, e ’l bello e grazioso, con troppo carico di grazia, anch’egli diventi brutto e sgraziato; ma però sempre tanto simile al vero, che nel tutto apparisca l’effigie della persona ritratta, e per conseguenza non sieno anche interamente dissimili le parti. Or quello che dicesi del caricare, o scaricare per ridurre a bruttezza il bello, o ’l non brutto, intendiamo ancora del caricare, o scaricare per ridurre a quella maggior bellezza, che ’l Pittore si va immaginando col pensiero, superiore ad ogni eccezione, il non tanto bello; dando sua intera proporzione ad ogni parte [...]³⁶

Si noti, in particolare, come in questo brano il Baldinucci non tralasci la questione della possibilità di “caricare” anche un bel viso. Egli infatti evidenzia come pure i volti “bellissimi” possono presentare qualche piccolo “difetto” nel senso “o di scarso, o di troppo”. Quindi aggiunge che il compito dello “spiritoso Pittore” è proprio quello di saper cogliere anche all’interno della bellezza ben proporzionata una variante che possa essere accentuata in modo da rendere il viso “deforme, e ridicoloso”. In sostanza, non solo caricando (il teorico secentesco usa anche il verbo “scaricare”) le imperfezioni di un volto si ottiene la deformità caricaturale, ma anche caricando “con troppo carico di grazia” il volto “bello e grazioso” è possibile “ridurre a bruttezza il bello”. Naturalmente, per il Baldinucci questi passaggi verso il brutto e lo sgraziato sono finalizzati a far sì che “nel tutto apparisca l’effigie della persona ritratta”, cioè che sia mantenuta, se non accentuata, la somiglianza dell’individuo preso di mira.

Il termine “caricare”, nel senso di fare una caricatura, entrò ufficialmente nel 1691 anche nell’autorevole “Vocabolario della Crusca” con la seguente definizione: “Caricare un ritratto: Il dicono i pittori dell’Accrescere in esso qualche parte della cosa ritratta”.³⁷ Il che significa, ovviamente, che il termine era già da tempo ampiamente utilizzato dagli artisti. Ad esempio nel 1687

Arnoldo van Westerhout pubblicò a Roma una serie di incisioni raccolte con il significativo titolo di “Caricature pittoresche di diverse attitudini e di varie figure”.³⁸ In particolare il frontespizio presenta un curioso venditore mal vestito, con la bocca dilatata e con il labbrone inferiore deforme che sembra reclamizzare la propria mercanzia (fig. 11). Egli infatti è nell’atto di sostenere con una cinghia una cassetta nella quale sono ammassate delle piccole caricature che appaiono come se fossero dei minuscoli pupazzetti da mostrare agli ipotetici acquirenti. Ovviamente è difficile pensare che le raffigurazioni presenti in questo libretto fossero delle vere e proprie caricature poiché i personaggi ivi inseriti — ad esempio il cuoco, l’ubriaco, l’artista, il giullare ecc. — pur



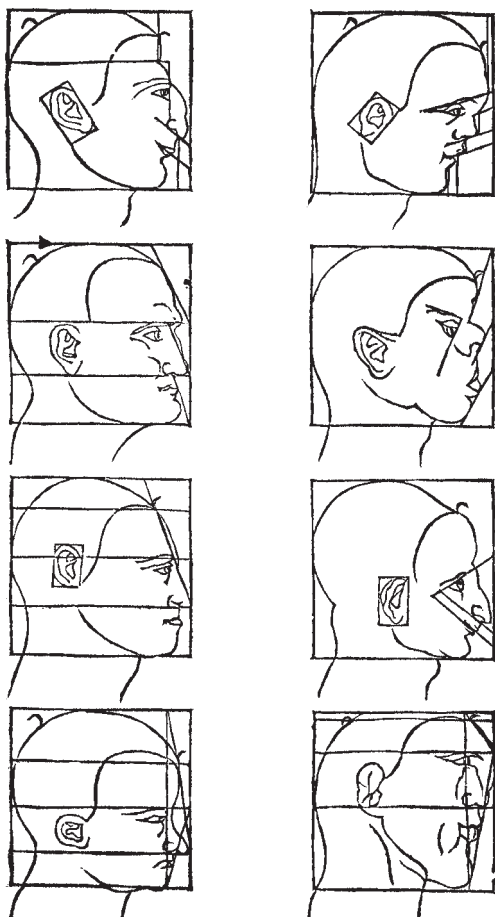
11 Arnoldo van Westerhout, Venditore di caricature, da: *Caricature pittoresche* (n. 38), Roma 1687, frontespizio.

straordinari nell'invenzione deformante sono in realtà delle tipologie da maschera più che individui concreti. Si tratta però di un esempio interessante di utilizzo del vocabolo "Caricature" alla fine del Seicento.

Il termine italiano *caricatura*, pertanto, divenne ufficialmente una parola di riferimento anche per gli stranieri. Ad esempio Thomas Browne nel 1690 in "A Letter to a Friend" usò proprio il vocabolo in italiano ("easily perceiving what *Caricatura Draughts*"), anche se in nota, equivocando un poco il rapporto tra caricatura e fisiognomica animale, scrisse: "When Mens Faces are drawn with resemblance to some other Animal, the *Italians* call it, to be drawn in *Caricatura*."³⁹ Anche John Hughes, scrivendo su "The Spectator" del 15 novembre del 1712, citò esplicitamente (con una leggera storpiatura) il lemma italiano: "From all these Hands we have such Draughts of Mankind as are represented in those burlesque Pictures, which the *Italians* call *Caracatura's*; where the Art consists in preserving, amidst distorted Proportions and aggravated Features, some distinguishing Likeness of the Person, but in such a Manner as to transform the most agreeable Beauty into the most odious Monster."⁴⁰

Come abbiamo visto, le fonti attribuiscono sia ad Annibale che ad Agostino Carracci l'invenzione della caricatura. In uno studio degli anni trenta Ernst Kris, indagando in termini freudiani il meccanismo di funzionamento del ritratto caricato, osservò come la caricatura si potesse sviluppare solo in "condizioni storiche" ben definite, condizioni che è possibile individuare solamente se si comprende a fondo il meccanismo psichico su cui si basa tale genere artistico.⁴¹ Egli, in particolare, sostenne che il piacere che si ricava dalla caricatura è di origine "preconscia" e si basa, oltre che sul piacere tipico della regressione infantile, sul piacere derivante dal "risparmio di energia psichica", cioè su un "risparmio di repressione" inteso come un "risparmio derivante da una liberazione di aggressività". Proprio sottolineando il carattere "tendenzioso" della caricatura, il Kris, infatti, evidenziò che essa "si pone lo scopo di *smascherare* un'altra persona, scopo questo che ci è noto come una tecnica di degradazione". In quel saggio, inoltre, lo studioso equiparò la caricatura al freudiano "motto di spirito".⁴² Egli infatti notò che sebbene ci sia un'ovvia corrispondenza tra il sogno e la caricatura va però sottolineato che la vera e piena affinità esiste solo tra il "motto di spirito" e la caricatura, la quale può essere pertanto considerata "una forma grafica di motto di spirito". Infatti mentre nel sogno — in base alla teoria freudiana — l'io "abbandona la propria supremazia e il controllo viene assunto dal processo primario", processo che è inteso come tendenza a dare libero soddisfacimento alle pulsioni, nel motto di spirito e quindi anche nella caricatura, invece, l'io mantiene il controllo sul processo primario e si serve di tale processo per il suo scopo.⁴³ Successivamente, il problema venne di nuovo affrontato dallo stesso Kris in collaborazione con il Gombrich in un famoso articolo del 1938. Sulla base di tali presupposti teorici i due studiosi si sono chiesti esplicitamente come mai la caricatura fosse nata relativamente tardi (cioè, a loro parere, alla fine del Cinquecento nell'ambiente dei Carracci).⁴⁴ Per rispondere a tale questione, i due studiosi hanno ulteriormente approfondito l'aspetto 'psicologico' dell'immagine. Hanno perciò evidenziato come l'immagine, rispetto alla parola, abbia una più profonda incidenza sulla psiche umana perché essa ha radici più primitive. L'immagine infatti è stata per lungo tempo intesa come una sorta di doppio della realtà che presupponeva una magica identità tra segno e oggetto rappresentato. Quando — sottolineano Kris e Gombrich — questa concezione magica era ancora forte, la caricatura non poté sorgere come genere specifico poiché le deformazioni del volto, tipiche del ritratto caricaturale, venivano proprio interpretate come segno di una violenta e aggressiva ostilità nei confronti dello stesso soggetto preso di mira. La caricatura, invece, emerse solo nel momento in cui l'arcaica concezione dell'immagine si allentò. Solo allora la regressione infantile, su cui è appunto basata la caricatura, non venne più avvertita come un'"azione ostile". Infatti l'alterazione della verosimiglianza non fu più associata all'arcaica concezione magica, ma venne percepita solo nel suo puro valore estetico-artistico, e tale sfera artistica non suscitò più ostilità ma, al contrario, il riso.⁴⁵

DELLA SIMMETRIA



12 Albrecht Dürer, Studio di teste deformate, da: *Della simmetria dei corpi humani* (n. 47), Venezia 1591, p. 83v.

Una risposta diversa è stata invece avanzata da Enrico Castelnuovo, il quale ha scritto che la nascita della caricatura costituì “una presa di posizione polemica e giocosa contro la ‘spersonalizzazione’” del ritratto ufficiale.⁴⁶ La caricatura si pose in effetti come polo opposto rispetto allo *State Portrait*: nel ritratto ufficiale il volto viene ‘migliorato’ per esaltare il ruolo sociale di colui che viene effigiato; nella caricatura il ritrattato viene invece ‘peggiorato’ per evidenziare giocosamente i suoi difetti fisici e talvolta anche quelli morali.

In ogni caso, bisogna pure tener conto che la caricatura prese avvio nel corso del Cinquecento proprio perché in quel periodo gli artisti non solo avevano raggiunto una notevole abilità nel rendere in maniera convincente la somiglianza della persona da ‘ritrarre’, ma soprattutto erano riusciti, a poco a poco, a sviluppare una vera e propria grammatica tecnica delle deformazioni grottesche del volto al fine di ottenere delle varianti di tipo comico o caratteriale. Infatti solo nel momento in cui gli artisti riuscirono a costruire dei volti somiglianti e non troppo generici o tipizzati fu possibile passare al genere della caricatura che presupponeva la capacità di individuare in un volto quegli elementi, e solo quelli, che potevano maggiormente rendere la somiglianza della persona ritratta. Solo l’abitudine a percepire, per esempio, il naso come forma esagerata e deformabile consente di trasformare il volto da riprodurre in caricatura marcando solo quei tratti

che contribuiscono a rendere o ad accentuare la verosimiglianza della persona. Il procedimento della caricatura è infatti basato su alcuni passaggi obbligati: 1. la perizia dell'artista nell'ottenere una convincente rassomiglianza del soggetto; 2. la capacità di 'giocare' con i tratti singoli del volto aumentandone o diminuendone le misure per determinare delle varianti di 'tipi' comici o caratteriali (anche attraverso la fisiognomica animale); 3. l'abilità di miscelare somiglianza e alterazione per 'accentuare', in senso ridicolo, la verosimiglianza di una particolare persona. Senza una precisa abilità nel rendere la somiglianza attraverso una resa mimetica accettabile non è possibile utilizzare la deformazione per ottenere tale scopo. Mentre l'alterazione di un volto generico è un effetto relativamente semplice (quasi a livello dilettantesco), la resa della somiglianza attraverso la deformazione presuppone delle notevoli capacità di osservazione della realtà: disegnare un nasone non comporta grandi problemi, ma delineare un nasone che, assieme agli altri tratti del volto, riesca a rendere una certa somiglianza di una persona precisa è molto più complesso.

In tal senso si può dire che gli studi di Leonardo dedicati alle teste grottesche (dei quali si è sopra discusso) e le ricerche di Albrecht Dürer sulle varietà dei profili distorti dei volti (fig. 12) — questi ultimi diffusi in Italia soprattutto attraverso il suo testo tradotto con il titolo "Della simmetria dei corpi humani" (Venezia 1591) — costituirono una vera e propria scuola della deformazione mediante la quale gli artisti impararono a 'caricare' i singoli tratti di un volto.⁴⁷ Anche i manuali di fisiognomica hanno in qualche modo contribuito ad esercitare la capacità degli artisti di osservare con più esattezza gli specifici elementi somatici dei volti. Nelle illustrazioni a corredo di tali testi, inoltre, venivano spesso raffigurate delle coppie di figure, le quali, attraverso degli specifici raffronti delle singole parti, permettevano di evidenziare meglio come una data forma anatomica corrispondesse, secondo la teoria fisiognomica, ad alcuni aspetti del carattere. Ad esempio nel famosissimo volume di Johannes Indagine dedicato alla chiromanzia e alla fisiognomica, edito nel 1522, ma ristampato più volte, è inserita anche un'incisione raffigurante due teste che mostrano una diversa dentatura per evidenziare, appunto, differenti qualità (fig. 13).⁴⁸



13 Anonimo, Due teste, da: *Johannes Indagine, Introductiones apotelesmaticae* (n. 48), Lione 1582, p. 85.



14 Agostino Carracci, Serie di caricature di teste. Torino, Biblioteca Reale, 16066.

L'arcata dentaria del profilo di destra appare particolarmente accentuata, al limite del ridicolo, e sarebbe stato pertanto facile per un artista trarre spunto da tale immagine o da incisioni simili per elaborare un ritratto caricato. La tecnica del caricaturista si basa infatti sulla figura retorica della metonimia: le singole parti del viso che vengono individuate come più caratterizzanti vengono fortemente deformate al fine di accentuare la riconoscibilità dell'intero volto mediante una sorta di metamorfosi della somiglianza.

Le fonti, come si è ripetutamente sottolineato, attribuiscono un grandissimo ruolo ai fratelli Carracci, Annibale (Bologna, 1560 – Roma, 1609) e Agostino (Bologna, 1557 – Parma, 1602), per la nascita del genere della caricatura. In realtà è ancora problematica l'individuazione di disegni



15 Annibale Carracci, Caricature. Londra, British Museum, P.p. 3-11.

dedicati alle deformazioni del volto sicuramente riferibili ad Annibale. Gli studiosi, invece, tendono ad attribuire i disegni che in passato erano considerati di mano di Annibale solo al fratello Agostino (tranne qualche rara eccezione, come si vedrà tra poco). È probabile che le caricature di Annibale siano andate disperse, ma da una serie di indizi si può ragionevolmente supporre che non sia stato Annibale, bensì Agostino l'inventore della caricatura a Bologna.⁴⁹ Al di là di tale questione di primogenitura, si può notare come la caricatura non poté non avere un particolare sviluppo nell'ambiente carraccesco proprio perché esso fu caratterizzato da un specifico interesse per il naturale e nello stesso tempo anche fortemente connotato da un clima giocoso e ironico-intellettuale.⁵⁰ Il punto di riferimento importante per ricostruire l'attività di Agostino



16 Agostino Carracci, Caricature. Stoccolma, Nationalmuseum, NM 1572/1875.

in tale campo è lo *Studio di teste caricate* (collezione Oppé di Londra) che è firmato e datato 1594.⁵¹ Questo foglio presenta strettissime analogie anche con un disegno dello stesso Agostino (inizialmente però fu attribuito ad Annibale) con una *Serie di caricature di teste* che mescola volti di profili grotteschi di chiara derivazione leonardesca e düreriana con alcune caricature di prelati (fig. 14).⁵² Nei suoi fogli, infatti, troviamo spesso sia le teste grottesche sia quelle che rientrano più propriamente nel genere del ritratto caricato, quasi a sottolineare che la caricatura vera e propria si basa su uno studio meditato dei tratti deformi del volto. Che le caricature carraccesche dovessero avere un referente concreto lo testimonia anche il Malvasia il quale scrive che i Carracci, dopo le ore dedicate “allo studio delle teoriche, della Prospettiva, dell’Architettura”, a causa della stanchezza o dell’ora tarda, “partivansi a far quattro passi per la Città, ò fuore d’una delle porte di essa a prender’ aria diportavansi, di bizzarri siti, di deliziosi paesi, e d’incontrati a caso, ed osservati diffettosi soggetti le caricature era il fruttuoso, e più dilettevole passatempo”.⁵³

È significativo in tal senso anche un disegno del British Museum, riferito proprio alla mano di Annibale, che presenta diverse *Caricature* su uno stesso foglio (fig. 15). Alcuni di tali volti caricati sembrano proprio riferirsi a personaggi concreti: in particolare è stato giustamente osservato che il personaggio in basso a destra, quello con barbetta e baffi neri, appare effettivamente una vera e propria caricatura di monsignor Giovan Battista Agucchi. Questo monsignore era un noto appassionato

d'arte il cui ritratto, inizialmente attribuito al Domenichino, è stato invece di recente proprio inserito tra i lavori dello stesso Annibale.⁵⁴ Eloquente è anche un disegno del Nationalmuseum di Stoccolma di mano di Agostino (fig. 16). Sul foglio sono delineati diversi profili fortemente caratterizzati tra i quali si può in particolare individuare, sulla destra, anche un prelado con il nasone aquilino e con dei baffetti che appare chiaramente una caricatura di un individuo reale.⁵⁵ In particolare in questo disegno — come per la verità anche in altri degli stessi Carracci o degli artisti della loro scuola (che vedremo tra poco) — possiamo notare un nuovo elemento che potrebbe apparire scontato, ma che in realtà ebbe una certa importanza per l'evoluzione del genere: la figura intera caricata. I disegni grottesco-caricaturali di Leonardo o della sua scuola infatti, come si è in parte visto, erano caratterizzati solo da teste o da profili privi del busto (o con un solo sporadico accenno alla forma del corpo). Nella tradizione caricaturale bolognese, invece, viene introdotta anche la tipologia della caricatura che presenta sia la testa che l'intero corpo: una soluzione che in seguito diventerà tipica del genere. Quando viene rappresentato l'intero corpo, l'autore di caricature ha a disposizione diversi espedienti per accentuarne la comicità. L'attività del caricaturista, infatti, si basa su una consapevole deformazione e su un preciso ribaltamento ai fini umoristici di quelle proporzioni del corpo umano ritenute perfette e armoniche e che erano basate, per consolidata tradizione, sui canoni proporzionali derivanti dall'antichità.⁵⁶ Il caricaturista riservava, in particolare, alla testa o al volto il compito di ricreare la somiglianza fisiognomica della persona presa di mira. Affidava invece al resto del corpo la funzione di accentuare alcuni caratteri della struttura o della postura di un dato personaggio in funzione comica. L'insieme dei rapporti proporzionali della figura può essere sostanzialmente basato sulla variazione dei tre elementi costitutivi del corpo: la testa, il tronco, gli arti inferiori. Tale sistema 'grammaticale' della caricatura (ovviamente tuttora utilizzato) permette diverse soluzioni che in parte derivano dalla tradizione delle illustrazioni comico-grottesche, come quelle presenti ne "Les Songs drolatiques de Pantagruel" dato alle stampe nel 1565.⁵⁷ Ad esempio la testa può essere raffigurata sproporzionatamente enorme rispetto al corpo oppure, al contrario, decisamente piccola in rapporto ad un corpo che appare invece gigantesco. La testa ed il tronco possono invece mantenere tra loro le proporzioni canoniche, mentre possono essere variate le gambe che diventano piccolissime. Oppure si può decidere di ingigantire gli arti inferiori rispetto al resto del corpo e così via, con tutte le varianti possibili, compresa un'accentuazione deformante dei soli piedi o anche delle sole braccia (come si vedrà meglio in alcune caricature che saranno prese in considerazione in seguito). Si può pertanto dire che la caricatura si è venuta a poco a poco a costituire su un doppio livello di deformazione: 1. il primo livello è basato sulla variazione proporzionale di tutte le singole parti della testa e soprattutto dei tratti somatici del volto che vengono deformati al fine di accentuare la verosimiglianza della persona presa di mira; 2. il secondo livello di deformazione è invece basato sull'alterazione delle relazioni proporzionali tra testa, tronco e arti inferiori, un tipo di deformazione delle parti che aggiunge una non indifferente componente umoristica e, in taluni casi, costituisce addirittura l'elemento caratterizzante della caricatura.

Ma torniamo ai Carracci. Come si è sopra accennato, il Massani aveva parlato anche del legame tra la caricatura e la fisiognomica 'animale' indagata dai Carracci: "E massimamente di quelli [sc. ritrattini carichi], che furon da lui [Annibale] fatti in riguardo di quel che dicono i Fisionomisti, de' costumi di quelle persone, che alcuna somiglianza hanno in alcuna parte co'gli animali irragionevoli: poiche egli disegnò solamente ò un Cane, ò un Bue, ò altro animale; e nondimeno benissimo si comprendeva essere il ritratto di colui, i cui costumi, e l'effigie haveva voluto l'artefice rappresentare."⁵⁸

I caricaturisti tennero conto di tale fisiognomica perché vollero legare alcuni tratti del carattere di una determinata persona a quelli di uno specifico animale che si riteneva possedesse certi peculiari contrassegni 'caratteriali', secondo un orientamento culturale basato in particolare sul "De humana physiognomonia" (1586) di Giovanni Battista Della Porta. Questo testo era anche significativamente ricco di illustrazioni a riguardo. Ad esempio, una delle pagine del libro



17 Anonimo, Profilo di uomo e di cane; Testa di uomo e di bue, incisioni da: Giovanni Battista Della Porta, *De humana physiognomonia*, Vico Equense 1586, p. 59.

