

a cura di Martina Frank

## Da Longhena a Selva

Un'idea di Venezia  
a dieci anni dalla scomparsa  
di Elena Bassi

Università Ca' Foscari Venezia  
Università luav di Venezia  
Accademia di Belle Arti di Venezia  
9 - 10 - 11 dicembre 2009



 **archetipolibri**

Accademia di Belle Arti di Venezia

Dorsoduro 423 • 30123 Venezia  
telefono 041.2413752 • fax 041.5230129  
www.accademia Venezia.it

*Presidente*  
Luigino Rossi

*Direttore*  
Carlo Montanaro

*Direttore amministrativo*  
Angela Tiziana Di Noia

*Direttore ufficio ragioneria*  
Alessio Di Stefano

*Consiglio di Amministrazione*  
Luigino Rossi *presidente*  
Carlo Montanaro *direttore*  
Chiara Piovesan *rappresentante MIUR*  
Filippo Zaccaria *rappresentante docenti*  
Ilaria Carli *rappresentante studenti*

*Consiglio Accademico*  
Carlo Montanaro *presidente*  
Riccardo Caldura  
Carlo Di Raco  
Antonio Fiengo  
Gaetano Mainenti  
Marina Manfredi  
Roberto Pozzobon  
Gianfranco Quaresima  
Giuseppe Ranchetti  
Matteo Shenkel

Archetipolibri

© Accademia di Belle Arti di Venezia  
© Archetipolibri  
© Singoli Autori per i Testi

Prima edizione: giugno 2011  
Direzione editoriale: Claudio Tubertini  
Redazione: Sara Celia  
Impaginazione e progetto grafico:  
Indaco CreativiTeam  
Stampa: Logo srl

Archetipolibri  
via Irnerio 12/5, Bologna  
telefono 051.4218740 • fax 051.4210565  
www.archetipolibri.it

*Comitato scientifico*  
Martina Frank  
Carlo Montanaro  
Guido Zucconi

*Coordinamento e contributi*  
Università Ca' Foscari Venezia  
Università luav di Venezia

*Organizzazione*  
Accademia di Belle Arti di Venezia  
Danila Guarnieri  
Alessio Di Stefano  
con la collaborazione di Francesca Colasante  
grafica Manuel Frara

*Atti del Convegno*  
a cura di Martina Frank

*Referenze fotografiche*  
Foto Böhm, Venezia: pp. 40, 41, 43  
Archivio di Stato di Venezia su concessione del  
Ministero per i Beni e le Attività Culturali: pp. 59,  
60, 222, 237  
Fondazione Musei Civici Venezia: pp. 101, 102,  
103, 104, 118, 268  
Trento, Soprintendenza per i Beni Storico artistici  
e Università degli Studi, Archivio per la scultura  
in Trentino (foto Gianni Zotta): pp. 123, 124, 127,  
139, 142, 146, 147, 148, 150, 152, 154  
Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia: pp. 174,  
176  
The Getty Research Institute: p. 248  
Ossolineum, Bireslavia: p. 243  
Biblioteca Nazionale, Varsavia: pp. 251, 253, 255  
Museo Storico, Varsavia: p. 254  
Accademia di Belle Arti di Venezia: pp. 301, 303,  
304, 305, 306, 310, 315, 317, 319, 320  
Archivio Fondazione Bruno Zevi, Roma: pp. 311,  
320, 323  
Università luav di Venezia, Archivio Progetti: pp.  
331, 334, 338

Si ringrazia



## Indice

Montanaro C.	Prefazione	pag. 07
Frank M.	Introduzione	pag. 11
Hopkins A.	Sulle spalle di Elena Bassi: Longhena studies 1950-2010	pag. 13
Guidarelli G.	La ricostruzione seicentesca della chiesa di San Bartolomeo a Venezia	pag. 29
Moretti S.	I disegni di Longhena per la biblioteca dei domenicani dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia (1670-1682)	pag. 51
Marinelli S.	Il virtuoso Antonio Zanchi	pag. 77
Favilla M. - Rugolo R.	Antonio Gaspari: un architetto della Venezia barocca	pag. 91
Frank M.	Appunti su villa da Lezze	pag. 111
Girardi F. S.	Giuseppe Pozzo a Verona: documenti inediti sul cantiere degli Scalzi	pag. 123
Giacomelli L.	Scultori veneti nel duomo di Bolzano: nuove proposte di lavoro per l'altare maggiore di Jacopo Antonio Pozzo	pag. 139
Manfredi M.	Del Barocco come possibilità dell'arte	pag. 159
Farinati V.	La scuola di Andrea Musalo, Andrea Tirali e l'ampliamento settecentesco di palazzo Priuli a Cannaregio	pag. 169
Augenti S.	Musalo e Massari per i Domenicani riformati delle Zattere	pag. 187
Zucconi G.	Da Temanza a Selva, l'idea di Genius Veneticus	pag. 201
Fontana V.	Antonio Visentini e la sua proposta di risistemazione del secondo ordine dell'interno del Pantheon dopo l'arbitrario rifacimento di Posi	pag. 213
McReynolds D.	Funzione e rappresentazione: Andrea Memmo e il Palazzo Bailaggio a Costantinopoli	pag. 223
Miziołek J.	La villa di Plinio a Laurentum nella ricostruzione del conte Stanislao K. Potocki. I legami di Potocki con Venezia	pag. 243
Biggi M. I.	I progetti teatrali di Giannantonio Selva	pag. 259
Angelini P.	Alcune notizie su Giannantonio Selva dal carteggio con Giacomo Quarenghi	pag. 275
Zanon E. P.	L'Accademia riapre alla cultura e alla città l'Archivio e il Fondo storico	pag. 297
Salvagnini S.	Elena Bassi, Diego Valeri e Bruno Zevi. Tre intellettuali all'Accademia di Belle Arti di Venezia fra anni Cinquanta e Sessanta	pag. 311
Carraro M.	Elena Bassi e 'gli' luav	pag. 327
Kowalczyk J.	Ricordando Elena Bassi	pag. 345
	Indice dei nomi e dei luoghi	pag. 353

