

BAUT
7095
SPONS

ARTE NELLE VENEZIE

SCRITTI DI AMICI PER SANDRO SPONZA


il prato

© *il prato* casa editrice
via Lombardia 41/43
35020 Saonara (PD)
tel. 049 640105 • fax 049 8797938
www.ilprato.com • info@ilprato.com

Finito di stampare nel mese di ottobre 2007
presso le *Arti Grafiche Padovane* di Saonara (PD)

Sergio Marinelli

ANTONIO ZANCHI: INTEGRAZIONI NELLA REVISIONE

Più volte è occorso di incontrare le opere di Antonio Zanchi, anche di nuova attribuzione, anche senza cercarle, forse semplicemente perché avvolgono la nostra storia veneta in un periodo in cui la sua figura è emersa alla fine come protagonista dominante. A partire dalla replica del *David e Abigail* del Museo di Castelvecchio¹; quindi l'*Incoronazione della Vergine*, dell'Istituto Civico di Servizio Sociale di Verona², già pubblicato dalla Olivari ma sempre originale ed interessante per la possibile lettura in chiave patetico-barocca dell'*Incoronazione di Maria* come Sacra Famiglia, col Cristo ancora Bambino; poi la geniale, e intrinsecamente monumentale, tela di Loreto con *La fede che salva le anime purganti*³; infine il disegno per *La canonizzazione di San Lorenzo Giustiniani* ritrovato a Rouen⁴, sicuro caposaldo della grafica tarda dell'artista.

Ma intanto, a dimostrare che l'interesse per il pittore non era esaurito solo dalla catalogazione delle opere dell'ormai vecchia ma sempre utilissima monografia Zampetti-Chiappini-Mazza-Noris-Olivari del 1987, è apparso nel 2004 il saggio di Favilla e Rugolo, *Un tenebroso all'opera*, ricchissimo di documentazione, soprattutto sotto un aspetto rimosso e mai analizzato dell'attività dell'artista, la sua collaborazione con l'editoria e col teatro, con l'opera del melodramma, come suggerisce il gioco felicemente ambiguo del titolo⁵.

Sulla stessa rivista è in corso di pubblicazione un saggio di Josif Hadjikyriakos, che analizza il disegno e le manipolazioni dell'anatomia come chiave di lettura del linguaggio stilistico del pittore⁶. Emerge dunque lentamente, anche senza un piano di recupero sistematico, una figura assai più complessa dello schema im-miserito e localistico, cui era stata costretta nel più recente passato la personalità di Antonio Zanchi, che invece era prima ricordato come autore di trattati perduti, scenografo e collaboratore della riflorente editoria veneziana, in rapporto con Gianfrancesco Loredan e Gianfrancesco Busenello, pittore di successo anche fuori dei domini della Serenissima, a Genova e a Monaco, e già parzialmente, ed eccezionalmente, catalogato in vita per quanto riguarda le opere pittoriche nella monografia della *Galleria di Minerva* del 1700.

Pretesto obbligato a tornare sull'argomento è ora la comparsa di una tela in una galleria privata parigina con l'attribuzione a Francesco Ruschi, raffigurante *San Sebastiano curato dalle pie donne* (Fig. 1), che sembra presentare invece, anche se in forme e colori un po' acerbi, tutte le caratteristiche del giovanissimo Zanchi, quello, non ancora tenebroso, delle prime illustrazioni⁷.

L'interesse evidente della tela parigina sta anche nel suo esser parzialmente

replicata in un'altra ben nota del museo di Vicenza (Fig. 2) che, dopo insistite attribuzioni ai napoletani (Ribera, Luca Giordano), era stata in tempi più recenti riferita preferibilmente a Zanchi, su segnalazione di Arslan, a partire da Riccoboni (1966), paternità quest'ultima recentemente rifiutata da Craievich (2004)⁸.

La composizione del *San Sebastiano* di Parigi richiama da vicino quella di alcune antiporte giovanili, come la *Statira, principessa di Persia* del 1655 per il testo di Gianfrancesco Busenello o l'*Artemisia* incisa da Piccini per il testo di Nicolò Minato del 1656. Poiché la figura del santo, salvo che per le pieghe interne del panneggio, è perfettamente corrispondente nei due dipinti, sembra ragionevole supporre che Zanchi abbia affrontato la prima composizione nel suo primo periodo, ancora nella luce chiarista di Ruschi, mentre la tela vicentina, di consumato tenebrismo, pare risalga ad almeno vent'anni dopo, dipinta in un linguaggio pittorico assai diverso e più compendiario e sintetico, ma appiattita nella lettura, più che dall'estensione dell'ombra, da uno stato di conservazione poco decifrabile nell'abrasione e forse nella successiva reintegrazione della pittura. Il dipinto vicentino segue le grandi commissioni del Duomo cittadino del 1680 e ne è probabilmente una conseguenza. La posa del santo costituisce in realtà un'esemplare e plateale occasione d'accademia di nudo e come tale è stata estrapolata dalla composizione più giovanile, dove già tuttavia esibiva con evidenza la sua funzione. L'ambientazione solitaria e notturna, più coerentemente veneta, serve poi anche a smorzare, in un'atmosfera più dolce e idillica, la brutalità della pittura tenebrosa. L'immagine della morte coincide con quella del sonno, suggerita dalla notte, che non scalfisce la bellezza del corpo.