(fig. 17) presenta nella parte superiore il profilo appuntito di un uomo con fronte ampia, naso lungo e mento ristrettissimo che è messo a confronto con le forme affusolate del profilo di un particolare cane. Nella parte inferiore, invece, il viso di tre quarti di un uomo dagli occhi grandi e dalle labbra carnose è paragonato a quello di un bue mansueto.⁵⁹ In effetti basterebbe accentuare

a dovere alcuni tratti somatici, ad esempio, del profilo 'canino' della prima figura per ottenere un'efficacissima caricatura. Questo preciso legame tra la caricatura e la fisiognomica animale è testimoniato, proprio a proposito delle caricature dei Carracci, anche da Giovan Pietro Bellori, il quale espressamente così scrisse: "Usava Annibale un altro modo di fisionomia, trasportando à gli animali la rassomiglianza humana".⁶⁰ Una testimonianza simile si può trovare anche in un testo secentesco dell'accademico di Francia André Félibien, il quale, parlando di Annibale Carracci, scrisse: "Entre les ouvrages de plusieurs Peintres que le Prince Nérolì conserve, il a un livre rempli de ces sortes de desseins faits par Annibal, qui se divertissoit encore souvent à représenter une manière de phisionomie contraire à celle que l'on fait d'ordinaire, donnant aux animaux une ressemblance humaine."⁶¹ In un disegno del British Museum di Londra, attribuito inizialmente ad Agostino, ma recentemente ricondotto alla mano di Annibale Carracci, si vede in maniera netta questo studio di associazione tra il volto umano e le caratteristiche animali, quasi una ripresa delle illustrazioni del testo del Della Porta: sulla sinistra del foglio è infatti disegnato il muso di un montone al quale è stato sovrapposto il viso, simile, di un uomo barbuto, in modo da evidenziare le somiglianze tra i due profili.⁶²

Ma i Carracci sembrano andare al di là della 'fisiognomica animale' per elaborare quella che potrebbe essere invece definita la 'fisiognomica oggettuale'. Proprio su questo punto il testo del Malvasia è particolarmente esplicito:

mentre quanti capitavano nella stanza, parenti, amici, indifferenti, vi andassero ò per istudiare, ò per commetter' opre, ò per vederne, ò per passatempo, non andavano esenti, osservando in ciascun subito, senza darlo a divedere, ò qualche parte riguard[e]vole per approfittarsene, ò difettosa per ridersene; applicando i loro lineamenti, e le fisionomie, non solo a quelli animali a' quali s'assomigliavano, come a cani, a porci, a somari, ma a cose ancora inanimate, ad uno sgabello, per esempio, ad un'orcio, a una gramola da pane, e simili. Disegnarono un uuovo [*sic*], e si riconosceva per Culepidi; un cuscino sdruscito, dalla cui rottura usciva lana, ed era tutto desso Lodovico; una botte, ed era l'Albani; una lanterna, ed era il Garbieri; una lume da olio; ed era il Massari; un leuto colla tratta, ed era il Calice.⁶³

I Carracci, cioè, istituirono un rapporto tra i tratti del volto e le caratteristiche psicologico-morali della persona presa di mira utilizzando semplicemente degli oggetti comuni. In sostanza un oggetto era utilizzato per raffigurare una data persona. In questo modo era escluso il rapporto vero e proprio di somiglianza fisiognomica in quanto l'oggetto, ovviamente, non presenta caratteri anatomici. Era invece indagato il rapporto esistente tra qualche tratto peculiare dell'oggetto (probabilmente nel senso della forma o del suo uso) e qualche specifica caratteristica della persona caricata. Il Malvasia dice espressamente che per i Carracci alcuni "s'assomigliavano" agli animali altri invece alle cose "inanimate", insistendo quindi sul concetto della rassomiglianza che — secondo i Carracci — era possibile rintracciare tra una persona e un particolare oggetto. Purtroppo nessuno di questi disegni ci è rimasto e quindi non siamo in grado di verificare con più precisione il meccanismo di produzione di questo tipo di caricatura. Ma è evidentissimo dalle parole del Malvasia che l'oggetto disegnato aveva un preciso rapporto con alcune caratteristiche psicologiche o fisiche del ritrattato e quindi era in qualche modo riconosciuto come somigliante anche da altre persone che conoscevano il personaggio messo in ridicolo. Forse quando il Malvasia dice che nel disegno di una "botte" eseguito dai Carracci "si riconosceva" facilmente l'"Albani" (cioè Francesco Albani) o che in quello di una "lanterna" si individuava il "Garbieri" dobbiamo ipotizzare che il primo (forse da giovane) avesse una certa stazza corporea oppure fosse particolarmente amante del vino, mentre il secondo presentasse qualche elemento nella sua corporatura o nella sua postura che lo poteva far avvicinare, appunto, alla forma di un lanterna.



18 Francesco Albani, Due gruppi di caricature. Oxford, Christ Church Picture Gallery, 0572.

Non è neppure escluso che l'oggetto fosse leggermente modificato con l'inserimento di alcuni tratti anatomici in modo da suscitare maggiormente il riso e caratterizzare meglio il riferimento alla persona presa di mira. Qualcosa di simile lo vedremo, ad esempio, più avanti nella *Caricatura della Rosa Cappellaia* del Gabbiani (fig. 50). Inoltre, come è noto, questa associazione tra persona e oggetto costituirà il cardine espressivo utilizzato nell'Ottocento da Charles Philipon per la sua celeberrima caricatura del re Borghese Luigi Filippo trasformato in pera (in francese *poire*, termine che in gergo vale come 'zuccone').⁶⁴

L'"Albani" qui sopra citato può essere facilmente identificato con Francesco Albani (Bologna, 1578-1660). Anche questo pittore bolognese si era dedicato, seppur in maniera molto sporadica, alla caricatura. Infatti presso la Christ Church Picture Gallery di Oxford è conservato un disegno a lui attribuito raffigurante *Due gruppi di caricature* (fig. 18) che ricorda proprio il gusto grafico dell'ambiente carraccesco.⁶⁵ Il gruppo di sinistra presenta cinque cantori diversamente caratterizzati: quello centrale, ad esempio, ha una testa sproporzionata con due labbroni che sembrano quasi evocare il suono della voce. Il gruppo di destra, invece, è composto da sei figure, alcune delle quali presentano dei tratti ancor più grotteschi (dietro a questo gruppo si nota anche una piccola testa con gli occhi sbarrati).

Della cerchia dei Carracci fece parte anche Pietro Faccini (Bologna, 1575/76-1602). Il Malvasia racconta come questo artista, incontrando per la prima volta i Carracci, abbia scoperto la propria vocazione di pittore solamente attraverso l'iniziale pratica della caricatura:

PIETRO FACINI, che mai si credette a principio dover' esser Pittore, e che capitando nell'Accademia di costoro huom già fatto, e per mera curiosità, caricato da essi ben tosto in più ridicole forme, per vendicarsi ben presto, dato di piglio ad un carbone, con l'inesperta mano seppe così ben'aggravare con deformità confacevole il loro profilo, che maravigliati e confusi tutti, senti prima acclamarsi Maestro, che aggregarsi Scolare, invitandolo Annibale a quella Professione, che mai d'avere ad esercitare sognossi.⁶⁶



19 Giovanni Lanfranco, Studi di figure con profili caricaturali. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques.

Come si vede, si trattò di una simpatica schermaglia a colpi di caricature. Essa testimonia, ancora una volta, come nell'ambiente carraccesco la caricatura fosse una pratica quotidiana. Va inoltre ricordato che si era parzialmente dedicato alla caricatura anche un artista emiliano come Giovanni Lanfranco (Terenzo, Parma, 1582 – Roma, 1647). Ad esempio in un suo foglio con disegni preparatori per un'opera pittorica, l'artista inserì, alla maniera dei Carracci, dodici profili caricaturali (la maggior parte di essi sono collocati in basso a destra), evidente indizio di una sua attività del tutto occasionale (fig. 19).⁶⁷

L'interesse per l'indagine caricaturale venne ripreso anche dagli allievi dei Carracci. Il Mancini afferma esplicitamente che Domenico Zampieri, detto il Domenichino (Bologna, 1581 – Napoli, 1641) “Si diletto anch'esso di quei ritratti ridicoli et vi hebbe grandissimo eccesso, facendo in essi alcune cose particolari che, nel vederle, dan meraviglia et eccitan riso.”⁶⁸ Giovan Battista Passeri racconta un gustoso aneddoto relativo all'attività caricaturale del Domenichino, pratica che il pittore svolse prevalentemente di notte come passatempo spiritoso:

La notte finito il lavoro ci ritiravamo nelle stanze, ed egli se la faceva per lo più da se solo a disegnar, e non voleva esser veduto; ma per passare alcuna volta il tempo faceva diverse caricature di tutti noi, e di quelli che si trovavano allora nella villa, e quando gli riuscivano di sodisfazione prorompeva in risate grandissime, e noi che stavamo di



20 Domenichino, Caricatura del teologo degli Aldobrandini. Chatsworth, Devonshire Collection, 512.



21 Guercino, Caricatura di due teste maschili. Princeton University Art Museum, 48-1297.



22 Guercino, Due figure maschili di profilo con cappello. Princeton University Art Museum, 48-1319.



23 Guercino, Caricatura di una donna-cane che allatta il suo bambino. Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, D 1909.

camera vicini correvamo a lui per saperne la cagione, e ci mostrava quelle spiritose galanterie. Fece il mio ritratto alterato con una chitarra in mano; quello del Canini; quello del Guardaroba, ch'era stroppiato dalla podagra, e del Sottoguardaroba, ch'era figura ridicola; *ma perché noi non ci alterassimo a queste caricature*, fece anche se medesimo. Conserva al presente questi ritratti il Signor Gio: Pietro Bellori nel suo studio, essendo egli molto curioso, e di buona intelligenza, e la sua penna è di tanto valore che passa tra i primi ingegni del nostro secolo.⁶⁹

Si noti come in questa testimonianza si faccia ancora riferimento a quel carattere aggressivo della caricatura di cui ci hanno parlato il Gombrich e il Kurz. Del Domenichino ci è rimasta ancora una curiosa caricatura di stile carraccesco, databile al 1634 (fig. 20). Essa riporta la scritta

“Da Domenico Zamperi caricato il teologo delli Sig^{ri} Altobrandini” e raffigura il “teologo” degli Aldobrandini (come recita la scritta) affiancato da una donna nana con un cagnolino.⁷⁰ Giustamente Richard E. Spear ha sottolineato come questa caricatura del Domenichino costituisca una sorta di ponte tra le caricature talvolta impersonali dei Carracci e le brillanti e disinibite caricature di alcuni personaggi famosi create dal Bernini (delle quali si parlerà più avanti).⁷¹

Influenzato dalle sperimentazioni caricaturali dei Carracci fu anche Giovan Francesco Barbieri, detto il Guercino (Cento, 1591 – Bologna, 1666). Il Passeri scrisse nella biografia del pittore che il Guercino da giovane “si diede ad imitare, ed a ritrarre alcuni visaggi de’ suoi consanguinei, tanto di uomini, come di donne, e seguitando a prender pratica in questo esercizio [...]”.⁷² Tra i suoi disegni troviamo appunto anche diverse caricature. Gli studi recenti hanno messo in evidenza come l’attività di caricaturista del Guercino fosse molto più ampia di quanto si fosse supposto in precedenza. Infatti nell’“Inventario” dei beni di Casa Gennari (il nipote del Guercino), steso il 31 ottobre del 1719, sono segnalati ben 322 disegni caricaturali del Guercino e 126 di mano dei nipoti Cesare e Benedetto Gennari. In particolare si legge che nel “Settimo libro [...] sono compartiti et attaccati ad ogni carta delli Disegni di penna acquerellata e lapis, rappresentanti tutti delle Caricature diverse, originali del Cav.re Gio. Francesco Barbieri d.o il Guercino.”⁷³ Una ventina di suoi fogli con splendidi disegni caricati (la maggior parte dei quali riferibili agli anni 1630-1640) sono riuniti in un album ora conservato presso l’Art Museum della Princeton University significativamente intitolato DIVERSE CARICATURE DISEGNATE / A PENNA E AQUARRELLA / DI G^{IO}: FRANCESCO BARBIERE / DETTO IL GUERCINO / DA / CENTO.⁷⁴ Tra essi è inserita una breve biografia del pittore con un eloquente passaggio riguardante la sua abilità di caricaturista: “Dono poi suo particolare fu ancora il fare certi ritratti, che Noi Pittori chiamiamo Carricature, nel qual genere di cose egli fu uno di quei pochi dotati di quella vivacità, e mente, che a ciò fare abbisogna, e da locare trà più Eccellenti, come furono, parlando, de’ nostri, Anibale principalmente, e Agostino Caracci, e quindi Leonello Spada, e il Tiarini”.⁷⁵ Alcune delle figure disegnate dal Guercino, che raggiunse degli esiti altissimi in tal genere, trapassano in maniera quasi impercettibile dal campo caricaturale a quello della pura deformità. Non si può comunque del tutto escludere che alcune delle persone ritratte dal pittore presentassero delle reali deformità dovute a malattie vere e proprie.⁷⁶ Uno dei disegni di Princeton elaborati dal pittore raffigura la *Caricatura di due teste maschili*: le due teste, dal profilo fortemente caricato e ridicolizzato, hanno una straordinaria forza espressiva ed evidenziano una padronanza assoluta del mezzo grafico (fig. 21).⁷⁷ Formatosi alla scuola dei Carracci, il Guercino non poteva di certo non conoscere gli esperimenti di fisiognomica animale dei quali si è sopra parlato. Un significativo esempio di caricatura guerciniana con caratteri animaleschi è costituito da un foglio con *Due figure maschili di profilo con cappello* (fig. 22).⁷⁸ Il personaggio di sinistra presenta un profilo di capra che doveva certamente caratterizzare, secondo l’artista, i caratteri di quella persona. Si tratta di un inserimento deformante che dà al disegno un gusto ironico e mordace. Un altro suo lavoro grafico di straordinaria efficacia raffigura invece una donna con cappello, intenta ad allattare il proprio bambino, la quale presenta un volto allungato a mo’ di muso di cagna. Anche il figlio, che è nell’atto di aggrapparsi alle mammelle avvizzite della madre, ha un viso commutato in forme animalesche (fig. 23). Il disegno è stato descritto in questa maniera da un collezionista fiorentino verso il primo quarto del Settecento: “Una Caricatura a penna di una donna a sedere col muso di capra [sic] [...] che allatta un suo figliuolino, che è lo stesso ceffo, di mano dello stesso Guercino”.⁷⁹ Non possiamo negare che si tratti di un disegno curioso, misterioso e, per alcuni aspetti, pure un poco inquietante, anche se non sappiamo esattamente quale fosse il suo vero significato.

Lo stile arguto del Guercino è stato spesso confuso con quello di suo nipote Cesare Gennari (Cento, 1637 – Bologna, 1688), il quale si dedicò (come abbiamo visto nell’“Inventario” sopra citato) al disegno caricaturale, continuando brillantemente la tradizione praticata dallo zio. Notevole è ad esempio la sua caricatura del *Parochiano di S. Tomaso* (fig. 24), una figura filiforme

dal collo lunghissimo e dal naso aquilino di singolare espressività.⁸⁰ Di grande qualità è anche un altro suo ritratto caricaturale raffigurante un *Ciocco* (datato 1671), ora conservato presso l'Art Museum della Princeton University (fig. 25), dal viso smunto e triangolare.⁸¹

Anche Giovanni Antonio Burrini (Bologna, 1656-1727), un altro pittore bolognese, ci ha lasciato diversi disegni caricaturali. Luigi Ignazio Albergati Capacelli, in un suo testo del 1837, scrive che nel Palazzo Albergati Capacelli si trovavano "Quarantacinque quadretti diconsi ritratti di serventi, artisti, ed altri addetti alla famiglia quasi tutti ridicoli, che si suppongono del Burrini."⁸² Per avere un'idea dello stile del Burrini possiamo guardare un bel foglio (in realtà sono tre disegni diversi montati sul medesimo supporto) ora conservato presso il museo di Montpellier (fig. 26).⁸³ Si notano tre figure maschili: quella centrale è vista di spalle, quelle laterali di profilo. I tratti del volto sono decisamente caricaturali e denotano una particolare freschezza di tocco ottenuta anche con l'uso del bistro, con caratteristiche grafiche tipiche della tradizione caricaturale bolognese. Non a caso, nel passato, diversi disegni del Burrini sono stati attribuiti ai Carracci o ad altri pittori bolognesi.⁸⁴



24 Cesare Gennari, "Parochiano di S. Tomaso". Firenze, GDSU, 6269 F.



25 Cesare Gennari, Cuoco. Princeton University Art Museum, 48-690.

In ambito bolognese va anche ricordata l'attività del poco conosciuto Pietro de' Rossi (XVII sec.), che in una incisione è indicato come "Romano Inventore", autore di una serie di disegni con raffigurazioni di nani e di scene umoristiche fortemente influenzate dalle caricature dei Carracci, dall'opera di Jacques Callot e dai caratteri della commedia dell'arte della tradizione toscana.⁸⁵ Uno di questi disegni (oggi disperso) è stato inciso (assieme ad altri 12 editi nel 1686) dal bolognese Giuseppe Maria Mitelli (fig. 27).⁸⁶ Il personaggio centrale con un nasone grottesco, intento a disegnare, raffigura GIANNIN DA CAPUGNANO, una sorta di pittore *naïf* della Bologna del tempo. Secondo il tipico espediente sviluppato nell'ambiente dei Carracci (del quale si è sopra parlato) la comicità è data anche dalla sproporzione tra la testa ed il resto del corpo. In particolare il personaggio di sinistra mostra una testa piccola piccola che è in ridicolo contrasto con la sua pancia smisurata, la quale, non a caso, era diventata un efficace *topos* dell'arte del disegno umoristico.⁸⁷ Il Malvasia stesso ci ha lasciato una divertente biografia di Giovannino da Capugnano presentato come un ingenuo "villano" che pensava di saper dipingere e che invece era preso in giro dai Carracci e dai pittori della loro cerchia. La buffa ingenuità di tale 'artista' emerge anche da uno dei gustosi aneddoti raccontati dal Malvasia:

Pingea de' paesi a tempra Giovannino, ed in quelli figurava gli uccelli più grandi de' gli huomini, gli huomini più grandi delle case, i cani maggiori de' cavalli, ma che nè di cani, nè di cavalli forma alcuna teneano, e simili altri spositi [*sic*] a migliaia, che lodatigli ad ogni modo da Leonello [Spada], che fingeva con gran stento e fatica ricavargli in disegno, per imparare, gli prese tanta affezione il Capugnano, che trovato Agostino [Carracci], ebbe a ringraziarlo, che d'un giovane accostumato tanto, e dabbene l'avesse provisto.⁸⁸

Il Malvasia continua dicendo che lo Spada aveva pure scritto una gustosissima rima a dilleggio del pittore nella quale si legge ad esempio del 'successo' che riscuoteva tra i contadini e del suo modo di far i ritratti:

I villani l'alzavano a le stelle,
 Per quel suo tirar giù da disperato,
 E stimavan quell'opre assai più belle
 Col verde fin sù i volti, e l'incarnato:
 Era il lor Zeusi, il lor divino Apelle,
 E chi n'avea qualch'opra era beato,
 Ch'ella tenea di casa, in doppia guisa,
 I piccioli in paura, i grandi in risa.
 Se mai qualche ritratto lavorava,
 Volea colpire in fin l'originale,
 Mentre d'imprimitura almen tirava
 Una scotella in faccia di quel tale:
 [...] ⁸⁹

In un altro passo il Malvasia racconta che le forme raffigurate da tale Giovannino erano talmente irriconoscibili che l'autore era costretto a scrivervi accanto il nome di ciò che era rappresentato: "S'arrischiò un galantuomo in una colombaia nuova fargli dipingere piccioni volanti, mà per tali non dando mai l'animo ad alcuno di riconoscerli, vi scrisse sotto: *questi sono piconi*, che ad ogni modo spaventando più tosto i veri, chè gli allettasse all'alloggio, fù necessario far cassare."⁹⁰ Questo dei nomi è un aneddoto interessante che era stato introdotto anche dal cardinale bolognese Gabriele Paleotti nel suo famoso "Discorso intorno alle immagini sacre e profane", in particolare nel XXXI capitolo intitolato "Delle pitture ridicole", pubblicato a Bologna nel 1582. Il Paleotti riteneva, in sostanza, che le pitture "ridicole", che sono tali "perché muovono il riso a chi le riguarda", sono per lo più viziose e illecite. Ma il cardinale aveva in realtà un occhio di riguardo per quelle immagini "ridicole" che erano solo causate da imperizia: "Sopra di che fu anticamente motteggiato con quel detto: *Homo facie magis quam facetiis ridiculus*; e di un pittore narra Elia-no ch'era sì sciocco et imperito nell'arte sua, che, non dipingendo cosa che s'assomigliasse, era sforzato di aggionger il nome alle cose, dicendo: 'questo è un cavallo, questo è un arbore, questo è un libro', onde ognuno se ne ridea."⁹¹

Un altro interessante disegno del de' Rossi si trova in un volume di caricature ora conservato presso la Staatliche Graphische Sammlung di Monaco. Il foglio presenta *Tre figure di cavalieri con cappello*: in particolare il personaggio di sinistra ha un volto ovale gonfiato a dismisura e delle gambette talmente sproporzionate da renderlo assai buffo (fig. 28).⁹² Nello stesso volume di Monaco è inserito anche un disegno attribuito a Giuseppe Maria Mitelli (Bologna, 1634-1718) (è lo stesso artista che ha inciso il disegno del de' Rossi sopra ricordato) raffigurante *Tre figure femminili con il seno avvizzito* (fig. 29).⁹³ In particolare la figura femminile centrale è fortemente caratterizzata, dal punto di vista fisiognomico, da un grosso naso aquilino e da due labbroni prominenti atteggiati a sorriso.

Abbiamo visto sopra (parlando del Guercino) come anche il bolognese Leonello Spada (Bologna, 1576 – Parma 1622) fosse citato tra gli artisti dediti al genere della caricatura.⁹⁴ Dello Spada ci è rimasto un curioso disegno (inserito tra le righe di una sua lettera datata 14 febbraio 1620) che raffigura un giovane tormentato e spaventato da una vecchia strega dai caratteri fortemente caricaturali. Non si tratta però di una caricatura vera e propria anche perché dalla lettura della missiva si capisce che l'immagine si riferisce ad un brutto sogno.⁹⁵ Purtroppo non ci sono rimaste altre testimonianze della sua attività in tal senso. Esiste però un bel disegno caricaturale solitamente



26 Giovanni Antonio Burrini, Tre caricature di uomini. Montpellier, Musée Arger, MA 394.



27 Disegno di Pietro de' Rossi (inciso da Giuseppe Maria Mitelli), Caricatura di Giovannino da Capugnano. Milano, Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", Car. 2, 27.