Sergio Marinelli

## Il virtuoso Antonio Zanchi

Mentre ancora circola il pregiudizio sul carattere d'improvvisazione e di faciloneria della pittura barocca, soprattutto veneta, è opportuno, a smentirlo, ricordare almeno la notizia, riguardante Antonio Zanchi, di un consistente trattato manoscritto, composto dal pittore nella sua giovinezza, di cui ancora Francesco Cessi vide nel 1963 una copia a Trieste, purtroppo non più rintracciata<sup>1</sup>.

Il testo era esplicitamente destinato alla formazione dei giovani artisti, in un momento in cui fiorivano altre accademie private a Venezia, come quella di Pietro Vecchia e quella di Ludovico David. Le materie del testo, di oltre 250 fogli manoscritti, erano, per la prima parte: "...pittura, scultura, disposizione, attitudine, simmetria, colore, invenzione, disegno...". Per la seconda parte era la scultura con la sua tecnica. Per la terza parte: "Quando abbia avuto principio la Pittura..." e poi la sua tecnica. Erano compresi molti capitoli sui colori: "I colori principali sono sette, e qual sia il lor significato". Un capitolo era dedicato al "Modo di netare, e conservare i quadri vecchi".

Numerosi sono del resto gli interventi e le perizie di restauro documentati di Zanchi quali commissioni dirette delle magistrature dello Stato Veneto<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Cfr. F. CESSI, *Un manuale di pittura e scultura di Antonio Zanchi*, in «Arte Veneta», XVII, 1963, pp. 218-220.

<sup>2</sup> Cfr. L. OLVATO, *Provvedimenti della Repubblica Veneta per la salvaguardia del patrimonio pittorico nei secoli XVII e XVIII*, Venezia 1974, pp. 18, 20-24, 60, 86, 101, 104-105.

In ogni caso tuttavia una trattazione specifica sul restauro non ha riscontri di confronto a quella data.

Sconcerta invece totalmente la scelta dei due esempi dimostrativi dei principi di composizione pittorica, estranei alla cultura figurativa veneta, il *Giudizio Universale* di Lodovico (Federico?) Zuccari<sup>3</sup> e il *Cristo che resuscita una fanciulla* di Bronzino<sup>4</sup>.

L'attività di Antonio Zanchi, con la sua accademia privata, s'inquadra perfettamente nel contesto della didattica artistica della Venezia tardobarocca. Altrove le accademie erano pubbliche, come quella del disegno a Firenze o quella di San Luca a Roma. A Venezia erano invece ancora private, prima della famosa istituzionalizzazione pubblica del 1754. Negli anni di Zanchi spiccava quella di Pietro Vecchia, recentemente messa in evidenza da Roberto Pancheri<sup>5</sup>. L'interesse, al suo interno, era prevalentemente quello dello studio anatomico, che coinvolge non poca parte della produzione pittorica del maestro. Pietro Vecchia era anche un famoso restauratore, era intervenuto pure sulla pala di Giorgione a Castelfranco e in tale attività aveva anche formato il suo mestiere di falsario. Altra accademia privata era quella del ticinese Ludovico David<sup>6</sup>.

Mentre Cessi, dalla sua prima superficiale impressione aveva dedotto che il trattato non poteva essere utile a comprendere l'arte di Zanchi, possiamo invece supporre nel testo delle linee guida precise, più o meno coscientemente indicate, che ci riconducono alla pratica effettiva della pittura.

3 Più che a dipinti perduti o sconosciuti, si dovrebbe pensare agli affreschi della cupola di Santa Maria del Fiore, a Firenze, iniziati da Vasari e completati da Federico Zuccari, appunto sul tema del *Giudizio Universale*.

4 Doveva trattarsi di un'analisi della composizione della *Resurrezione della Figlia di Giairo*, che Bronzino dipinse in una grande pala in Santa Maria Novella a Firenze intorno al 1570, opera di misurata e quasi irricognoscibile castigatezza, così ideata "...per purgare la fama della lascivia, che nell'altre sue opere si avea acquistata...", come scrive Raffaello Borghini nel 1584. Questo e l'altro esempio fiorentino di Zuccari scelti dal giovane Zanchi sconcertano in quanto assolutamente esemplari del clima controriformistico del tardo Cinquecento, assente, almeno in questa misura, nel Veneto. La relativa scarsa notorietà delle due opere, almeno a Venezia, fa pensare che Zanchi possa averle viste in un eventuale viaggio giovanile a Firenze, non documentato. Certo le due opere erano perfette anche ad illustrare il capitolo: *Quali regole si devono osservare nelle pitture, e Sculture, che hanno d'esser esposte nelle Chiese*.

