ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARCHIVIO ISTITUZIONALE
DELLA RICERCA

Alma Mater Studiorum Università di Bologna
Archivio istituzionale della ricerca

Marco Zoppo ingegno sottile. Pittura e Umanesimo tra Padova, Venezia e Bologna

This is the final peer-reviewed author's accepted manuscript (postprint) of the following publication:

Published Version:
Calogero, G.A. (2020). Marco Zoppo ingegno sottile. Pittura e Umanesimo tra Padova, Venezia e Bologna. Bologna : BUP (Bononia University Press).

Availability:
This version is available at: https://hdl.handle.net/11585/779576 since: 2024-06-05

Published:

DOI: http://doi.org/

Terms of use:

Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (https://cris.unibo.it/).
When citing, please refer to the published version.

(Article begins on next page)

26 June 2026

Giacomo Alberto Calogero

Marco Zoppo
ingegno sottile

Pittura e Umanesimo
tra Padova, Venezia e Bologna

Con un regesto documentario
a cura di Matteo Mazzalupi

Presentazione di Daniele Benati

INDICE

PRESENTAZIONE
Daniele Benati

AVVERTENZA

1. PRIMA DI PADOVA
»Mº Marcho fiolo ser Antonio de Ruziero depintore da Zento»
Marco Zoppo nella Felsina Pittrice
Su una possibile formazione bolognese
Donatello, Paolo Uccello e Leon Battista Alberti a Bologna
Tracce di Piero in Emilia
L'esempio dei Vivarini
Da Bologna a Padova per imparare a «pingere in recenti»

2. INDAGINI SU FRANCESCO SQUARCIONE
L'ingresso nella bottega di Pontecorvo
I discepoli dello studio di Squarcione
Il caso Squarcione
Da Vasari a Lanzi: le fonti e il mito della centralità di Squarcione
Luigi Lanzi e il trionfo di Squarcione
Selvatico, Cavalcaselle e l'invenzione dello "squarcionismo"
Paul Kristeller e la centralità di Mantegna
Giuseppe Fiocco, il processo a Squarcione e la Lettera pittorica *di Roberto Longhi*
Berenson, prima di Longhi
Lo "squarcionismo" senza Squarcione
Lo "squarcionismo" come forma di pseudo-Rinascimento
Ancora sulla bottega di Pontecorvo: i documenti e la storia
Il thesaurus *di Squarcione e la pratica del disegno*
Giudizio su Francesco Squarcione

3. MARCO ZOPPO A PADOVA
«Laborando continue in arte et exercitio pictorie»
La Madonna *del Louvre, «OPERA DEL ZOPPO DI SQUARCIONE»*
La «MADONA DEL ZOPO DI SQUARCIONE» a Bucarest
Il litigio col maestro e la fuga a Venezia

4. DA VENEZIA A BOLOGNA
Il primo soggiorno veneziano (1455-58) e un possibile incontro con

Filarete
La pergamena Colville
Un moderno illustratore dell'antico: il libro dei disegni del British Museum
Il rientro a Bologna e il coinvolgimento nel cantiere di San Petronio: alcune novità

5. IL POLITTICO DI SAN CLEMENTE AL COLLEGIO DI SPAGNA
Il «retabulum» della Domus Hispanica*: i documenti*
»L'arte sotile «di Agostino De Marchi
I ricordi padovani dello Zoppo
»Assai più di Piero che dello Squarcione«

6. I SEGUACI BOLOGNESI DI MARCO ZOPPO
Tommaso Garelli detto «el principe»
Il Maestro del polittico di Budrio, alias *Cristoforo di Benedetto*
«IOHANES FRANCISCUS DE ARIMINO PINXIT»

7. ALTRI LAVORI A BOLOGNA
La Croce dipinta *dei Cappuccini e il* Noli me tangere *di Edimburgo*
La Leggenda del re morto
Un'icona di devozione moderna: il San Girolamo *di Bologna*

8. DA BOLOGNA A VENEZIA, UN RITORNO
Qualche documento
I codici Morosini e il sodalizio con Bartolomeo Sanvito
Due opere di passaggio: la Madonna *di Altenburg e il* Ritratto virile *del Correr*
Dalla «palla grande» di Santa Giustina alla pala di Pesaro: qualche accenno
L'ultima maniera dello Zoppo

REGESTO DOCUMENTARIO
a cura di Matteo Mazzalupi

BIBLIOGRAFIA

PRESENTAZIONE

Dopo la pionieristica monografia di Eberhard Ruhmer (1966) e la dissertazione di PhD di Lilian Armstrong (1976), ricca di approfondimenti soprattutto sulla sua attività di disegnatore, era necessario un nuovo libro su Marco Zoppo? Nonostante queste prime messe a punto e i contributi parziali presentati in seguito, ad esempio nell'importante convegno tenuto a Cento nel 1993, gli spazi di indagine rimanevano in realtà assai ampi. La ricchezza delle problematiche che la personalità dello Zoppo mette in campo, entro il folto panorama artistico del terzo quarto del XV secolo tra Padova, Bologna e Venezia – per indicare solo alcune delle tappe che il presente studio prende in considerazione –, induceva a ritenere un nuovo approfondimento non solo necessario, ma addirittura urgente e dunque improcrastinabile. Si trattava infatti di affrontare la figura del centese Marco Ruggeri, detto Marco Zoppo (tutti toccati da una qualche malformazione fisica, i più importanti artisti nativi di Cento, dallo Zoppo appunto al Guercino, e forse anche per questo animati da una sorta di spirito di rivalsa?), come testimone privilegiato di una situazione culturale in tumultuosa crescita, che lo vede per molti versi protagonista.

L'ambizione di Giacomo Alberto Calogero, che già nella tesi di dottorato redatta sotto la mia guida e discussa nel 2014 aveva affrontato problemi connessi all'attività padovana e bolognese dello Zoppo, è stata quella di approntare uno studio organico e aggiornato, che restituisse una visione di insieme del suo percorso e fosse capace di mettere finalmente in luce il ruolo, tutt'altro che marginale, da lui svolto entro un contesto tanto vasto. Non l'ennesimo "catalogo ragionato" alla maniera anglosassone, quindi; ma un saggio di ampio respiro, in grado di raccordare tra loro aspetti che eccedono rispetto alla pur basilare indagine filologica, chiamando in causa anche altri strumenti, e di fornire risposta a problemi di diverso ordine.

Il tentativo non poteva che partire dalla ricostruzione della complessa formazione dell'artista, svoltasi nella Padova "cruciale" di Donatello, Mantegna e Nicolò Pizolo. Dopo una prima e misteriosa attività nella propria città natale, lo Zoppo vi risulta infatti documentato tra il 1454 e il 1455, accolto come figlio adottivo nella bottega di Francesco Squarcione. La figura di quest'ultimo, da sempre oggetto di valutazioni contrastanti e talora "ideologiche", ha richiesto una particolare attenzione, volta a chiarire l'effettiva importanza della sua caratura artistica e pedagogica, perché ,se è vero che i suoi allievi e collaboratori si dichiaravano spesso »di Squarcione« (come appunto fa lo Zoppo nella vistosa firma apposta sulla *Madonna col Bambino e angeli* del Louvre), non si può negare che molti di essi dovettero appoggiarsi alla sua bottega in contrada Pontecorvo al solo scopo di esercitare il mestiere di pittore a Padova, aggirando in tal modo le limitazioni assai stringenti poste dalla fraglia locale. Accanto a un attento riesame dei numerosi documenti pubblicati a suo tempo da Vittorio Lazzarini e poi da Erice Rigoni, che in effetti ci dicono molto sull'organizzazione della bottega di Squarcione e sui rapporti non sempre limpidi che egli intratteneva coi suoi discepoli, si è reso necessario rico-

struire l'intera vicenda storiografica che a partire dal XVI secolo (Michiel, Vasari, Scardeone, Sansovino, Malvasia, Lanzi) è di fatto alla base del mito secolare del »Pictorum Gymnasiarca Singularis« giunto fino a noi.

Troppo spesso liquidato *sic et simpliciter* come "squarcionesco", lo Zoppo si rivela piuttosto un artista in grado di dialogare fin da subito con i principali esponenti della pittura padovana, profondamente rinnovata dall'arrivo in città di Donatello. L'analisi della *Madonna* del Louvre, certamente collegabile al soggiorno veneto del pittore, dimostra in effetti un attento studio dei modelli plastici donatelliani, condotta in aperta competizione con le varianti offerte poco tempo prima da Nicolò Pizolo e dal giovane Mantegna, vale a dire dai due più agguerriti fautori del nuovo modo di »pingere in recenti«. Nello stesso tempo, lo studio della grande pergamena conservata al British Museum consente di cogliere nel suo nascere l'affermazione di un moderno gusto collezionistico, in grado di apprezzare il disegno come forma d'arte autonoma e persino di comprendere il sottile gioco che lo Zoppo sa compiere nei confronti dei propri modelli sul filo di un omaggio portato al suo livello più alto, che è quello classico della parodia.

Al di là delle notevoli convergenze con le personalità di spicco del primo Rinascimento padano, l'importanza dello Zoppo è dichiarata anche dalla folta schiera di seguaci e imitatori disseminati nei vari centri in cui egli operò, a partire appunto da Padova. Significativo è il caso della piccola tavola raffigurante la *Vergine con sei santi e due donatori* del Museo di Bucarest che, nonostante la firma »Zopo di Squarcione«, va piuttosto ritenuta una copia eseguita da Giorgio Schiavone. Accogliendo la proposta di Alberta De Nicolò Salmazo, Calogero ipotizza che la tavoletta rumena riproduca un'invenzione padovana dello Zoppo, forse una pala d'altare oggi perduta o più probabilmente un progetto grafico.

Dopo essersi soffermato a lungo sul fondamentale momento padovano, il testo affronta il problema dell'attività bolognese dello Zoppo. Fin dal 1958 Carlo Volpe aveva messo in risalto, con una sentenza memorabile, »la mutazione dello Zoppo in patria, quando si mostra subitamente assai più di Piero che dello Squarcione«. Calogero difende e rilancia con nuovi e decisivi argomenti questa indicazione, dimostrandone la fondatezza contro le riserve espresse di recente. Fu infatti proprio a Bologna e intorno al 1460 che Marco ebbe modo di meditare sull'arte luminosa e prospettica di Piero della Francesca, arrivando a fonderla felicemente con la lezione appresa poco tempo prima a Padova. A dimostrarlo sono due capolavori rimasti fortunatamente in città, ovvero la *Croce* dipinta conservata nel convento *extra moenia* dei Cappuccini e il *retablo* della chiesa di San Clemente nel Collegio di Spagna, già oggetto di un approfondito saggio pubblicato da Calogero nel 2018 su "Prospettiva".

Questi dipinti offrono senza dubbio un'originalissima interpretazione della cultura padovana, rivista sotto la lente luminosa e prospettica a un tempo di Piero della Francesca, la cui presenza a Bologna è attestata da una fonte autorevole e assolutamente fededegna come Luca Pacioli. Le ricerche d'archivio condotte in questa

occasione, e supportate dalle preziose trascrizioni di Matteo Mazzalupi qui pubblicate, hanno fruttato numerose precisazioni e chiarimenti, sia sulla provenienza e la cronologia delle opere citate, sia sull'attività dello Zoppo all'interno del cantiere di San Petronio. È anche attraverso questi dati sensibili, sempre combinati con quelli provenienti da un'attenta lettura dello stile, che Calogero ricostruisce i rapporti umani, lavorativi e artistici stretti dallo Zoppo con personaggi di spicco del *milieu* locale, come i pittori Tommaso Garelli, bolognese, e Giovanni Francesco da Rimini o l'intagliatore cremasco Agostino De Marchi, maestro »de l'arte sotile«, nonché con lo scultore Nicolò da Puglia, non ancora "dell'Arca": tutti a vario titolo esponenti di un Rinascimento che, pur nel suo vivace cosmopolitismo, non può dirsi che bolognese. Il vero peso dello Zoppo all'interno di questa situazione in crescita si misura però, e anche questo è messo bene in luce nel libro, dalla sua capacità di anticipare e in un certo senso influenzare alcune scelte del suo »reputatissimo successore« Francesco del Cossa, un ferrarese fattosi anch'esso, e assai per tempo, bolognese.

Su questi aspetti Calogero ha scritto pagine importanti e che rimarranno, sviluppando i pochi spunti offerti dalla letteratura precedente sulla scorta delle fondamentali pagine di Volpe. L'influenza dello Zoppo si rivela determinante anche per altri esponenti del contesto bolognese, che viene in questa sede puntigliosamente indagato. Di un certo interesse è l'esempio di pittori come il già citato Garelli o Cristoforo di Benedetto, artisti di indubbia formazione tardogotica, ma indirizzati verso un radicale aggiornamento in senso rinascimentale proprio grazie alla mediazione dello Zoppo.

I risultati davvero ragguardevoli conseguiti in questo libro si estendono anche alla successiva fase veneziana dell'artista, che qui però viene tratteggiata solo per sommi capi, in vista di un ulteriore contributo che Calogero intende specificamente dedicare ai rapporti intrattenuti da Marco Zoppo con Giovanni Bellini: tali e tanti rimangono i nodi ancora da sciogliere in proposito. Esemplare è il caso della ricostruzione della pala di Pesaro dello Zoppo proposta da Peter Humfrey nel 1993 e quasi unanimemente accettata dalla critica successiva, che Calogero mette ora in discussione in base ad argomenti che mi paiono oggettivamente indiscutibili. Alla data 1471, la pala eseguita a Venezia per gli osservanti di Pesaro dimostra la straordinaria capacità dello Zoppo di ambientarsi in contesti sempre diversi e di accettare sfide a prima vista impossibili. È infatti chiaro che questa monumentale ancona, con la sua innovativa impostazione all'aperto, che di fatto la configura come la prima "sacra conversazione" in un paesaggio della pittura veneta a noi nota, sia da interpretare come risposta estrema e coraggiosa del pittore emiliano alle sfide lanciate a partire dal polittico di San Zanipolo dal genio sempre più inarrivabile di Giovanni Bellini. Si tratterà dunque di tratteggiare i termini di un dialogo tarato sul peso e la qualità delle idee accampate di volta in volta dall'uno e dall'altro, accettando rinunce in certi casi anche dolorose, se è vero ad esempio, come credeva a suo tempo Longhi e come a lungo si è poi rinunciato a credere, e quindi a "vedere", che la celeberrima *Testa del Battista* dei Musei Civici di Pesaro non solo non appartenne

mai al polittico eseguito per quella città dallo Zoppo, ma nemmeno al suo pennello, bensì a quello di Bellini: un argomento, quest'ultimo, al quale peraltro Calogero ha già dedicato un brillante intervento pubblicato nel 2013 su "Paragone".

Per un numero che salta dal catalogo di Marco Zoppo – e che numero! il suo capolavoro, si era detto finora –, ecco però che il presente libro interviene a risarcire l'artista da un altro punto di vista. Esso ha infatti l'importante merito di mettere finalmente in luce le strette relazioni che l'artista intrattiene con tutta una serie di personaggi di rilievo del primo Umanesimo padano: da Felice Feliciano a Giovanni Marcanova, da Bartolomeo Sanvito a Marcantonio Morosini, da Giovanni Testa Cillenio a Raffaele Zovenzoni. Si tratta di rapporti che gettano luce sul mondo sociale e culturale frequentato dall'artista e che di fatto spiegano il contenuto colto e raro di molti dei suoi disegni, secondo quanto qui viene dimostrato grazie a un'acribia filologica ineccepibile.

Ha lavorato molto Giacomo, negli anni successivi alla discussione della sua tesi di dottorato, e queste mie brevi e ammirate note danno conto solo in parte della complessità e della ricchezza del suo libro, che di certo resterà una pietra miliare degli studi su Marco Zoppo, pittore dalle molte patrie e dall'*ingegno sottile.*

Daniele Benati

AVVERTENZA

Denn ich wüßte nicht, was die klassische Philologie in unserer Zeit für einen Sinn hätte, wenn nicht den, in ihr unzeitgemäß – das heißt gegen die Zeit und dadurch auf die Zeit und hoffentlich zugunsten einer kommenden Zeit – zu wirken.

Non saprei infatti che senso avrebbe mai la filologia classica nel nostro tempo, se non quella di agire in esso in modo inattuale - ossia contro il tempo, e in tal modo sul tempo e, speriamolo, a favore di un tempo venturo.

Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, Leipzig, 1874
(*Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, trad. it. Milano, 1974)

Questo libro è la naturale conclusione di un percorso di studi e di ricerca che ho avviato oramai da qualche anno, sotto la guida premurosa e attenta di Daniele Benati. Dopo essermi laureato su Tommaso Garelli, il maggiore "creato" dello Zoppo a Bologna, decisi di allargare lo sguardo e di dedicare il mio dottorato proprio alla figura di Marco di Antonio Ruggeri. Il testo che qui presento prende le mosse dalla tesi dottorale che ho discusso nel settembre 2014 in presenza dello stesso Benati e di Alessandro Angelini. Non si tratta però di una mera riproposizione di quanto già fatto, perché nel frattempo la mia indagine è proseguita, portando a nuovi risultati, e non ho smesso di accumulare materiali e idee. Molte parti del testo sono state totalmente riscritte e aggiornate, mentre intere sezioni del tutto inedite sono state integrate *ex novo*.

Ringraziamenti
Il primo e più sentito ringraziamento deve andare per forza di cose a Daniele Benati, che mi ha sempre guidato, esortato e corretto, come fanno i veri maestri.

Il mio lavoro ha potuto contare sull'apporto quotidiano e decisivo di Emanuele Zappasodi, amico e studioso di eccezionale valore.

Non posso dimenticare Matteo Mazzalupi, che ha prestato la sua enorme competenza su molte questioni storiche e documentarie e ha pure compiuto, con grande generosità, un egregio lavoro di trascrizione di tutti i documenti originali dello Zoppo, che si può leggere in appendice a questo libro.

Un ruolo importante hanno avuto anche gli scambi di vedute con compagni di ricerca assai brillanti come Antonio Mazzotta, Valerio Mosso, Gianmarco Russo e Giulia Zaccariotto.

Un ringraziamento speciale lo devo, per l'immenso aiuto e l'impagabile disponibilità, a Marcella Culatti della Fondazione F. Zeri e ad Andrea Bonazzi della BUP.

Non posso menzionare, per ragioni di spazio, tutte le persone appartenenti alle numerose soprintendenze, istituzioni museali, archivi, fototeche, fondazioni a cui mi

sono rivolto in questi anni, ma ho il piacere di ricordare Gennaro Toscano, che per un intero semestre mi ha ospitato nel suo ufficio dell'Inp di Parigi, Neville Rowley, che ha agevolato in tutti i modi le mie campagne di studio berlinesi, Hugo Chapman, che mi ha deliziosamente accolto al Dipartimento di disegni e stampe del British Museum, Alessandro Martoni della Fondazione G. Cini di Venezia e Francesca Bortolanza dell'Archivio di Stato di Padova.

Devo almeno fornire un elenco rigorosamente alfabetico di studiosi e amici che hanno dato un contributo, diverso di caso in caso, al mio lavoro:

Giovanni Agosti, Alessandro Angelini, Andrea Bacchi, Alessandro Bagnoli, Valentina Balzarotti, Silvia Battistini, Saida Bondini, Antonio Buitoni, Francesco Caglioti, Anna Casotto, Stefania Castellana, Elena Cera, Keith Christiansen, Giancarla Cilmi, Paolo Cova, Francesco De Carolis, Andrea De Marchi, Gianluca del Monaco, Pietro Di Natale, Mario Fanti, Maura Favali, Massimo Ferretti, Aldo Galli, Olivier Gaudin, Barbara Ghelfi, Matteo Giro, Corinna Giudici, Michele Grasso, Gretchen A. Hirschauer, Lorenza Iannacci, Fabrizio Lollini, Elena Marchetti, Fabio Massaccesi, Angelo Mazza, Massimo Medica, Ilaria Negretti, Laura Nuvoloni, Tommaso Pasquali, Gianni Penzo Doria, Jacopo Ranzani, Davide Ravaioli, Elisabeth Ravaud, Marcello Rossini, Elena Rossoni, Elisabetta Sambo, Andrea Severi, Marco Tanzi, Camillo Tarozzi, Claudia Tatasciore, Silvia Urbini, José Guillermo Garcia Valdecasas, Alessandro Volpe.

1. PRIMA DI PADOVA

«Mº Marcho fiolo ser Antonio de Ruziero depintore da Zento»

Marco di Antonio di Ruggero detto lo Zoppo nacque a Cento nel 1432 o nel 1433 e morì di sicuro a Venezia nel 1478. Tali estremi cronologici sono noti grazie ai documenti pubblicati all'inizio del secolo scorso da Vittorio Lazzarini e Igino Benvenuto Supino[1]. Sappiamo dunque che Marco appartenne alla stessa generazione di Mantegna e Giovanni Bellini, Cosmè Tura e Francesco del Cossa, ossia di quel manipolo di *tricksters* che fondò una nuova civiltà pittorica, proiettata oltre il crepuscolo del gotico padano. Un'altra testimonianza d'archivio, rintracciata da Luigi Samoggia, getta luce sulla prima attività del pittore, che rimarrebbe altrimenti insondabile: il 20 agosto del 1452, i responsabili della Compagnia di Santa Maria di Pieve di Cento pagarono 16 lire a

> Mº Marcho fiolo ser Antonio de Ruziero depintore da Zento, per indorare e fatura de la Nostra Dona de la compagnia nostra[2].

Le qualifiche di «magister» e «depintore» assicurano che lo Zoppo, ben prima del suo ingresso nella bottega padovana di Squarcione, doveva essere un artista in grado di operare in piena autonomia. Di qualche rilievo è anche il fatto che egli era figlio di ser Antonio di Ruggero, notaio attivo a Cento, ma certamente originario di Bologna[3]: questo spiega perché Marco, seppur centese di nascita, rivendicasse con orgoglio una provenienza bolognese, come dimostrano le firme apposte su vari dipinti eseguiti nel corso della sua carriera. Non possediamo elementi per stabilire dove abbia avuto luogo il suo primo apprendistato, se nella nativa Cento o nella vicina Bologna. Un indizio in tal senso può essere rintracciato proprio nell'atto di adozione da parte di Francesco Squarcione, stipulato il 24 maggio del 1455 nello studio padovano del notaio Francesco da Piove di Sacco, in cui lo Zoppo veniva definito senza equivoci

---

[1] La data di nascita dello Zoppo si desume, *grosso modo*, dall'atto di adozione da parte di Francesco Squarcione, stipulato a Padova il 24 maggio 1455 (*Regesto documentario* in questo stesso volume, da ora in poi *Regesto*, doc. 2). Il documento, pubblicato per la prima volta da LAZZARINI (1908, doc. XXXVIII), specifica infatti che a quella data lo Zoppo doveva avere ventitré anni («etatis annorum vigintitrium»). Il fatto che Marco fosse nato a Cento è noto invece dai tempi di SUPINO (1925, p. 131 doc. 9), che ritrovò per primo un'attestazione in cui «magister Marcus» è definito «filius magistri Antonii de Rugeriis pictor […] de terra Centi diocesis Bononiensis» (*Regesto* doc. 9). Che lo Zoppo sia morto a Venezia nel 1478 si desume da una lettera indirizzata dagli Anziani di Bologna al Doge di Venezia il 19 febbraio 1489, in cui si dice che «Marcus Rugerius pictor bononiensis Venetiis obiit, relictis Bononie Lucretia et Minerva ex se natis, iam annus undecimus est elapsus» (*Regesto* doc. 16).

[2] SAMOGGIA 1993, pp. 34-37. *Regesto* doc. 1.

[3] Ivi, pp. 32-35.

«de civitate Bononie»[4]. È inoltre difficile credere che nella piccola e periferica Cento Marco potesse acquisire quelle «multiplices virtutes et ingenii perspicacitatem in exercitio pictorie»[5] che convinsero lo stesso Squarcione ad accoglierlo nella propria bottega come figlio adottivo ed erede universale.

Marco Zoppo nella Felsina Pittrice

Per quel che può valere, una traccia di una possibile formazione bolognese dello Zoppo si ritrova anche nella *Felsina Pittrice* di Carlo Cesare Malvasia: fin dal titolo della *Parte prima*, dove si tratta dei pittori che «fiorirono dal 1400 al 1500», Marco è infatti segnalato tra i discepoli di Lippo di Dalmasio. È abbastanza evidente che l'inverosimile discendenza da Lippo[6], a cui Malvasia conferiva l'iperbolico ruolo di patriarca quattrocentesco della scuola bolognese, servisse appunto ad assegnare allo Zoppo un preciso *pedigree* felsineo. Tanto più che il canonico non ignorava affatto l'alunnato di Marco presso lo Squarcione, di cui era venuto al corrente grazie a Vasari, «che ne disse pur qualche poco nella Vita […] del Mantegna»[7]. Ancora una volta Malvasia si rammaricava degli antichi scrittori bolognesi

> che de' nostri pittori in tanto numero sempre, e così valenti, non han serbato memoria alcuna, e nulla han scritto; non ne facendo più conto, che de' loro marangoni, de'

[4] *Regesto* doc. 1. Nello stesso documento è citato anche il padre naturale dello Zoppo, ovvero il notaio Antonio «de Ruzeriis de Bononia» altrove definito «quondam ser Rozerii de Bononia» (*Regesto* doc. 3). Evidentemente questo nonno dello Zoppo di nome Ruggero (e non Fedele, come sostenuto erroneamente da SAMOGGIA 1993, p. 33) doveva essere un notaio di Bologna, il che giustifica come mai i suoi discendenti diretti, ovvero il figlio Antonio e i vari nipoti tra cui Marco (per i fratelli dello Zoppo si veda: ivi, pp. 33, 37 doc. II) potessero vantare una loro effettiva appartenenza bolognese, nonostante il trasferimento in «terra Centi». Va poi notato che l'atto del 24 maggio 1455 fu stipulato «sub lobia habitationis domus infrascripti ser Benedicti […] quondam circumspecti et honorabilis viri Bonfigli de Bonfiglis de Bononia» e che lo stesso personaggio, insieme a «Antonius Ruzerii de Bononia […] magister Antonius de Francia inzegnerius et magister Petrus de Mediolano», fu chiamato come arbitro per dirimere la controversia sorta tra lo Zoppo e Squarcione nell'ottobre dello stesso anno (*Regesto* docc. 3-4). Come ha fatto notare FLETCHER (1999, p. 82), è possibile che la presenza di questo notaio bolognese Benedetto Bonfigli, amico e collega del padre dello Zoppo, possa aver favorito il trasferimento di Marco a Padova. È altrettanto verosimile che questo personaggio sia da identificare, come ha fatto CAVALCA (2018, p. 334), col suocero di Antonio dalla Tuata, padre del più celebre Fileno, che nella sua *Historia di Bologna* (ed. 2005, I, c. 182*r*) ricorda appunto un tale «Benedeto Bonfiglio», che era «homo savio e parcilissimo de quilli da Chanedolo».

[5] *Regesto* doc. 2.

[6] È appena il caso di ricordare che l'attività di Lippo di Dalmasio è documentata dal 1377 al 1410 (FILIPPINI, ZUCCHINI 1968, pp. 153-161), dunque molto prima che lo Zoppo nascesse.

[7] MALVASIA 1678, ed. 2012, p. 262.

scarpinelli[8].

Nella linea evoluzionistica tracciata dall'autore della *Felsina*, Zoppo ricopre perciò un posto di tutto rilievo. Tra i vari seguaci di Lippo, Marco era quello che

> di tanto superò il maestro […] avendo giovato l'essere uscito dal covatoio, l'aver scorso il mondo, praticato altri pittori, e forse, e senza forse, cominciato a vedere le principiate allora a disotterarsi statue, a procurare formati rilievi, a dilettarsi di disegni per non dir stampe che più tardi, cred'io, stettero ad uscir fuori, a svegliare co' loro tanti ghiribizzi e ritrovi l'ingegno de' successivi pittori[9].

Si tratta di considerazioni non banali e nient'affatto scontate, che Malvasia poteva trarre direttamente dalla visione dei dipinti zoppeschi presenti in città, tra cui i grandi cicli decorativi ancora visibili sulle facciate di molte

> case e Palagi, che per tutto dipinse all'uso di que' tempi a fresco […] avendo dato il lume del dipingere così riccamente, e di tanti belli, e bizzarri ornati[10].

L'importanza dello Zoppo era poi assicurata dalla sua capacità di fare scuola e di imprimere un segno anche ai successivi sviluppi dell'arte bolognese. Basandosi sulla testimonianza di Bernardino Baldi, Malvasia sosteneva che «gli allievi suoi furono molti» e a riprova ne indicava due: l'enigmatico Giacomo Forte[11], «che lavorò molto

---

[8] *Ibid*.

[9] Ivi, p. 254.

[10] Ivi, p. 264. È difficile stabilire la verità di questa affermazione, visto che di queste facciate attribuite allo Zoppo (non si sa peraltro su quale base) non è rimasto nulla. La cosa diventa a dir poco sospetta se si considera poi che tra la «quantità delle case e Palagi» elencati da Malvasia compare pure la dimora della famiglia Colonna (*ibid*.), la cui facciata sarebbe stata decorata con una «bellissima pittura a fresco con architettura, e figure con cavalli, molto bene conservata e sotto vi si legge il millesimo, che fu il 1498» (ORETTI, *Notizie*, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio [d'ora in avanti BCABo], ms. B. 123, c. 64), data ovviamente impossibile per lo Zoppo, morto entro il 1478.

[11] Giacomo Forte o Forti da Bologna è pure ricordato, come «compagno e imitatore» dello Zoppo, da Luigi LANZI (1809, ed. 1974, III, p. 13): «Marco fu anche vago ornatista di facciate. In questo genere di pittura gli fu compagno e imitatore Jacopo Forti, a cui si attribuisce una Madonna dipinta in muro a San Tommaso in mercato. Nella raccolta Malvezzi si ascrive a Jacopo una Deposizione di Nostro Signore, opera che non uguaglia i progressi di quel secolo». Il nome di «Forte» è accostato a quello dello Zoppo in un famoso sonetto quattrocentesco di Giovanni Testa Cillenio, contenuto nel Codice Isoldiano (il sonetto è pubblicato da RICCI 1897, pp. 27-28 e da FRATI 1913, II, p. 51: si veda *infra*, p. 112 nota 92). Di questo misterioso pittore possediamo forse qualche informazione archivistica e proprio in relazione allo Zoppo, che nel 1463 fece da padrino al battesimo di Marzia, figlia di un certo «Iacobi pictoris» (FILIPPINI, ZUCCHINI 1968, pp. 98, 117), anche se l'identificazione non può dirsi sicura. Il nome di «Jacopo Forti» è stato accostato in passato e senza alcuna evidenza (GIORDANI, ARZE 1850, p. 61; RICCI 1897, pp. 27-28; RUHMER 1966, p. 94) a una pala della Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 4692), depositata nella chiesa di San Francesco, che raffigura la *Madonna col Bambino in trono tra i santi Girolamo e Francesco* (C. CA-

in compagnia del Maestro», e soprattutto l'eroe locale Francesco Francia, «per sé solo bastante a rendere immortale il nome di Marco»[12].

Che Francia sia stato davvero un discepolo dello Zoppo è una notizia impossibile da verificare, visto che poco o nulla conosciamo della vita e dell'arte di Francesco Raibolini prima dei suoi trent'anni[13]. Malvasia non poteva saperne molto di più ed è chiaro che egli insistesse su questo punto per motivi puramente retorici e municipali, ossia

---

VALCA, in *Pinacoteca* 2004, pp. 281-283 cat. 112; *Ead.* 2013, pp. 342-343 cat. 28). Bisogna però precisare che questa ancona non sembra avere alcun rapporto con lo stile dello Zoppo, al contrario di quanto si è spesso ripetuto sin dai tempi di GEREVICH (1907, p. 179) e ZUCCHINI (1934, p. 62). È notevole che nelle prestigiose raccolte di Giovanni Sforza, signore di Pesaro, fosse conservata una «testa del p. Ill. S. In duij ochij de man de Forte da Bologna» (FILIPPINI, ZUCCHINI 1968, p. 53), che però potrebbe essere solo un omonimo del compagno dello Zoppo e forse il vero autore del ritratto «picciolo in tavola» di Ludovico Dolfi, firmato «OPUS FORTIS BONONIENSI 1483». Il dipinto, menzionato anche da MALVASIA (1678, ed. 2012, p. 264), venne ritrovato da ZUCCHINI (1934, pp. 61-62, fig. 8) in Palazzo Bosdari a Bologna, ma bisogna dire che la data riportata dall'iscrizione pare troppo precoce per i dati stilistici oramai protoclassici di questo ritratto (che temo alterato fortemente dal «restauratore abile ed espertissimo» lodato da Zucchini: ivi, p. 61), comunque totalmente incompatibile con la pala depositata in San Francesco.

[12] MALVASIA (1678, ed. 2012, p. 264) dichiarava di aver tratto tali notizie dalle perdute *Antiche memorie pittoriche* raccolte in forma manoscritta da Bernardino Baldi.

[13] L'idea che Francia possa aver frequentato in gioventù la bottega bolognese dello Zoppo, bollata come mera invenzione da CROWE, CAVALCASELLE (1871, I, p. 346), è stata ritenuta plausibile da NEGRO, ROIO (1998, pp. 69, 96). Precisi rimandi allo Zoppo sono stati individuati anche da M. FAIETTI (in *Bologna* 1988, pp. 348-349 cat. 139) nella Pace liturgica (o *majestas*) con *Cristo crocifisso tra la Madonna e i santi Francesco, Giovanni Evangelista e Girolamo* (Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 745), ma si tratta di consonanze tipologiche, riscontrabili soprattutto nella figura del san Girolamo inginocchiato ai piedi della croce o nella rupe sullo sfondo, che non bastano certo a confermare la dubbia notizia riportata da Malvasia. Non è questo il luogo per occuparsi del difficile problema legato alla formazione di Francesco Francia, già documentato come «aurifice» nel 1468 (SIGHINOLFI 1916, p. 5; NEGRO, ROIO 1998, p. 111), ma di cui non si conoscono lavori pittorici antecedenti al nono decennio: la tavola più antica del catalogo di Francia è infatti la *Crocifissione tra i santi Giovanni Evangelista e Girolamo* delle Collezioni Comunali d'Arte a Bologna (inv. P 77), databile intorno al 1485 e fortemente intessuta di inflessioni robertiane. Il dipinto delle Collezioni Comunali è in genere identificato con il «quadro con un crucifixo per mane del Franza» che compare nell'inventario di Bartolomeo Bianchini (SIGHINOLFI 1916, p. 20), ma probabilmente ereditato dal padre Jacopo. Bartolomeo è invece il committente dichiarato della *Sacra Famiglia* della Gemäldegalerie di Berlino (inv. 125), che reca l'inequivocabile iscrizione: «BARTHOLOMEI SUMPTU BIANCHINI MAXIMA MATRUM / HIC VIVIT MANIBUS FRANCIA PICTA TUIS». Anche il dipinto di Berlino viene in genere datato intorno al 1485, ma visti i dati anagrafici di Bartolomeo Bianchini, nato il 12 agosto 1471 (ivi, p. 10; FERRETTI 1993, p. 62 nota 31), sarebbe il caso di ritardarne l'esecuzione di qualche anno, perché è improbabile che un ragazzo appena adolescente potesse rivolgersi a un artista ben più grande e famoso di lui, già lodato con sperticati elogi da celebri letterati, per poi vantarsi in epigrafe di averlo ripagato con la propria munificenza. Anche a livello di stile mi pare che si possa avvertire, come faceva già A. BACCHI (in *Leonardo* 1985, p. 156 cat. 2), un certo stacco tra l'asprezza tutta ferrarese della *Crocifissione* di Bologna e il respiro solenne della *Sacra Famiglia*, di fatto più vicina all'*Annunciata* dipinta per la Cappella Vaselli in San Petronio intorno al 1490 (e non 1480, come si legge in una mia recente scheda, purtroppo macchiata da gravi refusi che non dipendono da chi scrive: G.A. CALOGERO, in *Raffaello* 2019, pp. 78-79 cat. I.13).

per stendere un filo ininterrotto tra i migliori maestri dell'antica "Felsina pittrice". Ciò nonostante, la testimonianza dell'erudito resta di grande importanza, poiché costituisce di fatto la prima affermazione dell'appartenenza bolognese dello Zoppo, di cui il canonico poteva trovare conferma nelle iscrizioni vergate dallo stesso pittore sui suoi dipinti, come nel caso della *Madonna* di casa Foschi

> tenuta comunemente per di Alberto Duro, fin che vi si scoperse il suo nome: *Marco Zoppo da Bolognia opus*[14].

È impossibile stabilire chi sia stato il primo maestro dello Zoppo. Samoggia ha suggerito con molta cautela che possa trattarsi di quel Severo da Bologna, ma in realtà di Cento, che Malvasia inseriva a sua volta tra i discepoli di Lippo[15]. Anche in questo caso ci troviamo di fronte a un assunto indimostrabile, non solo perché questo Severo è una figura storica del tutto impalpabile, ma perché dello stesso Zoppo non è rimasta alcuna prova pittorica precedente al suo soggiorno padovano. La questione è comunque irrilevante, poiché dal suo primo tirocinio emiliano Zoppo poté acquisire soltanto i più basilari ferri del mestiere.

Su una possibile formazione bolognese

Non si può certo dire che la pittura bolognese, sulla soglia del 1450, vivesse uno dei suoi migliori momenti. La personalità di riferimento restava in fin dei conti Giovanni da Modena, supremo interprete dell'effervescente stagione tardogotica, giunta ormai al capolinea. Lo stesso maestro, che nei primi decenni del secolo aveva assunto una posizione di spregiudicata avanguardia, sembrava essere approdato a una fase assai meno propulsiva della sua carriera: basti citare la tela con *San Bernardino* (Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 937), realizzata nel 1451 per la chiesa di San Francesco a Bologna e in cui l'immaginoso espressionismo delle migliori prove giovanili cedeva ormai il passo a un tono «più proverbiale e popolare»[16]. Del resto, non era la bottega «grossa e tardona»[17] di Michele di Matteo o quella altrettanto arretrata di

---

[14] MALVASIA 1678, ed. 2012, p. 262.

[15] SAMOGGIA 1993, p. 35. Lo studioso richiamava in proposito la testimonianza di ORSINI (1880, p. 133): «Savi Severo, che fiorì circa nel 1450 è il primo pittore centese del quale si abbia ricordanza. V'è chi lo pone tra gli scolari di Lippo di Dalmasio, ma di lui non si ricorda opera alcuna […] benché il Malvasia l'annoveri tra i pittori bolognesi pure è certo che fu di Cento».

[16] VOLPE 1983, p. 271. Sulla tela bernardiniana di Giovanni da Modena: D. BENATI, in *Pinacoteca* 2004 (pp. 177-178 cat. 60); CAVALCA 2013, p. 320 cat. 3; G.A. CALOGERO, in *Giovanni da Modena* 2014, pp. 210-211 cat. 17; MASSACCESI 2015, pp. 65-75.

[17] LONGHI 1940, ed. 1956, p. 138.

Pietro di Giovanni Lianori a poter superare l'*impasse.* A poco erano serviti anche i vari apporti esterni: vuoi per eccesso di modernità, l'affresco di Paolo Uccello ne è l'esempio più radicale, vuoi per scarso livello qualitativo, come nel caso di Giovanni Martorelli da Brescia, attestato in città a partire dal 1439[18]. Se davvero Marco Zoppo mosse i primi passi in questo contesto «progressivamente più chiuso e depresso»[19], non dovrà stupire la sua decisione di trasferirsi nella vicina ma ben più vitale Padova. Ciò non toglie che Bologna rimanesse pur sempre un centro di grande tradizione, in cui operavano diverse botteghe capaci di fornire ai giovani apprendisti una buona preparazione tecnica. Né mancavano, a dire il vero, esempi altissimi della nuova arte toscana.

Donatello, Paolo Uccello e Leon Battista Alberti a Bologna

Si è già accennato alla *Natività* dipinta da Paolo Uccello in San Martino, sul cui intonaco è incisa la data 1437[20], ma non è escluso che anche l'*Adorazione del Bambino* di Karlsruhe (inv. 404) fosse destinata in origine alla chiesa bolognese di San Girolamo e Sant'Eustachio[21]. Più o meno negli stessi anni deve registrarsi la presenza a Bologna di Donatello, anche se del suo soggiorno non resta purtroppo alcuna traccia, a parte la testimonianza scritta di Giovanni Ludovisi: si tratta di una lettera indirizzata a Cosimo de' Medici, in cui il nobile bolognese comunicava di aver congedato, seppur a malincuore, «Maestro Donato» che «è stato qui chon molta faticha»[22].

---

[18] Giovanni di Jacopo Martorelli è documentato a Bologna tra il 1439 e il 1480: FILIPPINI, ZUCCHINI 1968, pp. 80-81.

[19] GRANDI 1987, p. 225.

[20] La data graffita sull'intonaco è di difficile lettura, tanto che alcuni hanno voluto intenderla come un più improbabile «1431» (PARRONCHI 1981, p. 25; LOLLINI 1994, pp. 120-121 nota 28). Altri studiosi sembrano invece sospendere il giudizio (PADOA RIZZO 1991, pp. 64-65; MAZZALUPI 2013, pp. 67, 73 nota 9; CAVALCA 2013, pp. 105, 123 nota 95), ma si tratta di una cautela eccessiva, perché i dati dello stile sono inequivocabili e non si vede come un ignaro Paolo Uccello, di ritorno dal lungo soggiorno veneziano (1425-30), potesse già esprimersi nel 1431 in termini così schiettamente brunelleschiani e masaccheschi; al contrario, i precisi agganci già indicati da VOLPE (1980, ed. 1993, pp. 102-123) con gli affreschi di Prato (1433-34 circa) e col successivo «gran lavoro per l'Acuto» (1436) segnano le inevitabili tappe del «rapido accrescersi del linguaggio moderno di Paolo».

[21] Questa ipotesi, molto suggestiva, è stata formulata da Antonio Buitoni (come riporta M. MEDICA, in *Da Donatello* 2013, pp. 118-119 cat. 2.7) e poggia proprio sulla presenza nel dipinto dei santi Girolamo ed Eustachio. Per una possibile destinazione alternativa: BERNACCHIONI 2003, pp. 416-418.

[22] «Maestro Donato ritorna a Voi, ed è stato qui chon molta faticha per Vostro rispeto, ma a sicurtà l'abiamo retenuto, e cusì altra volta bixognando a sicurtà rimanderemo per lui, e quando rimandàse-mo Vi prego ze siati cortexe de conzederli buona lizenzia». Questo passo è tratto dalla lettera scritta da Giovanni Ludovisi a Cosimo de' Medici. L'epistola, resa nota da Francesco CAGLIOTI (1994, pp. 28, 48 nota 185), è sicuramente precedente al 1440, anno della morte di Lorenzo di Giovanni de' Me-

Come ha suggerito Massimo Medica, è possibile che Donatello e Paolo Uccello fossero giunti in città al seguito di papa Eugenio IV, che nella primavera del 1436 aveva deciso di trasferirsi con la sua corte da Firenze a Bologna[23]. Tra i personaggi di spicco che componevano la delegazione pontificia vi era peraltro Leon Battista Alberti, la cui presenza a Bologna nel biennio 1436-37 non è mai stata sottolineata abbastanza[24]. Si tratta ovviamente di personalità di assoluto rilievo, tutti appartenenti a quella schiera di *homines novi* che avevano guidato il rinnovamento artistico fiorentino. È altrettanto chiaro che le soluzioni proposte da questi artisti così innovativi non potessero trovare a Bologna, almeno a date tanto precoci, terreno fertile e ricettivo. È difficile sostenere che lo stesso Zoppo, ancora all'inizio del sesto decennio, potesse accostarsi con adeguata consapevolezza al moderno linguaggio dei maestri toscani: l'esile bagaglio di conoscenze racimolato fra Cento e Bologna non poteva consentirgli di recepire al meglio i valori plastico-volumetrici espressi, ad esempio, dal dipinto uccellesco, né tantomeno di decifrarne la complessa intelaiatura prospettica.

Tracce di Piero in Emilia

Un discorso non molto diverso varrebbe anche nel caso di una precoce visione dei lavori eseguiti da Piero della Francesca, non solo a Rimini e Ferrara, ma nella stessa Bologna. L'attività bolognese del maestro di Borgo, di cui purtroppo non rimane alcuna prova diretta, è comunque tramandata da un celebre passo del *De Divina*

---

dici, fratello di Cosimo il Vecchio. Una presenza *ab antiquo* di lavori di Donatello nella chiesa di San Francesco a Bologna è segnalata nella *Graticola* di Pietro LAMO (ed. 1996, p. 79), in cui viene ricordata «soto la volta de lorgano […] un opereta su l'altare di tera cota di man de Donatello, dove sono 4 Evangelisti e altre figure di baso rilievo». In proposito si veda anche COLLARETA 1985, p. 31.

[23] MEDICA 2007, pp. 3, 18 nota 3; *Id.*, in *Da Donatello* 2013, p. 118 cat. 2.7. A rinforzo di questa ipotesi, posso segnalare che in un'antica cronaca del convento, trascritta da padre Pietro GAIANI (1901, capitolo VI, 1437-1450) e ancora conservata presso l'archivio parrocchiale dei padri di San Martino, si legge che «nell'anno 1437 i parrocchiani, non senza il concorso del Comune, rappresentarono al Sommo Pontefice Eugenio IV lo stato di totale abbandono in cui era lasciata la loro chiesa per la trascuratezza dei frati, e dopo avere espresso il loro profondo disgusto, implorarono dalla sovrana clemenza che rimossi dalla Parrocchia e dal Convento quelli che meritavano così male dell'una e dell'altro, in loro vece fossero posti i Carmelitani Riformati». Poiché «le preghiere furono accolte ed esaudite» da Eugenio IV, non è escluso che l'affresco di Paolo Uccello potesse essere legato a questa specifica contingenza, ovvero al rinnovamento della chiesa operato grazie all'intervento del Pontefice. È da notare, peraltro, che anche Giovanni Ludovisi fu tra le personalità bolognesi più vicine a Eugenio IV, come prova la nomina a podestà di Perugia che il papa gli conferì nel 1438 (TAMBA 2007, pp. 456-457) ed è forse per questo motivo che egli potè godere dei servigi di Donatello.

[24] Sui vari soggiorni di Alberti a Bologna si vedano gli approfonditi studi di GUERRA (2007) e LINES (2008), che hanno messo soprattutto in evidenza i rapporti tra l'artista e Carlo di Giovanni Ghisilieri, potente notabile bolognese di fazione bentivolesca.

Proportione di Luca Pacioli:

> il Maestro Pietro deli Franceschi con suo pennello mentre pote comme apare in Urbino Bologna Ferrara Arimino Ancona e in la terra nostra in muro etaula aoglio e guazzo maxime in la cita darezzo la magna capella dela tribuna del altar grande[25].

Si tratta di una fonte del tutto attendibile, visto che Pacioli, oltre a essere stato uno stretto sodale di Piero, dimorò per un certo tempo a Bologna, dove ebbe modo di verificare la presenza di opere dell'amico pittore[26]. Molto più controverso è semmai il problema della cronologia: Pacioli non ci dice quando cadde il soggiorno di Piero e nulla ci autorizza a credere che questi, nelle sue peregrinazioni tra le città dell'Emilia e della Romagna, avesse necessariamente seguito l'ordine riferito da fra' Luca. L'unico dato sicuro che possediamo sulla trasferta padana dell'artista è la data 1451 riportata sull'affresco di Rimini.

Di recente, Matteo Mazzalupi ha pubblicato un documento di grande importanza, dal quale risulta che un «magistro Petro Benedicti de Burgo Sancti Sepulcri» presenziò alla stesura di un atto testamentario avvenuta in Ancona il 18 marzo del 1450[27]. Se di Piero si tratta, e ci sono davvero poche ragioni per dubitarne, acquisterebbe nuova credibilità la notizia vasariana secondo cui il pittore venne convocato da Borso d'Este proprio mentre si trovava tra «Pesero et Ancona»[28]. *Rebus sic stantibus*,

---

[25] PACIOLI 1509, parte I, c. 33*r*. A questo proposito, BATTISTI (1971, ed. 1992, II, pp. 546-547) richiamava il sonetto di Giovanni Testa Cillenio, che cita il nome di Piero accanto a quelli di Marco Zoppo e del suo seguace bolognese Giacomo Forte («Io sarò sempre amico a' dipinctori, / A Forte e Marcho e al Borgho mio divino»). A meno che non si voglia credere a una pura casualità, questo fatto potrebbe costituire una significativa testimonianza del collegamento tra il pittore toscano e l'ambiente artistico bolognese.

[26] Luca Pacioli insegnò Matematica presso lo *Studium* bolognese nel corso del 1501/02 (MAZZETTI 1847, p. 230; DI TEODORO 2014, p. 166).

[27] Il titolo di *magister*, il patronimico e la provenienza da Borgo Sansepolcro sono indicazioni troppo circostanziate per mettere in dubbio che il documento riguardi proprio Piero della Francesca. Bisogna aggiungere che il pittore è definito «civibus et habitatoribus Ancone»: da ciò si evince che Piero, nel 1450, doveva risiedere stabilmente in Ancona, tanto da averne acquisito la cittadinanza. Il documento è pubblicato per intero e ampiamente discusso da MAZZALUPI (2006).

[28] VASARI 1550-1568, ed. 1971, III, p. 259: «Onde andato a Pesero et Ancona, in sul più bello del lavorare fu dal duca Borso chiamato a Ferrara, dove nel palazzo dipinse molte camere». Bisogna dire che l'indicazione vasariana è stata ignorata da buona parte della critica: Adolfo VENTURI (1884, pp. 610-611) sosteneva che Piero fosse stato convocato a Ferrara dal marchese Lionello intorno al 1449. Tale opinione fu poi condivisa da CLARK (1951, pp. 14-16) e ripresa con nuovi argomenti da Mario SALMI (1961, pp. 11-12, 20; *Id.* 1979, pp. 40-50), che individuava nelle presunte cadenze pierfrancescane dell'*Aulo Gellio* miniato da Guglielmo Giraldi nel 1448 un sicuro *ante quem* per il soggiorno estense di Piero. Un preciso punto di riferimento sarebbe invece costituito, secondo GILBERT (1968, pp. 51-52), dall'affresco padovano di Bono da Ferrara, eseguito entro l'estate del 1451. L'ipotesi di datare il soggiorno di Piero al tempo di Lionello è stata sostenuta anche da BATTISTI (1971, ed. 1992, I, pp. 31-37) e, più recentemente, da LIGHTBOWN (1992, pp. 71-75), BERTELLI (2007, p. 34), ANGELINI (2014, pp. 116, 144 nota 52) e BANKER (2014, pp. 23-24).

l'attività ferrarese di Piero andrebbe circoscritta tra l'ottobre del 1450, quando Borso d'Este si avvicendò al fratello Lionello[29] e l'ottobre del 1454, data in cui il maestro di Borgo è ormai documentato in patria[30]. Ed è proprio in questa forbice temporale che potrebbe collocarsi la sosta bolognese testimoniata da Pacioli[31]. Ciò non toglie che Piero possa aver percorso la via Emilia anche in tempi diversi, visto che il 6 settembre 1440 un «magistro Petro Benediti de Burgo» compare a Modena, come testimone nel contratto del polittico in terracotta commissionato a Michele da Firenze per l'altare maggiore della Cattedrale di San Geminiano: è peraltro notevole che questo personaggio, in genere identificato con Piero della Francesca, venisse annoverato tra gli «habitatores» di Modena[32]. Si aggiunga che lo stesso Michele da Firenze, a quel tempo, doveva risiedere a Ferrara, dove da poco aveva eseguito un'altra pala in terracotta per Santa Maria degli Angeli a Belfiore, su richiesta di Niccolò III d'Este[33]. Tale circostanza ha fatto supporre che anche Piero potesse aver frequentato i domini estensi e la vicina Bologna nei primi anni Quaranta[34], il che

---

[29] È comunque possibile che nel risalire la costa adriatica il maestro avesse colto l'invito del Malatesta e si fosse dunque soffermato a Rimini. In questo caso, il passaggio a Ferrara cadrebbe dopo il 1451. PAOLUCCI (2007, p. 47) ha viceversa sostenuto la precedenza del soggiorno ferrarese rispetto a quello riminese del 1451, optando per una datazione intorno al 1450.

[30] L'atto di allogazione del polittico degli agostiniani risale appunto al 4 ottobre del 1454 (BANKER 2013, pp. 63-66 doc. LXXIX).

[31] Di questo avviso: BENATI 1988, pp. 65-66 nota 27; CONTI 1989, p. 10; LOLLINI 1995, pp. 207, 219 nota 44, 221 nota 56; MEDICA 2007, pp. 5-6. In tal modo, il soggiorno bolognese di Piero verrebbe a cadere negli anni della legazione di Bessarione, anche se risulterebbe avventato voler individuare a tutti i costi un nesso tra questi due fatti. Bisogna però notare che nel 1450, ossia quando Piero doveva trovarsi in Ancona, Bessarione fu nominato legato *a latere* per Bologna, la Romagna e la Marca anconetana (LABOWSKY 1967, p. 689). Quel che è certo, almeno secondo le antiche fonti bolognesi, è che lo stesso Bessarione fece decorare una cappella adiacente all'antica rotonda di Santa Maria del Monte da un «Galassius ferrariensis, ingeniosus iuvenis» (sulla vicenda: LOLLINI 1990, pp. 116-118, 122-123 nota 9), ossia quel «Galasso Ferrarese pittore» che secondo VASARI (1550-1568, ed. 1971, III, p. 389) era stato uno stretto creato di Piero. Sono note le ipotesi proposte da Carlo GINZBURG (1981) circa i legami personali tra Bessarione e il pittore di Borgo, anche se le idee dello studioso hanno registrato convinte adesioni (RONCHEY 2006) e secche smentite (PINELLI 1982; LOLLINI 1991). Sulla legazione bolognese del cardinal Bessarione (1450-55) è ancora validissimo il contributo di NASALLI ROCCA DI CORNELIANO (1930, pp. 17-80), ma si veda anche il più recente saggio di BACCHELLI (1994, pp. 137-147). In alternativa si può citare l'ipotesi avanzata da LIGHTBOWN (1995, p. 14), che legherebbe il passaggio bolognese di Piero all'episcopato di Tommaso Parentucelli, ossia al 1444-47.

[32] FRANCESCHINI 1995, II/1, p. 608 app. 9. L'identificazione di questo maestro documentato a Modena con Piero della Francesca è sostenuta da BERARDI (2000, pp. 48-49 doc. 6) e MAZZALUPI (2006, p. 37).

[33] FRANCESCHINI 1993, I, p. 200 doc. 448-a. Sull'attività ferrarese di Michele da Firenze: FERRETTI 1991, pp. 370-375; CAVAZZINI, GALLI 2007, pp. 18-24.

[34] MAZZALUPI 2006, p. 37; DE MARCHI 2008, pp. 65-66.

giustificherebbe, secondo De Marchi, «il fatto che la sua influenza [in Emilia] non fu così pervasiva come talora si suppone, ma intermittente e legata a vicende assai circoscritte»[35]. Al contrario, la precoce presenza in Emilia di un Piero ancora intriso della «cultura di Sant'Egidio» potrebbe giustificare certi accenti alla Domenico Veneziano che caratterizzano i delicati dipinti del Maestro del desco di Boston a Ferrara[36] o quelli prodotti a Modena, un poco più tardi, dalla bottega degli Erri[37]. Non bisogna dunque scartare troppo frettolosamente questa opzione, anche se a farla preferire non sarà il solito riferimento al frontespizio dell'*Aulo Gellio*, miniato da Guglielmo Giraldi nel 1448[38]. Soprattutto, una precoce apparizione di Piero alla corte estense non esclude affatto che egli potesse tornare a Ferrara dopo il 1450-51, su chiamata di Borso.