28 Pietro de' Rossi, Tre figure di cavalieri con cappello. Monaco, Staatliche Graphische Sammlung, 37034.



29 Giuseppe Maria Mitelli, Tre figure femminili con il seno avvizzito. Monaco, Staatliche Graphische Sammlung, 36963.



30 Leonello Spada (?), Caricatura di un cantore con la moglie. Stoccolma, Nationalmuseum, 938/1863.

attribuito alla scuola dei Carracci che potrebbe forse essere riferito proprio allo Spada, anche per l'affinità grafica con il disegno inserito nella lettera qui sopra citata (fig. 30).⁹⁶ Il foglio, conservato al Nationalmuseum di Stoccolma, raffigura una coppia di sposi che presentano dei testoni smisurati. L'uomo, che è un cantore, rivolge lo sguardo verso l'alto mentre canta a squarciagola. Si tratta proprio di una caricatura perché nella scritta posta nella parte superiore del foglio si legge: "Questo è Ms. [Messer] Rabbatin de Gniffi cantore di primo concerto in Semitono sposo di Madonna Spilla Pomina, la quale di quarantasette anni porto il vanto in grattare i piedi à qual si vogli altra. Sofferse gran passioni amorose, morì di gotta [?] e fù sepolta in una pillola dove anche di li à poco fu sepolto il suo sposo."⁹⁷

Influenzato dalle ricerche dell'ambiente bolognese fu anche Gian Lorenzo Bernini (Napoli, 1598 – Roma, 1680), il quale occupa un ruolo di straordinaria importanza nella storia della caricatura. Sappiamo che un amico e ammiratore del Bernini, nel novembre del 1632, acquistò un album (ora disperso) di disegni con figure di genere realizzato da Annibale Carracci, disegni che il Bernini po-

trebbe benissimo aver conosciuto.⁹⁸ Non a caso in una caricatura di Cassiano dal Pozzo eseguita dal Bernini si trova scritto che il disegno era stato fatto “ad imitat.^{nc} di Caracci”.⁹⁹ Il Baldinucci scrisse che il Bernini operò “in quella sorta di disegno, che noi diciamo Caricatura, o di colpi caricati, deformando per ischerzo a mal modo l’Effigie altrui, senza togliere loro la somiglianza”.¹⁰⁰ E lo stesso figlio del Bernini, Domenico, nella sua biografia dedicata al famoso genitore, evidenziò l’abilità del padre nel genere della *caricatura* sottolineando che egli “per lo più si diletta di caricare l’effigie de’ Principi, e Personaggi grandi”, aggiungendo anche: “Fù questo un’effetto singolare del suo spirito, poiche in essi veniva a deformare, come per ischerzo, l’altrui effigie in quelle parti però, dove la natura haveva in qualche modo difettato, e senza toglier loro la somiglianza”, riuscendo a trarre “il bello dal deforme”.¹⁰¹ Sappiamo inoltre che il Bernini amava anche spedire le sue caricature. Egli, infatti, in una sua lettera datata 15 marzo 1652, nell’inviare due disegni, scrisse al suo interlocutore: “mai mi sono più soddisfatto che in queste due caricature e lo fatte di cuore”.¹⁰² Con l’attività del Bernini la caricatura uscì dal nucleo ristretto dell’ambiente privato per diventare un gioco sociale di più alta estrazione. Non a caso fu proprio il Bernini a far conoscere il genere e il termine “caricatura” anche in Francia. Infatti Paul Fréart de Chantelou, guida e interprete dell’artista italiano durante il suo soggiorno in territorio francese nel 1665, racconta nel suo “Journal de voyage” un aneddoto significativo. Il Bernini stava facendo il busto del sovrano e poiché il signor de Créqui si era avvicinato al re per parlargli in un orecchio, l’artista aveva esclamato ridendo ““Questi signori hanno il Re a disposizione per tutta la giornata e non vogliono lasciarmelo nemmeno per una mezz’ora; sono tentato di fare la caricatura di qualcuno [“je suis tenté d’en faire de quelqu’un le portrait chargé”]”. Ma poiché nessuno capì tale espressione lo Chantelou, interpretando correttamente le parole dell’artista, spiegò al Re Sole che, parlando di caricatura, il Bernini intendeva far riferimento ai “ritratti che si rendevano somiglianti soltanto nel brutto e nel ridicolo”. Inoltre, dal momento che l’abate Butti aveva sostenuto che “il Cavaliere era molto abile in questo genere di ritratti e che bisognava farne vedere qualcuno a Sua Maestà”, e che di conseguenza si era accennato al “ritratto di qualche donna”, il Bernini aveva umoristicamente osservato che “non bisogna caricare le donne che di notte” (battuta che lo Chantelou trascrisse in italiano nel suo diario).¹⁰³

Non a caso il concetto di caricatura nella sua formulazione in lingua francese (“portrait chargé”) venne ripreso qualche anno dopo, nel 1676, da André Félibien nel suo testo “Des principes de l’architecture, de la sculpture, de la peinture”: “CHARGÉ. Les Peintres appellent un portrait chargé, lorsqu’on represente un visage avec des traits marquez avec excez, & de telle maniere qu’avec trois ou quatre coups de crayon ou autrement on connoist une personne, quoy que ce ne soit pas un veritable portrait, mais plustost des deffauts marquez. Aussi quand une Figure est trop marquée on dit qu’elle est chargée.”¹⁰⁴

Diverse sono le caricature rimaste di mano del Bernini (pure autore di commedie e interessato al teatro comico), anche se alcune di esse, talvolta a lui attribuite, sono di scuola.¹⁰⁵ Sicuramente di sua mano è la *Caricatura del cardinale Scipione Borghese*, ritratto frontalmente con il nasone a pera (fig. 31), che l’artista disegnò nell’estate del 1632 quando cioè stava preparando il busto marmoreo del cardinale.¹⁰⁶ Il Bernini ha usato pochissimi segni, indizio di una straordinaria velocità nell’esecuzione che è anche testimoniata dallo Chantelou, il quale racconta che l’artista, non trovando più la caricatura di un abate, che aveva fatto in precedenza e che intendeva mostrare al sovrano francese, “chiese carta e matita e in pochi tratti l’ha rifatta in presenza di Sua Maestà che si è divertita a vederla”.¹⁰⁷ Questa rapidità di esecuzione si nota, ad esempio, anche nella famosa e ironicamente arguta *Caricatura di papa Innocenzo XI* (fig. 33), o in quella del riccioluto *Capitano della “Compagnia de Romaneschi sassaioli”* dal collo lungo e tozzo e dall’espressione sorniona, affiancata — nello stesso foglio — dal *Ritratto caricato di don Virginio Orsini “Principe di Vicovaro”* dal naso fortemente aquilino (fig. 34).¹⁰⁸ Straordinariamente espressiva è anche la *Caricatura del cardinale Giacomo Nini* (fig. 32) caratterizzata da una dentatura con sedici denti che fa assumere al personaggio di profilo un ghigno beffardo e ironico.¹⁰⁹



31 Gian Lorenzo Bernini, Caricatura del cardinale Scipione Borghese. BAVR, Cod. P VI 4, fol. 15.



32 Gian Lorenzo Bernini, Caricatura del cardinale Giacomo Nini (particolare di un foglio). Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe.



33 Gian Lorenzo Bernini, Caricatura di papa Innocenzo XI. Lipsia, Stadtbibliothek, 26-57.



34 Gian Lorenzo Bernini, Caricature di Don Virginio Orsini Principe di Vicovaro e del "Capitano della Compagnia de Romaneschi sassaioli". Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe, 127521.

Proprio sulla scia dell'estro grafico-umoristico del Bernini si è sviluppata l'attività caricaturale di Pier Francesco Mola (Coldrerio, 1612 – Roma, 1666) il quale iniziò a dedicarsi a tali disegni a partire dal 1650, cioè in un periodo in cui già circolavano i fogli "di colpi caricati" del Bernini.¹¹⁰ Lo scrittore settecentesco Lione Pascoli scrisse che il Mola aveva "mente perspicacissima, e sempre piena di nuovi spiritosi capricci, e di nuove pellegrine invenzioni".¹¹¹ Mentre il Bernini evidenziò la valenza sociale delle sue figure caricate, il Mola affidò "alla caricatura una sorta di funzione liberatoria", elaborando una specie di "diario figurato" più intimo.¹¹² Attraverso i suoi disegni, infatti, egli ironizzò sul proprio operato e sulla propria indole malinconica, mostrando, però, anche un atteggiamento polemico verso i mecenati e di scontento per le ingiustizie subite. Uno dei suoi fogli propriamente caricaturali più riusciti raffigura i volti di due prelati (fig. 35).¹¹³ In questo disegno si nota chiaramente l'influenza del segno berniniano e della cultura fisiognomica di origine carraccesca che permise all'artista di raffigurare i due prelati mediante una deformazione ironica connotata anche da un certo spirito anticlericale, tipico dello specifico humus dell'artista. Il Mola, inoltre, anche in altri disegni più o meno caricaturali, talvolta a sfondo allegorico, si dimostrò particolarmente attento pure alla tradizione caricaturale toscana caratterizzata da un'attenzione specifica per la cultura popolare della commedia dell'arte. Ad esempio nel foglio su cui sono rappresentati *Due conoscitori che ammirano un dipinto* (sulla tela presente nel disegno è probabilmente raffigurato un cosmografo con un globo celeste) viene ripreso il tipico tema della contrapposizione tra la persona alta e quella bassa in funzione comica (fig. 36).¹¹⁴

Si dedicò alla caricatura anche Salvator Rosa (Napoli, 1615 – Roma, 1673), un artista noto pure per la sua fervida vena satirica nel campo della poesia. Il Baldinucci nel parlare del periodo fiorentino del pittore scrisse che egli fu "spiritosissimo" anche nella "bizzarrissima facoltà" di fare



35 Pier Francesco Mola, Caricatura di due prelati. Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, D 1939.



36 Pier Francesco Mola, Due conoscitori che ammirano un dipinto. New York, The Pierpont Morgan Library, The Janos Scholz Collection, 1985.90.



37 Salvator Rosa, Caricatura. Firenze, GDSU, 2236 F.

teste “di caricatura, o come noi sogliamo dire, di colpi caricati”.¹¹⁵ La sua abilità e acutezza di segno si nota ad esempio in una caricatura di un uomo dal naso e dal mento prominenti (fig. 37).¹¹⁶

Meno noto come caricaturista, ma autore di grande talento in tale campo fu Carlo Maratta (Camerano [Ancona], 1625 – Roma, 1713). Nell’Accademia di Madrid si conservano un centinaio di caricature dell’artista che deve essere considerato a buon diritto uno dei protagonisti della storia di tale genere. I disegni conservati nella capitale spagnola raffigurano dei ritratti caricati di alcuni personaggi della Roma del suo tempo delineati con gusto ironico e mordace e con un pizzico di crudeltà. Lo si nota, ad esempio, nel volto di profilo di un cavaliere di Malta (riconoscibile per la croce posta sulla spalla) i cui tratti si fossilizzano in una maschera grottesca animata da lunghi baffi (fig. 38). La caricatura è inserita in un ovale, come se si trattasse di una medaglia antica, con un evidente diletteggioso ironico del gusto classicheggiante dei ritratti di profilo.¹¹⁷ Un’altra straordinaria caricatura del Maratta, ora conservata nel British Museum, presenta sette profili caricaturali (fig. 39). Al centro è la figura del papa identificabile con Clemente IX, il quale è accompagnato, a sinistra e a destra, da sei cardinali individualizzati in modo diverso.¹¹⁸ Facendo tesoro dell’intensa forza espressiva caricaturale raggiunta dal Bernini, il Maratta riuscì a caratterizzare i sette diversi uomini di chiesa tramite un’espressività grafica mordace e ironica di grande efficacia comunicativa. Si veda, ad esempio, come il primo personaggio collocato alla destra del papa risulti fortemente ridicolizzato a causa del suo prominente naso aquilino e dell’unico dente che emerge dalla gengiva superiore.

Decisamente influenzata dal lavoro del Bernini e del Mola fu l’attività caricaturale di Giovan Battista Gaulli detto il Baciccio (Genova, 1639 – Roma, 1709). L’esercizio di questo artista nel campo della caricatura fu comunque sporadico. Alcuni suoi disegni caricaturali sono stati realizzati su fogli che presentano anche degli studi preparatori per i suoi dipinti. Ciò significa evidentemente che l’artista amava delineare occasionalmente le sue caricature tra un lavoro e un



38 Carlo Maratta, Caricatura di un cavaliere di Malta. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 871.



39 Carlo Maratta, Caricatura del papa (Clemente IX) e di sei cardinali. Londra, British Museum, 1956-5-12-3.

altro.¹¹⁹ In un testo settecentesco dedicato alle “Vite” degli artisti genovesi troviamo scritto che il pittore, per levarsi di torno alcuni religiosi che l’annojavano quando lavorava, fece “il ritratto di ciascun di essi caricato in forma strana, e ridicolosa, e con tanta felicità di somiglianza, che non v’era chi subito non ne ravvisasse il rappresentato. Lasciavalo poscia sul palco in vista di tutti; onde traeva le risa di chi imbattevasi a rimirarlo. Così liberossi da tal disturbo; perciocchè que’ Religiosi, per iscansare la beffa, cessaron d’andare a lui, quand’egli operava”.¹²⁰ Si tratta di un aneddoto che ancora una volta sottolinea la forte carica aggressiva che poteva connotare la caricatura. Un felice esempio dell’abilità del Baciccio in tale campo è la *Caricatura del pittore Mario Nuzzi detto Mario de’ Fiori* (fig. 40), un artista noto per le sue nature morte, qui raffigurato con un caratteristico naso aquilino e con i capelli arruffati.¹²¹

Interessato alla grafica tagliente del Bernini fu anche lo scultore Angelo de’ Rossi (Genova, 1671 – Roma, 1725) il quale si dedicò al ritratto ‘ridicoloso’ assieme a Francesco Trevisani con il quale — come riferisce Lione Pascoli — si sfidava “a far delle caricature colla penna”. Lo stesso



40 Baciccio, Caricatura del pittore Mario Nuzzi detto Mario de’ Fiori. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, FN 74 (15508).

41 Angelo de' Rossi, Caricatura del canonico Sorri. Chicago, The Art Institute of Chicago.



42 Carlo Fontana, Caricatura di Francesco Borromini. Roma, collezione privata.



43 Pier Leone Ghezzi, Caricatura di Antonio Vivaldi. BAVR, Codice Ottoboniano Latino 3114, fol. 26.



44 Pier Leone Ghezzi, Caricatura del cardinale Annibale Albani. BAVR, Codice Ottoboniano Latino 3114, fol. 21.

Pascoli infatti riporta che il de' Rossi ("faceto, per le spiritose, e piacevoli burle, e barzellette, che faceva, e diceva") assieme al Trevisani "si sfidavano alle volte a far delle caricature colla penna; e come erano eccellenti ambedue, quelle, che o dell'uno, o dell'altro si riguardavano prima, parevan le più graziose, e più belle".¹²² Del de' Rossi si sono conservati alcuni ritratti caricati come quello del canonico Sorri (fig. 41) di notevole vivacità espressiva, ottenuta anche mediante un sapiente uso della linea di diverso spessore che sembra accentuare l'aspetto plastico del volto caricato. Nella scritta sottostante si legge: "Questo è il Canonico Sorri che va Priedicando per roma fato da Angelo Rossi", a conferma che non si tratta di uno studio generico, ma di una vera e propria caricatura.¹²³

Va anche segnalato un notevole foglio caricaturale attribuibile (per una scritta posta sul foglio) all'architetto Carlo Fontana (Brusata, 1634 – Roma, 1714). Si tratta di un disegno raffigurante la *Caricatura di Francesco Borromini* ("Eques Franc.cus Borominus Archit."): l'artista barocco è qui presentato in atteggiamento pensieroso con il suo nasone ben messo in evidenza (fig. 42).¹²⁴

Nei caricaturisti che abbiamo sin qui visto l'esecuzione dei ritratti 'carichi' era considerata un passatempo giocoso o socialmente pungente, ma comunque abbastanza marginale rispetto al resto dell'attività artistica. Il lavoro di caricaturista divenne invece l'occupazione prevalente di Pier Leone Ghezzi (Roma, 1674-1755), conosciuto come il "Cavaliere delle Caricature", il quale ci ha lasciato una mole impressionante di caricature, quasi sempre raccolte in volumi. Otto di essi (con più di 1500 caricature) sono ora conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana: si tratta di

un vastissimo *corpus* denominato il *Mondo nuovo*. Il Ghezzi, ben inserito nell'ambiente romano, iniziò a dedicarsi alla caricatura fin da giovane. Col tempo i suoi disegni divennero più ricchi e a partire dagli anni venti egli introdusse anche le didascalie (una sorta di notazione giornalistica). Col Ghezzi la caricatura perse il suo carattere di intrattenimento momentaneo, sporadico, di puro *divertissement*, per diventare un impegno più ufficiale, 'serio', programmato. A tal proposito il Lanzi scrisse: "Ma del suo maggior nome è debitore al talento ch'ebbe singolare in caricature, rimase ne' gabinetti di Roma, e divulgata anche fuori. Ritraeva in essa per giuoco anche persone di qualità; graditissimo in un paese, in cui alla libertà della lingua pareva aggiugnere la libertà del pennello."¹²⁵ Egli infatti usò la caricatura per dar volto all'ambiente sociale del suo tempo, per testimoniare in maniera quasi catalogatoria la variegata galleria dei protagonisti della Roma settecentesca, con un impegno tanto assiduo da far scrivere ad uno studioso moderno che "per la prima volta si ha un caricaturista di professione".¹²⁶ Il Ghezzi (conosciuto e stimato anche da William Hogarth) fu consapevole del valore documentario dei suoi disegni caricaturali, i quali vennero particolarmente apprezzati e richiesti dal pubblico del suo tempo.¹²⁷ Non a caso nella *Caricatura del cardinale Annibale Albani* (fig. 44), del quale vengono accentuate la bassa statura e l'obesità, la didascalia posta alla base ci informa che l'artista non avrebbe mai osato raffigurare in tal modo il cardinale suo committente se quest'ultimo non glielo avesse esplicitamente chiesto.¹²⁸ Questa caricatura sintetizza bene le caratteristiche tecnico-stilistiche della maggior parte dei lavori del Ghezzi: uso dell'inchiostro bruno e della penna anche al fine di ottenere un tratteggio simile a quello delle incisioni. Nelle opere del Ghezzi il ricorso alla deformazione del volto è spesso ridotto ai minimi termini poiché egli sembra più interessato allo specifico ruolo del personaggio piuttosto che alla deformazione enfaticizzata del viso. Ad esempio la famosa caricatura del musicista Antonio Vivaldi presenta una testa caratterizzata da un nasone aquilino e da un marcato labbro superiore, ma è sostanzialmente priva, nel suo insieme, di accentuate distorsioni (fig. 43).¹²⁹

Compagno di bottega di Pier Leone Ghezzi fu il pittore Antonio Mercurio Amorosi (Comunanza [Ascoli Piceno], 1660 – Roma, 1738) (entrambi, cioè, furono allievi di Giuseppe Ghezzi).¹³⁰ L'Amorosi deve aver condiviso, almeno in parte, con Pier Leone l'interesse per la caricatura o piuttosto per il giocoso. In un testo settecentesco Nicola Pio, nel tracciare la biografia dell'artista, scrisse: "Chiamato poi dal duca Uzeda ambasciatore di Spagna in Roma, gli fece fare dodici quadri di bambocciate per il suo gabinetto, nelle quali riuscì singolarissimo e datosi a questa maniera di far bambocci, ritratti di birbi e di persone caricate [...]"¹³¹ Il Pascoli invece, sempre nel corso del XVIII secolo, ci racconta un significativo aneddoto che ribadisce il lato comico della produzione dell'Amorosi:

Trovandomi io un giorno in casa sua quando arrivò un Padre del collegio Clementino con un di que' cavalieri e dicendo ad Antonio, che gli facesse veder qualche quadro fatto da lui, gli mostrò alcuni putti assai ridicoli, e quindi disse che mostrar gli voleva un pittor che faceva il suo ritratto. E presa una tela che voltata era verso il muro la pose su del treppie e dipinto v'aveva un giovinetto assai bizzarramente vestito con volto Raffaellesco che dipingeva la testa d'un somaro.¹³²

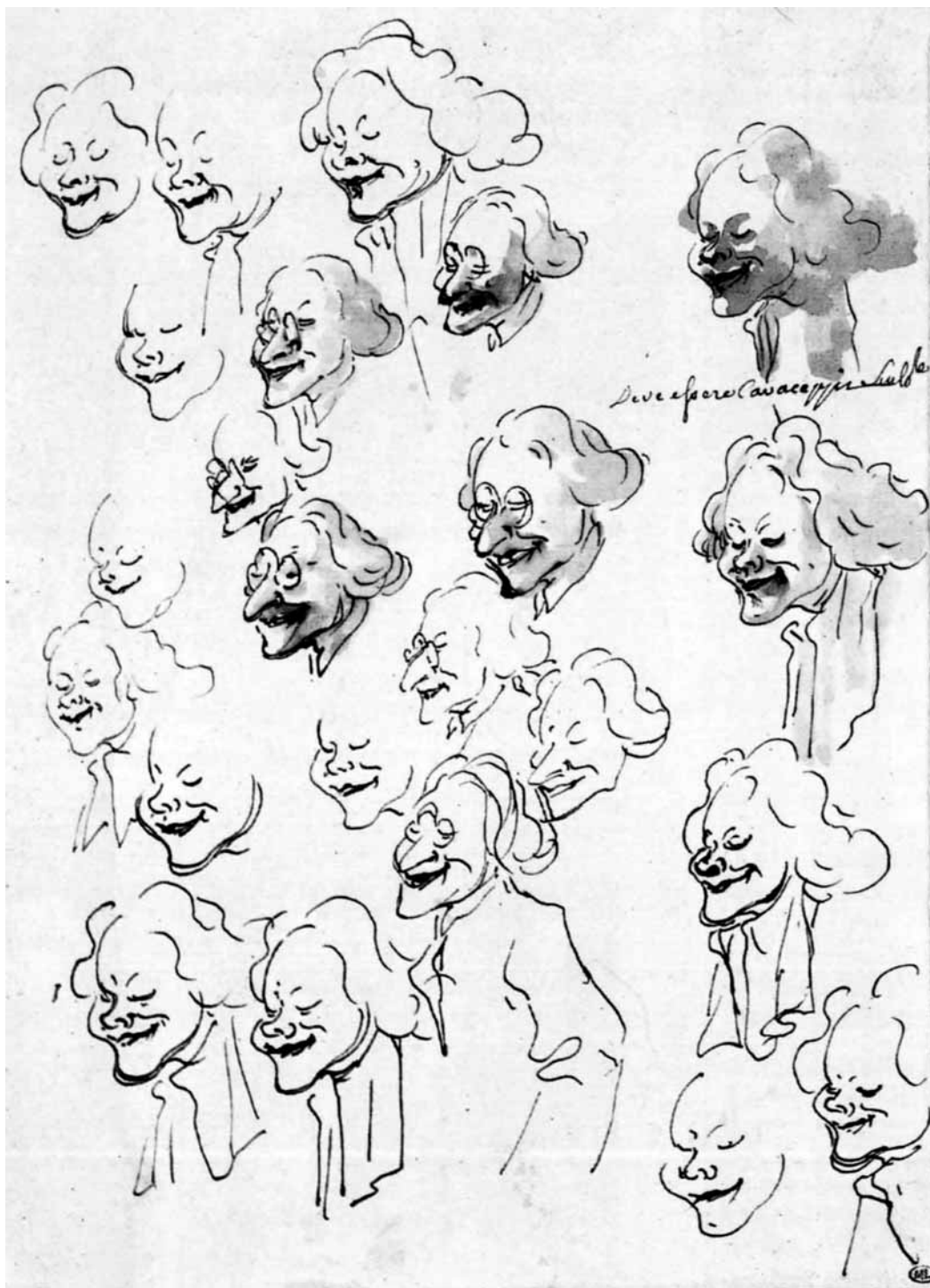
In sostanza l'Amorosi aveva raffigurato un giovane pittore intento a disegnare (dipingere) su un foglio la testa di un asino come se essa fosse il volto caricaturale del religioso. Il dipinto esiste ancora e si trova presso la Pinacoteca Comunale di Deruta (Perugia).¹³³ Interessante è anche un altro suo quadro intitolato *Ragazzo che tiene un foglio con una caricatura*, attualmente conservato presso The Holburne Museum of Art di Bath (fig. 45).¹³⁴ In questa tela è dipinta non tanto una scena con caricatura, quanto, più propriamente, una raffigurazione che mostra il momento di fruizione e di apprezzamento di un foglio caricaturale. Infatti notiamo un ragazzino elegantemente



45 Antonio Mercurio Amorosi, Ragazzo che tiene un foglio con una caricatura. Bath, The Holburne Museum of Art, A 58.

vestito che, volgendosi divertito verso l'osservatore, è nell'atto di sostenere un foglio sul quale è disegnato il profilo caricaturale di un uomo contraddistinto da un nasone prominente.¹³⁵

Fu caricaturista di grande talento anche Carlo Marchionni (Ancona, 1702 – Roma, 1786), il quale è più conosciuto come scultore e come architetto (è l'autore della Villa Albani, ora Torlonia, di Roma). Il Marchionni eseguì diversi disegni caricaturali sulla scia di Pier Leone Ghezzi del quale possedeva anche un libro di caricature. Come il Ghezzi, il Marchionni raffigurò nelle sue caricature una variegata moltitudine di personaggi della società del suo tempo. Diversi suoi disegni caricaturali sono ora conservati in volumi presso la Biblioteca Vaticana. Uno di essi porta anche la seguente iscrizione lasciata da un anonimo: "l'opera originale di un grande caricaturista del secolo XVIII – Carlo Marchionni". Particolarmente interessanti sono anche i due album con diversi disegni che ora si trovano presso il Louvre.¹³⁶ Alcuni dei disegni caricaturali del museo francese sono caratterizzati dalla ripetizione, con minime varianti, della testa di un determinato



46 Carlo Marchionni, Varianti del volto dello scultore Bartolomeo Cavaceppi e di un altro personaggio. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, RF 42 403.

personaggio. In tal modo l'artista, modificando continuamente la forma della testa sullo stesso foglio, riesce ad individuare più facilmente quei caratteristici tratti somatici che rendono meglio la somiglianza della persona presa in considerazione. Ad esempio, in uno di questi disegni il Marchionni presenta *Varianti del volto dello scultore Bartolomeo Cavaceppi e di un altro personaggio* (sotto una delle teste è anche scritto: "Deve essere Cavaceppi Scult.re") (fig. 46). Il Cavaceppi fu uno scultore e un noto restauratore legato anche al cardinale Alessandro Albani e quindi pure allo stesso Marchionni.¹³⁷ Quest'ultimo ha cercato, in questo disegno, attraverso l'elaborazione di numerose varianti dei tratti del volto, di rendere compiutamente l'espressione sorniona dello scultore. Infatti il leggero spostamento di posizione della testa e le variazioni anche minime dell'espressione del Cavaceppi sembrano proprio dar vita e quindi movimento al personaggio stesso, come se ciascuna testa del disegno fosse il fotogramma di un film di animazione.

