

Una nuova proposta per Tanzio da Varallo

CRISTINA GEDDO

a mia madre e alla nostra terra

Non capita spesso di imbattersi in un nuovo Tanzio, perché Giovanni D'Enrico, a tutti noto come Tanzio da Varallo (Riale d'Alagna, c. 1580 - Varallo, 1633), è un pittore raro. Raro non solo per ragioni di qualità, di quantità e di committenza, disponendo di un *corpus* pittorico non ampio¹, senza flessioni di livello, con una preponderanza di pale d'altare e affreschi, ma anche per il suo percorso singolarissimo, anzi unico. Nessuno come lui, infatti, è riuscito a combinare in una sintesi così originale esperienze tanto pregnanti e diverse tra loro. La forte identità dell'aspra terra d'origine, la Valsesia, con il caposcuola Gaudenzio e la tradizione del "gran teatro montano" del Sacro Monte di Varallo aggiornata dal fratello scultore; l'adesione al naturalismo luministico del Caravaggio e del primo caravaggismo durante il lungo soggiorno a Roma, a Napoli e in Abruzzo (1600-1615); il dialogo creativo con i protagonisti della tormentata stagione artistica borromaica del Seicento lombardo culminata nella peste del 1630.

In sintesi, "La carne-carne del Caravaggio, il suo sangue-sangue, da una parte; i sudori sacri e nefasti, le ambiguità tra grazia e peccato, i lividi deliri della maniera, dall'altra", come scrive Giovanni Testori². Sommo e appassionato interprete di Tanzio da Varallo, Testori è stato anche tra i promotori della riscoperta novecentesca del pittore, che ha riconosciuto una statura europea a questo misconosciuto genio delle Alpi, operoso per lo più ai margini delle grandi città nelle zone più periferiche e impervie del Vicereame spagnolo e poi della diocesi di Novara, inclusa all'epoca nella Lombardia spagnola. "Tan-

zio artista *periferico*", anche a causa del particolare carattere della sua pittura, "di straordinaria intensità mistica, ma troppo cruda e intenzionalmente popolare per raccogliere gli apprezzamenti incondizionati delle alte sfere ecclesiastiche"³.

Dalla mostra monografica torinese del 1959 ad oggi è stato un incessante susseguirsi di contributi che, superando l'epigonismo testoriano con la presa d'atto del divorzio intervenuto tra storia dell'arte e letteratura, ha portato avanti il fronte delle conoscenze. Nonostante l'acribia di questa fortuna critica, il riassetto del percorso evolutivo non del tutto lineare di Tanzio, sulla base dell'ossatura portante fornita da Testori col contributo archivistico di Marco Rosci⁴, mostra ancora delle zone d'ombra, specialmente nell'ultimo segmento dove sembra inserirsi l'acquisizione qui proposta.

Dalla viva voce dell'artista stesso abbiamo appreso che Tanzio imparò l'arte dal fratello pittore Melchiorre e che, recatosi con lui a Roma nel 1600, lavorò nella bottega del Cavalier d'Arpino (in singolare parallelismo con Caravaggio) per poi spostarsi a Napoli come pittore indipendente⁵. Chiarito il punto di avvio, resta da spiegare la straordinaria maturazione artistica compiuta da Tanzio in un breve arco di tempo al suo ritorno in patria, con il passaggio dalle rigorose pale abruzzesi, così secche da sembrare intagliate nel legno, alla vitalità di quelle lombarde, che esplose nella fisicità dei corpi, nell'espressività della mimica, nella pienezza dei panneggi e dei colori, pur conservando le sue figure un riserbo quasi scontroso. Su questa svolta credo abbia avuto un peso determinante la lezione del fratello scultore, Giovanni D'Enrico⁶, statuario e regista del Sacro Monte grandissimo e non ancora



1. *San Nicola da Tolentino*, qui attribuito a Tanzio da Varallo. Bruxelles, collezione privata.



2a. *San Nicola da Tolentino*, qui attribuito a Tanzio da Varallo, part. delle impronte digitali visibili attorno alla testa del santo. Bruxelles, collezione privata.