5 Cfr. R. PANCHERI, "Accademie" di Pietro Vecchia, in «Arte Veneta», 58, 2001, pp. 110-115.

6 Su Ludovico David cfr. S. CAPELLI, *David padre e Figli. Qualche aggiornamento sui pittori Lodovico e Antonio David di Lugano*, in *Arte & Storia, Svizzeri a Roma nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia dal Cinquecento ad oggi*, a cura di G. MOLLISI, anno 8, numero 35, settembre-ottobre 2007, Lugano 2007, pp. 224-233.

Hadjikyriakos ha dimostrato, con precise analisi<sup>7</sup>, che, contrariamente alla pretesa fedeltà naturalistica attribuita da tutti i critici a Zanchi, da Zanetti a Fiocco, la sua è un'anatomia assolutamente fantastica, in quanto "crea dei mostri anatomici, mai esistiti nella vita reale [...] È evidente che Zanchi, coscientemente e liberamente, procede verso la manipolazione della struttura umana, applicando le sue regole, per ottenere dei risultati che una semplice rappresentazione realistica non gli avrebbe consentito [...] I corpi dei dipinti dell'artista sono monumentali, grandiosi e smisurati [...] Zanchi usa i corpi come maschere per trasmettere [...] messaggi [...]. Maschere che, come quelle del teatro, tendono ad assomigliare all'aspetto più vero del personaggio rappresentato, ma ancor di più alla sua verità interiore [...] I corpi di Zanchi sono corazze che imitano la natura corporea degli esseri umani, con volumi arrotondati e masse muscolari esageratamente sviluppate [...]".

Hadjikyriakos legge dunque l'anatomia di Zanchi in funzione scenografica e teatrale, in quanto effettivamente tutta l'opera del pittore sembra proiettata in tale chiave, quando Venezia è l'indiscussa capitale mondiale del teatro barocco e Zanchi è l'illustratore più presente a fornire i disegni per i frontespizi dei libretti per le opere teatrali<sup>8</sup>.

La segnalazione di qualche nuovo dipinto che integra il catalogo di Zanchi, insieme con la rilettura di altri già noti, consente di esplicitare il percorso della sua ricerca.

Una serie di tele raffiguranti *San Sebastiano curato dalle pie donne*, due giovanili, in collezione privata e alla Narodni Galerie di Praga, deposito dei Lobkovitz, e una versione più tarda, probabilmente rimaneggiata e ridipinta, al Museo di Vicenza<sup>9</sup>, confermano la persistente attenzione del pittore allo studio del disegno anatomico.

Un dipinto raffigurante un *Matematico* (Archimede?), ancora sul mercato antiquario (fig. 1), s'allinea alla serie di figure di sapienti, di poco precedenti, se non contemporanee, di Luca Giordano. Si tratta sempre di figure virili e rudi, miseramente abbigliate, che denunciano, secondo l'ideologia dei

7 Cfr. J. HADJIKYRIAKOS, *Il corpo come maschera: l'uso dell'anatomia nei dipinti di Antonio Zanchi*, in «Venezia Arti», 19-20, 2005-2006, pp. 69-76.

8 M. FAVILLA-R. RUGOLO, *Un tenebroso all'opera. Appunti su Antonio Zanchi*, in «Venezia Arti», 17-18, 2003-2004, pp. 57-78.

9 Cfr. S. MARINELLI, *Antonio Zanchi: integrazioni nella revisione*, in *Arte nelle Venezia. Scritti di amici per Sandro Sponza*, a cura di C. CESCHI, P. L. FANTELLI, F. FLORES D'ARCAIS, Padova, 2007, pp. 129-134.



fig. 1: Antonio Zanchi,  
*Figura di matematico*,  
mercato antiquario

fig. 2: Antonio Zanchi,  
*Cristo nell'orto*,  
collezione privata

"tenebrosi", la povertà virtuosa ma anche la libertà di spirito della cultura e della scienza nell'età barocca<sup>10</sup>. Ma questo culto dei sapienti sconcerta poi nei modi delle sue rappresentazioni. Lo studioso è soprattutto un corpo, non un volto, che appena s'intravede come tale nello scorcio piegato. La squadra è brandita come un'arma e anche il libro è maneggiato con un impaccio strano ed evidente, come di chi ne ignori il significato. La figura è quella di un gigante, improbabilmente muscolosa, con una benda da sudore alla testa. L'enfasi dei corpi, come in Michelangelo, meglio di qualunque altro mezzo esprime la nuda grandezza dello spirito. Zanchi pare in effetti perseguire la ricerca di un michelangiologismo barocco, forse sulla falsariga delle indicazioni del suo maestro romano, Ruschi, che sono tuttavia di gran lunga oltrepassate nell'ostentazione.

Un *Cristo nell'orto* di collezione privata (fig. 2), con un'insolita ampiezza di paesaggio, ricorda, più di altri dipinti, l'antica eredità veronesiana e va quindi collocato ancora nel momento giovanile dell'artista, nel settimo

10 Olio su tela, cm 110 x 92.

decennio del Seicento<sup>11</sup>. Anche qui una commissione devozionale di *routine* trova soluzioni figurative originali. Un Cristo accasciato, vestito di viola, è sorretto da un angelo dal busto nudo, ma con le cupe e sinistre ali grigiopiombo, appena riflesse d'azzurro, una figura luciferina, ma che sembra venire dai fumetti della fantascienza. Il ghigno di scorcio gli toglie l'ultima possibilità di dolcezza e l'unica evocazione che suggerisce è ancora l'ambiguo Lucifero tentatore di Jacopo Tintoretto nella Scuola Grande di San Rocco. L'ambientazione è naturalmente notturna e la scena dell'estasi diventa la visione, o l'incubo, del sonno degli apostoli sottostanti. Due sono stesi addormentati, con il volto girato verso l'osservatore, ma il terzo è collocato di scorcio, dalla testa, rivolto, anche se noi non lo vediamo, sognante o sveglio, alla scena soprastante, che pare effettivamente la sua visione o la proiezione dei suoi sogni.