Ma vi è ancora una terza replica della composizione, alla Galleria Nazionale di Praga, la cui pubblicazione non è stata ancora recepita dalla critica nazionale⁹ (Fig. 3). La tela di Praga si colloca a metà strada delle due precedenti versioni e le collega evidenziando in modo esemplare il procedere stilistico, e forse anche la trasformazione psicologica dello spirito di Zanchi. Mentre la tela parigina potrebbe essere ancora degli anni '50 del secolo, quella di Praga, che mostra ormai la fisionomia indubitabile del pittore, potrebbe essere dei primi anni '70 e quella di Vicenza dei primi anni '80, dopo appunto le tele più tenebrose della Cattedrale, come *Il Faraone sommerso nel mar Rosso*.

Il tardissimo *San Sebastiano* conservato nel palazzo Scaligero di Este¹⁰ mostra il vecchio Zanchi divincolarsi ancora alla ricerca di simili posizioni di nudo, trasversali, con le ginocchia piegate.

Il rapporto di Zanchi con Vicenza è una lunga storia e sembra trovare un punto fermo con la pala perduta della chiesa di San Faustino, *San Filippo in gloria con la Vergine e il Bambino, san Giovanni Evangelista e i santi Faustino e Giovita*, di cui resta il vigoroso disegno preparatorio nella collezione del Christ Church di Oxford¹¹ (Fig. 4), con un'attribuzione a Giacinto Brandi, che può fungere ancora

da chiave di lettura delle analogie stilistiche. Il foglio, di grandi dimensioni, risulta essere dalla quadrettatura il modello per la traduzione finale. È noto che la commissione ebbe vicende insolitamente travagliate, soprattutto a causa di Orazio Marinali, che doveva, su disegno di Zanchi, scolpire l'altare e la cornice. Lo stesso Zanchi tuttavia mutò in corso d'opera la sua idea compositiva e una lettera del 21 dicembre 1683 contiene finalmente la descrizione coincidente col nostro disegno¹². Inutile dire che il rapporto costante con la scultura di Orazio Marinali, e quindi con la grande scultura barocca più in generale, è una chiave di lettura evidentissima per l'opera di Zanchi. Anche se spesso i disegni dei grandi altari spettano infatti al pittore, col suo sicuro gusto d'impaginazione scenografica, la matericità della scultura, specialmente quella marinaliana, sembra trasferirsi, con tutta la sua potenza, nei chiaroscuri "tenebroso" della pittura. Quando questo cesserà di essere, negli ultimi anni della sopravvivenza settecentesca di Zanchi, le sue immagini galleggeranno sui fondi chiari come ectoplasmi senza consistenza e vigore, bianchi fantasmi della memoria di una vitalità perduta.

La felice composizione dell'opera per San Faustino, secondo un collaudato schema barocco di torri verticali di figure, doveva essere una variazione sul tema di altre precedenti, a partire dalla *Decollazione di san Giuliano* in San Zulian a Venezia fino al *Martirio di sant'Antonino* in Santa Maria del Giglio, sempre a Venezia, concluso appena nei primi mesi del 1683.

Ma altre opere zanchiane restano probabilmente da repertoriare come la *Veronica* (Fig. 5) dell'abbazia di Saint Pierre a Uzerche, nel Limousin francese, che distende e spiega un bianco velo monumentale col Sacro Volto, riprodotto nella versione incisoria di Claude Mellan (1649). Questa sarebbe, dalle analisi del restauro, originale, e comunque antica, e tuttavia non convince la mancata adesione prospettica del volto di Cristo al panneggio dipinto del tessuto. In ogni caso si può ipotizzare un'originaria commissione francese¹³.

Al Museo Civico di Treviso, si ritrova la paletta con *La Vergine in gloria col Bambino e due santi domenicani (Domenico e Caterina da Siena)*¹⁴ (Fig. 6). Opera tarda senza dubbio, sullo scorcio del Seicento o meglio già entro il secolo successivo, e di valenza essenzialmente devozionale e pietistica, che conferma comunque ancora la fortissima presenza di Zanchi a Treviso, con vasti e intensi teleri a san Nicolò e nella Cattedrale. Il tema domenicano potrebbe ricondurre, anche nel caso della tela rimasta senza documentazione nei depositi del Museo, alla chiesa domenicana di San Nicolò.