2b. *San Nicola da Tolentino*, qui attribuito a Tanzio da Varallo, part. della natura morta. Bruxelles, collezione privata.

debitamente riconosciuto e studiato, in collaborazione col quale Antonio realizzerà già a partire dal 1616-1617 tre memorabili cappelle, caratterizzate da una perfetta compenetrazione tra figure dipinte e scolpite.

Malgrado il suo orgoglioso isolamento, la pittura di Tanzio si farà col tempo sempre più ricettiva alle eleganze e al fervore mistico dei 'manieristi' milanesi, assenti nelle tele degli esordi, risentendo soprattutto del Cerano e del Procaccini, il più fisico e rubensiano della triade borromaica. Lo si avverte già nella trafugata pala di S. Cristina di Borgomanero, databile verso il 1618⁷, mentre nel dipinto qui presentato [fig. 1] si coglie un più forte influsso del Morazzone, con cui peraltro Tanzio si confronta al Sacro Monte di Varallo e poi, dal 1627, nella basilica di S. Gaudenzio a Novara.

Ma andiamo con ordine, partendo dai dati materiali. L'opera – attualmente conservata in collezione privata a Bruxelles, non attribuita e totalmente sconosciuta agli studi – è eseguita su una tavoletta di noce spessa 1,7 cm, di formato ovale e dimensioni ridotte, esattamente 34x25,2 cm, poco meno del classico *in-folio*. Risultano inconsueti sia l'uso del pregiato supporto di noce in luogo del comune legno di pioppo, sia il formato ovale e le piccole dimensioni. Occorre però ricordare che nel catalogo di Tanzio sono presenti, oltre a piccoli rami⁸, anche due tondi su tavola con *San Gerolamo* e *San Luca evangelista* di misure ancora più ridotte (16 cm di diametro), probabilmente parte di una serie smembrata, recentemente identificati al Musée des Beaux-Arts di Orléans⁹. D'altra parte, il quadretto prezioso da studiolo privato, dipinto su tavola, rame o pietra, come quello che stiamo esaminando, rappresenta una tipologia molto ricercata dal collezionismo lombardo del primo Seicento, ispirato al modello della raffinata raccolta di Federico Borromeo.

Il dipinto è in ottime condizioni di conservazione. È stato restaurato e analizzato al microscopio, ai raggi ultravioletti e agli infrarossi presso il laboratorio Arcanes di Parigi da Cinzia Pasquali (2017-2018), che ha rilasciato un'accurata relazione tecnica sull'intervento e sugli esiti delle analisi effettuate¹⁰. Altri esami diagnostici, eseguiti su micro-campioni prelevati dal dipinto dal laboratorio Artelab di Roma, hanno consentito di identificare i materiali utilizzati (pigmenti, leganti e preparazione), tutti coerenti con l'epoca supposta¹¹. Una nota sulla tecnica pittorica di particolare interesse è la presenza di evidenti impronte di polpastrello, impresse sul colore fresco tutto intorno alla testa del santo [fig. 2a].

Vista da tergo [fig. 3], la tavola presenta una tonalità marrone-grigiastra e la bella venatura ondulata caratteristiche del noce. I margini dell'ovato sono intonsi. La superficie, dura e ben levigata, presenta antiche iscrizioni a penna e inchiostro impallidito, decifrabili a fatica¹². Vi emergono la data 1836, nomi e luoghi di alcuni proprietari – FL, Rosa Felipi, Giuseppe Fontana di Alba – e uno stemmino stampigliato che potrebbe corrispondere a quello della nobile famiglia piemontese dei Costa da Chieri, costituito da sei bande azzurre e cinque d'oro¹³. La scritta centrale – “S. Nicolao del Sordo D'urbino” – fornisce spunti ancora più interessanti: una traccia per l'impervia identificazione del santo rappresentato e la testimonianza di un'antico riferimento del dipinto al pittore tardo-manierista Antonio Viviani detto il Sordo di Urbino (Urbino, 1560-1620), il maggiore allievo di Federico Barocci. Questa attribuzione, forse suggerita dal carattere baroccesco dell'angelo, è incompatibile con il naturalismo tenebroso del santo.