Un'*Allegoria del Tempo*, recentemente comparsa sul mercato antiquario come proveniente dalla collezione dei Principi di Liechtenstein<sup>12</sup> (fig. 3),

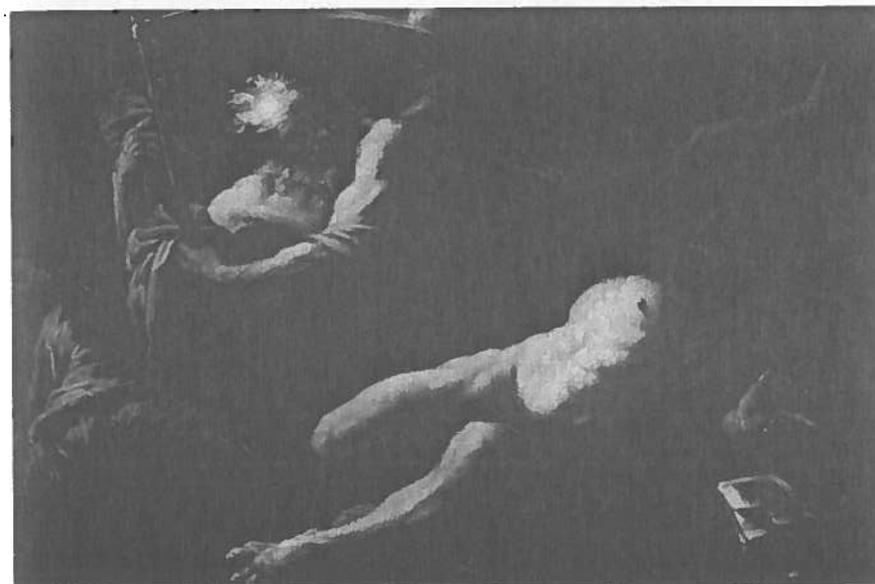


fig. 3: Antonio Zanchi, *Allegoria del Tempo*, già Vaduz, collezione Liechtenstein

11 Olio su tela, cm 158,5 x 130,5. Cfr. Christie's Milano, 25 novembre 2008, n. 32 come "scuola veneta secolo XVII".

12 Christie's, London, 9 luglio 2008, n. 130, olio su tela, cm 146,7 x 220,5.



fig. 4: Antonio Zanchi,  
*Il buon samaritano* (particolare), Venezia,  
Scuola di San Fantin (Ateneo Veneto)



fig. 5: Rembrandt,  
*Testa di vecchio orientale di profilo*,  
incisione

che l'acquistarono nel 1819 e poi conservarono il dipinto prima nella Rossau, quindi in altri castelli e finalmente a Vaduz, è ancora esemplare del nostro discorso. La retorica del corpo e l'esemplificazione anatomica sono evidenti nelle due figure di nudo maschili, una di giovane e una di vecchio, in difficili pose trasversali, estremamente dinamiche. Su di esse si applica il gioco sfuggente dei significati sapienziali. Accanto alla figura giovane, indifesa nella sua nudità e insidiata dal Tempo sempre armato di falce, un grande libro aperto è forse la sua sola arma di protezione.

Ma Zanchi mostra anche aperture culturali imprevedibili al suo tempo. In alcune figure, come la testa del *Buon samaritano* della Scuola di San Gerolamo all'Ateneo Veneto (fig. 4), arriva a citare Rembrandt, o direttamente attraverso le incisioni (fig. 5), o indirettamente attraverso la pittura dell'allievo Wilhelm Drost, che aveva soggiornato a Venezia. Insieme con Pietro Bellotti e, solo forse più tardi, Andrea Celesti egli sembra esser stato tra i primi a conoscere, e capire, Rembrandt a Venezia<sup>13</sup>. Un disegno inedito in collezione privata, già sul mercato antiquario<sup>14</sup>

<sup>13</sup> La testa del Samaritano è stata variata sulla *Testa di orientale con turbante di profilo*, di Rembrandt, del 1635 (B. 287).

<sup>14</sup> Dorotheum Vienna, 5 marzo 2009. La cornice quadrata del disegno è già, come i suoi ornamenti, neoclassica. Più o meno alla stessa epoca risale la scritta "zanchi" sul supporto sottostante.



fig. 6:  
Antonio Zanchi,  
*San Giovanni Evangelista*,  
collezione  
privata

(fig. 6) appare decisamente interessante perché corrisponde a un'opera sinteticamente descritta nella *Galleria di Minerva*, ma che è ricordata già, almeno come commissione, nelle *Ricche Minere* di Boschini del 1674: (a San Cassiano) "Sopra la porta della Sacrestia... opera di Ferigo Cervelli Milanese. In questo punto viene commesso al Virtuoso Antonio Zanchi che debba esprimere sopra un quadro, che vada nella detta Chiesa; quale circonda il pulpito, e deve rappresentarvi da una parte s. Agostino che descrive la Santissima Trinità quale si vede in aria e dall'altra parte San Giovanni Evangelista in aria sostenuto dagli angeli"<sup>15</sup>.