In Toscana il filone leonardesco e manierista, nonché quello della poesia burlesca, agevolò notevolmente il formarsi di un gusto grafico per la metamorfosi, per il grottesco, per il caricaturale.¹³⁸ Prima di analizzare i caricaturisti veri e propri è opportuno soffermarsi su un curioso caso di 'caricatura letteraria', vale a dire — come abbiamo visto sopra a proposito dell'incisione del Brambilla — di una caricatura che riproduce con umoristiche deformazioni le presunte fattezze di qualche personaggio di un'opera letteraria. Si tratta di una serie di sei divertenti incisioni eseguite da Antonio Tempesta (Firenze, 1555 – Roma, 1630), un pittore e soprattutto un prolifico incisore di grande talento. Ciascuna incisione presenta una coppia di personaggi, tratti sostanzialmente dall'"Orlando furioso" dell'Ariosto, rappresentati mentre si fronteggiano di profilo. Il loro volto



47 Antonio Tempesta, Il coraggioso Ruggiero e la bella Bradamante. Milano, Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", Albo C 139.

48 Baccio del Bianco,
Caricatura di un pit-
tore al lavoro. Firenze,
GDSU, 3303 F.



è ridicolizzato da un'impetosa e divertente deformazione dei tratti somatici che si basa palesemente su modelli di origine leonardesca.¹³⁹ Ad esempio, nella coppia *Il coraggioso Ruggiero e la bella Bradamante* (fig. 47) i due personaggi, nati dalla fantasia dell'Ariosto, sono raffigurati con arguta ironia e sono sbeffeggiati attraverso un'accentuazione caricaturale dei tratti somatici che li dovrebbero caratterizzare. Naturalmente l'osservatore, attraverso le sue conoscenze delle descrizioni letterarie, 'finge' di riconoscere i personaggi caricati della saga ariostesca e ne gusta (come nel caso delle dee e degli dei raffigurati dal Brambilla) anche la sottintesa ironia basata sul ribaltamento visivo che trasforma la bellezza in bruttezza.

Un rappresentante fondamentale della tradizione fiorentina fu senza dubbio Baccio del Bianco (Firenze, 1604-1656). Il Baldinucci scrisse in tal senso: "Quello però, in che Baccio del Bianco fu eccellente, e forse anche singolare, in materia di figure, fu l'inventare e toccar di penna storiette piacevoli, caramogi e ritratti di persone con disegno caricato, in genere di che gli sovvenivano cose da fare altrui morir dalle risa." Lo stesso autore inoltre aggiunge che l'artista ritraeva "caricando i volti di ciascuno de' Cavalieri e delle Dame in modo, che tutti si rendevano ridicolosi quanto mai dir si potesse, e contuttociò si riconoscevano per quei ch'egli erano".¹⁴⁰ Il Lanzi, invece, scrisse: "Faceto per indole [Baccio del Bianco] riuscì stupendamente in pitture burlesche, che in gran parte rimasero disegnate a penna. Ne colorò anche quadretti a olio di molta forza; e furon ritratti caricati all'uso caracesco, e talvolta capricci di caramogi o di altrettali aborti della natura."¹⁴¹ La maggior parte della produzione rimasta di Baccio del Bianco non rientra propriamente nel genere della caricatura poiché il suo mondo grafico è popolato di "caramogi" (cioè persone piccole e deformi), di scene grottesche e ridicole, ma in alcuni suoi disegni i personaggi presentano delle caratteristiche fisiognomiche non generiche che fanno proprio supporre che ci troviamo di fronte a precisi ritratti deformati.¹⁴² È il caso di un disegno con la raffigurazione di un pittore nell'atto di eseguire una caricatura (fig. 48):¹⁴³ l'artista e gli altri personaggi che lo affiancano sono tutti raffigurati attraverso la caratteristica deformazione del volto associata ad un'evidente alterazione proporzionale tra testa e corpo, un espediente, quest'ultimo, che come si è visto era molto spesso utilizzato dai caricaturisti.



49 Stefano della Bella, Caricature. Firenze, GDSU, 5804 S.

Anche tra i disegni del fiorentino Stefano della Bella (Firenze, 1610-1664), spesso popolati da “caramogi”, non è sempre agevole rintracciare delle vere e proprie caricature.¹⁴⁴ Egli si dedicò al genere della caricatura dopo essere rimasto affascinato dall’arte di Leonardo e di Callot. Uno dei suoi disegni caricaturali potrebbe essere individuato in un foglio degli Uffizi che presenta delle gustose teste caricate (fig. 49).¹⁴⁵ Tra i fiorentini è pure da segnalare Anton Domenico Gabbiani (Firenze, 1652-1726) la cui attività di caricaturista è anche ricordata da un suo allievo, il quale scrisse che il maestro faceva “ritratti somigliantissimi di persone viste anco molti anni addietro, che niuno potea titubare a riconoscerle, quantunque alle volte faceva le medesime così trasfigurate, con caricature stranissime al sommo, e ridicole; ma altrettanto poi ammirabili per la franchezza, ed intelligenza, che in que’ segni si vede”.¹⁴⁶ Nella *Caricatura della Rosa Cappellaia* (fig. 50) il Gabbiani arriva ad esiti di una modernità quasi astratta utilizzando degli oggetti per raffigurare la cappellaia: “Un fiasco, una pennera, una botte con due zoccoli fanno caricatura della Rosa Cappellaia”, come è scritto alla base del suo disegno.¹⁴⁷ Di derivazione più callotiana è invece un altro suo efficacissimo disegno che presenta il profilo caricaturale di un uomo che, spalancando la bocca, mostra con vigore la sua sdentatura (fig. 51).¹⁴⁸

Si colloca tra Sette e Ottocento (e quindi rientra ancora, parzialmente, nell’arco di tempo preso in considerazione in questo studio) la produzione caricaturale di Carlo Lasinio (Treviso – Pisa, 1838), un artista trevigiano attivo in Toscana. Il Lasinio, in particolare, nel 1790, disegnò e incise dieci scenette dedicate alla vita matrimoniale (*Caricatura Matrimoniale*) che presentano delle rilevanti figure caricaturali, le quali pur non rimandando a persone reali sono particolarmente interessanti perché testimoniano come il Lasinio, a fine Settecento, fosse riuscito a sintetizzare con grande maestria alcune tradizioni caricaturali e umoristiche precedenti. Se, ad esempio, pren-



50, 51 Anton Domenico Gabbiani, Caricatura della Rosa Cappellaia e caricatura di un uomo sdentato. Firenze, GDSU, 3654 F.

diamo uno di questi quadretti matrimoniali, cioè quello intitolato *Il regalo* (fig. 52)¹⁴⁹, possiamo osservare come in esso l'artista abbia ripreso alcune caratteristiche grafiche che sono tipiche della serie, intitolata *Le Mariage à la mode*, dipinta qualche decennio prima da William Hogarth. Si può inoltre notare come i faccioni caricati posti su minuscoli corpi derivino non solo dalla tradizione caricaturale del Ghezzi e dello Zanetti, ma soprattutto dalle opere giocose e burlesche dei grandi maestri della caricatura toscana come Jacques Callot, Stefano Della Bella e Baccio del Bianco.¹⁵⁰ Il Lasinio conosceva anche le teste grottesco-caricaturali di Leonardo, che però egli studiò solo indirettamente attraverso le incisioni pubblicate da Carlo Giuseppe Gerli nel 1784.¹⁵¹ Non è un caso, quindi, che lo stesso Lasinio abbia inciso alcune delle caricature leonardesche: l'artista trevigiano vi ha però aggiunto, nella parte inferiore, una frase umoristica con lo scopo di dare un senso fortemente comico alle varie figure caricate poste di profilo.¹⁵²

In area veneta la caricatura ha avuto uno sviluppo del tutto particolare. Va segnalata anzitutto la *Caricatura del Laocoonte* attribuita a Tiziano e incisa da Nicolò Boldrini (Vicenza?, ante 1500–Venezia?, post 1566; fig. 53). In questa incisione, il celeberrimo gruppo scultoreo di età ellenistica, che dall'inizio del Cinquecento, dopo la sua scoperta, aveva particolarmente affascinato gli artisti, viene deformato in maniera caricaturale fino a far assumere ai tre personaggi, il sacerdote troiano



*Mira Marfisa bella il nobil dono,
che trasportato fù già dalla femina:*

IL REGALO

*Spesso torna a guardar quali cose fanno,
e allora con spavento, e con stupor l'incarna*

52 Carlo Lasinio, Il regalo (dalla serie *Caricatura Matrimonia*). Stanford University Museum of Art.

Laocoonte e i suoi due figli, le fattezze animalesche di tre scimmie. Si tratta di un ribaltamento evidente che degrada le figure umane, che mostrano un *pathos* di stile grave, a precise forme zoomorfe. E tali figure, pur mantenendo l'espressione di sofferenza, trapassano nella goffaggine e quindi nel ridicolo (noi moderni potremmo leggere l'incisione come una sorta di raffigurazione dell'evoluzione darwiniana al contrario). È evidente però che tale trasformazione, oltre a mostrare un evidente gusto comico dissacratorio, doveva avere un qualche significato più profondo. Gli studiosi, a tal proposito, hanno avanzato varie ipotesi. Inizialmente si è supposto che l'incisione fosse stata elaborata con il fine satirico di prendere di mira una copia in marmo del *Laocoonte* eseguita dallo scultore fiorentino Baccio Bandinelli. Si è poi parlato di satira contro l'eccessiva venerazione che gli artisti fiorentini e romani coltivavano per l'arte classica. Si è proposto successivamente di considerare tale caricatura come l'espressione della polemica nei confronti dei chirurghi conservatori che, seguendo Galeno, procedevano a sezionare i corpi delle scimmie e non quelli degli uomini, come invece faceva Andrea Vesalio.¹⁵³ È stato anche proposto di considerare il "Laocoonte scimmiesco" come una triplice satira che prende di mira sia la scultura con la sua pretesa di avere un primato sulla pittura, sia il *pathos* michelangiolesco e dei suoi imitatori, sia il "fanatismo" romano troppo legato all'antichità che contestava il "tizianismo" veneziano.¹⁵⁴ Si

è detto inoltre che tale incisione rappresenterebbe la concezione estetica di Tiziano, evidenziata anche nel suo motto: "Natura potentior ars", cioè l'arte (la scimmia come simbolo di imitazione) è più potente della natura. L'immagine cioè costituirebbe una sorta di dichiarazione scherzosa del maestro veneto con la quale egli sottolineerebbe la sua capacità di dar forma alla natura stessa, capovolgendo quindi radicalmente il concetto tradizionale di "ars simia naturae".¹⁵⁵ È stato anche proposto di attribuire all'incisione un significato storico-religioso. Tiziano, cioè, avrebbe fatto propria una certa diffidenza per la cultura umanistica, accentuata dal clima controriformistico che si andava diffondendo, parodiando il *Laocoonte* attraverso un ribaltamento del linguaggio in modo da trasformare un'opera di genere 'elevato' in un'immagine 'popolare' e 'comica'.¹⁵⁶ Per l'interpretazione dell'immagine creata da Tiziano non sono stati tralasciati neppure i particolari dello sfondo. In lontananza, infatti, si vede un cane seguito da alcuni cuccioli: questo potrebbe alludere a quegli artisti che seguono il maestro senza riuscire a superarlo poiché essi non sono altro che scimmie dell'artista che è stato imitato.¹⁵⁷ Al di là delle diverse interpretazioni è evidente che l'utilizzo del tipico procedimento fisiognomico basato sull'associazione uomo-animale ha avuto il potere di dare all'immagine una notevole forza caricaturale-satirica determinando nell'osservatore una sorta di desiderio di lasciarsi anche suggestionare da tutte le possibili implicazioni interpretative.

Nell'ambito della tradizione veneta si possono ricordare alcuni artisti di valore che si sono cimentati, in maniera più o meno assidua, nel genere della caricatura. Del tutto occasionale è



53 Nicolò Boldrini (da un disegno di Tiziano), Caricatura del Laocoonte. Firenze, GDSU, Stampe sciolte, 21.

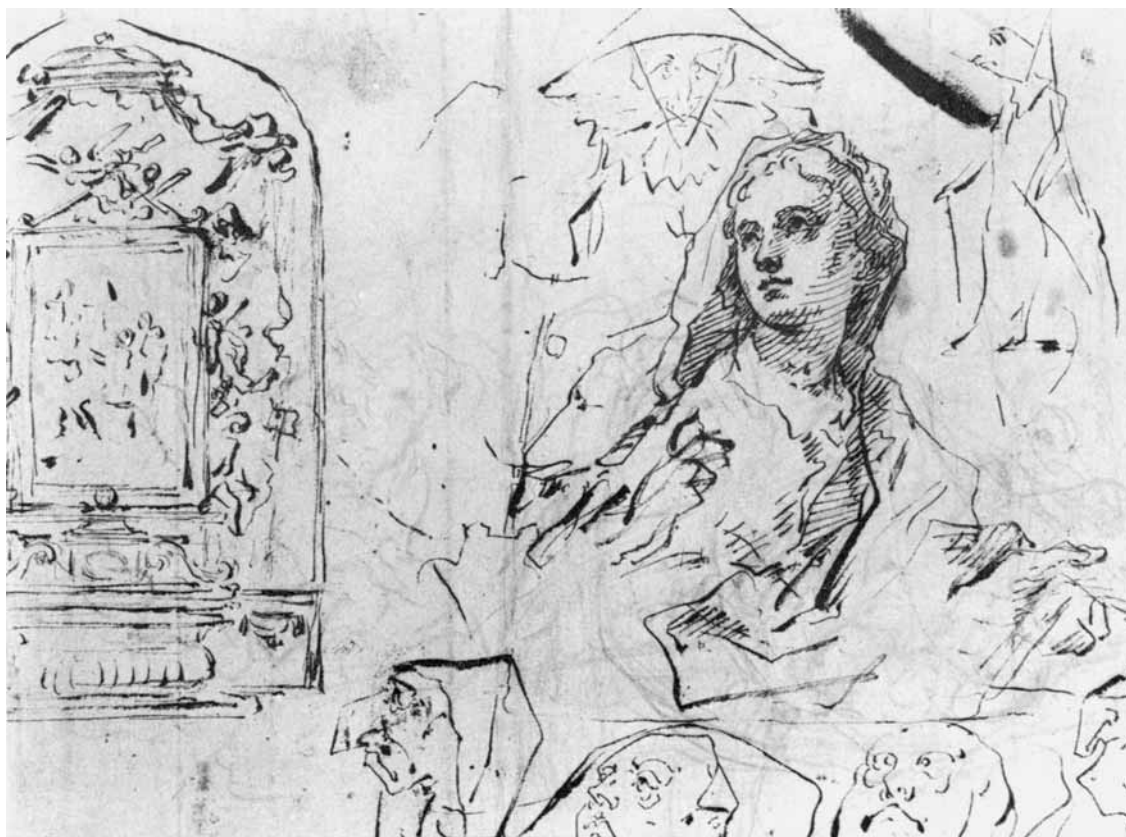


54 Sebastiano Ricci, Caricatura del duca di Parma Ranuccio II Farnese. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.

stato l'intervento del pittore veneto Sebastiano Ricci (Belluno, 1659 – Venezia, 1734). Il Ricci, dopo essersi formato anche a Bologna, dove ha studiato i lavori dei Carracci, ha successivamente lavorato pure a Parma al servizio del duca Ranuccio II Farnese. Proprio di questo protagonista del ducato parmense il pittore ha tratteggiato una gustosa caricatura rappresentando Ranuccio come un nanetto grassoccio con il doppio mento, con dei baffoni e con il pizzetto (fig. 54).¹⁵⁸ Assolutamente secondaria è stata anche l'attività caricaturale di un allievo di Sebastiano, cioè di Francesco Fontebasso (Venezia, 1709-1769), del quale ci sono rimasti solo alcuni volti caricaturali posti nei margini superiore e inferiore di un foglio (ora conservato nella collezione Janos Scholz di New York) con schizzi di una *Annunciata* (fig. 55).¹⁵⁹ Particolarmente interessanti sono i due personaggi in alto a destra i cui volti sono ridotti a forme triangolari, una semplificazione astratta che accentua notevolmente l'effetto umoristico delle due figure.

Tra i più fecondi caricaturisti veneziani del XVIII secolo troviamo invece Antonio Maria Zanetti il Vecchio (Venezia, 1680-1767) che era anche un collezionista conosciuto in tutta Europa. Una parte delle sue caricature sono databili agli anni della formazione a Bologna, dove l'artista fu sollecitato dall'ambiente carraccesco e guercinesco (ma anche dall'opera di Callot). Le sue

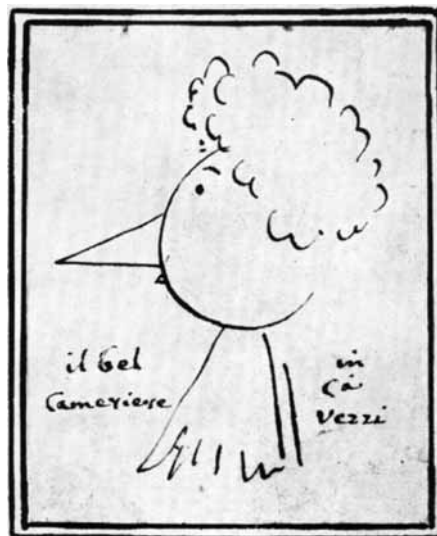
prime caricature sono delle piccole e spiritose teste delineate con grande sobrietà di mezzi grafici, quelle più complesse e a piena figura sono invece di epoca più tarda.¹⁶⁰ Il *corpus* del suo lavoro è sostanzialmente racchiuso in un Album della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, composto da 350 disegni, e in un volume della Royal Collection di Windsor Castle.¹⁶¹ Tra i fogli veneziani, straordinario è quello con la caricatura della pittrice Rosalba Carriera (fig. 56), la quale viene amabilmente ridicolizzata dall'amico pittore attraverso un segno incisivo e dissacrante. Rispetto al Ghezzi, Zanetti non ebbe una particolare smania per la catalogazione dei personaggi della società del suo tempo. Egli invece introdusse nei suoi ritratti 'ridicoli' un maggior gusto per la deformazione fisiognomica. Infatti nei suoi lavori emerge una singolare *vis comica* che denota un'aggressività e un'insolenza grafica che ricorda anche certe fustigazioni del letterato veneziano Carlo Gozzi. Nelle sue caricature lo Zanetti utilizzò una serie di efficacissime soluzioni formali di straordinario vigore espressivo: ad esempio il prete Zamaria è raffigurato con una semplificazione minimalista (fig. 58), mentre il *Bel Cameriere* (fig. 57) è delineato con un'astrazione geometrizzata mista ad uno spiritoso, e modernissimo, humour grafico. Le deformazioni del volto talvolta sono molto accentuate: ad esempio il viso del poeta e dilettante di musica Alessandro Marcello è racchiuso in una forma triangolare che comprende naso, bocca e mento; mentre nel disegno con la vecchia mezzana chiamata la Bettina di Carampane la mandibola della donna va a formare quasi un



55 Francesco Fontebasso, *Annunciata (con alcune caricature)*. New York, The Pierpont Morgan Library, The Janos Scholz Collection.



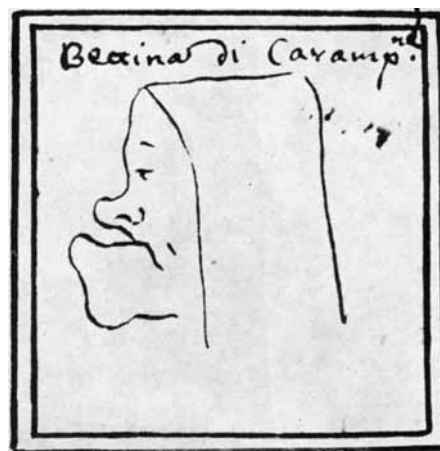
56 Anton Maria Zanetti il Vecchio, Caricatura di Rosalba Carriera. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Album Cini, fol. 33.



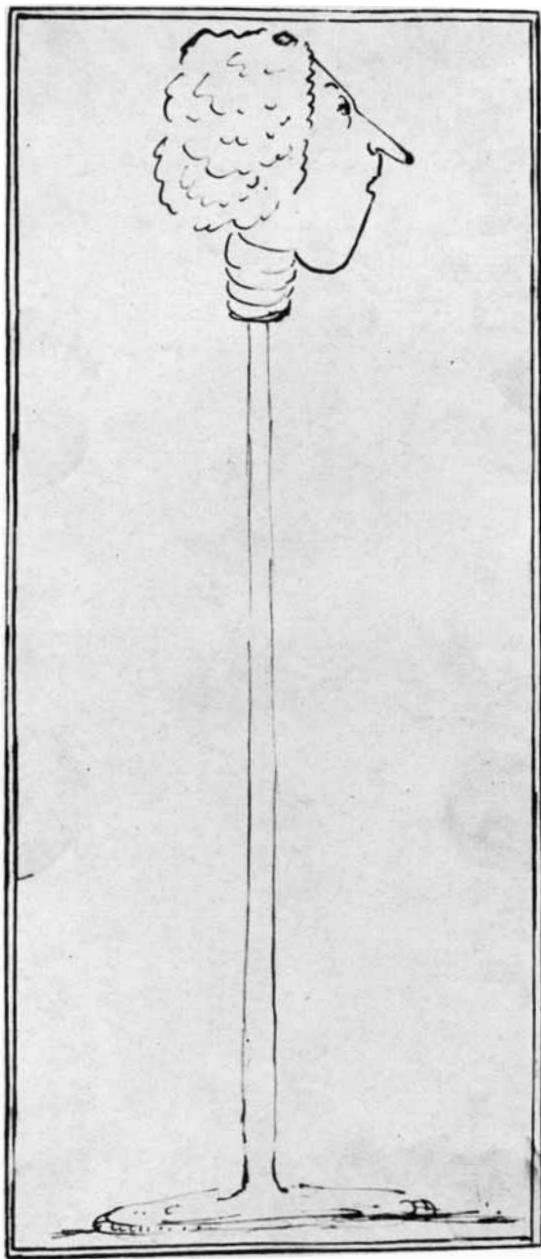
57 Anton Maria Zanetti il Vecchio, Il bel Cameriere in Ca' Vezzi. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Album Cini, fol. 30.