Sempre nei depositi del Museo di Treviso sembra potersi attribuire a Zanchi una mezza figura di *San Francesco di Paola*, (Fig. 7) altro fantasma ectoplasma risucchiato in una luce gialla di decomposizione, che ne restituisce un'immagine involontariamente mortifera e inquietante¹⁵. Non è improbabile che a questa figura si riferisca, e ne sia preparatorio, un curioso disegno del Musée des Beaux-Arts di Lyon, ad acquerello e penna¹⁶, ancora più sintetico e lugubre, privo

di ogni sacralità nell'immagine, accompagnato da altro simile di profilo nella stessa collezione¹⁷ (Figg. 8-9).

L'ambiguità delle immagini riporta lo stesso clima di dubbi inconsci o inespressi sulla società contemporanea che si ritrova nel disegno di Rouen per la pala di Este, in ogni caso una visione del sacro tutt'altro che positiva e gioiosa.

E tutte queste aggiunte, e altri potranno farne ancora, al di là del puro dato quantitativo, contribuiscono a sfaccettare la fisionomia del personaggio, troppo sbrigativamente liquidato come un servo ossequiente esecutore delle commissioni, e dei capricci, della nobiltà e del clero. I suoi soffitti tenebrosi, all'Ateneo Veneto attuale, a Santa Maria del Giglio e più ancora al Seminario di Venezia, col rogo dei libri eretici, sono impressionanti, nel senso di volutamente impressionanti, così scoperti e poco demagogici che, in tempi diversi potrebbero leggersi anche come una denuncia dei fatti rappresentati. Il *Paradiso* dell'Albergo della Scuola di Santa Maria della Consolazione e di San Gerolamo (1673), ora Ateneo Veneto, è un *Giudizio Finale* ed ha le stesse ombre, e la stessa chiusura claustrofobica, dell'*Inferno*, anche se è collocato in cielo. La Scuola era dedicata del resto all'assistenza spirituale dei condannati a morte. Ma anche l'*Apoteosi di san Gerolamo Miani*, sullo scalone del Seminario Patriarcale di Venezia (1696), si rappresenta in un'atmosfera fosca e senza respiro. Il *rogo dei libri eretici*, nella Biblioteca dello stesso Seminario (1705), è non solo un lugubre cerimoniale ma anche un cupo autodafè esorcistico e notturno, di involontario sapore pregoyesco, con tanto di mostri demoniaci in primo piano.

La peste del 1630, dipinta nel 1666 sullo scalone della Scuola Grande di San Rocco, è la rappresentazione di una calamità fisica, universale e terrificante, dove la presenza del sacro è confinata ai margini della composizione, obbligatoria e superflua al tempo stesso. Il *Buon Samaritano*, ora all'Ateneo Veneto, nella parte antica di Santa Maria della Consolazione e San Gerolamo (1670 circa), proprio nella testa del Samaritano presenta una citazione sicura di Rembrandt, a dimostrazione della non banale e non attardata cultura figurativa dell'autore. *La visione di sant'Alberto magno* in San Nicolò a Treviso (1675) è una delle espressioni più alte dell'estasi monastica nell'età barocca.

Anche se pilotata da altri autori nei suoi diversi momenti, come da Ruschi, Giordano, Langetti, la personalità di Zanchi emerge sempre originale alla fine ad esprimere lo spirito del suo tempo, religioso e stoico, patriottico e drammatico. Il committente della pala di San Faustino scriveva nel 1683 che Zanchi era artista più intenso di Giordano, divenuto ormai suo termine obbligatorio di confronto nel Veneto. Zanchi in realtà presenta un rapporto simbiotico, intensissimo, con i suoi committenti, parroci o nobili od avvocati e anche questo lo aiuta a rappresentare, meglio d'ogni altro artista, la società del suo tempo. Con un'angoscia, opposta ma non dissimile a quella di Tiepolo, che pure sembra temere e presagire oscuramente, invece che la speranza della continuità, l'inesorabile arrivo della fine.

Si ringraziano per la collaborazione Jean Cristophe Baudequin, Andrea Bellieni, Chiara Ceschi, Antoine Lobkowitz, Andrea Piai, Petr Pribyl, Benjamin Proust, Chiara Rigoni.

¹ Cfr. S. Marinelli, *Antonio Zanchi*, in *Progetto per un Museo II*, catalogo della mostra (Verona), a cura di L. Magagnato, Verona 1979, pp. 93-94.

² S. Marinelli, *I dipinti degli antichi ospedali veronesi*, in *L'ospedale e la città*, catalogo della mostra (Verona) a cura di A. Pastore, G.M. Varanini, P. Marini, G. Marini, Verona 1996, pp. 198-205.