Nel tondo prospettico la figura scorciata, e prevista probabilmente in osservazione ravvicinata dal basso, doveva esibire proporzioni colossali e impressionanti. Ricorda singolarmente nell'impostazione gli archetipi quattrocenteschi, come quelli degli Eremitani a Padova o di Sant'Eustorgio

<sup>15</sup> Cfr. M. BOSCHINI, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia 1674, V, p. 18.

a Milano. Ma sopra la figura del santo traspare un cielo barocco di profondità aerea indefinita, dove si scala la Trinità con gli angeli. Non doveva essere un cielo luminoso e aperto, come sarebbero stati poi quelli di Ricci e di Tiepolo, ma chiuso e fumoso, come quelli appunto di Zanchi, dove i paradisi cupamente chiaroscurati, come a San Fantin, non differiscono sostanzialmente dall'apparenza degli inferni. Si distingue bene nel foglio solo la figura dell'Eterno Padre, raccolta nella sua massa corporea lungo il bordo superiore dell'immagine, col volto abbagliato e incavato d'ombra, che costituisce quasi un doppio del Sant'Agostino, come a sottolinearne, con l'identità fisica, la conformità del pensiero.

La curvatura della figura del Padre Eterno, benché di per sé ridotta, è esaltata dall'opposizione delle due altre curvature maggiori del braccio e della gamba del Sant'Agostino. Il piede del santo sporge fuori illusionisticamente, com'era negli affreschi di Mantegna. Il pastorale sporgente, poggiato orizzontalmente sul tavolo, è visto dal basso come un simbolo, in piena evidenza frontale. La linea di spigolo del tavolo, la più incisiva delle rette presenti nell'immagine, arriva, se continuata idealmente, all'occhio destro del santo. Tutta questa sapienza compositiva implica una cultura teorica, ma anche di visione e di storia, che pare non avere uguali a Venezia nella seconda metà del Seicento.

Una figura assai simile a quella del Sant'Agostino si ritrova nell'antiporta del libro di Carlo Labia, *Simboli predicabili estratti da sacri Evangelii*, incisa da Isabella Piccini su disegno di Antonio Zanchi nel 1693<sup>16</sup>.

L'attività grafica di Zanchi, per quanto riguarda il disegno, dovette essere dunque assai notevole e continuare anche in età relativamente tarda, benché i fogli superstiti, che risultano oggi attribuibili, siano scarsi e tecnicamente, e stilisticamente, assai dissimili.

Un foglio della Bibliothèque Municipale de Rouen (fig. 7), preparatorio per il gigantesco telerò della *Canonizzazione di San Lorenzo Giustiniani*, del Duomo di Este, del 1702 (fig. 8), pubblicato dallo scrivente<sup>17</sup>, rivela ancora grande maestria e capacità evocativa. Mostra tuttavia come, a quella data, la dignità dell'intenzione artistica, ancora salda, fosse stravolta, nella traduzione pittorica, dall'incontenibile e volgare esibizionismo dei canonici estensi, che pretesero di rientrare tutti, e con un ritratto ben riconoscibile, nella tela, accanto all'effigie del papa Alessandro VIII Ottoboni, divenuto

16 Cfr. M. FAVILLA-R. RUGOLO, *Un tenebroso all'opera...* cit.

17 Cfr. S. MARINELLI, *Disegni italiani a Rouen e a Orléans*, in «Bulletin de l'Association des historiens de l'art italien», 7, 2000-2001, pp. 12-16.



fig. 7: Antonio Zanchi, *Canonizzazione di San Lorenzo Giustiniani*, Rouen, Bibliothèque Municipale