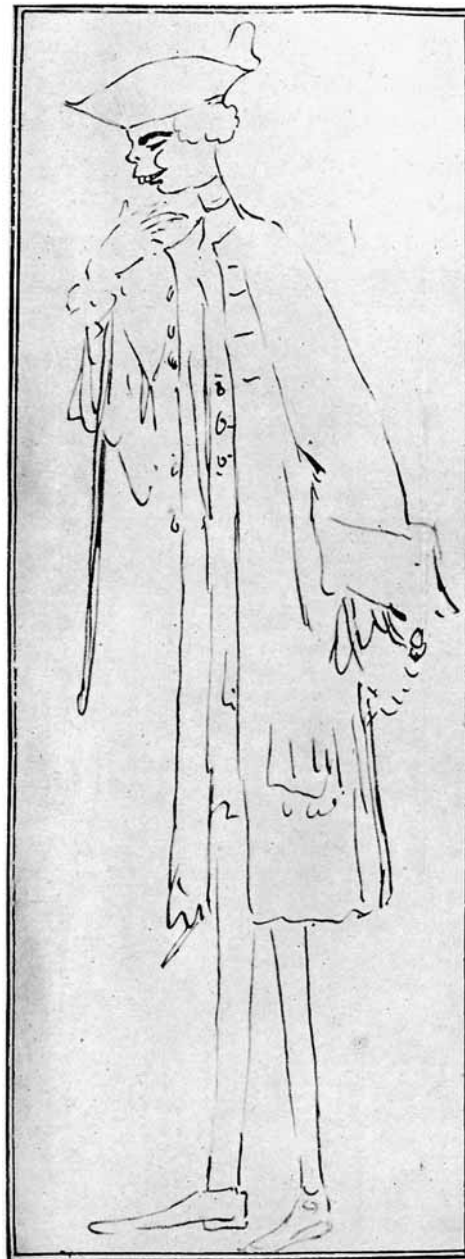
58 Anton Maria Zanetti il Vecchio, Caricatura di "d. Zamaria di Ca' Corrado". Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Album Cini, fol. 14.



59 Anton Maria Zanetti il Vecchio, Caricatura di "Bettina di Carampane". Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Album Cini, fol. 32.



60 Anton Maria Zanetti il Vecchio, Il manico di scopa. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Album Cini, fol. 55.



61 Marco Ricci, Caricatura del cantante castrato Farinelli. Windsor Castle, Royal Collection, 7291.



62 Giuseppe Zanetti (?), Caricatura di una donna. Windsor Castle, Royal Collection, 7381.

63 Andrea Torresani (?), Donna con ventaglio. Windsor Castle, Royal Collection, 7382.



quadrato (fig. 59). In alcuni casi lo Zanetti arriva a esiti di un'astrazione quasi fumettistica, come è evidente sia nel disegno raffigurante la cantante Susina, la quale è presentata come uno struzzo dalle lunghe penne, sia nel foglio con l'astrazione fantasiosa del *Manico di scopa* (fig. 60).¹⁶²

Vicina agli esiti dello Zanetti è anche la produzione dell'amico Marco Ricci (Belluno, 1676 – Venezia, 1730) (nipote di Sebastiano) inserita, assieme ai disegni dello stesso Zanetti, nell'Album del console britannico Joseph Smith, intitolato "Volume di Caricature", ora conservato presso la Royal Collection di Windsor Castle. Un efficacissimo esempio del suo umorismo espressivo è la caricatura del soprano Farinelli, cioè di Carlo Broschi detto Farinelli, il famoso cantante castrato. L'artista ha reso efficacemente la figura filiforme del soprano abbozzandola con pochi segni veloci e pungenti e caratterizzando la sua testa minuta con alcuni denti fortemente sporgenti dall'arcata superiore (fig. 61).¹⁶³ Due simili caricature del Farinelli erano state fatte anche dallo



64 Giambattista Tiepolo, Caricatura. Trieste, Museo Civico.



65 Giambattista Tiepolo, Caricatura di uomo con lente. Milano, Castello Sforzesco, Civiche raccolte d'arte, Gabinetto dei disegni, 6648 B 2485.

Zanetti.¹⁶⁴ In una lettera scritta a Venezia l'11 gennaio 1728 e indirizzata al fiorentino Francesco Maria Gabburri, lo Zanetti citò una sua caricatura di questo cantante, dandoci così un'idea del clima nel quale nacquero le sue caricature: "Per mandarle qualche cosa, io ora le mando la caricatura, che feci, quasi ritratto di Farinello, che cantando esige un applauso tale, che non glie lo posso descrivere. Egli già cantò costì, onde ella mi saprà dire, se li assomiglia." Due anni dopo, il 29 aprile 1730, sempre rivolgendosi al Gabburri, lo Zanetti scrisse invece: "Ritroverà qui annesse due caricature delli due più famosi musici, che abbiamo avuto in quest'anno: Farinello in abito da Galla, e Niccolino in abito da Imperatore".¹⁶⁵ Si noti come nell'ultima parte della prima lettera citata si accenni alla verosimiglianza della caricatura del Farinelli, quasi a sottolineare ancora una volta come la deformazione caricaturale dovesse conservare, se non accentuare, la somiglianza della persona oggetto di attenzione.



66 Domenico Tiepolo, Caricatura di un gentiluomo e altri studi. New York, Metropolitan Museum, 37.165.68.

Tra i caricaturisti veneti va anche segnalato Giuseppe Zanetti (attivo verso la metà del XVIII secolo; è il fratello di Antonio Maria). È molto probabile che vada attribuita a Giuseppe la *Caricatura di una donna* (fig. 62), inserita nell'Album dello Smith: si tratta forse di un'attrice della quale l'artista ha accentuato il collo lungo e sottile e l'inarcarsi del busto.¹⁶⁶ Attribuibile ad Andrea Torresani (Brescia, 1727 ca. – 1760) è invece una caricatura con *Donna con ventaglio* della quale è evidenziato il seno fortemente sporgente (fig. 63). Nella parte alta del disegno compaiono le seguenti parole: "ecco l'originale, dal qual si dipingerà le Caricature 4." È una scritta nella quale si fa riferimento a quattro disegni colorati caricaturali tuttora conservati.¹⁶⁷

Il Lanzi scrive che pure Giovanni Battista Piazzetta (Venezia, 1683-1754) si era dedicato al genere della caricatura: "[Il Piazzetta] Riuscì maravigliosamente in caricature, alcune delle quali presso i Conti Leopardi d'Osimo farian ridere un Agelaste."¹⁶⁸ Bisogna però tener presente che il termine "caricature" potrebbe essere stato usato da Lanzi nel senso più generico di immagini 'grottesche' o 'umoristiche'.

Un esponente di primo piano della caricatura veneta fu certamente Giambattista Tiepolo (Venezia, 1696 – Madrid, 1770). Diversi suoi fogli vennero raccolti in un album intitolato "Tomo Terzo de Caricature" (il che implica che ve ne fossero altri due).¹⁶⁹ Sovente, però, il Tiepolo non realizzò caricature di particolari individui in quanto preferì delineare con mordace spirito goldoniano dei 'tipi' di varia estrazione sociale: nobili altezzosi, pulcinella danzanti, mercanti taccagni, frati obesi ecc. Può essere invece considerata una vera e propria caricatura quella, ad esempio, di un nobile imparrucato visto di profilo con il naso allungato a dismisura (fig. 64), o anche quella di un uomo con lente (fig. 65): entrambi i disegni sono delineati a penna e arricchiti da una acquerellatura bruna, un tipo di tecnica utilizzata pure dal Guercino nei suoi disegni 'caricati'.¹⁷⁰

Anche Domenico Tiepolo (Venezia, 1727-1804), il figlio di Giambattista, si diede a disegnare delle caricature. Il suo stile è simile a quello del padre, tanto è vero che talvolta i loro disegni sono stati confusi. Uno di essi, firmato proprio "Dom.° Tiepolo f.", rappresenta un gentiluomo dai tratti leggermente deformati alla cui destra sono stati delineati anche otto studi di profili caricaturali sovrapposti (fig. 66) che ricordano i disegni di Dürer e dei Carracci, quasi a dimostrare che alla fine del Settecento era ancora ben viva la lezione sul ritratto caricaturale elaborata durante il corso del Cinquecento.¹⁷¹

NOTE

Per la citazione utilizzata nel titolo si veda la n. 120. Avvertenza: nei testi antichi citati in questo lavoro è stata distinta, secondo l'uso moderno, la u dalla v. È possibile contattare l'autore di questo saggio tramite il seguente sito web: www.giacomoberra.it.

- ¹ Si veda, in particolare, *Ernst H. Gombrich/Ernst Kris*, The principles of caricature, in: *British Journal of Medical Psychology*, XVII, 1938, pp. 319-342 (anche in <http://www.gombrich.co.uk/showdoc.php?id=85>), tr. it. I principi della caricatura, in: *Ernst Kris*, Ricerche psicoanalitiche sull'arte, Torino 1967, pp. 185-200. Si veda anche *Ernst H. Gombrich/Ernst Kris*, Caricature, Harmondsworth 1940 (anche in <http://www.newcastle.edu.au/school/fine-art/publications/ernst/gombrich.html>); *Ernst H. Gombrich*, Art and illusion. A study in the psychology of pictorial representation, New York/Londra 1960, tr. it. Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica, Torino (1965) 3^a ed. 1978, il cap. "L'esperimento della caricatura", pp. 401-436. Sulla storia della caricatura si veda, ad esempio, oltre ai testi che saranno citati nelle note seguenti, *Willem Rudolf Juynboll*, Het komische genre in de italiaansche schilderkunst gedurende de zeventiende en de achttiende eeuw. Bijdrage tot de geschiedenis van de caricatur, Leida 1934; *Werner Hofmann*, Die Karikatur von Leonardo bis Picasso, Vienna 1956, ed. fr. La caricature de Vinci à Picasso, Parigi 1958; *idem*, Il comico nell'arte occidentale e la caricatura moderna, in: voce Comico e caricatura, in: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Roma 1958, III, coll. 755-759, 764-765; *Enrico Gianeri*, Storia della caricatura, Milano 1959; *Jean-François Revel*, L'invention de la caricature, in: *L'Oeil*, 109, 1964, pp. 12-21; Caricature and its role in graphic satire, cat. della mostra, Providence (RI) 1971; *Vittorio Rubiu*, La caricatura, Firenze 1973; *Ronald Searle/Claude Roy/Bernad Bornemann*, La caricature. Art et manifeste du XVI^e siècle à nos jours, Ginevra 1974; *Edward Lucie-Smith*, The art of caricature, Londra 1981; *Werner Hofmann*, Die Karikatur – eine Gegenkunst, in: *Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*, cat. della mostra (Hannover/Dortmund) a cura di *Gerhard Langemeyer* et al., Monaco 1984, pp. 355-383; *Michel Melot*, La caricature ou l'imitation contrariée, in: *L'imitation: aliénation ou source de liberté*, atti del convegno (1984), Parigi 1985, pp. 231-240; *Kendra Schank Smith*, Architectural sketches and the power of caricature, in: *Journal of Architectural Education*, XLIV, 1, 1990, pp. 49-58; *Luigi Grassi*, voce Caricatura, in: *Luigi Grassi/Mario Pepe*, Dizionario dei termini artistici, Torino 1994, pp. 156-157; Dalla satira alla caricatura. Storia, tecniche e ideologie della rappresentazione, a cura di *Attilio Brilli*, Bari 1985; *Enzo Cassoni*, Storia della caricatura e del disegno umoristico nel mondo, Roma 1988; *Simonetta Prosperi Valenti Rodinò*, Forme, funzioni, tipologie, in: *Annamaria Petrioli Tofani/Simonetta Prosperi Valenti Rodinò/Gianni Carlo Sciolla*, Il disegno. Forme, tecniche, significati, Cinisello Balsamo 1991, pp. 91-183 (paragrafo "Caricatura": pp. 150-156); *Judith Wechsler*, voce Caricature, in: *The dictionary of art*, Londra/New York 1996, V, pp. 755-761; *Claudia Cieri Via*, voce Caricatura, in: *L'arte*, a cura di *Gianni Carlo Sciolla*, Milano/Torino 2002, I, pp. 645-647; *Philippe Kaenel*, L'apprentissage de la déformation. Les procédés de la caricature à la Renaissance, in: *Wahrnehmungsgeschichte und Wissensdiskurs im illustrierten Flugblatt der Frühen Neuzeit (1450-1700)*, a cura di *Wolfgang Harms*, convegno (1999), Basilea 2002, pp. 113-141; *Giorgio Milesi*, I maestri della caricatura. Dal Cinquecento al Novecento, Castel Maggiore 2004; *Laurent Baridon/Martial Guédron*, L'art et l'histoire de la caricature, Parigi 2006; *Umberto Eco*, Storia della bruttezza, Milano 2007, cap. "4. La caricatura", pp. 152-157; *Simonetta Prosperi Valenti Rodinò*, La caricatura a Roma nel Settecento, in: *Il Settecento e le arti. Dall'Arcadia all'Illuminismo nuove proposte tra le corti, l'aristocrazia e la borghesia*, convegno (2005), Roma 2009, pp. 257-282.

² Cfr. *Lezione di Filippo Baldinucci nell'Accademia della Crusca [...]*, Firenze 1692, p. 17. Cfr. la n. 36.

³ *Ibidem*, p. 17.

⁴ Ancora fondamentale, su tale argomento, è il famoso saggio di *Ernst Hans Gombrich*, The cartoonist's armoury, in: *South Atlantic Quarterly*, 62, 1963, pp. 189-223; tr. it. Le armi del vignettista, in: *idem*, A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte, Torino 1976, pp. 192-215.

⁵ *Leonardo da Vinci, Libro di pittura*, ed. in facsimile del Codice Urbinat Lat. 1270, fol. 108v (Biblioteca Apostolica Vaticana), a cura di *Carlo Pedretti*, trascrizione critica di *Carlo Vecce*, Firenze 1995, II, p. 261, § 289.

⁶ *Pierre Jean Mariette, Recueil de testes de caractere & de charges dessinées par Leonard de Vinci florentin & gravées par M.le C. de C.*, Parigi 1730, p. 12. Una traduzione italiana, settecentesca, di questo passo si può trovare in *Giovanni Bottari, Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi che in dette arti fiorirono dal secolo XV al XVII*, II, Roma 1757, no. LXXXIV, p. 182: "Alle volte [Leonardo] gli caricava nelle parti, in cui il redicolo era più sensibile, più per imprimerseglì nella memoria con de' caratteri inalterabili, che per giuoco. I Carracci, e dopo loro molti altri Pittori si sono esercitati a far delle caricature più per ischerzo, che per istudio, Lionardo, che avea mire più nobili, li faceva per istudiare le passioni."

- ⁷ Sulla vasta produzione di teste grottesche di Leonardo si veda, in particolare, *Ernst H. Gombrich*, Leonardo's grotesque heads. Prolegomena to their study, in: Leonardo. Saggi e ricerche, a cura di *Achille Marazza*, Roma 1954, pp. 197-219, tr. it. Le teste grottesche, in: *Ernst H. Gombrich*, L'eredità di Apelle. Studi sull'arte del Rinascimento, Torino 1986, pp. 80-106; *A.H. Scott-Elliott*, Caricature heads after Leonardo da Vinci in the Spencer Collection, in: Bull. of the New York Public Library, LXII, 1958, pp. 279-299; *Flavio Caroli*, Leonardo. Studi di fisiognomica, Milano 1991; *Michael W. Kwakkelstein*, Leonardo da Vinci's grotesque heads and the breaking of the physiognomic mould, in: Warburg Journal, LIV, 1991, pp. 127-136; *Patricia Trutty-Coohill*, The Spencer Collection of grotesques and caricatures after Leonardo, in: Metodologia della ricerca. Orientamenti attuali. Congresso Internazionale in onore di Eugenio Battisti. Parte prima, numero monografico di Arte Lombarda, 105-107, 1993, pp. 48-54; *Michael W. Kwakkelstein*, Leonardo da Vinci 'as a physiognomist'. Theory and drawing practice, Leida 1994; *Domenico Laurenza*, 'De figura umana'. Fisiognomica, anatomia e arte in Leonardo, Firenze 2001; *Michael W. Kwakkelstein*, Leonardo da Vinci's drawings of monstrous heads: creative inventions or observed realities?, in: Ear, nose and throat in culture, a cura di *Wolfgang Pirsig/Jacques Willemot*, Ostenda 2001, pp. 223-242; *Martin Clayton*, Leonardo da Vinci: the divine and the grotesque, cat. della mostra (Edinburgo/Londra), Londra 2002, cap. "The Grotesque", pp. 73-99; *Léonard de Vinci*. Dessins et manuscrits, cat. della mostra a cura di *Françoise Viatte/Varena Forcione*, Parigi 2003; *Varena Forcione*, Leonardo's grotesques: original and copies, in: Leonardo da Vinci master draftsman, cat. della mostra (New York) a cura di *Carmen Cappel Bambach*, New York/New Haven/Londra 2003, pp. 203-224 (si vedano anche gli interventi di altri studiosi in questo stesso catalogo).
- ⁸ Cfr. *Carlene S. Crowley*, scheda no. 9, in: Caricature and its role (n. 1), p. 21; e *Michael Jaffé*, The Devonshire Collection of Italian drawings. Venetian and North Italian schools, Londra 1994, p. 173, no. 890.
- ⁹ Sulla questione del ritratto di Dante, cfr. *Ernst Hans Gombrich*, Giotto's portrait of Dante?, in: Burl. Mag., CXXI, 1979, pp. 471-483. Alcune novità sul ritratto di Dante si trovano ora in *Maria Monica Donato*, Dante nell'arte civica toscana. Parole, temi, ritratti, in: Gerione - Incroci danteschi. Dante e le arti visive, Milano 2006, pp. 9-47.
- ¹⁰ *Giovanni Boccaccio*, *Trattatello in laude di Dante*, (I redazione) 1351-1355 circa, a cura di *Pier Giorgio Ricci*, in: Tutte le opere di Boccaccio, a cura di *Vittore Branca*, Milano 1974, III, p. 465, § 132.
- ¹¹ Cfr. *Kenneth Clark/Carlo Pedretti*, The drawings of Leonardo da Vinci in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle. Second edition revised with the assistance of *Carlo Pedretti*, Londra 1968, I, pp. 83-84; II, no. 12493.
- ¹² Cfr. *Peter Meller*, Leonardo da Vinci's drawings to the Divine Comedy, in: Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae, II, 3-4, 1955, p. 58 (ill. 31). Un disegno attribuito ad un artista anonimo con solo le figure di Dante e della vecchia è conservato presso il museo di Chatsworth: cfr. *Carmen Cappel Bambach*, scheda no. 68, in: *Léonard de Vinci*. Dessins et manuscrits, cat. della mostra a cura di *Françoise Viatte/Varena Forcione*, Parigi 2003, pp. 200-201, ill. 68c.
- ¹³ Cfr. *Berenson*, Drawings, tr. it. *Berenson*, Disegni, II, p. 205, no. 1050. Si accenna a questa possibile interpretazione anche in *Carlo Pedretti*, Leonardo. Il disegno, Firenze 2002, pp. 36, 38 (allegato ad: Art e Dossier, 67, aprile 1992). Per una sintesi dei pareri dei vari studiosi sul disegno leonardesco di Oxford, si veda *Caroli* (n. 7), pp. 208-209; e *Carmen Cappel Bambach*, scheda no. 92, in: Leonardo da Vinci master draftsman (n. 7), pp. 508-511, il quale comunque scrive: "It is doubtful that the Christ Church cartoon is based on the likeness of an actual person." Si veda anche *Sylvie Deswarte-Rosa*, scheda no. 5, in: Disegno, giudizio e bella maniera. Studi sul disegno italiano in onore di Catherine Monbeig Goguel, a cura di *Philippe Costamagna/Florian Härbl/Simonetta Prosperi Valenti Rodinò*, Milano 2005, pp. 28-29.
- ¹⁴ *Giorgio Vasari*, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Firenze 1568, IV, p. 24. Un altro possibile disegno 'caricato' di Leonardo è quello con *Testa maschile caricaturale di profilo volta a sinistra* (1485-1490 ca.) conservato presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano (F 274 Inf 53): cfr. *Luisa Cogliati Arano*, scheda no. 54, in: Leonardo & Venezia, cat. della mostra (Venezia), Milano 1992, p. 315.
- ¹⁵ Cfr. *Gombrich* (n. 7), pp. 81-82; ripreso anche da *Caroli* (n. 7), pp. 208-209. Si segnala che recentemente, durante lo smontaggio della *Pala di Pesaro* di Giovanni Bellini (eseguita verso il 1474-1475), in occasione di una mostra dedicata all'artista veneto e inaugurata a Roma alla fine del 2008, sono stati individuati sette disegni di teste grottesche e/o caricaturali (tre visibili a occhio nudo e gli altri quattro individuabili mediante le analisi radiografiche). Tali disegni sono stati rintracciati su una delle finte specchiature marmoree dello spessore laterale del pilastro destro della *Pala*. Quelli visibili a occhio nudo raffigurano: 1. un profilo con un naso prominente e delle labbra sproporzionate; 2. un profilo di vecchio; 3. un profilo di moro con due labbroni, un naso schiacciato e un occhio dilatato. A tal proposito, Giovanni Carlo Federico Villa, uno dei curatori della mostra, in una intervista ha spiegato che "L'artista, o un suo allievo di bottega, si è divertito a inserire queste grottesche in un punto della pala che sapeva sarebbe stato osservato con poca attenzione": cfr. *Marco Carminati*, Il lato comico di Bellini, in: "Il Sole-24 Ore", 26 ottobre 2008, p. 51 (con anche la foto dei tre profili visibili). Anche nel caso di questi disegni del Bellini o della sua bottega siamo, con ogni probabilità,