³ S. Marinelli, *La pittura veneta nelle Marche dalla fine del Cinquecento alla fine del Seicento*, in *La pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo 2000, pp. 234-265.

⁴ Cfr. S. Marinelli, *Disegni italiani a Rouen e a Orléans*, "Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien", 7, 2001, pp. 12-16 e Id., *Antonio Zanchi*, in *Venise-l'Art de la Serenissima*, catalogo della mostra (Montpellier), Paris 2006, pp. 84-85.

⁵ Cfr. M. Favilla, R. Rugolo, *Un tenebroso all'opera. Appunti su Antonio Zanchi*, "Venezia-Arti", 17-18, 2003-2004, pp. 57-78.

⁶ Cfr. J. Hadjikyriakos, *Il corpo come maschera: l'uso dell'anatomia nei dipinti di Antonio Zanchi*, "Venezia Arti", 19, 2005 (in corso di stampa).

⁷ Olio su tela, cm 157,5x151,5, Parigi, Galerie Ladrière.

⁸ Cfr. A. Craievich, *Pittore veneto*, in *Pinacoteca Civica di Vicenza, Dipinti del XVII e del XVIII secolo*, a cura di M.E. Avagnina, M. Binotto, G.C.F. Villa, Vicenza 2004, pp. 341-342.

⁹ Il dipinto fu acquistato nel 1798 dalla Società degli Amici della patria per la loro futura e mai realizzata pinacoteca; quindi passò nel 1799 a uno dei soci, Antonin Lobkowitz, della notissima famiglia, che lo tenne fino al 1948; dal 1948 al 1992 il dipinto è stato nella Narodni Galerie di Praga; dal 1992 resta nella Narodni Galerie (inv. n. VO 1225) come proprietà dei Lobkowitz. Nell'inventario della Pinacoteca degli Amici della patria il dipinto figura come "Carracci"; nell'inventario poi della Galleria di Praga (O 9155 dal 1962) è descritto "in stile di Luca Giordano". Il dipinto è stato attribuito a Zanchi nel 1986 da Ladislav Daniel.

¹⁰ Noris data la tela al secondo decennio del Settecento, riferendola in gran parte alla bottega (*Antonio Zanchi*, Bergamo 1987, p. 534).

¹¹ Cfr. J. Byam Shaw, *Drawings by old masters at Christ Church*, Oxford 1976, n. 636. Il foglio, riportato a Zanchi da Ruggeri, è poi stato identificato dallo scrivente in: S. Marinelli, *Antonio Zanchi*, in *Venise*, cit., p. 84.

¹² Si veda il regesto della monografia di Noris, *Antonio Zanchi*, cit., p. 410.

¹³ Cfr. V. Alemany, *Face à faces, Visages du Chist dans l'art français au XVII e siècle*, pp. 4, 11. Avvicinata nel catalogo al genovese Domenico Piola, è segnalata come Zanchi da Jean Cristophe Baudequin.

¹⁴ Inv. P 674, olio su tela, cm 215x116. Nel Museo di Treviso Zanchi è presente con altri dipinti già noti come l'*Ebbrezza di Noè* (inv. P 154), entrato col lascito Valtorta, e la *Testa*

di guerriero (inv. P.399), dono della Cassa di Risparmio di Treviso, già della collezione Algarotti.

¹⁵ Museo Civico di Treviso, inv. P 246.

¹⁶ Inv. 1966-338, con l'attribuzione al genovese Borzone.

¹⁷ Inv. 1966-337, con la medesima attribuzione. Sul piano della grafica il contatto più forte con Zanchi sembra potersi individuare nel foglio con *David che presenta a Saul la testa di Golia*, già in collezione Morassi a Milano.



Fig. 1 | Antonio Zanchi, *San Sebastiano curato dalle pie donne*. Parigi, collezione privata.



Fig. 2 | Antonio Zanchi, *San Sebastiano*. Vicenza, Museo Civico.



Fig. 3 | Antonio Zanchi, *San Sebastiano curato dalle pie donne*. Praga, Galleria Nazionale.



Fig. 4 | Antonio Zanchi, *San Filippo in gloria con la Vergine e il Bambino, san Giovanni Evangelista e i santi Faustino e Giovita*. Oxford, Christ Church.



Fig. 5 | Antonio Zanchi, *Veronica*. Uzerche, abbazia di Saint Pierre.



Fig. 6 | Antonio Zanchi, *La Vergine in gloria con il Bambino e i santi Domenico e Caterina da Siena*. Treviso, Museo Civico L. Bailo.



Fig. 7 | Antonio Zanchi, *San Francesco di Paola*. Treviso, Museo Civico L. Bailo.



Fig. 8 | Antonio Zanchi, *Figura di frate*, Lione, Musée des Beaux-Arts.



Fig. 9 | Antonio Zanchi, *Figura di frate*, Lione, Musée des Beaux-Arts.