È dunque probabile che la presenza di Piero a Bologna possa aver preceduto la partenza di Marco per il Veneto, avvenuta non prima del 1453-54. Questa possibilità è stata spesso ignorata dalla critica, nonostante Longhi avesse già avvertito che il contatto dello Zoppo col maestro di Borgo fosse «probabilmente anteriore persino al discipulato in Padova»[39]. Un'idea ripresa in sostanza dalla De Nicolò Salmazo, che ha più volte insistito sulla qualità pierfrancescana della «luce che circola limpida, anche se densa, nella *Madonna col Bambino* del Louvre»[40], unico dipinto riferibile all'attività padovana dello Zoppo. Tale componente, altrimenti estranea a quanto esperito a Padova, sarebbe quindi un portato della prima formazione di Ruggeri in un contesto, quello emiliano, già toccato dalla lezione di Piero. Per quanto affascinante, non riesco a condividere questa lettura, perché non mi sembra che la pur ambiziosa *Madonna* del Louvre riveli una qualche assimilazione del tenero lume pierfrancescano. Sarà piuttosto al rientro dalla decisiva esperienza in terra veneta che Marco seppe tornare, con occhi nuovi e ben altra capacità di comprensione, sulle tracce lasciate da Piero in Emilia. Ciò non esclude che l'inesperto pittore, anche prima del suo trasferimento a Padova, potesse aver ammirato le opere lasciate in città dal maestro di Borgo o da Paolo Uccello, ma tutto fa credere che egli ne avesse desunto, al massimo, «the inadequacies of his training in Bologna»[41].

---

35 Ivi, p. 66.

36 Sul Maestro del desco di Boston: BENATI 1982, pp. 10-11, 22-23 nota 24; *Id*. 1988, pp. 52-56, 67 nota 40; *Id*., in *Le muse* 1991, II, pp. 300-306 cat. 77.

37 BENATI 1988, pp. 35-67.

38 Il presunto riflesso dell'arte di Piero sul frontespizio dell'*Aulo Gellio* miniato da Giraldi nel 1448 fu particolarmente enfatizzato da SALMI (1961, pp. 11-12, 20): si veda *supra*, p. 8 nota 28.

39 LONGHI 1940, ed. 1956, p. 139.

40 DE NICOLÒ SALMAZO 1990, p. 523; *Ead.* 1993[b], p. 52; *Ead.*, in *Mantegna* 2006, p. 244 cat. 48.

41 CHAPMAN 1998, p. 9.

L'esempio dei Vivarini

Non bisogna poi dimenticare l'arrivo a Bologna del grandioso polittico eseguito nel 1450 da Antonio e Bartolomeo Vivarini per l'altare maggiore della chiesa di San Girolamo della Certosa, ora conservato nella Pinacoteca Nazionale (inv. 273)[42]. Non si può davvero sottovalutare l'impatto esercitato sul contesto bolognese dalla monumentale macchina vivariniana, se non altro per il prestigio della commissione, che come attesta l'iscrizione ancora leggibile sul gradino del trono rimandava addirittura a papa Niccolò V. L'iniziativa era scaturita dalla volontà del pontefice di onorare, in occasione dell'Anno Santo, la memoria del cardinale Nicolò Albergati, suo mentore e amico[43], ma verosimilmente fu Cristoforo Marini, priore del monastero bolognese, a occuparsi di materializzare i desideri del papa[44]. Tra il 1447 e il 1449, lo stesso Marini era stato incaricato di supervisionare i lavori di costruzione della Certosa di Padova[45] ed è probabile che nel corso delle sue trasferte avesse preso accordi con la bottega dei Vivarini, che proprio in quegli anni avevano stabilito a Padova il centro della loro attività. Una scelta di successo, come dimostra l'alto numero di commissioni ottenute, dal polittico della Natività (Praga, Národní Galerie, inv. O 11983 - O 11987) eseguito nel 1447 per la cappella Lion nella chiesa di San Francesco[46], al polittico a due registri realizzato l'anno successivo per il convento benedettino di Praglia (Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 66)[47]. Ancora nel 1448, più precisamente il 16 maggio, Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna stipularono un contratto con gli esecutori testamentari di Antonio Ovetari e furono dunque coinvolti nella decorazione della

---

[42] Sul polittico dei Vivarini: HUMFREY 1993[a], pp. 163-165, 340 cat. 1; G. FOSSALUZZA, in *Pinacoteca* 2004, pp. 224-232 cat. 84; CAVALCA 2013, p. 318 cat. 1. Tutti questi studiosi riportano la lunga iscrizione che si legge sul dipinto e in cui vengono menzionati i nomi dei due fratelli Vivarini, del pontefice Niccolò V e del cardinale Nicolò Albergati.

[43] Niccolò Albergati fu vescovo di Bologna dal 1417 al 1443, anno della sua morte. Il successore fu appunto il suo coltissimo segretario Tommaso Parentucelli, che ricoprì la carica vescovile tra il 1444 e il 1447, anno in cui salì al soglio pontificio col nome di Niccolò V, proprio in onore del defunto maestro (MIGLIO 2013, p. 364).

[44] Il coinvolgimento diretto di Cristoforo Marini è stato ipotizzato con buoni argomenti da MEDICA (1998, pp. 41-42). Per una proposta alternativa si veda: TOSCANO 1987, pp. 512-513.

[45] MEDICA 1998, pp. 42, 44 nota 22.

[46] Sul polittico probabilmente ordinato da Checco da Lion: CALLEGARI 1996, ed. 1998, pp. 28-33; P. PŘIBYL, in *Italian Paintings* 2008, pp. 200-201 cat. 134a.

[47] Sul polittico proveniente dall'abbazia di Praglia: F. MAGANI, in *Mantegna* 2006, p. 166 cat. 12.

cappella dei Santi Giacomo e Cristoforo nella chiesa degli Eremitani, fatto che testimonia l'alta considerazione goduta dai due soci nell'affollato *milieu* padovano. Il loro intervento dovette però limitarsi alla sola volta a crociera, a causa della prematura scomparsa di Giovanni d'Alemagna, avvenuta entro la primavera del 1450[48]. Proprio in seguito alla morte del cognato, Antonio decise di interrompere bruscamente i lavori e di ristabilirsi a Venezia[49], dove insieme al fratello Bartolomeo dipinse la grande ancona per la Certosa di Bologna, come attesta la lunga iscrizione apposta sul pannello centrale. È probabile che il lavoro sia stato svolto per intero in laguna[50], ma è in ogni caso innegabile che nel polittico risuonino gli echi della recente esperienza maturata a Padova dai Vivarini. Così dichiara il più deciso risalto plastico delle figure, amplificato dai panneggi quasi metallici e perfettamente appiombati, ma soprattutto l'inedita carica espressiva di certi volti, che sembra forzare la dolcezza un po' imbambolata delle più tipiche fisionomie muranesi. Si tratta di evidenti innovazioni rispetto alla più consueta produzione dei Vivarini, da non spiegarsi col solo intervento del giovane Bartolomeo. Il contatto ravvicinato con i più avanzati fatti padovani, divenuto cogente proprio in seguito al coinvolgimento nel modernissimo cantiere degli Eremitani, non poteva trascorrere senza lasciare tracce e in questo senso l'ancona bolognese testimonia il moderato tentativo da parte dei Vivarini di aggiornare il proprio linguaggio. Si tratta di un punto di vista già rimarcato dalla critica e che trova un'efficace sintesi nelle parole di Giorgio Fossaluzza, che ha giustamente ravvisato nel polittico ora in Pinacoteca «una sorta di cristallizzazione della forma che segna un'importante novità e in termini non solo squarcioneschi […] ma ormai in certa misura anche mantegneschi»[51]. Ciò nonostante la pala della Certosa manteneva, sia nel più generale assetto compositivo, sia nella sontuosa trama della cornice[52], un evi-

---

48 LAZZARINI 1908, pp. 198-199 doc. CIII. Sul coinvolgimento dei Vivarini nel cantiere Ovetari: DE MARCHI 1999, pp. 121-122; HOLGATE 2003.

49 Il trasferimento in laguna non impedì comunque alla bottega di mantenere saldi rapporti con la città di Padova: il 27 novembre del 1451 Antonio Vivarini ricevette il saldo finale per gli affreschi della volta Ovetari (RIGONI 1948, ed. 1970, p. 45 doc. XIII). Nello stesso anno il pittore realizzò, insieme a Bartolomeo, un polittico per l'altare maggiore della chiesa di San Francesco a Padova (su questo complesso smembrato e diviso tra vari musei e collezioni private: ZERI 1975, ed. 1988, pp. 161-165; C. RIGONI, in *Mantegna* 2006, pp. 168-169).

50 MEDICA 1998, p. 45 nota 24.

51 G. FOSSALUZZA, in *Pinacoteca* 2004, p. 227 cat. 84

52 HUMFREY 1993[a], pp. 163-164. In antico (GRUYER 1897, I, p. 557), ma anche di recente (HUMFREY 1993[a], pp. 163, 331 nota 3; CERIANA 2016, p. 48), si è ipotizzato che l'autore della carpenteria fosse quel Cristoforo da Ferrara che addirittura si firmò assieme ai muranesi nell'*Incoronazione* di San Pantalon a Venezia del 1444 e nel successivo polittico della Natività per la chiesa di San Francesco a Padova (MARKHAM SCHULZ 2011, p. 96 n. 159). Tale proposta, respinta già da TESTI (1915, p. 354 nota 5), è stata però rigettata da una parte della critica (G. FOSSALUZZA, in *Pinacoteca* 2004, p. 232 cat. 84; CAVALCA 2013, p. 318 cat. 1). Certe raffinatezze nel lavoro di traforo e intaglio, ma anche simili scelte strutturali,

dente legame con la tradizione. L'innesto di elementi innovativi all'interno di una struttura sintattica tutto sommato convenzionale è peraltro una costante del *modus operandi* della bottega muranese, sempre disposta ad accogliere i fatti recenti dell'arte, senza per questo rinnegare formule già consolidate e di sicuro successo. Il che va inteso nei termini di un meditato conservatorismo, capace di elaborare «un modello insieme autorevole e rassicurante, di una modernità che si imponeva senza proclami rivoluzionari»[53]. Non è difficile immaginare l'impressione straordinaria suscitata a Bologna dal grande polittico della Certosa: non vi è dubbio che l'opera fosse oggetto di ammirazione soprattutto per la ricchezza delle decorazioni e l'altissima qualità dell'intaglio, ma anche per la presenza inconsueta di scorci difficili e nuovi, inquadrati entro uno spartito più consono al gusto non certo aggiornato degli artisti e dei committenti locali[54]. Una formula che dovette apparire assai evoluta, senza per questo risultare inaccessibile. Prova ne sia il duraturo gradimento riscosso in città dai Vivarini, più volte chiamati a soddisfare le richieste del mercato bolognese[55]. In un certo senso, i dipinti della bottega muranese rappresentavano una sorta di sintesi divulgativa delle novità padovane e non è da escludere che la loro visione possa aver incoraggiato lo Zoppo a trasferirsi in quella città per arricchire le sue conoscenze[56].

Da Bologna a Padova per imparare a «pingere in recenti»

Al di là dei possibili stimoli esercitati dagli esempi vivariniani, resta il fatto che a quelle date nessun altro luogo poteva essere più indicato di Padova per un pittore in erba che intendesse aggiornarsi sui più moderni svolgimenti dell'arte. Già nel corso degli anni Quaranta, la città era divenuta meta irrinunciabile per molti «iuvenes hoc

---

mi sembra che si possano riscontrare piuttosto nei polittici della cappella di San Tarasio in San Zaccaria a Venezia, eseguiti da Giovanni d'Alemagna e Antonio Vivarini col supporto del maestro «intaiator» Ludovico da Forlì, ancora documentato a Venezia negli anni Cinquanta e Sessanta del Quattrocento (TESTI 1915, p. 344 nota 3; MARKHAM SCHULZ 2011, pp. 140-141 n. 385, 195-196 doc. XVII).

[53] Ivi, p. 94. Ottime riflessioni sul moderato conservatorismo della bottega dei Vivarini sono svolte da MASSA (2000, p. 92).

[54] È suggestivo pensare che anche il vecchio Giovanni da Modena reagisse a suo modo all'arrivo del polittico vivariniano, se è lecito interpretare in tal senso le «soluzioni di meditato empirismo» (D. BENATI, in *Pinacoteca* 2004, p. 177 cat. 60) formulate nella tela con *San Bernardino* del 1451. Perfino un pittore oramai allo stremo delle forze come Michele di Matteo tentò di adeguarsi al modello proposto dai Vivarini, come dimostra il pannello centrale (Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 248) del polittico dipinto nel 1469 per la cappella Ringhieri in San Martino, ora smembrato e disperso in vari sedi (per una ricostruzione di questo polittico: CAVALCA 2013, pp. 263 tav. 16, 329-331 cat. 16).

[55] Sulla presenza di opere dei Vivarini a Bologna: CAVALCA 2009.

[56] LUCCO 1987, p. 240; CHAPMAN 1998, pp. 11-12.

studio cupidi»[57], giunti da ogni parte d'Italia per imparare a «pingere in recenti»[58]. Non vi sono dubbi che l'evento catalizzatore fosse stato il trasferimento a Padova, tra la fine del 1443 e l'inizio dell'anno successivo, della bottega di Donatello, chiamata a realizzare l'ambizioso cenotafio del capitano di ventura Erasmo da Narni, detto il Gattamelata. Di lì a poco, la squadra toscana venne impegnata in un'altra formidabile impresa destinata a rivoluzionare la produzione artistica in Valpadana, ossia il monumento in bronzo per l'altare maggiore della Basilica del Santo. I più immediati riflessi dell'attività padovana di Donatello si ebbero già nel 1448, con l'inizio della decorazione della cappella Ovetari, nella chiesa agostiniana degli Eremitani. Il lavoro era stato affidato, almeno nelle intenzioni iniziali, a due *équipes* di pittori: una, più conservatrice e perfettamente collaudata, facente capo a Giovanni d'Alemagna e Antonio Vivarini; l'altra, aperta a un più moderno sperimentalismo, formata da Nicolò Pizolo e Andrea Mantegna. Fu soprattutto la serrata competizione tra questi due giovani e arrembanti maestri, poi affiancati da altri artisti forestieri, a trasformare il cantiere Ovetari in un vera e propria fucina della pittura moderna, cioè "all'antica", che presto si impose in ogni capoluogo della Valle Padana. Si tratta soltanto degli episodi più noti ed eclatanti di una vicenda altrimenti complessa che, intorno al 1450, sollevò Padova ben al di sopra di ogni altro centro artistico dell'Italia settentrionale[59].

[57] L'espressione si ritrova nel *Libellus* del medico Michele SAVONAROLA (*Libellus*, ed. 1902, p. 55), per cui si veda *infra*, p. 31.

[58] Tale formula è utilizzata significativamente da Nicolò Pizolo in un documento del 27 agosto del 1449 (RIGONI 1948, ed. 1970, p. 39 doc. V). Un elenco ragionato delle numerose presenze di artisti forestieri a Padova nel corso del quinto e sesto decennio del '400 si può trovare in DE MARCHI 1996[a].

[59] Per una panoramica generale sulle vicende artistiche del primo rinascimento padovano si vedano almeno: DE NICOLÒ SALMAZO 1990; *Ead.* 1993[a]; *Ead.* 2006; CHRISTIANSEN 1992[a]; CALLEGARI 1996, ed. 1998; CAVAZZINI, GALLI 2008.

2. INDAGINI SU FRANCESCO SQUARCIONE

L'ingresso nella bottega di Pontecorvo

«Marcus habitaverit et de presenti habitet in domo et familia eiusdem magistri Francisci iam sunt anni duo vel circa»[1]: così si legge nell'atto di adozione del 24 maggio 1455, con il quale Francesco Squarcione si impegnava ad assumere la patria potestà del suo collaboratore Marco Zoppo. Da questa informazione, piuttosto vaga, si potrebbe presumere che il giovane pittore, comunque di «etate annorum viginti trium», si fosse trasferito nella dimora del maestro perlomeno a partire dal 1453. Nella sentenza arbitrale del 9 ottobre del 1455, seguita a un brusco litigio, veniva tuttavia specificato che Marco era stato ospitato nella bottega di Squarcione «a mense aprilis millesimo quadrigentesimo quinquagesimo quarto»[2], ossia a partire dall'aprile del 1454. Viste le reciproche recriminazioni, è probabile che in quell'occasione si utilizzasse un maggiore scrupolo nel riportare i termini esatti del rapporto tra il maestro e l'allievo e dunque bisogna prestare maggior fede a quest'ultimo dato. Quando Zoppo giunse a Padova non risuonava perciò più da un pezzo il «boato delle fonderie dove ribolliva l'altare di Donatello per il Santo»[3], solennemente inaugurato il 13 giugno del 1450, giorno della festa di Sant'Antonio. Anche il superbo monumento equestre al Gattamelata era stato ormai issato sull'alto basamento in pietra, nella piazza antistante la Basilica. La complessa operazione era stata eseguita entro il settembre del 1453[4] sotto la supervisione dello stesso Donatello, giusto prima di rientrare finalmente in patria, «per non morire fra quelle ranochie di Padova, che poco ne manchò»[5]. Qualcuno dei suoi aveva deciso di restare, potrebbe essere il caso di Giovanni da Pisa[6], qualcun altro era tragicamente scomparso, come Nicolò Pizolo, ucciso in una rissa proprio negli ultimi mesi del 1453[7]. Sulla scena rimaneva uno dei pro-

---

1 *Regesto* doc. 2.

2 *Regesto* docc. 3-4.

3 LONGHI 1926, ed. 1967, I, p. 87.

4 SARTORI 1983, pp. 853-854 nn. 10-12.

5 HERZNER 1979, p. 218 doc. 371.

6 Nel *Trattato di architettura* di AVERLINO (ed. 1972, I, lib. VI, p. 172) è menzionato un Giovanni «morto a Venezia, il quale era buono maestro». È molto probabile che si tratti di quel Giovanni di Francesco da Pisa che compare tra gli aiuti di Donatello al Santo, tra il febbraio e il giugno del 1447, con le qualifiche di garzone, maestro scultore e discepolo (SARTORI 1983, pp. 215-218 nn. 44, 50-51, 53-54, 58-59, 64, 75-77).

7 RIGONI 1948, ed. 1970, pp. 29, 41 doc. VIII.

tagonisti assoluti della gloriosa stagione padovana, ovvero quel Mantegna che pur giovanissimo aveva già stupito il mondo, tanto da essere ormai conteso dalle corti più esclusive del Nord Italia[8]. C'era infatti da portare a termine il cantiere ancora aperto della cappella Ovetari, di cui Andrea era rimasto l'unico responsabile, visto che i compagni della prima ora, Giovanni d'Alemagna[9] e Pizolo, erano morti e anche Ansuino da Forlì e Bono da Ferrara[10] avevano dovuto, per diverse ragioni, abbandonare il campo. Il genio ambizioso di Mantegna non si esauriva però solo agli Eremitani e, proprio negli anni del soggiorno padovano dello Zoppo, fu in grado di partorire diversi capolavori destinati a lasciare il segno. Basti citare la monumentale *Santa Eufemia*, eseguita nel 1454 per una remota località dell'Italia meridionale [fig. 1-b][11], e il polittico per la chiesa di Santa Giustina a Padova, consegnato al principio del 1455 [fig. 39-a][12]. Difficile credere che dipinti del genere, con tutto il loro carico di esibita modernità, non avessero attirato lo sguardo vorace del giovane Zoppo, appena giunto in città. Non fosse altro che pure il suo coetaneo Andrea era stato «di Squarcione» e c'è da scommettere che lo stesso Marco, come altri dopo di lui, sentì ripetere dal vecchio affabulatore: «Io ho facto uno homo Andrea Mantegna, el quale stete con mi, e cussì farò ancora con ti»[13].

I discepoli dello studio di Squarcione

Non siamo sicuri del luogo e della data di nascita di Mantegna, ma è quasi certo che egli ebbe i natali a Isola di Carturo, o *Insula de supra*, nel 1431[14]. Comunque sia, tra

---

[8] Nel 1449 Mantegna fu chiamato alla corte di Lionello d'Este a Ferrara, mentre i contatti con i Gonzaga risalgono già al 1455 (AGOSTI 2005, p. 23).

[9] Giovanni d'Alemagna morì entro il 9 giugno 1450, quando Antonio Vivarini fu costretto ad accordarsi con Francesco Capodilista, esecutore testamentario di Antonio Ovetari, per far stimare il lavoro lasciato in sospeso dal defunto cognato (LAZZARINI 1908, pp. 90, 198-199 doc. CIII).

[10] RIGONI 1948, ed. 1970, pp. 33-34, 44-45 doc. XIII.

[11] La tela fu commissionata dal notaio e presbitero Roberto de Amabilibus per essere inviata a Montepeloso (l'attuale Irsina, nell'entroterra lucano), sua città d'origine. Sulla tela di Capodimonte (inv. Q 1930, 83946): G. AGOSTI, in *Mantegna* 2008, pp. 79-81 cat. 11.

[12] Sul dipinto di Brera (inv. 165): S. FUMIAN, in *Mantegna* 2006, p. 208 catt. 32-33 (con bibliografia precedente).

[13] Con queste precise parole Squarcione convinse nel 1465 a entrare nella sua bottega Angelo di Silvestro (RIGONI 1927-28, ed. 1970, p. 16 doc. V).

[14] LIGHTBOWN 1986, p. 15. Il tradizionale riferimento a Isola di Carturo, avanzato per primo da Lazzarini,

il 1441 e il 1445, Andrea risultava ormai iscritto alla fraglia dei pittori padovani, come «fiuilo de maistro Franzesco Scurzon depentore»[15]. Era stata forse l'intercessione di Leone de Lazara, prestigioso committente di Squarcione, a favorirgli l'ingresso nella bottega di Pontecorvo[16], che a quel tempo doveva già pullulare di allievi.

Il primo «discipulus» di cui si ha notizia è un tale Michele, figlio del barbiere Bartolomeo da Vicenza, che fu accolto nello *studium* squarcionesco nel 1431, dove dimorò nei due anni successivi[17]. Dalla fine di agosto del 1440 vi lavorò invece «Darius

---

è infatti solamente induttivo, perché è da lì che provengono il padre Biagio Marangone e il fratello Tommaso (CALLEGARI 1995, ed. 1998, p. 18 nota 5). Secondo una recente ipotesi di TOSETTI GRANDI (2010, pp. 316-321), Mantegna sarebbe nato più probabilmente a Padova. La data di nascita di Mantegna si ricava dall'iscrizione apposta dallo stesso pittore su uno dei suoi dipinti più antichi e ormai perduti, ossia la pala eseguita nel 1448 per l'altare maggiore della chiesa di Santa Sofia a Padova. Il suo contenuto ci è comunque noto grazie alla preziosa testimonianza di Bernardino SCARDEONE (1560, p. 372): «Andreas Mantinea Pat. an. septem & decem natus sua manu pinxit M.CCCC.XLVIII». SHAW, BOCCIA SHAW (1989, pp. 49-52) hanno messo in discussione la veridicità di questa iscrizione riportata da Scardeone, che è stata invece difesa con lucidi argomenti da DE NICOLÒ SALMAZO (1990, p. 534 nota 71) e CHRISTIANSEN (1992[a], pp. 111-112 nota 38). Gli SHAW (1989, p. 48) hanno proposto inoltre di rivedere la data di nascita di Mantegna sulla base di alcuni versi in antico dialetto pavano del poeta Giovanni Battista MAGANZA (*La quarta parte* 1583, p. 66*r*). Come hanno già chiarito DE NICOLÒ SALMAZO (1990, p. 534, nota 71) e AGOSTI (2005, pp. 341 nota 86, 342 nota 89), Maganza non dice però che Mantegna dipinse la pala a vent'anni, ma solo che non li aveva ancora compiuti («e sì n'haea / vint'agni, che'l fasea / si belle impenzaure»).

[15] LAZZARINI 1908, p. 50; URZÌ 1932, p. 214. Poiché Mantegna entrò in casa di Squarcione nel 1441, è probabile che la sua iscrizione alla corporazione dei pittori patavini sia avvenuta non prima del 1444, ossia dopo i tre anni di praticantato previsti dall'articolo 70 dello statuto della fraglia (ODORICI 1874, p. 346; SHAW, BOCCIA SHAW 1989, pp. 53-54). Secondo PUPPI (1975, p. 3), l'iscrizione di Mantegna sarebbe avvenuta invece nel 1441, anche se l'articolo 2 dello statuto negava di fatto questa possibilità ai «rudes magistri aut laborantes vel discipuli discentes in arte nostra» (ODORICI 1874, p. 332 art. 2). Sulla questione, a dire il vero abbastanza intricata, si vedano comunque le fini osservazioni di CALLEGARI (1995, ed. 1998, p. 19). Il fatto che Squarcione avesse adottato Mantegna, come tramandato da SCARDEONE (1560, pp. 371-372) e VASARI (1550-1568, ed. 1971, III, p. 548), è confermato dall'importante «briciola documentaria» del 23 maggio 1445, rintracciata e resa nota da CALLEGARI (1995, ed. 1998, pp. 21-23): in quel giorno, «Andrea pictore filio adoptivo suprascripti magistri Francisci Squarzoni» presenziò come testimone alla stesura del codicillo di un testamento insieme allo stesso maestro.

[16] Leone de Lazara venne investito del feudo comprendente Isola di Carturo nel 1437 e potrebbe dunque aver fatto da tramite per il trasferimento del piccolo Mantegna nella bottega di Francesco Squarcione, di cui fu sicuramente cliente (LIGHTBOWN 1986, p. 15; CALLEGARI 1995, ed. 1998, p. 19 nota 5).

[17] LAZZARINI 1908, p. 132 doc. XVII. Il contratto, stipulato il 28 maggio 1431, prevedeva che Michele di Bartolomeo rimanesse nella bottega di Squarcione «pro duobus annis proxime futuris». Nel corso del primo anno, l'apprendista avrebbe ricevuto «victum et vestitum», ma era categoricamente escluso ogni altro tipo di remunerazione. Solo a partire dall'anno successivo, Michele avrebbe potuto godere di un qualche compenso, ma sempre «ad discretionem» del maestro. Questa precisa clausola economica spiega bene la reale natura degli accordi proposti da Squarcione ai suoi giovani collaboratori. Suona perciò come una pura formula di rito la promessa del capobottega di «docere secundum quod facere

de Utino […] pictor vagabundus», ossia quel Dario da Treviso che anche Vasari ricordava tra i compagni di studi di Mantegna[18]. Un altro fantasioso interprete di provincia, Giovanni Francesco da Rimini, è attestato in città almeno a partire dal 1441, quando compare tra gli iscritti alla fraglia locale[19]. A quella data il pittore «de Arimino» era già un *magister* e risiedeva a Padova, in contrada Sant'Antonio. In genere, i discepoli di Squarcione erano soliti abitare presso la stessa dimora del maestro, ovviamente a patto che lavorassero a suo vantaggio. Non si può escludere però che il romagnolo, prima di mettersi in proprio, avesse trascorso un periodo nell'*atelier* squarcionesco, forse proprio per ottenere la possibilità di iscriversi alla corporazione dei pittori patavini. Sia come sia, i contatti non dovettero mancare, visto che più documenti, tra il 1442 e il 1444, accostano il nome del riminese a quello del capo bottega padovano[20].

Diverse fonti ci assicurano invece che Nicolò Pizolo fu uno dei giovani di Squarcione, anche se a tale riguardo non esiste alcuna conferma documentaria[21]. Di certo

---

debent magistri discipulis suis». Più interessante è semmai che Squarcione garantisse nero su bianco di permettere all'allievo la visione e lo studio «suorum exemplorum»: ciò dimostra che già all'inizio del quarto decennio la celeberrima collezione di modelli raccolta da Squarcione doveva costituire un motivo d'attrazione per i giovani che si avvicinavano alla bottega del maestro padovano.

[18] LAZZARINI 1908, pp. 137-138 doc. XXIII. Sulla figura in parte sfuggente di Dario di Giovanni, detto da Treviso o da Pordenone, può essere utile la bella voce biografica di BALDISSIN MOLLI (1986), da integrare con le pagine più recenti di FOSSALUZZA 2003, pp. 33-77. Trovo che sia da respingere la recente proposta di SPICER (2019) di assegnare a Dario, peraltro a una data troppo avanzata come il 1468, le *Storie di Elena* divise tra il Walters Art Museum (invv. 37.1178, 37.1179), la National Gallery di Melbourne (inv. 1827/4) e una collezione privata. Tale ipotesi attributiva era stata già avanzata da COLETTI (1953, pp. XLIV, LXXXI nota 55), ma giustamente rifiutata da ZERI (1976[a], I, pp. 160-162). È evidente che lo stile esibito dall'anonimo Maestro delle storie di Elena, tutto fondato su un delicato intreccio tra cultura vivariniana e cadenze toscane, a metà tra Paolo Uccello e Domenico Veneziano, non abbia nulla a che vedere con la maniera assai rozza di Dario da Treviso.

[19] FIOCCO 1931-32, p. 1336; URZÌ (1932, pp. 212, 223) precisava che tale immatricolazione potrebbe pure risalire ad anni precedenti, per cui il 1441 va considerato in realtà come un termine *post quem non*.

[20] Il 4 aprile 1442, Squarcione stimò due dipinti di Giovanni Francesco. Poco meno di due anni dopo, l'11 febbraio 1444, lo stesso Squarcione fu chiamato a valutare gli affreschi eseguiti dal riminese sulla facciata della casa del medico «Stephanus de doctoribus» (FIOCCO 1931-32, p. 1336). Il 4 novembre del 1446, un «pictori romagnolo» venne impiegato al Santo per terminare la decorazione di un tabernacolo lasciata in sospeso proprio da Squarcione (LAZZARINI 1908, p. 144 doc. XXXIII). Sulla base di queste segnalazioni archivistiche, ZERI (1983[a], p. 568) concluse che Giovanni Francesco doveva essere «un altro pittore formato dallo Squarcione». Più cauto, anche se possibilista, DE MARCHI (1999, pp. 126-127).

[21] È soprattutto SCARDEONE (1560, p. 371) a inserire il nome di «Nicolaus Pizzolus» in una lista molto credibile di allievi che frequentarono la bottega dello Squarcione. Su questo punto si veda anche BOSKOVITS 1977, p. 63 nota 39.

sappiamo che Pizolo era più anziano di almeno dieci anni rispetto a Mantegna, tanto che nel 1441 operava già come pittore in proprio[22] e nel 1447 poteva addirittura vantarsi di collaborare alla realizzazione dell'altare del Santo, proprio a fianco di Donatello[23]. Nello stesso anno lo studio di Squarcione accoglieva Matteo da Pozzo[24], oggi nient'altro che un nome, ma perdeva Dario da Treviso, ormai trasferitosi nella bottega rivale del misterioso Pietro Maggi da Milano[25].

Il diciassettenne Andrea Mantegna era invece alle prese con la sua prima commissione autonoma: sappiamo infatti che il 20 dicembre 1447 «magisto Andree pictori» era già impegnato nella realizzazione della pala per l'altare maggiore della chiesa padovana di Santa Sofia, commissionata qualche tempo prima dal fornaio Bartolomeo di Gregorio[26], anche se il lavoro venne terminato non prima dell'estate successiva[27]. Il 1448 fu un anno decisivo per Mantegna: dopo aver dimorato «per annos sex continuos» in casa dello Squarcione, durante i quali aveva lavorato «in commodis et utilitatibus magistri Francisci»[28], Andrea decise di abbandonare il maestro e di mettersi in proprio. La separazione venne ufficializzata il 26 gennaio 1448 a Venezia, grazie a un compromesso stipulato tra le parti e al relativo lodo arbitrale pronunciato dai notai Ulisse Aleotti e Vittore Negro[29]. Dopo essersi liberato

---

[22] Tra il 26 ottobre e il 10 novembre del 1441, Francesco Squarcione e un tale «Nicolaus florentinus» giudicarono «certas picturas factas et finitas» eseguite da «magister Nicolaus pictor, filius Petri de Villa Ganzerla» nel monastero euganeo di Santa Maria di Monteortone (LAZZARINI 1908, pp. 142-143 docc. XXIX-XXX).

[23] L'11 febbraio 1447 «Nicolò depentor» risulta impegnato nel cantiere del Santo come «desipollo over garçon» di Donatello e fino al giugno di quell'anno percepì vari compensi per «parte de l'agnollo el fa» e «per parte aver sora l'anchona» (LAZZARINI 1908, p. 183 doc. LXXXV; SARTORI 1983, pp. 215-218 nn. 44, 50-53, 59, 64, 75, 90-91). Tra il gennaio e il febbraio 1449, gli vennero corrisposti altri denari per la doratura e la coloritura d'azzurro della croce «donde è sta messo el Crocefisso a meço la jexia», ovvero il *Cristo* bronzeo di Donatello (LAZZARINI 1908, pp. 183-184 doc. LXXXVI; SARTORI 1983, p. 214 nn. 10-12).

[24] LAZZARINI 1908, pp. 146-147 doc. XXXVI.

[25] Ivi, pp. 202-203 doc. CVI.

[26] RIGONI 1929-30, ed. 1970, p. 58 nota 3.

[27] Mantegna ricevette un sollecito nell'agosto del 1448 (PUPPI 1975, p. 4) e il pagamento finale il 16 ottobre dello stesso anno (LAZZARINI 1908, pp. 67-68, 171-172 doc. LXV), ma la commissione della pala di Santa Sofia dovrebbe comunque risalire all'anno precedente (RIGONI 1929-30, ed. 1970, p. 58 nota 3; PUPPI 1975, p. 4; DE NICOLÒ SALMAZO 1993[a], p. 21). Vedi *infra*, pp. 84-85 nota 80.

[28] RIGONI 1927-28, ed. 1970, pp. 1, 11-12 doc. I.

[29] STEFANI 1885, pp. 191-192; LAZZARINI 1908, p. 50; RIGONI 1927-28, ed. 1970, pp. 1-2. Il fatto che i due litiganti si trovassero allora a Venezia («in qua Civitate Venetiarum partes predicte tunc habitabant»: RIGONI 1927-28, ed. 1970, p. 12 doc. II) si ricava dal ricorso avanzato da Mantegna negli ultimi mesi del 1455 ai Giudici delle Vettovaglie di Padova (ivi, pp. 11-14 docc. I-III), proprio allo scopo di annullare

dal giogo paterno, Mantegna si trasferì in contrada Santa Lucia a Padova, in un'abitazione presa in affitto dal medico e umanista Michele Savonarola[30]. In cantiere aveva come detto la pala di Santa Sofia, a cui si aggiunse, a partire dal 16 maggio, l'ingaggio nella squadra chiamata a decorare la cappella della famiglia Ovetari[31].

Potrà stupire che un pittore alle prime armi, addirittura minorenne, riuscisse a ottenere commissioni di tale portata. Il fatto è che Mantegna, proprio negli anni in cui lavorava per Squarcione, doveva aver mostrato meraviglie, tanto da guadagnarsi le prime lodi di letterati e umanisti: intorno al 1447-48, il veneziano Ulisse Aleotti, già grande estimatore di Jacopo Bellini, compose un sonetto per elogiare un ritratto eseguito da Mantegna, che il giovane pittore «scolpì in pictura, propria, viva e vera»[32]. Il dipinto ci è del tutto ignoto, ma l'elogio di Aleotti appare comunque notevole perché, al di là di ogni celebrazione retorica, descrive una precisa vocazione stilistica che Mantegna doveva aver sviluppato con impressionante precocità. Di tali doti straordinarie si cominciava a parlare anche fuori Padova e qualche voce dovette giungere fino all'orecchio del marchese Lionello d'Este, che nel 1449 convocò il giovane prodigio per farsi ritrarre insieme al suo amico prediletto Folco da Villafora[33].

---

l'accordo stipulato col maestro Squarcione nel gennaio del 1448. Secondo PUPPI (1975, p. 4) il rapporto tra Mantegna e il suo maestro doveva essersi interrotto già nel corso del 1447.

30 LAZZARINI 1908, pp. 51, 171 doc. LXV, 177 doc. LXXV.

31 Ivi, pp. 191-194 doc XCVI.

32 Il testo del sonetto si può leggere in SEGARIZZI 1906, p. 66. AGOSTI (2005, p. 329 nota 28) ha comprensibilmente messo in dubbio che i versi di Aleotti si riferissero, come di solito si dice, al ritratto di una giovane novizia eseguito a Venezia (VENTURI 1914, pp. 21-22; LIGHTBOWN 1986, pp. 457-458). TOSETTI GRANDI (2010, p. 328) ha addirittura proposto di riconoscere in questo «angelico volto soto un velo» un'allusione all'immagine mariana che doveva campeggiare al centro della perduta pala di Santa Sofia. Sia come sia, il sonetto laudativo «Ulixis pro Andrea Mantegna pictore dicto Squarzono: pro quondam moniali» è contenuto in un codice conservato presso la Biblioteca Estense di Modena (α. 7. 24, c. 162*r*). Lo stesso poeta, come è noto, celebrò in versi la gara pittorica tra Pisanello e Jacopo Bellini, indetta nel 1441 da Lionello d'Este (VENTURI 1885, p. 413). Fu sempre Venturi (ivi, p. 412; *Id*. 1914, pp. 21-22) a proporre una possibile identificazione di questo poeta petrarchesco, evidentemente ben inserito alla corte di Ferrara, con il notaio veneziano Ulisse Aleotti che il 26 gennaio 1448 fece da arbitro tra Squarcione e Mantegna. Tale identificazione è accettata e molto ben argomentata da SEGARIZZI (1906, pp. 42-44).

33 Il soggiorno ferrarese di Mantegna è documentato grazie al rimborso ricevuto il 23 maggio 1449 dal pittore Bongiovanni «per lo prexio de uno quadro lungo incastrado e conisado e terzessado e rassado da tutti i lati, lo quale fece tore lo Illustrissimo nostro Signore per farse retrare dal natuale a Magistro Andrea da Padoa dipintore, da un lato, dal altro lato Folcho da Villafora» (VENTURI 1884, pp. 606-607; LIGHTBOWN 1986, p. 473 doc. 64; FRANCESCHINI 1993, I, doc. 626*v*). È possibile che Mantegna fosse stato introdotto alla corte estense dal suo padrone di casa Michele Savonarola, medico, umanista rinomato e docente dell'Università di Ferrara (AGOSTI 2005, pp. 15-16). In alternativa, come suggerito da K. CHRISTIANSEN (in *Le muse* 1991, II, p. 307 cat. 78), si potrebbe pensare allo stesso Ulisse Aleotti, che in effetti si distinse come precoce estimatore di Mantegna.

Non rimane nulla di quanto realizzato da Mantegna nel corso della sua permanenza nello studio di Squarcione, ma grazie alla causa intentata dallo stesso Andrea nel novembre del 1455 sappiamo che egli aveva eseguito numerose «pic-turas magni precij», della cui vendita si era giovato il solo maestro con un ricavo stimabile in oltre 400 ducati[34]. Che Mantegna fosse nel giusto e che il comportamento di Squarcione risultasse «contra formam juris et legem honestatis»[35] è certificato dalla sentenza emanata il 2 gennaio 1456 dalla *Avogaria di comun* di Venezia, che non solo annullò il compromesso stipulato nel 1448, ma riconobbe l'inganno patito dal discepolo allora minorenne[36]. A prescindere dalla dubbia correttezza umana e professionale dello Squarcione, ci si dovrebbe chiedere quanto del suo vantato magistero possa avere giovato alla formazione di un allievo di indubbio talento come Mantegna. La stessa questione potrebbe porsi anche per Marco Zoppo, che peraltro entrò nella bottega di Pontecorvo a un'età abbastanza avanzata. Mi sembra perciò doveroso indagare, in via preliminare, la reale fisionomia di Squarcione, per tentare di chiarire le origini della sua ambigua fortuna.

Il caso Squarcione

Francesco Squarcione rappresenta un caso molto singolare: nessun altro artista dalla produzione obiettivamente così irrilevante, sia in termini numerici che qualitativi, sembra aver suscitato tra gli studiosi un interesse tanto sproporzionato e a tratti parossistico. Se si scorrono i numerosi interventi dedicati alla figura del «gymnasiarcha», ci si imbatte spesso in prese di posizione perentorie, talvolta perfino ideologiche. Dalla polemica tra Moschetti e Kristeller[37], allo storico "scambio epistolare" tra Fiocco e Longhi[38], fino alle letture più recenti e del tutto contrapposte di Lucco e Christiansen[39], sembra che la critica abbia avvertito, ciclicamente, l'urgenza di ridiscutere l'effettiva statura di questo maestro, senza peraltro mai giungere a una conclusione condivisa. È chiaro che uno degli ostacoli principali al riconoscimento del reale valore artistico di Francesco Squarcione sia rappresentato dall'esiguità

---

34 RIGONI 1927-28, ed. 1970, pp. 1, 11-12 doc. I.

35 *Ibid.*

36 STEFANI 1885, pp. 191-192; LAZZARINI 1908, p. 51; RIGONI 1927-28, ed. 1970, p. 1.

37 Moschetti in LAZZARINI 1908; KRISTELLER 1909. All'intervento di quest'ultimo studioso, che svalutava al minimo la figura storica di Squarcione, seguì la replica piccata di TESTI (1910).

38 FIOCCO 1927, ed. 1959; LONGHI 1926, ed. 1967.

39 LUCCO 1984; *Id.* 1999; CHRISTIANSEN 1992[a].

sconfortante del suo catalogo. Possediamo solo due lavori relativamente sicuri del maestro e comunque appartenenti alla sua fase tarda, ossia il polittico del Museo Civico di Padova (inv. 399), realizzato tra il 1449 e il 1452[40], e la *Madonna col Bambino* firmata «OPUS SQUARCIONI / PICT/ORIS» della Gemäldegalerie di Berlino (inv. 27A)[41]. Il dichiarato intento di superare questa *impasse* è alla base di un generoso articolo pubblicato su «Paragone» da Miklós Boskovits[42], che affrontò di petto la questione e propose di assegnare al maestro padovano un buon numero di dipinti, nel tentativo di tracciarne un percorso finalmente apprezzabile. La chiave di volta della proposta di Boskovits, ossia il collegamento tra il polittico de Lazara e quello di Santa Maria in Castello ad Arzignano, si è però rivelata fallace, anche perché quest'ultimo non reca affatto la data 1445, come credeva invece lo studioso[43]. Proprio in virtù di un riferimento cronologico tanto precoce, ma in realtà inesistente, la pala di Arzignano appariva a Boskovits «un eccezionale testo autografo dello Squarcione», in grado di gettare «nuova luce sull'attività del maestro, sollecitandone la riqualifica». Le cose stanno però diversamente e anzi esistono buone ragioni stilistiche e storiche per datare il dipinto arzignanese non prima della fine degli anni Cinquanta[44], fatto che rende impossibile una sua paternità squarcionesca. Anche se vengono meno le premesse che stavano alla base della ricostruzione di Boskovits, si può comunque riconoscere allo studioso di aver riunito un *corpus* abbastanza coe-

[40] SELVATICO 1839, pp. 27-28, 53 nota 19; LAZZARINI 1908, pp. 35-36, 147-148 doc. XXXVII. Sul polittico realizzato per la cappella di Leone de Lazara in Santa Maria del Carmine: L. GROSSATO, in *Da Giotto* 1974, p. n.n. cat. 80; CALLEGARI 1996, ed. 1998, pp. 33-41; BANZATO 1999; *Id.*, in *Mantegna* 2006, pp. 162-164 cat. 11.

[41] SCHMIDT ARCANGELI 2015, pp. 383-389.

[42] BOSKOVITS 1977.

[43] Questa fantomatica data fu letta da DANI (1974, p. 54) nella rovinatissima iscrizione che corre lungo la base del trono della Madonna. Era stato questo presunto riferimento cronologico a convincere BOSKOVITS (1977, p. 49) circa l'autografia squarcionesca del polittico di Arzignano, peraltro già proposta da I. FURLAN (in *Dopo Mantegna* 1976, p. 20 cat. 3): la pala di Santa Maria di Castello veniva infatti interpretata dallo studioso come un importante precedente del polittico de Lazara, in grado di «dimostrare ingiustificato il disprezzo riversato sullo Squarcione da centocinquant'anni di storiografia». Le più recenti indagini diagnostiche effettuate sul dipinto arzignanese hanno però escluso la presenza della data riportata da Dani (RIGONI 1999, p. 93 nota 12), che era stata comunque già messa in dubbio, per ragioni puramente stilistiche, da LUCCO (1990, p. 166 nota 15), DE NICOLÒ SALMAZO (1990, p. 539 nota 171), CHRISTIANSEN (1992[a], p. 110 nota 10) e DE MARCHI (1996[b], p. 16 nota 10).

[44] Il polittico era destinato all'altare maggiore della pieve di Santa Maria di Castello ad Arzignano. I documenti pubblicati da MANTESE (1985, I, pp. 181-183) dimostrano che la chiesa fu ricostruita nel corso degli anni Cinquanta del Quattrocento e consacrata nel 1459, data che è riportata in un architrave murato sopra una porta laterale dell'edificio e che certo costituisce un preciso punto di riferimento cronologico (certamente un *ante quem*) per la pala destinata all'altare maggiore. Sulla questione si veda anche RIGONI (1999, pp. 93-95) e CARRADORE (2008, pp. 18, 23 note 40-47).

rente di dipinti, oggi ricondotto sotto l'etichetta del Maestro del polittico di Arzignano[45].

Più di recente, è stato Andrea De Marchi ad avanzare nuove proposte attributive in favore di Squarcione. In un primo tempo, lo studioso ha tentato di individuare delle precise testimonianze che potessero risalire a una fase più arcaica del maestro padovano, quando il suo linguaggio «doveva essere ancora intriso di goticismi»[46]. Dopo aver abbandonato questa pista, De Marchi ha preferito puntare su

[45] Fu PUPPI (1964, p. 5) a proporre per primo di identificare il Maestro del polittico di Arzignano col primo allievo documentato di Squarcione, ossia Michele di Bartolomeo da Vicenza, idea più volte rilanciata da DE MARCHI (1999, p. 115; *Id*., in *Da Ambrogio Lorenzetti* 2003, p. 116 nota 17). Bisogna però ricordare che la presenza documentata di Michele nella bottega di Pontecorvo risale al 1431 (LAZZARINI 1908, p. 132 doc. XVII), ossia a una data in cui la produzione dello stesso Squarcione e dei suoi collaboratori non poteva certo rispecchiare, nemmeno virtualmente, gli accenti donatelliani della pala di Arzignano, eseguita non prima del 1455-60. L'ipotesi di Puppi si rivela dunque improbabile, poiché presuppone che Michele di Bartolomeo si tenesse continuamente aggiornato sugli sviluppi della bottega di Squarcione, anche a molti anni di distanza dal suo tirocinio. In ogni caso, credo che il nucleo davvero solidale dell'insieme di opere riunite da BOSKOVITS (1977) sia costituito dal polittico di Arzignano, dalla *Madonna col Bambino* del Museo di Bucarest (inv. 1050) e da quella già in collezione Ackermann, poi passata in asta da Sotheby's (24 marzo 1465, n. 108). Più difficile ammettere a questo gruppo la *Madonna col Bambino* del Museo Correr (inv. 1079), a meno che non la si intenda come premessa tardogotica e giambonesca del maestro di Arzignano. Al contrario di A. DE MARCHI (in *Mantegna* 2008, pp. 91-92 cat. 19), non credo invece che questa serie possa inglobare la *Madonna lactans* del Museo Jacquemart-André (inv. MJAP-P 1886): un dipinto che si distingue per la sua eleganza raggelata e che lo stesso BOSKOVITS (1977, pp. 51-52, 67 nota 58) si limitò ad accostare al polittico di Arzignano, ma per escluderne una comune autografia (lo studioso si lasciò sfuggire il nome del giovane Crivelli, ipotesi più affascinante che percorribile, a cui fa il paio la proposta in favore di Nicola di Maestro Antonio avanzata da LACLOTTE 2001, pp. 31-32). BOSKOVITS (ivi, pp. 52, 67 nota 59) inseriva invece nella sua ricostruzione la *Madonna col Bambino circondata da cherubini* già posseduta da William Graham e poi passata in collezione Post. Questa tavola è riemersa di recente presso la Galleria Moretti sotto il nome non più sostenibile di Squarcione (A. TARTUFERI, in *Da Allegretto Nuzi* 2005, pp. 88-95), ma anche la sua appartenenza al gruppo raccolto attorno al polittico di Arzignano è forse da rivedere: va detto che nel percorso immaginato da Boskovits era previsto una scarto cronologico di circa un decennio tra la pala arzignanese e la *Madonna* Post, dal carattere «già quasi mantegnesco». Se però si annulla questo iato temporale, come appare ormai inevitabile, è difficile far convivere nello stesso giro d'anni il polittico popolato da figure segaligne e artritiche con la maestosità d'impianto della *Madonna*, peraltro caratterizzata da volumi enfiati di chiara matrice lippesca. Mi sembra piuttosto che a una fase più tarda del Maestro di Arzignano, nel pieno cioè del settimo decennio, si possa ricondurre una *Madonna col Bambino* già in collezione Simonetti a Roma, di recente passata a Londra da Christie's (4 dicembre 2019, n. 187) come «cerchia di Giovanni Bellini», la cui foto è conservata tra gli anonimi veneti del XV secolo in Fondazione F. Zeri a Bologna (inv. 64791).

[46] Si tratta di tre tavole raffiguranti *San Pietro*, *San Severo* e *Sant'Antonio Abate*, conservate in una collezione privata milanese. In un primo intervento, DE MARCHI (1996[b], pp. 6, 16 nota 11) ipotizzava che tali dipinti, caratterizzati «da molli cadenze a metà tra Jacopo Bellini e Giovanni Storlato», potessero rappresentare la *facies* gotica, ma già pervasa da accenti protolippeschi, della produzione di Squarcione nel corso degli anni Trenta del Quattrocento. Lo stesso DE MARCHI (1999, pp. 116-118, fig. 83; *Id*., in *Da Ambrogio Lorenzetti* 2003, pp. 110-121) ha poi reso nota una serie di foto che documentano l'originaria appartenenza dei tre pannelli a un polittico a due ordini, del quale è stato in grado di precisare la provenienza dalla chiesa di San Severo a Bardolino, località sulle sponde orientali

«candidati più forti», ovvero la *Madonna col Bambino* del Walters Art Museum di Baltimora (inv. 37.519) [fig. 40-i] e quella già di proprietà Kauf-mann, poi passata al Bonnefantenmuseum di Maastricht e oggi in collezione Alana[47]. I due dipinti presentano una composizione del tutto analoga, derivata «con ogni probabilità da un originale perduto di Filippo Lippi»[48]. L'idea sarebbe dunque di riconoscere in Squarcione il promotore di una sorta di «*revival* lippesco», che sembrerebbe coinvolgere anche i più giovani collaboratori attivi nella sua bottega nel corso degli anni Cinquanta, Marco Zoppo e Schiavone in testa[49]. C'è da dire che le sigle lippesche individuate da De Marchi nel polittico de Lazara appaiono tanto evidenti quanto superficiali e certo non rivelano una vera assimilazione dei modi pittorici del maestro toscano. Che a monte della *Madonna* di Baltimora e di quella Alana ci fosse un prototipo comune, quasi certamente di Lippi, è comunque un fatto incontestabile[50]. È proprio la derivazione dal medesimo modello ad amplificare però le differenze esecutive tra i due dipinti, che difficilmente potranno spettare alla stessa mano[51]. È indubbio che la *Madonna* Walters, per quanto impoverita, riveli una

---

del lago di Garda. Lo studioso ha lasciato cadere ogni riferimento diretto a Squarcione per «questo precoce episodio di "Rinascimento umbratile" in terra veronese», in cui le ovvie «cadenze micheliniane» si sposano già con acerbe «suggestioni lippesche», che comunque presupporrebbero «un diretto rapporto con Padova». L'ignoto Maestro di Bardolino rientrerebbe comunque, per De Marchi, tra i «satelliti della prima ora» della bottega di Pontecorvo, ma l'assenza di qualsiasi testimonianza che riveli l'aspetto stilistico del primo Squarcione rende questa proposta indimostrabile.

47 Sul dipinto già a Maastricht, ma passato anche in collezione Goudstikker, si può leggere la scheda di G. FOSSALUZZA (in *The Alana* 2011, II, pp. 201-210 cat. 31). Lo studioso vi propone una convinta attribuzione a Pizolo, estesa anche alla versione di Baltimora.

48 DE MARCHI 1996[b], pp. 12-13, 21 nota 52; *Id.* 1999, p. 115; *Id.*, in *Mantegna* 2008, pp. 61-62 cat. 1. La Madonna di Baltimora fu acquistata da Berenson per la collezione di Henry Walters nel 1913 e riferita dallo stesso critico a Giorgio Schiavone (BERENSON 1932, p. 520). L'attribuzione ha goduto di una certa fortuna, pur trovando la ferma opposizione di PRIJATELJ (1960, p. 59) e poi quella di ZERI (1976[a], I, p. 204 cat. 137). Fu proprio Zeri a notare certe affinità tra la Madonna di Baltimora e il polittico de Lazara, senza però concluderne una necessaria coincidenza d'autografia, che è stata invece cautamente avanzata da ROWLANDS (1983, pp. 32-36) e appunto ribadita da De Marchi.

49 Già FIOCCO (1927, ed. 1959, pp. 55) insisteva sull'aspetto fortemente lippesco dei dipinti prodotti all'interno della bottega squarcionesca nel corso degli anni Cinquanta. Influenza che fu erroneamente ridimensionata da LONGHI (1926, ed. 1967, I, pp. 86-88).

50 FIOCCO (1936, p. 36) si era già accorto dell'aspetto fortemente lippesco di questa invenzione, ma fu PRIJATELJ (1960, p. 59) a supporre l'esistenza di un possibile prototipo di fra' Filippo a monte dei due dipinti "gemelli". ZERI (1976[a], I, pp. 204-205 cat. 137) notava, molto giustamente, che tale dipendenza appare più evidente nella versione Walters, specie per il modo di drappeggiare, assai vicino a quello del giovane Lippi. La lettura in chiave lippesca di queste due tavole è stata ribadita da molti altri studiosi (ROWLANDS 1983, pp. 32-36; RUDA 1993, p. 490 cat. L1; A. DE MARCHI, in *Mantegna* 2008, pp. 61-62 cat. 1), con la significativa eccezione di DE NICOLÒ SALMAZO (1999[b], p. 171).

51 CASU (2001, pp. 39-40) è stato il primo a distinguere l'autore del dipinto Walters, forse Nicolò Pizolo,

qualità maggiore rispetto alla tavola Alana. Quest'ultima appare una versione piuttosto semplificata della prima, sia nella lavorazione del fondo oro, operato con un più banale motivo a losanghe, sia nella stessa resa pittorica, molto più piatta e legnosa. Basti osservare il modo diverso di rendere il mantello della Vergine, che nel dipinto di Baltimora mostra una ben diversa effervescenza ritmica, scandita da unghiate d'ombra e improvvisi guizzi di luce.

Una volta ammessa questa discrepanza, si potrà allora verificare se almeno una delle due versioni possa spettare allo Squarcione. De Marchi ha proposto un confronto ravvicinato tra il volto della *Madonna* Walters e quello della santa Giustina del polittico de Lazara, ma non mi pare che il perfetto ovale della prima sia davvero sovrapponibile alla creatura idrocefala partorita dalla bizzarra fantasia squarcionesca. Se si allarga poi lo sguardo ai gracili manichini che abitano l'ancona padovana risulterà ancora più stridente il contrasto con il plasticismo fermentante della tavola Walters, di fatto estraneo al gusto lineare dello Squarcione. Tutto nel dipinto di Baltimora tende a conseguire un effetto statuario, dai volumi dilatati alla posa di trequarti, che orienta la rotazione delle figure in primo piano. Le masse poderose si stagliano sul fondo fastosamente granito, quasi si trattasse di un rilievo incastonato nell'oro. Le creste dei panneggi sono risaltate da lampi di luce che sgusciano in superficie, generando a tratti bagliori metallici, come sul frutto adagiato sopra il parapetto di marmo. L'aspetto complessivo del dipinto è talmente lippesco, perfino nei particolari delle mani paffute e inanellate o dell'elegante velo plissettato, che si è tentati di immaginare a monte un prototipo eseguito dal frate carmelitano, il cui soggiorno a Padova è documentato tra il 1433 e il 1434[52].

Altri studiosi hanno invece suggerito di assegnare la *Madonna* di Baltimora a Nicolò Pizolo[53], proposta molto stimolante, anche se non certo ovvia. Gli affreschi eseguiti da Pizolo agli Eremitani, per quello che si può giudicare dalle foto precedenti al bombardamento del 1944, sembrano condotti con una pennellata fila-

---

da quello della tavola Kaufmann, attribuita invece a Schiavone, sulla base di una vecchia proposta di HARCK (1889, pp. 207-208). Secondo A. DE MARCHI (in *Mantegna* 2008, pp. 60-61 cat. 1) le differenze tra le due tavole, comunque da attribuire allo stesso maestro, sarebbero enfatizzate dalle diverse condizioni di conservazione e di datazione dei dipinti.

