

TANZIO. UN CARAVAGGESCO TRA I PESTANTI.

Di Patrizia Pomella

«Credo che [...] il centro del quadro non sia soprattutto la battaglia, questo viluppo, questa specie di orrendo e bellissimo agglomerato di corpi e di cavalli, ma sia l'Angelo, che è il fulcro della poesia di questo quadro di Tanzio sia lì è visibile, direi quasi tangibile, toccabile, passando dal bozzetto al quadro. L'unica variante veramente decisiva è data dall'Angelo: l'Angelo che nel bozzetto cade, precipita sì, ma secondo un modello di caduta direi quasi canonico, caravaggesco ancora, nel quadro cambia; cioè non è più l'Angelo che cade, è un ragazzo di montagna, è un giovane che discende, che adopera il suo passo come se invece di cadere dalle nubi, cadesse, venisse giù da delle rocce del Monte Rosa sopra il Riale dove Tanzio era nato».

(Giovanni Testori)



Antonio d'Enrico detto il "Tanzio" nacque a "Riale di Alagna" in Valsesia, in una famiglia di artisti attivi e documentati dal 1586 al Sacro Monte di Varallo.

Si ignora la sua data di nascita, ma è logico pensare che non sia troppo lontana dal 1575. Il primo documento scritto riguardante Tanzio risale al febbraio del 1600 ed è costituito dal lasciapassare che il propretore della Valsesia concesse ad Antonio ed a suo fratello Melchiorre per recarsi a Roma in occasione del Giubileo celebrato da Papa Clemente VIII. La discesa a Roma avvenne proprio sullo stimolo delle occasioni di lavoro fornite dai cantieri del Giubileo, uno scenario seducente nel quale operavano Caravaggio, Rubens, Annibale Carracci e altri Bolognesi.

Furono con ogni probabilità le notevoli opportunità di lavoro che si aprivano al Sacro Monte, con l'intensa ripresa del cantiere guidata dal Vescovo

di Novara (1593-1615) Carlo Bascapè e da Girolamo D'Adda, che motivarono la scelta della famiglia D'Enrico di un aggiornamento romano di Tanzio, facendolo rientrare in tempo utile per la realizzazione delle cappelle più prestigiose.

Pertanto, il periodo iniziale della sua formazione rimane al momento oscuro anche se è verosimile che il suo primo apprendistato artistico sia maturato nell'ambito della tradizione scultorea della valle e della bottega di famiglia. La sua formazione visiva ed esperienziale potrebbe essersi svolta nell'ambito nel clima culturale del Sacro Monte, presso il quale, già nel 1586, risultano operanti tre dei suoi fratelli.

Anche per quanto concerne il soggiorno romano del 1600, che pare non sia stato l'unico, poco è emerso finora circa l'effettiva durata del viaggio, il percorso seguito e l'eventuale attività romana dei due fratelli.

Al momento dell'arrivo nella capitale, i fratelli D'Enrico potrebbero aver trovato un primo lavoro nelle numerose imprese decorative favorite da Clemente VIII per il giubileo. L'iniziativa maggiore era la decorazione del transetto di S. Giovanni in Laterano, commissionata al Cavalier d'Arpino.

Alcune recentissime scoperte documentarie hanno messo a fuoco uno scenario diverso da quello proposto dagli studi noti finora sui tempi del viaggio meridionale di Tanzio, permettendo di stabilire che il soggiorno romano fu di breve durata e che già intorno al 1608 Tanzio si era spostato a Napoli, per restarci almeno fino al 1610.

In una personale testimonianza preventiva al suo matrimonio, lo stesso Tanzio dichiara nel 1610 di essere a Napoli da circa nove anni provenendo da Roma dove aveva frequentato per tre anni la bottega del Cavalier d'Arpino: è evidente che Tanzio allarga i tempi dei suoi trasferimenti, presumibilmente per convenienza.

È pertanto evidente che le sue dichiarazioni impongono una radicale revisione rispetto a quanto finora ipotizzato per il soggiorno meridionale, tanto da ritenere verosimile che le tre pale abruzzesi (*Madonna dell'incendio sedato* a Pescocostanzo, Circoncisione di Fara San Martino e *Madonna col Bambino*, San Francesco e donatore a Colledimezzo) siano state inviate da Tanzio dalla capitale del Regno.

Le opere lasciate tra l'Abruzzo e Napoli (frammenti di una Pentecoste già in Santa Restituta a Napoli), tra il 1610 e il 1614 circa, denunciano l'inequivocabile contatto con i modi del tardomanierismo centroitaliano e con le dirompenti novità caravaggesche.

La presenza centroitaliana di Tanzio, gravitante almeno a partire dallo scorcio del primo decennio sull'Abruzzo e su Napoli, è da porre in relazione con i costanti rapporti intrattenuti dall'artista con la committenza francescana, attestati in tutte le

opere pubbliche meridionali di Antonio dalla presenza del santo assistiate.