- di fronte a divertimenti nell'ambito del genere del grottesco, ma non a vere e proprie caricature. Sappiamo che Giovanni Bellini aveva disegnato anche altre teste grottesco-caricaturali: troviamo tali schizzi sul retro di quattro trittici in origine presenti nella chiesa veneziana di Santa Maria della Carità (ora conservati a Venezia, Gallerie dell'Accademia): *Trittico di san Lorenzo*, *Trittico della Natività*, *Trittico di san Sebastiano*, *Trittico della Madonna*: cfr. *Giovanna Nepi Scirè*, schede ni. 1-4, in: *Il colore ritrovato. Bellini a Venezia*, cat. della mostra (Venezia) a cura di *Rona Goffen/Giovanna Nepi Scirè*, Milano 2000, pp. 123-126.
- ¹⁶ Cfr. *Kenneth Clark*, Francesco Melzi as preserver of Leonardo da Vinci's drawings, in: *Studies in the Renaissance & Baroque art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday*, Londra/New York 1967, p. 24, ill. 1; e *Clark/Pedretti* (n. 11), I, p. 83; 1969, II, no. 12492.
- ¹⁷ Cfr. *Silvia Fabrizio-Costa*, 'Elena quando si specchiava...'; in: *Achademia Leonardi Vinci*, X, 1997, p. 93, ill. 6. Contrari a considerarla una caricatura della duchessa di Carinzia sono invece *Clark/Pedretti* (n. 11), I, p. 83.
- ¹⁸ Sulle copie di questo disegno si veda la sintesi in *Caroli* (n. 7), p. 219; e soprattutto in *Giacomo Berra*, scheda no. 5, in: *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, cat. della mostra (Lugano) a cura di *Giulio Bora/Manuela Kahn-Rossi/Francesco Porzio*, Milano 1998, pp. 126, 141. Si veda inoltre *Lorne Campbell*, scheda no. 70, in: *idem et al.*, *Renaissance faces. Van Eyck to Titian*, cat. della mostra, London 2008, pp. 228-230.
- ¹⁹ Cfr. *Giulio Bora*, scheda no. 32, in: *Rabisch* (n. 18), pp. 181-182.
- ²⁰ Cfr. *idem*, schede ni. 34-35, in: *Rabisch* (n. 18), p. 182, ill. p. 171.
- ²¹ Cfr. *Franco Paliaga*, Quattro persone che ridono con un gatto, in: *Achademia Leonardi Vinci*, 1995, VIII, pp. 153-154 e ill. 26; *idem*, Giovanni Ambrogio Brambilla, 'le teste di carattere' di Leonardo e la commedia dell'arte, in: *Raccolta Vinciana*, XXVI, 1995, pp. 225-256; *idem*, scheda no. 36, in: *Rabisch* (n. 18), p. 182, ill. p. 172; e *Sophie Harent/Martial Guédron*, scheda no. 4, in: *Beautés monstres. Curiosités, prodiges et phénomènes*, cat. della mostra (Nancy) a cura di *idem*, Parigi/Nancy 2009, pp. 203-204. L'iscrizione presente nel riquadro in basso a destra del foglio è la seguente: "Perche à gli Studiosi ingegni il leger' et udire / le cose maravigliose che gli antichi dei et altri / immortali fecero al mondo, et certamente che / chi considera à i loro mirabili fatti muttando / homini in pietre, pietre in homini, donne in / animali, in arbori, in aque, in ucelli et altre / cose stupende, ogni spirito gentile haverà / grandissima satisfatione et diletto veder' / qua la vera, et natural' effigie, de alchuni / di questi, questi qua dico, quali / veramente dal suo proprio / viso son' ritratti." Segue poi la sigla con le seguenti lettere tra loro intrecciate: "AM" e "BR" (la "B" è in realtà piccolissima), vale a dire *Ambrogio Brambilla* (ringrazio *Franco Paliaga* per avermi segnalato la corretta interpretazione di tale monogramma).
- ²² Cfr. *Alessandro Rosboch*, Grottesche in un codice notarile di Ogliaiano, in: *Boll. della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti* (atti del convegno "Archeologia e arte in Canavese" [Torino e Ivrea] a cura di *Bruno Signorelli/Pietro Uscello*), L, 1998, pp. 205-209 (ill. 8).
- ²³ Si possono qui ricordare anche alcuni noti disegni caricaturali inseriti in lettere o in documenti. Ad esempio Erasmo da Rotterdam si è autorappresentato con un nasone su un suo foglio manoscritto (steso prima del 1524): cfr. *William S. Heckscher*, Reflections on seeing Holbein's portrait of Erasmus at Longford Castle, in: *Essays in the history of art presented to Rudolf Wittkower*, a cura di *Douglas Frazer/Howard Hibbard/Milton J. Lewine*, Londra 1967, p. 135, ill. 8; e *Jürgen Döring*, Vereinfachung: sparsame Striche, in: *Bild als Waffe* (n. 1), p. 65, ill. 38. Altre autocaricature di Erasmo sono state pubblicate da *Erwin Panofsky*, Erasmo and the visual art, in: *Warburg Journal*, XXXII, 1969, p. 203, ill. 23c-d; e da *Kaenel* (n. 1), p. 139, ill. 9 (questa è databile tra il 1516 e il 1536). Invece *Albrecht Dürer* ha tracciato i propri tratti somatici caricaturali in una sua lettera datata 8 settembre 1506: cfr. *Roland Kanz*, Lachhafte Bilder. Sedimente des Komischen in der Kunst der frühen Neuzeit, in: *Das Komische in der Kunst*, a cura di *idem*, Colonia/Weimar/Vienna 2007, p. 37, ill. 6 (ringrazio *Wolfger Bulst* per avermi segnalato questo testo).
- ²⁴ Per gli influssi leonardeschi sul pittore milanese, cfr. *Giacomo Berra*, Arcimboldi: le teste 'caricate' leonardesche e le 'grillerie' dell'Accademia della Val di Blenio, in: *Rabisch* (n. 18), pp. 57-67. Sul dipinto si veda invece *idem*, scheda "Vertunno (ritratto di Rodolfo II)", in: *Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, cat. della mostra (Monaco) a cura di *Mina Gregori/Johann Georg Prinz von Hohenzollern*, Milano 2002, pp. 80-81; *Thomas DaCosta Kaufmann*, scheda no. IV.38, in: *Arcimboldo 1526-1593*, cat. della mostra (Parigi) a cura di *Sylvia Ferino-Pagden*, Milano 2007, p. 186; e *Thomas DaCosta Kaufmann*, Arcimboldo. Visual jokes, natural history, and still-life painting, Chicago/Londra 2009, *passim*. Si veda inoltre anche un mio saggio in parte dedicato al *Vertunno* che sarà pubblicato nel catalogo della mostra sull'Arcimboldi, curata da *Sylvia Ferino-Pagden*, che si terrà a Milano nel 2011. Ho già velocemente accennato alla possibilità che alcuni dipinti dell'Arcimboldi siano anche vere e proprie caricature in *Giacomo Berra*, scheda no. 39, in: *Vincenzo Campi: scene del quotidiano*, cat. della mostra (Cremona) a cura di *Franco Paliaga*, Milano 2000, p. 213. Il valore caricaturale del *Giurista* (Mariefred, Castello di Gripsholm), un altro dipinto dell'Arcimboldi, è stato ad esempio già sottolineato da una fonte cinquecentesca: cfr. *Gregorio Comanini*, *Il Figino, ovvero del fine della pittura. Dialogo*, Mantova 1591, pp. 50-51, il quale scrive: "Fù ridicolissimo quel ritratto, che per coman-

- damento dell'Imperatore Massimiliano egli [Arcimboldi] fece d'un certo Dottore, à cui tutto il volto era guasto dal mal francese, & pochi peluzzi erano al mento rimasti. D'animali, & di varij pesci arrostiti lo finse tutto; & in guisa gli riuscì, che chiunque lo rimirava, subitamente accorgeasi, quella essere la vera effigie del buon Legista." Ritornerò sull'argomento Arcimboldi e la caricatura, in maniera approfondita, in altra sede.
- ²⁵ Cfr. *Maria Mrozinska*, I disegni del Codice Bonola del Museo di Varsavia, cat. della mostra, Venezia 1959, pp. 77-78, scheda no. 50: **la studiosa in particolare scrive che "La testa di Rodrigo Borgia dagli orecchi d'asino (come nelle stampe degli eretici) è stata disegnata alla maniera di Leonardo"**. Sul Besozzi si veda *Donata Minonzio*, Contributi per Ambrogio Besozzi, in: *Rassegna di studi e di notizie*, IX, 1981, pp. 359-397.
- ²⁶ *Giulio Mancini*, *Considerazioni sulla pittura*, 1617-1621, a cura di *Adriana Marucchi/Luigi Salerno*, Roma 1956-1957, I, p. 136. Sul termine 'caricatura', si veda in particolare *Gerd Unverfehrt*, *Karikatur – Zur Geschichte eines Begriffs*, in: *Bild als Waffe* (n. 1), pp. 345-354.
- ²⁷ *Giovanni Antonio Massani* (*Giovanni Atanasio Mosini*), *Diverse figure al numero di ottanta, disegnate di penna nell'hore di recreatione da Annibale Carracci intagliate in rame, e cavate dagli originali da Simone Guilino parigino. Dedicata a tutti i virtuosi, et intendenti della professione della pittura, e del disegno*, Roma 1646, rist. anastatica Ancona 1993, per le citazioni del testo che seguiranno: pp. 15-16. Tutte le incisioni presenti in tale volume si possono vedere anche all'indirizzo web <http://www.istitutodatini.it/biblio/images/it/casanat/20b2-129/btm/elenco.htm>. Il testo del Massani è stato reso noto per la prima volta da *Denis Mahon*, *Studies in Seicento art and theory*, Londra 1947, pp. 233-275. Si veda anche: *Le arti di Bologna di Annibale Carracci*, a cura di *Alessandro Marabottini*, Roma 1966, pp. XIX-XXXII; e *Louis Lévy*, *Quelques remarques sur la caricature à partir de Léonard de Vinci et d'Annibal Carrache*, in: *Ridicolosa*, 9, 2002 (numero intitolato *Jules Champfleury*, a cura di *Louis Lévy*), pp. 129-157 (in questo articolo è inserito anche il testo del Massani tradotto in francese). Secondo *Diane De Grazia*, *Le stampe dei Carracci con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi*. Catalogo critico, Bologna 1984, p. 52, n. 83, il Massani attribuisce nel suo testo l'invenzione della caricatura ad Annibale perché stava scrivendo una prefazione ad una serie di stampe 'popolari' tratte dai disegni di Annibale, impresa alla quale non aveva invece partecipato Agostino.
- ²⁸ *Paolo Giordano Orsini*, *Paralello fra la città e la villa satire undici. Intendesi della città di residenza ove monarca abiti*, Bracciano 1648, satira VIII, pp. 65-66, vv. 103-114 (anche citato, parzialmente, in *Antonio Muñoz*, *Roma barocca*, Milano/Roma 1919, p. 370 e in *Pietro Cannata*, *Appunti biografici sui bambini Orsini*, in: *Gusto ed eleganza a corte. Il ritratto dei bambini Orsini*, cat. della mostra a cura di *Maria Selene Sconci*, Roma 2006, pp. 19-32, dove, a p. 30, si accenna anche alle due incisioni [questo articolo è consultabile anche in: <http://www.arti.beniculturali.it/publicazioni/altre/pdf/orsini.pdf>]). L'Orsini si era fatto fare il ritratto in scultura anche dal Bernini: cfr. *Francesco Petrucci*, *L'iconografia del principe romano e i ritratti del duca di Bracciano tra disegno e pittura*, in: *Carla Benocci*, *Paolo Giordano II Orsini nei ritratti di Bernini, Boselli, Leoni e Kornmann*, Roma 2006, pp. 34-55.
- ²⁹ *Gombrich/Kris*, 1938 tr. 1967 (n. 1), p. 194. Sul differente riconoscimento di una caricatura rispetto a un volto, cfr., ad esempio, *Robert Mauro/Michael Kubovy*, *Caricature and face recognition*, in: *Memory & Cognition*, 20, 1992, pp. 433-440.
- ³⁰ *Giovanni Baglione*, *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano VIII*, Roma 1642, p. 367 (vita di Giovan Battista Crescenzi).
- ³¹ Cfr. Orsini (n. 28), p. 99.
- ³² Cfr. *Paolo Giordano Orsini*, *Rime diverse*, Bracciano 1648, p. 10.
- ³³ *Giovan Pietro Bellori*, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672, p. 75. Anche l'abate *Luigi Lanzi*, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano 1809, 3^a ed. corretta ed accresciuta dall'autore, V, pp. 78-79 e p. 89, scrive: "Le stesse ricreazioni degli accademici erano ajuto dell'arte: disegnar paesini dal vero, formare qualche caricatura furono le usate industrie di Annibale [Carracci] e de' suoi accademici, quando attendevano a sollevarsi"; e più avanti ripete: "Potrebbe aggiugnersi anco l'uso delle caricature, che niuno meglio di lui [Annibale] seppe ritrarre da natura e crescere coll'idea."
- ³⁴ *Carlo Cesare Malvasia*, *Felsina pittrice [...]*, Bologna 1678, I, p. 379 e p. 469. *Jeremy Wood*, *Padre Resta as a collector of Carracci drawings*, in: *Master Drawings*, XXXIV, 1996, pp. 13-14, ill. 8, ha sottolineato che il collezionista padre Sebastiano Resta potrebbe aver ottenuto da Lelio Orsini (principe di Nerola) almeno uno dei fogli di caricature dei Carracci presenti nel suo "Libro de ritratti caricati" di cui parlano — come si è visto sopra — sia il Bellori, sia il Malvasia. Infatti, in una nota di padre Resta (che fa parte di una serie di note del collezionista milanese, tutte copiate da un inglese tra il 1711 e il 1714) si legge: "Caricature del Carracci / Erano le gioie del Sig[no]r Prencipe di Vico Varo D. Lelio Orsini" (p. 55, no. 86, Appendix I; si veda anche: "[Annibale]. Caricatura. Several Figures. G. 14": p. 64, Appendix II, G. 14; le parentesi quadre non sono mie). Cfr. la n. 64.
- ³⁵ *Filippo Baldinucci*, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno [...]*, Firenze 1681, p. 29.
- ³⁶ *Baldinucci* (n. 2), pp. 17-18.

- ³⁷ *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Firenze 1691, II, p. 290 (è uno dei significati della voce 'Caricare').
- ³⁸ *Caricature pittoresche di diverse attitudini e di varie figure. Date in luce da' Arnoldo Van Westerhout nella di cui bottega si vendono alli Cesarini in Roma*, Roma 1687 (diverse immagini di tale testo si possono vedere anche in: <http://www.istitutodatini.it/biblio/images/it/casanat/r2-18c3c/>).
- ³⁹ *Thomas Browne, A letter to a friend*, Londra 1690, p. 5 (anche in <http://penelope.uchicago.edu/letter/letter.html>). Lo stesso *Thomas Browne, Christian Morals*, Cambridge 1716, Part III, Sect. XIV, riutilizza il termine in italiano: "Expose not thy self by four footed manners unto monstrous draughts, & Caricatura representations." (Il testo è consultabile anche in <http://penelope.uchicago.edu/cmorals/cmorals.shtml>).
- ⁴⁰ *John Hughes* in: *The Spectator*, 15 novembre 1712, no. 537, ristampa Oxford 1995, IV, p. 417 (anche in <http://www.fullbooks.com:80/The-Spectator-Volumes-1-2-and-347.html>).
- ⁴¹ Cfr. *Ernst Kris*, *Zur Psychologie der Karikatur*, in: *Imago*, XX, 1934, pp. 450-466; versione inglese: *The psychology of caricature*, in: *The International Journal of Psychoanalysis*, XVII, 1936, pp. 285-303, tr. it. *Psicologia della caricatura*, in: *idem* (n. 1), pp. 169-184 (per le citazioni che seguiranno: pp. 170, 171, 176, 177).
- ⁴² Per il testo freudiano, si veda *Sigmund Freud*, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Lipsia/Vienna 1905; tr. it. *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Roma 1976.
- ⁴³ Cfr. *Kris* (n. 41), pp. 176-177. Sul rapporto tra il motto di spirito e la creazione artistica si veda in particolare *Ernst Hans Gombrich*, *Freud e la psicologia dell'arte. Stile, forma e struttura alla luce della psicanalisi*, Torino 1967.
- ⁴⁴ Cfr. *Gombrich/Kris*, 1938 tr. 1967 (n. 1), pp. 185-200. Su questi aspetti si veda anche *Maria Rosaria De Rosa*, *Motto di spirito e caricatura*, in: *Quadrangolo*, 8-9, 1976-1977, pp. 113-117. Più recentemente, però, lo stesso Gombrich ha cercato di attenuare parzialmente la sua tesi originaria che aveva condiviso con il Kris: cfr. *Ernst Hans Gombrich*, *Magic, myth & metaphor: reflections on pictorial satire*, atti del convegno (1989), in: *L'Art et les révolutions, conférences plenières*, Strasburgo 1990, pp. 23-66, tr. it. *Magia, mito e metafora: riflessioni sulla satira per immagini*, in: *Sentieri verso l'arte. I testi chiave di Ernst H. Gombrich*, a cura di *Richard Woodfield*, Milano 1997, pp. 331-353 (in particolare pp. 335-337).
- ⁴⁵ È noto che anche nella nostra società moderna alla caricatura o alla vignetta umoristica viene attribuito un forte carattere aggressivo se i temi trattati riguardano in particolare il 'sacro'. Su questo aspetto si veda soprattutto *François Bœspflug*, *Caricaturer Dieu? Pouvoirs et dangers de l'image*, Parigi 2006, tr. it. *La caricatura e il sacro. Islam, ebraismo e cristianesimo a confronto*, Milano 2007.
- ⁴⁶ Cfr. *Enrico Castelnuovo*, *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in: *Storia d'Italia*, V: I documenti, 2, Torino 1973, p. 1076.
- ⁴⁷ *Albrecht Dürer, Vier Bücher von menschlicher Proportion*, Norimberga 1528, tr. latina: *De simmetria partium in rectis formis humanorum corporum [...]*, Norimberga (1532 solo primi due libri) 1534, tr. it. (con aggiunte di *Giovan Paolo Gallucci Salodiano*): *Della simmetria dei corpi humani. Libri quattro nuovamente tradotti dalla lingua latina nella italiana da M. Gio Paolo Gallucci Salodiano. Et accresciuti del quinto libro [...]*, Venezia 1591, p. 83v. Su questo testo si veda in particolare *Marcello Pezza*, *Albrecht Dürer e la teoria delle proporzioni dei corpi umani*. In appendice l'edizione del 1591, Roma 2007. Si veda inoltre *Gerd Unverfehrt*, *Groteske: Körper und Köpfe*, in: *Bild als Waffe* (n. 1), p. 21. Alcuni principi elaborati da Dürer si ritroveranno anche in *Francis Grose*, *Rules for drawing caricatures, with an essay on comic painting*, Londra 1788; tr. francese: *Principes de caricatures, suivis d'un essai sur la peinture comique*, Parigi 1802, in particolare le tavv. I, III, V, VI.
- ⁴⁸ *Johannes Indagine, Introductiones apotelesmaticae elegantes, in chiromantiam, physionomiam, astrologiam naturalem, complexionem hominum, naturas planetarum, cum periaxiomatibus de faciebus signorum, & canonicibus de aegritudinibus, nusquam ferè simili tractata compendio*, (I ed. Francoforte 1522) Lione 1582, p. 85. Diverse illustrazioni tratte dai testi di fisiognomica si possono trovare anche in *Ulrich Reißer*, *Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance. Der Einfluß charakterologischer Lehren auf Kunst und Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*, Monaco 1997.
- ⁴⁹ Cfr., in particolare, *Diane De Grazia*, *L'altro Carracci della Galleria Farnese: Agostino come inventore*, in: *Les Carraches et les décors profanes*, convegno (1986), Roma 1988, p. 106.
- ⁵⁰ Cfr. *Donald Posner*, *Annibale Carracci. A study in the reform of Italian painting around 1590*, Londra 1971, I, pp. 65-70.
- ⁵¹ Cfr. *Rudolf Wittkower*, *The drawings of the Carracci in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londra 1952, p. 17, ill. V.
- ⁵² Cfr. *Giacomo Berra*, scheda no. 54, in: *Rabisch* (n. 18), p. 220, ill. p. 209.
- ⁵³ *Malvasia* (n. 34), I, p. 379.
- ⁵⁴ Si veda in particolare *Wood* (n. 34), pp. 13-14, ill. 8 (che propone di identificare questo disegno con quello posseduto da padre Resta [cfr. la n. 34]); inoltre si veda, soprattutto per il riferimento a monsignor Agucchi, *Daniele Benati*, scheda no. VIII.11, in: *Annibale Carracci*, cat. della mostra (Bologna) a cura di *Daniele Benati*

- Eugenio Riccòmini, Milano 2006, pp. 388-389 con bibliografia precedente. Per il *Ritratto di monsignor Giovan Battista Agucchi* si veda, nello stesso catalogo, *idem*, scheda no. VIII.13, pp. 392-393. Un altro interessante disegno caricaturale di Annibale è conservato al British Museum. È interpretato come la *Caricatura di due filosofi*. Il filosofo di sinistra è seduto, mentre quello di destra, nerissimo di barba, è in piedi e sembra parodiare un discorso intellettuale: cfr. *Clare Robertson*, scheda no. 70, in: *Clare Robertson/Catherine Whistler*, Drawings by the Carracci from British collections, cat. della mostra (Oxford/London), Oxford 1996, p. 118, ill. 45 verso.
- ⁵⁵ Cfr. *Per Bjurström/Catherine Loisel/Elizabeth Pilliod*, Drawings, in: Swedish public collections. Italian drawings. Florence, Siena, Modena, Bologna, Stoccolma 2002, no. 1366. L'assegnazione dei disegni caricaturali ai due fratelli è comunque ancora controversa. Ad esempio un disegno con diversi ritratti 'caricati' conservato nel Nationalmuseum di Stoccolma (NM 939/1863 verso) è riferito da alcuni studiosi ad Agostino, ma da altri ad Annibale: cfr. *ibidem*, no. 1399; e *Per Bjurström*, Drawing from the age of the Carracci. Seventeenth century Bolognese drawings from the Nationalmuseum, Stockholm, cat. della mostra, Oxford 2002, pp. 64-65, no. 24.
- ⁵⁶ Per un'indagine sulle diverse teorie proporzionali adottate dagli artisti e sul loro sviluppo sino alla fine del XVI secolo si veda in particolare *Giacomo Berra*, La storia dei canoni proporzionali del corpo umano e gli sviluppi in area lombarda alla fine del Cinquecento, in: Raccolta Vinciana, XXV, 1993, pp. 159-310.
- ⁵⁷ Cfr. *Les songes drolatiques de Pantagruel, ou sont contenues plusieurs figures de l'invention de maistre François Rabelais: & derniere œuvre d'iceluy, pour la recreation des bons esprits*, Parigi 1565; ed. in: *Les songes drolatiques de Pantagruel*. Cent vingt gravures attribuées à François Rabelais, introduzione di *Michel Jeanneret*, La Chaux-de-Fonds 1989.
- ⁵⁸ *Massani* (n. 27), p. 16.
- ⁵⁹ Cfr. *Giovanni Battista Della Porta, De humana physiognomonia*, Vico Equense 1586, p. 59. Sulla fisiognomica si veda, in particolare, *Cosimo Caputo*, La struttura del segno fisiognomico (G.B. Della Porta e l'universo culturale del Cinquecento), in: *Il Protagora*, 1, 1982, pp. 63-102; *Lucia Rodler*, I silenzi mimici del volto. Studi sulla tradizione fisiognomica italiana tra Cinque e Seicento, Ospedaletto (Pisa) 1991; *Norbert Borrmann*, Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland, Colonia 1994; *Katherine Hart*, Physiognomy and the art of caricature, in: The faces of physiognomy: interdisciplinary approaches to Johann Caspar Lavater, a cura di *Ellis Shookman*, Columbia (SC) 1993, pp. 126-138; *Flavio Caroli*, Storia della fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud, Milano 1995; *Patrizia Magli*, Il volto e l'anima. Fisiognomica e passioni, Milano (1995) 2ª ed. 1996; *Reißer* (n. 48); *L'anima e il volto*. Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon, cat. della mostra a cura di *Flavio Caroli*, Milano 1998; *Laurent Baridon/Martial Guédron*, La physiognomonie zoologique et les arts figuratifs, in: *Histoire de l'art*, 49, 2001, pp. 11-19.
- ⁶⁰ *Bellori* (n. 33), p. 75.
- ⁶¹ *André Félibien, Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Parigi 1666, nuova ed. Trévoux 1725, III, pp. 266-267 (anche in <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108369s/f1.chemindefer>).
- ⁶² Cfr. *Posner* (n. 50), ill. 58 (attribuito ad Agostino) (lo stesso studioso — ill. 64 — riferisce ad Agostino un disegno in cui compaiono degli studi di raffronto tra un'aquila ed un profilo di un uomo). Si veda anche *Clare Robertson*, scheda no. 38, in: *Robertson/Whistler* (n. 54), p. 82 (attribuito ad Agostino); e *Catherine Loisel*, scheda no. 82, in: *The drawings of Annibale Carracci*, cat. della mostra a cura di *Daniele Benati et al.*, Washington 1999, p. 258, ill. 2 (attribuito ad Annibale). In un disegno di Agostino (Cambridge, Fogg Art Museum) si vede il confronto tra una testa di grottesca a forma di drago e alcuni profili umani: cfr. *De Grazia* (n. 27), p. 53, ill. 17.
- ⁶³ *Malvasia* (n. 34), I, p. 469.
- ⁶⁴ Cfr. *Gombrich/Kris*, 1938 tr. 1967 (n. 1), p. 192, ill. 75; e *Gombrich* (n. 1), p. 417, ill. 282. Gli espedienti umoristici che, come si è visto, furono usati dai Carracci potrebbero forse render ragione di una "Caricatura" attribuita a un seguace di Annibale Carracci (Chatsworth, Devonshire Collection). Il disegno raffigura un giovane con cappello, visto di spalle, seduto davanti ad un cavalletto da pittore, mentre è intento a disegnare o a dipingere. In realtà sembra un disegno normalissimo. Invece la scritta posta in basso recita: "Caricatura d'Alessandraccio, Facchino, Modello d'Annibale" (*Wood* [n. 34], p. 13; p. 16, ill. 11-12; e p. 67, Appendix II, GG. 34: "Caricatura of Aless^o Faccino. GG. 34"). La frase ci stupisce. Tuttavia, se non si tratta di un palese errore, possiamo cercare di immaginare che il divertimento ironico e caricaturale stava forse nel contrasto tra il giovane personaggio, che era un semplice facchino e un modello, e il suo apparente atteggiamento da pittore provetto intento a rappresentare o a copiare qualcosa: forse si trattava di una burla nei confronti di un modello che aveva manifestato delle pretese artistiche.
- ⁶⁵ Cfr. *James Byam Shaw*, Drawings by old masters at Christ Church, Oxford, Oxford 1976, I, p. 257, no. 981 (con la trascrizione di alcune frasi scritte sul foglio), II, ill. 588; *Catherine R. Puglisi*, Francesco Albani, New Haven/Londra 1999, p. 229. Anche di *Andrea Sacchi* (Nettuno, 1599 – Roma, 1661), un allievo del Cavalier

d'Arpino e dell'Albani, è documentato un disegno caricaturale: cfr. *Anthony Blunt/Hereward Lester Cooke*, *The Roman drawings of the XVII and XVIII century in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londra 1960, p. 13.