[52] Lippi venne pagato l'1 luglio del 1434 per «adornare lo tabernacolo de le reliquie» nella sagrestia della Basilica del Santo (SARTORI 1983, p. 704 nn. 14-15). Il 15 ottobre dello stesso anno fu invece chiamato a stimare, assieme a Squarcione, un'ancona dipinta da Jacopo e Nicolò Mireto per la Cattedrale padovana (ZANOCCO 1936, pp. 107-109). La possibilità di anticipare l'inizio del soggiorno padovano di Lippi al 1433 è stata sostenuta con buone ragioni da SARTORI (1983, p. 704 n. 15) e DE MARCHI (1996[b], pp. 9, 18 nota 31).

[53] BOSKOVITS (1977, p. 63 nota 39) riteneva che la *Madonna* di Baltimora, come quella Alana, fosse prossima allo stile del giovane Pizolo, ancora sotto la stretta influenza di Squarcione. CASU (2001, pp. 39-40) ha rilanciato l'attribuzione a Pizolo per la sola tavola Walters, poi riproposta con più decisione e ricchezza di argomenti da Alberta DE NICOLÒ SALMAZO (1999[b]).

mentosa, non incompatibile coi modi pittorici espressi nella tavola Walters. È pur vero che le massicce figure della tribuna Ovetari, coi loro panneggi solcati da nervature fluorescenti appaiono molto più donatelliane che lippesche, inoltre la rudezza espressiva di quei villani dalle mani callose, travestiti da colti dottori della chiesa o da Dio Padre in persona, mal si concilia con la raffinatezza un po' leziosa della *Madonna* di Baltimora. Di un qualche rilievo è però una notizia tramandata da Michiel, ovvero che la cappella del Palazzo del Podestà di Padova «fu dipinta da Ansuin da Forlì, da Fra Filippo Lippi e da Nicolò Pizzolo padovano, segondo el Campagnola»[54]. Ammesso pure che ciò sia vero, non è però così lecito affermare che il giovanissimo Pizolo possa aver lavorato come garzone a fianco del maestro toscano[55]. Anche a dar retta a Michiel (e Campagnola), sembra infatti più probabile che Pizolo fosse stato chiamato in un secondo momento a completare un lavoro lasciato in sospeso dal frate pittore. Resta il fatto che Nicolò ebbe modo di ammirare da vicino la maniera di Lippi e, in via del tutto ipotetica, la *Madonna* di Baltimora potrebbe costituire un frutto immediato di questa esperienza, magari risalente al tempo della sua possibile attività nella bottega di Pontecorvo.

La tavola Kaufmann, certamente più tarda, potrebbe invece spettare davvero allo stesso Squarcione o quantomeno a un suo strettissimo collaboratore, forse Giorgio Schiavone[56]. Una questione difficile da dirimere e che appare in fin dei conti se-

---

[54] MICHIEL (*Notizia*, ed. 1884, p. 76). La notizia, tratta dalla perduta epistola in latino indirizzata da Girolamo Campagnola a Leonico Tomeo, venne riportata malamente anche da VASARI (1550-1568, ed. 1971, III, p. 548), che cita una figura di Padre Eterno dipinta da Pizolo «nella capella di Urbano Perfetto». È probabile che Vasari avesse frainteso il riferimento di Campagnola alla cappella del «praefectus urbanus», appunto il podestà di Padova. Sulla goffa traduzione dal latino di Vasari: AGOSTI 2005, p. 303.

[55] In un documento del 1444, Pizolo veniva definito «maior annis viginti duobus, minor tamen viginti quinque» e più oltre egli stesso si dichiarava «annis viginti duobus ultra», dunque la sua data di nascita dovrebbe fissarsi tra il 1421 e il 1422 (LAZZARINI 1908, pp. 71, 181-182 docc. LXXXII-LXXXIIIII; VINCO 2015, pp. 368-369). FIOCCO (1927, ed. 1959, pp. 53, 73) non rinunciava comunque all'idea che Pizolo potesse aver esordito come aiuto di Lippi già nel 1434, cioè all'età di dodici anni. Tale ipotesi è stata sostenuta anche da MARIANI CANOVA (1974, p. 76), nonostante fosse stata già smentita da LONGHI (1926, ed. 1967, I, pp. 87-88). La proposta di Fiocco è stata respinta anche da altri studiosi, tra cui BOSKOVITS (1977, pp. 45, 63 note 38-39), LUCCO (1984, pp. 121-122) e DE MARCHI (1999, pp. 118-119).

[56] Non credo però che vada riferita a Squarcione la bella *Madonna col Bambino* del Rijksmuseum di Amsterdam (inv. A 3124), come suggerito recentemente da A. DE MARCHI (in *Mantegna* 2008, pp. 61-62 cat. 1) e prima di lui da MURARO (1974, p. 70 fig. 73). Il dipinto spetta invece di diritto a Giorgio Schiavone, a cui infatti è generalmente assegnato, così come la *Madonna col Bambino* in collezione privata già pubblicata da BOSKOVITS (1977, p. 66 nota 53) proprio come opera di Schiavone. Di quest'ultimo dipinto esiste una debolissima versione conservata al Musée des Arts Decoratifs di Parigi (inv. PE 255), che a mio avviso andrebbe invece riferita a un più generico ambito squarcionesco, a dimostrare, ancora una volta, come la pratica della copia fosse pressoché costante all'interno della bottega di Pontecorvo. I frammenti d'affresco del convento di Santa Giustina a Padova, appartenuti a una grande *Crocifissione* e già riferiti a Squarcione da LUCCO (1984, pp. 124-125), mostrano impressionanti somiglianze con la maniera del maestro, soprattutto se confrontati col polittico de Lazara. Tali affinità, riscontrate anche da DE MARCHI (1996[b], p. 22 nota 54; *Id.* 1999, pp. 115-116), non

condaria, perché il vero interesse della *Madonna* Alana risiede nel fatto che essa ci svela un aspetto importante del funzionamento della bottega squarcionesca: le indagini riflettografiche hanno infatti rilevato la presenza di tracce di spolvero nelle figure della Vergine e del Bambino, il che indica un reimpiego tramite cartone dello stesso progetto grafico utilizzato per la tavola Walters[57]. Come ha giustamente notato Stefano Casu, si tratterebbe di una importante testimonianza del riutilizzo di modelli all'interno dell'*atelier* padovano[58]. Una pratica che non doveva essere affatto sporadica, ma su cui anzi si fondava l'attività didattica e produttiva dello *studium* di Squarcione. I documenti e le fonti certificano che il maestro possedeva un ricco patrimonio di esemplari da cui venivano tratte repliche in serie, destinate al mercato. Questo lavoro di riproduzione dei modelli era per lo più affidato ai vari collaboratori, anche con un pretesto educativo. Gli allievi più valenti dovevano essere invece incoraggiati a elaborare prototipi originali, che di fatto finivano per ampliare il già ricco repertorio della bottega. Per i prodotti più ordinari, basati sulla trascrizione meccanica di stilemi precostituiti o di intere composizioni, appare viceversa più arduo, o addirittura inutile, tentare di individuarne una precisa autografia.

D'altronde, se la *Madonna col Bambino* conservata alla Gemäldegalerie fosse priva della firma di Squarcione non sarebbe stata collegata così facilmente, per pura via stilistica, al polittico de Lazara, ovvero all'unica opera veramente documentata del maestro di Pontecorvo. Detto questo, non credo che sia il caso di contestare la validità della segnatura apposta sulla tavola di Berlino, come è stato proposto più volte e anche di recente[59]. La verità è che di fronte a un caso tanto intricato come

---

mi impediscono di pensare comunque a un'opera di Angelo Zoppo: d'altra parte, Brandolese, Moschini e Cavalcaselle riferivano di una *Crocifissione* nel refettorio vecchio da attribuire a un tale «maestro Angelo», in base a una documentazione manoscritta e datata 1489, che si conservava nell'archivio del convento (I. FURLAN, in *Dopo Mantegna* 1976, pp. 25-26 cat. 5). Questa indicazione così precisa sembra confermata dalle strette rispondenze che si possono istituire tra i lacerti di Santa Giustina e la *Madonna col Bambino in trono e santi* del Museo Nazionale di Palazzo Venezia a Roma. È per me assolutamente impossibile accostare il nome di Squarcione, che peraltro dovette trascorrere i suoi ultimi anni (*ante* 1468) in uno stato di semicecità (vedi *infra*, p. 64 nota 217), a un dipinto databile non prima del settimo decennio e ormai intessuto di suggestioni belliniane come la *Pietà* già in collezione Rothermere a Londra (tale proposta è stata avanzata da DE MARCHI 2014, p. 77).

[57] L. MOL, in *The early Venetian* 1978, pp. 131-135 cat. 31. Come ha sottolineato Raimondo CALLEGARI (1995, ed. 1998, pp. 39-41), tale tecnica era tipica della lavorazione dei tessuti e dunque doveva essere particolarmente familiare al «sartor et recamator» Francesco Squarcione. Ciò spiegherebbe il ricorrere di questa pratica all'interno della bottega squarcionesca. Lo stesso Callegari ha infatti segnalato la presenza di possibili tracce di spolvero anche nel polittico de Lazara.

[58] CASU 2001, pp. 39-40.

[59] Molti studiosi, a partire da KRISTELLER (1901, pp. 23-25), hanno messo in dubbio l'autografia squarcionesca della *Madonna* di Berlino e dunque la piena veridicità della scritta, assunta al massimo come marchio di fabbrica. Non sono mancate proposte in favore del giovane Mantegna o di Pizolo (CROWE, CAVALCASELLE 1871, I, p. 305; COLETTI 1953, p. XXXXV), da scartare anche solo per motivi cronologici, oppure dello Schiavone al tempo del suo soggiorno padovano (VENTURI 1914, pp. 16-17;

quello posto da Squarcione i tradizionali strumenti della *connoisseurship* rischiano di apparire almeno in parte insufficienti. È sintomatico che lo stesso De Marchi, nonostante il suo tentativo ammirevole e un poco ostinato di incrementare il *corpus* pittorico di un maestro così sfuggente, abbia dovuto ammettere «la natura affatto particolare del problema» generato dalle dinamiche di «una bottega multiforme e imprenditoriale in cui il moderno concetto di autografia era relativizzato dall'apporto costante e decisivo degli allievi»[60].

Mi pare perciò che il nome di Squarcione debba restare cautamente legato ai due soli dipinti sicuri e per lo più accettati, ossia il polittico de Lazara e la *Madonna col Bambino* di Berlino[61]. La difficoltà di stabilire l'effettivo ruolo giocato da Squarcione nello svolgimento dell'arte padovana è aggravata dall'assenza di qualsiasi tipo di testimonianza figurativa antecedente a questi lavori, che risalgono però agli anni Cinquanta del Quattrocento. Sarà il caso di ricordare, tra l'altro, che Squarcione non è mai attestato come pittore fino al 1426, perché prima di tale data egli è sempre documentato con la qualifica di «sartor et recamator»[62], anche se ciò non esclude che egli potesse esercitare già da tempo l'arte della pittura. Sebbene non si conosca la *facies* stilistica espressa dal maestro prima del sesto decennio del Quattrocento, è davvero difficile credere che Squarcione si allonta-

---

PUPPI 1964, p. 204). RUHMER (1966, p. 97) propose di individuare questo probabile collaboratore nel giovane Marco Zoppo, sulla base di certe somiglianze tipologiche con la *Madonna* Wimborne e con una delle composizioni mariane contenute sul *recto* del foglio zoppesco di Monaco (Staatliche Graphische Sammlung, inv. 2802): in effetti, la *Madonna* di Berlino dovrebbe datarsi intorno al 1455, ovvero negli anni in cui Marco si dava molto da fare nella bottega di Pontecorvo ed è evidente che Squarcione dovette concepire il suo dipinto in aperto dialogo col suo allievo (in quel momento) più dotato (si veda in proposito anche BOSKOVITS 1977, p. 66 nota 53). Di recente, MARKHAM SCHULZ (2017) ha sostenuto che la mano di Squarcione andrebbe riconosciuta solamente nei santi laterali del polittico de Lazara, perché il loro stile avrebbe ispirato i successivi raggiungimenti dello Zoppo e di Schiavone, ossia degli squarcioneschi *par excellence*. Il san Girolamo, raffigurato al centro del polittico di Padova, sarebbe invece opera di un più alto e misterioso discepolo filo-fiammingo, di cui non esisterebbero altre prove, così come la *Madonna* di Berlino, da assegnare a un giovane e non meglio identificato pittore donatelliano attivo nella bottega di Pontecorvo. Mi pare evidente che un approccio così iperfilologico, se applicato ai prodotti della bottega di Squarcione, rischia di apparire sterile e addirittura specioso. Che lo stile raggrinzito del polittico de Lazara sia alla base della maniera zoppesca è solo un vecchio luogo comune (CROWE, CAVALCASELLE 1871, I, pp. 301-302; COLETTI 1953, pp. XLIV-XLV) senza reali riscontri, perché furono ben altre le fonti di ispirazione che guidarono la crescita del giovane Zoppo durante i suoi anni di formazione a Padova.

60 DE MARCHI 1999, p. 113.

61 Un candidato papabile per allargare il ristretto catalogo di Squarcione è rappresentato, a mio avviso, dall'*Engel-Pietà* appartenuta al Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino (inv. 1472), già assegnata al pittore da BOSKOVITS (1986, pp. 387, 393 nota 14) e purtroppo distrutta durante la seconda guerra mondiale. Anche questo dipinto, come ha dimostrato DE MARCHI (1996[b], pp. 8, 17 nota 26), deriva in maniera letterale da un prototipo di Lippi, ben conosciuto anche da Zoppo e Schiavone.

62 LAZZARINI 1908, pp. 125 doc. V, 126 doc. VII.

nasse troppo dal gusto imperante del tardogotico veneto e sarebbe peraltro ben strano aspettarsi qualcosa di diverso da un artista nato a Padova negli anni Novanta del Trecento[63]. Non sembra un caso che intorno al 1450 lo stile di Squarcione restasse ancorato a quello della bottega muranese, tanto che il polittico de Lazara pare per molti versi un ricalco dell'ancona realizzata nel 1447 per la cappella Lion in San Francesco a Padova[64]. È vero che nella pala del Carmine Squarcione cercò di apparire, sulla scia dei più giovani, perfino un po' lippesco[65], ma è altrettanto evidente che i nuovi interessi plastici siano poi restituiti in chiave meramente calligrafica: anatomie artritiche, profili isterici e spigolosi, vesti sottili che si accartocciano come lamine affilate. I piedistalli cubiformi sono malamente scorciati e lo scampolo di paesaggio che si intravede oltre il muro sbrecciato è palesemente contraddetto dal fondo oro punzonato. Così il tempietto diruto che ospita Girolamo tenta di rispecchiare la moda antiquaria diffusa a Padova da Donatello, ma senza coglierne minimamente le regole e lo spirito. Sono tutti aspetti che rivelano una mentalità equivoca, costantemente incerta tra formulazioni di segno opposto. L'elemento più originale del polittico risiede piuttosto nelle tipologie caratteriali, a dir poco eteroclite, ma una galleria tanto bizzarra di personaggi fu probabilmente un riflesso della ricerca espressiva, più impetuosa ma non meno singolare, condotta in parallelo da Pizolo e Mantegna sui muri della tribuna Ovetari. È anche possibile, come ha suggerito Romano, che «le molte eccentricità che caratterizzano il polittico de Lazara» derivassero dalla perduta pala di Santa Sofia, ultimata da Mantegna nell'ottobre del 1448[66]. Purtroppo non conosciamo l'aspetto di questo dipinto, ma è assai probabile che la prima commissione pubblica di Mantegna «sia stata per Padova una rivelazione epocale»[67]. Romano aveva inoltre ragione ad assegnare a Squarcione «un ruolo stilistico assai limitato» e a evidenziare come lo stesso «fenomeno del cosiddetto squarcionismo riceva un'autentica sanzione solo da episodi manifestatisi nel 1448»[68], ovvero la pubblicazione della pala di Santa Sofia e l'avvio dei lavori nella cappella Ovetari. Mi pare infatti che le componenti più moderne del polittico di Squarcione si spieghino so-

[63] Secondo il suggerimento di SAMBIN (1979, pp. 448-449), la data di nascita di Squarcione dovrebbe oscillare tra il 1394 e il 1397.

[64] Il legame tra i due pentittici è stato più volte rimarcato dalla critica: DE NICOLÒ SALMAZO 1990, pp. 520, 539 nota 187; *Ead.* 1993[a], pp. 11, 105 nota 53; CALLEGARI 1996, ed. 1998, pp. 33-34; BANZATO 1999, p. 87.

[65] Sugli aspetti lippeschi del polittico de Lazara ha fortemente insistito DE MARCHI (1996[b], p. 13).

[66] ROMANO 2011, p. 84 nota 21.

[67] Ivi, p. 59.

[68] *Ibid.*

prattutto alla luce delle sperimentazioni condotte dall'irruente brigata degli Eremitani: il contrapposto del san Girolamo mutua, ad esempio, la posa della Vergine che figura al centro della pala modellata da Giovanni da Pisa. Una soluzione cara anche a Pizolo, che la ripropose più volte nelle figure affrescate nella cappella Ovetari [fig. 1-c] e a cui lo stesso Mantegna dovette reagire assai precocemente, adottandola nel *San Girolamo* di São Paulo [fig. 44-a] e nel successivo *San Marco* di Francoforte [fig. 1-a]. Anche la sorprendente apertura verso il mondo nordico esibita da Squarcione trova immediati precedenti nei più giovani allievi: basti pensare all'assoluta lucidità ottica con cui Pizolo descrisse le scansie polverose dei suoi *Dottori della Chiesa*, stipate di libri, calamai e reperti di ogni tipo, o alla straordinaria prova di osservazione mimetica fornita da Mantegna nel *San Girolamo* di São Paulo[69].

[69] BOSKOVITS (1977, pp. 45-46, 63 nota 39) aveva perfettamente compreso i legami tra Pizolo e Squarcione, ma era convinto che fosse stato il più anziano maestro a segnare «un'impronta innegabile» su Nicolò. È evidente che la visione dello studioso fosse però condizionata dalla sua personale ricostruzione della figura di Squarcione, ingigantita dall'attribuzione del polittico di Arzignano, peraltro ancorato a una data precocissima (e di fatto impossibile) come il 1445. È a tutti gli effetti un paradosso storiografico che Squarcione, con i suoi pochi e irrilevanti lavori, sia sempre stato al centro del dibattito critico e che al margine sia spesso rimasto un artista come Nicolò Pizolo, capace di guadagnarsi sul campo la stima di Donatello, tanto da essere cooptato nella straordinaria impresa del Santo come «so desipollo over garzon» (LAZZARINI 1908, p. 183 doc. LXXXV). Non è irrilevante che VASARI (1550-1568, ed. 1971, III, p. 548) fosse ancora in grado di ricordarlo per le «poche cose ma tutte buone», probabilmente ammirate *de visu* a Padova (vedi *infra*, p. 35 nota 86), che se «si fusse dilettato della pittura quanto fece dell'arme, sarebbe stato eccellente». Che Nicolò avesse guadagnato ben presto una posizione di capofila dell'avanguardia padovana è dimostrato dall'impegno con cui dipinse gli spettacolari oculi della cappella Ovetari e dal ruolo guida assunto all'interno di un cantiere così cruciale (DE MARCHI 1999, pp. 120-121), ma anche dal progetto modernissimo messo in campo per la cappella de' Mascoli in San Marco (*Id*. 1996[a], pp. 64-65; *Id.* 1996[b], p. 23 nota 64; FRANCO 1998, p. 120) o dai disegni a lui riconducibili, che evidentemente dovevano andare già a ruba ed essere apprezzati per la novità delle invenzioni (vedi *infra*, pp. 59-60). È per me chiarissimo l'influsso esercitato da Pizolo sul primissimo Mantegna (che ha spesso generato confusioni attributive, come nel caso del *San Girolamo* di São Paulo e del *Ritratto virile* del Poldi Pezzoli, inv. 1592/627), ma anche su altri giovani talenti giunti a Padova intorno al 1450: Ansuino da Forlì, che forse fu il «maggiore creato» di Nicolò (DE MARCHI 1999, p. 119), Vincenzo Foppa, che si ricordò di Pizolo a lungo e fino al momento di dipingere i maestosi *Dottori della Chiesa* in Sant'Eustorgio a Milano (su Foppa a Padova: G. AGOSTI, in *Vincenzo Foppa* 2003, pp. 94-97; *Id*. 2005, pp. 369-372; ROMANO 2011, pp. 58-61), il Maestro dell'Annunciazione di Spermento, *alias* Giovanni Angelo d'Antonio da Bolognola (DE MARCHI 1996[a], pp. 62-67; *Id.* 2002, pp. 53-60). Quando lo Zoppo fece il suo ingresso nella bottega padovana di Francesco Squarcione, ovvero nell'aprile del 1454, Pizolo era morto da appena un anno (RIGONI 1948, ed. 1970, p. 29), ma è chiaro che la sua fama dovesse essere ancora viva e i suoi esempi troppo freschi per poter essere ignorati. Al netto di queste evidenze, non ha certo giovato alla fortuna di Pizolo la netta stroncatura di LONGHI (1926, ed. 1967, I, pp. 88-89), che lo reputava «nient'altro che un esecutore di disegni copiati di Donatello, del Mantegna, e forse, da ragazzo, del Lippi», poi rinforzata dal giudizio altrettanto negativo di LUCCO (1984, p. 123 nota 18). Non sono comunque mancati gli studiosi disposti a riconoscere a Nicolò «de Villa Ganzerla» un ruolo ben più rilevante: FIOCCO 1927, ed. 1959, pp. 73-81; PUPPI 1970, pp. 79-81; MARIANI CANOVA 1974; CHRISTIANSEN 1992[a], pp. 98-101; DE NICOLÒ SALMAZO 1993[a], pp. 38-39; *Ead.* 2006, pp. 3-10; CALLEGARI 1996, ed. 1998, pp. 41-51; DE MARCHI 1999, p. 118. Per ulteriori approfondimenti sulla figura di Pizolo non si può che rimandare allo studio ancora validissimo

Il mito del primato squarcionesco non può dunque basarsi su quel poco che rimane del suo lavoro di pittore, eppure è difficile sfuggire al fascino magnetico di un personaggio che, per vari motivi, non può essere escluso da una storia complessiva delle vicende avvenute a Padova intorno alla metà del Quattrocento. Resta il fatto che la fama secolare di Francesco Squarcione si è in gran parte basata su alcuni dati malcerti, ma anche su tutta una sequela di fraintendimenti che hanno comunque giovato all'immagine fascinosa e umbratile del maestro. Paradigmatica, in questo senso, è l'errata lettura del contratto stipulato col dalmata Giorgio Schiavone e in particolare del passo in cui Squarcione si assumeva l'impegno di «docere mysterium suum»[70]: se in seguito alle precisazioni di Raimondo Callegari è ormai chiaro che il termine *mysterium* sia da interpretare come una semplice contrazione dell'assai poco esoterico *mynisterium*, cioè mestiere[71], è comunque significativo che questo brano abbia suscitato le interpretazioni più eccentriche, costituendo uno dei tanti equivoci che hanno a lungo alimentato «l'aura di epico mistero cresciuta attorno alla figura di Francesco Squarcione»[72]. Alla base della sproporzionata fortuna del «pictorum gymnasiarcha singularis» vi è però un fattore ben più determinante, ovvero il peso attribuitogli dalle fonti antiche. Se è vero che alcuni scrittori sembrano aver conferito a Squarcione un ruolo di primissimo piano nella storia della pittura veneta, si può affermare che tale vicenda non sia poi così lineare, né priva di forti ambiguità. Ripercorrerla fin dalle origini, seguirne lo sviluppo e tentare di comprenderne le ragioni profonde è quindi un esercizio magari pedante, ma di sicura utilità.

Da Vasari a Lanzi: le fonti e il mito della centralità di Squarcione

Innanzitutto andrà rilevato che dopo la morte, avvenuta entro il 1472[73], la figura di Squarcione cadde in una sorta di oblio e che la sua riscoperta da parte degli scrittori locali fu un fatto piuttosto tardivo. Poco importa, a dire il vero, che il maestro sia del tutto ignorato nel *Libellus de magnificis ornamentis regie civitatis Padue*, scritto da Michele Savonarola intorno al 1446[74], anche se questa assenza era sembrata a

---

di Erice RIGONI (1948, ed. 1970, p. 29) e alla più recente voce biografica di VINCO (2015).

70 LAZZARINI 1908, p. 158 doc. XLV.

71 CALLEGARI 1995, ed. 1998, p. 17.

72 *Ibid.*

73 Squarcione morì tra il 21 maggio 1468, quando dettò il suo testamento «infirmitate corporis aliqualiter oppressus» (LAZZARINI 1908, p. 167 doc. LIX), e il luglio del 1472, quando nei Libri di cassa del Santo vennero registrati dei pagamenti «ala dona fo de m.º Franzesco Squarzon» (ivi, p. 168 doc. LX).

74 SAVONAROLA, *Libellus*, ed. 1902. La datazione dell'operetta deve essere fissata non prima del 1446,

Kristeller e Fiocco una dimostrazione della scarsa fama goduta dal «gymnasiarcha» presso i suoi contemporanei[75]. Al contrario, è abbastanza tipico di questo genere di scritti fornire elenchi di personaggi famosi ma già defunti, tant'è che tra le glorie artistiche della città di Padova ricordate da Savonarola compaiono soltanto i grandi trecentisti come Giotto, Jacopo Avanzi, Altichiero e altri[76]. Appare semmai molto più significativo che il nome di Squarcione non compaia mai nelle liste delle *Opere in Padoa* stilate a partire dal terzo decennio del Cinquecento da un testimone attento come Marcantonio Michiel, che pure «ha veduto assai»[77].

Il maestro è ancora dimenticato da Vasari nella prima edizione delle *Vite*, visto che di lui non si trova traccia nemmeno nella biografia del suo allievo più celebre, Andrea Mantegna[78]. D'altra parte, l'aretino mostra di ignorare lo stesso apprendistato padovano di Andrea e perfino le sue vere origini, tanto da definirlo fin dal titolo «mantovano». Il Mantegna della Torrentiniana nasce infatti, «secondo la opinione di molti», alla porte di Mantova, città nella quale fu condotto per tempo e dove imparò l'arte della pittura.

> E fu grandissima ventura la sua, che, sendo nato d'umilissima stirpe in contado e pascendo gli armenti, tanto s'alzasse col valore della sorte e della virtù ch'egli meritasse di venire cavaliere onorato.

La mirabile ascesa si svolge tutta e fin da subito alla corte del marchese Ludovico Gonzaga, che da buon principe aveva saputo riconoscere e premiare le doti non comuni dell'adolescente pittore. Verso la fine della *Vita*, Vasari menziona fugacemente anche gli affreschi della cappella Ovetari, ma ne tratta come il frutto di una parentesi tardiva e tutto sommato secondaria nella carriera di Mantegna. Di Francesco Squarcione, dunque, nemmeno l'ombra.

Come è noto, una breve biografia di Squarcione si ritrova invece nel *De antiquitate Patavii et claris civibus patavinis* di Bernardino Scardeone, pubblicato a Basilea nel 1560. Al pari del testo quattrocentesco di Savonarola, anche il *De antiquitate* è

---

ma non dopo la morte del vescovo Pietro Donato (7 ottobre 1447), come precisato da Segarizzi (ivi, p. VIII). Sul libello di Savonarola si veda anche: AGOSTI 2005, pp. 298, 339-340 nota 78.

[75] KRISTELLER 1901, p. 29; FIOCCO 1927, ed. 1959, p. 67.

[76] L'elenco completo degli artefici menzionati da Savonarola è fornito da AGOSTI 2005, p. 340 nota 78.

[77] Su Marcantonio Michiel e sulla sua *Notizia d'opere di disegno*, il cui autografo marciano, adespota e anepigrafo, fu prima pubblicato anonimo da Jacopo Morelli (Bassano 1800) e poi sotto il nome del suo vero autore da Frizzoni (Bologna 1884), si vedano: FLETCHER 1981, pp. 602-608; LAUBER 2005.

[78] Sulle *Vite* vasariane di Andrea Mantegna si rimanda all'appassionante trattazione di Giovanni AGOSTI (2005, pp. 277-356). Per tutte le citazioni tratte dalla torrentiniana del 1550 e dalla giuntina del 1568 si rimanda all'edizione curata da Paola Barocchi e Rosanna Bettarini: VASARI 1550-1568, ed. 1971, III, pp. 547-556.

scritto in latino e si inserisce in quella lunga serie di elogi municipali di cui è ricca la letteratura regionale italiana. Scardeone, come da norma, non si sottrae alla descrizione encomiastica del patrimonio artistico cittadino, contenuta nell'ultima sezione del suo libro, sotto il titolo *De claris pictoribus, caelatoribus, fusoribus et architectis patavinis*[79]. Come ha giustamente sottolineato Giovanni Agosti, il testo del canonico padovano andrebbe interpretato come «una delle prime reazioni critiche alle *Vite* di Vasari»[80]. La preoccupazione fondamentale di Scardeone era ovviamente quella di emendare l'equivoco sui natali mantovani di Mantegna e proprio a tale scopo si premurò di ricopiare l'iscrizione della pala di Santa Sofia, in cui lo stesso artista rivendicava con fierezza, oltre alla sua giovane età, la propria *patavinitas*. Si tratta di un'informazione preziosissima e che altrimenti sarebbe andata perduta assieme al dipinto. D'altra parte, il *De antiquitate* è davvero ricco di notizie tratte non solo dalle più diverse fonti scritte e orali, ma da una visione diretta e quanto più possibile attenta delle opere d'arte locali. È proprio nel chiaro tentativo di assegnare ad Andrea un preciso *cursus studiorum* padovano che va letto lo sforzo, fin lì inedito, di ridare corpo anche alla sbiadita figura del suo primo maestro e padre adottivo Francesco Squarcione, la cui biografia precede, non a caso, quella dell'allievo. Su Squarcione vengono tramandate svariate notizie che costituiscono, di fatto, molto di ciò che sappiamo sul personaggio: gli avventurosi viaggi in Italia e perfino nella lontana Grecia[81], la vocazione per l'insegnamento, i 137 allievi. Da Scardeone veniamo a sapere inoltre che il maestro aveva accumulato un'eccezionale collezione di disegni, sculture e dipinti, in gran parte raccolti nel corso delle sue peregrinazioni di qua e di là del mare. Dei numerosissimi discepoli che avevano frequentato il suo studio ne vengono menzionati solo sei: Mantegna, Pizolo, Marco Zoppo, Dario da Treviso, Matteo Pozzo e Giorgio Schiavone. A detta di Scardeone tutti questi dati sarebbero stati contenuti in un memoriale redatto dallo stesso Squarcione e con tale riferimento il canonico intendeva forse conferire maggiore credibilità al suo racconto, opponendosi al più vago «si dice» vasariano. Ammesso che ciò sia vero, il fatto stesso che Scardeone fosse costretto ad affidarsi a un testo del genere dimo-

[79] SCARDEONE 1560, pp. 369-379.

[80] AGOSTI 2005, p. 297. Così anche RUFFINI (2010, p. 183) e B. AGOSTI (2016, p. 51).

[81] Si è molto discusso sull'effettiva possibilità di questo viaggio, che FIOCCO (1927, ed. 1959, pp. 66-67) negava risolutamente, ma che oggi si tende ad accettare come verosimile (FAVARETTO 1999, p. 234), anche in virtù dell'esempio fornito da Ciriaco d'Ancona, che raccolse a sua volta numerosi disegni dai monumenti visitati nel corso dei suoi lunghi viaggi in Italia e in Grecia. Come giustamente ricordava BOSKOVITS (1977, pp. 44-45), un cittadino veneziano «che avesse un po' di soldi in tasca non doveva riuscir difficile imbarcarsi su qualche galea e raggiungere, forse non proprio Atene, ma almeno qualche cento del mondo greco-bizantino». Così anche LIGHTBOWN (1986, p. 18): «for Greece in the fifteenth century could also mean the empire of Byzantium, and Squarcione may well have visited Constantinople, where Venice and its merchants were so powerful». Su questo punto si veda anche LIPTON 1974, p. 14.

stra tutta la difficoltà di reperire altre fonti su un maestro ormai dimenticato dalla storia. Vorrei comunque soffermarmi su alcuni brani dell'eccezionale testimonianza contenuta nel *De antiquitate*:

> lo Squarcione dunque fiorì tanto nell'arte del dipingere, da essere tenuto singolare maestro e caposcuola di pittori e primo fra tutti quelli del suo tempo. Egli, non contento di essere il solo a sapere ciò, poiché era pieno di umanità, si dilettava di tramandare ai posteri l'arte in cui era esperto e di insegnare a quanti più poteva[82].

Squarcione non era stato solamente un eccelso pittore, addirittura «*primus omnium sui temporis*», ma, guidato dalla sua innata *humanitas*, si era perfino dilettato nell'insegnamento della disciplina, attraverso

> sculture e moltissimi dipinti, col magistero e l'arte dei quali aveva istruito Andrea e gli altri discepoli, usando quei materiali più che i modelli da lui prodotti o perfezionati o nuovi esempi offerti all'imitazione.

Il metodo didattico di Squarcione non si basava dunque sugli *archetypa* da lui realizzati, bensì sui numerosi *exempla* che aveva raccolto nel corso degli eccezionali viaggi e di una lunga carriera. Al momento di dover indicare le prove pittoriche del maestro, lo stesso Scardeone non nascondeva però tutto il suo imbarazzo:

> che cosa invero poi abbia dipinto a me non risulta, se non, cosa che non oserei asserire con certezza, nella Basilica di Sant'Antonio dentro la porta occidentale alcune figure non ricoperte di colori ma solo a chiaroscuro, come comportava allora quell'età.

A parte questi monocromi, di cui peraltro non era certo, il canonico menziona un ciclo in terra verde con le S*torie di san Francesco*, che Squarcione aveva eseguito nell'atrio dell'omonima chiesa padovana in cui volle essere sepolto[83]. Dopo averne decantato le grandi doti pittoriche, Scardeone era quindi costretto ad ammettere di non conoscere che pochi lavori del maestro, tanto da dover concludere che egli

> Fu senz'altro uomo di grandissimo giudizio in quell'arte, ma come si dice, non di

---

[82] La traduzione qui riportata è quella proposta da COLLARETA (1999, pp. 31-32), a cui si rimanda anche per tutta una serie di utilissime osservazioni sul testo di SCARDEONE (1560, pp. 370-371). La versione originale in latino si può leggere anche in MURARO 1974, p. 74 nota 21.

[83] Queste lunette dipinte in monocromo sono ridotte a uno stato talmente larvale da essere pressoché illeggibili, ma è comunque possibile apprezzarne la trama compositiva grazie a rilievi pubblicati e discussi da MURARO (1959), che peraltro credeva fermamente nel tradizionale riferimento a Squarcione. Temo però che avesse ragione CHRISTIANSEN (1992[a], p. 110 nota 10) a nutrire forti dubbi su tale attribuzione, perché da quel poco che si può intuire sembra di trovarsi di fronte a un ciclo eseguito dopo la morte di Squarcione, comunque non prima del settimo o ottavo decennio del Quattrocento (si veda in proposito anche CALLEGARI 1996, ed. 1998, pp. 57-58).

molto esercizio.

Si è già detto che nemmeno nella *Notizia* di Michiel, ben precedente rispetto al testo di Scardeone, si trova traccia di dipinti riferiti allo Squarcione. Eppure, nelle sue dettagliatissime descrizioni delle chiese e delle principali dimore padovane del tempo, Michel ricorda diverse opere di altri maestri quattrocenteschi, alcuni dei quali erano passati proprio per la bottega di Pontecorvo: non solo l'arcinoto Mantegna, ma anche i meno celebri Schiavone, Pietro Calzetta, Jacopo da Montagnana e perfino l'«ignobile pittore» Angelo Zoppo[84]. La disperante scarsità di testimonianze pittoriche collegabili con sicurezza allo Squarcione era dunque un dato già evidente ai cultori dell'arte padovana del Cinquecento e questo mi pare che debba far riflettere. Comunque sia, è indubbio che la breve biografia di Scardeone costituisca la fonte primaria del mito multiforme e protoromantico dello Squarcione artista, viaggiatore, archeologo, collezionista, amorevole maestro, nonché amico di santi e imperatori. Insomma, di quella figura leggendaria di «gymnasiarcha singularis» che giungerà, attraverso i secoli, agli studiosi moderni.

Per quanto paradossale, il primo ad avvalersene fu proprio Giorgio Vasari. Nonostante l'aretino si guardi bene dal menzionare Scardeone, è chiaro che molte delle informazioni contenute nel *De antiquitate* siano alla base della versione fortemente riveduta della biografia di Mantegna che compare nella seconda edizione delle *Vite*[85]. Tale revisione è condotta, ovviamente, anche sulla scorta dell'epistola in latino indirizzata da Girolamo Campagnola al filosofo Leonico Tomeo, che invece viene espressamente citata[86]. Pur disponendo di indicazioni diverse, Vasari non sembra

---

[84] Riguardo a maestro Angelo, MICHIEL (*Notizia*, ed.1884, p. 8) ricorda: «El S. Paulo nel pilastro terzo a man destra fu de mano d'Angolo Zoppo Padoano ignobile pittore». Per una ricostruzione del catalogo di Angelo Zoppo, che come ha dimostrato R. CALLEGARI (in *Basilica* 1995, pp. 98-101 catt. 13-14) andrebbe identificato con quell'Angelo di Silvestro che litigò con Squarcione nel 1465, si veda DE MARCHI 1995.

[85] L'utilizzo sotto traccia del testo di Scardeone nella *Vita* di Mantegna inserita nella giuntina venne segnalato da KALLAB (1908, pp. 354-357), che si impegnò perfino a fornire una tabella delle concordanze tra i due testi. Il debito di Vasari nei confronti di Scardeone è stato d'altronde sottolineato anche da LIPTON (1974, p. 5), BOASE (1979, p. 340) e ampiamente discusso da G. AGOSTI (2005, pp. 297-308). Secondo Barbara AGOSTI (2016, p. 51), Vasari potrebbe aver intercettato il *De antiquitate* (o, come voleva Kallab, alcuni suoi estratti) attraverso la cerchia degli amici padovani legati a Vincenzo Borghini.

[86] Per il rapporto tra la lettera di Campagnola (*ante* 1522), il testo di Michiel e le *Vite* vasariane: KALLAB 1908, pp. 347-354. È molto importante la notizia di un soggiorno padovano di Vasari nel corso del sesto decennio, forse nella seconda metà del 1556, attestato da un passo della *Historia monastica* di Pietro Calzolai (1561), perché fu probabilmente in quell'occasione che l'aretino venne a conoscenza della lettera di Campagnola (AGOSTI 2016, pp. 50-51). Secondo LIGHTBOWN (1986, pp. 16, 392-393) e CHAMBERS, MARTINEAU, SIGNORINI (1992, p. 13) anche Scardeone avrebbe utilizzato come sua fonte la missiva sull'arte indirizzata a Leonico Tomeo, ipotesi ritenuta verosimile da RUFFINI (2010, p. 41 nota 18), ma respinta fermamente da AGOSTI (2005, p. 298).

comunque disposto a cambiare opinione sui natali di Mantegna, tanto che nell'intestazione della *Vita* persevera a definirlo «pittore mantovano». Anche l'*incipit* è il medesimo dell'edizione del 1550: dopo l'immancabile esortazione a coniugare il talento naturale e l'ambizione come soli mezzi per elevare il proprio *status* e guadagnare una meritata fama tra gli uomini, Vasari non rinuncia a raccontare la favola dell'umile pastorello, tutto dedito a badare al gregge tra le valli sabbiose del Mincio. Una volta divenuto «grandicello», il giovane mandriano fu

> condotto nella città, dove attese alla pittura sotto Iacopo Squarcione pittore padoano […] il quale Iacopo se lo tirò in casa e poco appresso, conosciutolo di bello ingegno, se lo fece figliuolo adottivo.

Si tratta di una delle più spettacolari interpolazioni della giuntina: l'incolto villano viene sì strappato alla campagna e portato in città per essere istruito, ma non si tratta più della Mantova dei Gonzaga, bensì di Padova. A trascinarlo in questa nuova vita è il suo primo maestro, «Iacopo Squarcione», che riconoscendo di

> non esser il più valente dipintore del mondo, acciò che Andrea imparasse più oltre che non sapeva egli, lo esercitò assai in cose di gesso formate da statue antiche et in quadri di pitture che in tela si fece venire di diversi luoghi, e particolarmente di Toscana e di Roma. Onde con questi sì fatti et altri modi imparò assai Andrea nella sua giovanezza.

Al di là dell'equivoco sul vero nome di battesimo dello Squarcione[87], è abbastanza evidente il rovesciamento operato da Vasari rispetto alla sua fonte non dichiarata: la figura seriosa e retoricamente tratteggiata da Scardeone lascia il posto a un ben più strambo e fragile personaggio, una sorta di *talent scout* privo di genio, che batte le campagne in cerca di giovani di sicuro avvenire. Lungi dall'essere il principe dei pittori, lo Squarcione delle *Vite* è un modesto praticone che, ben conscio dei propri limiti, addestra i suoi allievi attraverso l'esercizio della copia da modelli illustri, in particolare calchi in gesso di statue antiche e dipinti provenienti dal Centro Italia. Quest'ultimo accenno, che sembrerebbe dettato dal solito campanilismo vasariano, è invece confermato da alcuni documenti che certificano la presenza di prototipi toscani nella ricca collezione di Squarcione ed è probabile che l'aretino avesse tratto questo tipo di informazioni dalla perduta lettera di Campagnola. Dal testo di Scardeone si potevano invece pescare i nomi di alcuni artisti che, come Mantegna, avevano frequentato la bottega di Pontecorvo. Vasari li immagina tutti assieme ad Andrea, come una classe di scolari volenterosi e stimolati da una sana rivalità:

> la concorrenza ancora di Marco Zoppo bolognese e di Dario da Trevisi e di Niccolò

[87] Jacopo Squarcione non era altri che lo zio di Francesco, anche lui sarto e residente a Pontecorvo: SAMBIN 1979, pp. 444-446.

> Pizzolo padoano, discepoli del suo adottivo padre e maestro, gli fu di non picciolo aiuto e stimolo all'imparare.

La competizione con Pizolo si sposta subito sui ponteggi degli Eremitani, la cui commissione era stata allogata inizialmente al comune maestro Squarcione, che l'avrebbe poi passata ai due allievi. Al socio di Mantegna vengono correttamente assegnati il *Dio Padre benedicente* e i quattro *Dottori della Chiesa* dipinti nel catino absidale, «che furono poi tenute non manco buone pitture che quelle che vi fece Andrea». Di Pizolo viene poi evocato il carattere burrascoso e le frequenti risse, che alla fine gli costarono la vita. Si tratta di un dettaglio biografico assolutamente veritiero, di cui l'aretino dovette trovare notizia nell'epistola di Campagnola, che si dimostra ancora una volta una fonte più che attendibile. Ciò che più sorprende è però il giudizio espresso su Pizolo, il quale «fece poche cose ma tutte buone» e che se «si fusse dilettato della pittura quanto fece dell'arme, sarebbe stato eccellente». Una valutazione senz'altro lusinghiera, che si scontra con le perplessità spesso nutrite dalla critica moderna.

In uno degli ultimi passaggi della *Vita*, Vasari ritorna anche sugli altri compagni di Mantegna, ossia quei Dario da Treviso e Marco Zoppo che «amò egli sempre […] per essersi allevato con esso loro sotto la disciplina dello Squarcione». Di Marco, in particolare, Vasari azzarda perfino un primo abbozzo di catalogo:

> fece in Padova ne' Frati Minori una loggia che serve loro per capitolo, et in Pesero una tavola che è oggi nella chiesa nuova di S. Giovanni Evangelista; e ritrasse in uno quadro Guidobaldo da Montefeltro quando era capitano de' Fiorentini.

È notevole che l'aretino si senta qui in dovere di fornire maggiori dettagli su un pittore che nella prima edizione delle *Vite* non compariva neppure. Il passo della giuntina costituisce inoltre una delle rare testimonianze dell'altrimenti scarsa fortuna cinquecentesca dello Zoppo.

In aggiunta, si può citare l'importantissima segnalazione contenuta nella *Venetia città nobilissima* di Francesco Sansovino, data alle stampe nel 1581, in cui si trova notizia della «palla grande» collocata sull'altare maggiore della chiesa veneziana di Santa Giustina. Sansovino precisa che l'ancona era stata dipinta «assai gentilmente» da «Marco Zoppo da Bologna l'anno 1468»[88] ed è del tutto probabile che egli ricavasse la preziosa informazione da una scritta inserita in un cartiglio alla fiamminga. A sua volta, Vasari dovette leggere la firma apposta dallo Zoppo sulla pala di Pesaro del 1471, di cui l'aretino segnalava peraltro la recente collocazione nella nuova chiesa progettata da Girolamo Genga su commissione di Guidobaldo II Della Rovere. Gli altri due lavori che attribuisce al pittore non possono invece spettargli in alcun modo: il primo, ossia la decorazione della loggia dei Frati Minori padovani, non è al-

[88] SANSOVINO 1581, p. 12*v*.

tro che il ciclo in terra verde in San Francesco, già riferito allo Squarcione da Bernardino Scardeone. Sul ritratto di Guidobaldo da Montefeltro, basterà ricordare che il duca di Urbino nacque nel 1472 e che la stipula della condotta con i fiorentini risale al 1495[89], ben oltre la data di morte dello Zoppo, già scomparso nel 1478. Per quanto riguarda Squarcione, Vasari non ricorda nemmeno i pochi dipinti segnalati da Scardeone, né prova ad assegnargliene altri. D'altra parte, lo Squarcione delle *Vite* non è certo «il più valente dipintore del mondo» e anche quando proferisce giudizi condivisibili sembra mosso più da una sorta di rancore senile che da una vera e propria competenza professionale.

Nemmeno nelle *Meraviglie dell'arte* di Carlo Ridolfi si fa più cenno alle presunte doti artistiche di Francesco Squarcione, ma piuttosto alla sua proverbiale indolenza:

> poiché attendendo egli a godere felicemente lo stato suo, essendo accomodato di fortune, fuggiva l'affaticarsi, appoggiando volentieri le opere ai discepoli[90].

Squarcione restava comunque il «primo maestro de' pittori», che con «molta humanità» aveva accolto una grande quantità di discepoli, i soliti 137, tra cui Nicolò Pizolo, Matteo Pozzo, Marco Zoppo, Dario da Treviso, lo Schiavone e, ovviamente, il «più valoroso» Andrea Mantegna. Tutti, al di là dei meriti personali, furono istruiti alla stessa maniera, ossia attingendo alla

> numerosa raccolta di disegni, di pitture, di rilievi, che serviva di norma a' suoi scolari, senza faticarsi in formargli altri esemplari[91].

Luigi Lanzi e il trionfo di Squarcione

La mitografia di Squarcione trova un seguito e al contempo un apice nella *Storia pittorica* di Luigi Lanzi. Sono ancora una volta le informazioni tramandate dal *De antiquitate* a fornire il punto di partenza per la ricostruzione del pittore padovano, che Lanzi definisce non solo «il miglior maestro», ma addirittura

> quasi lo stipite, onde si dirama per via del Mantegna la più grande scuola di Lombardia; e per via di Marco Zoppo la bolognese; ed ha su la veneta stessa qualche ragione, perciocché Jacopo Bellini, venuto in Padova ad operare, par che in lui si specchiasse[92].

---

89 BENZONI 2004, pp. 470-472.

90 RIDOLFI 1648, p. 68.

91 *Ibid.*

92 LANZI 1809, ed. 1970, II, p. 18.

Si tratta di un'affermazione straordinaria e del tutto inedita che stabilisce il ruolo cruciale di Padova nella diffusione delle nuove tendenze rinascimentali in Nord Italia, così come confermato dagli studi novecenteschi. Bisogna però precisare che dietro l'intuizione di Lanzi vi erano i suggerimenti dei suoi amici e corrispondenti padovani Brandolese e de Lazara[93]. Furono proprio le discussioni sorte all'interno di questo ristretto cenacolo di proto-conoscitori, eruditi e collezionisti veneti della fine del Settecento, a dare impulso alla riscoperta degli «artefici antichi delle nostre scuole e in special modo della veneziana e padovana»[94], che costituisce poi uno dei capitoli più appassionanti di quella rinnovata «fortuna dei primitivi» magistralmente messa a fuoco da Giovanni Previtali[95].

Il beniamino locale era, ovviamente, Andrea Mantegna. In opposizione a Vasari, che aveva «rovesciato in molte parti tutti gli ordini delle cose»[96], bisognava perciò ribadire la *patavinitas* di Andrea, principale vanto del Rinascimento cittadino[97].
Da qui l'esigenza di inserire Mantegna entro una precisa genealogia patria, sottolineandone il legame diretto con il suo primo maestro Francesco Squarcione. Giocoforza, era al maestro e non all'allievo che andava attribuito il ruolo di fondatore della scuola padovana, di cui Andrea sarebbe stato però «il principale luminare»[98]. Ne seguiva la tendenza a riconoscere nei pochi dipinti noti di Squarcione tutte le qualità, seppur incompiute, condotte poi a perfezione dallo stesso Mantegna e in misura minore dagli altri allievi. A riprova si potrebbe indicare la descrizione fornita

---

93 Si ricordi che l'edizione definitiva della *Storia pittorica*, pubblicata a Bassano nel 1809, fu dedicata proprio a Giovanni de Lazara, che l'aveva «riveduta» ed «emendata» nella parte dedicata alla scuola veneta: PREVITALI 1964, pp. 145-147; LEVI 1996, pp. 247-267; BERNABEI 1999, pp. 40-41.

94 CAMPORI 1866, p. 383 n. CCCXCII.

95 PREVITALI 1964, pp. 145-152. Con impareggiabile acume, lo studioso definì la casa di Giovanni de Lazara come una «specie di privato Istituto Warburg».

96 CAMPORI 1866, p. 383 n. CCCXCII.

97 In questo clima, che è stato giustamente definito «promozionale» (DE NICOLÒ SALMAZO 1993[a], pp. 3-4), nacquero le prime guide della città di Padova, come quelle di ROSSETTI (1765; 1786), BRANDOLESE (1791; 1795) e MOSCHINI (1817), a cui peraltro si deve il primo profilo moderno di Mantegna (*Id.* 1826, pp. 31-60). Lo stesso Giovanni de Lazara ebbe in animo di scrivere una monografia sul pittore, che a quanto pare era attesa con ansia dai suoi vari corrispondenti (CAMPORI 1866, pp. 354-355 n. CCCLXXIV. Si veda in proposito: BERNABEI 1999, p. 40). Da non sottovalutare è poi lo sforzo profuso da molti eruditi locali nella raccolta di notizie e testimonianze che dimostrassero una volta per tutte la "patavinità" di Mantegna (BRANDOLESE 1805; GENNARI 1829). Nel 1841, Pietro Selvatico lesse una dissertazione *Sul merito artistico del Mantegna* presso l'Accademia di scienze, lettere e arti di Padova, che fu poi inserita come *Commentario alla vita di Andrea Mantegna* nell'edizione delle *Vite* di VASARI (1568, ed. 1878, III, pp. 413-459) curata da Gaetano Milanesi.

98 CAMPORI 1866, p. 355 n. CCCLXXIV.

da Lanzi del già citato ciclo in terra verde in San Francesco, il cui stile

> è in tutto analogo a quella scuola; sveltezza nelle figure, piegar fitto, scorti non comuni alla pittura di quei tempi, tentativi, ma non ancor maturi, di appressarsi allo stile de' greci antichi[99].

Con questo riferimento «allo stile de' greci antichi», ossia alla fonte prima della classicità, si voleva certo alludere a una componente genetica della scuola locale, resuscitata da Squarcione e messa a frutto con maggiore coerenza e intendimento da Mantegna e compagni. Lanzi poteva inoltre disporre di un nuovo numero del catalogo di Squarcione, ovvero il polittico realizzato per la cappella della famiglia de Lazara nella chiesa del Carmine, riscoperto dai suoi amici Brandolese e Giovanni de Lazara[100]. Il giudizio espresso sul dipinto ne sottolinea ancora una volta le qualità fondative, poi trasmesse ai discepoli:

> ha colorito, espressione, e sopra tutto prospettiva, che lo dichiarano in queste bande uno de' più eccellenti[101].

Non vi sono dubbi che la riscoperta del polittico avesse fornito un ulteriore motivo di entusiasmo e un concreto appiglio materiale alla rivalutazione di Squarcione. Nel frattempo era emerso anche un altro dipinto del maestro, che Lanzi però non menziona. Si tratta della *Madonna col Bambino* firmata «OPUS SQUARCIONI / PICT/ORIS», ora a Berlino, che alla fine del XVIII secolo si trovava nella collezione di un altro personaggio ben noto all'abate marchigiano, ossia il mercante e *connoisseur* veneziano Giovanni Maria Sasso[102].

Comunque sia, i giochi erano fatti e Squarcione era ormai assurto al rango di nobile caposcuola di cui tutti o quasi erano stati allievi. Insieme a Mantegna, Lanzi ricorda infatti i «suoi condiscepoli, educati colle stesse massime e istruiti da' suoi

---

[99] LANZI 1809, ed. 1970, II, p. 19.

[100] Il polittico giacque dimenticato nel dormitorio del convento del Carmine fino al 1789, quando fu riscoperto da Brandolese. Fu lo stesso erudito ad attribuire il dipinto a Squarcione sulla scorta di una nota posseduta in casa de Lazara, nella quale erano riportati i pagamenti ricevuti dal pittore tra il 5 gennaio 1449 e il 28 maggio 1452 (LAZZARINI 1908, pp. 147-148 doc. XXXVII).

[101] LANZI 1809, ed. 1970, II, p. 18.

[102] Lo dimostra la didascalia che lo stesso Sasso fece realizzare da Francesco Novelli in vista della sua *Venezia pittrice*, un'opera monumentale sulla storia della pittura veneziana che come è noto non fu mai realizzata. Il dipinto venne in seguito acquistato da Giovanni de Lazara, probabilmente poco dopo la morte di Sasso, avvenuta nel 1803 (CALLEGARI 1996, ed. 1998, pp. 51-52). LANZI (*Viaggio nel Veneto*, ed. 1987, I, p. 104) doveva comunque conoscere il dipinto, poiché lo menzionò in uno dei suoi taccuini: «presso il signor Sasso in Venezia una Madonna col Bambino in una mossa graziosissima e di contorni che tirano al moderno quanto niuno di quel tempo. Opvs Squarcioni Pictoris. Ha bordure d'oro».

esempi»: Pizolo, il più «vicino al far del Mantegna», Bono da Ferrara, Ansuino da Forlì, Marco Zoppo, Dario da Treviso, Schiavone, Cristoforo da Lendinara, Parentino, Montagnana, maestro Angelo e così via, quasi a voler davvero enumerare tutti i 137 discepoli favoleggiati da Scardeone. La maniera del maestro aveva però valicato le soglie della stessa bottega, tanto che «ebbe seguaci senza numero per tutta Italia», per esempio i ferraresi, «lontani da Padova forse due giornate» e perfino Jacopo Bellini, il cui stile «tira dallo Squarcione, a cui par che aderisse in età più matura». Vi è qui, mi pare, l'origine di quella moderna categoria di "squarcionismo" che ancor oggi gode di molta fortuna. Tra gli scolari di Squarcione, Lanzi conferisce un certo risalto proprio a Marco Zoppo, «più simile forse al maestro che al condiscepolo» Mantegna, ma in grado comunque di fare «epoca» nella scuola bolognese, di cui viene considerato l'iniziatore. L'unico dipinto zoppesco ricordato da Lanzi è la solita pala di Pesaro, il cui stile

> non è leggiadro né svelto come quel del Mantegna; anzi pende alquanto nel grossolano, particolarmente nel disegno de' piedi, e però men rettilineo nelle pieghe e più sciolto, e nella scelta de' colori forse più armonioso[103].

Anche in questo caso il giudizio espresso dallo scrittore marchigiano si dimostra acuto e premonitore: e chissà se Longhi, nel definire Zoppo a volte rozzo «come un calderaio», ma a tratti luminoso «armonista, di concerti più chiari che tutti gli altri squarcioneschi»[104], non avesse in mente proprio questo passo dell'abate Lanzi.