Seguendo l'ordine cronologico, subito dopo la pala di Pescocostanzo, databile al 1614, il successivo riferimento certo nel percorso di Tanzio è la tela raffigurante *San Carlo che comunica gli appestati* per la Collegiata di Domodossola.

Qui Tanzio esegue un intenzionale omaggio alla tradizionale pala sacra di Lombardia (tra Figino, Salmeggia e il Moncalvo), per assicurarsi i favori di un ambiente culturale a lui estraneo e certo non preparato alle novità importate da Roma. Risulta evidente un adattamento della lezione caravaggesca alle esigenze di fervore devozionale e di chiarezza didascalica vigenti in Lombardia in quegli anni, soprattutto sulla spinta delle direttive dell'arcivescovo Federico. Il naturalismo prepotente e vigoroso delle tele abruzzesi è qui disciplinato da un severo controllo linguistico in favore di una nuova chiarezza narrativa.

Al suo ritorno al Nord Tanzio non poté esimersi dal confronto con le soluzioni adottate dalla grande scuola del primo Seicento milanese, ruotante attorno alle figure di Camillo e Giulio Cesare Procaccini, di Morazzone, del più giovane Daniele Crespi, l'*enfant prodige* di questa stagione, ma soprattutto del Cerano.

Le occasioni quotidiane di confronto portarono Tanzio, già nel corso della seconda metà del secondo decennio del Seicento, a modificare il suo linguaggio. Ciò dimostra l'apertura mentale dell'artista e la sua capacità di accordare i fondamenti naturalistici e caravaggeschi della propria formazione centro-italiana con le nuove sollecitazioni scaturite dal serrato confronto con la cultura milanese dei "pestanti".

A questo periodo risalgono la realizzazione della pala per la parrocchiale di Lumelloigno e la Visitazione di Vagna, dipinto che costituisce l'altissimo avvio dell'intera, ultima stagione del

pittore, che porterà alla realizzazione della pala raffigurante la Processione del Sacro Chiodo di Celio (1628) e alla pala di Sabbia.

La pala di Domodossola si pone, quindi, come un passaggio cruciale nella parabola tanziesca.

Si ipotizza un'esecuzione in prossimità del finire del 1615 e dell'inizio del 1616, periodo nel quale si colloca il definitivo rientro al nord del valesiano che da quel momento in poi risulta attestato con continuità tra la Lombardia ed il Piemonte.

L'impressione esercitata dalla Comunione di San Carlo fu tale da far sì che Tanzio negli anni successivi mantenesse una affezionata clientela nell'Ossola (zona Walser) e sulle rive del Verbano e del Cusio. Tempo dopo giunge da Pallanza a Tanzio la commissione di quattro tele di Santi e Sante, databili tra il novembre 1616 ed il gennaio 1618, entro quindi il 1617.

Le Sante ed i Santi di Pallanza dimostrano quanto, in questa fase, sia intensa la ricerca attorno a Gaudenzio ed al suo lavoro grafico. Da Gaudenzio e dai maestri del Rinascimento viene a Tanzio l'ossessione, inconsueta per un caravaggesco, del disegno con predilezione per la sanguigna.

Al suo rientro dal viaggio nell'Italia centro-meridionale (1616), Tanzio si affaccia sulla scena del Sacro Monte per lavorarvi fino al 1629.

Le pitture della cappella XXVII, avviate inizialmente con la collaborazione del fratello Melchiorre, uniscono alle novità caravaggesche, la conoscenza dei modi gaudenziani con anche un occhio curioso alle recenti opere di Morazzone per il Sacro Monte.

Da poco rientrato Tanzio, arricchito dalle novità apprese nel viaggio, sceglie in questa cappella di adattare il suo linguaggio al contesto in cui opera, garantendo una sostanziale continuità con la tradizione. Il modello è la folla degli astanti della *Crocifissione* di Gaudenzio Ferrari da cui sono ripresi moduli compositivi, talvolta dettagli di volti reinterpretati. Gli spunti gaudenziani sono filtrati

anche attraverso la rilettura operata da Morazzone nelle cappelle Ecce Homo e della Condanna di Cristo.

Tanzio non rinuncia comunque a soluzioni innovative: citazioni scenografiche dell'ambiente veneto, riferimenti a Palladio, Veronese, a rovine antiche romane e all'architettura di Giulio Romano, del Peruzzi e Fontana.

Il gioco di integrazione fra pittura e scultura, certamente sorretto da complessi studi grafici, raggiunge vette di qualità elevatissima nel rapporto fra Tanzio e Giovanni, autore delle statue. Tali straordinari esiti si ripetono in tutte le cappelle dove i due fratelli hanno operato insieme (27, 28 e 34) caratterizzate da una galleria di figure dalle fisionomie più crude, veri e propri ritratti di gente comune, valligiani e montanari.

Si è di fronte a un dialogo serrato fra sculture e dipinti che si richiamano le une con gli altri, mentre la folla dipinta sulla parete compenetra il gruppo scultoreo. Fisionomie, posture, gesti si riecheggiano tra pitture e sculture.