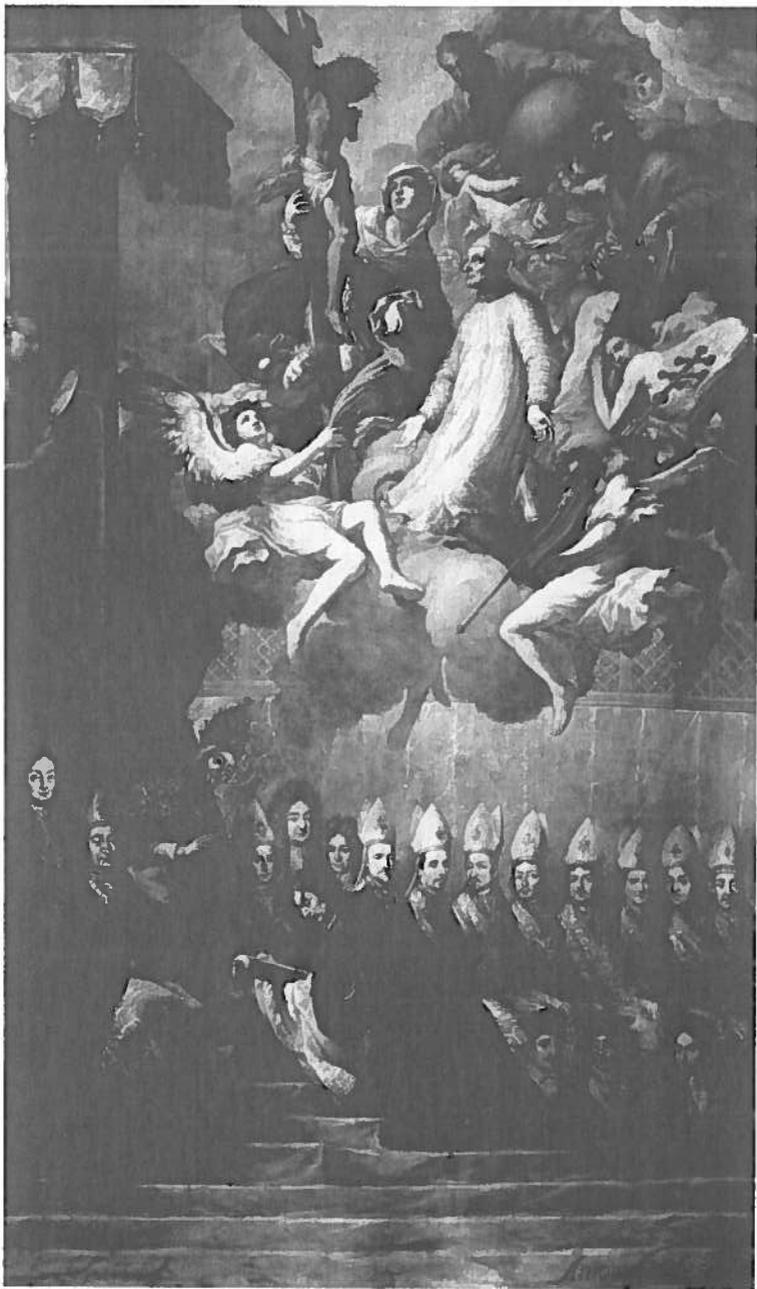


fig. 8: Antonio Zanchi, *Canonizzazione di San Lorenzo Giustiniani, Este, duomo*

ormai una gloria campanilistica e locale.

Di quel disegno esiste una ulteriore versione all'Albertina di Vienna, sotto l'attribuzione ad Andrea Boscoli<sup>18</sup> (fig. 9). Questo secondo foglio rappresenta già l'avvicinamento al compromesso finale della pittura. Alla sfilata dei personaggi-fantasma della prima versione è sostituita già la platea statica, e quasi fumettistica, del clero locale. Anche la forma del baldacchino papale, che vivacizza la composizione della prima versione, è semplificata e banalizzata nel foglio di Vienna.

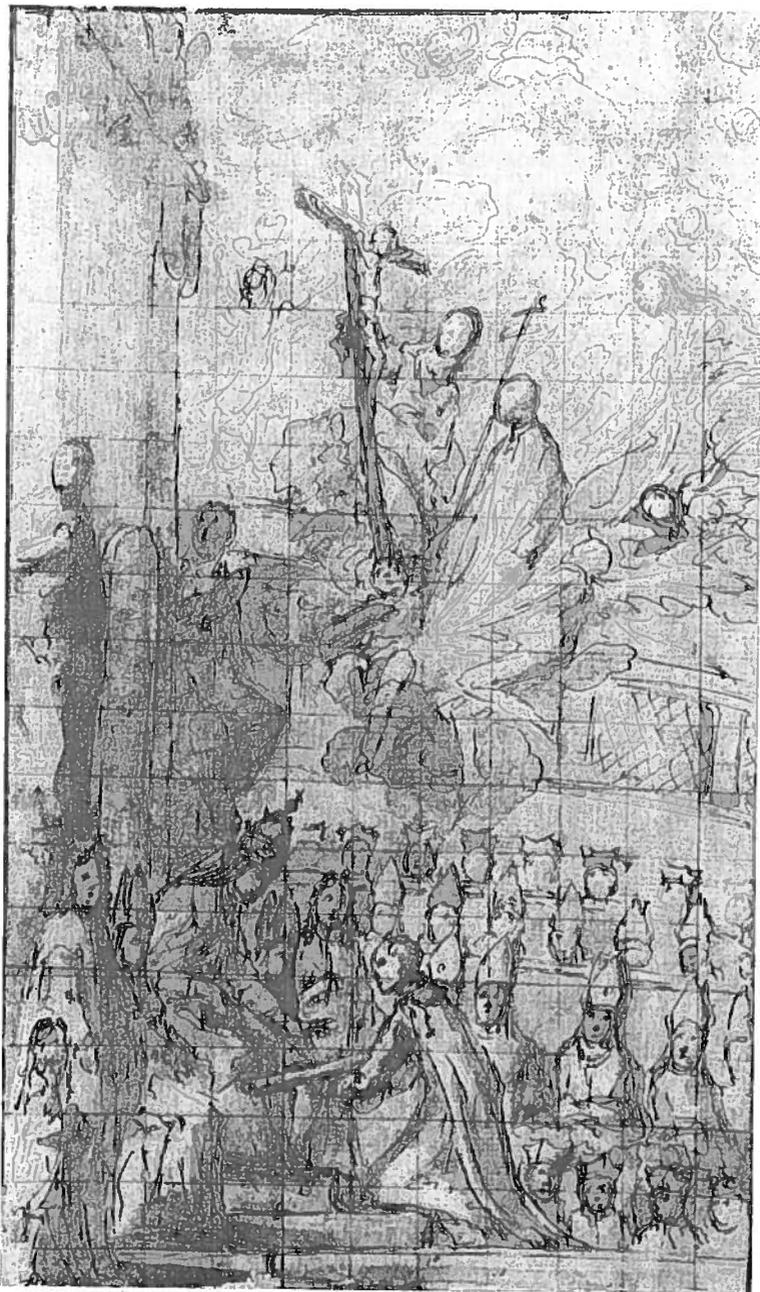
Entrambi i disegni sono quadrettati, segno evidente che il pittore s'illudeva di portare a termine la prima versione, mentre dovette invece variare considerevolmente tutta l'immagine per accontentare la vanità del clero atestino.