Selvatico, Cavalcaselle e l'invenzione dello "squarcionismo"

Si può dire che le pagine di Lanzi, insieme alle riscoperta del polittico de Lazara e della *Madonna* posseduta da Giovanni Maria Sasso, segnarono l'inizio della moderna vicenda critica legata alla figura di Squarcione. Passato l'iniziale entusiasmo, l'aspetto di queste tavole finì tuttavia per incrinare il giudizio elogiativo tramandato dalle fonti. Serie perplessità furono espresse già da Pietro Selvatico, che stentava a ritrovare quel «pazzo amore per le antiche statue» nei pochi lavori riferibili al maestro, che «quand'io li esamino diligentemente, m'è forza portare opinione affatto contraria, e persuadermi che dell'antico non profittasse per nulla»[105]. Semmai tali dipinti rivelavano un «fare magro, arido, meschino», che poteva addebitarsi «alla fonte medesima da cui l'avevano attinta i Vivarini di Murano», ossia la «scuola ale-

[103] LANZI 1809, ed. 1974, III, p. 13.

[104] LONGHI 1934, ed. 1956, p. 27.

[105] SELVATICO 1839, p. 11.

manna»[106]. I «maggiori ravvicinamenti fra lo Squarcione ed i Vivarini» erano individuati nel polittico conservato in casa de Lazara[107]. Diverso il caso della *Madonna* firmata, che non si direbbe «neppure opera dello Squarcione» e che «in molte parti ricorda, senza però raggiungerle, le belle opere del Mantegna»[108].

Le idee di Selvatico hanno goduto di vasta eco e di fatto influenzato buona parte del dibattito successivo. Cavalcaselle, per esempio, riscontrava nel polittico de Lazara «defects unpardonable in a second-rate Muranese»[109]. La *Madonna* di Berlino rivelava invece «talents such as Mantegna would respect»[110], tanto da spingere lo studioso a mettere in dubbio la stessa firma di Squarcione. È evidente che un giudizio così severo debba presupporre un clamoroso ribaltamento, come se il genio incomparabile di Andrea non potesse essere più inquinato dalla mediocrità ormai manifesta del suo precettore. Se gli scrittori antichi, da Scardeone in poi, avevano riesumato il fantasma di Squarcione per rivendicare le vere origini padovane del suo allievo Mantegna, a un certo punto dovette imporsi un fenomeno uguale e contrario: fu la stessa inadeguatezza del povero maestro ad essere assunta come pietra di paragone della eccezionale singolarità di Andrea, fosse essa il frutto di una più diretta fecondazione toscana o di una miracolosa partenogenesi artistica. Si può anzi dire che questa svalutazione di Squarcione abbia presto coinvolto tutta la sua scuola e generato la categoria abbastanza equivoca dello "squarcionismo", un termine che dal suo primo apparire ha assunto un'accezione scopertamente denigratoria, quasi una sorta di contraltare negativo al più alato stile mantegnesco. Così almeno a partire dalla *History of Painting* di Crowe e Cavalcaselle, in cui si può leggere un intero capitolo dedicato agli «*Squarcionesques*», che gli stessi autori intesero come una penosa digressione su un trascurabile frammento di storia, ma utile a svelare «the real mediocrity of a master hitherto honoured beyond his deserts, and of a school encircled by an artificial halo»[111]. Di fronte ai «paltry example» degli altri allievi di Squarcione, le creazioni di Mantegna rifulgevano infatti come «remarkable emanations of a spirit nurtured in the love of the genuine classic»[112]: una superiorità che non poteva dipendere dagli insegnamenti dell'ottuso Squarcione, capace solo di trasmettere il suo stile grossolano e malinconico a scolari poco dotati come Zoppo,

---

106 Ivi, p. 12.

107 Ivi, p. 16.

108 Ivi, p. 34.

109 CROWE, CAVALCASELLE 1871, I, p. 301.

110 *Ibid.*

111 Ivi, p. 342.

112 Ivi, p. 303.

Giorgio Schiavone o Dario da Treviso. Furono piuttosto il talento innato e la possibilità di studiare i capolavori lasciati a Padova da fra' Filippo, Paolo Uccello e Donatello che consentirono a Mantegna di maturare le sue straordinarie abilità[113].

Paul Kristeller e la centralità di Mantegna

Rispetto a questa lettura appassionata e un po' troppo manichea, brilla l'interpretazione assai penetrante offerta a inizio Novecento da Paul Kristeller. Secondo lo studioso, la formazione di Mantegna si era di fatto basata «upon the same bases as that of the other paduan painters or painters trained»[114] e dunque non vi era stata alcuna distanza culturale, ma semmai di risultati, tra Mantegna e gli altri giovani educatisi a Padova intorno alla metà del secolo. Tale comunanza di idee e di stile non andava certo ricondotta al supposto magistero di Squarcione, il cui mito era stato alimentato ad arte da un cieco campanilismo locale. Il polittico de Lazara dimostrava semmai tutta l'inconsistenza di questo presunto caposcuola e la sua passiva dipendenza dal vero protagonista dell'arte veneta prima dell'avvento di Mantegna, ossia Antonio Vivarini, le cui opere «are the first which exhibit a clear-ly marked Venetian character»[115]. Lo stesso Mantegna, come altri suoi coetanei attivi a Padova, aveva mosso i primi passi «from the basis of venetian art forms», alle quali si era presto sovrammessa la potente lezione espressiva di Donatello. Kristeller giungeva così a una notevole conclusione, ossia che «the element peculiar to Padua is formed only through the admixture of Venetian with Donatellesque form»[116]. Va da sé che solo Mantegna era riuscito a fondere le più vitali forze endogene e i decisivi apporti donatelliani in un linguaggio veramente compiuto e del tutto originale. Spettava dunque a lui il merito di aver fondato un vero e proprio "stile padovano", che lo stesso Squarcione aveva cercato malamente di adottare nelle sue opere più tarde, come la *Madonna col Bambino* di Berlino. Preso atto di questa definitiva inversione di ruoli, anche i cosiddetti "squarcioneschi" andavano rivisti sotto la lente mantegnesca, perché era stato appunto l'esempio di Andrea a spingere i giovani più motivati a un corpo a corpo con la difficile arte di Donatello. A molti di loro era comunque mancata una vera comprensione delle alte qualità drammatiche e plastiche dello scultore toscano: era il caso dello Zoppo, il cui approccio alla lezione donatelliana appariva certo volenteroso, ma troppo «crude and unintelligent»[117], anche se

---

113 *Ibid.*

114 KRISTELLER 1901, p. 59.

115 Ivi, p. 32.

116 Ivi, p. 48.

117 Ivi, p. 53.

questa parziale stroncatura non si basava sulla *Madonna* Wimborne, unica opera certa del periodo padovano di Marco [tav. I; fig. 1-d][118], bensì sul polittico bolognese del Collegio di Spagna e sulla più tarda pala di Pesaro. Il pittore emiliano aveva del resto contribuito, come altri suoi compagni, a diffondere per l'intera Valle Padana il nuovo linguaggio elaborato a Padova, divenuta di colpo «a centre in the history of artistic development, whence again artistic force radiates on every side, to Venice, to Bologna, to Milan, and so on»[119].

Questa posizione critica, sostenuta nell'imponente monografia mantegnesca del 1901, fu ribadita da Kristeller in un articolo seguito alla pubblicazione dei documenti relativi alla pittura padovana del XV secolo, riportati alla luce dagli scavi archivistici di Vittorio Lazzarini: se per il loro primo esegeta Andrea Moschetti le nuove carte sarebbero servite «a ridonare allo Squarcione il suo nobile posto e a convalidare quasi a puntino le notizie che di lui e dell'opera sua ci avea dato lo Scardeone»[120], per Kristeller esse negavano semmai ogni residua consistenza del mito squarcionesco, sul quale si poteva già nutrire più di un dubbio sulla sola «scorta dello studio delle opere d'arte»[121]. Come poteva non apparire «desolante per coloro che continuano a vedere nello Squarcione il vero maestro del Mantegna ed il rinnovatore dell'arte della pittura nell'alta Italia»[122] il confronto fra l'insignificante polittico de Lazara, eseguito tra il 1449 e il 1452, e le ingegnose invenzioni che negli stessi anni il suo ex pupillo andava squadernando sulle pareti della cappella Ovetari? Ben al di là degli scarsi meriti artistici, i documenti rinvenuti da Lazzarini rischiavano di gettare un'ombra infamante sulla figura di Squarcione, troppo spesso trascinato in tribunale dagli allievi inferociti, a dispetto della sua vantata fama di generoso pedagogo. Tanto da instillare il sospetto che egli fosse stato soprattutto un impresario senza scupoli, che si era «servito più del solito e del lecito» di giovani dotati di «forze superiori alle sue»[123].

Giuseppe Fiocco, il processo a Squarcione e la Lettera pittorica *di Roberto Longhi*

---

[118] KRISTELLER (ivi, pp. 52-53) credeva stranamente che la firma «ZOPPO DI SQUARCIO/NE» apposta sulla *Madonna* del Louvre, allora posseduta da Lord Wimborne, potesse riferirsi a un altro allievo dello Squarcione e non a Marco Ruggeri da Bologna.

[119] Ivi, p. 59.

[120] Moschetti in LAZZARINI 1908, p. 14.

[121] KRISTELLER 1909, 11, p. V.

[122] Ivi, p. IV.

[123] *Id*. 1909, 10, p. V.

Le accuse più o meno velate di Kristeller vennero riprese e anzi aggravate da Giuseppe Fiocco, che si scagliò in una vera e propria invettiva contro lo Squarcione, ormai smascherato come spregevole profittatore, tanto incapace nell'arte quanto scaltro nel mettere in piedi una vera e propria «tratta di scolari» a suo esclusivo tornaconto. La relazione con Mantegna era stata di fatto una «falsa tutela» e ogni rivendicazione millantata dallo stesso Squarcione solo una delle tante vanterie di un «borioso e poco corretto omuncolo», pronto a scoppiare come la «famosa rana d'Esopo»[124]. A questo indegno maestro poteva essere addebitata ogni colpa, perfino quella di aver indotto Mantegna, oramai «stomacato», a rifugiarsi presso i Gonzaga a Mantova. Viceversa, era ai grandi fiorentini come Lippi, Castagno, Donatello e Paolo Uccello che andava ascritto il merito di aver ispirato la crescita poderosa di Mantegna e di aver dunque mutato le sorti dell'arte veneta.

Il libro di Fiocco, sono parole dello stesso studioso, «fu accolto "a volta di corriere" da Roberto Longhi con una "lettera pittorica", che è uno degli squarci più felici della sua musa letteraria»[125]. Si tratta di un testo pirotecnico, traboccante di idee, in cui la prosa longhiana raggiunge dei vertici assoluti, degni di figurare in qualsiasi antologia della letteratura italiana[126]. Arcinota è la rievocazione romantica della bottega di Pontecorvo, che si materializza come una scena inquietante di un quadro di de Chirico: leggendo la descrizione di Longhi sembra quasi di potersi muovere nella penombra dello studio di Squarcione, con le narici ingolfate dalla polvere di gesso, tra «i busti classici decapitati» e i trittici «su misura per i vescovi del Polesine», con qualche tavola ponentina a fare bella mostra proprio accanto a uno «scorcio toscano»: un'officina «veramente indescrivibile», popolata da una canaglia di ragazzi di vita, venuti dalla provincia con tutto il loro carico di violenza e disperazione, sempre pronti a reagire in malo modo alle «visite tumultuose e ironiche» dei compagni di Donatello.

Difficile stabilire fino a che punto la forza seduttiva di questo brano straordinario, dagli effetti quasi psicagogici, abbia influito sulla vicenda critica successiva. Di certo la pagina longhiana conta un numero incalcolabile di citazioni, tanto da essere divenuta una sorta di *topos* irrinunciabile, che ha rischiato talvolta di offuscare la più complessa lettura proposta dallo studioso. L'intenzione di Longhi non era certo quella di restituire un ruolo di primo piano all'ambigua figura di Squarcione, semmai di contestare il nodo centrale del libro di Fiocco, colpevole di aver ridotto il Rinascimento veneto a puro corollario della nuova arte toscana. Nessuno degli episodi

---

[124] FIOCCO 1927, ed. 1959, pp. 69-70.

[125] Si tratta dell'*incipit* dell'*Avvertimento* aggiunto dallo stesso Fiocco in occasione della riedizione de *L'arte di Andrea Mantegna* (1959).

[126] Tutte le citazioni che seguiranno in questo paragrafo, se non segnalato altrimenti, sono tratte dal testo di *Lettera pittorica a Giuseppe Fiocco* pubblicato nell'edizione delle opere complete di Roberto LONGHI (1926, ed. 1967, I, pp. 77-98).

enumerati da Fiocco, «né la presenza dei Lamberti ancor gotici, né quella di Paolo Uccello probabilmente non ancor folle per la prospettiva, né quella di Dello Delli tuttavia indecifrabile, né quella di Lippi a Padova, per citare tutti i fatti anteriori al 1440», potevano aver mutato la sostanza profonda di una tradizione che continuò a imperare «bisantinamente a Venezia e Padova fino alla metà del secolo». Perfino gli affreschi eseguiti nel 1442 nella cappella di San Tarasio a Venezia, attribuiti ad Andrea del Castagno dallo stesso Fiocco, non erano altro che «una meteorita fiorentina caduta in Laguna con un gran rombo e un gran friggere», comunque destinata a non avere conseguenze. La prima e vera «congiunzione tra Firenze e Venezia» era semmai avvenuta non «sotto l'influsso di una costellazione rinascimentale ma per contro deliziatamente gotico-medievale». L'artefice di questa sintesi era stato Antonio Vivarini, un maestro quasi ignorato da Fiocco, in cui Longhi riconosceva addirittura la più grande personalità apparsa a Venezia nella prima metà del Quattrocento e superata, in tutto il secolo, dal solo Giovanni Bellini.

Preconcetta e poco consona al «costume di buono storico» appariva soprattutto la denigrazione troppo violenta di Squarcione: anche a voler dimostrare l'irrilevanza del maestro padovano per gli esordi di Mantegna, perché volergli negare almeno «qualche àncora per ripararsi al suo naturale approdo di Murano?». Era infatti nell'orbita più consona di Antonio Vivarini che andava inteso lo Squarcione, visto che anche il suo polittico dipinto per Leone de Lazara appariva «strettamente legato all'arte muranese, dimostrandosi adunque non già precursore di Mantegna (su codesto siamo tutti d'accordo) ma partecipe semplicemente di una tendenza ben viva, di quella anzi che aveva prodotto i più grandi capolavori veneziani di quegli anni».

Ciò che conta rilevare non è tanto l'interpretazione in chiave vivariniana del polittico di Squarcione, che come si è detto era stata già formulata nel corso dell'Ottocento da Pietro Selvatico e da Cavalcaselle, quanto il fatto che Longhi ne invertisse ora il senso, fin lì orientato in termini diminutivi. Il giudizio sul maestro padovano andava infatti calibrato su una misura diversa rispetto a quella dei suoi allievi più moderni, poiché il vecchio Squarcione non poteva che aderire, per questioni generazionali, a quel preciso punto di stile «umbratile» e ancora del tutto vitale elaborato in Veneto da Antonio Vivarini. E a dimostrare che fino al 1450 il termine «squarcionesco» non fosse altro che una variante, se non addirittura un «sinonimo», di «muranese», Longhi richiamava la deliziosa serie, incontestabilmente vivariniana, con le *Storie della Vergine* del Louvre, in cui riconosceva la mano di Dario da Treviso, «uno dei tanti pupilli dello Squarcione»[127]. Di certo questa equivalenza non poteva valere anche per Andrea Mantegna, le cui origini andavano piuttosto rintracciate «in quella speciale e irrealistica deformazione che verso il 1450 vi subì quella strana miniera di fiorentinismo ch'era l'altare criso-cupro-elefantino di Donatello». È evidente che lo sforzo profuso per riabilitare la figura storica di Squar-

[127] Si tratta delle *Storie della vita della Vergine* tuttora conservate al Louvre (invv. M. I. 455-466), opera oggi attribuita a Giovanni Francesco da Rimini. Su queste tavole si veda *infra*, p. 175.

cione non impediva a Longhi di riconoscere la sostanziale estraneità di questo esponente della vecchia guardia rispetto al più giovane e geniale allievo, ma anche a buona parte di quella banda di *desperados* che pure avevano frequentato lo studio di Pontecorvo.

Va dunque chiarito un banale equivoco lessicale, che rischia però di offuscare il ragionamento altrimenti lucidissimo di Longhi: "squarcionesco", inteso come «attributo sinonimico» di «muranese», è lo stile di Squarcione e dei suoi più arcaici seguaci; ma "squarcioneschi" sono anche i più giovani rampolli che a partire dal 1450 ne avevano affollato la bottega – Zoppo, Schiavone, Crivelli e Tura –, ossia quella generazione di pittori che, insieme a Mantegna, erano cresciuti sognando all'ombra dell'altare bronzeo di Donatello. Per tutti loro era stato un incontro del destino, capace di suscitare un «amore forsennato […] per la magia del materiale scultoreo», un «sogno di toreutica pitturale», una «favola lapimetallica», che ognuno si era poi immaginato a suo modo, selezionando il proprio materiale da idolatrare e da restituire in pittura. Era stato questo comune denominatore a far sì che «tutto quanto avvenne tra Padova e Ferrara e Venezia tra il '50 e il '70 […] ebbe la sua origine in quella brigata di disperati vagabondi, figli di sarti, di barbieri, di calzolai e di contadini, che passò in quei venti anni nello studio dello Squarcione», ma non già per merito di quest'ultimo, bensì per una sorta di *Zeitgeist* generazionale, da cui il più anziano maestro era naturalmente escluso. Era stato semmai Fiocco a intorbidare le acque e a coinvolgere nella svalutazione di Squarcione anche i suoi allievi più "moderni", da lui giudicati così inferiori a Mantegna da tenersene ben alla larga, «quasi facesse paura». Per questi artisti, che come Zoppo e Schiavone si erano dimostrati capaci di produrre solo «una trascrizione imbarbarita e ridevole» dei modelli di Lippi[128], la definizione di "squarcioneschi" assumeva perciò una connotazione immediatamente negativa, quasi un marchio di infamia. Per Longhi, al contrario, non vi erano dubbi che l'arte di «codesti "squarcioneschi" […] rimane pur sempre germana di quella di Andrea». Mantegna era anzi cresciuto accanto agli altri allievi di Squarcione – e qui risuona l'eco vasariana della concorrenza tra condiscepoli che «gli fu di non picciolo aiuto e stimolo all'imparare»[129] – insieme ai quali certo discusse su «come si dovesse intendere l'arte di quei fiorentini sottili e violenti». Il fatto poi che tutti avessero tratto dall'altare del Santo non tanto il succo «della plastica e della forza organica di Donatello», bensì una sorta di feticismo per la multiforme materia in cui si era concretato, si spiegava con il loro «amore medievale per la virtù simbolica delle pietre e degli elementi». Era proprio la dogmatica fede nelle qualità intrinseche della materia ad accomunare questa nuova generazione di pittori settentrionali, che si approcciarono all'arte donatelliana con un spirito invincibilmente "gotico" e irrazionale. Da qui le fantasiose deformazioni anatomiche, tanto distanti

[128] FIOCCO 1927, ed. 1959, p. 55.

[129] VASARI 1550-1568, ed. 1971, III, p. 548.

dalle analogie naturalistiche dei fiorentini; da qui i mondi immaginati in pietra, bronzo o marmo dalle «menti arcaiche e appassionate» di Mantegna e dei suoi compagni; da qui «gli strazi e le grida» che risuonarono per tutta la Valpadana per vent'anni e più, finché il solo Giovanni Bellini si assunse il compito di rinnovare in senso veramente rinascimentale la pittura veneta. Da questo giudizio emerge chiaramente tutta la riserva mentale di Longhi nei confronti di Mantegna: l'eroe di Fiocco, il *genius loci* che aveva raccolto a Padova l'insegnamento dei toscani e fondato una nuova civiltà figurativa, veniva declassato a ultimo alfiere del Medioevo fantastico, che poco o nulla poteva comprendere dello spirito «veramente adrianeo dell'altare del Santo».

Berenson, prima di Longhi

C'è da dire che l'opinione di Longhi ricalcava in gran parte le critiche già mosse a Mantegna da Bernard Berenson. Nei *North Italian Painters*[130], Andrea era stato descritto come un «romantico ingenuo» («naively romantic»)[131], la cui «imitazione arcaistica»[132] dell'antico non solo aveva impedito di formulare una «trascrizione archeologicamente corretta dell'antica Roma»[133], ma aveva perfino avvilito il suo «nativo istinto pittorico»[134]. Proprio l'ossessiva e acritica devozione per le anticaglie si era frapposta al suo desiderio di classicità, che non può mai scaturire dalla «imitazione diretta dell'antico», bensì dalla scoperta del suo «segreto rapporto» con la natura[135]. Non troppo diversamente, Longhi scriveva che «la grammatica del Mantegna, con tutta l'intenzione di esser classica, fu del tutto anticlassica e facile a colorarsi di tutte le dolci follie e le immaginazioni personali degli squarcioneschi»[136]. E se Berenson non nascondeva il suo biasimo per quelle figure umane dipinte «come se, invece che di sangue e di nervi, fossero fatte di marmo variopinto»[137], Longhi

[130] BERENSON 1907. Le successive citazioni in italiano sono ricavate dalla traduzione di Emilio Cecchi e riguardano il paragrafo dedicato a Mantegna e al suo rapporto con l'antico (*Mantegna and the Antique*: ivi, pp. 22-52).

[131] Ivi, p. 26; ed. it. 2009, p. 213.

[132] Ivi, p. 36; ed. it. 2009, p. 219.

[133] Ivi, pp. 30-31; ed. it. 2009, p. 216.

[134] Ivi, p. 42; ed. it. 2009, p. 223.

[135] Ivi, p. 32; ed. it. 2009, p. 217.

[136] LONGHI 1926, ed. 1967, I, p. 93.

[137] BERENSON 1907, p. 46; ed. it. 2009, p. 225.

non era meno drastico nel definire il mondo concepito da Mantegna come un universo «fossile», abitato da «uomini lapidei»[138]. È chiaro che a monte di entrambi ci fosse lo sferzante parere che, secondo Vasari, era stato espresso proprio da Squarcione di fronte agli affreschi della cappella Ovetari, i quali

> non erano cosa buona perché aveva nel farle imitato le cose di marmo antiche, dalle quali non si può imparare la pittura perfettamente, perciò che i sassi hanno sempre la durezza con esso loro e non mai quella tenera dolcezza che hanno le carni e le cose naturali, che si piegano e fanno diversi movimenti, […] perciò che non avevano quelle pitture somiglianza di vivi ma di statue antiche di marmo o d'altre cose simili[139].

È significativo che questo «misticismo archeologico» fosse per Longhi «sullo stesso piano del misticismo minerale dei ferraresi», visto che in fondo vi era «meno opposizione mentale» tra Cosmè Tura e Mantegna, che tra quest'ultimo e i maestri toscani[140].

Proprio su Tura, cioè un altro di quei «giovani che corsero a Padova»[141] per studiare Donatello, Berenson aveva scritto un commento di straordinaria pregnanza, che certamente Longhi aveva mandato a memoria. E quando si legge di «creature minerali» e ritorte «nello sforzo di articolarsi» entro un mondo «intagliato nel cristallo», fra architetture «sovraccariche e barocche», che ricordano «tronfie magioni di Medi e Persiani»[142], è impossibile non tornare con la mente alle celebri pagine dedicate a Tura nell'*Officina Ferrarese*.

Fu proprio in *Officina* (e nel contemporaneo *Momenti della pittura bolognese*) che Longhi riprese, tra l'altro, l'*identikit* di quella accolta di giovani vagabondi, appassionati e irruenti, che da varie parti d'Italia era approdata nel «bottegone padovano»[143] di Squarcione. Nessuno di loro era sfuggito al fascino magnetico di Donatello e proprio nelle giornate passate a sognare all'ombra del suo altare erano sorte quelle «immaginazioni sublimemente artigiane, tutte però di lega diversa»[144]. Così Zoppo amò forgiare il suo mondo come se fosse in «ferro battuto»[145], Tura, nostal-

---

138 LONGHI 1926, ed. 1967, I, p. 93.

139 VASARI 1550-1568, ed. 1971, III, p. 549.

140 LONGHI 1926, ed. 1967, I, p. 93.

141 BERENSON 1907, p. 55; ed. it. 2009, p. 230.

142 Ivi, pp. 56-57; ed. it. 2009, p. 231.

143 LONGHI 1934, ed. 1956, p. 27.

144 *Id.* 1935, ed. 1973, p. 194.

145 *Ibid.*

gico alchimista, si invaghì delle pietre più rare, lo pseudo-archeologo Mantegna tentò di rievocare i suoi avi romani, estraendo nuovo marmo dalle cave antiche. Da una fonte comune, peraltro fraintesa, nacquero dunque quelle varianti fabbrili del donatellismo padano, che si diffusero poi a macchia d'olio per le città del Nord Italia. L'origine comune non impediva comunque ai vari "squarcioneschi" di battere moneta propria. Tanto che il solo Zoppo, una volta tornato in patria, pensò di cogliere da Piero una qualità armonica e un «lume cordiale» del tutto sconosciuti agli altri suoi compagni padovani[146]. Risultava perciò imperdonabile l'errore di Berenson che aveva fatto dello Zoppo un seguace di Tura, quando non ne era che un semplice parallelo. Era stata semmai la stella di Giovanni Bellini a guidare l'ultimo tratto del pittore bolognese, quello che passa dalla pala di Pesaro del 1471. Tanto più che lo stesso Bellini, come tutti coloro che avevano frequentato Padova negli anni Cinquanta, era stato un fanatico di Donatello e un sostenitore della linea metallica. Ciò non toglie che lui solo, non certo un «calderaio» come lo Zoppo, poteva aver prodotto capolavori in quello stile, come la «sublime *Testa del Battista*» dei Musei Civici di Pesaro[147]. E questo a dispetto di tutte «le malefatte del morellianismo», perché nessuna buona attribuzione può fondarsi su un mero «avvicinamento di segnalazioni materiali senza riguardo alla qualità intrinseca» dell'opera che si giudica[148].

Eppure, Berenson aveva colto in pieno l'originale vocazione poetica del giovane Bellini e la diversità rispetto al cognato: basti pensare al famoso paragone tra le due *Orazioni nell'orto* di Londra, dove alla struggente solennità sentimentale della versione belliniana si opponeva quel «gigante di pietra, genuflesso in vista di Roma, nel bel mezzo d'un tagliente mondo di selce» concepito da Mantegna[149].

Lo "squarcionismo" senza Squarcione

Il tentativo di Longhi di ricomporre la presunta frattura tra l'arte di Mantegna e quella dei suoi migliori sodali "squarcioneschi" non ha impedito ad alcuni studiosi di ribadire uno schema critico contrario, basato cioè su una dichiarata opposizione tra Mantegna e i suoi compagni padovani, quasi che l'indubbio primato di Andrea dovesse per forza risolversi nei termini di una radicale alterità. È il caso di Maurizio Bonicatti, che arrivò addirittura a negare ogni possibile influenza di Andrea sulla cerchia di Squarcione, per la «difficoltà che quel grande artista trova in una propagazione culturale che conferisca alla sua opera valore di socialità lievitante oltre di

---

146 *Ibid.*

147 LONGHI 1934, ed. 1956, p. 27.

148 LONGHI 1925-26, ed. 1995, pp. 381-382. Sulla *Testa* di Pesaro si veda *infra*, pp. 216-217.

149 BERENSON 1907, p. 28; ed. it. 2009, p. 215.

sé»[150]. Dopo lo chiusura del rapporto tra Mantegna e Squarcione, già di per sé infruttifero, sarebbe avvenuta quindi un'irrimediabile «scissione fra due aree della pittura veneta», di lì in «poi chiaramente distinte»[151]: da un lato il genio nobile e solitario di Andrea, dall'altro la comunità solidale dei più umili madonneri "squarcioneschi", capaci comunque di produrre una nuova formulazione tipologica e iconografica della *Madonna col Bambino*, il cui prototipo andava riconosciuto nella *Madonna* Wimborne dello Zoppo[152]. Bonicatti peraltro negava a Squarcione qualsiasi merito di caposcuola: non era stato certo lui, con la sua pratica che non oltrepassava i limiti del «piccolo artigianato», a determinare lo stile di suoi collaboratori più giovani, le cui affinità culturali erano scaturite piuttosto «dall'incontro e dalla consuetudine di lavoro comune» all'interno dello stesso *atelier*[153].

Lo "squarcionismo" come forma di pseudo-Rinascimento

Ancora più radicale risulta la posizione espressa da Federico Zeri in un passaggio del suo noto saggio dedicato alla distinzione tra «Rinascimento» e «Pseudo-Rinascimento» (o «Rinascimento in essenza» e «Rinascimento in superficie»), due categorie oppositive da egli stesso coniate[154]. Questa dicotomia, che secondo lo studioso avrebbe caratterizzato gran parte del Quattrocento italiano, si sarebbe avverata «con insolita evidenza» proprio nella Padova di metà secolo[155]: l'improvvisa e

[150] BONICATTI 1964, p. 3.

[151] Ivi, p. 55.

[152] Ivi, p. 60. È notevole che Bonicatti giudicasse lo Zoppo come «il protagonista più influente e più precoce nella determinazione estetica della bottega squarcionesca» (*ibid.*).

[153] Per Bonicatti, insomma, lo «squarcionismo» sarebbe una categoria criticamente legittima «purché non si intenda come filiazione del fenomeno dallo Squarcione, cioè promosso per iniziativa di lui» (ivi, p. 55). L'aspetto paradossale di questo "squarcionismo" senza Squarcione fu giustamente messo in risalto da FURLAN (1976), perché se nullo era stato il contributo del maestro padovano nella formazione del caratteristico linguaggio dei suoi allievi, come ammesso dallo stesso Bonicatti, appare piuttosto necessario «ricondurre i creduti fatti nuovi dello Zoppo e dello Schiavone a filiazione del fenomeno Mantegna» e degli altri «novatori della cappella Ovetari» (ivi, pp. 13-14). Di certo Furlan non sbagliava a riconoscere nell'apparato decorativo dispiegato nel ciclo dipinto agli Eremitani, con i suoi putti acrobati e malandrini, gli encarpi vegetali, le più svariate minuzie antiquarie, un perfetto repertorio donatelliano, subito riversato nelle numerose immagini mariane partorite da Marco Zoppo, Schiavone e Crivelli. Né è meno vero che «un'opera come il S. Marco di Francoforte, intorno al '50, si pone come incontestabile prototipo, per tipologia e genere, alle "Madonne squarcionesche" del sesto decennio» (*ibid.*).

[154] ZERI 1983[a].

[155] Ivi, p. 565.

singolare combinazione tra immissioni toscane e cultura endogena, sedimentatesi sul culto sempre vivo delle antichità romane, finì per generare «due capitoli diametralmente opposti, che si identificano in Andrea Mantegna e in quella varietà stilistica che, dal nome di Francesco Squarcione, si suol chiamare "squarcionismo"»[156]. Nemmeno Zeri era in grado di chiarire fino in fondo se Squarcione fosse stato «un vero e proprio artista o piuttosto un impresario (spesso senza scrupoli) che si serviva degli allievi sfruttandoli»[157]. La questione rilevante restava però la netta divaricazione tra Mantegna e gli "squarcioneschi", ossia tra il «campione del più inflessibile razionalismo di autentico significato rinascimentale» e quella serie di personaggi che si erano affidati per lo più «alla fantasia, alla cifra personale, ad una varietà di espressionismo disegnativo e materico»[158]. Messo «a confronto con la severa norma classicheggiante del Mantegna», il mondo figurativo di Marco Zoppo da Bologna sembrerebbe dunque appartenere «ad altre epoche, ad una civiltà diversa» e lo stesso potrebbe dirsi anche per gli altri "squarcioneschi", compreso Cosimo Tura[159]. Anche se in maniera più sofisticata rispetto a Bonicatti, Zeri non fece che avallare quella presunta dicotomia tra il percorso stilistico del primo Mantegna e quello dei cosiddetti "squarcioneschi" che era stata già indicata, più di un secolo prima, da Cavalcaselle. Mi chiedo però quanto sia criticamente fondato indicare Mantegna e Zoppo come esponenti di due tendenze «diametralmente opposte» e se non sia forse più corretto parlare invece di varianti personali fermentate entro un medesimo orizzonte stilistico e culturale. Che il plasticismo petroso degli eroi mantegneschi, innestati in quell'universo marmorizzato in cui il frammento antico si confonde col dettaglio naturale, riveli un'inclinazione tanto più razionale o meno fantastica delle esuberanze metalliche e lineari dello Zoppo è cosa quanto mai discutibile[160]. È indubbio invece che Mantegna raggiunse, fin dalla prima ora, dei vertici pittorici mai toccati dal collega bolognese, ma è pur vero che il divario qualitativo tra questi due artisti non è forse più profondo di quello che separa lo Zoppo da un maestro come

---

156 Ivi, p. 566.

157 Ivi, p. 567.

158 *Ibid.*

159 Ivi, pp. 567-568.

160 Un brillante passaggio di Giovanni ROMANO (1998, pp. 32-33) mi sembra che rispecchi con ben maggiore obiettività e profondità storiografica la questione: «Gli esempi di terminologia appropriata, per una lettura stingente, che Longhi fornisce con le pagine di Mantegna reggono superbamente anche oggi (per quanto Mantegna non sia mai stato tra i suoi pittori preferiti), anzi si può dire che non si sono a tutt'oggi sviluppate a fondo le indicazioni di allora, e Mantegna non convive ancora, nel modo più conveniente con le descrizioni superornate e dilettantesche del *Poliphilo*, con l'archeologia fantastica dei suoi amici letterati, con la petulante maniacalità di certa filologia corrente nelle scuole lombarde-emiliane di quel tempo».

Giorgio Schiavone, che pure gli è sempre accostato. Ciò non basta dunque a collocare Mantegna e lo Zoppo su piani del tutto imparagonabili, non solo perché entrambi frequentarono la stessa bottega e ricopiarono gli stessi modelli (come ben sapeva anche Vasari), ma perché sia l'uno che l'altro scelsero Donatello come indiscusso nume tutelare. Bisogna semmai ammettere che lo Zoppo iniziò ad accostarsi al linguaggio donatelliano anche tramite le spavalde interpretazioni già fornite dallo stesso Mantegna, senza peraltro rinunciare alla ricerca di una propria cifra personale. Si può infine sostenere che lo Zoppo, ammirato dalla stessa cerchia di umanisti frequentati da Mantegna e capace di allacciare rapporti privilegiati con le stesse corti in cui operava l'amico-rivale, appartenesse davvero a «una civiltà diversa»?

Ancora sulla bottega di Pontecorvo: i documenti e la storia

L'ostinata acribia di pochi e meritevoli frequentatori degli archivi di Padova ha portato alla luce numerosi documenti su Francesco Squarcione e su molti altri artisti che gravitarono attorno alla sua bottega[161]. Le informazioni contenute in queste carte sembrano confermare buona parte delle notizie tramandate nel Cinquecento da Bernardino Scardeone, sebbene ne svelino inevitabilmente anche tutta la carica retorica e celebrativa. Da quanto riportato nel *De antiquitate*, Squarcione aveva ad esempio collezionato ben 137 allievi: una cifra che potrebbe apparire iperbolica, ma che senz'altro intendeva alludere all'alto numero di scolari e collaboratori che frequentarono lo studio di Pontecorvo[162]. I nomi attestati dai documenti corrispondono peraltro a tutti quelli già ricordati da Scardeone, con la sola eccezione di Nicolò Pizolo, di cui si ignora l'apprendistato, ma che probabilmente fu davvero uno dei tanti ragazzi che frequentarono la casa dello Squarcione. Perfino la definizione apparentemente agiografica di «padre dei pittori», se ricondotta alla lettera, contiene un certo grado di verità: in genere, era lo stesso Squarcione a dichiarare al discepolo di turno di volerlo accogliere nella propria casa «ut filium», garantendogli tutto l'occorrente per vivere, dal vestiario alle spese del barbiere[163]. In pochi casi, il mae-

[161] I documenti e le testimonianze fondamentali su Squarcione sono raccolti in: LAZZARINI 1908, pp. 123-171 docc. I-LXIII; RIGONI 1927-28, ed. 1970, pp. 1-23; SAMBIN 1979, pp. 443-465; SARTORI 1983; CALLEGARI 1995, ed. 1998, pp. 17-26.

[162] BOSKOVITS 1977, p. 46.

[163] Si veda l'accordo esemplare stipulato nel 1447 con Bartolomeo da Pozzo, padre del diciassettenne Matteo: in cambio di 25 ducati l'anno, Squarcione promise di tenere con sé il giovane «ut filium», non solo educandolo per quattro anni «in arte et magisterio pictorie», ma occupandosi nel frattempo di tutte le sue esigenze quotidiane («facere expensas oris et potularium et lecti et affictus domus et barberij et ipsum tenere mudatum et mundum de pannis ipsius Mathei»: LAZZARINI 1908, pp. 146-147 doc. XXXVI). Si badi inoltre che il termine «filius» veniva utilizzato nella matricola dei pittori padovani per riferirsi sia ai figli veri e propri, sia agli apprendisti senza alcun grado di parentela (BALDISSIN MOLLI 2007, pp. 489-491; MARKHAM SCHULZ 2017, pp. 23-24) e dunque quest'uso estensivo doveva certo

stro si decise per l'adozione vera e propria, come accadde con Andrea Mantegna, Marco Ruggeri e Giovanni Vendramin[164].

Proprio nell'atto che sancì ufficialmente il legame con lo Zoppo è contenuta una minuziosa descrizione dell'*atelier* di Squarcione, che doveva davvero possedere la grande collezione di cui narra Scardeone. Da tale testimonianza sappiamo infatti che la bottega di Pontecorvo consisteva sostanzialmente in due ambienti:

> unum studium magnum in domo cum relevis, desegnis et aliis rebus intus, unum studium parvum in domo dita a relevis cum omnibus rebus intus spectantibus ad artem pictorie et picturis existentibus in eis[165].

Si tratta di una descrizione non anomala dello *studium* di un maestro dotato dei più svariati materiali «ad artem pictorie spectantibus» e indispensabili «pro docendo et instruendo […] in arte pictorie»[166]. Vasari racconta d'altronde che Squarcione aveva raccolto «cose di gesso formate da statue antiche, et in quadri di pitture, che in tela si fece venire di diversi luoghi, e particolarmente di Toscana e di Roma»[167]. Anche tali informazioni trovano precisi riscontri nelle carte d'archivio. Per quanto riguarda le tele dipinte, la cui diffusione intorno alla metà del '400 non era affatto rara a Padova né in altri centri, basterà ricordare che lo stesso Zoppo aveva eseguito presso la bottega dello Squarcione diverse «telae pictae»[168], di cui rimane un esempio proprio nella *Madonna col Bambino* del Louvre. Anche una primizia mantegnesca come il *San Marco* di Francoforte [fig. 1-a] o la più tarda *Santa Eufemia* di Capodimonte [fig. 1-b] sono realizzate su tela, a dimostrazione dell'assoluta familiarità mostrata

---

riflettersi anche nelle scritture private. In ogni caso, non vi era nulla di eccezionale in questo tipo di contratti e per fare un solo esempio lo stesso Mantegna nel 1458, dunque al culmine della sua stagione padovana, assunse in bottega il tredicenne Giovanni Battista di Michele: con regolare patto, in tutto analogo a quelli stipulati dal suo ex maestro Squarcione, Mantegna si impegnava a tenere il ragazzo per sei anni e a insegnargli «dicta arte iuxta suam scientiam et coscientiam et tenere eum in domo propriis expensis victum et vestitum etc.» (LAZZARINI 1908, p. 175 doc. LXXIII).

[164] Nel settembre 1466, Squarcione decise di adottare il «morigeratus et virtuosus juvenis Johannes, filius magistri Vendramini bideli» (LAZZARINI 1908, pp. 164-166 doc. LVII) e si trattò del terzo e ultimo caso documentato, dopo quelli di Mantegna e dello Zoppo. Per una discussione approfondita sui risvolti giuridici di queste adozioni: WALTER 1992.

[165] *Regesto* doc. 2.

[166] *Ibid.*

[167] VASARI 1550-1568, ed. 1971, III, p. 548.

[168] Nell'arbitrato del 9 ottobre 1455 (*Regesto* doc. 4) si fa riferimento al compenso dovuto da Squarcione allo Zoppo «pro omnibus picturis, quadris ac tellis pictis» eseguiti dall'allievo durante la sua permanenza nella bottega del maestro.

dagli allievi di Squarcione, «sartor et recamator», con tale supporto[169].

I ripetuti soggiorni in Veneto di artisti fiorentini, ma anche di eminenti personalità come Palla Strozzi e Cosimo de' Medici[170], dovettero aiutare Squarcione a reperire quei «quadri» toscani di cui parla Vasari. Non conosciamo nel dettaglio questo aspetto della raccolta di Squarcione, che oltre i dipinti doveva contare anche molti disegni, ma sappiamo di certo che egli era entrato in possesso di «unum cartonum cum quibusdam nudis Poleyoli», sulla cui identificazione sono state spese diverse ipotesi[171]. A proposito delle «cose di gesso formate da statue antiche», si è già ricordata la presenza di numerose sculture («cum relevis») in entrambi gli ambienti che componevano lo *studium* padovano. Sappiamo inoltre che lo stesso Zoppo si premurò di far recapitare dalla sua città d'origine una buona fornitura di gesso bolognese[172]. Se una parte di questo materiale doveva certamente servire alla normale preparazione delle tavole o delle tele, il resto era esplicitamente destinato alla modellazione di calchi, appunto le «cose di gesso» di cui parla Vasari, tratte non solo da «statue antiche», ma anche da esemplari moderni. Come già notato da Keith Christiansen, la decennale presenza a Padova di Donatello e dei suoi tanti collabo-

---

169 Lo stesso Squarcione, tra il 1463 e il 1466, aveva realizzato due teleri per la sala capitolare della Scuola Grande di San Marco a Venezia, poi distrutti a causa dell'incendio del 1485 (TESTI 1909, p. 436). Sulla diffusione della tela a Padova: BENSI 2008, p. 26. Sulla predilezione di Mantegna per questo supporto e per la tecnica della tempera a colla: CHRISTIANSEN 1992[b].

170 Sulla presenza di Palla Strozzi e di suo figlio Onofrio a Padova: FIOCCO 1953-54; *Id.* 1963. Su Cosimo de' Medici: GUTKIND 1938, pp. 75-104.

171 LAZZARINI 1908, pp. 160-161 doc. L, 169 doc. LXI. A lungo si è voluto identificare questo «cartonum» con la celebre incisione raffigurante la *Battaglia di dieci uomini nudi* firmata OPUS / ANTONII POLLA/IOLI FLORENT/TINI (ETTLINGER 1978, p. 14; G. AGOSTI, V. FARINELLA, in *Michelangelo* 1987, pp. 23-24 cat. 4; A. ANGELINI, in *Il Giardino* 1992, pp. 36-38 cat. 2; CHRISTIANSEN 1992[a], p. 97; DE MARCHI 1996[a], p. 79 nota 98). L'unico esemplare del primo stato dell'incisione è conservato al Cleveland Museum of Art [fig. 37-a], ma esistono almeno una cinquantina di stampe di vario tenore, tutte censite da LANGDALE (2002). Se davvero Squarcione entrò in possesso di questa incisione pollaiolesca, ciò avvenne prima del 1464 (vedi *infra*, p. 59), ma una cronologia così precoce è stata contestata da vari specialisti anglosassoni (A. WRIGHT, in *Renaissance* 1999, pp. 257-259 cat. 53; LANGDALE 2002, pp. 51-55, ma si veda pure la buona sintesi offerta da G. MARINI, in *Mantegna* 2006, pp. 270-272 cat. 60). Nulla impedisce di pensare, in effetti, che il "cartone" posseduto da Squarcione fosse alla lettera un vero e proprio disegno, che molto probabilmente ispirò l'incisione con la *Battaglia di Ercole e i Giganti* del British Museum (inv. 1854,0603.1), eseguita da un artista di chiara estrazione padovana, forse lo "squarcionesco" Giovanni Vendramin (MARIANI CANOVA 1999, p. 228). Secondo una suggestiva ipotesi della stessa A. WRIGHT (1998, pp. 79-80, 86 nota 26; *Ead.*, in *Renaissance* 1999, p. 264 cat. 56) il foglio pollaiolesco con *Guerrieri nudi* del Fogg Museum di Harvard (inv. 1940.9) potrebbe rappresentare un frammento del «cartonum» acquisito da Squarcione, visto che le figure ritratte in questo disegno ricorrono pari pari nell'incisione londinese (LANDAU 1994, p. 178; LANGDALE 2002, pp. 46, 60 nota 56), ma anche in vari frontespizi del Maestro dei Putti (ARMSTRONG 1968, ed. 2003, I, pp. 27-28; *Ead*. 1981, pp. 23-24, 102 cat. 2, 103 cat. 5, 108-110 cat. 14).

172 *Regesto* doc. 2.

ratori rappresentò infatti «per lo Squarcione una grande opportunità di rifornire il suo studio con calchi presi da rilievi raffiguranti la Madonna con il Bambino»[173]. Non a caso, un allievo dotato come lo Zoppo veniva impiegato non solo per dipingere, ma per «aptare figuras et immagines» col gesso che lo stesso Marco aveva fatto spedire da Bologna[174]. Se da un lato tale esercizio doveva rivestire una funzione certamente didattica, che in parte spiega l'attrazione quasi ossessiva mostrata dai discepoli di Squarcione verso i prototipi scultorei[175], è anche vero che la realizzazione di calchi, tratti da celebri modelli antichi e moderni, rispondeva al contempo a una più concreta logica di duplicazione seriale, finalizzata alla vendita[176].

La bottega di Pontecorvo si configurava perciò, oltre che come luogo di formazione e apprendimento, come centro di produzione e commercio. Cosa che è puntualmente confermata dai vari accordi stipulati tra Squarcione e i suoi «discipuli», i quali erano ammessi nello *studium* con due fini ben precisi e dichiarati: quello di indottrinarsi «in arte pictorie» e quello, forse preponderante, di lavorare «ad comodum et utilitatem diti magistri Francisci». Non a caso, gli assistenti scelti da Squarcione erano in genere dotati di specifiche competenze professionali: non si trattava quasi mai di apprendisti alle prime armi, ma di collaboratori che potevano contribuire fin da subito all'attività della bottega, come nel caso del ventitreenne Marco Zoppo[177]. Non sappiamo se Squarcione fosse mosso da spirito altruistico e se davvero si dilettasse a insegnare la sua arte «a quanti più poteva», ma è chiaro che il continuo viavai di allievi dovette garantirgli un fondamentale ricambio di mano d'opera a basso costo[178], necessaria per reggere la competizione sempre più elevata tra le agguer-

---

173 CHRISTIANSEN 1992[a], p. 96.

174 Nel contratto del 24 maggio 1455 si parla esplicitamente del «zeso pro aptando figuras et imagines dato et consignato dito magistro Francisco per ditum Marcum» (*Regesto* doc. 2). Come già notava Moschetti (in LAZZARINI 1908, pp. 43-44), *figuras* si riferisce in maniera specifica ad «opere modellate, ed *imagines* ad opere dipinte» (per la distinzione tra *picturae* e *figurae*: ivi, p. 53 nota 1).

175 Questo aspetto, soprattutto in relazione a Giorgio Schiavone, è stato approfondito anche da KOKOLE (1990, pp. 50-56).

176 Bisogna notare che nel documento arbitrale del 9 ottobre 1455 venne registrato che una parte del gesso procurato dallo Zoppo era stata già venduta dallo Squarcione («quantitate recepta per dictum magistrum Franciscum ex venditione partis dicti zessi»: *Regesto* doc. 4). Secondo Moschetti (in LAZZARINI 1908, p. 44) questa formula poteva riferirsi sia alla vendita di calchi, sia al commercio del semplice gesso in polvere.

177 Quando Zoppo fu adottato da Squarcione era già un maestro di ventitré anni, perfettamente in grado di esercitare la pittura, come si ricava dallo stesso atto di adozione (*Regesto* doc. 2), ma per fare altri esempi anche Giorgio Schiavone doveva avere più di vent'anni al momento del suo ingresso nella bottega di Pontecorvo e possedere una precedente formazione pittorica (LAZZARINI 1908, p. 158 doc. XLV; PRIJATELJ 1985, p. 342). Non diversamente, Dario «de Utino» venne accettato da Squarcione come «pictor vagabundus […] annorum XIIII vel circa» (LAZZARINI 1908, p. 137 doc. XXIII).

178 Anche gli accordi economici stretti con gli allievi (o con i loro tutori, se minorenni) erano variabili,

rite botteghe di Padova[179]. E non fu certo per mero buon cuore se Squarcione decise di assumersi la patria potestà di Mantegna e dopo di lui dello Zoppo. La riforma dello statuto della fraglia dei pittori padovani, approvata nel 1441, imponeva infatti delle precise restrizioni, non solo sul numero di allievi che potevano essere assunti in bottega, ma anche sulla durata della loro permanenza[180]. Visto però che tali disposizioni non valevano o cambiavano notevolmente in caso di rapporti di parentela, adottare un discepolo di grande talento significava garantirsi più a lungo le sue prestazioni e con costi quasi azzerati, senza per questo rinunciare ad altri collaboratori ordinari[181]. Dal canto loro, gli apprendisti ottenevano un prezioso supporto logistico, compreso il vitto e l'alloggio, nonché la copertura delle spese correnti, ma soprattutto la possibi-

---

probabilmente in base alla destrezza del discepolo/collaboratore: nel 1431, Michele di Bartolomeo si impegnava a lavorare per un anno a titolo gratuito, dopo il quale sarebbe stato remunerato «ad discretionem» del maestro (LAZZARINI 1908, p. 132 doc. XVII); nel 1441, Dario da Treviso venne invece assunto con un salario fisso di 3 lire al mese (ivi, p. 138 doc. XXIII). In genere, Squarcione era disposto ad accollarsi le spese di mantenimento dell'allievo, in cambio di manodopera gratuita, come avvenne con lo Zoppo (*Regesto* doc. 2) e Schiavone (LAZZARINI 1908, p. 158 doc. XLV). In ultimo, c'erano anche gli apprendisti (evidentemente privi di talento e competenze) disposti a pagare una cifra più o meno alta pur di ricevere gli insegnamenti di Squarcione, come dimostra il caso già citato di Matteo da Pozzo (ivi, pp. 146-147 doc. XXXVI) e quello un po' patetico di Giovanni Francesco di Uguccione (ivi, pp. 166-167 doc. LVIII, vedi *infra*, p. 64).

[179] L'art. 72 dello statuto della fraglia dei pittori patavini, riformato nel 1441, raccomandava ai suoi iscritti di non «tenere vel acceptare» o dare lavoro a un discepolo che avesse interrotto il rapporto con un altro maestro prima del termine stabilito (ODORICI 1874, p. 346). In base all'art. 73, era poi assolutamente vietato «seducere vel operari donis vel blandimentis» nei confronti di scolari altrui (*ibid.*). Evidentemente, norme come queste dovevano reprimere certi comportamenti diffusi, che sembrano sottintendere una vera e propria competizione sleale tra capi bottega sul fronte della forza lavoro. Nel marzo 1449, per fare un esempio concreto, Luca da Puglia bussò alla porta di Nicolò Pizolo «ut disceret pingere in recenti». Il ragazzo, apertamente deluso, aveva rotto anzitempo il rapporto col maestro Francesco dei Bazalieri (primo maestro di Jacopo da Montagnana), che indispettito decise di intentare causa al discepolo fedifrago: Pizolo intervenne allora in difesa del suo aspirante allievo, accusando a sua volta Bazalieri di essere un artista incapace, buono solo per la «laboreria grossa» (RIGONI 1948, ed. 1970, pp. 27-28, 39-40 doc. V).

[180] L'articolo 70 dello statuto stabiliva che il discepolo dovesse trascorrere un periodo di apprendistato non inferiore a tre anni nella bottega di un maestro già appartenente alla corporazione, dopo il quale era poi possibile immatricolarsi alla fraglia (ODORICI 1874, p. 346). Nel 1436 la corporazione dei pittori veneziani si dotò di un nuovo ordinamento, che dovette ispirare la riforma di quello padovano, attuata nel 1441. Un'interessantissima trattazione sulle norme che regolavano i rapporti tra maestri, lavoranti e garzoni a Venezia è fornita da FAVARO 1975, pp. 55-66.

[181] L'articolo 71 recita infatti: «Quilibet magister de fratalea nostra libere et impune possit artem nostram docere filium suum, fratrem nepotem ex filio vel filia aut fratre natum» (ODORICI 1874, p. 346). Anche la tassa di iscrizione alla fraglia variava sensibilmente in relazione all'eventuale parentela col maestro, essendo fissata in 2 lire «si autem erit discipulus adiscens artem nostram», ma in soli 20 soldi «si vero erit filius seu frater aut nepos ex fratre» (ivi, p. 332 art. 5). Su questi aspetti ha posto particolare attenzione CALLEGARI 1995, ed. 1998, p. 19.

lità di inserirsi senza difficoltà nel mercato padovano, regolato da norme assai vincolanti[182].

Il thesaurus *di Squarcione e la pratica del disegno*

Una delle maggiori forze d'attrazione dello *studium* di Pontecorvo risiedeva senz'altro nella notevole collezione di *exempla*, nella quale doveva figurare anche qualche reperto antico: non solo sculture, originali o calchi che fossero, ma probabilmente iscrizioni, monete, gemme intagliate[183]. Lungi dall'essere quel «museo immaginario» ingiustamente denigrato da Fiocco[184], la raccolta di Squarcione non costituiva nemmeno un caso così eccezionale, perché possediamo molte testimonianze sulla presenza di pezzi antichi nelle raccolte di altri artisti quattrocenteschi[185].

Una componente molto significativa del *thesaurus* di Squarcione era rappresentata dall'immancabile raccolta di modelli grafici. Un insieme senza dubbio eterogeneo, costituito in buona parte dai disegni eseguiti dallo stesso maestro nel corso dei suoi viaggi. Si trattava probabilmente di schizzi tratti da importanti opere d'arte antiche e moderne: sarcofagi, bassorilievi, dipinti, che dovevano suscitare la curiosità dei frequentatori del suo *atelier*. Oltre ai taccuini di viaggio, di cui esistono diversi

---

182 L'articolo 1 dello statuto era molto chiaro nell'imporre forti restrizioni alle possibilità di lavoro concesse ai pittori forestieri e non iscritti alla corporazione locale (ODORICI 1874, pp. 331-332). Per dimostrare la severità effettiva di queste norme, si può citare il caso eclatante di Bono da Ferrara, che dopo aver firmato un riquadro nella cappella Ovetari e ricevuto i relativi compensi nel luglio 1451, venne subito redarguito dal massaro della fraglia (6 agosto 1451) e intimato a non «laborare de arte picthorie nec dare ad laborandum famulo suo sub eadem pena» (RIGONI 1948, ed. 1970, p. 33).