⁶⁶ *Malvasia* (n. 34), I, p. 564. Lo stesso Malvasia in un altro passo (*ibidem*, I, p. 469) ripete il concetto secondo il quale la vocazione pittorica poteva essere sollecitata dalla pratica della caricatura: "Erano così in uso queste caricature, che ò per gusto, o per vendetta si sentì talora tratto a provarvisi chi ne meno ebbe mai i principii del disegno, ed occorre, che da quegl'innocenti segni riconosciuta la pronta disposizione, fù poi esortato all'Arte, e a quella promosso, ed avanzato, divenendone Maestro; come esser accaduto al Camullo, & a Leonello Spada, più volte sentii da Cavadone." Sul rapporto tra il Faccini e i Carracci si veda, ad esempio, *Donald Posner*, *Pietro Faccini and the Carracci. Notes on some drawings in the Louvre*, in: *Paragone*, XI, 131, 1960, pp. 51-56; ed *Emilio Negro/Nicosetta Roio*, *Pietro Faccini, 1775/76-1602*, Modena 1997 (non mi risulta che in questi studi siano state rese note delle caricature del Faccini).

⁶⁷ Cfr. *Baridon/Guédron* (n. 1), p. 52, ill. 59. È noto che nella produzione del bolognese Bartolomeo Passerotti (Bologna 1529-1592) si possono trovare diverse teste grottesche fortemente caricate. Ad esempio, uno dei suoi lavori più interessanti in tal senso è certamente il dipinto con *Due vecchi abbracciati* (collezione Federico Zeri). Ma la tela, che raffigura delle effusioni amorose tra due anziani, pur essendo straordinariamente efficace per le accentuate deformazioni caricaturali (non prive di influssi leonardeschi), non può tuttavia essere considerata una caricatura vera e propria. Su questo bizzarro dipinto si veda in particolare *Francesco Porzio*, scheda no. 52, in: *Rabisch* (n. 18), pp. 207 (ill.), 219-220. Sulla scia del Passerotti fu anche Camillo Procaccini (Parma, 1561 – Milano, 1629) del quale sono note diverse teste grottesche. In particolare in un suo *Foglio di studi* (Oxford, The Ashmolean Museum), compagno, in basso a sinistra, quattro teste di profilo fortemente grottesche e, forse, anche caricaturali: cfr. *Daniele Cassinelli/Paolo Vanoli*, "Chi muta paese, cangia ventura". L'affermazione di Camillo Procaccini in Lombardia, in: *Camillo Procaccini (1561-1629). Le sperimentazioni giovanili tra Emilia, Lombardia e Canton Ticino*, cat. della mostra (Rancate) a cura di *ibidem*, Cinisello Balsamo 2007, pp. 71-73.

⁶⁸ *Mancini* (n. 26), p. 243 (cfr. anche p. 136).

⁶⁹ *Giovan Battista Passeri, Vite de' pittori scultori ed architetti che anno lavorato in Roma morti dal 1641 al 1673*, Roma 1772, p. 41 (il corsivo è mio).

⁷⁰ Cfr. *John Pope-Hennessy*, *A caricature by Domenichino*, in: *Burl. Mag.*, XCIV, 1952, pp. 167-168, ill. 15. Si veda anche *Richard E. Spear*, *Domenichino*, New Haven 1982, I, p. 40, II, ill. 391, il quale, presentando il disegno di un *Suonatore di liuto* del Louvre (I, p. 40, II, ill. 392), pur notando in esso una certa carica espressiva lo interpreta correttamente come una figura di genere e non tanto come una caricatura; e *Michael Jaffé*, *The Devonshire collection of Italian drawings. Bolognese and Emilian schools*, Londra 1994, p. 119, no. 533, il quale, invece, in riferimento allo stesso disegno del *Suonatore di liuto* ritiene, a mio parere erroneamente, che si tratti di una caricatura vera e propria. Questo stesso studioso (*ibidem*) attribuisce al Domenichino anche un foglio con caricature (recto e verso) catalogato come anonimo nel Plymouth City Museum and Art Gallery. Sul *Suonatore di liuto* del Domenichino si veda anche *Simonetta Prosperi Valenti Rodinò*, *Il disegno per Bellori*, in: *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, cat. della mostra a cura di *Evelina Borea/Carlo Gasparri*, con la collaborazione di *Luciana Arcangeli/Lucilla de Lachenal*, Roma 2000, I, p. 136, ill. 7: il disegno è intitolato: *Caricatura di Passeri (?) con liuto*.

⁷¹ Cfr. *Spear* (n. 70), I, p. 40.

⁷² *Passeri* (n. 69), p. 370.

⁷³ Documento citato in *Fausto Gozzi*, "Dai, dai al 'mat". Il Guercino e la caricatura, in: *Nel segno del Guercino: disegni dalle collezioni Mahon, Oxford e Cento / Guercino as master draftsman: drawings from the Mahon Collection, the Ashmolean Museum at Oxford, and the city of Cento*, cat. della mostra a cura di *Massimo Pulini*, Cento 2005, p. 38 (questo ricercatore — che sta preparando uno studio sulle opere citate in tale "Inventario" — ricorda anche, alle pp. 38-40, che tra i libri rimasti del Guercino figurava pure una copia del "Trattato della pittura" di Leonardo, molto probabilmente ricevuto nel 1654 dal francese Raphael Dufresnoy). Bisogna però notare che alcuni dei disegni del Guercino definiti caricaturali sono in realtà delle gustose scene di genere legate anche al mondo della commedia dell'arte.

⁷⁴ Cfr. *Felton Gibbons*, *Catalogue of Italian drawings in the Art Museum, Princeton University*, Princeton 1977, I, pp. 104 sgg. Ma si veda anche, per altre caricature, *Denis Mahon/Nicholas Turner*, *The drawings of Guercino in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Cambridge et al. 1989, pp. 117 sgg.; e *Denis Mahon*, *Giovanni Francesco Barbieri. Il Guercino 1591-1666. Disegni*, cat. della mostra (1991), Bologna 1992, pp. 300-305.

⁷⁵ Citato in *Jacob Bean*, *Italian drawings in the Art Museum, Princeton University; 106 selected examples*, New York 1966, p. 35, no. 45; e in *Laura Corti*, in: *Fernando Tempesti/Laura Corti*, *Maestri della caricatura*, Firenze 1979, p. 25, no. 17a.

⁷⁶ Cfr. *Gozzi* (n. 73), p. 42, il quale sottolinea che alcuni dei soggetti riprodotti dal Guercino sono in effetti colpiti da vere e proprie malattie deformanti.

- ⁷⁷ Cfr. *Gibbons* (n. 74), I, p. 105, no. 283, II, no. 283.
- ⁷⁸ Cfr. *David M. Stone*, Guercino master draftsman. Works from North American collections, cat. della mostra (Cambridge, Mass./Ottawa/Cleveland), Bologna 1991, pp. 204-205, no. 90; e *Gozzi* (n. 73), pp. 38, 40, 44, ill. 23.
- ⁷⁹ Cfr. *Catherine Loisel*, scheda no. 42, in *Diederik Bakhuys/Luisa Berretti/Catherine Loisel*, Le génie de Bologne des Carracci aux Gandolfi. Dessins des XVII^e et XVIII^e siècles, cat. della mostra (Rouen), Montreuil 2006, pp. 100-101. Una copia di questo disegno di mano di Livio Mehus (ca. 1630-1691) è conservata presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi: cfr. *Nicholas Turner*, scheda no. 80, in: Guercino: la scuola, la maniera. I disegni degli Uffizi, a cura di *idem*, Firenze 2008, pp. 125-126 (dove è pubblicata anche la descrizione del disegno — sopra citata — fatta dal collezionista settecentesco; la parentesi quadra e i puntini di sospensione non sono miei). Stranamente, però, il Turner scrive che la caricatura originale del Guercino “è andata perduta”.
- ⁸⁰ Cfr. *Corti* (n. 75), p. 28, no. 27, tav. XXVII/27; e *Nicholas Turner*, scheda no. 64, in: *Guercino* (n. 79), pp. 108-109.
- ⁸¹ Cfr. *Gibbons* (n. 74), I, p. 91, no. 235, II, no. 235.
- ⁸² *Luigi Ignazio Albergati Capacelli*, Palazzo Albergati Capacelli e delle pitture con piante, Bologna 1837, p. 23.
- ⁸³ Cfr. *Catherine Loisel*, scheda no. 73, in: *Bakhuys/Berretti/Loisel* (n. 79), pp. 160-163.
- ⁸⁴ Cfr. *Eugenio Riccomini*, Giovanni Antonio Burrini, Ozzano Emilia (Bologna) 1999, p. 217; in questo volume (p. 244, ni. 91-146) si possono trovare diverse altre caricature dell'artista. Si segnala, inoltre, che un disegno con un nano, opera del bolognese Giovanni Gioseffo Dal Sole (Bologna, 1654-1719), è stato considerato una caricatura: cfr. *Bjurström/Loisel/Pilliod* (n. 55), no. 1487. In realtà non si tratta di una caricatura, ma di un disegno di un vero e proprio nano. Anche di Girolamo Mattioli (Bologna, artista documentato intorno al 1600), un allievo dei Carracci, sono state segnalate delle caricature: cfr. *Nicosetta Roio*, Episodi minori di carraccismo. Dall'Accademia dei Desiderosi all'eredità di Ludovico, Agostino e Annibale a Bologna, in: *La scuola dei Carracci. Dall'Accademia alla bottega di Ludovico*, a cura di *Emilio Negro/Massimo Pironcini*, Modena 1994, p. 25 e ill. 10 (questi disegni, però, rientrano più propriamente nel genere giocoso dei “caromogi” di cui si parlerà più avanti).
- ⁸⁵ Su Jacques Callot, si veda, ad esempio, *Manuela Kahn-Rossi*, Le rôle de Jacques Callot dans la naissance d'un genre: la caricature, in: Jacques Callot (1592-1635), convegno (1992), Parigi 1993, pp. 261-277.
- ⁸⁶ Cfr. *Franca Varignana*, Le incisioni di Giuseppe Maria Mitelli, Bologna 1978, p. 355, no. 167; e *Richard Hemphill*, Comic drawings by Pietro de' Rossi etched by Giuseppe Maria Mitelli, in: *Master Drawings*, XXXIV, 1996, pp. 279-291. Per altri disegni attribuiti al de' Rossi (alcuni dei quali in precedenza riferiti ad Annibale Carracci) si veda *Wilhelm Boeck*, Die bolognesischen Meister des Karikaturenbandes der Münchner graphischen Sammlung, in: *Münchner Jb.*, V, 1954, pp. 154-173; e *idem*, Inkunabeln der Bildniskarikatur bei bologneser Zeichnern des 17. Jahrhunderts von Freunden und Schülern zum 60. Geburtstag, Stoccarda 1968, pp. XVII sgg., ill. 12-16.
- ⁸⁷ Sulla comicità del ‘pancione’, si veda *Jürgen Döring*, Übertreibung: dicke Bäuche, in: *Bild als Waffe* (n. 1), pp. 43-45.
- ⁸⁸ *Malvasia* (n. 34), II, pp. 122-126, p. 123.
- ⁸⁹ *Ibidem*, p. 124.
- ⁹⁰ *Ibidem*, p. 123.
- ⁹¹ *Gabriele Paleotti*, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane, diviso in cinque libri [...]*, Bologna 1582, ed. in: *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di *Paola Barocchi*, Bari 1961, II, p. 390.
- ⁹² Cfr. *Boeck*, 1954 (n. 86), pp. 162, 164-165, ill. 8; e *idem*, 1968 (n. 86), pp. XVII sgg., ill. 13.
- ⁹³ Cfr. *Boeck*, 1954 (n. 86), pp. 170, 172, ill. 18; e *idem*, 1968 (n. 86), ill. 27.
- ⁹⁴ Cfr. le nn. 66 e 75.
- ⁹⁵ Cfr. *Otto Kurz*, Bolognese drawings of the XVII & XVIII centuries in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, with a new appendix to the catalogue by *Henrietta McBurney*, Bologna 1988, pp. 138-139, no. 538, ill. 77. Cfr. anche *Massimo Pironcini*, Leonello Spada, in: *idem* (et. al.), Leonello Spada, Manerba del Garda (Brescia) 2002, p. 53; e *Lothar Sickel*, Spada's Letter to Guercino, in: *Paragone*, LIV, 641, 2003, pp. 26-32.
- ⁹⁶ Cfr. *Boeck*, 1954 (n. 86), p. 157; e *Bjurström/Loisel/Pilliod* (n. 55), no. 1454, dove si ricorda che per tale disegno, riferibile alla scuola dei Carracci, sono stati suggeriti anche i nomi di Giuseppe Maria Mitelli e, appunto, anche quello di Leonello Spada. In questo testo il disegno viene intitolato “Singing dwarf with his wife”: in realtà non si tratta proprio di un nano, ma di un cantore che viene rappresentato secondo il tipico espediente caricaturale — di cui si è già parlato — che consiste nell'ingigantire umoristicamente la testa rispetto al resto del corpo.
- ⁹⁷ Propongo qui una trascrizione leggermente corretta rispetto a quella pubblicata *ibidem*.
- ⁹⁸ Cfr. *Irving Lavin*, Bernini and the art of social satire, in: *Drawings by Gianlorenzo Bernini. From the Museum*

- der Bildenden Künste Leipzig, German Democratic Republic, cat. della mostra a cura di *idem* et al., Princeton 1981, p. 36. Lo studioso (*ibidem*, pp. 35-36) ricorda pure che in un disegno di Pieter van Laer, soprannominato "il Bamboccio", è rappresentato l'interno di una taverna romana con, sullo sfondo, una parete sulla quale appaiono disegnate alcune figure grottesche e anche una caricatura di profilo (tale saggio è stato poi ripubblicato con ampliamenti in *idem*, *High and Low before their time: Bernini and the art of social satire*, in: *Modern art and popular: Readings in High & Low*, a cura di *Kirk Varnedoe/Adam Gopnik*, New York 1990, p. 22).
- ⁹⁹ Cfr. *Ann Sutherland Harris*, Angelo de' Rossi, Bernini, and the art of caricatures, in: *Master Drawings*, VIII, 1975, p. 159, ill. 24.
- ¹⁰⁰ *Filippo Baldinucci*, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino scultore, architetto, e pittore*, Firenze 1682, p. 66. Si veda anche *Francesco Petrucci*, Bernini pittore. Dal disegno al "maraviglioso composto", Roma 2006, pp. 28-31.
- ¹⁰¹ *Domenico Bernini*, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino, descritta da Domenico Bernino suo figlio*, Roma 1713, rist. anast. Perugia 1999, p. 28.
- ¹⁰² Cfr. *Leandro Ozzola*, Tre lettere inedite riguardanti il Bernini, in: *L'Arte*, IX, 1906, p. 205.
- ¹⁰³ *Paul Fréart de Chantelou*, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, 1668 ca., ed. a cura di *Milovan Stanić*, Parigi 2001, p. 127 ("Mercredi 19 août" 1665), tr. it. di *Stefano Bottari*, *Viaggio del Cavalier Bernini in Francia*, Palermo 1988, p. 121.
- ¹⁰⁴ *André Félibien*, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, Parigi 1676, p. 520 (interamente pubblicato anche in <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50597k/f1.chemindefer>).
- ¹⁰⁵ Cfr. *Luca Beltrami*, *Il cavalier Bernino caricaturista (nel III centenario dalla nascita). Con disegni inediti*, Milano 1898; *Heinrich Brauer/Rudolf Wittkower*, Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini, Berlino 1931, rist. 1969, I, pp. 180-184, II, ill. 144-148; *Erwin Panofsky*, What is Baroque? (relazione del 1934), tr. it. Che cos'è il barocco?, in: *Tre saggi sullo stile. Il barocco, il cinema, la Rolls-Royce*, a cura di *Irwing Lavin*, Milano 1996, pp. 86-89; *Maurizio Fagiolo Dell'Arco/Marcello Fagiolo Dell'Arco*, Bernini. Una introduzione al gran teatro del barocco, Roma 1967, pp. 200-208; *Ann Sutherland Harris*, Selected drawings of Gian Lorenzo Bernini, New York 1977, pp. XVII, XVIII, XXIV, ni. 38-41, 100; *Valentino Martinelli*, Ritratti, caricature, composizioni, modelli, invenzioni di Gian Lorenzo Bernini e della sua scuola, in: *Bernini in Vaticano*, cat. della mostra, Roma 1981, pp. 15-36 (ripubblicato in: *Bernini e la pittura*, a cura di *Daniela Gallavotti Cavallero*, Roma 2003, pp. 55-71); *Laura Russo*, schede ni. 17-32, in: *Bernini in Vaticano*, cat. della mostra, Roma 1981, pp. 48-55; *Luigi Grassi*, Gian Lorenzo Bernini e Fréart de Chantelou, Salvator Rosa e Nicolò Simonelli: due accademie e una caricatura, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Milano 1984, II, p. 633 (con bibliografia precedente). Questo studioso, in particolare, tende ad essere meno severo nelle attribuzioni. Egli infatti ritiene che diversi fogli, solitamente considerati copie secentesche di originali berniniani, possono invece essere attribuiti allo stesso Bernini, il quale potrebbe aver replicato per se stesso delle proprie caricature create in altri momenti e delle quali non era più in possesso per svariati motivi (una tesi simile era stata sostenuta anche da *Giovanni Incisa della Rocchetta*, I disegni di Gian Lorenzo Bernini sulla scorta di un libro recente, in: *Roma. Rivista di studi e di vita romana*, 1932, pp. 509-510). Una *Caricatura di un cavaliere del Bernini* è stata pubblicata da *Janos Scholz*, *Italian master drawings 1350-1800 from the Janos Scholz Collection*, New York 1976, p. XVIII, no. 89, ill. 89. Sulle caricature del Bernini si veda anche il recente articolo di *Avigdor W.G. Poseq*, A note on Bernini's two- and three-dimensional caricatures, in: *Source*, XXVI, 2, 2007, pp. 16-22.
- ¹⁰⁶ Cfr. *Lavin* (n. 98), p. 29, ill. 8 e p. 36.
- ¹⁰⁷ *Fréart de Chantelou* (n. 103), p. 172 ("Jeudi 10 septembre" 1665); tr. it. p. 156 (10 settembre 1665).
- ¹⁰⁸ Per queste caricature si veda l'ancora fondamentale testo di *Brauer/Wittkower* (n. 105), I, pp. 180-184, II, ill. 144-148. Cfr. anche *Fagiolo Dell'Arco/Fagiolo Dell'Arco* (n. 105), pp. 200-208; e *Russo* (n. 105), p. 55.
- ¹⁰⁹ Cfr. *Fagiolo Dell'Arco/Fagiolo Dell'Arco* (n. 105), p. 253, ill. 102; *Grassi* (n. 105), pp. 633, 735, ill. 620.
- ¹¹⁰ Cfr. *Mabon* (n. 74), p. 299, scrive che il Mola aveva certamente "familiarità" anche con le caricature del Guercino e pertanto tende ad attribuire al Mola una *Caricatura di calzolaio* (collezione privata) dallo studioso stesso riferito in precedenza al Guercino.
- ¹¹¹ *Lione Pascoli*, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, Roma 1730-1736, I, p. 128.
- ¹¹² Cfr., anche per le osservazioni seguenti, *Manuela Kahn-Rossi*, Pier Francesco Mola e la caricatura, in: *Pier Francesco Mola 1612-1666*, cat. della mostra (Lugano/Roma), Milano 1989, pp. 121 sgg. Alcune caricature del Mola sono state pubblicate anche in *Erich Schleier*, Pier Francesco Mola a S. Maria della Quercia, in: *Antichità viva*, XVI, 6, 1977, pp. 16-17, ill. 8-9. Una caricatura (ora al Louvre) con l'artista che rappresenta se stesso morto, disteso e circondato dai simboli della morte è stata pubblicata da *Davis Bruce*, Pier Francesco Mola's autobiographical caricatures: a postscript, in: *Master Drawings*, XXIX, 1991, pp. 48-51, ill. 20. Un'altra caricatura del Mola è stata resa nota da *Per Bjurström/Börje Magnusson*, *Drawings in Swedish public collections*. Umbria, Rome, Naples, Stoccolma 1998, no. 771. Un'altra ancora da *Nicholas Turner*, Mola's caricature portrait of the Genoese collector and dealer Gerolamo Panesi, in: *Master Drawings*, XLVII, 2009,