Di fronte ad una testa di frate di tale potenza drammatica – un pugno nello stomaco attutito dalla carezza dell'angelo, che gli fa da contraltare assecondando l'ovato con la linea flessuosa del braccio – il primo nome che si affaccia alla mente è quello di Tanzio da Varallo. A dispetto del piccolo formato, è una testa dalla forte stereometria, che tende a fuoriuscire dallo spazio del dipinto per entrare in quello reale. Costruita sulla frontalità e sul sottinsù della postura, con lo sguardo rivolto al cielo, questa testa lega con quella del *San Giovanni Battista* già in collezione D'Adda¹⁴ [fig. 5], plasmata con la stessa partizione chiaroscurale, e con quella del Giacobbe nella tela della Galleria Sabauda di Torino [fig. 4], analoga anche nel taglio delle labbra dischiuse e nei grumi di luce che inumidiscono gli occhi del protagonista. Ma il volto terreo del frate, solcato da rughe e incavi, emerge dalle tenebre a colpi di pennello impastato di bianco puro, con una plasticità tormentata che richiama le teste virili iperrealiste della *Visitazione* di Vagna (1626) e soprattutto la maschera tragica, spettrale, del san Carlo nella notturna *Processione del Santo Chiodo* di Cellio del 1628 [fig. 6]. Il nostro, però, è il ritratto di un santo in carne e ossa, con il naso da pugilatore, la mandibola quadrata, zigomi forti e la barba ispida e candida di pochi giorni che risalta sull'incarnato bronzeo. La fisionomia patetica, così come lo sguardo implorante, la piega dolorosa delle



3. *San Nicola da Tolentino*, qui attribuito a Tanzio da Varallo, verso del supporto in legno di noce. Bruxelles, collezione privata.



4. Tanzio da Varallo, *Giacobbe e Rachele*, c. 1626, part. Torino, Galleria Sabauda, inv. 361 (già Novara, collezione Andrea Miglio, 1872).



5. Tanzio da Varallo, *San Giovanni Battista*. Collezione privata (già Varallo/Milano, collezione D'Adda. ante 1759).



6. Tanzio da Varallo, *San Carlo porta in processione il Santo Chiodo*, 1628. Cellio (Vercelli), S. Lorenzo.

labbra dischiuse e una condotta pittorica più sciolta sembrano trovare punti di contatto nelle risentite teste dei due francescani in primo piano nella scena del *Martirio dei santi francescani a Nagasaki*, oggi a Brera ma in origine nel convento francescano di Santa Maria delle Grazie a Varallo [fig. 7], successivo al 1627 e forse prossimo alla morte dell'artista, mancato nel 1633.

L'autore realizza un'immagine icastica di moderna santità controriformata, una testa impastata di terra e di sudore, che dà sostanza corporea e umana alle mistiche larve della santità riformata partorite dalla sottile sensibilità manieristica del Morazzone e del Cerano, modello di riferimento per questo tipo di raffigurazioni. Comune è lo spirito, imperniato sull'esasperazione della "poetica degli affetti", che mira al coinvolgimento emotivo del fedele nella strategia delle immagini sacre stabilita dal Concilio Tridentino; diversa è la forma, che in Tanzio passa attraverso la rivoluzione naturalistica caravaggesca e il realismo del Sacro Monte.

Il dipinto ha un'iconografia rara, specie per un'opera di carattere devozionale e non narrativo. Il santo raffigurato è identificabile con san Nicola da Tolentino¹⁵ (1245-1305), il frate marchigiano appartenente all'Ordine degli Eremiti di Sant'Agostino o Agostiniani, canonizzato dal 1446 e oggetto di un vasto culto popolare. Privo dei tradizionali attributi iconografici che lo avrebbero reso facilmente riconoscibile (sole, giglio, libro e crocefisso), ma con il volto sbarbato, tondeggiante, tonsurato, e con la stella appuntata sul petto dell'iconografia tradizionale, san Nicola è rappresentato in un momento drammatico della sua vita di cui dà notizia il suo primo biografo, Pietro da Monterubbiano¹⁶. La storia è toccante: malato e sfinito dai digiuni e dalle penitenze, nel 1303 Nicola era sul punto di soccombere, ma la Vergine, apparsagli in sogno, lo esortò a mangiare un po' di pane bagnato nell'acqua, grazie al quale egli ottenne un'immediata guarigione¹⁷.



7. Tanzio da Varallo, *Il martirio dei francescani a Nagasaki (1597)*, post 1627. Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 350 (già Varallo, S. Maria delle Grazie).