183 Sulla raccolta di Squarcione si veda: FAVARETTO 1999, pp. 233-244.

184 FIOCCO 1958-59.

185 Lorenzo Ghiberti conservava a Firenze «molte anticaglie di marmo e di bronzo» (FRANZONI 1984, p. 339), come del resto lo stesso Donatello (WEISS 1969, pp. 180-181; COLLARETA 1985, p. 9). Anche i Bellini possedevano una collezione di rilievi, tra cui figuravano pure alcuni pezzi antichi: è noto che Gentile ereditò dal padre «omnia laborerie de zessio, de marmore et de relevijs», che poi passò al fratello Giovanni (BARAUSSE 2008, p. 338 doc. 31). Due epigrammi, uno di Pierio Valeriano e l'altro di Raffaele Zovenzoni, ricordano in casa dei Bellini la presenza di una presunta testa di Platone, poi venduta da Giovanni a Isabella d'Este, e una statua «trunca», cioè spezzata, di Venere (DEGENHART, SCHMITT 1972, pp. 139, 160; CHIARLO 1984, p. 294; FRANZONI 1984, p. 339; FLETCHER 1998, pp. 134-135; FAVARETTO 1990, ed. 2002, pp. 60-61). Nel 1506, ormai ammalato e oberato dai debiti, Mantegna fu costretto a cedere alla capricciosa Isabella la sua «cara Faustina de marmo anticha» (C. ELAM, in *Splendours* 1981, pp. 169-170 cat. 121), la cui identificazione è dibattuta tra l'esemplare di *Faustina minore* conservato nelle Collezioni reali di Hampton Court (inv. RCIN 1299: RAUSA 2006, p. 166) e il ritratto di *Faustina maggiore* del Complesso Museale di Palazzo Ducale a Mantova (inv. 6749, G. SALVO, in *Andrea Mantegna* 2019, pp. 159-160 cat. m.4).

paralleli contemporanei e probabilmente noti allo stesso Squarcione[186], non potevano mancare anche svariati studi di figura e di invenzione[187]. Anche in questo caso non vi è nulla di anomalo nel fatto che il capobottega disponesse di un repertorio di disegni autografi, ma probabilmente «il timido stile tardogotico in cui erano stati realizzati li rendeva utili solo come modelli compositivi»[188]. La collezione dello Squarcione poteva di sicuro contare anche su testimonianze di maestri celebri, come il *cartonum* pollaiolesco, ma la sua continua espansione doveva essere garantita dall'apporto degli allievi più abili, le cui invenzioni venivano subito incamerate come patrimonio di bottega. Ciò non esclude che anche i disegni, come qualsiasi altro oggetto artistico, potessero diventare oggetto di scambio, prestito o addirittura vendita: sappiamo, per esempio, che al momento dello scioglimento del suo rapporto col maestro, Zoppo pretese un risarcimento adeguato «pro quadris et picturis et *de-*

---

186 Basti citare il cosiddetto *Taccuino di viaggio* o "Libro di schizzi romano", in cui si individuano numerose citazioni letterali dall'antico, ma anche da opere moderne di Giotto, Gentile da Fabriano, Pisanello, fino ad arrivare a Donatello e Luca della Robbia. Questo insieme, composto da una cinquantina di fogli pergamenacei oggi dispersi in varie collezioni museali, è stato ricostruito da DEGENHART, SCHMITT (1960; 1968, I/1, pp. 235-245 catt. 126-135; I/2, pp. 639-644; I/3, tavv. 173-178) e dalla FOSSI TODOROW (1962; *Ead*. 1966, pp. 47-48, 121-140 catt. 166-208). Per un riassunto della complessa vicenda critica relativa a questo gruppo di disegni: ELEN (1995, pp. 197-201 cat. 15) e soprattutto D. CORDELLIER (in *Pisanello* 1996, pp. 491-492; *Id*., in *Pisanello. Le Peintre* 1996, pp. 465-467), che peraltro ha cautamente suggerito di assegnare il possibile *carnet de voyage* al giovane Matteo de' Pasti.

187 L'unica concreta proposta attributiva in favore di Squarcione, anche se rigettata da gran parte della critica successiva, è stata avanzata da SCHMITT (1974), che tentò di assegnare al maestro un nutrito gruppo di disegni appartenuti in antico alla collezione di John Skippe (1741-1812). POPHAM (1958, p. 141 cat. 198), che per primo li aveva pubblicati, pensava più cautamente all'ambito di bottega, riscontrandovi presunti legami con la grafica di Marco Zoppo e con la cultura della cappella Ovetari. Più o meno dello stesso avviso CHRISTIANSEN (1992[a], p. 111 nota 34), secondo cui «l'artista in questione dev'essere un contemporaneo di Marco Zoppo, probabilmente attivo nella bottega dello Squarcione più o meno nello stesso periodo». A parte il fatto che l'evidente disomogeneità stilistica del gruppo farebbe pensare alla presenza di almeno due mani diverse, non mi pare che i legami con lo Zoppo siano poi così parlanti, se non a un livello latamente culturale. La fattura grossolana di questi disegni non regge davvero il confronto con la qualità sempre elevata dei fogli zoppeschi. Anche a livello strettamente stilistico non vi è poi alcuna traccia di quel tipico tratteggio parallelo, fuori e dentro i contorni, che contraddistingue la maniera grafica di Marco. Il disegno più interessante della serie, ora in collezione Woodner, raffigura in alto alcuni capannelli di uomini in conversazione, avvolti da vesti fascianti, in basso una battaglia tra guerrieri nudi, le cui pose e la stessa muscolatura risentita sembrano ispirarsi direttamente a certe idee pollaiolesche ben conosciute nella cerchia di Squarcione (ARMSTRONG 1981, pp. 23-24; *Ead.* 2003, I, pp. 76-85; CHRISTIANSEN 1992[a], p. 111 nota 34; AGOSTI 1999, pp. 59-60 nota 23), anche se non è detto che il pensiero debba andare per forza alla stampa con la *Battaglia di dieci uomini nudi* [fig. 37-a]. Il contenuto generale di questi fogli, appartenuti a un unico taccuino, rimanda certamente all'antico, ma senza mostrare alcuna derivazione diretta. Su questi disegni: S. CASU, in *In the Light* 2003, I, pp. 266-267 cat. III 28; G. MARINI, in *Mantegna* 2006, pp. 262-264 catt. 56-57.

188 CHRISTIANSEN 1992[a], p. 96.

signis per ipsum factis, venditis per ipsum magistrum Franciscus pluribus et diversis personis»[189].

Il fatto che Squarcione si dedicasse al commercio non solo dei dipinti e dei calchi in gesso, ma anche dei disegni, dimostra come certi esemplari grafici avessero ormai acquisito un valore autonomo, tanto da poter «essere considerati dai committenti opere compiute»[190]. Non si trattava ovviamente di schizzi sommari e nemmeno di comuni modelli di bottega, ma di disegni perfettamente conclusi e rifiniti con estrema cura. Opere grafiche di questo genere dovevano essere poi arricchite da acquerellature monocrome o colorate e da rialzi a biacca, in modo da conferire al foglio una preziosa veste pittorica e immediatamente godibile. Si potrebbe parlare in questi casi di veri e propri «quadri disegnati», destinati allo sguardo acuto e vorace di committenti colti, appartenenti alla «generazione emergente degli intellettuali umanisti»[191]. Che già a quelle date esistesse a Padova un interesse specifico per il materiale grafico di pregio sembra provato da un'ulteriore testimonianza: il 16 aprile 1451, un certo Andrea da Mantova acquisiva un disegno di Nicolò Pizolo che era stato valutato, «per expertos in talibus», un ducato d'oro[192]. Non si deve poi dimenticare che, nel testamento dettato nel marzo 1466, Felice Feliciano designava suo cognato Bartolomeo Magnini come erede di una parte del suo patrimonio librario, di tutte le sue monete antiche e soprattutto «omnium designorum et picturarum in carta a pluribus excellentibus magistris designatorum»[193]. C'è da scommettere che nella raccolta grafica di Feliciano, che egli era riuscito a preservare nonostante le sue continue difficoltà economiche, non mancassero alcuni esemplari realizzati dai suoi "amici incomparabili" Andrea Mantegna e Marco Zoppo. Il particolare approccio nei confronti della grafica mostrato da questi artisti, concettualmente più prossimo all'illustrazione libraria o all'incisione che alla più tradizionale prassi pittorica, appare d'altronde legato alla loro comune formazione padovana, un ambiente nel quale dovette svilupparsi assai precocemente una nuova concezione del disegno, già inteso come diretta espressione delle capacità di *inventio*, in un confronto

---

189 *Regesto* doc. 4.

190 AMES-LEWIS 1990, p. 664. Tra gli oggetti d'arte ereditati nel 1471 da Gentile Bellini e già appartenuti al padre Jacopo compaiono anche dei «quadros desegnatos», come cosa distinta rispetto ai «libros de dessigniis», cioè agli album di disegni di Londra e Parigi: BARAUSSE 2008, p. 338 doc. 31.

191 Ivi, p. 666.

192 RIGONI 1948, ed. 1970, pp. 29, 40-41 doc. VII; CALLEGARI 1996, ed. 1998, p. 47 nota 93.

193 Il testamento di Feliciano fu pubblicato da MARDERSTEIG (1939, pp. 106-108). Feliciano possedeva certamente dei disegni del suo conterraneo Stefano da Verona (KARET 1998, pp. 31-51), ma ciò non esclude affatto che nella sua collezione figurassero anche disegni di maestri più moderni. Sulla figura dell'eccentrico *Antiquarius* veronese si rimanda allo studio classico di MITCHELL (1961) e al profilo biografico di PIGNATTI (1996), ma anche al volume miscellaneo curato da CONTÒ, QUAQUARELLI (1995).

ormai dichiarato non solo con i maestri antichi, ma con la stessa *ars poetica*[194].

La circolazione e il riutilizzo delle idee grafiche raccolte da Squarcione è un fenomeno difficilmente sottovalutabile, la cui portata si estende a lungo nel tempo e ben oltre i confini della stessa bottega. Il raggio di diffusione del già citato cartone «cum quibusdam nudis Poleyoli» giunse ad esempio fino alla provincia dalmata, dove fu portato dal pittore spalatino Marinello, che lo aveva ricevuto in prestito dallo stesso Squarcione: ciò avvenne probabilmente nel 1464, quando il maestro padovano incaricò Marinello di recuperare i vari beni che erano stati trafugati dal suo ex discepolo Giorgio Schiavone, tra cui figuravano ben 18 «folia […] designorum pictorie»[195]. Episodi del genere la dicono lunga su quanto prestigiosa e ambita fosse la collezione di Squarcione e non dovevano essere certo rari se il maestro, allo scopo di tutelarsi, doveva talvolta intimare i suoi allievi di «furtum non facere»[196]. Nonostante le numerose sottrazioni subite, Squarcione conservò fino all'ultimo un foglio «qual fo de man de Nicolò Pizolo», raffigurante il raro tema del *Mulino delle ostie*. Il disegno originale è perduto, ma ne conosciamo comunque l'aspetto attraverso una copia eseguita il 17 ottobre 1466, quando il pittore Pietro Calzetta fu ufficialmente incaricato da Bernardo de Lazara di realizzare una pala d'altare per la cappella del Corpus Domini al Santo. In quell'occasione, Squarcione si guardò bene dal cedere il foglio di Pizolo e concesse solamente la possibilità di tracciarne uno «squizo» sommario[197], che sarebbe poi servito da riferimento a Calzetta. L'episodio è certo significativo, sia perché costituisce l'ennesima prova della disinvoltura con cui Squarcione sfruttava le invenzioni altrui, sia perché appare notevole che un'idea

---

[194] Per una discussione più generale sul vasto tema dell'*ut pictura poesis* si deve per forza rimandare ai classici di BLUNT (1940), LEE (1967) e OSSOLA (1971). Per uno specifico affondo sulla diffusione e il significato di questo *topos* nel contesto culturale nell'Italia del Quattrocento si veda: BAXANDALL 1971, ed. it. 1994, in part. pp. 142-146.

[195] LAZZARINI 1908, pp. 160-161, docc. XLIX-L, 169-170 doc. LXI; DE MARCHI 1996[a], pp. 78-79; AGOSTI 2005, p. 347 nota 125.

[196] Questa clausola si ritrova nel contratto stipulato con Dario da Treviso il 25 agosto 1440 (ivi, p. 138 doc. XXIII).

[197] DE KUNERT (1906, pp. 53-55) pubblicò il disegno assegnandolo a Bartolomeo Sanvito, cioè a colui che si era occupato della stesura del contratto del 17 ottobre 1466, e in effetti pare che l'inchiostro con cui fu scritto l'accordo combaci con quello del disegno. Tale attribuzione è stata condivisa da AMES-LEWIS (1990, pp. 662-663), CALLEGARI (1996, ed. 1998, p. 44 nota 84), CHAPMAN (1998, p. 47 cat. 5). Secondo DE NICOLÒ SALMAZO (1999[a], pp. 25-26), Sanvito potrebbe essere invece il responsabile delle scritte esplicative, ma non dello schizzo, che sarebbe piuttosto dello stesso Calzetta (tale opinione era stata già espressa da HAHNLOSER 1962, pp. 377-393, il cui contributo si concentra soprattutto sull'individuazione delle fonti nordiche dell'altrimenti inconsueta iconografia del *Mulino delle ostie*). Il disegno, passato in asta a Londra nel 1990 (Christie's, 3 luglio 1990, n. 14), è stato poi acquisito dal Getty Museum di Los Angeles (inv. 90-A215). Alla Biblioteca Civica di Padova (ms. BP.2537.XIII, c. 8e) è conservata una trascrizione settecentesca del contratto del 1466, a cui è allegata anche una copia dello schizzo eseguita da Luca Antonio Brida (B.M. SAVY, in *Mantegna* 2006, pp. 266-267 cat. 58).

di Pizolo fosse ritenuta esemplare a più di dieci anni dalla sua scomparsa, avvenuta nel 1453. D'altra parte, anche Marco Zoppo dovette ricordarsi di questo disegno al momento di dipingere la pala di Pesaro (1471), coronata da un'*Engel-pietà* palesemente ispirata a quella che faceva da perno alla complessa invenzione di Pizolo: poiché erano passati davvero molti anni dal suo soggiorno padovano, è probabile che lo Zoppo avesse con sé una copia, che poteva aver tratto egli stesso dall'originale posseduto da Squarcione[198].

Basterebbe questo esempio a dimostrare con quanta considerazione Zoppo dovette guardare all'arte di Nicolò, che fu davvero un capofila del «pingere in recenti» e un modello per molti giovani capitati a Padova poco dopo il 1450. Non meno determinante fu ovviamente l'influenza esercitata da Mantegna. Lo stesso stile disegnativo dello Zoppo sarebbe impensabile senza i precedenti di Andrea[199]. Il testo chiave per comprendere le innovazioni prodotte anche in questo campo dal giovane Mantegna è senza dubbio il foglio del British Museum raffigurante *San Giacomo condotto al martirio* (inv. 1976,0616.1), la cui importanza è già garantita dal solo fatto di essere l'unico studio certamente connesso agli affreschi Ovetari. Si tratta infatti di un disegno preparatorio per l'analoga scena dipinta nel registro inferiore della parete sinistra della cappella, che in origine era stata assegnata a Pizolo[200]. Dalla perizia del 6 febbraio 1454[201], effettuata dopo la morte di Nicolò, si evince che questi non era riuscito a completare nemmeno la decorazione della tribuna. Tutte le parti rimaste incompiute furono quindi affidate a Mantegna, che dovette portarle a termine in solitaria entro i primi mesi del 1457[202]. Vi sono buone ragioni per credere che Andrea

---

198 Il collegamento tra l'invenzione di Pizolo e il dipinto dello Zoppo fu notato per la prima volta, anche se un po' vagamente, da RAGGHIANTI (1962, p. 25: lo studioso credeva che la copia conosciuta del disegno di Pizolo, ora conservata al Getty, fosse di mano di Squarcione e che l'immagine della *Pietà* che vi compare fosse «una replica dallo Zoppo»). È possibile che lo Zoppo avesse ereditato una copia del disegno di Pizolo dal maestro Squarcione, come suggerito da DE MARCHI (1996[a], p. 70), oppure che egli stesso avesse avuto modo di appuntarne il contenuto durante la sua permanenza nella bottega di Pontecorvo. In alternativa, si potrebbe pensare che Marco fosse venuto in possesso di una trascrizione del disegno proprio tramite l'amico Bartolomeo Sanvito, che appunto si occupò di redigere il contratto tra Pietro Calzetta e Bernardo de Lazara.

199 AMES-LEWIS 1990, p. 666; CHRISTIANSEN 1992[a], p. 100.

200 L'arbitrato del 27 settembre 1449 aveva assegnato tutta la parete sinistra della cappella a Mantegna, eccetto il riquadro inferiore «positum prope archum versus altare dicte capelle» (RIGONI 1927-28, ed. 1970, pp. 4, 19 doc. VI).

201 La perizia, promossa dai committenti, fu effettuata da Francesco Squarcione e Giovanni Storlato (RIGONI 1927-28, ed. 1970, pp. 6, 20-21 doc. VII).

202 Il 14 febbraio 1457, Pietro da Milano fu chiamato a effettuare una stima definitiva dei lavori. Maestro Pietro dichiarò in quell'occasione di aver visitato la cappella insieme allo stesso Andrea, il quale gli aveva indicato «tam partem tangentem ipsi magistro Nicolao parvulo, quam tangentem ipsi magisto Andree, que partes in totum erant complete» (RIGONI 1927-28, ed. 1970, pp. 7-9, 21-22 doc. VIII).

iniziasse questa nuova fase proprio dai due riquadri mediani delle *Storie di san Giacomo*. Il disegno del British Museum, in cui si riscontrano significative differenze rispetto all'affresco, appartiene certo a uno stadio iniziale della progettazione, per cui dovrebbe risalire all'incirca al 1454. Mantegna eseguì il suo schizzo servendosi di una serie di tratti paralleli, più o meno lunghi e sviluppati in varie direzioni, in modo da ottenere sofisticati effetti chiaroscurali, che conferiscono una forte vitalità alle figure messe in posa. La vibrante mobilità dei corpi è accentuata da una linea di contorno nervosa, a tratti spezzata. I profili appaiono spesso ricalcati da segni energici, ora per fermare meglio il pensiero già abbozzato, altre volte per imporre una brusca modifica. La mano sicura dell'artista sembra così al servizio di una fantasia fibrillante, alle prese con un'idea germinale e ancora in via di definizione. Clark suggeriva che questo stile così vigoroso fosse direttamente influenzato dai modelli grafici dello stesso Donatello e per dimostrarlo propose un confronto con un disegno a penna del Museo Boymans di Rotterdam (inv. I 367), la cui appartenenza all'artista toscano è però solamente presunta[203]. Anche in assenza di sicuri riscontri, non vi sono dubbi che lo schizzo del British rifletta il tentativo di Mantegna di restituire tutta la forza dinamica e drammatica del plasticismo donatelliano e fu proprio a questo scopo che Andrea elaborò un'originalissima grammatica segnica, basata su una severa logica costruttiva, ma anche su una invidiabile libertà di tratto[204].

Il nuovo stile grafico di Mantegna ebbe un'inevitabile ricaduta sui successivi sviluppi della pratica disegnativa in Nord Italia e i primi a risentirne furono ovviamente gli artisti di formazione padovana. Nel caso dello Zoppo questa dipendenza è particolarmente evidente, tanto che quasi tutti i disegni oggi attribuiti all'artista emiliano hanno goduto in passato di una lusinghiera attribuzione a Mantegna[205]. Ciò non vuol dire che non sussistano nette discrepanze tra le prove grafiche dei due maestri. Il *ductus* dello Zoppo risulta infatti più inciso, tanto da apparire a volte un po' lambiccato, né si può dire che il suo tratteggio parallelo raggiunga mai la forza sintetica im-

---

[203] CLARK 1983, pp. 40, 114-116. Sul disegno di Rotterdam, raffigurante una *Figura virile seduta* e variamente attribuito a Donatello o alla sua cerchia, al giovane Bellini (TIETZE, TIETZE-CONRAT 1944, p. 86 n. A 304; ROBERTSON 1968, 27) o perfino a Pizolo (REARICK 1999, pp. 184-185), si veda la scheda di M.L. DUNKELMANN (in *Donatello* 1986, pp. 178-179 cat. 59).

[204] Sul severo sistema grafico messo a punto dal giovane Mantegna si può rimandare all'analisi molto dettagliata e affascinante, anche se a tratti cervellotica, proposta a più riprese da Marzia FAIETTI (2008[a], pp. 52-58; *Ead*. 2008 [b], pp. 227-234; *Ead.* 2010[a]; *Ead.* 2010[b]).

[205] È il caso dell'album Rosebery del British Museum (inv. 1920,0214.1.1-26), tradotto in incisione alla fine del Settecento da Francesco Novelli come opera di Andrea Mantegna (e così ritenuto almeno fino a WAGEN 1857, IV, pp. 77-78), oppure del bellissimo disegno con la *Resurrezione* già in collezione Rasini a Milano (New York, Metropolitan Museum, inv. 1998.15), che FIOCCO (1934, pp. 239-240; *Id.* 1954, pp. 228-230) e MORASSI (1937 p. 23, tav. I) ritennero di dover assegnare a Mantegna (si veda *infra*, pp. 224-225), nonostante fosse già stato esposto come Zoppo alla grande mostra ferrarese di Barbantini (*Catalogo* 1933, p. 192 cat. 232).

pressa dalla mano fulminea di Mantegna. In generale, lo Zoppo tradisce sempre un approccio mentale meno rigoroso e più esuberante, che denota un'interpretazione eccentrica e affatto personale dell'espressionismo plastico di Donatello. Resta il fatto che lo Zoppo poté certamente giovarsi di un contatto diretto con i modelli grafici lasciati da Mantegna nello *studium* di Francesco Squarcione. Un patrimonio che il maestro doveva aver custodito assai gelosamente, ma che di sicuro esibiva tra grandi vanterie agli allievi che frequentavano la sua bottega. D'altronde, uno degli aspetti dichiarati dell'insegnamento di Squarcione consisteva proprio nel «monstrare designos»[206] e nell'incoraggiare i discepoli a «tegnirge sempre una carta d'asempio in mano, una dopo l'altra de diverse figure toche de biacha», su cui doveva poi intervenire lo stesso maestro «a corezerge dicti esempi, dirge i fali»[207].

Giudizio su Francesco Squarcione

L'esercizio della copia dai modelli costituiva dunque una pratica quotidiana all'interno della bottega di Squarcione e certo non poteva basarsi solo sui flebili modelli del maestro. C'è chi ha voluto enfatizzare la presunta modernità di questo metodo didattico, in quanto fondato non su una diretta trasmissione dello stile del maestro, bensì su una raccolta di *exempla* da studiare e imitare[208]. Altri, al contrario, hanno voluto scorgere in questo procedimento una prova lampante della sostanziale povertà di idee dello Squarcione[209]. Ancora una volta i due poli estremi del dibattito sembrano eludere il fatto che lo studio dei modelli fosse una pratica del tutto consueta nelle botteghe del Quattrocento. Questa modalità di esercizio era anzi già consigliata da Cennino Cennini, che invitava ad affaticarsi nel «ritrar sempre le miglior cose che trovar puoi per mano fatte di grandi maestri»[210]. Tale raccomandazione doveva essere ben nota a Padova, dove *Il libro dell'arte* vide forse la luce[211]. In proposito, si può citare il metodo di insegnamento professato dal dottore di retorica Gasparino Barzizza, che esortava i suoi scolari ad apprendere il bello stile

[206] LAZZARINI 1908, p. 138 doc. XXIII.

[207] Ivi, p. 167 doc. LVIII.

[208] MURARO 1974; LUCCO 1999, pp. 105-107.

[209] FIOCCO 1927, ed. 1959, p. 69; FURLAN 1976, pp. 13-14.

[210] CENNINI, *Il libro dell'arte*, ed. 2019, cap. XXVII, p. 165.

[211] L'originaria composizione del testo a Padova, dove Cennino è documentato fino al 1401, è stata sostenuta con vari e utili argomenti da FREZZATO (2003; *Id.* 2008) e più recentemente da RICOTTA (2019, pp. 29-32). L'ipotesi che Cennino possa aver scritto il *Libro dell'Arte* per la corporazione dei pittori fiorentini è stata invece sostenuta da BELLUCCI, FROSININI (2010, pp. 167-168).

dai classici, così come i «boni pictores» incitavano gli allievi inesperti a copiare le «egregias figuras atque imagines», in quanto «exemplaria» dell'arte. Nel brano di Barzizza, segnalato da Michael Baxandall[212], ricorre in maniera assai significativa la stessa terminologia utilizzata nei contratti da Squarcione, che si impegnava a mettere a disposizione degli allievi «suorum exemplorum»[213]. Temo però che questo non basti ad assegnare a Squarcione la palma di «ottimo pedagogo»[214], se dobbiamo credere alle accuse che gli rivolse Angelo di Silvestro, uno dei tanti garzoni che erano passati dalla sua bottega. Il 21 agosto 1465, Angelo rilasciò ai Giudici delle Vettovaglie di Padova questa dichiarazione colma di livore:

> Come è sempremay de so costume che sempremay cercha cum le sue promission laudandose delle cosse lequal non ha et de saver quello chel non sa et promete de ale persone perfina tanto che li ha reducti et cavado el sugo desi et poi el fa question cum loro […] dandoli a intendere che li insegnerave le raxon vere de la prospectiva et de ogni altra cossa che acade al mestiero de depentore digando al dicto Agnolo Jo ho facto uno homo Andrea Mantegna el quale stete cum mi et cussi faro ancora ti el dicto agnolo sapiando la fama del dicto Andrea et credando ale parole del dicto francesco el fu contento del dicto scripto et si esta algun tempo in la sua botega et ha facto de molte cosse de suo man, le qual cosse el dicto francesco ha convertjo in uso suo ne non ha may insegna ne monstra neanche el sa far per nissuno modo cum lavorira ne cum alguna raxon le cosse chel promesse al dicto agnolo […] et vedando cussi el dicto agnolo butar via le fadige sue et color suo et non guadagnar alguna vertu ne poderla guadagnar da luj esta necessario de levarse da luj […] perche el sa de certo chel dicto m.o francesco […] non li po dar se non promission ma i facti non li po dar perche non li ha[215].

Da questa testimonianza abbastanza impietosa emerge il ritratto non lusinghiero di un personaggio un po' fanfarone e truffaldino, che ripeteva da anni lo stesso copione ormai logoro. Non è chiaro in che modo Squarcione convertisse «in uso suo» il lavoro degli assistenti, ovvero se si limitasse a intascarsene tutto il ricavato, o se in taluni casi si risolvesse a firmare addirittura le loro opere, come sospettava già Cavalcaselle. Qualcosa di vero nelle parole di Angelo di Silvestro doveva pur esserci,

---

[212] BAXANDALL 1971, ed. it. 1994, p. 107.

[213] Un interessante parallelismo tra il «college» di Barzizza e il «ginnasio» di Squarcione era stato già proposto in termini più generali da MURARO (1974, pp. 70-72).

[214] BOSKOVITS 1977, p. 40.

[215] RIGONI 1927-28, ed. 1970, pp. 2-3, 15-17 doc. V. Angelo di Silvestro si era accordato con Squarcione il primo marzo 1465, ma dopo essersi accorto di «butar via le fadige sue et color suo et non guadagnar alguna vertu» decise di «de levarse da lui et provedere al facto suo». Squarcione lo citò dunque in giudizio per inadempimento di contratto e chiese un risarcimento di 100 ducati: fu proprio in seguito a tale ingiunzione che maestro Angelo rilasciò la sua velenosa dichiarazione difensiva.

visti i precedenti documentati di Mantegna e dello Zoppo, entrambi raggirati e costretti a trascinare il loro padre adottivo in tribunale. Si ha come l'impressione che le cattive abitudini di Squarcione avessero qualcosa di patologico, come se il vecchio istrione non riuscisse a fare a meno di recitare il suo solito canovaccio: appena due anni dopo la querela di Angelo di Silvestro, ossia nell'ottobre del 1467, il «gymnasiarcha» promise di insegnare al malcapitato Giovanni Francesco di Uguccione «le raxon d'un piano lineato segondo il mio modo»[216], snocciolando poi una descrizione tanto lunga e fumosa di questo suo presunto metodo prospettico, da avere tutto l'aspetto di una delle sue solite «promission», con cui si vantava «de saver quello chel non sa».

Il fatto è che gli anni ruggenti erano trascorsi ormai da un pezzo, la meglio gioventù era partita – chi a Mantova, chi a Bologna, chi a Venezia o lungo l'Adriatico – e al maestro, snobbato perfino dalla nuova generazione di committenti[217], non restava che evocare i bei tempi andati con i ragazzi che, nonostante tutto, continuavano a bussare alla sua porta. Bisogna comunque precisare che nemmeno nei momenti più floridi Squarcione detenne quel monopolio che in genere gli si riconosce. Basti dire che alla fine degli anni Quaranta Dario da Treviso decise di passare dall'*atelier* di Pontecorvo a quello di Pietro Maggi[218], un maestro milanese trapiantato a Padova, a cui Mantegna avrebbe affidato nel febbraio del 1457 la valutazione finale della cappella Ovetari e che era a capo di una bottega poco meno trafficata di quella di Squarcione[219]. Poco più tardi fu Luca da Puglia ad abbandonare il suo mae-

---

[216] LAZZARINI 1908, pp. 166-167 doc. LVIII.

[217] In occasione di un processo svoltosi nel 1468, in cui si doveva decidere sui pagamenti per una serie di cofani e un'ancona dipinti da Pietro Calzetta, ma su cui Squarcione reclamava qualche diritto, il committente Arcoano Buzzacarini parteggiava ormai per il più giovane pittore «cuius opus sibi placebat». Di Francesco Squarcione si diceva invece «quia ipse pingere non poterat propter seniun et habebat aciem oculorum obtusam» (SARTORI 1976, p. 225). CALLEGARI (1997, ed. 1998, p. 84) ha indicato questa vicenda come esempio «dell'evoluzione del gusto legata al cambio generazionale dei committenti».

[218] La fisionomia artistica di Pietro Maggi da Milano, che pure fu un maestro molto attivo e ben documentato (LAZZARINI 1908, pp. 202-209 doc. CV-CXVII; SAMBIN 1975-76), resta totalmente sfuggente. PUPPI (1962, p. 33) accostò il nome di Maggi ad alcuni brani d'affresco conservati nel monastero padovano di Santa Giustina, che io credo di Angelo Zoppo (vedi *supra*, p. 26 nota 56). FURLAN (1976, p. 15), in alternativa, indicò Pietro da Milano come possibile autore del gruppo di dipinti ora raccolto sotto il fantasioso appellativo di Maestro dei Cartellini (A. GALLI, in *The Alana* 2009, I, pp. 91-98 cat. 17). L'ipotesi di Furlan non dispiacque a BOSKOVITS (1977, pp. 59-60 nota 26), ma è ovvio che in assenza di dipinti sicuri di Maggi qualsiasi proposta è destinata a rimanere priva di reale riscontro. Resta da segnalare una *Madonna col Bambino* firmata «OPUS PETRI», già segnalata da LONGHI (1926, ed. 1967, I, p. 87) nella collezione londinese Lee of Fareham come possibile opera di Pietro Calzetta, ma che DE MARCHI (1996[a], p. 61 nota 20) ha ritenuto addirittura «un falso di ispirazione crivellesca» (e al massimo rassomiglia più a un possibile Pietro Alemanno).

[219] Maggi possedeva in Piazza della Signoria a Padova una «apotheca pictoria sive stupha», ovvero «un luogo da immaginare in parallelo alla più celebre bottega di Squarcione» (AGOSTI 2005, p. 407 nota 43). Il

stro Francesco dei Bazalieri per passare alle dipendenze di Nicolò Pizolo: il giovane sperava così di apprendere il nuovo modo di dipingere «in recenti», ed è certo significativo che a questo scopo egli si fosse rivolto a Pizolo e non a Squarcione. Con questo non si vuole negare l'importanza dello *studium* squarcionesco, che occupò di fatto un ruolo centrale sulla scena padovana, soprattutto per il numero di artisti spesso molto dotati che vi confluirono nel corso di più decenni. Quasi tutti dovettero essere attirati, al di là dei motivi meramente pratici, dalla ricca collezione di *exempla* antichi e moderni raccolta da Squarcione, che, senza costituire un *unicum*, fu certamente notevole. L'indubbio successo della bottega squarcionesca non fu solo il frutto della scaltrezza del maestro, ma senz'altro anche delle sue doti organizzative e, forse, del suo leggendario fiuto che dovette guidarlo nella scelta dei migliori talenti in circolazione. Si è detto che la capacità di giudizio dello Squarcione, molto vantata anche dalle fonti, sarebbe dimostrata dal fatto che egli venisse più volte chiamato a valutare i lavori altrui, senza considerare che questo era un compito normalmente affidato ai vari componenti della fraglia locale e sono tanti i casi in cui risulta demandato ad altri artisti. Squarcione non fu forse il maestro amorevole e magnanimo celebrato da Scardeone, ma non si può davvero rimproverargli la sua voglia di accaparrarsi con ogni mezzo un gran numero di collaboratori, di fatto necessari per sostenere una bottega in un contesto sempre più competitivo. Per quanto potesse approfittare un po' troppo della sua posizione, non ci si può nemmeno stupire delle svariate cause in cui venne coinvolto: le carte d'archivio padovane, piene zeppe di arbitrati e denunce, ci restituiscono l'immagine di un ambiente rissoso e violento in cui i litigi, a causa di denaro, commissioni scippate o pure provocazioni, erano all'ordine del giorno e a volte potevano risolversi molto male: la morte brutale di Pizolo dovette suscitare molto scalpore, tanto che ancora nel 1470 lo scultore cremasco Giovanni De Fondulis mandava a dire a Pietro Calzetta «che sel non lo lassava stare el ge intravegnera de quello che intravene a m. Nicolao depentore, qui fuit interfectus»[220]. Tutto questo per dire che tra l'infingardo «omuncolo» senza arte né parte descritto da Fiocco e il giudizio non meno eccessivo di Lucco, che vedrebbe in Squarcione «il primo "critico militante", in atto, della pittura italia-

più noto tra i suoi allievi, almeno per gli studi moderni, fu Pietro Calzetta. Un documento del 22 settembre 1455 ci informa che Calzetta abitò in casa del maestro Pietro de' Mazi da Milano (LAZZARINI 1908, p. 208 doc. CXVI), così come accadeva ai discepoli di Squarcione (ivi, p. 202 doc. CV), ed evidentemente si trattava di una prassi comune. Calzetta, in seguito, fu molto attivo al Santo, dove nel corso degli anni Sessanta fu chiamato a decorare almeno due cappelle: il 17 ottobre 1466 ricevette l'incarico da Bernardo de Lazara di dipingere la pala d'altare della cappella sepolcrale del *Corpus Christi*, per la quale si ispirò a un disegno di Pizolo posseduto da Squarcione (vedi *supra*, pp. 59-60). Il 16 giugno 1469, Calzetta fu chiamato ad affrescare, insieme a Matteo dal Pozzo e Jacopo da Montagnana, la cappella Gattamelata al Santo (ivi, pp. 209-216 docc. CXVIII-CXXIII), per la quale i Bellini avevano già firmato nel 1460 la pala d'altare (CALOGERO 2019[a], p. 10). Oltre a Pietro Calzetta, la bottega di Pietro de' Maggi ospitò molti altri allievi: un elenco è fornito da FURLAN 1976, p. 13.

220 RIGONI 1948, ed. 1970, pp. 25-26, 36-37 doc. I.

na»[221], si dovrà forse cercare una posizione più misurata e verosimile, per ricondurre la figura del maestro padovano dal piano del mito, positivo o negativo che sia, a quello della storia.

[221] Lucco 1999, p. 108.

3. MARCO ZOPPO A PADOVA

«Laborando continue in arte et exercitio pictorie»

Come si è già ricordato, Marco Zoppo fece il suo ingresso nella bottega padovana di Francesco Squarcione nell'aprile del 1454, quando aveva poco più di vent'anni. Per molti mesi si diede da fare alacremente, «laborando continue […] ad comodum et utilitatem diti magistri Francisci»[1], che in compenso lo tenne in casa come un figlio, occupandosi del suo mantenimento. Squarcione era rimasto molto colpito dalle virtù del ragazzo, non ultima l'obbedienza, ma soprattutto dal suo ingegno sveglio e sorprendentemente versatile. Il maestro doveva certo fregarsi le mani al pensiero di aver trovato, dopo la spiacevole rottura con Mantegna, un collaboratore così dotato e zelante e per non lasciarselo scappare decise di adottarlo[2]. L'atto fu formalizzato nel maggio del 1455: lo Zoppo venne designato erede universale di tutte le proprietà di Squarcione, compreso lo *studium* di Pontecorvo, ma in cambio fu costretto a rinunciare a qualsiasi guadagno ricavato dalla vendita delle sue opere. I termini dell'accordo non giocavano certo a favore dell'allievo, almeno nell'immediato, ma forse Marco fu allettato dall'idea di possedere un giorno una ricca collezione di *exempla* e un'avviata bottega in una città importante come Padova.

La Madonna *del Louvre, «OPERA DEL ZOPPO DI SQUARCIONE»*

Dell'intensa attività svolta dallo Zoppo nello studio di Pontecorvo ci resta purtroppo una sola testimonianza sicura, ossia la *Madonna col Bambino e otto angeli musicanti* del Louvre (inv. R.F. 1980-1; 89,2 x 72,5 cm), già in collezione Wimborne [tav. I; fig. 1-d][3]. Si tratta quasi certamente di una di quelle tele «pictae» che Marco eseguì per conto del maestro e di cui si accenna nel documento che sancì la defini-

[1] *Regesto* doc. 2.

[2] Dall'atto del 24 maggio 1455 (*Regesto* doc. 2) si evince anche che lo Zoppo, «filio Antonii de Ruzeriis de Bononia», doveva essersi già «emancipato a dito patre suo», secondo quanto riportato in un «publico instrumento emancipacionis» sottoscritto presso il notaio Valerio da Codalunga, lo stesso che si occuperà di registrare il successivo arbitrato del 9 ottobre 1455 (*Regesto* docc. 3-4). Purtroppo non sono riuscito a ritrovare questo prezioso atto, non pubblicato da Lazzarini, che se rintracciato potrebbe fornire nuove informazioni (e nuove date) sul trasferimento a Padova dello Zoppo.

[3] Il dipinto è segnalato nel catalogo della collezione di Lord Wimborne a Ashby St. Ledgers, Canford Manor, che la acquisì dalla collezione Manfrin di Venezia nel 1868: *A catalogue* 1888, p. 107 cat. 275. La tela fu poi comperata dal Museo del Louvre nel 1980.

tiva separazione tra i due[4]. Lo stile del dipinto e la firma in maiuscole antiquarie – «OPERA DEL ZOPPO DI SQUARCIO/NE»[5] – certifica al di là di ogni ragionevole dubbio l'identità dell'autore, che pure fu messa in discussione da Venturi e dopo di lui da Kristeller e Berenson[6]. Fu invece Kühnel Kunze a notare per prima che la dichiarata "appartenenza" allo Squarcione potrebbe valere come implicito riferimento cronologico, circoscrivendo l'esecuzione della tela entro i termini del rapporto di legale parentela tra il maestro e l'allievo, quindi tra il maggio e l'ottobre del 1455[7]. Spetta invece a Raimondo Callegari l'identificazione dei due blasoni dipinti sul parapetto, riferibili alla famiglia veneziana dei Dardani[8]. Nel tardo Settecento, il di-

[4] D. THIÉBAUT (in *Nouvelles acquisitions* 1983, p. 82) e BERGEON (1990, pp. 172-173) pensavano che la pellicola pittorica potesse aver subito un trasporto da tavola all'attuale tela, ma le analisi effettuate nel 2005 da Elisabeth Ravaud presso il Laboratoire de Recherche des Musées de France hanno smentito tale ipotesi: «L'œuvre est peinte sur une toile de faible densité, 9 x 10 fils par cm^2, d'armure taffetas, de tissage légèrement irrégulier, à chaîne verticale. […] Le support de toile a été recoupé, probablement à l'occasion du rentoilage. […] La radiographie ne révèle aucun signe radiographique de transposition. La toile de rentoilage est plus fine que la toile originale». La relazione, a firma della stessa Ravaud, è conservata presso il Centre d'études et de documentation du Département des Peintures del Louvre (Rapport n. F 6170, 19 aprile 2005).

[5] Nonostante lo sforzo di adeguarsi alla nuova moda epigrafica oramai diffusa a Padova le lettere di questo cartellino presentano alcune irregolarità e qualche reminiscenza gotica, via via emendate nelle firme successive dello Zoppo (ZAMPONI 2006, pp. 45-46 nota 27).

[6] «In spite of the inscription», il dipinto fu esposto alla storica mostra sul rinascimento ferrarese-bolognese del Burlington Fine Arts Club di Londra come opera di Giorgio Schiavone, su parere di varie «authorities» tra cui Adolfo VENTURI (in *Exhibition* 1894, p. 1 cat. 2), che in seguito tornò a sostenere più giustamente l'autografia dello Zoppo (VENTURI 1914, pp. 23-25). L'idea in favore di Schiavone venne sostenuta a lungo perfino da BERENSON (1907, p. 287; 1932, p. 521), errore che venne emendato solo nell'edizione postuma degli indici (*Id.* 1968, p. 457). KRISTELLER (1901, pp. 52-53), più che mettere in dubbio l'autenticità della firma, si limitò a ipotizzare che lo «Zoppo di Squarcione» fosse un pittore diverso dal bolognese Marco Ruggeri.

[7] KÜHNEL KUNZE 1947, p. 100. L'intuizione della studiosa è confermata dalla minuscola iscrizione «1455» che si intravede sullo stesso cartellino in cui compare la firma dello Zoppo. Secondo A. DE NICOLÒ SALMAZO (in *Mantegna* 2006, p. 244 cat. 48), anche il secondo cartiglio stropicciato avrebbe contenuto un'iscrizione dettagliata, ora non più leggibile. Quest'ultima affermazione sembra però smentita dalle indagini diagnostiche effettuate sulla tela dai tecnici del Louvre, come si evince dalla relazione di restauro firmata da Elisabeth Ravaud (che peraltro mi ha gentilmente confermato le sue impressioni anche a voce): «La photographie en lumière infrarouge n'a pas décelé d'inscription sur le cartouche du premier plan à senestre qui a été peint sur le marbre du parapet» (Rapport n. F 6170, 19 aprile 2005).

[8] CALLEGARI 1992, ed. 1998, p. 93; *Id.* 1996, ed. 1998, pp. 55-56. Alla stessa conclusione era giunta autonomamente la DE NICOLÒ SALMAZO 1993[b], p. 53. Callegari ha inoltre proposto di individuare il concreto committente della *Madonna* zoppesca in Giacomo Dardani, diplomatico veneziano che intorno alla metà del '400 ricoprì notevoli ruoli diplomatici per la Serenissima. I rapporti con Padova non dovettero mancare: Dardani fu spedito in città nel 1435 per sedare la rivolta guidata da Marsilio da Carrara, inoltre il nonno Barnaba era stato un medico e lettore dello Studio patavino, gran protetto di Francesco il Vecchio da Carrara (DE PEPPO 1986, pp. 766-767).

pinto si trovava in Palazzo Manfrin, dove fu studiato da Giovanni Maria Sasso, che ne fece trarre un'incisione per la sua *Venezia pittrice*[9]. È dunque probabile che il dipinto fosse destinato *ab origine* al mercato lagunare, fatto che non può stupire, sia per l'assoluta permeabilità dei rapporti artistici fra Venezia e Padova, sia perché lo stesso Squarcione doveva essere ben inserito nella città dei dogi, dove abitò e lavorò a più riprese[10]. Non si dimentichi poi che lo Zoppo, già al momento della rottura col maestro, risiedeva nel sestiere di Cannaregio, per la precisione «in contrata Sancti Canciani», e non è escluso che la tela sia stata dipinta proprio a Venezia[11]. Ciò non toglie che la *Madonna* del Louvre rispecchi in tutto e per tutto lo stile pittorico diffuso a Padova intorno alla metà del secolo ed è dunque in rapporto a quel preciso contesto che deve essere letta e compresa.

La Vergine dello Zoppo, ritratta dalla cintola in sù, è intenta ad allattare il Bambino aggrappato al suo seno: la figura, imponente come una matrona romana, si staglia in piedi entro un'edicola absidata, chiusa da un arco inscritto in una cornice rettangolare. Lo strano edificio, a metà tra un trono e un tabernacolo, è preceduto da un davanzale marmoreo che funge da forte respingente spaziale e su cui si assiepa un'orchestra angelica un po' scalmanata. La qualità stereometrica di questa struttura è enfatizzata dai due gradini laterali, su cui poggiano altrettanti angioletti nudi, leggermente ancheggianti e ritratti in controparte. Questi puttini sembrano

---

[9] Da una memoria manoscritta di Giovanni Maria Sasso conservata nella Biblioteca Civica di Padova (ms. B.P. 2538) si apprende che «in casa del signor Dante a Santa Lucia conservasi una preziosa pittura di questo autore [Marco Zoppo] con la Vergine il Bambino e molti angeletti […]. Questa passò poi nella Galleria del sopra nominato signor Manfrin, e in essa vi si legge in un cartelino: Opera del Zoppo di Squarcione» (CALLEGARI 1996, ed. 1998, p. 54). Il manoscritto è datato 1804, ma il passaggio da Casa Dante a Palazzo Manfrin avvenne sicuramente alla fine del secolo precedente, perché in una lettera indirizzata il 17 luglio 1796 a Leone de Lazara, Francesco Novelli citava appunto una *Madonna* di Marco Zoppo segnalatagli dallo stesso Sasso «che tiene dipinta il signor Manfrino» (BOREAN 2009, p. 214 nota 73; *Ead.* 2018 p. 19 nota 57). Peraltro Sasso aveva scelto di illustrare la *Madonna* dello Zoppo nella sua *Venezia pittrice* e proprio a questo scopo la fece riprodurre in incisione da Novelli (CALLEGARI 1996, ed. 1998, p. 55, fig. 19). La tela zoppesca venne ancora segnalata nella Galleria Manfrin da BURCKHARDT (1855, ed. 1952, p. 892) e poi da CROWE, CAVALCASELLE (1871, I, p. 347) e Milanesi (in VASARI 1568, ed. 1878, III, p. 386 nota 2), anche se nel 1868 era entrata ormai in possesso di Ivor Bertie Guest, primo barone Wimborne.

[10] Il 26 gennaio 1448, giorno in cui si svolse l'arbitrato di Ulisse Aleotti, Mantegna e Squarcione risiedevano insieme a Venezia (RIGONI 1927-28, ed. 1970, p. 12 doc. II). Squarcione dovette trasferirsi di nuovo a Venezia anche tra il 1463 e il 1465 (TESTI 1909, p. 431), probabilmente per lavorare alla decorazione della sala capitolare della Scuola Grande di San Marco: in un inventario della Scuola risalente al 1466 sono infatti citati due teleri di «maistro Squarzon», perduti a causa di un incendio scoppiato nel 1485 (*Id.* 1915, II, p. 255; DE NICOLÒ SALMAZO 1999[a], p. 17 nota 35). Si aggiunga che la presenza di dipinti riconducibili all'*atelier* Pontecorvo nelle collezioni veneziane del Settecento potrebbe in effetti dimostrare «un'originaria esportazione verso Venezia delle opere dei pittori squarcioneschi» (CALLEGARI 1996, ed. 1998, p. 53).

[11] *Regesto* docc. 3-4.

molto impegnati a sorreggere il pesante festone vegetale, comunque assicurato da una serie di chiodi conficcati sul fronte dell'edicola: si tratta di un espediente illusionistico già adoperato nella cappella Ovetari e in molti dipinti giovanili di Mantegna, dal *San Marco* di Francoforte [fig. 1-a] alla lunetta del Santo[12]. Ai lati della nicchia architettonica lampeggiano due scorci di cielo turchino, attraversato da lunghi cirri stirati e rapidi stormi neri; in basso si intravede un'aspra valle fluviale, punteggiata da tronchi ritorti e aguzzi come spine.

Su tutto domina la massa plastica della Vergine, già enfatizzata dalla posa diagonale, ma resa ancora più abnorme dalle dimensioni anguste della nicchia, quasi incapace di contenerla. Un'analoga tendenza monumentale caratterizza i dipinti realizzati da Andrea Mantegna intorno al 1453-54, come la *Santa Eufemia* di Capodimonte [fig. 1-b] o il polittico di San Luca. Un modello quasi palmare si può individuare in una delle più impressionanti primizie mantegnesche, ossia il *San Marco* di Francoforte, eseguito non oltre il 1449-50, che raccoglie già tutto il repertorio caratteristico dei cosiddetti "squarcioneschi": la ghirlanda agganciata ai finti chiodi, la firma inserita in un cartiglio stropicciato[13], la balaustra ingombra di libri, l'inquadratura architettonica abbellita da inserti marmorei. Questo preciso paradigma decorativo, che è poi una fortunata combinazione di elementi diffusi in Veneto da Lippi e Donatello, fu velocemente acquisito anche dallo Zoppo, come da altri giovani attivi a Padova in quegli stessi anni, ma non fu certo Squarcione a codificarlo. Il *San Marco* di Mantegna costituì soprattutto un ineludibile modello compositivo per la nuova generazione di pittori padovani ed è evidente che la stessa *Madonna* Wimborne tenti di replicarne l'ardita impaginazione. Lo Zoppo dovette ammirare la figura possente dell'evangelista mantegnesco, ritratto a mezzo busto e di trequarti dietro una finestra ad arco, che funge da vero e proprio vano prospettico. Andrea decise anzi di esasperare il significato spaziale e illusionistico di questa apertura e proprio a tale scopo fece esondare il grosso volume foderato di rosso e il braccio del santo oltre il limite del davanzale marmoreo. È ben chiaro l'intento programmatico di questa scelta, che trasformò la tela di Francoforte in un dirompente manifesto della nuova pittura padovana, anche se

---

[12] Sulla lunetta del portale del Santo dipinta da Mantegna nel 1452 e raffigurante i *Santi Antonio e Bernardino che reggono il Cristogramma*, si veda: *La lunetta* 1998.

[13] Fu Filippo Lippi, con buona probabilità, a introdurre in Veneto la moda fiamminga dei cartellini firmati, sul modello di quello che compare nella *Madonna* di Tarquinia (Roma, Palazzo Barberini, inv. 5054) del 1437 (AMES-LEWIS 1993, pp. 186-187). Sul motivo del "cartellino" a Padova non si può che rimandare al saggio pionieristico di WAZBINSKI (1963), anche se lo studioso proponeva un'improbabile genesi all'interno della stessa bottega di Squarcione (per smentire questa idea basta ricordare, oltre il dipinto di Lippi, la presenza di un cartellino firmato «BONVS·FERANIENSIS/ ·PISANI·DISIPVLVS» nel *San Girolamo penitente* della National Gallery di Londra, inv. 771). Uno studio specifico sulle firme nella pittura veneziana, con particolare riguardo alle forme dei "cartellini", è quello di MATTHEW 1998, da integrare con GOFFEN 2001. Importanti spunti metodologici sono comunque offerti da Maria Monica DONATO (2003).

alle spalle c'era già il precedente offerto dall'altare del Santo e in particolare dalle lastre con gli *Spiritelli musicanti* [fig. 1-m] e gli *Evangelisti* [fig. 39-k], in cui Donatello aveva messo in atto una sistematica infrazione dei limiti della cornice, per simulare un'ideale e perturbante continuità tra lo spazio figurato e quello reale dello spettatore. È innegabile e fin troppo ovvio che l'altare del Santo abbia avuto un impatto clamoroso su Padova e sull'intera Valle Padana, diventando fin da subito una miniera da cui estrarre idee, singole invenzioni, schemi compositivi, motivi architettonici e decorativi: insomma un totem, più che un semplice modello figurativo, che cambiò profondamente il gusto e la mentalità di un'intera generazione di maestri settentrionali. Un certo ruolo va tuttavia attribuito anche a tutta quella serie di manufatti più agili che fuoriuscivano di continuo dall'operosa officina donatelliana. Durante il decennio in cui soggiornò a Padova, il maestro toscano sfornò infatti una grande quantità di rilievi, la cui larga diffusione fu assicurata dalle numerose repliche e varianti eseguite dai collaboratori di bottega o da seguaci e imitatori[14]. Alcune invenzioni, come la *Madonna col Bambino* del tipo "di Verona" [fig. 1-i], ebbero un enorme successo e furono create proprio per essere riprodotte in serie attraverso il meccanismo del calco[15]. Tali repliche potevano essere realizzate nei materiali più diversi, come la cartapesta, lo stucco o la terracotta[16], per poi essere dipinte con colori sgargianti. Era proprio la veste policroma di questi "quadri in rilievo" a chiamare in causa i pittori e in qualche modo a sopraffarli, costringendoli a un confronto diretto con la scultura[17]. I rilievi dona-

[14] VASARI (1550-1568, ed. 1971, III, p. 215) scrisse che Donatello, durante il suo soggiorno padovano, «molte […] figure di terra e di stucco fece […] e per tutta quella città sono opre di lui infinitissime». Proprio mentre si trovava a Padova, il maestro spedì tre «imagine de nostra dona, I de tufo e 2 di tera cotta» a Ludovico Gonzaga (INTRA 1886, p. 668; HERZNER 1979, p. 211 doc. 326; CAGLIOTI 2020, p. 58); nel 1453 i canonici lateranensi di Santa Maria della Carità a Venezia ottennero invece una *Madonna* di «maestro Donà che sta a Padua» da mettere «supra la porta de la sagrestia» (FOGOLARI 1924, pp. 77, 104; CONTI 1994, p. 260; AGOSTI 1999, p. 58; CAGLIOTI 2020, p. 58). Questi episodi dimostrano quanto Donatello fosse celebrato e richiesto anche per questo tipo di produzione. Sull'importanza dei rilievi mariani nella produzione di Donatello e della sua bottega: POPE-HENNESSY 1976, ed. 1986, pp. 87-128; AVERY 1989, pp. 219-234; POPE-HENNESSY 1993, pp. 252-272; JOLLY 1998 e i più recenti interventi di CAGLIOTI, CAVAZZINI, GALLI, ROWLEY 2015 e CAGLIOTI 2020.

[15] Su questa celebre invenzione di Donatello, diffusa da vari esemplari di statuto diverso per materia, tecnica e grado di autenticità: MOTTURE 2006, pp. 112-113; P. MARINI, in *Mantegna e le arti* 2006, pp. 405-406 cat. 140; G. GENTILINI, in *La grazia* 2019, pp. 40-48, cat. 2; CAGLIOTI 2020, p. 58; L. SIRACUSANO, in *A nostra immagine* 2020, pp. 111-117 cat. 2-3.

[16] Sulla scultura in terracotta si vedano almeno i saggi pionieristici di BELLOSI (1977; 1989) e GENTILINI (1980, pp. 67-88; 1992, I, pp. 28-81; 1996). Da ultimo: HUBBARD, MOTTURE 2001; CAGLIOTI, CAVAZZINI, GALLI, ROWLEY 2015 (in cui si trova una rassegna completa di tutti i contributi fondamentali di Bellosi e di altri studiosi sull'argomento); CAGLIOTI 2020.

[17] Sull'importanza dei rilievi donatelliani per i pittori padani ha giustamente insistito CHRISTIANSEN (1992[a], pp. 96-97). Su questi temi è fondamentale DE MARCHI (1996[a]). Si veda anche MOTTURE 2006.

telliani divennero quindi modelli di riferimento anche per i maestri di pittura, prototipi indiscussi da ricopiare per intero o da cui trarre singoli spunti inventivi. Questo tipo di approccio imitativo, che a un certo punto fu tentato perfino da un artista di vecchia generazione come Jacopo Bellini[18], venne adottato come vero e proprio *modus operandi* soprattutto all'interno della bottega di Squarcione.

Il maestro padovano aveva infatti approfittato della presenza di Donatello in città per rifornirsi di un buon numero di «relevis» e «improntis»[19], che venivano continuamente replicati e venduti. Per portare avanti questo commercio, che certo doveva garantirgli ottimi guadagni, Squarcione doveva servirsi ampiamente dei suoi collaboratori: sappiamo infatti che lo Zoppo, nel corso del suo instancabile tirocinio, realizzò molti dipinti, disegni, ma anche «quampluribus figuris»[20]. Marco si era perfino preoccupato di far recapitare presso la bottega di Pontecorvo una grossa quantità di «zeso» bolognese «pro aptando figuras et imagines»[21], ossia proprio allo scopo di formare degli stampi. Trarre dei calchi da questi rilievi o eseguirne delle copie in creta[22] era un ottimo esercizio per gli apprendisti di bottega e Squarcione, da scaltro impresario qual era, sapeva evidentemente come ricavarne un legittimo profitto. Lo stesso Vasari ci dice come il maestro, conoscendo bene i propri limiti, incitasse Mantegna a esercitarsi «assai in cose di gesso formate da statue antiche» e, si può aggiungere, dai rilievi moderni di un artista di grido come Donatello[23].

Già Cennino Cennini, negli ultimi capitoli del suo *Libro dell'arte*, spiegava quale fosse il metodo giusto per eseguire calchi e riproduzioni e sottolineava contestualmente l'importanza di questa pratica dell'«imprentare», perché «molto utile e al disegno» e anche per «ritrarre e simigliare cose di natural»[24]. Si trattava, insomma, di un normale esercizio per i pittori che poteva contare anche su un notevole fautore contemporaneo, ovvero Leon Battista Alberti:

---

[18] Come già notato da JOANNIDES (1987, pp. 4-5) e CHRISTIANSEN (1992[a], p. 111 nota 28), la *Madonna col Bambino* del County Museum of Arts di Los Angeles (inv. M.85.223) ricalca, pressoché alla lettera, un rilievo donatelliano di cui esiste un calco in stucco al Victoria and Albert Museum (inv. 7590-1861): POPE-HENNESSY 1964[a], I, pp. 96-97 cat. 76. La *Madonna* di Los Angeles è stata riferita a Giovanni Bellini da M. LUCCO (in *Giovanni Bellini* 2008, pp. 132-134 cat. 1), proposta che non riesco a condividere e che inverte i termini reali della questione.