Nel contesto del trattato di Zanchi la scultura aveva una attenzione di estensione considerevole, che stupiva Cessi. Non deve esser così invece se si considera con attenzione lo svolgimento dell'attività dell'artista, che appare spesso come un direttore d'opera, che sovrintende e, soprattutto, guida l'azione dei collaboratori nelle diverse tecniche. Così appare chiaro da più documenti che egli disegna gli altari e fornisce disegni agli scultori, nel momento che la scultura si muove negli spazi intorno alle pale e partecipa spesso direttamente della struttura delle cornici monumentali. Famoso è il caso dell'altar maggiore della chiesa dei santi Faustino e Giovita a Vicenza, documentato da un lunghissimo epistolario di trattative, che coinvolse l'artista, i committenti, gli scultori Marinali intorno agli anni '80 del Seicento (1681-1684). Di esso resta anche un bellissimo disegno progettuale, con l'effetto dell'insieme scultoreo, recentemente pubblicato da Saccardo<sup>19</sup>. Zanchi ha effettivamente un concetto spettacolare del teatro artistico, in cui pittura, scultura e architettura sono coinvolte in una simultaneità coinvolgente. L'altare della Madonna della cintura in Sant'Antonio Abate a Schio (1700), con le statue montanti sulla cornice intorno alla pala è forse l'esempio più integro rimasto a ricostruire questa spettacolarità monumentale, dove le tecniche diverse si fondono in un'unica immagine.

Come già Boschini, anche l'Avvocato Marchesini nel carteggio vicentino

<sup>18</sup> Inv. 673, mm 370 x 209, interpretato come scena di glorificazione di Sant'Ignazio. L'attribuzione tradizionale a Boscoli era stata ritenuta da tutti gli studiosi, tranne che da Oberhuber, che pensava a Giovanni Baglione.

<sup>19</sup> Cfr. M. SACCARDO, *Notizie d'arte e di artisti vicentini*, Vicenza 2007, p. 496. Il disegno della pala di Zanchi per i SS. Faustino e Giovita, perduta, si conserva a Oxford, Christ Church. Cfr. S. MARINELLI, *Antonio Zanchi...* cit.

fig. 9: Antonio Zanchi, *Canonizzazione di San Lorenzo Giustiniani*, Vienna, Albertina

parla di Zanchi con l'appellativo di "virtuoso", come per definizione. Ma la scultura e l'architettura non sono solo nelle cornici intorno alla pittura, sono anche naturalmente nell'immagine pittorica stessa, dove le figure scultoree si fondono nel colore e compare anche una architettura monumentale, che raramente ritorna con la stessa evidenza nei dipinti degli altri artisti contemporanei.

Va detto che questa architettura, che assolve ovviamente più a funzioni scenografiche e simboliche che strutturali dell'immagine, è di derivazione spiccatamente veronesiana, anche nelle angolature della visione prospettica. Strettamente veronesiane sono già le colonne e gli archi dipinti nell'età giovanile nella villa Venier a Mira, che conservano nell'affresco il candore del modello originale. Ma se non cupi, lividi diventano i colori delle stesse strutture nella *Peste a Venezia* (1666) della Scuola Grande di San Rocco. Anche il *Cristo che scaccia i mercanti dal Tempio* della Scuola di San Fantin (1667) ha uno sfondo che è uno spiegamento esemplare, da trattato, di elementi architettonici, qui pure sovradimensionati e giganteggianti. Le colonne doriche colossali, tagliate nel campo figurativo visibile, come in Veronese, sono costanti delle immagini della maturità del pittore. Nella *Decollazione di San Giuliano*, in San Zulian a Venezia (1675), egli spiega anche un grande porticato veronesiano di fondo, sormontandolo tuttavia con un monumento barocco, evidenziato da un gigantesco vaso lustrale in una nicchia di base e la statua di un dio guerriero soprastante. La *Processione per il trasporto delle reliquie dei Santi Pancrazio e Sabina* in San Zaccaria a Venezia (ante 1684) restituisce poi, in tutto il suo illusionismo ottico, l'interno monumentale di una chiesa barocca in cui, rispetto all'altezza delle figure, l'architettura domina da sola più dei due terzi dell'immagine.

Questo virtuosismo universale si comprende più chiaramente dal confronto con altri esempi di decorazione contemporanea, come il monumentale soffitto, di poco successivo di Giovanni Antonio Fumiani in San Pantalon. Ma l'impegno dimensionale dell'opera di Zanchi non va a scapito della complessità iconologica e della novità inventiva, che presuppongono una cultura assai complessa e profondamente assimilata, anche nel dialogo con i committenti stravaganti e dottissimi. *Abramo che insegna l'astronomia agli egizi*, in Santa Maria del Giglio a Venezia (1660 circa), anche se non è collocato esattamente nello spazio liturgico della chiesa, anche se è la donazione di un ecclesiastico colto, non è un tema che si trova altrove in un luogo sacro. È l'esaltazione della sapienza umana, anche di una sapienza discussa, esibita peraltro a scala monumentale, che solo

nella Venezia che era stata di Galileo, di Sagredo, di Sarpi, poteva trovare spazio. Altri temi come il *Nosce te ipsum* del Museo di Hannover (1660 circa) appartengono all'illustrazione della didattica filofica. Come pure il più tardo *Platone bambino* della villa del canonico Oddi a Monselice (ante 1697). Altri, come il memorabile *Suicidio di Nerone* della Cassamarca di Treviso (1660 circa), forse l'apice pittorico di Zanchi, appartengono ancora in qualche modo alle meditazioni stoiche sul suicidio e al rapporto drammatico col potere dell'uomo dell'età barocca, rievocato da Benjamin nel suo memorabile saggio su *Il Dramma barocco tedesco* (1928).