A seguito di questa grazia, l'unica che il santo chiese per sé, Nicola istituì l'usanza dei panini benedetti. È possibile che il dipinto sia stato commissionato quale *ex voto* per una guarigione ottenuta o come auspicio di guarigione, da un privato o da un membro autorevole dell'ordine Agostiniano.

Avendo a disposizione uno spazio estremamente limitato, il pittore ha ridotto la scena a tre termini essenziali: il volto emaciato e febbricitante del protagonista, implorante la grazia della guarigione; l'angelo inviato dal cielo in risposta alla sua disperata preghiera (non la Vergine, che avrebbe rubato

la scena al santo); l'umile ciotola di stagno con l'acqua salvifica [fig. 2b], un brano magistrale e degno di Tanzio che fu anche eccellente pittore di nature morte.

Dipinto di straordinaria suggestione e impatto emotivo, il *San Nicola da Tolentino* è imperniato sul contrasto tra luce e tenebra, tra la grazia efebica dell'angelo in profilo perduto – un palese richiamo procaccinesco – e la rude testa del santo macerata dalle penitenze e sbalzata da luci corrosive, che partecipano di un'atmosfera sospesa tra sogno e realtà.

Ringrazio Pierluigi Carofano, Arnaldo Ganda, Felice Milani, Cinzia Pasquali, che hanno contribuito in vario modo alla realizzazione di questo studio. L'attribuzione qui avanzata è stata confermata da Filippo Maria Ferro e Mario Marubbi.

¹ F.M. FERRO, *Tanzio da Varallo. Catalogo critico dei dipinti*, in "De Valle Sicida", X, 1999/1, pp. 79-175, include una sessantina di opere, da aggiornare con i non numerosi ritrovamenti successivi.

² G. TESTORI, testo introduttivo, in *Tanzio da Varallo*, catalogo della mostra a cura di G. Testori, Torino, Palazzo Madama, 19 ottobre 1959 - 31 gennaio 1960, Torino 1960, pp. 13-32, in part. p. 16.

³ V. SCARBI, *Le tenebre e la rosa. Un'antologia*, Milano 2000, pp. 90-95, in part. pp. 93-94.

⁴ M. ROSCI, *Per la cronologia del Tanzio*, in "Bollettino Storico per la Provincia di Novara", XLIX, 1958/2, pp. 148-156; F. FRANGI, *Itinerario di Tanzio da Varallo*, in *Percorsi caravaggeschi tra Roma e Piemonte*, a cura di G. Romano, Torino 1999 (Arte in Piemonte, 13), pp. 113-160.

⁵ G. PORZIO, *Tanzio da Varallo a Napoli. Documenti e ipotesi*, in "Bollettino storico per la Provincia di Novara", 2009/2, pp. 558-602, in part. pp. 583-584, doc. 4.

⁶ Su di lui si veda S. STEFANI PERRONE, *Giovanni d'Enrico*, in *Tanzio da Varallo. Realismo, fervore e contemplazione in un pittore del Seicento*, catalogo della mostra a cura di M. Bona Castellotti, Milano, Palazzo Reale, 13 aprile - 16 luglio 2000, Milano 2000, pp. 197-207. Testori lo richiama a proposito della prima formazione di Tanzio: "poco o nulla fin qui s'è tenuto conto della parte che, direttamente o indirettamente, giocò nella formazione di Tanzio il fratello Giovanni" (TESTORI, in *Tanzio da Varallo* cit., p. 18).

⁷ C. GEDDO, *Tanzio da Varallo: La Madonna del Rosario con i Santi Domenico e Cristina da Bolsena che intercedono per le anime penitenti, già Santa Cristina di Borgomanero, Santa Cristina*, in *Pittura tra il Verbano e il lago d'Orta dal Medioevo al Settecento*, a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo (Milano) 1996 (I centri della pittura lombarda), pp. 287-288, tav. 82. La cronologia tradizionale della pala di *Ognissanti* di Fontaneto, datata verso il 1628 (C. GEDDO, *Tanzio da Varallo: Cristo in gloria adorato da tutti i Santi, Fontaneto d'Agogna, Parrocchiale*, ivi, p. 288, tav. 83), va invece anticipata di circa un decennio per ragioni stilistiche, come pensa Roberto Contini, in *Tanzio da Varallo. Realismo* cit., pp. 133-137, n. 31.