[19] *Regesto* doc. 4.

[20] *Regesto* doc. 2.

[21] *Ibid*.

[22] Sugli stampi: OLSON, BARBOUR 2001. Sulla produzione di varianti modellate: P. MOTTURE, in *Leonardo da Vinci* 2005, pp. 184-185 cat. 57.

[23] FIOCCO 1968, pp. 401-402; KOKOLE 1990, p. 50; CHRISTIANSEN 1992[a], pp. 96-97.

[24] CENNINI, *Il libro dell'arte*, ed. 2019, cap. CCIX, p. 266.

> E se pure ti piace ritrarre opere d'altrui, perché elle più teco hanno pazienza che le cose vive, più mi piace a ritrarre una mediocre scultura che una ottima dipintura, però che dalle cose dipinte nulla più acquisti che solo sapere asimigliarteli, ma dalle cose scolpite impari a simigliarti e impari conoscere e ritrarre i lumi […]. E forse più sarà utile esercitarsi al rilievo che al disegno: cioè, s'io non erro, la scultura più sta certa che la pittura e raro sarà chi possa bene dipignere quella cosa della quale elli non conosca ogni suo rilievo, e più facile si truova il rilievo scolpendo che dipignendo[25].

È assai probabile che Squarcione fosse entrato in possesso di un rilievo in terracotta con la *Madonna e il Bambino*, oggi noto attraverso tre esemplari, conservati a Berlino [fig. 3-b], già Vaduz e Detroit[26]. Questa bellissima invenzione, la cui paternità è stata dibattuta tra Pizolo e Giovanni da Pisa[27], è infatti alla base di diverse composizioni dello Schiavone[28], ma può essere assunta come modello di riferimento anche per la tela zoppesca del Louvre[29]. Trarre un'impronta in gesso da un rilievo o realizzarne una copia dipinta rispondeva, in fondo, alla medesima logica di riproducibilità che sottostava al metodo di lavoro della bottega squarcionesca. Rispetto alla meccanica puramente ripetitiva dei calchi, la pittura consentiva però una maggiore libertà interpretativa, che diede adito a modalità combinatorie senza precedenti. Tra

---

[25] ALBERTI, *De pictura*, ed. 1973, p. 100; ed. 2011, pp. 312-313. Non bisogna dimenticare che in gioventù Alberti aveva studiato a Padova, proprio alla scuola di Gasparino Barzizza (MERCER 1979, pp. 121-122).

[26] Questo rilievo è conosciuto in almeno tre versioni in terracotta (Berlino, Bode Museum, inv. SKS 2949 [fig. 3-b]; Vienna, Liechtenstein Museum, inv. SK 133.m; Detroit, Institute of Arts, inv. 31.37), ma ne esiste un quarto esemplare frammentario in stucco dipinto, documentato da un negativo dell'archivio fotografico Bardini a Firenze (1538 BR): F. CAGLIOTI, in *Mantegna* 2008, pp. 88-91 cat. 18. Sulla possibilità non troppo remota che un esemplare tratto da questo rilievo fosse appartenuto allo Squarcione: KOKOLE 1990, p. 54.

[27] A favore di Giovanni da Pisa, che per me è l'opzione da preferire, si sono schierati SCHOTTMÜLLER (1913, p. 110), KOKOLE (1990, pp. 52-55) e da ultimo F. CAGLIOTI (in *Mantegna* 2008, p. 90 cat. 18; *Id.* 2020, p. 60). Per un'attribuzione a Pizolo: CHRISTIANSEN 1992[a], p. 111 nota 28; GENTILINI 1999, pp. 200-201. Impossibile l'indicazione a favore di Schiavone, sostenuta di recente da F. MAGANI (in *Mantegna* 2006, pp. 246-248 cat. 49). Al problema andrebbe aggiunto il rilievo con la *Madonna col Bambino* acquisito di recente dal Kimbell Art Museum di Forth Worth (inv. AP 2006.01). Anche questa terracotta, strettamente legata alla pala Ovetari, è stata dibattuta tra Pizolo (GENTILINI 1999, pp. 200-201) e Giovanni da Pisa (F. CAGLIOTI, in *Mantegna* 2008, p. 90 cat. 18; *Id*., in *A nostra immagine* 2020, pp. 119-123 cat. 4).

[28] KOKOLE 1990, pp. 52-54.

[29] ARMSTRONG 1976, pp. 21-22, KOKOLE 1990, p. 54; CHRISTIANSEN 1992[a], pp. 110-111 nota 24. A dimostrazione della fortuna padovana di questo rilievo si può citare un'altra evidente derivazione pittorica, ossia la *Madonna di casa Obizzi* (KOKOLE 1990, p. 55) del Museo Civico di Padova (inv. 402), ormai attribuita a Jacopo da Montagnana (C. FURLAN, in *Da Bellini* 1991, pp. 69-70 cat. 6).

gli altri, si potrebbe citare proprio l'esempio della *Madonna col Bambino* della National Gallery di Londra (inv. 904) dello Schiavone, il cui *pattern* architettonico e ornamentale è ripreso dalla terracotta di Berlino, mentre il gruppo figurale è chiaramente ispirato a una fortunata placchetta di ambito donatelliano, il cui esemplare più famoso è conservato alla National Gallery di Washington (inv. 1957.14.131) [fig. 7-c][30].

Questo tipo di assemblaggi si ritrova talvolta anche nello Zoppo: sfogliando l'album di Londra ci si imbatte in una raffigurazione della *Madonna col Bambino e due angeli* (f. II*r*) [fig. 7-a] che ricompare, tale e quale, in un rilievo marmoreo del Museo di Belle Arti di Budapest (inv. 1256) [fig. 7-b], attribuito all'ambito di Bellano[31], ed è molto probabile che a monte di entrambi esistesse un prototipo perduto di Donatello. Di sicuro, l'idea di inserire la Vergine e il Bambino entro un arco ribassato e con i conci ben in vista deriva dalla menzionata placchetta di Washington o da un esemplare simile, che evidentemente Zoppo doveva ben conoscere[32].

Lo stesso modello poteva essere riutilizzato più volte, come spunto per continue variazioni sullo stesso tema. Un esempio tipico è costituito da un'altra invenzione risalente a Donatello, che ritrae la Vergine in procinto di allattare il Bambino: anche in questo caso il prototipo è andato perduto, ma l'idea è comunque tramandata da una serie di placchette metalliche [fig. 1-k] o da alcune derivazioni in stucco e ter-

---

[30] Questo piccolo sbalzo in bronzo dorato è stato associato all'attività padovana di Donatello da POPE-HENNESSY (1965, pp. 21-22 cat. 60), ma è più probabile che risalga invece agli anni Trenta del Quattrocento, tanto da essere già noto nella bottega di Pisanello, come dimostra il foglio con *Tre studi di Madonna col Bambino* del Musée Condé di Chantilly (inv. DE 6; CHRISTIANSEN 1992[a], pp. 95-96; *Id*., in *Fra Carnevale* 2004, p. 168 cat. 12). L'invenzione godette comunque di un ampio successo anche tra i pittori padovani e in particolare tra gli allievi di Squarcione: KOKOLE (1990, pp. 50-52) è stato il primo a individuarne il preciso utilizzo da parte di Schiavone, ma perfino Mantegna rielaborò la posa del Bimbo in uno dei suoi disegni (D. EKSERDJIAN, in *Andrea Mantegna* 1992, p. 229 cat. 53). Va detto che di questa placchetta esistono varie repliche in metallo, ma anche diversi calchi in stucco dipinto e alcune varianti marmoree: POPE-HENNESSY 1965, pp. 21-22 cat. 60; A. LUCHS, in *Donatello* 1986, pp. 166-167 cat. 51; JOLLY 1998, p. 148 cat. 44.1; K. CHRISTIANSEN, in *Fra Carnevale* 2004, p. 168 cat. 12; M. PIZZO, in *Mantegna* 2006, p. 242 cat. 47.

[31] F. CAGLIOTI, in *Mantegna* 2008, p. 90 cat. 18. Il gruppo marmoreo di Budapest è stato ricondotto alla bottega di Bellano da BALOGH (1975, p. 170 cat. 133), sulla base di un confronto davvero perspicuo con la *Madonna* dell'altare Roccabonella in San Francesco a Padova. Molto meno convincente, ovvero da escludere, la proposta alternativa in favore di Bartolomeo Bon avanzata da NEGRI ARNOLDI (1988-89).

[32] DE MARCHI 1996[a], pp. 68-69; *Id.* 1996[b], p. 13. Si noti che nella placchetta di Washington uno dei cunei che formano l'arco appare sconnesso rispetto agli altri e sembra che stia per scivolare giù: questo motivo così ingegnoso manca nel disegno dello Zoppo, anche se è strano che un artista così avvezzo alle idee più bizzarre e fantasiose non ne fosse rimasto colpito. Mi sembra perciò probabile che Marco conoscesse piuttosto una variante semplificata della placchetta, come il calco in stucco dipinto del Victoria and Albert Museum (inv. 7385-1861; POPE-HENNESSY 1964[a], I, pp. 90-91 cat. 72), in cui questo elemento è in effetti assente.

racotta[33]. È quasi certo che una di esse dovette far parte del *thesaurus* di Squarcione, poiché lo stesso maestro la utilizzò come modello per la Vergine ritratta di profilo nella tavola di Berlino, mentre il suo allievo Schiavone fu colpito dalla posa del bimbo paffutello che si avvita tra le braccia della madre, tanto da replicarla in controparte nella tavola del Museo Correr [fig. 1-l][34]. Anche lo Zoppo doveva essere al corrente di questa creazione donatelliana, ma ne trasse solo il motivo del braccio piegato ad angolo retto e della mano tesa sul fianco del bimbo[35]. D'altronde, era proprio la presenza in bottega di questi esemplari illustri a stimolare quell'attitudine contaminatoria così tipica degli artisti passati nello studio di Pontecorvo.

Non bisogna credere però che l'accesso al medesimo repertorio di modelli e una certa similitudine di approccio generasse poi quella pretesa uniformità stilistica che accomunerebbe tutti coloro che lavorarono sotto l'egida dello Squarcione. La *Madonna* Wimborne dello Zoppo, per esempio, è caratterizzata da un'aggressività plastica e da una complessità compositiva che la rendono davvero incomparabile rispetto alle più gracili formulazioni del maestro. Il fatto che questo dipinto sia stato realizzato da Marco sotto il patrocinio legale «di Squarcione», per i soliti motivi di convenienza di cui si è detto, non significa che ne rispecchiasse poi anche lo stile, oggettivamente fiacco. Dominique Thiébaut si è tuttavia domandata se dietro la tela zoppesca, comunque giudicata un «tableau capital», potesse esserci un archetipo perduto dello stesso Squarcione o, al limite, del suo «génial disciple» Mantegna[36]. Il fatto è che la tela del Louvre raffigura la più antica *Madon-*

---

[33] Per un elenco completo dei vari esemplari in cui è tradotta questa fortunata immagine, concepita probabilmente già negli anni Venti del Quattrocento e poi riprodotta in serie: F. CAGLIOTI, in *Da Jacopo della Quercia* 2010, pp. 382-383 cat. E.11. Anche in questo caso esistono varie derivazioni in materiali diversi dal metallo, come la versione in stucco dipinto e dorato, inserita entro un tabernacolo ligneo decorato da Paolo Schiavo, del Victoria and Albert Museum (inv. A.45-1926; POPE-HENNESSY 1964[a], I, pp. 83-84 cat. 68) o quella in terracotta del Bode Museum di Berlino (inv. SKS 56; SCHOTTMÜLLER 1913, pp. 16-17 cat. 32). POPE-HENNESSY (1964[b]) poneva a monte di queste placchette un perduto rilievo di grande formato, ma questa ipotesi è stata smentita da JOLLY (1998, pp. 44-45, 143-147 n. 43) e più di recente da F. CAGLIOTI (in *Da Jacopo della Quercia* 2010, p. 382 cat. E.11). In effetti, non si può negare che «una lamina a sbalzo presupponga una matrice positiva che faccia massa piena: e sarà stata dunque questa l'originale donatelliano perduto, ma anche il modello preparato appositamente per ricavarne gli sbalzi» (*ibid.*). È comunque importante notare come questi piccoli manufatti metallici contribuissero, non meno dei rilievi di più grandi dimensioni, alla disseminazione delle idee di Donatello. Sull'importanza che queste placchette, o le loro derivazioni, ebbero in particolare per Squarcione e i suoi collaboratori: CHRISTIANSEN 1992[a], pp. 93-94, 96, 110-111 note 24, 29, 32; CALLEGARI 1997, ed. 1998, pp. 72-73 nota 36, 76-77.

[34] CHRISTIANSEN 1992[a], pp. 97, 112 nota 29. Lo studioso cita in particolare la placchetta in bronzo del Victoria and Albert Museum (inv. 5473-1859) [fig. 1-k]. Sul dipinto di Schiavone al Museo Correr (inv. 545): MARIACHER 1957, p. 74 cat. 545; L.P. GNACCOLINI, in *Il segreto* 2012, p. 91 cat. 14.

[35] CHRISTIANSEN 1992[a], p. 110 nota 24.

[36] D. THIÉBAUT, in *Nouvelles acquisitions* 1983, p. 82.

na «under a festoned arch»[37] di ambito padovano, almeno tra quelle sopravvissute: o si ammette che sia stato lo stesso Zoppo a elaborare uno schema destinato a riscuotere un immenso successo, come peraltro sosteneva Bonicatti, oppure è lecito domandarsi se dietro questo manifesto della *nouvelle vague* patavina ci fosse un prototipo mantegnesco di cui non sappiamo, ma certo sul genere del *San Marco* di Francoforte. Mi sembra invece da respingere l'ipotesi che lo Zoppo possa essersi appoggiato a una precedente composizione di Squarcione, perché il confronto con la *Madonna* della Gemäldegalerie di Berlino [fig. 1-j] non gioca certo a favore di tale ipotesi: se è vero che l'impostazione di profilo della Vergine e il tenero abbraccio che la lega al suo Bambino sembrano ricalcare precisi modelli donatelliani[38], ciò non significa che Squarcione ne abbia colto il vero significato plastico, come dimostrano la resa appiattita del manto e l'evidente predilezione per un linearismo puramente decorativo. La figura del putto è certo più massiva, ma la ricerca volumetrica è comunque affidata a un tratteggio spento e un po' grossolano, che risente ancora di modalità esecutive tradizionali. Per quanto segni un deciso passo in avanti, almeno rispetto al polittico de Lazara, la *Madonna* di Berlino rivela una comprensione tutto sommato superficiale delle più moderne problematiche affrontate da Donatello e dai suoi veri seguaci in pittura, né vi si trova traccia delle ricerche prospettiche o delle complesse inquadrature architettoniche elaborate dai pittori più in voga[39]. È chiaro perciò che né questo né altri eventuali dipinti di Squarcione avrebbero potuto offrire degli utili spunti di riflessione a un giovane determinato e talentuoso come lo Zoppo.

Furono semmai le invenzioni di Marco a costituire un punto di riferimento per gli artisti che frequentarono la bottega squarcionesca dopo di lui, come dimostra chiaramente l'esperienza di Giorgio Schiavone[40]. Nella *Madonna* della Galleria Sabauda di Torino o in quella della National Gallery di Londra, il pittore dalmata riprese in sostanza la stessa formula compositiva già codificata dalla *Madonna*

---

[37] ARMSTRONG 1976, p. 15; BONICATTI 1964, pp. 13-25.

[38] DE NICOLÒ SALMAZO 1990, p. 520; CHRISTIANSEN 1992[a], p. 96.

[39] Secondo BOSKOVITS (1977, p. 66 nota 53) la formula compositiva della *Madonna* di Squarcione ricorderebbe quella della *Madonna* dello Zoppo. Al contrario, CHAPMAN (1999, p. 210) ha sottolineato lo iato evidente che separa, soprattutto in termini di resa volumetrica e impostazione spaziale, questi due dipinti.

[40] «Georgius, filius quondam ser Thomasij Colinovich de Sebenico» entrò nella bottega di Pontecorvo il 28 marzo 1456 (LAZZARINI 1908, pp. 157-159 doc. XLV), dunque a pochi mesi di distanza dalla definitiva rottura tra lo Zoppo e Squarcione, avvenuta il 9 ottobre del 1455. In base al contratto, la permanenza di Schiavone sarebbe durata, come da norma, all'incirca tre anni. Sul pittore dalmata: PRIJATELJ 1960, pp. 47-63; DE NICOLÒ SALMAZO 1990, pp. 524-527; CALLEGARI 1997, ed. 1998, pp. 63-84; CASU 2001, pp. 37-54.

Wimborne[41], anche se buona parte delle coincidenze derivano da una comune dipendenza dai medesimi esemplari pittorici e scultorei. Ma è proprio nel modo di rapportarsi a tali modelli che traspare tutta la distanza intellettuale e qualitativa tra questi due artisti: a fronte delle più audaci rielaborazioni zoppesche, guidate da uno spirito emulativo e talvolta perfino dissacrante, lo Schiavone sembra piuttosto un assemblatore seriale di invenzioni altrui: se è vero, insomma, che per il pittore dalmata «è un po' tutto uguale, la *musca depicta* alla fiamminga e il *San Giovanni Battista* Martelli di Donatello»[42], lo stesso non può dirsi per lo Zoppo, quasi sempre capace di confrontarsi liberamente anche con le fonti più illustri[43]. Da questo punto di vista, l'approccio di Marco è semmai più simile a quello di Mantegna, più interessato cioè ai valori spaziali e volumetrici trasmessi dai prototipi scultorei, che non a replicarne pedissequamente gli schemi compositivi: le analogie tra la *Madonna* Butler (New York, Metropolitan Museum, inv. 32.100.97) e alcuni rilievi donatelliani sono talmente evidenti da aver suggerito alla critica numerosi confronti[44], ma non si può dire che il legame si risolva in una trascrizione letterale.

C'è da dire che l'influenza di Donatello ebbe un peso determinante anche sotto un altro aspetto, forse ancora più sottile: il pittoricismo vibrante delle statue del Santo, con le loro raffinate modulazioni chiaroscurali, l'inquieto alternarsi di ombre livide e barbaglî improvvisi, finì per generare nuove esigenze visive. Nei dipinti di Pizolo e del giovane Mantegna, come nella stessa *Madonna* Wimborne, una luce granulosa e sgusciante si addensa sulle creste dei panneggi e sulle parti in aggetto, come a voler simulare il lucore metallico dei magnifici bronzi antoniani. Fu proprio la straordinaria impressione suscitata dall'altare del Santo ad alimentare quella «favola lapimetallica» in cui gli angioletti sembrano «di bronzo, di cornalina, o di stagno» e perfino gli individui sono «pensati nella materia di una dendràgata»[45]:

---

41 KOKOLE 1990, p. 50.

42 CAVAZZINI, GALLI 2008, p. 56.

43 Alcuni studiosi, per esempio ARMSTRONG (1976, p. 23) e KOKOLE (1990, p. 50), hanno sottolineato come la posa del Bambino che compare nella tela del Louvre possa derivare dalla celeberrima *Madonna Pazzi* di Donatello, conservata al Bode Museum di Berlino (inv. SKS 51: V. KRAHN, in *La primavera* 2013, p. 432 cat. VIII.5). Il rilievo marmoreo risale agli anni Venti del Quattrocento, ma godette in effetti di un'immensa fortuna ed è dunque possibile che lo Zoppo ne conoscesse una delle numerose repliche eseguite in diversi materiali, tra cui alcuni calchi in stucco policromi, come quello conservato al Louvre (inv. RF, 744; *Id.*, in *La primavera* 2013, p. 434 cat. VIII.6). In ogni caso, proprio il possibile confronto con un prototipo così illustre e ripetutamente copiato come la *Madonna Pazzi* dimostra di fatto l'attitudine dello Zoppo ad impegnarsi in ingegnose rielaborazioni, piuttosto che adagiarsi su più banali riprese *ad litteram*.

44 POPE-HENNESSY 1976, ed. 1980, p. 82; K. CHRISTIANSEN, in *Andrea Mantegna* 1992, pp. 138-140 cat. 12; S. FUMIAN, in *Mantegna* 2006, p. 198 cat. 28.

45 LONGHI 1926, ed. 1967, I, p. 87.

come se una patina metallica, liscia e riflettente, si fosse posata sulla pelle fenomenica delle cose e il mondo stesso fosse stato fabbricato nella fucina di Donatello.

Questo «amore forsennato […] per la magia del materiale scultorio»[46] spinse i pittori a contraffare non solo l'aspetto delle superfici preziose, ma anche gli effimeri riverberi generati su di essi dalla luce[47]. Si trattava peraltro di una sfida già lanciata, su altre premesse, dai pittori fiamminghi, ma ben presente anche ad Alberti quando biasimava «chi adopera molto in sue storie oro […] però che nei colori imitando i razzi de l'oro, sta più ammirazione e lode a l'artefice»[48]. Non vi è dubbio che l'ammirazione quasi feticistica per l'altare del Santo generò tra i pittori padovani una nuova moda metallurgica: abbandonati i vecchi punzoni, le aureole si trasformarono in solidi dischi specchianti e perfino le ciocche dei capelli finirono per somigliare a lamelle arricciate. A guardare la *Madonna* dello Zoppo, o la *Santa Eufemia* [fig. 1-b] di Mantegna, vengono in mente certe principesse barbare, altere vestali che indossano corone degne di Teodolinda, fermagli di perle, monili pregiati. Le vesti, che siano velluti o broccati, sono punteggiate da borchie e bottoni che rilucono d'oro, come gli orli profilati dei manti.

La lezione di Donatello, in questo preceduta dagli esempi di Filippo Lippi, servì dunque a instillare una nuova sensibilità luministica ed è per questo che nella *Madonna* dello Zoppo le ombre soffuse si alternano a improvvisi bagliori e un lume lattiginoso sguscia sulle superfici, specie sulla veste rossa della Vergine, che ribolle di creste fluorescenti, intervallate da minuscole pieghe alveolari [fig. 1-q]. È un modo tutto irrazionale di interpretare l'organico vitalismo dei panneggi donatelliani [fig. 1-p], più prossimo ai modi di Pizolo che al più severo *ductus* mantegnesco[49].

Pizolo e Mantegna non sono comunque gli unici riferimenti pittorici chiamati in causa dal dipinto dello Zoppo, in cui è evidente anche una forte componente lippesca. Al di là di certi dettagli o elementi esornativi, come il turgido ricasco del velo mariano o la variopinta qualità di marmi che incrostano l'edicola, è proprio l'intera composizione a non poter prescindere dagli esempi del pittore carmelitano, certo

---

46 *Ibid.*

47 DE MARCHI 2004, pp. 70-71.

48 ALBERTI, *De pictura*, ed. 1973, p. 88; ed. 2011, p. 297. Altrettanto esplicito è poi quest'altro passo del *De pictura*: «a me darai cosa niuna tanto preziosa, quale non sia per la pittura molto più cara e molto più graziosa fatta. L'avorio, le gemme e simili care cose per mano del pittore diventano più preziose; e anque l'oro, lavorato con arte di pittura, si contrapesa con molto più oro» (*ID.*, *De pictura*, ed. 1973, p. 44; ed. 2011, p. 249).

49 È interessante notare come le indagini riflettografiche effettuate sulla tela abbiano rivelato, oltre alle incisioni guida segnate dal pittore, un disegno preparatorio sommario, eseguito con un tratteggio largo e sintetico, ben distante dal rigore grafico di Andrea, ma più simile alle più veloci sprezzature di Pizolo (A. DE NICOLÒ SALMAZO, in *Mantegna* 2006, p. 244 cat. 48; BANZATO 2010, pp. 85-87).

rivisti alla luce dei nuovi rilievi prodotti da Donatello e della sua scuola[50]. Come possibili archetipi si potrebbero citare la *Madonna col Bambino* già in collezione Loeser[51] e quella attualmente conservata nella Galleria degli Alberti a Prato [fig. 1-e][52], entrambe risalenti, con buona probabilità, al periodo padovano di Lippi.

Può sorprendere che lo Zoppo decidesse di recuperare, a vent'anni di distanza, questi modelli, che però spiegano certe qualità eterodosse della *Madonna* Wimborne: per esempio, la sproporzione tra la figura della Vergine e le dimensioni risicate della nicchia, un tratto che appare perfettamente in linea «con i vistosi anacoluti […], l'intasamento dello spazio per troppa esuberanza plastica, che contraddistinguono le ricerche del Lippi all'altezza della *Madonna* Vitelleschi»[53]. Il confronto mi sembra che valga anche da un punto di vista strettamente tipologico: i putti grassocci che stanno attorno alla Vergine zoppesca [fig. 1-o] non hanno nulla di quella grazia neo-attica così tipica degli spiritelli di Donatello [fig. 1-m] e semmai ricordano, coi loro volti enfiati e le membra un po' tozze, le creature più pingui di fra' Filippo o al massimo quelle di Pizolo [fig. 1-n][54]. In chiave lippesca, anziché pier-

---

50 DE MARCHI 1996[b], pp. 13-14.

51 Ivi, p. 14.

52 Ivi, pp. 12-13, 21-22 nota 53; C. GNONI MAVARELLI, in *Da Donatello* 2013, p. 150 cat. 4.1. Sul soggiorno padovano di Lippi: FIOCCO 1936; ROWLANDS 1989; RUDA 1993, pp. 26, 515 doc. 3; DE MARCHI 1996[b]. Si è molto discusso sulla possibile provenienza padovana di un altro dipinto di Lippi, ossia il trittico formato dalle due tavole con i *Santi Agostino e Ambrogio*, *Gregorio e Girolamo* dell'Accademia Albertina di Torino (invv. 140-141) e, al centro, la *Madonna col Bambino* del Metropolitan Museum di New York (inv. 49.7.9). Ad avanzare questa ipotesi sono stati ROWLANDS (1983, pp. 38-42, 96-98) e HUMFREY (1994, pp. 146-147). In effetti, la solidità scultorea delle figure o il particolare apparato architettonico e decorativo utilizzato da Lippi hanno molto in comune con la pittura padovana di metà secolo. Impressionanti sono poi certe forzature espressive ispirate a Donatello: si guardi il volto contratto del san Gregorio, molto simile a quello dell'omologo santo dipinto da Pizolo agli Eremitani [fig. 1-c] o il profilo aggrottato del sant'Ambrogio che ritorna nel sant'Antonio Abate del polittico di Squarcione. Già BERENSON (1932, p. 21) notava in effetti che i «SS. Gerolamo e Gregorio potrebbero aver servito da ispirazione agli artisti veneti», sebbene ritenesse che il complesso diviso tra Torino e New York fosse posteriore alla *Madonna* di Tarquinia firmata da Lippi nel 1437 e quindi successivo al soggiorno padovano del pittore. A parte RUDA (1993, pp. 84-85, 387-389 cat. 17a), che sovvertiva il rapporto cronologico tra la tavola di Palazzo Barberini e il *Trittico dei Dottori*, quasi tutti gli studiosi sono giustamente concordi nel datare quest'ultimo non prima del 1438-40, il che contrasta con la pur suggestiva ipotesi di Rowlands e Humfrey (su questo punto: DE MARCHI 1996[b], p. 15 nota 2; K. CHRISTIANSEN, in *Fra Carnevale* 2004, pp. 138-143 cat. 1a).

53 DE MARCHI 1996[b], p. 8.

54 Non meno pertinente mi sembra infatti il confronto con i putti dipinti da Pizolo agli Eremitani, per esempio quelli che circondano il *Padre Eterno* affrescato sulla tribuna. FAVARETTO (1999, pp. 243-244) ha addirittura suggerito che gli angioletti dello Zoppo potrebbero rivelare la conoscenza dei due rilievi romani con putti conservati al Museo Archeologico Nazionale di Venezia (invv. 9a; 39b: M. SEDIARI, in *La primavera* 2013, p. 342 cat. IV.I). Le due lastre, provenienti da San Vitale a Ravenna, godettero a lungo di una grande visibilità a Venezia, poiché erano collocate su un'arcata che collegava Piazza San Marco

francescana[55], mi pare che debba intendersi non solo l'utilizzo di una luce grumosa, ma pure il ricorso a certe ombre fumose e ribassate. Fu certamente da Lippi che lo Zoppo ricavò l'artificio dei due angioletti che occhieggiano, immersi nella penombra, a tergo della Madonna [fig. 1-h][56]. La stessa idea ricorre infatti in alcuni dipinti eseguiti dal toscano negli anni immediatamente precedenti al suo soggiorno in Veneto, per esempio nel trittico del Fitz-william Museum di Cambridge (inv. 559) [fig. 1-g][57]. Si tratta di una soluzione sofisticata, che lo stesso Lippi aveva desunto dalla cantoria di Luca della Robbia e che ebbe un certo successo in Nord Italia, tanto da essere riutilizzata perfino da Mantegna nella pala di San Zeno[58].

Se i lavori eseguiti da Lippi a Padova avevano alle spalle un dialogo serrato con i fatti più moderni e sperimentali della scultura fiorentina, diventa chiaro come nell'ambiente padovano essi venissero finalmente intesi «solo quando vi si riproposero delle premesse analoghe, quando le provocazioni della scultura donatelliana offrirono le condizioni perché le ricerche dei pittori più giovani […] ripartissero su nuove basi»[59].

La riattivazione dei modelli lippeschi fu dunque stimolata proprio dal desiderio di confrontarsi con l'arte di Donatello, di trasferirne in pittura i valori plastici e le idee

---

alla Frezzeria. Come mi conferma Elena Cera, il putto-telamone alla destra della Vergine potrebbe riflettere la conoscenza dei *Troni* (di Saturno o di Nettuno), che certamente costituirono un modello ben noto a Donatello e alla sua cerchia, come dimostra ad esempio una placchetta metallica del Bode Museum di Berlino (inv. SKS 1024), in cui compare una citazione letterale dei putti del *Trono di Saturno* (KRAHN 2003, pp. 32-35 cat. 1). Per l'uso dei *Troni* da parte di Donatello e dei suoi: CAGLIOTI 1993, pp. 9-11, 24 note 62-66. Per i putti veneziani del *Trono di Saturno*, parte del celebre ciclo dei cosiddetti *Troni ravennati*: RICCI 1909; BESCHI 1984-85, pp. 37-80; GREGORI 2003, pp. 114-116; F. PAOLUCCI, in *In the Light* 2003, I, p. 129 cat. I.1a-I.1b.

[55] DE NICOLÒ SALMAZO 1990, p. 523; *Ead.* 1993[b], p. 52; *Ead.*, in *Mantegna* 2006, p. 244 cat. 48.

[56] CALLEGARI 1996, ed. 1998, p. 54.

[57] Sul trittico di Cambridge si veda RUDA (1993, pp. 53-67, 369-371 cat. 5), ma anche A. DE MARCHI (in *Masaccio* 2002, pp. 190-192 cat. 31) e A. GALLI, in *Da Jacopo della Quercia* 2010, p. 290 cat. C.42). Vorrei notare che VOLPE (1956, pp. 43-44) aveva riferito il dipinto proprio al tempo padovano di Lippi: lo studioso immaginava appunto la possibile influenza esercitata da un'opera del genere sulla cerchia di Squarcione. Anche se l'ipotesi non è in effetti praticabile per vari motivi, non ultima la presenza di sant'Ansano che sembra rimandare a una destinazione toscana del dipinto, l'intuizione di Volpe resta comunque notevole.

[58] Secondo A. DE NICOLÒ SALMAZO (in *Mantegna* 2006, p. 244 cat. 48) «il confronto più stringente per le due teste angeliche» dipinte dallo Zoppo andrebbe istituito con la stessa pala di San Zeno e ciò potrebbe avere addirittura «qualche riflesso sulla determinazione della cronologia del lavoro del Mantegna, che dai documenti sappiamo già avviata all'inizio del 1457». Non credo però che sia necessario forzare la cronologia del dipinto veronese di Andrea solo per spiegare quella che a tutti gli effetti parrebbe una semplice coincidenza derivata dai prototipi comuni di Lippi.

[59] DE MARCHI 1996[b], p. 11.

compositive: fu così che le opere lasciate in città da fra' Filippo, a lungo incomprese, divennero d'improvviso una testimonianza eloquente di come la pittura potesse interagire con le difficili invenzioni degli scultori. E che lo Zoppo in particolare avesse guardato con grande attenzione alle opere padovane di Lippi è dimostrato, oltre che dalla stessa *Madonna* di Parigi, dal riutilizzo costante che egli fece anche in seguito di precise idee dell'artista toscano.

La «MADONA DEL ZOPO DI SQUARCIONE» a Bucarest

Un'incerta iscrizione sembrerebbe rivendicare allo Zoppo «di Squarcione» un altro dipinto che, a dispetto dei vari restauri, versa in condizioni a dir poco rovinose: si tratta della piccola tavola raffigurante la *Madonna col Bambino fra sei santi e due devoti* del Muzeul Naţional de Artă al României di Bucarest (inv. 657/8623) [fig. 2-a][60]. Lungo i bordi laterali della spalliera del trono si può infatti leggere «MADONA DEL ZOPO / DI SQUARCIONE»: si tratta di una segnatura a dir poco sospetta, in primo luogo perché inserita in una posizione del tutto inconsueta e non nel solito cartellino dipinto, ma anche perché la grafia con una sola «p» non trova alcun riscontro in altre firme note del maestro bolognese. Proprio queste stranezze persuasero Kristeller a negare l'autenticità di tale iscrizione[61], che tuttavia si è rivelata coeva al dipinto, almeno in base alle più recenti indagini diagnostiche[62]. La firma fu ritenuta autentica da Cavalcaselle[63], quando la tavola si trovava ancora a Parigi, in casa del principe Napoleone[64]. Anche Venturi[65] e Fiocco[66] reputarono il dipinto, nel frattempo passato nelle collezioni di Carlo I di Romania, opera tipica del primo tempo

[60] Un primo restauro fu eseguito all'inizio degli anni Novanta del Novecento (T. ENESCU, in *Capolavori* 1991, pp. 30-33 cat. 2). Un ulteriore e più recente intervento conservativo risale invece al 2006 (A. NANTE, in *Mantegna* 2006, p. 220 cat. 38). La tavola, decurtata lungo tutti e quattro i lati, misura 26,4 x 22,1 cm.

[61] KRISTELLER 1901, p. 53 nota 1.

[62] T. ENESCU, in *Capolavori* 1991, p. 30 cat. 2.

[63] CROWE, CAVALCASELLE 1871, I, p. 347.

[64] Il piccolo dipinto comparve, sotto il nome di Squarcione, nel catalogo di una vendita londinese di opere provenienti dalla collezione del principe Joseph Charles Paul Bonaparte, detto Jérôme Napoleon (*Catalogue* 1872, p. 29 cat. 323), che a sua volta l'aveva acquisito tramite Otto Mündler dalla collezione Weber di Venezia. Per una completa rassegna dei passaggi collezionistici della tavoletta di Bucarest: T. ENESCU, in *Capolavori* 1991, p. 30 cat. 2.

[65] VENTURI 1914, pp. 23-24, 36-37.

[66] FIOCCO 1937[a], p. 1020.

padovano dello Zoppo e così fece Ruhmer nella sua monografia sul pittore[67]. Eppure la tavoletta di Bucarest non compare mai come opera di Marco negli indici di Berenson, se non in maniera dubbiosa nell'edizione postuma delle *Italian Pictures*[68]. Ancora più esplicito il dissenso di Roberto Longhi, che in una comunicazione orale al Museo di Bucarest suggeriva il nome alternativo di Giorgio Schiavone[69], poi sostenuto con determinazione da Alberta De Nicolò Salmazo[70]. Quest'ultima proposta mi pare molto ragionevole, anche se negli ultimi anni sembra aver ripreso forza l'idea di «dare credito all'iscrizione e considerare il piccolissimo dipinto di Bucarest un'opera, mal conservata, di Zoppo»[71].

A dispetto della firma, comunque bislacca, la tavoletta di Bucarest non esibisce quella straripante forza volumetrica che caratterizza la tela parigina dello «Zoppo di Squarcione». Il confronto tra l'imponente *Madonna* del Louvre e la smilza figura posta al centro del dipinto rumeno appare in questo senso abbastanza impietoso, come peraltro aveva ben notato Lilian Armstrong, che difatti espungeva la paletta dal catalogo dello Zoppo[72]. L'inedita combinazione tra due tipologie iconografiche distinte, la Madonna in trono raffigurata come *Mater misericordiae*, non giova certo alla coerenza dell'immagine e alla fine non risulta ben chiaro se il pittore intendesse ritrarre la Vergine in piedi o seduta[73]. Fatto sta che la postura della Madonna risulta tanto goffa e innaturale che il povero Bambino sembra quasi fluttuare sulle sue ginocchia, anziché trovarvi un solido appoggio. Ben più salda appare in confronto la presa della *Madonna* Wimborne, che serra al petto con entrambe le mani il suo bimbo avido di latte. Come mettere poi sullo stesso piano la complessa edicola ar-

---

[67] RUHMER 1966, pp. 25, 27-28, 58. Lo studioso coglieva comunque tutta la problematicità dell'attribuzione allo Zoppo e infatti scriveva: «se rimaniamo nell'ambito della critica stilistica dobbiamo presupporre per la *Madonna* di Bucarest lo stesso autore della *Madonna* della Galleria Sabauda a cui la legano continui rapporti di somiglianza» (ivi, p. 28). Dunque, Ruhmer si era reso ben conto delle strettissime affinità che legano la paletta di Bucarest alle opere di Giorgio Schiavone, ma poi concludeva stranamente in favore dello Zoppo.

[68] BERENSON 1968, I, p. 457.

[69] Il parere di Longhi, espresso oralmente nel 1959, è stato reso noto da T. ENESCU (in *Capolavori* 1991, p. 30 cat. 2).

[70] DE NICOLÒ SALMAZO 1993[b], pp. 54-60. L'opinione della studiosa è stata ribadita da CALLEGARI (1996, ed. 1998, p. 45) e A. NANTE (in *Mantegna* 2006, p. 220 cat. 38).

[71] A. GALANSINO, in *Mantegna* 2008, p. 94 cat. 20. Così anche D. THIÉBAUT, in *Nouvelles acquisitions* 1983, p. 82; DE MARCHI 2008, p. 93 nota 156; *Id*. 2012, p. 168.

[72] ARMSTRONG 1976, pp. 111-115. C'è da dire che la studiosa non avanzava nessuna proposta alternativa.

[73] Su questa eccentrica combinazione iconografica ha insistito soprattutto ARMSTRONG (1976, pp. 112-114), ma anche DE NICOLÒ SALMAZO (1993[b], p. 55).

chitettonica in cui alberga la Vergine di Parigi e la lapide oblunga che fa da schienale a quella di Bucarest? Vi è insomma un vero baratro mentale e qualitativo tra i due dipinti ed è davvero improbabile che entrambi possano spettare allo stesso Zoppo intorno al 1455.

Credo che esistano invece forti argomenti a sostegno di un'attribuzione a Giorgio Schiavone: non è necessario indicare un preciso dipinto di Ćulinović per ritrovare gli stessi putti grassocci e bolsi che compaiono nella tavola di Bucarest. Soprattutto mi sembra che il profilo puntuto del committente inginocchiato [fig. 2-d] possa quasi sovrapporsi al *Ritratto virile* su pergamena conservato al Musée Jacquemart-André [fig. 2-e], forse il vero capolavoro dello Schiavone[74]. Come ulteriore prova si potrebbero confrontare le due coppie di santi del Museo Diocesano di Padova, che in origine fungevano da ali di un trittico eseguito per la locale chiesa di San Francesco Grande [figg. 2-b/c][75]: le figure dei santi Ludovico e Antonio da Padova a sinistra, Francesco e Antonio Abate a destra, sono disposte in maniera analoga ai due terzetti che affiancano il trono della Vergine nella tavola rumena. Quasi identici appaiono inoltre i tratti legnosi e fin troppo squadrati dei visi, gli sguardi inespressivi, il modo un po' piatto di stirare i panneggi.

La questione attributiva non esaurisce però tutti i problemi posti dal piccolo dipinto di Bucarest che rappresenta, almeno in pittura, il primo esempio noto di *Sacra conversazione* riferibile al contesto padovano. Ciò che sorprende è soprattutto la collocazione del gruppo di santi attorno alla Vergine, disposti lungo linee diagonali che convergono verso il trono, mentre le loro altezze digradano via via che ci si avvicina al punto focale della visione: una soluzione persino più ardita di quella adottata nella pala fittile della cappella Ovetari, che pure costituiva già un buon esempio di messa in scena entro uno spazio unificato, ma costituita da figure poste in sequenza sullo stesso piano. La concezione spaziale della tavola di Bucarest sembra perciò approssimarsi più direttamente all'assetto originario dell'altare di Donatello al Santo, in cui le varie statue monumentali dovevano disporsi ai lati dello scranno mariano secondo una netta scalatura. Non si può negare tuttavia che l'autore del dipinto tradisca un evidente impaccio nella disposizione delle figure e una scarsa familiarità con le problematiche prospettiche e proporzionali sottese a una composizione così ambiziosa. È dunque impensabile che questo maldestro pittore, quasi certamente uno Schiavone alle prime armi, possa essersi avventurato in un'impresa tanto ardita senza alcun precedente autorevole: è più logico pensare che egli si fosse limitato a copiare un modello mes-

---

[74] Sulla pergamena (incollata su tavola) del Jacquemart-André (inv. MJAP-P 1817-1): A. NANTE, in *Mantegna* 2006, p. 228 cat. 41.

[75] Sul trittico, completato al centro dalla *Madonna col Bambino in trono* della Gemäldegalerie di Berlino (inv. 1162): CALLEGARI 1997, ed. 1998, pp. 76-84; A. NANTE, in *Mantegna* 2006, pp. 284-285 cat. 66-67. Il confronto tra la paletta di Bucarest e il dipinto di Schiavone per San Francesco Grande è stato opportunamente avanzato dalla DE NICOLÒ SALMAZO 1993[b], p. 59.

so a punto da un artista davvero all'avanguardia, probabilmente quello stesso Zoppo che era stato suo immediato predecessore nella bottega di Pontecorvo. Che Schiavone fosse ben disposto a riutilizzare senza troppi scrupoli le invenzioni altrui è un dato abbastanza assodato e non può quindi stupire che in occasione di una piccola commissione egli potesse decidere di appoggiarsi a un'invenzione già collaudata. È infatti plausibile che il piccolo dipinto di Bucarest non fosse altro che un'anconetta o un altarolo portatile, destinato alla devozione privata. Secondo un'ipotesi alternativa, sostenuta dalla De Nicolò Salmazo, la tavoletta dello Schiavone sarebbe invece una «copia in formato ridotto di un dipinto d'altare»[76], realizzato dallo Zoppo durante il suo soggiorno nella bottega di Squarcione, il che spiegherebbe la scelta curiosa di riportarne (malamente) anche la firma: una pratica che sembrerebbe del tutto improbabile o al limite da accademia neoclassica se non sapessimo da Vasari che Squarcione incitava gli allievi a esercitarsi sui «quadri di pitture che in tela si fece venire di diversi luoghi»[77].

Mi domando però se alla base del piccolo dipinto di Ćulinović non ci fosse piuttosto uno studio di composizione dello Zoppo, oppure un vero e proprio *presentation drawing*, simile a quello di Cosmè Tura al British Museum (inv. 1885,0509.1613)[78]: sappiamo che Squarcione doveva conservare materiali grafici di questo genere, come attesta il caso del foglio raffigurante la *Mola mistica* «di man de Nicolò Pizolo», che peraltro servì da modello a una pala di analogo soggetto eseguita da Pietro Calzetta al Santo di Padova.

La *Sacra conversazione* di Bucarest sembra in ogni caso rimandare a un lavoro ignoto dello "Zoppo di Squarcione": che si trattasse di una pala d'altare vera e propria o di un semplice disegno progettuale si avrebbe comunque la prova di un precoce interessamento di Marco per uno dei problemi cruciali della pittura moderna, ossia l'organizzazione di un gruppo di figure proporzionalmente scalate entro un unico spazio prospettico. Fu ovviamente l'esempio supremo dell'altare del Santo a stimolare questo tipo di ricerche tra gli artisti padani e non è dunque necessario supporre che lo Zoppo avesse bisogno di appoggiarsi alla perduta pala di Santa Sofia, eseguita da Mantegna tra il 1447 e il 1448. Questa ipotesi, più volte sostenuta da Alberta De Nicolò Salmazo, si basa peraltro su un assunto indimostrabile, ossia che il dipinto mantegnesco fosse già una pala quadra, per di più esemplata sul mo-

---

[76] DE NICOLÒ SALMAZO 1993[a], p. 24; *Ead*. 1993[b], p. 59.

[77] VASARI 1550-1568, ed. 1971, III, p. 548.

[78] Sul disegno di Cosmè Tura al British: M. FERRETTI, in *Le muse* 1991, II, pp. 337-342 cat. 84; CHAPMAN 1998, pp. 61-62 cat. 13; D. GODFREY, in *Figure* 2011, pp. 144-145 cat. 24. È significativo che il disegno turiano, quasi certamente un modelletto da presentare al committente, sia stato spesso collegato a un altare di dimensioni ridotte o a una piccola tavola devozionale (POPHAM, POUNCEY 1950, I, p. 158 cat. 256; RUHMER 1958, p. 37; M. FERRETTI, in *Le muse* 1991, II, p. 342 cat. 84; D. GODFREY, in *Figure* 2011, p. 144 cat. 24).

dello donatelliano[79]. Dai documenti e dalle descrizioni antiche di questo dipinto, che era appunto collocato sull'altare maggiore della chiesa padovana di Santa Sofia, si può solo dedurre che al centro doveva comparirvi l'immagine della Vergine Maria e ai lati altre figure non meglio specificate[80]. È comunque verosimile che l'iconografia complessiva dell'altare fosse legata alla *devotio* francescana, visto che il committente Bartolomeo di Gregorio apparteneva a una confraternita affiliata all'ordine,

[79] Secondo la DE NICOLÒ SALMAZO (1993[a], pp. 21-26; *Ead.* 1993[b], pp. 58-59) la composizione di Bucarest e il suo possibile prototipo zoppesco avrebbero rispecchiato l'impaginazione della pala di Santa Sofia di Mantegna, che a sua volta sarebbe stata «una reazione per così dire a caldo al crescere dell'altare del Santo» (*Ead.* 1993[a], p. 21).

[80] La prima testimonianza antica sulla pala di Santa Sofia è quella fornita da SCARDEONE (1560, p. 372), che oltre a riportare l'iscrizione apposta sul dipinto da Mantegna cita solamente la presenza di una «icona Mariae Virginis». Vanno poi ricordati i versi in dialetto padovano di Giovanni Battista MAGANZA (*La quarta parte* 1583, p. 66*r*): «E chi uorà guardare / su l'altar grande de Santa Sophia, / sotto a i pie d'una Verghene Maria, / questa no xe bosia, / el verà scritto, che quel Barba Andrea / Mantegna, iera Pauan, e sì n'haea / vint'agni, che'l fasea / si belle impenzaure», da cui si apprende l'originaria collocazione della pala sull'altare maggiore della chiesa e il fatto che la firma del pittore doveva trovarsi ai piedi della Madonna. Anche VASARI (1550-1568, ed. 1971, III, p. 548) ricorda che Andrea aveva dipinto, «che non aveva più che 17 anni, la tavola dell'altar maggiore di S. Sofia di Padoa». Il contratto originale della pala di Santa Sofia non è stato mai rintracciato. Si conosce però un atto giudiziario del 20 dicembre 1447, in cui Mantegna viene citato come destinatario di una commissione per un'«anconam», richiestagli dal fornaio Bartolomeo di Gregorio, che a quella data risultava ormai morto (RIGONI 1929-30, ed. 1970, p. 58 nota 3). Questo personaggio, che nel 1429 aveva già commissionato ad Egidio da Wiener Neustadt la *Vesperbild* in pietra policroma tutt'oggi in Santa Sofia (ivi, pp. 57-73), era appartenuto in vita alla «fratalea intemerate et gloriosissime virginis matris Mariae et preclari Sancti Antonii» (LAZZARINI 1908, p. 171 doc. LXV). Fu quest'ultima, a cui il fornaio aveva lasciato tramite testamento tutti i suoi beni (DE SANDRE GASPARINI 1976, pp. 194-197), a gestire la commissione affidata a Mantegna, che ancora il 17 agosto 1448 ricevette un perentorio sollecito di consegna (PUPPI 1975, p. 4). Sappiamo, però, che il 16 ottobre il pittore venne definitivamente liquidato con una somma superiore a quella originariamente pattuita (32 lire e 16 soldi, da aggiungere ai 40 ducati d'oro già ottenuti), poiché in corso d'opera aveva dipinto «aliquas alias ymagines et alia opera ipsi ancone, ultra quod teneretur» (LAZZARINI 1908, p. 171 doc. LXV). Si è molto discusso sulla natura di questa integrazione: DE NICOLÒ SALMAZO (1993[a], p. 26), per esempio, ha suggerito che «nella sua più precoce fase di dialogo con Donatello» Mantegna avesse voluto cogliere «l'aspetto sostanziale dell'invenzione del fiorentino, la messa in scena cioè di un gruppo di figure riunite in uno spazio unico». SHAW, BOCCIA SHAW (1989, p. 48) hanno più giustamente ipotizzato che l'ancona di Santa Sofia fosse dotata fin dall'origine di una cornice gotica e che fosse dunque impossibile per Mantegna modificare tale assetto. I due studiosi supponevano perciò che il pittore avesse aggiunto in un secondo tempo una predella, forse dopo aver visto il modelletto «forme sceu picture» della pala Ovetari, presentato ai committenti il 18 maggio 1448 (LAZZARINI 1908, p. 194 doc. XCVI). Mi sembra però che l'espressione «aliquas alias ymagines» possa piuttosto riferirsi al cambiamento, oppure all'aggiunta, di alcune figure del registro principale, che magari comportò una revisione e un ampliamento del primitivo progetto pattuito col fornaio Bartolomeo di Gregorio: un caso analogo all'impresa del barco della Carità a Venezia, guidata più di un decennio dopo da Giovanni Bellini, che comportò varie modifiche iconografiche e strutturali rispetto al programma iniziale, anche se in quel frangente si operò piuttosto una riduzione e si passò dall'idea di ordinare dei pentittici («Sancti V in V campi»: FOGOLARI 1924, p. 110) all'effettiva realizzazione di trittici (GALLO 1949, p. 136).

ma questo non basta a stabilire che la pala di Mantegna fosse l'archetipo della tavoletta di Bucarest dipinta dallo Schiavone[81]. Ciò che mi rende scettico rispetto all'ipotesi della De Nicolò Salmazo è soprattutto il fatto che la pala di Santa Sofia doveva essere già in fase di elaborazione negli ultimi mesi del 1447, cioè ben prima che fosse presentato il progetto «forme sceu picture» della pala Ovetari e che lo stesso Donatello svelasse al pubblico il modello ligneo del suo altare in bronzo[82]: che un pittore nemmeno ventenne riuscisse ad anticipare tutti sul tema scottante della *Sacra conversazione* in uno spazio unificato sembra in effetti un po' troppo, perfino per il genio di Mantegna. Intorno al 1455, quando Zoppo potrebbe aver eseguito il presunto dipinto o piuttosto il progetto grafico che servì da spunto allo Schiavone, i tempi erano senz'altro più maturi e non è affatto impossibile che Marco decidesse di confrontarsi autonomamente con l'aureo prototipo ormai messo in campo da Donatello. D'altronde, il pittore emiliano fu spesso capace nel corso della sua carriera di elaborare complesse macchine d'altare, non solo aggiornate sui nuovi canoni, ma spesso in grado di fornire un contribuito nuovo e fecondo al problema. Il risultato più alto della sua personale ricerca, almeno in termini compositivi, fu certamente la pala di Pesaro, eseguita a Venezia nel 1471: mai prima di allora si era vista una *Sacra conversazione* totalmente calata entro un paesaggio vasto e aperto, soluzione coraggiosa e carica di futuro [fig. 50; ill. p. 202]. Ma già con il *retablo* di San Clemente [tav. II; fig. 39-b], realizzato più di un decennio prima a Bologna insieme ad Agostino De Marchi, Zoppo ebbe il merito di divulgare in Emilia un nuovo tipo di ancona, aggiornata sui più moderni esempi padovani, dalla pala Ovetari al polittico di San Luca di Mantegna.

Il litigio col maestro e la fuga a Venezia

L'accordo tra Squarcione e lo Zoppo, stipulato nel maggio 1455, non durò molto a lungo. Non se ne conoscono le ragioni, ma sappiamo che fu Squarcione il primo a violare i patti, perché pretese di punto in bianco un cospicuo risarcimento per le spese sostenute nei mesi in cui aveva ospitato il suo talentuoso «discipulo», che nel frattempo era stato accolto come figlio adottivo ed erede designato di tutte le sostanze del maestro. Moschetti ipotizzava che Squarcione, nel frattempo convolato a nozze con una tale Domenica di maestro Giorgio da Milano, si fosse pentito di aver

[81] La contestuale presenza dei santi Ludovico, Francesco, Antonio da Padova e Bernardino da Siena, nonché l'abito da terziari indossato dai due devoti inginocchiati non lasciano dubbi sulla pertinenza francescana della tavoletta di Bucarest, ma questo non basta a stabilire un nesso stringente con la perduta "Madonna dei francescani" di Mantegna, ovvero la pala di Santa Sofia, come suggerito con insistenza dalla DE NICOLÒ SALMAZO (1993[a], pp. 21-22; *Ead*. 1993[b], p. 58).

[82] Il 13 giugno 1448, giorno della festa di sant'Antonio, Donatello allestì un altare ligneo «per demostrar el desegno de la pala over ancona ali forestieri» (SARTORI 1983, p. 222 n. 137).

promesso allo Zoppo la sua intera eredità e che cercasse di proposito un motivo per sciogliere ogni rapporto[83]. Un modo di agire che, come si è visto, doveva essere «come è sempremay de so costume», quello cioè di promettere «ale persone perfina tanto che li ha reducti et cavado el sugo desi et poi el fa question cum loro»[84].

La vertenza fu risolta grazie a un arbitrato che ebbe luogo a Padova il 9 ottobre del 1455[85] e ancora una volta fu Squarcione ad avere la peggio: non solo non gli fu concesso alcun rimborso, se non per l'ammontare di un cappello regalato al discepolo, ma venne perfino condannato a risarcire tutta la quantità di gesso che lo stesso Zoppo aveva fatto recapitare appositamente da Bologna. Il maestro fu inoltre costretto a ripagare l'allievo «pro omnibus picturis, quadris ac tellis pictis», nonché «designis» e «figuras» che egli aveva eseguito nei tanti mesi di permanenza nella bottega di Pontecorvo. Squarcione ottenne comunque la possibilità di saldare il proprio debito monetario, che venne stabilito in venti ducati d'oro, sotto forma «de picturis, improntis, medaleis et massericiis ad artem pictorie spectantibus», una permuta che lo Zoppo, ormai deciso ad avviare un'attività in proprio, dovette accettare di buon grado. L'arbitrato dell'ottobre 1455 ci tramanda un ulteriore dato di grande importanza: pare infatti che al momento della rottura col maestro Marco si fosse ormai trasferito in laguna, poiché le carte processuali lo definiscono più volte «habitator nunc Venetiis in contrata Sancti Canciani»[86], ovvero la contrada di San Canziano, nel sestiere di Cannaregio.

---

[83] LAZZARINI 1908, pp. 49-50. Si tratta però di una visione un po' troppo romanzata: anche il «virtuosus juvenis Johannes, filius magistri Vendramini», adottato da Squarcione nel settembre del 1466, fu destinatario come lo Zoppo di una donazione «inter vivos» da parte del maestro, che lo designò erede di «omnium et singulorum suorum bonorum tam mobilium, quam immobilium». Questo avvenne nonostante fosse ancora viva la nuova moglie di Squarcione, «dominam Dominicam», che Giovanni Vendramin si impegnava a «reputare, tractare et honorare […] in veram et bonam matrem» (ivi, p. 165 doc. LVII).

[84] Vedi *supra*, p. 63.

[85] *Regesto* docc. 3-4. Nel collegio giudicante figuravano, tra gli altri, il padre naturale di Marco e il maestro Pietro Maggi da Milano, che sarà chiamato da Andrea Mantegna come perito di parte in occasione della stima definitiva dei lavori eseguiti nella cappella Ovetari (RIGONI 1927-28, ed. 1970, pp. 21-22 doc. VIII).

[86] *Regesto* doc. 3.