Le rappresentazioni del potere religioso e laico non sono mai banalmente scontate.

Il *Giudizio Universale* della Scuola di San Fantin, gremito e soffocato di corpi, su cui striscia una luce gialla, che proietta larghe ombre avvolgenti, malgrado la posizione celeste, più che di un paradiso, ha la parvenza di un inferno.

Il quadro votivo del podestà Verità Zenobio alla Rotonda di Rovigo (1682), con la Città e il Fiume piegati ed annichiliti dal dolore per la morte del funzionario, e la sua figura luminosa che, come un Re Sole, sembra trattenere e arrestare la luce, mentre invece una lunga nuvola nera s'insinua a coprire il sole che tramonta, resta forse l'immagine più memorabile del barocco sapienziale veneto. Ma anche il più giovane podestà Almorò Dolfin, che gli fa da controparte nel teatro scenografico della Rotonda (1683), assistito da santi scostanti e cupi e gigantesche sibille allegoriche, indica lo sfondo di una città, di cui si intravede appena il profilo immerso nella luce irrealistica di una notte senza fine.

Il *Rogo dei libri eretici* sullo scalone del Seminario patriarcale di Venezia (1705), soprattutto se paragonato al vicino soffitto chiaro ed "illuminista" di Sebastiano Ricci, ha una parvenza fosca e notturna che noi, dopo Goya, potremmo anche leggere come un'ambigua condanna. Anche perché dietro al rogo sta ancora un geografo antico che misura il globo e un altro vecchio sapiente che scruta col cannocchiale il cielo, con un'allusione non impossibile alla vicenda galileiana. Anche l'idra dell'Eresia, qui più simile a un Cerbero infernale, contribuisce a creare un clima da *autodafè*, ma anche da messa nera e da sabba.

Come in Lomazzo e nei trattati più antichi, la sapienza iconologica e l'uso discreto della convenienza delle immagini dovevano far parte essenziale della formazione dell'artista e della sua cultura. Il trattato di Zanchi era dedicato espressamente agli artisti e avrebbe dovuto completare l'aspetto storico-biografico considerato da Ridolfi, e quello estetico e collezionistico descritto ed analizzato da Boschini.

Massimo Favilla - Ruggero Rugolo

## Antonio Gaspari: un architetto della Venezia barocca

Sul nome di Antonio Gaspari ha gravato per molto tempo una sorta di *damnatio memoriae*<sup>1</sup>. Tommaso Temanza neppure lo menziona nel suo

1 Intendiamo esprimere la nostra riconoscenza verso: i direttori e il personale della Biblioteca del Museo Correr, dell'Archivio di Stato e dell'Archivio Storico del Patriarcato di Venezia. Inoltre, un ringraziamento particolare va a: Giovanna Maria Badile, Manuela Barausse, Dennis Cecchin, Ornella Fontanari, Martina Frank, Rossella Granziero, Sonia Guetta Finzi, Laura Levantino, Giandomenico Romanelli, Serena Tagliapietra, Camillo Tonini, Davide Trivellato.

Il primo studio sistematico sull'opera di Antonio Gaspari è di E. Bassi, *Episodi dell'architettura veneta nell'opera di Antonio Gaspari*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 3, 1963, pp. 56-108, ove è riportato anche l'inventario dei disegni conservati presso il Museo Correr di Venezia (d'ora innanzi MCVe). A tale inventario ricorriamo in seguito con la dicitura *Raccolta Gaspari*. Solo recenti studi hanno precisato gli estremi cronologici di Gaspari (Venezia, 1656-1723), gettando nuova luce su numerosi aspetti della sua attività; M. FAVILLA-R. RUGOLO, *La Verità sul caso Gaspari*, in «Studi Veneziani», n.s., 45, 2003, pp. 243-263; B. COGO, *Antonio Gaspari architetto veneziano. Dati biografici (1656-1723). Il suo capolavoro*, Este 2003. Altri contributi specifici: G. M. BADILE, *Un architetto veneto nel Settecento: Antonio Gaspari*, in «Arte Veneta», 6, 1952, pp. 166-169; G. M. BADILE, *Antonio Gaspari e la ricostruzione del duomo di Este*, in «Padova e il suo territorio. Rivista di storia, arte, cultura», 23, 1990, pp. 10-12; V. CONTICELLI, *Architettura e celebrazione a Venezia: i progetti di Antonio Gaspari per Francesco Morosini*, in «Studi Veneziani», n.s., 38, 1999, pp. 129-177; M. FAVILLA-R. RUGOLO, *Progetti di Antonio Gaspari architetto della Venezia barocca*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 163, 2004-2005, classe di scienze morali, lettere ed arti, pp. 47-138; M. FAVILLA-R. RUGOLO, *Gaspari Antonio Domenico*, in *Allgemeines Künstlerlexikon*, L, München-Leipzig 2006, pp. 8-9; M. BORTOLAMI, *Antonio Gaspari architetto del duomo di Este*, in «Padova e il suo territorio. Rivista di storia e cultura», 113, febbraio 2005, pp. 20-24; C. SPAGNOL, *L'altare della Beata Vergine del Rosario di Antonio Gaspari nella chiesa dei Santi Cosma e Damiano alla Giudecca*, in «Arte Documento», 21, 2006, pp. 109-127; A. ROCA