- pp. 516-519. Recentemente, inoltre, è stato pubblicato un bel disegno con diverse teste caricaturali (*Tredici caricature*) conservato al Louvre che è attribuito ad "Anonimo imitatore di Pierfrancesco Mola": cfr. *Roberta Serra*, Presenze emiliane nella raccolta di disegni di Filippo Baldinucci al Louvre, in: *Paragone*, LX, 709-711, 2009, p. 97, ill. 58.
- ¹¹³ Cfr. *Walter Vitzthum*, I disegni dei maestri. Il Barocco a Roma, Milano 1971, p. 71, ill. 18.
- ¹¹⁴ Cfr. *Christopher White*, scheda no. 59, in: Italian drawings from the collection of Janos Scholz, cat. della mostra (Londra/Liverpool/Edinburgo), Londra 1968, p. n.n.; *Nicholas Turner*, III. Disegni, in: Pier Francesco Mola (n. 112), scheda no. III.96, p. 280; *Anna Ricatti*, scheda, in: L'anima e il volto (n. 59), p. 263. Secondo *Ruth Little*, scheda no. 22, in: Caricature and its role (n. 1), p. 26, i due personaggi potrebbero, però, non essere delle persone reali. Per rimanere sempre in ambito romano si segnala anche la seguente fonte. In un documento del 5 aprile 1635 (sono gli atti di un processo) emerge che il pittore genovese Giovan Battista Greppi e il pittore Gerolamo Petriagnano da Forlì, durante la recitazione di una commedia rappresentata a carnevale presso la casa romana del signor Nicola Soderini, presentarono dei ritratti satirici. Tale episodio è raccontato dallo scultore romano Francesco Grassi, un testimone del processo, il quale così riferisce: "In una scena [della commedia] il Greppi ed il Petriagnano tirarono fuori *certi ritratti forse in satira di qualcuno* ma non so a chi alludessero perché io sono scultore e loro pittori e non pratico con loro." (Cfr. *Antonino Bertolotti*, Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Ricerche e studi negli archivi romani, Mantova 1884, rist. anastatica Bologna 1965, p. 181; il corsivo è mio.) È molto probabile, anche se non sicurissimo, che tale testimone faccia riferimento a 'ritratti caricaturali'.
- ¹¹⁵ *Filippo Baldinucci*, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze 1681-1728, V, 1728, p. 578.
- ¹¹⁶ Cfr. *Michael Mahoney*, The drawings of Salvator Rosa, New York/Londra 1977, I, p. 309, II, ill. 25.15. Una *Caricatura dedicata a Nicolò Simonelli* del Rosa (ma forse è solo un ritratto) è stata pubblicata anche da *Grassi* (n. 105), II, pp. 634, 636, ill. 622 (stranamente, però, tale studioso sostiene che Salvator Rosa "non ha frequentato il 'genere' d'arte della caricatura"). Si dedicò alla caricatura anche il pittore *Ciro Ferri* (Roma, 1634-1689): cfr. *Maria Giannatiempo*, Disegni di Pietro da Cortona e *Ciro Ferri* dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, Roma 1977, p. 28, ill. 6v; pp. 30-31, ill. 13r; p. 42, ill. 54r-v; p. 64, ill. 131v; e *Prosperi Valenti Rodinò*, 2009 (n. 1), p. 260.
- ¹¹⁷ Cfr. *Alfonso E. Pérez Sánchez*, I grandi disegni italiani nelle collezioni di Madrid, Milano 1977, p. 73 e tav. 50.
- ¹¹⁸ Cfr. *Nicholas Turner*, Italian baroque drawings, Londra 1980, pp. 80-81 (ill.), scheda no. 31. Sull'attività caricaturale dell'artista si veda anche *Prosperi Valenti Rodinò*, 2009 (n. 1), pp. 262-264, ill. 3.
- ¹¹⁹ Cfr. *Dieter Graf*, schede, in: *Maurizio Fagiolo Dell'Arco/Dieter Graf/Francesco Petrucci*, Giovan Battista Gaulli. Il Baciccio 1639-1709, cat. della mostra (Ariccia), Milano 1999, pp. 287 sgg.
- ¹²⁰ *Carlo Giuseppe Ratti/Raffaello Soprani*, *Delle vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi*, Genova 1768-1769, II, 1769, p. 79.
- ¹²¹ Cfr. *Graf* (n. 119), p. 287, no. 63, p. 260, ill. 2.
- ¹²² *Pascoli* (n. 111), I, pp. 275-276.
- ¹²³ Cfr. *Sutherland Harris* (n. 99), p. 158 e ill. 15. Si veda anche *Ruth Little*, scheda no. 24, in: Caricature and its role (n. 1), p. 27. Sul de' Rossi si veda anche *Prosperi Valenti Rodinò*, 2009 (n. 1), pp. 260-261, ill. 2.
- ¹²⁴ Cfr. *Giuseppe Bonaccorso*, scheda no. I.4, in: Borromini e l'universo barocco, cat. della mostra a cura di *Richard Bösel/Christoph L. Frommel*, Milano 2000, p. 17, il quale, però, dubita che le due scritte poste sul disegno siano autografe.
- ¹²⁵ *Lanzi* (n. 33), II, p. 239.
- ¹²⁶ *Giuseppe Pavanello*, "Tutta la vita, dal principio alla fine, è una comica assurdità", ovvero "il segreto di Pulcinella", in: Tiepolo. Ironia e comico, cat. della mostra a cura di *Adriano Mariuz/Giuseppe Pavanello*, Venezia 2004, p. 16.
- ¹²⁷ Cfr. *Edward J. Olszewski*, The new world of Pier Leone Ghezzi, in: *Art Journal*, XLIII, 4, 1983, pp. 325-330; *Antonella Pampalone*, I "volti" della storia nelle caricature della collezione di Pier Leone Ghezzi, in: *Artisti e mecenati. Dipinti, disegni, sculture e carteggi nella Roma curiale*, a cura di *Elisa Debenedetti*, Roma 1996, pp. 95-129; *Marina Cipriani*, Dal volto al tipo. Pier Leone Ghezzi: la caricatura, in: *Art e Dossier*, 145, 1999, pp. 37-40; *eadem*, L'ironia come metodo interpretativo della realtà nelle caricature di Pier Leone Ghezzi, in: *L'immagine del quotidiano. Letteratura di costume e pittura di genere tra '700 e '800*, a cura di *Sandro Gentili/Isabella Nardi*, Napoli 2000, pp. 25-59; *Prosperi Valenti Rodinò*, 2009 (n. 1), pp. 264-270, ill. 5-6.
- ¹²⁸ Cfr. *Giancarlo Rostirolla*, Il "Mondo novo" musicale di Pier Leone Ghezzi, Milano 2001, pp. 111, 304, no. 72.
- ¹²⁹ Cfr. *ibidem*, p. 108, 300-301, no. 68. Sulla diffusione in Inghilterra delle caricature del Ghezzi (e anche di altri autori come Annibale Carracci, il Guercino, il Mola, il Maratti), cfr. *Henry M. Hake*, Pond's and Knapton's imitations of drawings, in: *The Print Collector's Quarterly*, IX, 4, 1922, pp. 328 sgg. e pp. 346-348, ni. 70-95 (si tratta di 25 incisioni di disegni caricaturali di diversi artisti eseguite da Arthur Pond verso la metà del Settecento).

- ¹³⁰ Sull'Amorosi si veda *Claudio Maggini*, Antonio Mercurio Amorosi pittore (1660-1738), Rimini 1996 (a p. 17 si trova una caricatura raffigurante l'Amorosi eseguita da Pier Leone Ghezzi).
- ¹³¹ *Nicola Pio, Le vite di pittori scultori et architetti [Cod. ms. Capponi 257]*, Roma 1724, fol. 206, ed. a cura di *Catherine Enggass/Robert Enggass*, Città del Vaticano 1977, p. 150.
- ¹³² *Lione Pascoli, Vite de' pittori, scultori, ed architetti viventi dai manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca Comunale "Augusta" di Perugia*, 1740 ca., introduzione di *Valentino Martinelli*, nota sulla storia dei manoscritti di *Francesco Federico Mancini*, commenti a cura di *Isa Belli Barsali* et al. (la Vita di Antonio Amorosi è curata da *Luigi Salerno*), Treviso 1981, p. 86.
- ¹³³ Cfr. *Eugenio Battisti*, Per la conoscenza di Antonio Amorosi, in: *Commentari*, IV, 2, 1953, p. 160-161, ill. 8; e *Maggini* (n. 130), scheda no. 31, pp. 125-126, ill. 31.
- ¹³⁴ La scheda del dipinto si può trovare nel sito del museo di Bath: <http://www.bath.ac.uk/holburne/muse/search/item.cfm?MuseumNumber=A58>. In essa si legge che tale dipinto è stato inizialmente attribuito anche al Piazzetta.
- ¹³⁵ Si è pensato che pure la figura rappresentata sul foglio sostenuto dal bambino del famoso dipinto del pittore veronese Giovan Francesco Caroto intitolato *Fanciullo con disegno* potesse essere una caricatura: cfr. *Kanz* (n. 23), pp. 40-42, ill. 10, p. 51. In realtà non ci sono elementi per sostenere tale ipotesi. Sul dipinto si veda in particolare *Ada Magnani*, scheda, in: *L'anima e il volto* (n. 59), p. 138.
- ¹³⁶ Cfr. *Bénédict Ledru*, Carlo Marchionni (1702-1786), deux albums de dessins acquis par le Département des Arts graphiques du Louvre, in: *Revue du Louvre*, 3, 1993, pp. 28-40 (per la citazione relativa al volume della Biblioteca Vaticana, cfr. p. 32). Si segnala che più di 200 disegni (non sono però tutte caricature) del Marchionni conservati al Louvre si possono vedere a colori effettuando una ricerca nella seguente pagina web: <http://www.culture.gouv.fr/documentation/jocondel/fr/pres.htm>.
- ¹³⁷ Cfr. *Ledru* (n. 136), p. 30, ill. 21. È il no. 19 dell'elenco dei disegni della pagina web sopra segnalata (n. 136) (si noti inoltre come anche i disegni ni. 214, 220 e 237 presentino delle teste simili). Tra gli artisti romani del Settecento che si sono dedicati alla caricatura, vanno segnalati anche Giuseppe Barberi (Roma, 1746-1809), seguace del Marchionni, e Giuseppe Cades (Roma, 1750-1799): cfr. *Prosperi Valenti Rodinò*, 2009 (n. 1), rispettivamente pp. 276-280, ill. 10; e pp. 279-282, ill. 11 (con altri riferimenti bibliografici). In particolare, sull'attività caricaturale del Barberi si veda *Elisa Debenedetti*, Giuseppe Barberi: un diario visivo idealmente dedicato alla famiglia Altieri, in: '700 disegnatore. Incisioni, progetti, caricature, a cura di *Elisa Debenedetti*, Roma 1997, pp. 183-227 (con la riproduzione di una quarantina di fogli con personaggi 'caricati' del Barberi).
- ¹³⁸ Cfr. *Mina Gregori*, Nuovi accertamenti in Toscana sulla pittura 'caricata' e giocosa, in: *Arte antica e moderna*, 13-16, 1961, pp. 400-416; e *Kahn-Rossi* (n. 85), pp. 261-277.
- ¹³⁹ Cfr. *Sergio Samek Ludovici*, Caricature inedite di Antonio Tempesta, in: *Studi di biblioteconomia e storia del libro in onore di Francesco Barberi*, Roma 1976, pp. 509-517 (sono riprodotte le cinque [non sei] incisioni conservate presso la Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli" di Milano). Si veda anche *Sebastian Buffa*, Antonio Tempesta. The illustrated Bartsch. Italian masters of the sixteenth century, New York 1984, XXXVII, pp. 198-203 (con la riproduzione delle sei incisioni conservate invece presso la Biblioteca Nazionale di Parigi).
- ¹⁴⁰ *Baldinucci* (n. 115), p. 320.
- ¹⁴¹ *Lanzi* (n. 33), I, p. 268.
- ¹⁴² Cfr. *Manuela Rossi [Kahn-Rossi]*, Ritratti in Barocco. La festa nella caricatura toscana del Seicento, Locarno 1985, pp. 28 sgg. Si veda anche il recente studio di *Mina Gregori*, Baccio del Bianco tra Firenze e Madrid, in: *Paragone*, LX, 713, 2009, pp. 15-50.
- ¹⁴³ Cfr. *Gregori* (n. 138), p. 406, ill. 191c. Si veda inoltre *Louise Rice, Cardinal Rapaccioli and the turnip-sellers of Rome: a satire on the war of Castro by Baccio del Bianco*, in: *Master Drawings*, XLVII, 2009, p. 59, ill. 6, la quale pubblica un bel disegno con figure caricate di Baccio del Bianco del 1644 (ubicazione sconosciuta, apparso sul mercato londinese nel 2006) che raffigura *Baccio che torna dalla guerra*. Il pittore si autoritrae con i tratti del volto caricati mentre torna dalla guerra di Castro con il suo fucile: è accompagnato dal suo servo e dal suo cane e viene accolto da tre persone dai volti caricati tra cui l'amico pittore Francesco Furini che tiene in mano tavolozza e pennelli.
- ¹⁴⁴ Cfr. *Françoise Viatte*, Allegorical and burlesque subjects by Stefano della Bella, in: *Master Drawings*, XV, 1977, pp. 347-365; e *Fabia Borroni*, Stefano della Bella. Satira e umorismo. Caricatura, grottesco e macabro, Firenze 1953.
- ¹⁴⁵ Cfr. *Corti* (n. 75), p. 27, no. 21b, tav. XXVII/21.
- ¹⁴⁶ *Ignazio Enrico Hugford, Vita di Anton Domenico Gabbiani pittor fiorentino*, Firenze 1762, p. 51.
- ¹⁴⁷ Cfr. *Corti* (n. 75), p. 29, no. 29b, tav. XXVII/29.
- ¹⁴⁸ *Rossi* (n. 142), pp. 80, 83, ill. 20.
- ¹⁴⁹ Cfr. *Claudia Lazzaro*, Eighteenth-century Italian prints from the collection of Mr. and Mrs. Marcus S. So-

- pher with additions from the Stanford University Museum of Art, cat. della mostra, Stanford (C) 1980, p. 55, no. 123.
- ¹⁵⁰ Per questi aspetti si veda *David Scrase*, A sidelight on the artistic personality of Count Carlo Lasinio, in: *Master Drawings*, XXI, 1983, pp. 32-36; *Paola Cassinelli Lazzeri*, Temi caricaturali nella produzione incisoria di Carlo Lasinio, in: *Critica d'arte*, LV, 2-3, 1990, pp. 66-73; ed *eadem*, Carlo Lasinio. Incisioni, cat. della mostra, Firenze 2004, pp. 83 sgg. (sulle "caricature politiche").
- ¹⁵¹ Cfr. *Disegni di Leonardo da Vinci incisi e pubblicati da Carlo Giuseppe Gerli milanese*, Milano 1784.
- ¹⁵² Cfr. *Mariateresa Chirico De Biasi*, schede ni. 202-204, in: *Leonardo e l'incisione. Stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV al XIX secolo*, cat. della mostra a cura di *Clelia Alberici*, Milano 1984, pp. 139-140.
- ¹⁵³ Cfr. *H. W. Janson*, Titian's *Laocoon caricature* and the Vesalian-Galenist controversy, in: *Art Bull.*, XXVIII, 1946 (reprint: New York 1971), pp. 49-53, dove sono riassunte, con ampia bibliografia, anche le altre ipotesi (ripubblicato in *idem*, *Apes and ape lore in the Middle Ages and the Renaissance*, Londra 1952, pp. 355-368). L'interpretazione dello Janson è stata ripresa anche da *Carlene S. Crowley*, scheda no. 13, in: *Caricature and its role* (n. 1), p. 23. Per una sintesi delle diverse interpretazioni, si veda anche *Barbara Jatta*, scheda no. 44, *Laocoonte*. Alle origini dei Musei Vaticani. Quinto centenario dei Musei Vaticani, 1506-2006, cat. della mostra (Città del Vaticano) a cura di *Francesco Buranelli/Paolo Liverani/Arnold Nesselrath*, Roma 2006, pp. 153-154; e *Clelia Orsenigo*, Il Laocoonte di carta, in: *Laocoonte in Lombardia 500 anni dopo la sua scoperta*, a cura di *Gemma Sena Chiesa/Elisabetta Galletti*, Milano 2007, pp. 155-160, 173-174.
- ¹⁵⁴ Cfr. *André Chastel*, Titien et les humanistes, in: *Tiziano Vecellio*, Convegno (1976), Roma 1977, p. 39; tr. it. *Tiziano e gli umanisti*, in: *idem*, *Favole forme figure*, Torino 1988, p. 134.
- ¹⁵⁵ Cfr. *Michelangelo Muraro/David Rosand*, Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento, cat. della mostra (Venezia) a cura di *idem*, Vicenza 1976, pp. 114-115, no. 49.
- ¹⁵⁶ Cfr. *Bernard Aikema*, Tiziano, la maniera e il pubblico, in: *Flor. Mitt.*, XXXIX, 1, 1995, pp. 167-184; *idem*, Nicolò Boldrini naar Titiaan, *Karikatuur van de Laokoön*, circa 1540-45, in: *Uit het Leidse Prentenkabinet: over tekeningen, prenten en foto's, bij het afscheid van Anton Boschloo*, a cura di *Nelke Bartelings/Bram de Klerck/Eric Jan Sluijter*, Leida 2001, pp. 25-27.
- ¹⁵⁷ Cfr. *Eike D. Schmidt*, 'Furor' und 'Imitatio'. Visuelle Topoi in den Laokoon-Parodien Rosso Fiorentinos und Tizians, in: *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, a cura di *Ulrich Pfisterer/Max Seidel*, Monaco 2003, pp. 371 e sgg. (con ampia bibliografia). Sull'incisione si veda anche *Kanz* (n. 23), pp. 52-53.
- ¹⁵⁸ Cfr. *Juynboll* (n. 1), pp. 204 sgg.; e *Beeke Sell*, scheda no. 30, in: *Caricature and its role* (n. 1), p. 28 e p. 71, ill. 30.
- ¹⁵⁹ Cfr. *Terisio Pignatti*, I disegni veneziani del Settecento, Treviso 1965, p. 174, no. 71, ill. 71.
- ¹⁶⁰ Cfr. *Alessandro Bettagno*, *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cat. della mostra (Venezia), Vicenza 1969, p. 24.
- ¹⁶¹ Cfr. *William L. Barcham*, Il teatro alla moda, in: *Tiepolo. Ironia e comico* (n. 126), pp. 70, 75 sgg.
- ¹⁶² Cfr., rispettivamente, *Bettagno* (n. 160), pp. 67, no. 157; 45, no. 47; 63, no. 137; 66, no. 155; 95, no. 275. Particolarmente interessanti sono anche le caricature dello Zanetti raffiguranti il pittore Francesco Fontebasso, uno specialista di pittura di storia, e il pittore Michele Marieschi, uno specialista di vedute (il quale è ritratto anche con la camera ottica): su questi due fogli caricaturali si veda in particolare *Edward Grasman*, Looking up to Fontebasso, looking down on Marieschi. The hierarchy of genres in two caricatures by Zanetti, in: 'Aux quatre vents'. A Festschrift for Bert W. Meijer, a cura di *Anton W. A. Boschloo/Edward Grasman/Gert Jan van der Sman*, con l'assistenza di *Oscar ten Houten*, Firenze 2002, pp. 137-140.
- ¹⁶³ Cfr. *Edward Croft-Murray*, Venetian caricatures, in: *Anthony Blunt/Edward Croft-Murray*, Venetian drawings of the XVII & XVIII centuries in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, Londra 1957, p. 163, no. 70, ill. 6. Su Marco Ricci caricaturista, si veda *Barcham* (n. 161), pp. 71-72.
- ¹⁶⁴ Cfr. *Bettagno* (n. 160), p. 76, no. 196 e p. 78, no. 205; ill. 196, 205.
- ¹⁶⁵ Cfr. *Bottari* (n. 6), II, 1757, rispettivamente no. LXXV, p. 152 e no. LXXXV, p. 201.
- ¹⁶⁶ Cfr. *Croft-Murray* (n. 163), p. 174, no. 160, ill. 39.
- ¹⁶⁷ Cfr. *ibidem*, p. 174, no. 161 e p. 176, ill. 44 (ho trascritto in maniera diversa la prima parola; per i quattro altri disegni, cfr. p. 175, ill. 40-43 e p. 176, ni. 162-165).
- ¹⁶⁸ *Lanzi* (n. 33), III, p. 270.
- ¹⁶⁹ Cfr. *Max Kosloff*, The caricatures of Giambattista Tiepolo, in: *Marsyas*, X, 1961, p. 16; *George Knox*, "Tomo terzo de caricature", in: *Tiepolo. Ironia e comico* (n. 126), pp. 117-149.
- ¹⁷⁰ Cfr., rispettivamente, *Aldo Rizzi*, *Mostra del Tiepolo*. Catalogo dei dipinti disegni e acqueforti, cat. della mostra (Udine), Milano 1971, p. 37, no. 52; e *Knox* (n. 169), p. 128, scheda no. 49.
- ¹⁷¹ Cfr. *Jacob Bean/William Griswold*, 18th Century Italian drawings in the Metropolitan Museum of Art, New York 1990, pp. 264-265, no. 264. *Knox* (n. 169), p. 120, e scheda 91, pp. 143-144, pensa invece che si tratti di un copia di Domenico Tiepolo, il quale riprese un disegno del padre.

ZUSAMMENFASSUNG

Dieser Aufsatz untersucht die Entwicklung der Karikatur in Italien vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Dabei soll aufgezeigt werden, daß die Karikatur einen spezifischen und eindeutig definierten Bereich darstellt, der nicht mit dem Genre der "grotesken" Köpfe oder der satirisch-humoristischen Zeichnung im Stile eines Daumier verwechselt werden darf.

Der Beitrag analysiert sämtliche bekannten schriftlichen Quellen, die sich explizit — auch in theoretischer Weise — auf das Genre der *caricatura* beziehen, ein Begriff, der in Italien erst im Laufe des Seicento entsteht. Von grundlegender Bedeutung waren beispielsweise der Text von Giovanni Antonio Massani aus dem Jahr 1646 und jener von Paolo Giordano II Orsini aus dem Jahr 1648. Massani spricht von "ritrattini carichi" und führt uns in die bedeutende Bologneser Werkstatt der Carracci ein, in der die Diskussionen über die Karikatur (von denen auch Bellori und Malvasia berichten) besonders intensiv geführt wurden. Orsini hingegen, der in engem Kontakt mit Gian Lorenzo Bernini stand, hebt hervor, daß die Verzerrungen des Gesichts die Ähnlichkeit der Karikatur zur darin aufs Korn genommenen Person noch zu verstärken vermögen.

Des weiteren werden jene Theorien kritisch analysiert, die im letzten Jahrhundert zu erklären suchten, warum die Karikatur nur in einem ganz bestimmten historischen Moment entstehen und sich entwickeln konnte.

Im Verlauf des Artikels werden verschiedene exemplarische Karikaturzeichnungen all jener italienischen Künstler untersucht, die sich, beginnend mit Leonardo, mit diesem Genre auseinandergesetzt haben. Manche Künstler haben die Karikatur in sehr sporadischer und marginaler Weise praktiziert, während andere ihre Karikaturzeichnungen als reinen Zeitvertreib zum Vergnügen anfertigten, wenn auch nicht ohne satirische Absicht. Es gab jedoch durchaus Künstler, die diese Praxis intensiv betrieben und die Karikatur als methodisches und höchst expressives Instrument nutzten, um die Gebräuche der verschiedenen Mitglieder der zeitgenössischen Gesellschaft zu erkunden.

Provenienza delle fotografie:

Da Leonardo da Vinci, *Libro di pittura* (n. 5): fig. 1. — Autore: figg. 2-6, 14-16, 20-23, 25, 28-36, 38-40, 43-46, 56-63, 66. — GDSU, Firenze: figg. 7, 24, 37, 48-51, 53. — da Rosboch (n. 22): fig. 8. — da Mrozinska (n. 25): fig. 9. — da Byam Shaw (n. 65): fig. 18. — da Baridon/Guédrón (n. 67): fig. 19. — da Loisel (n. 83): fig. 26. — Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", Milano: figg. 27, 47. — da Sutherland Harris (n. 123): fig. 41. — da Bonaccorso (n. 124): fig. 42. — da Lazzaro (n. 149): fig. 52. — da Sell (n. 158): fig. 54. — da Pignatti (n. 159): fig. 55. — da Rizzi (n. 170): fig. 64. — Castello Sforzesco, Civiche raccolte d'arte, Gabinetto dei disegni, Milano: fig. 65.