Per la prima volta dopo quasi un secolo la sintonia tra la decorazione plastica e quella pittorica raggiunge gli stessi esiti proposti da Gaudenzio, artefice sia degli affreschi che delle statue.

Indicativa della graduale integrazione che Tanzio compie rispetto ai pittori borromei è l'elaborazione di un modello di Sacra Conversazione tra Vergine e Santi esemplificato dalle tele di Lumellogno e di Borgomanero.

Tutta sua rimane, nell'ambito dell'area lombardo-piemontese, fatta eccezione per Vermiglio, la ripresa di temi cari ai caravaggeschi: i David, i San Giovanni Battista, i San Gerolamo. Anche nella pratica del ritratto, Tanzio si fa interprete dell'ottica del Merisi allontanandosi dalla moda "internazionale".

La ricostruzione dell'attività di Tanzio all'altezza dei primi anni venti pone alcune difficoltà a causa dell'assenza di riferimenti cronologici anteriori alla Visitazione di Vagna per la confraternita del Santo

Rosario della chiesa di San Brizio, datata sulla base di un'indicazione archivistica al 1626 o comunque in una data compresa tra il dicembre 1625 ed il luglio 1627. La Visitazione di Vagna apre la produzione matura Tanzio e si pone in sintonia con i Santi Pietro e Marco e la Concezione di Elisabetta, due tele di provenienza novarese ora conservate alla Galleria Sabauda di Torino. La tela raffigurante i Santi Pietro e Marco denota ancora evidenti reminescenze caravaggesche, pur appartenendo alla produzione matura di Tanzio, quando la gamma cromatica diventa sempre più cupa e corposa.

La fortuna di Tanzio nella diocesi novarese culminò il 19 febbraio 1627 con il contratto tra il pittore e Ottavio Nazzari per la decorazione ad affresco della cappella dell'Angelo custode nella Basilica di S. Gaudenzio a Novara, terminata nel 1629.

Dall'osservazione degli affreschi e della tela si evince una forte innovazione all'interno del percorso formale di Tanzio, che si spiegherebbe con un viaggio compiuto a Vienna durante l'esecuzione. Ipotesi confermata dai riferimenti contenuti negli affreschi e nel telerò a quelli della cappella dedicata a illustrare la protezione dell'Angelo Custode nella chiesa dei Gesuiti a Vienna edificata nel 1627 (Jesuitenkirche).

Il cantiere novarese costituì il capitolo probabilmente più prestigioso dal punto di vista della committenza e del contesto all'interno della vicenda percorsa fino a quel momento da Tanzio. Il capolavoro novarese aprì a Tanzio il mercato artistico di Milano.

Le date certe per gli ultimi anni di attività sono riassumibili nella seguente successione: databile entro il 1628 il San Carlo che porta in *Processione il sacro chiodo* per la parrocchiale di San Lorenzo a Cellio; *post* 1628: *Pala di Ognissanti* nella parrocchiale di Fontaneto d'Agogna (Novara) e la

Madonna con Bambino tra i Santi Francesco e Carlo già nell'oratorio di San Carlo a Sabbia e ora nella Pinacoteca di Varallo Sesia; 1631: San Rocco, data leggibile nel cartiglio dedicatorio, già nella parrocchiale di Camasco e ora presso la Pinacoteca di Varallo.

La vicenda conclusiva del percorso di Tanzio è rappresentato dalla decorazione dell'ultima cappella della navata destra, di patronato Gibellini, della collegiata dei Santi Pietro e Paolo di Borgosesia. L'opera costituisce il testamento pittorico di Tanzio poiché non molto tempo dopo, entro l'estate del 1633, Tanzio morì in corso d'opera.

La stagione finale di Tanzio è difficilmente confrontabile con le esperienze milanesi alle quali Antonio si era precedentemente accostato. Essa si contraddistingue per un linguaggio incamminato su una strada solitaria e priva di riscontri. Le opere tarde si caratterizzano per una stesura vibrante come se Tanzio facesse proprie tutte le più brucianti tensioni della pittura milanese.

Bibliografia

- M. BONA CASTELLONI, Tanzio da Varallo. Realismo fervore. Catalogo mostra a Palazzo Reale, Milano, 2000.
- GIOVANNI ROMANO (a cura di), Percorsi caravaggeschi tra Roma e Piemonte, Torino : Fondazione CRT, 1999.
- ANNAMARIA BAVA, FRANCESCO GONZALES (a cura di), Capolavori caravaggeschi a Novara. Pittura di realtà a Novara e nel suo territorio, catalogo della mostra Novara, Arengo del Broletto 31 maggio - 20 luglio 2014, Novara : Interlinea, 2014.
- FRANCESCO GONZALES (a cura di), Le frontiere dell'arte. Una raccolta di testi di Marco Rosci con saggi in suo onore, Novara: Interlinea, 2013.
- FILIPPO MARIA FERRO, (a cura di), L'anima dipinta. Scritti di arte lombarda e piemontese da Gaudenzio Ferrari a Ranzoni, Novara, 2010,