⁸ Per esempio, il rame con il *Martirio di san Lorenzo* (cm 41x31), che apre il catalogo di Tanzio con una datazione al soggiorno romano, c. 1605-1608, e il piccolissimo rame ovale con il *Ritratto di gentiluomo* (cm 12x10) conservato presso il Museo Gallarate di Studi Patri a Gallarate (FERRO, *Tanzio da Varallo* cit., pp. 83-84, n. 1 e p. 99, n. 12).

⁹ V. FARINA, *Due nuovi Tanzio da Varallo in Francia e un disegno a Berlino*, in "Storia dell'arte", n.s. 42, 142, 2015, pp. 23-26.

¹⁰ Per ogni approfondimento si rinvia al pdf *Arcanes. Rapporto di conservazione. "Sant'Antonio di Padova", Tanzio da Varallo (1575/80-1632/33). Collezione Privata*. Anche l'essenza del supporto è stata identificata presso Arcanes.

¹¹ Si veda la dettagliata relazione scientifica in pdf *Artelab. Dipinto su tavola raffigurante S. Francesco ed un angelo, attribuito ad un autore lombardo operante tra il XVII ed il XVIII secolo. Esami allo stereo-microscopio, esecuzione di test microchimici, istochimici ed analisi al microscopio ottico su 'cross section' mirati allo studio dei materiali e delle tecniche pittoriche, gennaio 2018*.

¹² In alto, a sinistra, "1836", a destra, "Pertinet ad me / Fontana Gse N. 2 / Alba"; al centro, "S. Nicolao del Sordo D'urbino / [...] Rosa Felipi"; in basso, al centro, "FL", a sinistra etichetta stampigliata con il numero di inventario "32", sormontato da uno scudo bandato in 11 pezzi con corona marchionale.

¹³ Si vedano, per un primo approccio, www.blasonario.subalpino.it/Pagina_3b.html e www.heraldrysinstitute.com/cognomi/Costa/Italia/idc/1142#.

¹⁴ [C. GEDDO], *Antonio D'Enrico detto Tanzio da Varallo: San Giovanni Battista*, in *Dipinti italiani, 1620-1840*, catalogo della mostra a cura di E. Testori e M. Voena, Milano, Compagnia di Belle Arti, giugno-luglio 1996, Torino 1996, pp. 54-55, tav. a pp. 22-23 (qui il nome dell'autrice del catalogo non figura neppure nei ringraziamenti).

¹⁵ G. CASAGRANDE, *Nicola da Tolentino, santo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 78, Roma 2013, pp. 462-465.

¹⁶ PETRUS DE MONTE RUBIANO, *Historia beati Nicolai de Tolentino. Introduzione*, edizione critica della redazione vulgata, traduzione e commento, a cura di F. Santi, Tolentino 2007, cap. 11, pp. 119-121.

¹⁷ L'episodio è raffigurato, per esempio, nel riquadro in alto a destra delle *Storie del ciclo agiografico* che incorniciano la *Triplice incoronazione di san Nicola da Tolentino* del Moncalvo e collaboratore nella chiesa dei Ss. Bernardino e Rocco a Chieri (1605). La didascalia recita: "E sendo infemo fu guarito dala B. Vergine con pane bagnato nel aqua" (A. MARCHESIN, in *Immagine e mistero. Il sole il libro il giglio. Iconografia di san Nicola da Tolentino nell'arte italiana dal XIV al XX secolo*, catalogo della mostra a cura di M. Giannatiempo López, Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 8 giugno - 9 ottobre 2005, Milano 2005, pp. 142-145). Si veda, inoltre, l'ampio repertorio iconografico *San Nicola da Tolentino nell'arte. Corpus iconografico*, vol. II: *Dal Concilio di Trento alla fine del Seicento*, a cura di R. Tollo, coordinamento scientifico di V. Pace, con la collaborazione di M. Marubbi, Tolentino (Macerata) 2006, e in particolare il saggio di M. MARUBBI, *Iconografia di san Nicola in Lombardia tra devozione popolare e propaganda dell'Osservanza*, ivi, pp. 35-47.