4. DA VENEZIA A BOLOGNA

Il primo soggiorno veneziano (1455-58) e un possibile incontro con Filarete

Non è chiaro per quanto tempo il giovane artista decise di fermarsi a Venezia dopo la rottura con Squarcione: i documenti tacciono infatti fino al 16 novembre 1461, quando il nome di Marco Zoppo compare ormai sul libro paga dei fabbricieri di San Petronio a Bologna[1]. D'altra parte, non si hanno tracce di un suo ritorno in Emilia prima del 1459-60, che è poi la data a cui si può ormai ancorare il polittico del Collegio di Spagna[2]. La stessa firma che si legge sul dipinto, «OPERA DEL ZOPPO DA BOLOG/NIA», potrebbe forse dire qualcosa, come se il pittore volesse ribadire la propria origine bolognese dopo una lunga assenza. Ciò nonostante, quasi nessuno ha preso davvero in considerazione l'idea che lo Zoppo possa aver trascorso un periodo significativo a Venezia, proprio a seguito della sua intensa stagione padovana. Tra i pochi ad aver creduto a questa possibilità vi furono senz'altro Pallucchini[3] e soprattutto Volpe, che addirittura si spinse a giudicare questo primo soggiorno veneziano non «meno importante del discipulato in Padova» e altrettanto fondamentale per il «rapido accrescimento mentale dello Zoppo»[4]. Solo Ruhmer ha però tentato di raggruppare una serie di opere da ricondurre a questo ipotetico momento, ma nessuna delle sue proposte sembra cogliere nel segno[5]. Ciò non vuol dire che non si possano

---

[1] ROMANO 1984, p. 269.

[2] Sulla datazione del polittico del Collegio di Spagna entro il 1459-60: CALOGERO 2016, pp. 28-49. Una cronologia un poco più lasca è stata supposta da CAVALCA (2013, pp. 110-111, 322-323 cat. 7).

[3] PALLUCCHINI (1956-1957, I, p. 149) era infatti convinto che il primo soggiorno veneziano dello Zoppo «abbia avuto una reale influenza», che probabilmente aiutò quella «decantazione così nitida del colore» che in effetti si ammira nel polittico del Collegio di Spagna.

[4] VOLPE 1979, ed. 1993, p. 150 nota 1.

[5] Nella monografia di RUHMER (1966, pp. 35-39, 61-65) si trova infatti un intero capitolo dedicato al «primo soggiorno veneziano» dello Zoppo, collocato nella seconda metà degli anni Cinquanta, dunque a ruota del più noto e documentato tirocinio a Padova. Lo studioso proponeva di riferire a questo periodo lagunare la tavola (una spalliera) con la *Lapidazione dei vecchioni* già in galleria Bellini a Firenze e i due frammenti pubblicati da LONGHI (1940, ed. 1956, pp. 139-140) come *Martirio di san Cristoforo*, che raffigurano in realtà la cosiddetta *Leggenda del padre (o re) morto* e che lo Zoppo eseguì quasi certamente a Bologna (si veda *infra*, pp. 187-191). Ruhmer aggiungeva poi due fogli, uno frammentario con una *Donna che regge il caduceo* (Francoforte, Städel Museum, inv. 6970) e un altro con una *Figura femminile che cavalca un unicorno* (Bayonne, Musée Bonnat, inv. 1261), più giustamente ricondotti alla giovinezza di Marcantonio Raimondi (OBERHUBER 1988, pp. 63-65 figg. 5-7). Ruhmer si era inoltre convinto che lo Zoppo fosse l'ideatore dei *Tarocchi Sola Busca* (Milano, Pinacoteca di Brera, invv. 7685-7743, 7745-7763), ossia della famosa serie di carte da gioco incise a bulino e in genere riferite a un maestro di ambito ferrarese (M. FAIETTI, in *Le muse* 1991, II, pp. 262-277 cat. 71; ZUCHER 1997). Non mi

tentare altre strade: esiste anzi una testimonianza molto rilevante e sostanzialmente negletta, che di fatto fornisce una pista sicura e perfino un termine cronologico preciso per la biografia di Marco Ruggeri. In un passo del suo noto trattato, o meglio *Libro architettonico*, Antonio Averlino detto il Filarete racconta che:

> trovandomi a Vinegia a casa d'uno dipintore bolognese, invitandomi a collezione, mi pose innanzi certi frutti dipinti, fui tutto tentato di toglierne, ché senonché mi ritenni il tempo che non era, ma sanza fallo tanto parevano proprii, che se stato ci fusse delle naturali, non è dubbio che l'uomo sarebbe stato ingannato[6].

È più che probabile che questo «dipintore bolognese» possa essere proprio lo Zoppo, tanto più che esiste un bel carme dedicato da Raffaele Zovenzoni allo stesso «Marco Claudo bononiensi pictori», in cui si celebra la medesima abilità nel dipingere frutti talmente somiglianti al vero da poter ingannare perfino le mani esperte del mitico Fidia[7]. Filarete, così come Zovenzoni, utilizzò un aneddoto privato per attualizzare un famoso *topos* pliniano, ma questo non fa che confermare il

---

persuade l'idea di agganciare, come hanno proposto NATALE, SASSU (2007, pp. 55-57), i tarocchi e le varie incisioni collegate a due pannelli misconosciuti della Pinacoteca Nazionale di Bologna (invv. 209-210; S. KEMPERDICK, in *Pinacoteca* 2004, cat. 98 a-b), raffiguranti sul *recto* l'*Angelo annunciante* e la *Vergine annunciata* e sul *verso San Pietro* e *San Paolo*. Men che meno mi convince il nome di Nicola di Maestro Antonio, recentemente avanzato da DE MARCHI (2012) e L.P. GNACCOLINI (in *Il segreto* 2012, p. 79 cat. 1a) sulla base di confronti certamente ingegnosi, ma del tutto episodici. In linea di principio, ha però ragione DE MARCHI (2012, p. 61) a sottolineare come «le invenzioni più estreme e le stilizzazioni più aspre del nostro Quattrocento» non siano prerogative esclusive della scuola ferrarese, troppo spesso associata a ogni tipo di espressionismo. Mi pare infatti che la stravaganza vernacolare, le invenzioni umoristiche e le deformazioni grottesche che caratterizzano i *Tarocchi Sola Busca* rimandino piuttosto a quella particolare provincia mantegnesca che fu Verona, non tanto per la presenza di numerose iscrizioni interamente trascritte da HIND (1938, ed. 1978, I, p. 243 cat. E.II.1-78) e che rimandano inequivocabilmente al Veneto (SENATVS VENETVS, trionfo IIII, MARIO; «ANNO AB URBE CONDITA MLXX», trionfo XIIII, BOCHO; «S.P.Q.V.» [Senatus Populusque Venetus], trionfo XV, METELO; si aggiunga la presenza degli stemmi delle famiglie veneziane dei Sanudo e dei Venier: GNACCOLINI 2012, p. 51), ma per la possibilità di istituire precisi confronti con i disegni siglati col nome di Maestro Artemio che appartenevano all'album ora smembrato di Antonio II Badile (KARET, WINDOWS 2005, pp. 31-32 catt. 4*r*/2-6*r*/1, 33-34 catt. 7*r*-8*r*/1, 41-43 catt. 15*v*/1-15*v*/2, 44 cat. 18*r*). Sulla figura poco nota di Maestro Artemio: ROSSI 2010.

[6] AVERLINO, *Trattato*, ed. 1972, II, lib. XXIII, p. 665. Questo passo è stato messo in evidenza da GILBERT (1980, p. 90), che aveva già proposto una possibile identificazione del pittore bolognese menzionato da Filarete con Marco Zoppo: *Id*. 1976, p. 86.

[7] «MARCO CLAUDO BONONIENSI PICTORI / Legerat Alcides quae poma sororibus Afris, / Haec tua, Claude, mihi picta tabella dedit. / Decepere tuam (quid mirum?), Marce, puellam: / Phidiacas caperent talia poma manus». Questi versi celebrativi sono contenuti nel poema latino *Istrias*, l'opera forse più significativa del poeta *laureatus* Raffaele Zovenzoni, quasi certamente composta entro il 1474. A tutt'oggi, dell'*Istrias* esiste solo l'edizione («scarsamente attendibile» secondo PEROSA 1953, ed. 2000, p. 51) curata da ZILIOTTO 1950 (per il carme dedicato allo Zoppo si veda p. 123 n. 186). Questi versi di Zovenzoni sono stati intelligentemente commentati da AMES-LEWIS (2000, pp. 190-191), ma mi permetto di rinviare anche a CALOGERO 2017, p. 16.

riferimento allo Zoppo, poiché non si conosce un altro pittore bolognese residente a Venezia in quegli anni e così degno di essere implicitamente paragonato a Zeusi e Parrasio[8]. È sicuro, perché ben documentato da una serie di lettere conservate all'Archivio di Stato di Milano, che Filarete si recò a Venezia tra il marzo e l'aprile del 1458 per fare un disegno «de la casa» di Francesco Sforza a San Polo[9]. Averlino tornò in laguna, sempre per conto del duca, anche nell'ottobre 1459 e forse ancora tra il luglio 1460 e il gennaio del 1461[10], ma a quelle date Zoppo doveva essersi ormai trasferito in pianta stabile a Bologna: tra il 16 novembre 1461 e il 17 febbraio 1462 il nome di «m^{o} Marcho de Rugiero» compare infatti sul libro paga dei fabbricieri di San Petronio[11] e comunque il suo ritorno in patria deve per forza risalire a qualche anno addietro, comunque in tempo per ottenere e concludere la commissione del polittico destinato alla chiesa di San Clemente al Collegio di Spagna, certamente consegnato prima del marzo 1460[12]. Nulla vieta, tuttavia, che all'inizio del 1458 lo Zoppo abitasse ancora a Venezia, magari nella stessa contrada in cui si era sistemato dopo il litigio con Squarcione. È importante ricordare che la prima redazione del *Trattato di architettura*, la quale comprende i primi 24 libri e la dedica al duca di Milano, venne scritta da Filarete tra la fine degli anni Cinquanta e il gennaio 1464[13], comunque in anticipo rispetto al secondo e definitivo soggiorno veneziano dello Zoppo, iniziato non prima del 1464. Il primo luglio del 1462, «magister Marcus […] pictor […] de terra Centi» era infatti residente a Bologna, «in capella Sancti Damiani de Ponte Ferri»[14], dove rimase almeno fino al maggio

[8] È chiaro che Filarete, come lo stesso Zovenzoni, volesse alludere alla celebre sfida tra Zeusi e Parrasio di cui narra PLINIO IL VECCHIO (*Naturalis historia*, XXXV, vv. 65-66). In proposito si veda: GILBERT 1992, pp. 413-414.

[9] I tempi e i modi delle brevi visite del Filarete a Venezia, legate allo sfortunato *affaire* del palazzo sforzesco sul Canal Grande, sono ripercorsi in maniera estremamente particolareggiata da SCHOFIELD, CERIANI SEBREGONDI 2006-07, pp. 15, 40 docc. 3-4.

[10] Esiste la possibilità, comunque non documentata, che Filarete sia tornato a Venezia anche tra il luglio 1460 e il gennaio 1461: SCHOFIELD, CERIANI SEBREGONDI 2006-07, pp. 20, 47 nota 92.

[11] *Regesto* doc. 7.

[12] CALOGERO 2016, pp. 28-30.

[13] Sull'esatta datazione del testo di Filarete si rimanda a SPENCER (1956) e L. GRASSI (in AVERLINO, *Trattato*, ed. 1972, I, pp. XI-XIII). Per un riassunto più aggiornato e qualche osservazione sulle due redazioni del trattato: VULPI 2001. Il venticinquesimo libro, aggiunto solo nella versione "medicea" dell'«architettonico libro», sarebbe stato completato secondo CAGLIOTI, GASPAROTTO (1997, pp. 37-38) non prima del 1466, ma su questo specifico punto si veda l'obiezione di BERTOLINI (2010[a], pp. 128-129 nota 9; *Ead*. 2010[b], pp. 137-138).

[14] *Regesto* doc. 9.

dell'anno successivo[15]. Anche per questo motivo, l'incontro tra Antonio Averlino e Marco Zoppo di cui si legge nel *Libro architettonico* dovrebbe essersi svolto nella primavera nel 1458, ossia nell'unico momento in cui i due maestri dovettero trovarsi contemporaneamente a Venezia.

In ogni caso, l'episodio narrato nel trattato filaretiano sembra aprire uno squarcio, non soltanto su un momento altrimenti oscuro della vicenda umana dello Zoppo, ma anche su un'amicizia artistica di alto livello tra il primo pittore bolognese dell'epoca, anzi l'unico che poteva meritarsi davvero un paragone pliniano, e uno degli architetti e teorici più illustri del Rinascimento italiano[16]. Una frequentazione fondata sulla stima reciproca, come si evince dal racconto dello stesso Filarete, che potrebbe ricollegarsi a un'altra importante testimonianza relativa allo Zoppo, che attende ancora di essere compresa e valorizzata a pieno: in un sonetto scritto da Felice Feliciano in onore di Balugante, il cane prediletto dall'amico pittore, si afferma che la prole di questa bestia gagliarda «a Milano dal Duca mandò parte / parte a Bologna et al conte durbino / Mantua Ferrara e Pesaro»[17]. È chiaro che un elenco così puntuale, peraltro stilato da un uomo di mondo e di cultura come Feliciano, volesse alludere a qualcosa di più di un vile commercio canino e aveva ragione Conti a leggervi piuttosto una «piccola mappa di corti e città» con cui lo Zoppo dovette essere in rapporto[18]. Queste relazioni altolocate, a cui vanno aggiunte le frequentazioni con letterati e umanisti di prim'ordine, dimostrano la considerazione goduta da Marco presso i contemporanei, ma anche la ricerca consapevole di una dimensione più "liberale", almeno in parte svincolata dalle consuete dinamiche artigianali e corporative. Che Marco Zoppo fosse davvero in confidenza con le più importanti casate del Nord Italia è di fatto dimostrato dallo scambio epistolare che egli stesso intrattenne nel 1462 con la «illustra et excelsa madona Barbara da Gonzaga»[19]. Non

---

[15] Nel maggio del 1463, lo Zoppo fece da padrino di battesimo di Marzia, figlia del pittore Jacopo (*Regesto* doc. 12). È molto probabile che dopo aver lasciato Bologna, Marco si sia recato per un certo tempo a Padova, dove lavorò a stretto contatto di Bartolomeo Sanvito e al servizio di Marcantonio Morosini, che forse favorì il suo successivo insediamento a Venezia (si veda *infra*, p. 201).

[16] È certo interessante una notazione di PUPPI (1973, p. 76), che sottolineava come «i passi del *Trattato* in cui a Venezia s'allude provano un interesse scoperto e quasi esclusivo per la pittura […] onde vien ovvio supporre che l'Averlino abbia volentieri frequentato le botteghe dei dipintori».

[17] Il sonetto scritto da Feliciano in onore del cane Balugante è stato pubblicato, insieme alla lettera di accompagnamento intestata «amicorum principi ac lucubrato pictori Marco claudo de Venetiis Viro praestanti» (Verona, Biblioteca Civica, *Epistole e Rime amorose*, ms. 3039, cc. 33-34), da Giuseppe FIOCCO (1926, pp. 194-195) e da ARMSTRONG (1976, pp. 333-334 doc. XIII). La lettera è datata da Fiocco e dalla Armstrong al 1475, ma come faceva notare già CONTI (1987, p. 277), il fatto che Feliciano si riferisse al signore di Urbino ancora col titolo comitale dovrebbe fornire un preciso *ante quem* alla sua missiva, poiché il 23 marzo 1474 Federico da Montefeltro fu nominato duca da papa Sisto IV.

[18] CONTI 1987, pp. 275-276.

[19] Sulla lettera inviata il 16 settembre 1462 da Marco Zoppo alla marchesa di Mantova Barbara

si può affatto escludere che il pittore potesse vantare una relazione altrettanto diretta e confidenziale col duca Francesco Sforza, tanto più che sono quasi certi i contatti col fratello Alessandro, signore di Pesaro e probabile committente della pala destinata all'altare maggiore della chiesa pesarese di San Giovanni Battista[20]. È evidente che la dimestichezza con l'«inzegnero» ducale Antonio Averlino, testimoniata dal passo del *Libro architettonico*, possa essere un segno ulteriore dei legami instaurati dallo Zoppo con l'*entourage* sforzesco[21].

La pergamena Colville

Una volta stabilito che lo Zoppo e il Filarete ebbero occasione di vedersi a Venezia, molto probabilmente tra il marzo e l'aprile del 1458, c'è da chiedersi se questo loro incontro possa aver generato qualche traccia figurativa o, più in generale, se sia possibile ricondurre a questo primo periodo veneziano dello Zoppo qualche opera del suo catalogo. Il quesito non è di facile soluzione, ma un buon candidato potrebbe essere il grande foglio pergamenaceo già di proprietà Colville, oggi conservato al British Museum (inv. 1995,0506.7)[22]: si tratta di uno dei vertici della grafica zoppesca, dai contenuti molto complessi, tra cui certe idee architettoniche non banali, che potrebbero riflettere una frequentazione con un teorico e architetto di professione come il Filarete.

In primo luogo va chiarito il significato e la funzione di questo disegno *double face*, che raffigura sul *recto* [fig. 3-a] un *Cristo morto sorretto dagli angeli* e sul *verso* [fig.

Gonzaga: CALOGERO 2017, pp. 3-4. La missiva, resa nota da BRAGHIROLLI (1878, pp. 9-10 doc. I), si può leggere integralmente in *Regesto* doc. 11. È peraltro notevole che anche Filarete, proprio nello stesso giro d'anni, fosse in sicuro rapporto con la corte gonzaghesca, come dimostrano alcuni passi del suo trattato (BELTRAMINI 2001, pp. 39, 50 note 154-155) e la sua presenza alla Dieta di Mantova del 1459 (SIMONETTA 2003, p. 266 nota 54; BERTOLINI 2010[a], p. 127 nota 6).

[20] WILSON 1977, p. 404; HUMFREY 1993[b], pp. 71-73; CALOGERO 2013, pp. 3-4.

[21] Giusto per cronaca si può segnalare che la tesoreria sforzesca versò una cifra di 6 lire e 8 soldi a un tale «Marco Zoppo» per lavori non meglio precisati svolti in occasione delle nozze tra Tristano Sforza e Beatrice d'Este, celebrate a Milano e Ferrara nell'aprile del 1455: Archivio di Stato di Milano, Fondo Sforzesco, Missive, 15 (1452-1458), c. 324*v*. La notizia è riportata solo da MALAGUZZI VALERI (1902, p. 214), che già si chiedeva se questo personaggio non meglio identificato, di cui non si precisa la provenienza e la professione, potesse essere «una persona sola col noto pittore che avrebbe lavorato a Padova alla scuola del Mantegna». Si tratta comunque di una possibilità abbastanza remota, perché a quelle date lo Zoppo doveva essere impegnato a pieno regime nella bottega di Francesco Squarcione.

[22] La grande pergamena zoppesca (350 x 280 mm) è stata acquisita dal Gabinetto di disegni e stampe del British Museum solo nel 1995. In precedenza il disegno era appartenuto alla collezione del capitano Norman Colville, che a sua volta l'aveva acquisito da Colnaghi a Londra, nel marzo del 1937. Più anticamente il foglio era appartenuto alla collezione di Leopoldo I, principe di Anhalt-Dessau: CHAPMAN 1999, pp. 211-212.

4-b] una variante palesemente parodica della scena col *San Giacomo condotto al martirio* dipinta da Mantegna sui muri della cappella Ovetari [fig. 4-a]. È da escludere che un oggetto di tal fatta potesse fungere da studio preparatorio o da semplice modello di bottega. Il grande formato del foglio, l'utilizzo di un supporto non certo economico come la pergamena, ma soprattutto l'estrema raffinatezza con cui è eseguito il disegno a penna e inchiostro, sembrano connotarlo piuttosto come un oggetto autonomo, destinato a solleticare il gusto di un collezionista raffinato e certamente al corrente della situazione artistica padovana. Si potrebbe supporre che la pergamena londinese, a cui ben si attaglia la definizione di «pictura in carta» utilizzata da Feliciano nel suo testamento, abbia dunque a che fare con quei disegni realizzati dallo Zoppo nella bottega di Squarcione per essere venduti «diversis personis»[23]. Lo stesso contenuto del foglio bifronte, con l'irriverente parodia mantegnesca sul *verso* e l'esplicito omaggio donatelliano che compare sul *recto* lascia aperta l'ipotesi che lo Zoppo possa aver elaborato il disegno nel corso del suo soggiorno a Padova, sotto l'impressione diretta dei suoi modelli. Eppure, la pergamena Colville sembra appartenere a un momento leggermente più evoluto rispetto alla *Madonna* del Louvre, unica testimonianza sicura del periodo trascorso dallo Zoppo nella bottega di Squarcione: la resa dello spazio, per esempio, è padroneggiata con maggiore destrezza e non mostra quasi più traccia di quell'impaccio prospettico che ancora si riscontra nella tela parigina. Il tabernacolo classico che accoglie l'imponente figura di Cristo è dotato di una coerenza strutturale che non si ritrova nell'irrazionale edificio in cui è costretta la Vergine del Louvre, dipinta nel 1455[24]. Alberta De Nicolò Salmazo ha proposto una cronologia più avanzata per il foglio del British, non distante dalla data 1463 riportata nell'*ex libris* delle *Epistulae* di Cicerone alla Vaticana (Vat. Lat. 5208) [fig. 3-j][25]: in effetti, il motivo delle teste scorciate dei serafini posti sulla cornice del tabernacolo [fig. 3-k] torna identico lungo il fregio violaceo che incornicia il frontespizio del codice eseguito per Pietro Morosini[26]. È tuttavia difficile spingere così avanti la pergamena Colville, troppo legata a quel mondo padovano che lo Zoppo aveva conosciuto intorno

[23] Questa possibilità è stata vagliata da CHAPMAN (1998, p. 54 cat. 8), che però sembra preferire la funzione di *presentation drawing*, ovvero un disegno pensato «to be an example of his artistic skills which could be shown to prospective clientes in his newly establusche studio»; FLETCHER (1999, pp. 82-83) si è invece mostrata decisamente più propensa a credere che la pergamena Colville fosse piuttosto un "quadro disegnato", destinato fin dall'origine a un raffinato collezionista, ipotesi che non stento a condividere.

[24] Il fatto che la pergamena Colville sia fortemente legata all'esperienza padovana dello Zoppo era stato già messo in luce da Parker e Byam Shaw, che poi furono i primi ad assegnare la pergamena Colville allo Zoppo (*Drawings* 1953, p. 36). Tuttavia, aveva ragione CHAPMAN (1999, p. 212) a notare che il disegno appare senz'altro «more advanced than the Louvre painting of *circa* 1455».

[25] DE NICOLÒ SALMAZO 2006, p. 21.

[26] MARIANI CANOVA 1993, pp. 125-126.

alla metà degli anni Cinquanta.

Il corpo esanime del Cristo si erge su un sarcofago all'antica, la cui fronte è ornata da un bucranio posto in mezzo a due rilievi di difficile decifrazione. La figura del Redentore è circondata da ben quattordici angeli straziati per la morte del loro Signore: alcuni tentano di sorreggerlo, quasi volessero riportarlo in vita, altri reggono una fiaccola ardente, che li connota senza equivoco come antichi genî funerari. L'edicola che ospita il gruppo richiama, nella sua impostazione generale, quella che inquadra la *Madonna* in terracotta di Giovanni da Pisa [fig. 3-b], un rilievo noto in più versioni e che servì da modello anche per la *Madonna* della Galleria Sabauda di Giorgio Schiavone[27]. Rispetto al prototipo scultoreo, certamente conosciuto tra i discepoli dello Squarcione, l'invenzione zoppesca possiede però una maggiore valenza architettonica [fig. 3-a], tanto da trovare una sorta di corrispettivo tridimensionale nella più tarda cappella del beato Giovanni Orsini nel Duomo di Traù [fig. 3-e], peraltro progettata da un maestro di estrazione donatelliana come Nicolò di Giovanni Fiorentino[28]. È pur vero che l'idea della volta a botte decorata a lacunari che corre verso una parete lunettata dovrebbe derivare dal grande arcone che compare sullo sfondo del *Miracolo del cuore dell'avaro* [fig. 3-c] e dunque la fonte comune e inesauribile resta pur sempre l'altare del Santo[29]. La stessa *Imago pietatis* esibisce un carattere palesemente donatelliano: come possibili fonti di ispirazione si citano in genere la lastra con il *Cristo morto tra due angeli* dello stesso altare antoniano [fig. 3-g] o il rilievo marmoreo con il *Cristo morto sorretto da angeli* del Victoria and Albert Museum[30]. Come si era già accorto Ruhmer[31], la composizione dello Zoppo

---

[27] Vedi *supra*, p. 73.

[28] Tali somiglianze non devono stupire, soprattutto alla luce delle considerazioni svolte da Matteo CERIANA (1996, pp. 148-154) sulle coincidenze avvertibili tra le opere dei lapicidi e i modelli grafici realizzati dai pittori. Sulla cappella del Duomo di Traù (Trogir): ŠTEFANAC 1996.

[29] Nello stesso senso si può citare anche il cosiddetto *Altare Forzori* del Victoria and Albert Museum (inv. 7619-1861) [fig. 3-d], che lo Zoppo dovette quasi certamente conoscere, tanto da trarne parecchi spunti, sia per quanto riguarda l'impaginazione complessiva, sia per certi particolari minimi che ricorrono nel foglio Colville, come appunto l'intradosso decorato a cassettoni, il putto inserito nella chiave di volta o il bassorilievo a tema mitologico che decora la lunetta inquadrata dall'arco. La bellissima terracotta londinese è stata spesso espunta dal catalogo donatelliano, anche da studiosi di grande calibro, tra cui JANSON (1963, pp. 244-246), POPE-HENNESSY (1964[a], I, pp. 86-90 cat. 71) e ROSENAUER 1993 (pp. 306, 322-323 cat. 93). Questi autorevoli pareri hanno certo incoraggiato REARICK (1999, pp. 181-183) a proporre un'attribuzione alternativa a Nicolò Pizolo, sebbene a mio avviso non ci siano dubbi che l'*Altare Forzori* debba essere considerato un'opera vertiginosa di Donatello in Veneto, come proposto in prima istanza da ROBINSON (1862, p. 17 n. 7619) e BODE (1891, p. 416) e più di recente da BELLOSI (in *Francesco di Giorgio* 1993, p. 19) e CAGLIOTI (2020, p. 59).

[30] ARMSTRONG 1976, p. 67; CHAPMAN 1998, pp. 53-54 cat. 8; *Id*. 1999, p. 213. Il rilievo marmoreo del Victoria and Albert (inv. 7577-1861), già riferito a Donatello e alla sua bottega da POPE-HENNESSY (1964[a], I, pp. 73-75 cat. 62), è stato poco credibilmente declassato a copia cinquecentesca da MOTTURE (2013, pp. 21-28). Contro questa teoria si è espresso fermamente anche CERIANA (2014, p. 86). Per una possibile collocazione del rilievo nella "casa vecchia" dei Medici a Firenze, già abitata da

prende però spunto da un altro esemplare di *Engel-Pietà*, di cui purtroppo non conosciamo l'originale, ma che ci è comunque noto attraverso una serie di repliche a calco, eseguite come al solito nei materiali più diversi [fig. 3-f]. Anche in questo caso non mancano puntuali riflessi pittorici del perduto modello scultoreo, più o meno fedeli e di vario tenore qualitativo[32]. L'aspetto di questo archetipo donatelliano, che ebbe una grande fortuna in varie parti d'Italia, può essere ricostruito solamente in maniera induttiva a causa delle numerose varianti e interpolazioni, non sempre coerenti, che si riscontrano nelle diverse repliche e derivazioni ancora esistenti. Lo schema generale è comunque rispettato: due o più angeli sorreggono il corpo franante di Cristo, che emerge dall'avello col busto piegato in avanti; uno di essi allunga teneramente la manina sul capo reclinato del Redentore, nel tentativo disperato di sorreggerlo [fig. 3-i]. È evidente che un'idea di così forte impatto emotivo debba risalire a Donatello e non vi sono dubbi che essa fu conosciuta a Padova, da cui poi si diffuse rapidamente in tutta la Valpadana. Anche il disegno del British sembra derivare da questa felice invenzione del fiorentino, ma ancora una volta lo Zoppo manipola il modello di partenza per ricercare una più libera e personale interpretazione: la figura di Cristo emerge in diagonale dal sarcofago, sostenuto da quattro angeli; le ginocchia ossute poggiano sul limite dell'avello, mentre il busto si erge dritto, in tutta la sua imponenza, con la testa leggermente reclinata di lato e sorretta dalla mano pietosa del puttino a destra. Il contrasto tra la struttura ipertrofica del tronco e gli arti inferiori, eccessivamente smagriti, è una trovata del tutto originale e quasi pre-michelangiolesca, che amplifica il carattere drammatico dell'immagine, già esplicito nelle smorfie di dolore degli spiritelli, esasperate oltre ogni limite. Lo Zoppo utilizza la penna per incidere con nettezza le linee di contorno, mentre la costruzione volumetrica è tutta affidata alle acquerellature brune, in modo da ottenere raffinati effetti chiaroscurali: il torso compatto e levigato del Cristo sembra rilucere come bronzo, proprio grazie al contrasto studiato tra l'ombra che si addensa su un fianco e il chiarore della pergamena lasciato a vista sull'altro[33]. I chitoni succinti de-

---

Cosimo il Vecchio: CAGLIOTI 2006, pp. 59-60 nota 14.

31 RUHMER 1966, pp. 60-61.

32 Un'approfondita discussione su questo perduto rilievo donatelliano e sulle sue varie derivazioni scultoree e pittoriche è affrontata da DE MARCHI 1996[a], pp. 71-76.

33 È molto probabile che lo Zoppo volesse anche restituire gli effetti del lume artificiale prodotto dalle quattro torce rette dagli angeli e, come notava molto argutamente FLETCHER (1999, p. 83), ciò è dimostrato dall'arrossamento dei due festoni appesi all'arco del grande tabernacolo. Il fatto di arricchire disegni già molto rifiniti con alcuni tocchi di colore, sia per evidenziare certi dettagli, sia per ottenere particolari effetti espressivi, doveva essere una pratica abbastanza comune (AMES-LEWIS 1990, p. 663) e a cui lo Zoppo fece spesso ricorso, come dimostra il cielo tinto d'azzurro alle spalle della *Madonna col Bambino* ritratta su uno dei fogli del Rosebery album (f. II*r*) [fig. 7-a]. Un esempio parallelo, anzi probabilmente un precedente che doveva essere ben noto allo stesso Ruggeri, è costituito da un disegno parzialmente policromo del British Museum, raffigurante *San Cristoforo*

gli angeli sono animati da pieghe profonde e increspature svolazzanti, in puro stile donatelliano. Notevole è il dettaglio tutto pittorico dell'ombra che si allunga su una delle due pareti interne dell'edicola arcuata, come si vede negli oculi prospettici dipinti da Nicolò Pizolo agli Eremitani. Il braccio pendulo del Cristo, segno di un corpo inerme e ormai preda della morte, sembra un sincero omaggio alla *Pietà* dogale di Giovanni Bellini [fig. 3-h][34]: citazione inequivocabile, che ai miei occhi costituisce un'ulteriore conferma della presenza dello Zoppo a Venezia nella seconda parte del sesto decennio.

Non vi è dubbio che lo Zoppo condivise, con altri allievi di Squarcione, l'attitudine a riutilizzare singoli motivi o perfino interi moduli compositivi desunti da fonti più o meno riconoscibili, ma bisogna anche ribadire che ciò non gli impedì quasi mai di pervenire a risultati del tutto originali. Questo perché Marco mantenne sempre un rapporto di relativa indipendenza mentale rispetto ai suoi modelli dichiarati, fossero

---

processato in Licia (inv. 1895,0915.802) [fig. 4-g], in genere assegnato alla cerchia di Squarcione (POPHAM, POUNCEY 1950, I, pp. 156-157 cat. 253; CHAPMAN 1998, pp. 47-49 cat. 5). È interessante che TIETZE, TIETZE-CONRAT (1944, I, p. 181 n. A 750), poi riecheggiati da DE MARCHI (1996[b], p. 23 nota 64), avessero collegato questo disegno e un altro foglio gemello con l'*Arresto di san Cristoforo* (già in collezione Schab, poi acquistato dal British Museum: inv. 1952,0510.7) al nome di Nicolò Pizolo, di fatto pensando a un primitivo progetto mai realizzato per la parete destra della cappella Ovetari. Si tratta di un'ipotesi molto credibile, anche perché il fitto tratteggio «più disgregato di quello mantegnesco» e l'energia del segno, «espressiva e tortuosa» (*Id*. 1999, p. 121), si addicono davvero allo stile rivelato da Pizolo negli affreschi Ovetari, ma dimostrano anche l'importanza che questo maestro ebbe per lo sviluppo artistico dello Zoppo.

[34] È significativo che, nel descrivere la pergamena Colville, BYAM SHAW (1978, p. 19) notasse come «the subject of the *recto* recalls early paintings of Giovanni Bellini». D'altra parte, RUHMER (1966, pp. 32, 60-61, 101-102) insisteva sulla stretta contiguità tra la pergamena Colville e la *Flagellazione* disegnata su pergamena del Gabinetto dei Disegni degli Uffizi (inv. 6347 F) [fig. 4-j], che a mio parere resta un capolavoro giovanile di Giovanni Bellini (sul foglio degli Uffizi: A. ANGELINI, in *Disegni* 1986, pp. 66-69 cat. 54; G. AGOSTI, in *Disegni* 2001, pp. 73-80 cat. 1). Le somiglianze tra le due pergamene sono in effetti evidenti, sia nell'impaginazione, sia nel dettaglio, ma dipendono soprattutto dalla comune matrice donatelliana. Sono molti a credere, sulla base di un'indicazione settecentesca fornita da ZANETTI (1771, p. 49), che la *Pietà* di Palazzo Ducale sia stata eseguita da Giovanni Bellini nel 1472 (per un resoconto delle varie posizioni si veda: M. LUCCO, in *Giovanni Bellini* 2008, pp. 172-174 cat. 12). Ai miei occhi appare invece impossibile che un'opera così pungente, drammaticamente esorbitante e iconica a un tempo, infarcita di crisografie jacopesche e metallurgie padovane possa collocarsi tra la *Pietà* di Rimini (inv. 18 PQ) del 1470 circa e la pala di Pesaro (inv. Polidori 3909), eseguita intorno al 1473-75. Bisognerà piuttosto ribadire le strette affinità, già rilevate da BELLOSI (2008, p. 106) e accettate anche da Lucco (che pure concorda con la data 1472), tra la *Crocifissione* Correr (inv. cl. I, 28) e la *Pietà* ducale, ma a un'altezza cronologica che non supera e anzi precede la soglia del 1460. D'altra parte, l'assoluta precocità di entrambi i dipinti è confermata anche da dettagli minimi, come il nodulo di stoffa che pende dal sudario di Cristo, in tutto identico a quello che compare nella *Pietà* del Poldi Pezzoli del 1455 ca. (inv. 1587): DE MARCHI 2012, p. 27 figg. 16-17. Vorrei inoltre rilevare che la *Pietà* di Palazzo Ducale è firmata «IOHANNES BELLINVS», ossia con una variante del nome di battesimo che ritorna in altre opere molto giovanili di Bellini, come il *San Girolamo* del Barber Institute di Birmingham («IHOVANES BELINVS») [fig. 44-b] e la *Pietà* dell'Accademia Carrara di Bergamo («IOHANNES B.»), ma non nelle opere più mature, in cui viene definitivamente adottata la lezione «IOANNES».

pure giganti come Donatello, Mantegna o Giovanni Bellini.

Lo stesso modo di procedere caratterizza, d'altronde, anche il *verso* del foglio [fig. 4-b]: se è vero che il disegno che vi compare è chiaramente ispirato all'affresco con *San Giacomo condotto al martirio* dipinto da Mantegna agli Eremitani [fig. 4-a], nemmeno in questo caso è possibile parlare di una semplice copia, poiché le varianti appaiono troppo numerose e intenzionali. Innanzitutto, lo Zoppo elimina la fitta turba umana assiepata da Mantegna sul fondo della scena, per concentrarsi solo sull'episodio della benedizione di Giosia, dal quale vengono riprese le figure di san Giacomo, quella dello scriba inginocchiato ai suoi piedi e quelle dei due soldati romani, uno a lato dell'apostolo condotto al patibolo e l'altro di spalle. Mantegna aveva isolato questi quattro personaggi in primo piano, proprio grazie all'incorniciatura dell'arco, in modo da conferire il maggior risalto possibile al vero nucleo drammatico della *historia*. Lo Zoppo disarticola invece questa calibratissima impaginazione, poiché non solo ribalta l'episodio in controparte, trascinandolo fuori dall'inquadratura trionfale, ma lo complica con l'aggiunta di nuove figure senza alcuna funzione apparente. Al centro della scena campeggia, solo e del tutto estraneo all'azione, un indolente armigero, sotto il gigantesco fornice festonato. In altre parole, la composizione di Mantegna viene platealmente manomessa e privata del suo contenuto narrativo, per trasformarsi in un'esuberante rassegna di corpi nudi e fin troppo muscolosi[35]: al posto degli austeri centurioni compaiono degli energumeni svestiti, colti in pose smaccatamente scurrili e perfino il vecchio santo è raffigurato in tenuta adamitica. A completare l'irriverente quadretto, spuntano degli spiritelli armati di verghe, pronti a fustigare l'incolpevole Giosia, l'unico ad essere coperto da una tunica stracciata. L'impressione è che lo Zoppo volesse allestire una sorta di contraltare parodico del suo illustre modello, una canzonatura salace ed esplicita della più eroica *dignitas* mantegnesca[36]. Il confronto diretto con Mantegna non si limita però agli aspetti puramente iconografici e compositivi: lo Zoppo raccolse la sfida prospettica lanciata dal collega adottando il punto di vista molto ribassato

[35] Il fatto che lo Zoppo ritragga le sue figure senza vesti non vuol dire che debba essersi ispirato direttamente allo studio preparatorio dell'affresco mantegnesco (Londra, British Museum), come hanno sostenuto ARMSTRONG (1976, p. 57) e CHAPMAN (1998, p. 54 cat. 8; *Id*. 1999, pp. 212, 215). Mantegna utilizza infatti un tratto rapido e sintetico, adatto alla formulazione di un'idea ancora *in fieri* e ben diverso dalla cura scrupolosa con cui lo Zoppo eseguì il suo disegno. Anche la scelta di schizzare le figure nude è adottata da Mantegna allo scopo di studiarne più agevolmente le pose e le strutture anatomiche. In altre parole, la funzione e la natura stessa dei due fogli sono talmente diverse da rendere impossibile qualsiasi reale confronto.

[36] Agli occhi di RUHMER (1966, p. 60), il *verso* del foglio Colville dimostrava la «fantasia scurrile e paradossale, ricca di significati reconditi dello Zoppo», ma anche ARMSTRONG (1976, p. 71) vedeva nella pergamena londinese «a use of antique elements which verges on parody». A questo proposito mi sembra molto stimolante la seguente considerazione di CAMPBELL (2010, p. 448): «può forse l'opera di Marco Zoppo essere un caso in cui l'imitazione operata da Mantegna non è solo impiegata contro il passato classico, ma anche contro l'esemplarità dello stesso Mantegna?».

dell'affresco Ovetari, di cui sono ripetuti persino certi dettagli virtuosistici, come i piedi dei due soldati posti sulla ribalta, scorciati oltre il limite del pavimento. L'intento illusivo diventa manifesto e assume quasi una dimensione concettuale grazie al motivo delle grandi mensole che reggono la base dell'impiantito, come se la scena sovrastante si svolgesse su un proscenio teatrale o appunto oltre la cornice di un riquadro ad affresco. Scelte così ardimentose convivono peraltro con un certo grado di empirismo, che appare evidente nella resa un po' troppo ribaltata dell'intradosso a lacunari dell'arco di trionfo.

Un discorso analogo vale anche da un punto di vista strettamente esecutivo, perché è chiaro lo sforzo dello Zoppo di replicare lo stile grafico di Mantegna: una linea di contorno netta ed energica, anche se certo più meccanica, si alterna a ombreggiature più o meno dense, ottenute con un fitto tratteggio condotto in senso parallelo e diagonale lungo i profili.

La sistematica oscillazione tra imitazione e diversione rispetto al prototipo mantegnesco non risparmia nemmeno lo sfondo architettonico: il poderoso arco di trionfo, che nel riquadro Ovetari funge da cornice alla figura cardine del santo, viene avanzato in primo piano, divenendo il vero protagonista della scena. Rispetto alla sobrietà del monumento immaginato da Mantegna, l'edificio dello Zoppo è popolato in ogni suo andito da strane creature, non sai mai se viventi o scolpite: un'erma inquietante, che sembra quasi l'*Eva* di Rizzo, occhieggia da una delle nicchie aperte negli intercolumni; nelle edicole sovrastanti spuntano dei giovinastri che fanno il verso al Gattamelata; ancora più in alto, sul cornicione, bande di piccoli teppisti si trastullano in giochi crudeli e lotte all'ultimo sangue. Questa stessa *imagerie* selvaggia e fantastica, che sembra alludere alla sfrenata licenziosità del mondo pagano, ricorre nelle raffinate illustrazioni del *Cicerone* della Vaticana (Vat. Lat. 5208) e del *Virgilio* di Parigi (Lat. 11309), a riprova che anche la pergamena Colville venne concepita come un oggetto da collezione, certamente destinato a un personaggio colto, in grado di apprezzarne i contenuti ermetici e le irriverenti citazioni, nonché la libera commistione fra tematiche sacre e profane.

La struttura a un solo fornice, chiusa da una volta cassettonata, sembrerebbe analoga a quella adottata da Mantegna, ma al posto dei massicci pilastri laterali compaiono due filari di doppie colonne, poste su ordini sovrapposti: proprio il motivo delle colonne binate su di un unico plinto e la trabeazione sporgente in corrispondenza dei sostegni rimanda in maniera inequivocabile a un preciso modello antico, identificabile con l'arco dei Sergi a Pola [fig. 4-c]. È evidente che la versione dello Zoppo non può dirsi filologica, ma è semmai un tipico esempio di quell'archeologia fantastica, nutrita di «dolci follie e immaginazioni personali»[37], che caratterizza buona parte dell'Umanesimo padano. Anche Jacopo Bellini interpolò liberamente l'arco dei Sergi in un disegno contenuto nell'album di Parigi (f. 35),

[37] LONGHI 1926, ed. 1967, I, p. 93.

raffigurante il drammatico episodio di *Cristo condotto davanti a Pilato* [fig. 4-i][38]. L'interpretazione dello Zoppo è affatto diversa e non dipende da quella del maestro veneziano, ma nel complesso si può dire che la pergamena Colville presupponga una certa dimestichezza con la grafica jacopesca, poi tradotta in termini più aggiornati, ossia donatelliani e mantegneschi: il portico voltato, che si allunga a cannocchiale oltre l'arco trionfale, è una di quelle soluzioni para-prospettiche che si ritrovano continuamente negli album di Londra e Parigi, così come lo strano obelisco tortile a forma di candeliere, posto su un alto piedistallo e sormontato da un piccolo stilita, sembra derivare dalle curiose fontane che fioriscono al centro di molte piazze immaginate dal vecchio Bellini[39]. È dunque probabile che lo Zoppo ebbe modo di apprezzare le invenzioni di Jacopo già nel corso del suo primo soggiorno veneziano, cioè in anni in cui lo stesso Giovanni Bellini non disdegnava di ricorrere alle idee grafiche del padre.

Non mi sembra però che l'eventuale conoscenza del foglio jacopesco con la scena di *Cristo condotto davanti a Pilato*, nonostante il palese rimando alla Porta aurea di Pola, possa giustificare la citazione dello stesso monumento sfoggiata dallo Zoppo nella pergamena Colville. La restituzione zoppesca dell'arco istriano è infatti troppo personale e allo stesso tempo precisa per dipendere dalla versione sintetica e in parte travisante proposta da Bellini. Appare dunque necessario immaginare un tramite diverso, più moderno e accurato. Il fatto che il Filarete sia stato chiamato in causa da Ennio Concina come possibile ispiratore della Porta magna dell'Arsenale di Venezia[40] potrebbe fornire una pista alternativa e quantomeno intrigante. Questa porta trionfale, la cui costruzione fu iniziata nel 1458 e conclusa entro il 1460, rical-

[38] Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. RF 1503, 40; EISLER 1989, p. 330 tav. 194. Il libero rapporto tra il disegno di Bellini e l'arco dei Sergi è stato studiato in maniera molto approfondita da FORTINI BROWN (1992, pp. 74-76; *Ead.* 1996, pp. 117-141) e più di recente da GUDELJ (2015, pp. 283-289).

[39] Si può citare per esempio il f. 16 dell'album del Louvre (inv. RF 1484, 13; EISLER 1989, p. 431 tav. 285), dove Bellini decise di rappresentare il palazzo di Erode: proprio al centro del cortile si erge una fontana a tre vasche, gremita di putti e culminata in alto da una statua sopra un capitello [fig. 4-e], che appare molto simile alla strana colonna immaginata dallo Zoppo [fig. 4-f]. Nello stesso foglio di Jacopo si ritrovano poi, tutt'intorno alla piazza, quegli interminabili portici colonnati che compaiono anche sul fondo del disegno zoppesco [fig. 4-h]. È vero che simili soluzioni si ritrovano anche nel disegno del British con *San Cristoforo processato in Licia*, attribuibile con buona probabilità a Nicolò Pizolo [fig. 4-g] (vedi *supra*, pp. 96-97 nota 33). Il debito inventivo contratto dallo Zoppo nei confronti dei modelli belliniani è stato comunque sottolineato, proprio in relazione alla pergamena Colville, anche da Lilian ARMSTRONG (1976, pp. 62-67). Vorrei far notare, a proposito dell'obelisco inserito all'interno di un gigantesco candeliere, che anche sul *verso* del foglio Kdz 470 del Kupferstichkabinett di Berlino [fig. 16-d] compaiono due putti che armeggiano con un grande cero a forma di colonna: si tratta forse di allusioni metaforiche al *tempus edax rerum* di ovidiana memoria, ma è chiaro che questo tipo di invenzioni capricciose incarnino soprattutto l'atteggiamento parodistico assunto dallo Zoppo nei confronti dell'antico.

[40] CONCINA 1984, pp. 64-68.

ca platealmente l'arco dei Sergi a Pola, con un grado di aderenza filologica al modello antico senza precedenti nell'architettura veneziana[41]. È senz'altro affascinante l'idea che lo Zoppo fosse stato messo al corrente dallo stesso Filarete del nuovo progetto per l'Arsenale, anche se non è possibile insistere troppo su questa ipotesi, visto che l'attribuzione proposta da Concina non è unanimemente accettata[42]. Resta il fatto che l'arco disegnato sul foglio del British deve in qualche modo presupporre una conoscenza dettagliata del monumento istriano, per quanto liberamente interpretato[43].

Proprio alla fine del sesto decennio, cioè al tempo del primo soggiorno lagunare dello Zoppo, l'arco dei Sergi fu oggetto di un consapevole recupero a Venezia, certo

---

[41] Sulla vicenda progettuale relativa alla Porta di terra dell'Arsenale di Venezia e sul significato assolutamente innovativo di questo monumento rispetto al contesto dell'architettura veneziana si vedano, oltre al fondamentale testo di Ennio CONCINA (1984, pp. 51-73): MCANDREW 1980, ed. it. 1983, pp. 32-38; CERIANA 2003, pp. 114-117.

[42] L'idea che Filarete possa aver fornito consigli decisivi per la costruzione della nuova Porta dell'Arsenale è sostenuta da Concina con buoni argomenti, ma sembra scontrarsi col fatto che nessun edificio progettato o visualizzato da Averlino mostra una simile fedeltà rispetto ai monumenti classici, né si ha prova di una precisa conoscenza da parte del fiorentino dell'arco dei Sergi. Concina ha comunque ragione a respingere la tradizionale attribuzione a un architetto di formazione sostanzialmente gotica come Antonio Gambello, sostenuta per esempio da LIEBERMAN (1982, tav. 70) e ancora di recente da FORTINI BROWN (2017, p. 153). L'attribuzione della Porta dell'Arsenale a Gambello era stata peraltro confutata già da MCANDREW (1980, ed. it. 1983, p. 32), che preferiva semmai il nome sempre suggestivo del dalmata Luciano Laurana (ivi, p. 35). Poco convincente risulta anche la proposta rilanciata da SCHOFIELD, CERIANI SEBREGONDI (2006-07, p. 35) in favore di Bartolomeo Bon, contestualmente impegnato nel progetto affatto diverso del portale di San Zanipolo. CERIANA (2003, pp. 115-117), poco persuaso del possibile ruolo di Filarete, ricorda che proprio negli anni in cui fu avviato il cantiere dell'Arsenale erano presenti a Venezia ben due "garzoni" di Donatello, ossia Giovanni da Pisa e Nicolò di Giovanni Fiorentino, ma finisce per suggerire il nome di Luca Fancelli, che nel 1458 scriveva a Ludovico Gonzaga di avere «alguno inviamento in Venezia».

[43] A prescindere dal possibile coinvolgimento del suo amico Filarete, è quasi ovvio che un artista di vaglia come lo Zoppo dovesse mostrare un certo interesse per il progetto dell'Arsenale, cioè per quella che è stata definita «la prima e più eloquente opera autenticamene all'antica» dell'architettura veneziana (MCANDREW 1980, ed. it. 1983, p. 32). Ciò non esclude che Ruggeri potesse aver contezza dell'arco dei Sergi, modello che sta a monte della stessa Porta dell'Arsenale, tramite altre vie: Felice Feliciano, per esempio, visto che il monumento istriano è riprodotto in maniera a dire il vero stravagante nell'esemplare estense della *Collectio antiquitatum* di Marcanova (c. 28*v*), redatta appunto dall'*antiquarius* veronese [fig. 4-m]. Anche Jacopo Bellini e Andrea Mantegna dovevano conoscere l'arco dei Sergi (del primo si è detto, il secondo lo inserì con la solita maniacalità archeologica fra le rovine che fanno da sfondo alla scena dell'*Incontro* nella *Camera picta* a Mantova) e per entrambi è stato supposto proprio un canale di conoscenza legato alle loro frequentazioni con la cerchia marcanoviana (FORTINI BROWN 1992, pp. 69-74; CONCINA 1984, p. 60). La fonte di Marcanova e Feliciano doveva essere peraltro quel Ciriaco d'Ancona che, secondo il biografo Francesco Scalamonti, aveva copiato l'arco antico direttamente sul posto, durante un soggiorno a Pola tra il 1419 e il 1423 (FORTINI BROWN 1996, pp. 81-91; GUDELJ 2014, p. 166).

favorito dal suo essere simbolo «romano e autoctono allo stesso tempo»[44], dunque in grado di alludere all'antico *imperium* dei Cesari come al moderno *dominium* della Serenissima. Bisognerà ricordare che proprio nel 1458 fu avviata un'altra opera in parte ispirata al monumento polese, ossia il portale principale della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, realizzato sotto la guida di «magistro Bartholomeo» Bon[45]: pure in questo caso il binato di colonne dovrebbe rimandare all'arco dei Sergi, anche se il modello antico viene qui sottoposto a un meccanismo di «selezione dei vocaboli ornamentali che […] vengono trasformati o sostituiti con altri mutuati dalla tradizione veneziana»[46]. Tanto è vero che l'incompiuto portale di San Zanipolo doveva quasi certamente prevedere un secondo ordine di colonne a racchiudere la lunetta ogivale, secondo lo schema più tradizionale dei portali di San Marco [fig. 4-d][47]. Mi sembra che anche l'arco impaginato dallo Zoppo voglia rendere omaggio alla Basilica ducale, soprattutto attraverso il motivo del doppio filare di colonne che corre lungo la parete interna del fornice, evidentemente desunto dagli arconi laterali della facciata marciana. Questa «convivenza dell'antichità classica […] con tradizioni architettoniche e urbanistiche veneziane»[48], già riconosciuta ai disegni di Jacopo Bellini, si attaglia perfettamente anche al foglio Colville e sembra inoltre conferirgli una precisa connotazione lagunare: solo un committente di Venezia avrebbe potuto comprendere, infatti, il sottile gioco dialettico tra il passato romano venerato dagli umanisti e le origini esarcali della Serenissima che si innesca proprio grazie alla libera combinazione tra l'arco dei Sergi e i portali di San Marco. Poiché lo stesso committente doveva essere ben al corrente anche dei recenti sviluppi dell'arte padovana, tanto da poter apprezzare gli espliciti contenuti donatelliani e mantegneschi del disegno dello Zoppo, viene spontaneo pensare a un personaggio come Pietro Morosini, alto diplomatico veneziano e «comunem amicum» di Nicolò Pizolo e Andrea Mantegna, che nel 1449 fu chiamato a dirimere la contesa sorta tra i due artisti sui ponteggi della cappella Ovetari[49]. Del resto, fu proprio per Morosini che lo Zoppo illustrò nel 1463 il frontespizio delle *Epistulae* di Cicerone conservate alla Biblioteca

---

[44] MORRESI 1988, p. 213.

[45] L'identificazione di questo «magistro» con Bartolomeo Bon si deve a GALLO (1961-62), che attribuiva all'architetto e scultore veneziano anche la progettazione della Porta dell'Arsenale.

[46] CERIANA 2003, p. 114.

[47] Sul portale di San Zanipolo e i suoi legami con la Basilica di San Marco: WOLTERS 1997, pp. 248-251; CERIANA 2003, p. 113.

[48] WOLTERS 1997, p. 252.

[49] RIGONI 1927-28, ed. 1970, pp. 4, 17-20 doc. VI. Sui rapporti tra Pietro Morosini e l'ambiente artistico padovano: DANIELI 2002, pp. 96-100.

Apostolica Vaticana (Vat. Lat. 5208)[50], il cui repertorio decorativo [fig. 3-j] appare sostanzialmente identico a quello sfoggiato nella pergamena Colville [fig. 3-k]. Chiunque fosse il suo vero destinatario, è abbastanza plausibile che il foglio del British possa risalire al 1458, quando lo Zoppo doveva trovarsi ancora a Venezia. Una datazione che corrisponde peraltro a quella già stabilita da Hugo Chapman, su basi molto più che ragionevoli: mi pare infatti che lo studioso avesse ragione a far notare che Marco non avrebbe potuto proporre così facilmente una traduzione tanto dettagliata del *San Giacomo condotto al martirio* prima ancora che quest'affresco divenisse di dominio pubblico, ossia prima che si chiudesse il cantiere Ovetari nel 1457[51].

Sulla possibilità che la pergamena Colville rispecchi in qualche modo le conversazioni tra lo Zoppo e il Filarete si deve essere invece più cauti, perché molto dipende dal reale coinvolgimento di Averlino nel progetto dell'Arsenale di Venezia e dalla sua possibile conoscenza dell'arco dei Sergi. Sta di fatto che il doppio disegno del British Museum contiene idee architettoniche molto complesse, che non si ritrovano in nessun'altra prova grafica dello Zoppo: fortemente filaretiano è soprattutto lo spirito con cui è approntato il grande arco ritratto sul *verso*, in cui domina una volontà esornativa perfino esorbitante e soprattutto quella tendenza all'«astrazione dai problemi pratici di costruzione che permetteva a una struttura di cambiare forma a più livelli»[52] e che costituisce il carattere distintivo dei progetti spettacolari e un po' lunatici illustrati da Averlino nel suo *Libro architettonico*. Un estro fantastico che si manifesta in maniera ancora più eclatante nel disegno a penna che apre la serie di tavole a piena pagina inserite nell'esemplare modenese della *Collectio antiquitatum* di Giovanni Marcanova (Modena, Biblioteca Estense, ms. Lat. 992 = alfa.L. 5.15), redatto a Bologna da un'*équipe* di copisti e decoratori guidati da Felice Feliciano e Antonio Zupone[53]: si tratta di una *Veduta delle mura e della porta di Roma antica* (c.

[50] Il codice ciceroniano fu commissionato a Bartolomeo Sanvito dal patrizio veneziano Marcantonio Morosini e fu donato all'amato zio Pietro Morosini nel 1463. Tali informazioni sono esplicitamente tramandate dall'*ex libris* vergato sul *verso* del primo foglio di guardia dallo stesso Marcantonio: «Marci Tulii Ciceronis epistolae ad Aticum Petri Mauroceno quas Marcus Ant filius trascribendas curavit MCCCCLXIII».

[51] CHAPMAN 1999, p. 215.

[52] LICHT 1973, pp. 91-102.

[53] Sul codice della Biblioteca Estense di Modena, originariamente concepito come copia di lusso da donare a Malatesta Novello, si veda la scheda molto esaustiva di F. SANTONI (in *Da Pisanello* 1988, pp. 38-45 cat. 1), ma anche RICCI (2006). Quindici delle diciotto illustrazioni che corredano il manoscritto estense sono ricopiate da una mano piuttosto gretta in un codice conservato alle Princeton University Libraries (ms. Garret 158), probabilmente destinato a Costanzo Sforza, signore di Pesaro (J.J.G. ALEXANDER, in *The Painted* 1994, pp. 144-145 cat. 67). Per stabilire una corretta cronologia dei disegni di Modena, da cui derivano anche quelli di Princeton, bisogna ricordare che il codice conservato presso la Bürgerbibliothek di Berna (ms. B 42), ossia il primo testimone della silloge di Marcanova, fu redatto tra il 1457 e il 1460 e risulta totalmente privo delle illustrazioni a piena pagina con *Gli usi e i luoghi di*

23*r*) [fig. 4-k], che lo Zoppo immaginò come una rocca inespugnabile, gremita di torrioni concentrici che svettano altissimi sopra una cinta merlata. Una struttura imponente, ma sciolta da qualsiasi pretesa archeologica, che mostra semmai un'impressionante somiglianza con l'*Entrata al castello di Sforzinda* [fig. 4-l], tràdita da diversi testimoni del manoscritto del Filarete[54]. Non a caso, la critica ha più volte richiamato le affinità di cultura che sembrano intercorrere tra le illustrazioni del libro di Averlino e quelle contenute nel codice estense[55]. Si tratta di rispondenze a tratti stringenti e in altri casi accidentali, ma soprattutto di un comune atteggiamento romantico nei confronti dell'antico, percepito come entità vitale e al riparo «dai disastri del tempo e degli uomini»[56]. La Roma imperiale descritta attraverso i «diagrammata plane immaginaria»[57] che corredano il codice marcanoviano è una città contemporanea, quasi senza rovine e abitata da un'umanità cortese, dove anche i monumenti più famosi sono restituiti nella loro supposta «integritade», senza il minino scrupolo filologico[58]. Se davvero si accetta che lo Zoppo abbia collaborato all'impresa, almeno fornendo il disegno di apertura della serie[59], è facile concludere

---

Roma antica, nonostante anch'esso fosse dedicato a Malatesta Novello. Si ricordi, inoltre, che Feliciano fu ospitato a Bologna da Marcanova nel biennio 1464-65: PIGNATTI 1996, p. 86.

[54] Il disegno dell'*Entrata al castello di Sforzinda* è tutt'oggi tramandato sia dal codice Magliabechiano (Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. II, I 140, c. 42*r*), sia dal cosiddetto Valenciano (già Valencia, Biblioteca de la Universidad, ms. 837). Come è noto, non possediamo il manoscritto autografo dell'«architettonico libro» del Filarete, opera «tutta storiata di figure di sua mano» (VASARI 1550-1568, ed. 1971, III, p. 246) e anche il codice Trivulziano (cioè il testimone del più antico assetto del trattato filaretiano) è andato disgraziatamente perduto, dunque lo stesso *corpus* di disegni con cui Averlino intese illustrare il suo testo ci è giunto solo parzialmente e tramite copie più o meno fedeli agli originali. Un'approfondita analisi dello stato della tradizione manoscritta del libro di Filarete, con particolare riferimento al suo corredo iconografico, è fornito da BELTRAMINI (2001, pp. 25-52), che peraltro riproduce le due versioni testé citate dell'*Entrata di Sforzinda* (ivi, p. 28 figg. 5-6).

[55] SALMI 1938, p. 191; PUPPI 1973, p. 75 nota 7; FIORIO 1981, p. 70, nota 49; DANESI SQUARZINA 1988, p. 29.

[56] La citazione è tratta da ROMANO 1981, p. 11. Sul rapporto idiosincratico di Filarete con l'antico e il suo continuo mescolarsi con reminiscenze medievali restano illuminanti le osservazioni di SEYMOUR (1973, pp. 36-47), ma si veda anche PARLATO (1988, pp. 115-123).

[57] Questa suggestiva definizione dei disegni di Roma contenuti nella *Collectio* marcanoviana è stata coniata da DE ROSSI (1888, p. 392).

[58] Su questo punto si vedano le pagine davvero fondamentali di ROMANO (1981, pp. 11-12).

[59] L'attribuzione allo Zoppo di questo disegno, tracciato sulla carta 23 *recto* del codice di Modena, è stata sostenuta con argomenti molto dettagliati e certamente condivisibili da FIORIO (1981), anche sulla base delle precedenti aperture fornite da LAWRENCE (1927, pp. 127-131). La proposta della Fiorio ha riscosso un buon successo (ARMSTRONG 1993, p. 86; MARIANI CANOVA 1993, pp. 121-123; *Ead.,* in *The Painted* 1994 p. 144 cat. 66; FAIETTI 1995, pp. 22, 32 nota 25; A. DE NICOLÒ SALMAZO, in *La miniatura* 1999 p. 256 cat. 99; MARCON 1999, pp. 489-490, 493 nota 59), ma ha suscitato anche forti perplessità, per esempio da parte di DANESI SQUARZINA (1988, p. 29), LUCCO (1993, p. 109) e F. LOLLINI (in *Il potere* 2001,

che possa essere stato proprio lui il tramite tra le idee di Filarete e l'*entourage* di Marcanova[60]. Questo non vuol dire che lo Zoppo o la sua bottega siano responsabili dell'esecuzione delle altre diciassette tavole che illustrano i luoghi e i costumi di Roma[61] ed è in fondo vano affaticarsi alla ricerca di nomi alternativi: è evidente che l'importanza culturale di questi disegni risieda tutta nel loro contenuto iconografico, ma è anche vero che il loro tratto goffissimo e incerto deve evidentemente rimandare a una dimensione dilettantesca, certo riferibile allo stesso Feliciano e ai suoi collaboratori[62]. Tra materiale ciriachiano, appunti tratti dai monumenti dell'Urbe, cronache contemporanee e il trattato dell'Anonimo Magliabechiano, che peraltro precede e giustifica l'inserimento del fascicolo di disegni "topografici", sono molte e disparate le fonti utilizzate da Marcanova e il suo protetto Feliciano per dare vita alla loro fantasmagorica rievocazione di una Roma sognata, forse male intesa e ben poco conosciuta, ma emotivamente coinvolgente. Lo stesso Zoppo fornì vari spunti

---

pp. 232-234 cat. 79). CONTI (1987, p. 276 nota 2) ammetteva invece che la c. 23*r* possa spettare alla mano di Ruggeri, ma come «copia di un prototipo non prospettico, di cultura a lui assolutamente estranea». Il *ductus* non è certo esaltante, ma non si può dire che sia del tutto indegno dello Zoppo, visto che pure nei disegni autografi contenuti nel libro del British si può riscontrare a tratti un segno un po' indurito e meccanico. Inoltre, il disegno di Modena presenta stilemi davvero tipici dell'artista, che di fatto confermano l'attribuzione avanzata dalla Fiorio. Quello che appare chiaro, soprattutto a una visione diretta, è il forte scarto qualitativo tra questo primo foglio e le prove molto più prosaiche e stentate che compaiono nelle carte successive. Basti notare il modo estremamente raffinato con cui viene reso il motivo degli stormi di uccelli neri che si assiepano in volo, sopra la torri e le colline scoscese: un'idea che compare più volte anche nei disegni zoppeschi del British e che venne imitata in maniera maldestra dagli illustratori che si occuparono di redigere le altre vedute di Roma per Giovanni Marcanova.

[60] Per mettere a fuoco la figura di Giovanni Marcanova, vero patriarca della moderna cultura antiquaria tra il Veneto e l'Emilia (DE MARIA 1988, pp. 21-24), è ormai fondamentale BARILE (2006[a], pp. 177-246), ma si veda anche la recente voce biografica dedicatagli da GIONTA (2007).

[61] In seguito al riconoscimento della mano dello Zoppo nella carta 23*r* del testimone modenese della *Collectio antiquitatum*, è prevalsa la tendenza fuorviante ad assegnare il resto delle tavole con vedute di Roma alla sua bottega o immediata cerchia: FIORIO 1981, pp. 67-68 figg. 6-8; SCHMITT 1989, p. 20 nota 10; MARIANI CANOVA 1993, pp. 122-125; *Ead.*, in *The Painted* 1994, pp. 143-144 cat. 66; A. NESSELRATH, in *La Roma* 2005, p. 209 cat. II.3.4; FAIETTI 2008[b], p. 236, 305 fig. 3; S. GAVINELLI, in *Mantegna* 2008, pp. 193-194 cat. 66.

[62] MITCHELL (1961, pp. 208, 216) ipotizzava che Feliciano fosse il disegnatore dei suoi stessi codici, compresa l'edizione di lusso della *Collectio antiquitatum* che venne confezionata sotto la sua supervisione nello *scriptorium* bolognese di Marcanova. Questa tesi è stata sposata anche da AVESANI (1984, pp. 123-127 nota 1), MONTECCHI (1995, p. 278) e ribadita con confronti precisi da TOSETTI GRANDI (2005 p. 18 nota 121). D'altronde, è ben nota la pulsione emulativa di Feliciano nei confronti del suo idolo e maestro Ciriaco di Ancona, che non ebbe solo il merito di riscoprire e copiare epigrafi e monumenti classici in giro per il Mediterraneo, con un approccio che può dirsi al contempo volenteroso e quasi puerile, ma doveva talvolta dilettarsi nel «fare anche ricostruzioni "non all'antica"» di città storico-mitiche, come la Troia in veste "quattrocentesca" che compare tra le carte del codice Ottoboniano Latino 1586 (cc. 94*v*-95*r*): CHIARLO 1984, p. 286; FORTINI BROWN 1992, p. 72 fig. 9.

al progetto visto che, al di là del bel disegno posto in apertura della serie di vedute della città antica, anche le successive e dilettantesche illustrazioni esibiscono motivi desunti dal cosiddetto album Rosebery del British Museum. I giovani *dandies* che si aggirano insieme ai loro lacchè (cc. 34*r*, 38*v*) [fig. 11-b][63], i monumenti irreali e iperornati, le teste di capitani con elmi fantastici incastonati sulle are antiche (c. 39*v*) [fig. 10-b], il modo di rappresentare il flusso delle acque del Tevere con una serie di spirali concentriche (cc. 37*r*, 40*v*) [fig. 12-b]: questi e molti altri dettagli [fig. 13-b] presenti nelle illustrazioni modenesi dimostrano una dimestichezza di Feliciano e dei suoi collaboratori con la grafica zoppesca e in particolare con l'album Rosebery [figg. 10-a, 11-a, 12-a, 13-a], anche se le idee dello Zoppo sono poi tradotte in modo del tutto amatoriale. Questo fatto ha una ricaduta importante sulla stessa cronologia dell'album del British, sicuramente anteriore all'esemplare estense della *Collectio* di Marcanova, concluso entro l'ottobre 1465. D'altronde, l'amicizia tra lo Zoppo e l'*Antiquarius* veronese è testimoniata da una lettera pubblicata quasi un secolo fa

[63] Zoppo doveva dedicarsi spesso a questi soggetti mondani, anche utilizzando semplici fogli sciolti, come quello del Kupferstichkabinett di Berlino (inv. Kdz 470), raffigurante un *Paggio che regge la spada di un cavaliere* [fig. 16-c]. Questo disegno a doppia faccia [fig. 16-d], proveniente dalla collezione von Nagler e che risulta parzialmente tagliato, fu assegnato allo Zoppo da ARNOLDS (1949, pp. 47-50), attribuzione subito avallata da PALLUCCHINI (1949[a], p. 174). Anche FIOCCO (1954, pp. 224, 226) e RUHMER (1966, pp. 32, 61) confermarono il disegno allo Zoppo, come cosa assai giovanile, addirittura prossima al burrascoso tirocinio presso lo Squarcione. Tale ipotesi cronologica è stata condivisa da SCHULZE ALTCAPPENBERG (1995, pp. 74-75), ma credo che in questo caso avesse ragione la ARMSTRONG (1976, pp. 217-220, 412 cat. D.14) a sottolineare la somiglianza stilistica ed esecutiva col più tardo *Taccuino della Madonne*. È però da escludere che il foglio di Berlino possa avere qualche rapporto materiale, come pure supponeva la studiosa (ivi, p. 412), col cosiddetto *Legnaiolo*, un disegno su carta preparata incluso un tempo nell'album di Antonio II Badile (KARET, WINDOWS 2005, pp. 34-35 cat. 9*r*/1) e poi passato in epoca moderna dalla collezione Scholz alla Pierpont Morgan Library di New York (inv. 1980.75). Quest'ultimo schizzo fu attribuito allo Zoppo da Janos SCHOLZ (in *Venetian* 1959, cat. 81) e così esposto alla mostra mantegnesca di Paccagnini (A. MEZZETTI, in *Andrea Mantegna* 1961, p. 178 cat. 133). Tale riferimento, pur contestato da LONGHI (1962, ed. 1978, p. 155 nota 2), ha goduto di un'immeritata fortuna, tanto da essere accolto nelle monografie di RUHMER (1966, pp. 32, 58-59) e della ARMSTRONG (1976, pp. 217-220, 413 cat. D.15), per poi essere riproposto senza obiezioni anche fino a tempi recenti (DEGENHART, SCHMITT 2010, III, pp. 96-99 cat. 790; SCHULZE ALTCAPPENBERG 1995, p. 75; KARET, WINDOWS 2005, pp. 34-35 cat. 9*r*/1; KARET 2014, pp. 9-10, app. 2B). È invece impossibile che un disegno così rustico, tanto nel soggetto quanto nel *ductus*, possa davvero spettare allo Zoppo e andrebbe forse più valorizzata la scritta «del rufo» (sul margine del foglio si legge anche l'iscrizione «Squarcione»), che potrebbe rimandare al nome di uno misconosciuto mantegnesco attivo a Verona nella seconda metà del Quattrocento, come ha provato a suggerire ROSSI (2010, pp. 443-444). Alla stessa mano di «Rufo» va senz'altro collegato un altro disegno impropriamente attribuito allo Zoppo da ARMSTRONG (1976, p. 414 cat. D.16), che si conserva alle National Galleries of Scotland di Edimburgo (inv. rsa 259) e che raffigura un *Viandante che coglie delle zucche*. L'iscrizione «del rufo» compare peraltro in un altro disegno appartenuto al cosiddetto album di Antonio Badile II (KARET, WINDOWS 2005, p. 38 cat. 13*r*) e che deriva palesemente da un'incisione con *Due mendicanti* attribuita a Giovanni Antonio da Brescia (HIND 1948, ed. 1978, V, p. 40 cat. 12; VI, tav. 534, ma si vedano le obiezioni di J.L. SHEEHAN, in *Early Italian* 1973, p. 232 cat. 87), a riprova del fatto che le coordinate culturali dell'autore di questo gruppo più o meno omogeneo di disegni («Rufo» o meno che sia e con qualche dubbio riguardo ai *Due mendicanti* di collezione privata) andrebbero collocate nella più remota provincia mantegnesca.

da Giuseppe Fiocco[64]: proprio grazie a questa missiva sappiamo che Feliciano doveva recarsi con una certa frequenza in casa dell'artista, seppure infestata da «orribili cani di stupenda grandezza». La paura suscitata da quelle bestie a «forma di Cerbaro» era però cancellata dal «summo dilecto» procurato dalle opere dipinte dallo Zoppo, così belle e argute da pareggiare, per «sutilità de inzigno», le invenzioni dell'antico Eufranore[65].

Un moderno illustratore dell'antico: il libro dei disegni del British Museum

Un collezionista come Feliciano, che amava raccogliere per sé materiale grafico dei maestri più eccellenti, doveva trarre godimento non solamente da «le imagine che escono de […] pennelli»[66], ma soprattutto dalla visione delle più elaborate "pitture in carta", in cui lo Zoppo poteva dar sfogo a tutto il suo ingegno irrequieto, senza badare ai limiti solitamente imposti dalla consuetudine e dalla committenza più ordinaria. Tra questi "dipinti in monocromo" va senz'altro annoverata la grande pergamena Colville, di cui si è già trattato, ma anche la serie di composizioni contenute nel cosiddetto album Rosebery del British Museum (invv. 1920,0214.1.1-26)[67]: si tratta di un vero e proprio libro di disegni molto rifiniti e dal contenuto assai vario, composto da ventisei fogli pergamenacei, ventiquattro dei quali decorati anche sul *verso* con una sequela ininterrotta di teste virili e muliebri, quasi sempre coronate da elmi elaboratissimi e a dir poco stravaganti. Si è molto discusso sulla tipologia e sulla funzione originaria di questo insieme di illustrazioni senza mai giungere a una conclusione univoca, ma è certo che non si possa intenderlo come una raccolta di modelli, ossia come un tradizionale repertorio di bottega, e nemmeno alla stregua

[64] FIOCCO 1926, pp. 194-196.

[65] Ho già discusso le implicazioni umanistiche e le allusioni letterarie contenute in questa lettera di Feliciano (CALOGERO 2017, pp. 4-7). Basta qui ricordare che nella stessa missiva Feliciano sembra paragonare il suo amico Zoppo a un altro pittore greco, ossia Timante, celebrato da Plinio (*Naturalis Historia*, XXXV, 74) proprio per il suo ingegno straordinario.

[66] FIOCCO 1926, p. 194.

[67] Il libro deve il suo nome a Archibald Philip Primrose, V Conte di Rosebery e già primo ministro inglese, che lo acquisì a sua volta dalla moglie Hannah, figlia del Barone Mayer Amschel Rothschild. Trovo molto opportuna la distinzione terminologica tra "libro di disegni" e "album" operata da ELEN (1995, pp. 26-29; *Id*. 2012, pp. 48-49 nota 4), nonostante questi vocaboli siano spesso utilizzati anche nella letteratura specialistica in maniera intercambiabile. Il volume zoppesco, donato al British Museum da Lord Rosebery nel 1920, andrebbe correttamente designato come "libro di disegni" e in questo modo era infatti definito da uno dei suoi primi proprietari, ovvero Matteo Macigni (vedi *infra*, p. 108). Il termine "album" rispecchia semmai l'attuale rilegatura (ivi, p. 48 nota 4), risalente alla seconda metà del Settecento o all'inizio del secolo successivo (DODGSON 1923, p. 4, ma vedi *infra*, p. 110 nota 81).

di un più moderno quaderno di schizzi (*sketchbook*), dato che quest'ultima tipologia si attaglia piuttosto a quel gruppo di fogli cartacei riuniti da Fiocco sotto il nome di *Taccuino delle Madonne*[68]. Aveva perciò ragione Ames-Lewis a sottolineare la singolarità del libro del British, «forse più vicino alle miniature di un manoscritto che alle funzioni del disegno nell'attività di bottega»[69], anche se è improbabile che una congerie di invenzioni così disparate potesse fungere da accompagnamento a uno specifico testo umanistico, come a volte è stato proposto[70]. In fondo è giusto accogliere la definizione di «luxury picture book» proposta da Albert Elen, sebbene non sia necessario ipotizzare a tutti i costi che il volume fosse destinato a uno «humanist patron»[71]. Come le raccolte grafiche di Jacopo Bellini non furono compilate per un committente preciso, ma per radunare le invenzioni più brillanti del maestro veneziano, così il libro zoppesco fu composto probabilmente ad uso dello stesso artista, ossia come selezione antologica delle sue idee più estrose. Ciò non toglie che oggetti così prestigiosi venissero a un tratto percepiti come opere d'arte autonome, degne addirittura di un sultano e ricercate dai più colti amatori: tanto è vero che un'iscrizione tracciata sul verso dell'ultimo foglio dell'album Rosebery (f. XXVI*v*) testimonia che il libro finì a un certo punto nella mani di «mathio macigni fio de mr ruberto macigni», nobile di stirpe fiorentina che si era trapiantato a Venezia alla fine del Quattrocento[72]. Si tratta di una notizia interessante, visto che Matteo Macigni, lettore di Filosofia all'Università di Padova e poi in quella di Salerno, fu uomo di grande levatura, al punto da essere lodato come «dotto giovane» dal cardinale Pietro Bembo, che peraltro era grande amico e corrispondente di suo padre Roberto[73]. Non si può al momento stabilire dove e quando Matteo Macigni entrò in possesso del libro dello Zoppo, ma è noto che egli possedeva una vasta raccolta di manoscritti e testi stampati[74], in parte ereditata dal genitore, tanto che Fiocco pensava che fos-

[68] Sul *Taccuino delle Madonne* si veda *infra*, p. 214.

[69] AMES-LEWIS 1990, p. 666.

[70] Questa tesi, sostenuta in un primo momento da ARMSTRONG (1976, p. 309), è stata giustamente respinta anche da CHAPMAN (1998, p. 66 cat. 15; *Id*., in *Figure* 2011, p. 148 cat. 25).

[71] ELEN 1995, pp. 96, 238 cat. 29; *Id*. 2012, p. 41.

[72] «Questo libro sié de mi mathio macigni fio de mr ruberto macigni»: questa preziosa nota di possesso è vergata sul verso del foglio XXVI, che in origine doveva essere posto ad apertura del libro.

[73] Pietro BEMBO (1552, III, pp. 227-228) lodò apertamente le virtù del «dotto giovane» Matteo in una lettera indirizzata il 6 maggio 1529 a Roberto Macigni, padre del ragazzo e vecchio conoscente del cardinale. Credo che possa essere di un qualche interesse segnalare che Daniele Barbaro dedicò *La pratica della Perspettiva: opera molto utile a pittori, a scultori, & ad architetti* (1568) proprio all'amico Matteo Macigni, conosciuto e frequentato a Padova. Per approfondire la figura di Macigni si rinvia agli studi di PIOVAN (1999) e PASINI (2000).

[74] Si sa che libri di Matteo Macigni, compresi quelli ereditati dal padre Roberto, confluirono nella

se stato proprio il padre Roberto ad acquistare «l'operetta preziosa» a Venezia[75]. È in ogni caso significativo, almeno come indicazione di gusto, che lo stemma della famiglia Macigni compaia in diversi incunaboli decorati dal Maestro dei Putti, ossia il più zoppesco tra gli illustratori attivi in Veneto nel corso dell'ottavo decennio[76]. Resta comunque molto improbabile che il volume del British sia nato su richiesta di un cliente dello Zoppo, che avrebbe certamente preteso una maggiore visibilità, ossia un frontespizio con uno stemma ben riconoscibile[77].

Di sicuro si può escludere l'ipotesi più volte sostenuta da Lilian Armstrong, che ha tentato di legare la genesi delle teste "all'antica" tracciate sui versi a un'iniziativa promossa da Felice Feliciano e Innocente Zileto, ovvero un'edizione in volgare del *De viris illustribus* di Petrarca stampata a Poiano il primo ottobre 1476[78]: la serie di busti coronati da elmi sarebbe stata dunque concepita per essere riprodotta, attraverso la nuova tecnica xilografica, nel *Libro degli Homini Famosi* curato da Feliciano, anche se questa teoria si scontra col fatto che nessuna delle copie esistenti di tale edizione contiene le immagini elaborate dallo Zoppo. Secondo la Armstrong fu anzi

---

biblioteca Trevisan di Padova (città nella quale Matteo insegnò a lungo, per poi morirvi nel 1582) e che in seguito furono acquisiti, in parte da Marquardt Gude, in parte dal Seminario Vescovile di Padova (si veda ad esempio L. ARMSTRONG, P. SCAPECCHI, F. TONIOLO, in *Gli incunaboli* 2008, pp. 164-165 cat. 348). Non è certo casuale che il libro dello Zoppo venne poi ritrovato a Padova, nell'anno 1765, dal pittore Giovanni Battista De Rubeis (DODGSON 1923, pp. 7, 10; FIOCCO 1933, p. 344; POPHAM, POUNCEY 1950, I, p. 162 cat. 260). Il volume venne donato dallo stesso De Rubeis a Pietro Antonio Novelli (1729-1804), per poi passare nelle mani del figlio Francesco Novelli.

[75] Per FIOCCO (1933, p. 344) non era improbabile che fosse stato Roberto Macigni ad aver acquistato il libro di disegni a Venezia, dove Zoppo era morto nel 1478. Il volume sarebbe poi passato al figlio Matteo Macigni, che lo avrebbe condotto con sé a Padova.

[76] Lo stemma della famiglia Macigni compare sul frontespizio miniato (c. 3*v*) del secondo volume della *Biblia italica* stampata a Venezia da Vindelino da Spira nel 1471 (Pierpont Morgan Library di New York, inv. 26984; ARMSTRONG 1981, pp. 106-107 cat. 11) e sul frontespizio del secondo libro della *Historia Naturalis* di Plinio edito da Nicolaus Jenson nel 1472 (Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, K.I; ivi, pp. 108-110 cat. 14). Il legame stilistico tra il cosiddetto Maestro dei Putti e Marco Zoppo è talmente evidente che MARIANI CANOVA (1966), in un primo momento, propose addirittura di identificare l'anonimo illustratore con lo stesso maestro bolognese, salvo poi trasformarlo in un suo stretto "creato" veneziano (*Ead.* 1999, pp. 231-232. Sul punto si veda anche ARMSTRONG 1981, p. 7).

[77] Secondo LUCCO (1993, p. 112) i piccoli scudi tenuti dai putti in combattimento sul f. XIX*r* potrebbero alludere allo stemma della famiglia Corner, che di certo compare lungo la balaustra marmorea della *Madonna col Bambino* firmata dallo Zoppo della National Gallery di Washington (inv. 1961.9.51). CHAPMAN (1998, p. 66 cat. 15), invece, ha indicato la possibile presenza di una non meglio specificata impresa araldica ricamata sulla manica di uno dei personaggi in conversazione che compaiono sul f. XVII*r*. Si tratta di ipotesi fin troppe argute, ma mi chiedo quale committente dell'epoca potesse accontentarsi di riferimenti così criptici, anziché pretendere uno stemma ben identificabile e collocato in una posizione di assoluto rilievo all'interno del libro.

[78] ARMSTRONG 1993; *Ead*. 2003, I, pp. 45-48, 50-74.

il fallimento di questo presunto progetto a spingere l'artista a rilegare i fogli già impiegati e a riempirne i lati intonsi con una «miscellanea di scene figurative che aveva nella sua bottega e che aveva originariamente disegnato in luoghi e tempi diversi»[79]. Si tratta di una ricostruzione senza dubbio affascinante, ma di fatto smentita da vari elementi.

In primo luogo esiste un serio ostacolo di natura numerica e iconografica: il *Libro degli Homini Famosi* stampato da Feliciano contiene infatti le biografie di «XXXVI capitani» antichi, ma le teste disegnate dallo Zoppo sono solamente ventiquattro, dunque abbondantemente insufficienti per illustrare l'opera di Petrarca. Per giustificare questa stranezza si potrebbe anche ipotizzare una brusca interruzione del lavoro, ma resterebbe comunque da spiegare la presenza di alcune tipologie oggettivamente inappropriate rispetto al contenuto del testo letterario: anche volendo interpretare i due orientali col turbante (ff. IX*v*, XVIII*v*) come sovrani "esotici", ad esempio Antioco o Pirro, sarebbe comunque arduo individuare una funzione ragionevole per i due fanciulli cinti dalla tenia (ff. XV*v*, XVII*v*) o ancor peggio per i due profili femminili a seno scoperto (ff. VIII*v*, XI*v*).

Anche i dati materiali giocano a sfavore della proposta della Armstrong. Innanzitutto, è da escludere che lo Zoppo decidesse di impiegare un supporto costoso come la pergamena al solo scopo di fornire modelli per incisioni[80]. Si aggiunga che, se riportato all'ordine originale indicato dai numeri arabi segnati negli angoli superiori dei singoli fogli, il libro del British rispetta perfettamente la cosiddetta regola di Gregory, per la quale le pagine baciate devono presentare, con un'alternanza regolare, il lato carne o il lato pelo della pergamena[81]. Poiché le ventiquattro teste sono tracciate in parte sul lato carne e in parte sul lato pelo, chiaramente in ossequio a tale regola, è evidente che esse furono concepite per essere rilegate in uno stesso volume e che la loro disposizione fosse fin dall'inizio vincolata a quella delle scene narrative disegnate sul *recto* dei fogli.

A smentire ogni legame con l'impresa editoriale del 1476 interviene soprattutto un motivo di ordine stilistico, perché è davvero difficile trovare confronti convincenti tra il libro del British e le prove grafiche risalenti alla fase estrema del percorso ar-

---

79 *Ead.* 1993, p. 84.

80 Una considerazione simile è espressa anche da A.J. ELEN 1995, p. 238 cat. 29.

81 Tale definizione della regola individuata da C.R. GREGORY (1885) è desunta dall'accurato glossario codicologico redatto da MANIACI (1996, p. 135). Il libro pergamenaceo del British non presenta più l'alternanza di lato pelo e lato carne, ma va detto che i fogli furono certamente organizzati in una nuova sequenza quando vennero incorniciati entro gli attuali *passe-partout* cerulei decorati ai margini con un motivo floreale dorato. Che i numeri arabi segnati sugli angoli in alto a destra di ciascuna carta debbano invece indicare l'ordine originale del volume è quasi certo, non solo perché in questo modo la legge di Gregory tornerebbe a essere regolarmente rispettata, ma anche perché tale successione risulta di fatto coerente con i fori scavati nel tempo dagli insetti bibliofagi (ELEN 1995, p. 237 cat. 29; CHAPMAN 1998, p. 67 cat. 15; *Id.*, in *Figure* 2011, p. 146 cat. 25).

tistico dello Zoppo. Eppure non è raro trovare nella letteratura critica pareri a favore di una datazione più o meno avanzata, a partire da quello di Fiocco, che pure ebbe il merito di fornire argomenti definitivi in favore dell'attribuzione dei disegni londinesi a Marco[82]. Una cronologia intorno al 1470 fu poi sostenuta, con ragioni piuttosto deboli, da Popham e Pouncey[83] e in seguito venne ribadita anche da Ruhmer e Mariani Canova[84]. Questa tendenza a ricondurre il libro del British all'ultimo tratto della carriera dello Zoppo fu apertamente contestata da Alessandro Conti, che però non fornì mai prove determinanti per motivare la sua giusta intuizione[85]. Per stabilire una corretta cronologia dei fogli contenuti nel cosiddetto album Rosebery bisogna partire, come ha ben indicato Angelini, dalla loro perfetta consonanza stilistica con la pergamena 1123 E (59 s) degli Uffizi, già appartenuta alla collezione di Emilio

[82] C'è da dire che i fogli contenuti nel libro del British godettero a lungo di una generosa attribuzione a Mantegna, almeno a partire dal 1795, quando Francesco Novelli decise di tradurli in incisione e di pubblicarli (anche con l'avallo di de Lazara e Antonio Canova) come riproduzioni di «cinquanta disegni originali di Andrea Mantegna», nonostante Giovanni Maria Sasso avesse già suggerito (con sorprendente perspicacia) il nome di Marco Zoppo (CAMPORI 1866, p. 320 n. CCCXLVII). Il libro di disegni, dopo essere passato nelle mani del mercante d'arte Samuel Woodburn, fu ancora battuto come opera di Mantegna da Christie's (27 giugno 1854, n. 2321) e tenuto per tale anche dal nuovo proprietario Alexander Barker (WAAGEN 1857, pp. 77-78). I primi dubbi in proposito furono invece sollevati da Pietro Selvatico, che conosceva i disegni solo tramite le incisioni di Novelli, comunque giudicate «dalla maniera del Mantegna […] le mille miglia lontane» (VASARI 1568, ed. 1878, III, p. 434). Tale scetticismo fu confermato dalla monografia di KRISTELLER (1901, p. 458), che pensava piuttosto a un «Ferrarese artist». Raccogliendo di fatto un parere di A.M. HIND (in *The Vasari* 1920), DODGSON (1923, pp. 6-7, 9) oscillava ormai tra il nome di Parentino e quello dello Zoppo, che infine prevalse grazie ai decisivi interventi di FIOCCO (1933, pp. 342-351; *Id*. 1934, p. 243; *Id*. 1954, pp. 224-225).

[83] POPHAM e POUNCEY (1950, I, pp. 162-163 cat. 260) proponevano una datazione intorno al 1470, basata quasi esclusivamente su ragioni di moda, visto che a detta dei due studiosi i cappelli conici e i capi di vestiario indossati da alcuni personaggi dell'album zoppesco mostrerebbero lo stesso gusto diffuso a Ferrara tra la fine degli anni Sessanta e il decennio successivo, ovvero quello testimoniato dal ciclo di Schifanoia. Questo argomento è stato però confutato da PEARCE NEWTON (1958, p. 157), che giustamente ricordava come questa moda di vestirsi alla tedesca e alla borgognona prese piede in Italia grazie alla visita dell'imperatore Federico III, giunto con la sua corte internazionale nel 1452 per farsi incoronare a Roma da papa Niccolò V.

[84] RUHMER 1966, pp. 50, 79; MARIANI CANOVA 1993, pp. 121-122; *Ead*. 1998, p. 358.

[85] CONTI 1987, p. 278 nota 5. Vorrei segnalare che questa opinione fu espressa dallo studioso anche in una lettera spedita a Michel Laclotte il 24 maggio 1982 e che ho ritrovato nel *dossier* sullo Zoppo conservato al Centre de documentation del Louvre. In questa missiva Conti ribadiva che il libro del British deve precedere le opere bolognesi dello Zoppo per il modo in cui vi si rappresenta il flusso dei fiumi, ossia «in forma di onde che si soprammettono, del tutto diverso, se non opposto, alla maniera stupendamente ottica con cui l'acqua è resa nella *Vocazione dei santi Pietro e Andrea* della predella del Collegio di Spagna». Si tratta di una giusta intuizione, ma che non può basarsi sull'individuazione di uno stilema grafico così stilizzato, che nulla dice sull'evoluzione stilistica dello Zoppo e dunque sulla sua cronologia interna.

Santarelli[86]. La precocità di questo foglio bifronte, che raffigura il *Cristo crocifisso tra la Vergine e san Giovanni* sul *recto* [fig. 5-d] e *San Sebastiano, san Michele Arcangelo e un angelo* sul *verso* [fig. 6-c], è fuori discussione ed è abbastanza paradossale che sia stata proprio la Armstrong a insistere su questo punto[87]. La studiosa individuò anzi un preciso aggancio con l'altare bronzeo del Duomo di Ferrara, commissionato a Niccolò Baroncelli nel 1450 e portato a termine da Domenico di Paris entro l'agosto del 1456 [fig. 5-a][88]. In effetti, alcune figure disegnate sulla pergamena di Firenze sembrano riflettere una conoscenza diretta delle grandi statue progettate da Baroncelli [figg. 6-a/b] e nulla impedisce che durante il suo trasferimento da Venezia a Bologna, probabilmente avvenuto nel 1458, Zoppo si fosse veramente fermato a Ferrara, proprio per ammirare quel «cavallo di bronzo» tanto lodato dal suo amico Filarete[89] e quel magnifico altare da poco issato sul pontile principale del Duomo, ossia monumenti metallici di modernissima fattura e in cui «il confronto con Donatello si esprime al grado più alto»[90]. Un'eventuale sosta ferrarese avrebbe

---

[86] A. ANGELINI, in *Disegni* 1986, pp. 64-65 cat. 53. Anche altri studiosi hanno ribadito questo rapporto davvero palmare tra il libro del British e la pergamena degli Uffizi, senza però trarne le inevitabili conseguenze cronologiche: FIOCCO 1934, p. 243; *Id*. 1954, p. 228; POPHAM, POUNCEY 1950, I, p. 162 cat. 260; A. MEZZETTI, in *Andrea Mantegna* 1961, p. 177 cat. 132; RUHMER 1966, pp. 65-66. Sulla complessa vicenda critica legata a questo foglio *double-face*, entrato agli Uffizi nel 1866 insieme al resto della raccolta di Emilio Santarelli: G. AGOSTI, in *Disegni* 2001, pp. 90-94 cat. 4.

[87] ARMSTRONG 1963, pp. 298-306; *Ead*. 1976, pp. 47-55, 396-397 cat. D.3; *Ead*. 2003, I, pp. 3-8.

[88] Tutta la vicenda documentaria relativa all'altare in bronzo della Cattedrale di Ferrara è ben riassunta da P. DI NATALE (in *Domenico di Paris* 2006, pp. 14-16 cat. I.1.2), da integrare con TOFFANELLO (2010, pp. 303-308). La scomparsa di Niccolò Baroncelli nel 1453, cioè prima della conclusione dei lavori ad opera di Domenico di Paris, ha suscitato un inevitabile dibattito critico circa i meriti dell'uno e dell'altro. Anche se ha poco senso tentare di individuare due poli stilistici differenti, come giustamente avvertiva FERRETTI (1991, pp. 648-649), è ormai abbastanza chiaro che a Domenico dovette spettare il grosso del lavoro nella fase di fusione e rinettatura, ma che Baroncelli ebbe un ruolo fondamentale e quasi esclusivo per quanto riguarda l'invenzione e la modellazione dell'intero gruppo (GALLI 2010, pp. 45-46; LUCIDI 2014, pp. 45-46).

[89] Nell'ideale elenco di maestri scultori che avrebbe voluto vedere all'opera nella sua Sforzinda, AVERLINO (*Trattato*, ed. 1972, I, lib. VI, p. 173) nomina appunto «uno Antonio e uno Niccolaio da Firenze, i quali avevano fatto uno cavallo di bronzo in Ferrara», ovvero gli stessi Antonio di Cristofano e Niccolò Baroncelli che avevano eseguito il perduto monumento equestre del marchese Niccolò III. È peraltro credibile che Filarete avesse avuto modo di ammirare dal vero quel «cavallo di bronzo», se è lui il «maestro Antonio da Fiorenza» che fu convocato a Ferrara proprio per realizzare il *Calvario* per la pergola della Cattedrale di San Giorgio, poi affidato a Baroncelli (CAGLIOTI 2008[a], pp. 74-76, 97-98 nota 96).

[90] GALLI 2010, p. 46. Non solo si può ben dire, insieme a CAGLIOTI (2008[a], p. 74), che il gruppo bronzeo realizzato da Baroncelli e di Paris sarebbe un «*exploit* impensabile senza l'immediato precedente dell'Altare del Santo», ma è assai probabile che la presenza documentata dello stesso Donatello a Ferrara, proprio sul finire del 1450, fosse stata sollecitata dal vescovo Francesco dal Legname proprio per ottenere «un primo conforto sull'impianto di un'opera monumentale così complessa» (ivi, pp. 76, 98 nota 97).

fornito molti altri spunti utili allo Zoppo, tra cui un primo approccio all'arte di Piero, che stando a Vasari aveva decorato ad affresco una cappella nella chiesa di Sant'Andrea e «molte camere» del Castello[91]. Non di meno poteva dargli occasione di stringere quei rapporti con la corte di Borso di cui si trova eco nella lettera di Feliciano e nel sonetto *Io sarò sempre amico a' dipinctori* di Giovanni Testa Cillenio[92]. Che il foglio degli Uffizi debba seguire di poco questo possibile passaggio a Ferrara e attestarsi intorno al 1459-60 è peraltro confermato dalle stringenti affinità riscontrate da Angelini tra i santini incasellati nei pilieri del polittico di San Clemente [figg. 5-f/h] e i due dolenti disegnati ai piedi della croce [figg. 5-e/g], egualmente avvolti da un panneggio «martellato in profondità», di chiara ascendenza donatelliana[93].

---

[91] VASARI (1550-1568, ed. 1971, III, p. 259) parla in realtà di molte camere «nel palazzo […] che furono rovinate dal duca Ercole vecchio per ridurre il palazzo alla moderna», ma dovrebbe trattarsi appunto del Castello Estense, come precisato anche da BERTELLI (2007, p. 34). L'aretino afferma poi che Piero dipinse a fresco una cappella, già ai suoi tempi rovinata «dall'umidità», nella chiesa di Sant'Agostino, ma in questo caso il riferimento è senz'altro alla chiesa di Sant'Andrea, retta proprio dagli agostiniani (ivi).

[92] Il sonetto di Cillenio, contenuto in un manoscritto della Biblioteca Universitaria di Bologna (codice Isoldiano n. 1739, c. 197*v*), recita: «Io sarò sempre amico a' dipinctori, / A Forte e Marcho e al Borgho mio divino; / Ma 'l gran Giovanni e 'l buon Gentil Bellino / Fian sempre digni di celesti honori. / Costor son quei d'ogni altra gente fori / Ch' àn tracto l'arte e preso suo camino. / Dui bei fratelli e 'l patre lor più fino / Mastro da farne in versi già romori. / Ma lasso el mio Francescho da l'un lato, / Ch'a l'uno e l'altro stile ha messo il segno / Per farse al mondo un bel cavallo alato. / Antonio Riccio è ben de laude degno, / E Gian Boldù, che Scopa ha pareggiato; / Ma Coradino in creta el primo tegno» (il testo del sonetto fu pubblicato da RICCI 1897, pp. 27-28 e da FRATI 1913, II, p. 51). Si tratta di un elenco di artisti in gran parte attivi o conosciuti presso la corte di Ferrara: Piero della Francesca, i Bellini, Giovanni Boldù, il modenese Ludovico Corradini, probabilmente Francesco del Cossa (tutte queste identificazioni erano già proposte da FRATI 1913, II, pp. IX-XI). La chiara allusione al componimento con cui Ulisse Aleotti aveva celebrato la sfida tra Jacopo Bellini e Pisanello ai tempi del marchese Lionello («da farne in versi già romori») farebbe pensare che anche il carme di Cillenio, scritto prima (AGOSTI 2009, p. 61 nota 33) e non dopo (BATTISTI 1971, ed. 1992, II, p. 638) la morte di Jacopo (cioè *ante* 1471), circolasse negli ambienti estensi, dove è più facile che un riferimento così criptico venisse colto senza ulteriori precisazioni. Per le stesse ragioni, si può credere che il nome di «Marcho» (Zoppo) fosse ben noto a Ferrara, cosa che sembra peraltro confermata dal sonetto di Felice Feliciano (vedi *supra*, p. 92). Che Giovanni Testa Cillenio, originario di Pescia, fosse ben inserito nell'*entourage* estense è d'altronde dimostrato da due sonetti contenuti nello stesso codice Isoldiano e non a caso rivolti «Ad Illustrissimum ducem Herculem extensem carmina eiusdem domini Cyllenij poetae» (FRATI 1913, II, pp. 282-283). Si aggiunga che un epigramma in cui si esaltavano le sue facoltà poetiche fu indirizzato «Ad Cyllenium» da un autorevole letterato ferrarese come Battista Guarini (CARRAI 1999, p. 28) e che il 4 maggio del 1472 Feliciano spedì da Bologna un sonetto indirizzato proprio a «Cyllenio genio Mercurio ch'era a Ferrara» (ivi, p. 29; sui rapporti molto stretti che dovettero intercorrere tra Feliciano, Cillenio e lo Zoppo si veda, oltre lo stesso Carrai, CALOGERO 2017, pp. 6-11).

[93] A. ANGELINI, in *Disegni* 1986, p. 65 cat. 53. Su questo aspetto e dunque sulla effettiva precocità del libro del British hanno insistito anche DE NICOLÒ SALMAZO (1989, p. 21 nota 42) e G. AGOSTI (in *Disegni* 2001, pp. 92-94 cat. 4).

Sulla *Crocifissione* Santarelli si può aggiungere che l'idea così peculiare di ridurre la scena in primo piano alle tre figure essenziali, con una sorta di drammatico *close-up*, sembra derivare da un modello di matrice eyckiana ben noto tra Padova e Venezia[94], che sicuramente ispirò anche il giovane Bellini [fig. 5-c][95]. Quest'ulteriore considerazione non fa che confermare l'appartenenza della pergamena fiorentina al primo tempo dello Zoppo, cioè a quella fase di passaggio dal Veneto all'Emilia, a cui andrà giocoforza ricondotto anche il libro del British.

Al di là delle analogie col foglio giovanile degli Uffizi, esistono ragioni molto valide che depongono a favore di un'effettiva precocità dell'album Rosebery, tra cui l'innegabile persistenza di precise reminiscenze padovane. Si è già detto che l'immagine della *Madonna col Bambino e due angeli* sul f. II*r* [fig. 7-a] è frutto della sagace combinazione di due motivi donatelliani [figg. 7-b/c], a cui si aggiunsero le suggestioni spaziali suscitate da quel prototipo capitale che fu il *San Marco* di Mantegna [fig. 1-a]: è per questa ragione che le mezze figure, già collocate sotto l'arco a conci, sono ulteriormente inquadrate da un'ambiziosa finestra modanata, proprio per dare vita a una concatenazione virtuosistica di piani, che dal basamento istoriato procede attraverso il parapetto ingombro d'oggetti e ancora indietro fino alle nuvole che solcano il cielo. È altrettanto chiaro che il casermone merlato disposto *per angulum* nel f. III*r* [fig. 9-b] voglia richiamare, almeno per la temerarietà dell'incastro, il *palatium* porticato che fa da sfondo al *Miracolo del piede risanato* al Santo [fig. 9-a]. Più in generale, Zoppo tentò di riecheggiare quel lessico architetto-

---

[94] Si tratta ovviamente della *Crocifissione* della Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro di Venezia (inv. CGF-D128) [fig. 5-b], la cui pertinenza eyckiana è assicurata dalla stretta parentela (che sembra quasi identità di mano) con l'analoga scena raffigurata sulla c. 48*v* del celebre *Libro d'ore* del Museo Civico d'Arte Antica di Torino (inv. 0467/M). Tale composizione era certamente conosciuta anche a Padova, come dimostra la copia un po' goffa ma antica conservata presso i Musei Civici agli Eremitani (inv. 541). Sulla *Crocifissione* della Ca' d'Oro, che peraltro vanta una provenienza dalla collezione dell'illustre famiglia padovana Dondi dall'Orologio, ma anche sulla sua copia ai Musei Civici di Padova: B. AIKEMA, in *Il Rinascimento* 1999, pp. 202-204, catt. 10-11; F. ELSIG, in *El Renacimiento* 2001, pp. 275-277 cat. 33; D. THIÉBAUT, in *Mantegna* 2008, pp. 172-173 cat. 57; F. ELSIG, in *Rinascimento* 2019, p. 273 cat. 3.4.

[95] Mi riferisco alla *Crocifissione* del Museo Correr di Venezia (inv. cl. I, 28) [fig. 5-c], sulla quale si veda la scheda di M. LUCCO (in *Giovanni Bellini* 2008, pp. 182-184 cat. 15), che però propone una datazione verso il 1471, a suo dire giustificata da una maggiore morbidezza di luce «rispetto alle figure di affilata linea mantegnesca» (ivi, p. 182) del polittico di San Vincenzo Ferrer. È però abbastanza arduo voler interpretare la mollezza più sfibrata del dipinto Correr come un possibile esito delle ricerche, di tutt'altro segno, condotte nella grande ancona per San Zanipolo. La piccola *Crocifissione* è inoltre caratterizzata da una serie di elementi che è più logico ricondurre alla fine degli anni Cinquanta: l'uso copioso dell'oro di conchiglia, il riferimento a una composizione di Jacopo (ROBERTSON 1968, pp. 31-32; GOFFEN 1989, pp. 9-12), le precise citazioni dalla cappella Ovetari (TEMPESTINI 1992, p. 54 cat. 12) o il confronto diretto con la predella di San Zeno (B. AIKEMA, in *Il Rinascimento* 1999, p. 206 cat. 12; CHRISTIANSEN 2004, pp. 54-56; A. DE MARCHI, in *Mantegna* 2008, p. 162 catt. 51-53; *Id*. 2009, p. 21 nota 15; *Id*. 2018[a], pp. 35-37). Mi sembra significativo che la stessa pergamena Santarelli, sicuramente databile prima del 1460, fosse stata accostata da VAN MARLE (1935, XVII, p. 347) proprio a Giovanni Bellini.

nico e ornamentale sfoderato da Donatello e Mantegna nei loro impareggiabili scenari urbani e così nei vari fogli dell'album Rosebery si contano colonne, fregi scolpiti, archi voltati, frontoni e acroteri, muraglie sbrecciate in laterizio, nicchie, mensole, architravi, bucrani, anfore, festoni, piedistalli, frammenti lapidei e perfino qualche epigrafe in lettere capitali. Manca però allo Zoppo una vera ragione filologica o un sincero movente archeologico e tutto sembra piuttosto alimentato da una caotica pulsione accumulatrice. Esattamente come la Roma immaginata da Marcanova e Feliciano, la città dello Zoppo non ha nulla di veramente antico ed è anzi un luogo irreale e fuori dal tempo, in cui passato e presente convivono sincronicamente, entro una dimensione assolutamente fantastica ed evocativa. Tanto è vero che tra i vicoli di quest'urbe si aggirano pattuglie di legionari estratti a forza dagli Eremitani e nobili vestiti alla borgognona, che assistono sgomenti a incontri di pancrazio tra giovani atleti o spiritelli alati[96]. Una «collisione evidente», come avrebbe detto Warburg, «fra il piacere dell'ornamento "alla franzese" e l'impulso al movimento "all'antica"», che è poi il compromesso attuato da artisti che come lo Zoppo non erano «ancora ansiosi di presentare una loro individualità artistica del tutto coerente»[97]. Altrettanto forte è il contrasto che si avverte in certe scene vagamente ispirate alla mitologia pagana, in cui si vedono Veneri, ninfe e centauri sperduti nei soliti paesaggi petrosi, ma sovrastati da acropoli fiabesche [fig. 8-b/c], che assomigliano più alle rocchette nordiche che compaiono nelle incisioni del Maestro E.S. [fig. 8-a][98].

Per restare in tema di centauri, è vero che la furiosa danza impaginata dallo Zoppo sul f. XXIV*r* tradisce un forte accento pollaiolesco, sia per l'ipertrofica esibizione muscolare, sia per la disposizione chiastica dei corpi [fig. 37-b], che ricorda da vicino quella dei due spadaccini al centro della celebre *Battaglia dei dieci uomini nudi* [fig. 37-a][99]. Il fatto che questo schema non sia replicato in un disegno di analogo soggetto conservato al British Museum (inv. 1895,0915.779) [fig. 22-a], con

[96] Anche se non ne fu strettamente l'inventore, è a Donatello che «si deve indubbiamente e senza paragone alcuno, per quantità di occorrenze e qualità di invenzioni, il ruolo di decisivo promotore della fortuna quattrocentesca del putto all'antica» (CAGLIOTI 2005, p. 38; per un ampio approfondimento sull'influenza esercitata dagli "spiritelli" di Donatello nell'arte del Quattrocento: STRUTHERS 1992). Sulla genesi e la fortuna del putto all'antica nel Rinascimento si può ora rimandare al libro di Charles DEMPSEY (2001), ma per lo specifico tema dei fanciulli o eroti impegnati in scene di palestra o di lotta cruenta, diffusissimo in varie forme nell'arte antica (ceramiche, terrecotte, rilievi, pitture, mosaici, gemme, urne cinerarie, lucerne capitelli e sarcofagi), si dovrebbe anche recuperare il bel contributo fornito da BONANNO ARAVANTINOU (1982).

[97] WARBURG 1914, ed. it. 1966, p. 295.

[98] È significativo che le stampe del Maestro E.S. fossero certamente conosciute e utilizzate come fonte di ispirazione da artisti appartenenti allo stesso *milieu* dello Zoppo, come Mantegna (AMES-LEWIS 1992; LANDAU, PARSHALL 1994, p. 65) e Crivelli (GERONI 1996).

[99] Su questo punto ha insistito anche ARMSTRONG 1976, pp. 286-287.

due centauri che si scontrano frontalmente come lancieri in una giostra, non giustifica il declassamento di tale invenzione, che appare del tutto degna dello Zoppo. Questo foglio è stato forse frainteso a causa del suo stato a dir poco larvale[100], ma dove è meglio conservato si apprezzano ancora quelle tipiche ombreggiature a tratteggio e quella linea di contorno fluida e nervosa che si ritrovano in tutti gli altri disegni autografi dello Zoppo. Perfino le tipologie dei volti trovano riscontri palmari nell'album Rosebery o in altri lavori coevi del maestro [figg. 22-b/c]. Che il tema antiquario della centauromachia, molto in voga tra Venezia e Padova, desse adito a diverse prove e varianti è d'altronde dimostrato da un foglio su carta preparata di ambito padovano-squarcionesco (Monaco, Staatliche Graphische Sammlung, inv. 1973:10)[101], oppure dal libro di copie dall'antico con «bataglie di centauri, di fauni et di satiri» richiesto a Ludovico Gonzaga dal fiorentino Angelo Tovaglia e più volte consultato dallo stesso Mantegna[102].

Per chiudere definitivamente la questione cronologica legata al cosiddetto album

---

[100] Le notizie più antiche sul disegno coi *Due centauri in combattimento* risalgono alla seconda metà dell'Ottocento, quando il foglio si trovava, come autografo di Mantegna, nella collezione di J. Malcolm (ROBINSON 1876, p. 119 cat. 332). Anche KRISTELLER (1901, p. 461) inseriva il disegno, che nel 1895 era ormai passato al British Museum, tra quelli dubitativamente attribuiti a Mantegna. Fu Colvin ad accostare per primo il disegno coi *Due centauri* allo stesso autore del cosiddetto album Rosebery, parere che fu poi riportato senza obiezioni nello storico catalogo dei disegni del British redatto da POPHAM, POUNCEY (1950, p. 165 cat. 264). Ciò nonostante, il disegno fu espunto senza molte spiegazioni da RUHMER (1966, p. 93 n. 10) e brevemente discusso da ARMSTRONG (1976, pp. 285-286), che decise a sua volta di declassarlo a banale prodotto di bottega. Un giudizio fin troppo severo e già rigettato da CHAPMAN (1998, pp. 70-71 cat. 18), che ha riaffermato con qualche cautela la piena autografia zoppesca dei *Due centauri*. Esiste semmai un altro foglio sciolto del British Museum (inv. 1854,0628.62) che andrebbe espunto, una volta per tutte, dal catalogo dello Zoppo: si tratta di una raffigurazione dello *Svenimento della Vergine*, evidentemente desunta dalla famosa incisione mantegnesca con la *Sepoltura di Cristo.* Anche questa attribuzione fu avanzata da POPHAM, POUNCEY (1950, I, pp. 164-165 cat. 263), stavolta sulla base di un presunto carattere turiano del disegno, che sarebbe poi tipico di tutta la grafica dello Zoppo. Questo argomento è per me irricevibile, nel senso che non vedo nulla di veramente turiano nello schizzo del British e in ogni caso non credo si possa liquidare lo Zoppo come un puro imitatore di Tura, ma va detto che la proposta di Popham e Pouncey ha goduto lo stesso di un largo consenso (RUHMER 1966, pp. 50, 76; ARMSTRONG 1976, p. 416 cat. D.18; CHAPMAN 1998, pp. 76-77 cat. 23). Per quanto mi riguarda, resta altamente improbabile che lo Zoppo si riducesse a produrre una copia così pedissequa da un'invenzione arcinota di Mantegna, per di più condotta con un tratto troppo spesso e caricato, alla Giovanni Antonio da Brescia. Sul *verso* del foglio, rovinatissimo, si intravede poi un candelabro piuttosto sbilenco, che mi sembra orientare la cronologia del disegno ben oltre la data di morte dello Zoppo (1478). Mi conforta inoltre, in questo mio disparere, che un conoscitore del calibro di ROMANO (2010, p. 132) abbia giudicato questa «attribuzione poco sicura» e che già FIOCCO (1954, p. 228) l'avesse reputata assai poco convincente.

[101] Sul foglio di Monaco, già appartenuto insieme ad altri stilisticamente e tecnicamente solidali alla collezione Skippe (vedi *supra*, pp. 57-58 nota 187), si legga la scheda di G. MARINI (in *Mantegna* 2006, p. 262 cat. 56).

[102] BROWN, LORENZONI 1973, pp. 158-159 doc. III.

Rosebery basterebbe ricordare che molte invenzioni raccolte dallo Zoppo in questo libro di disegni servirono da ispirazione alle sgangherate illustrazioni "all'antica" inserite a corredo della copia modenese degli *Antiquitatum fragmenta*, conclusa da Feliciano e dai suoi collaboratori entro l'ottobre del 1465. D'altra parte fu lo stesso Zoppo ad attingere più volte alle idee elaborate nei suoi fogli, che si ritrovano identiche in alcuni lavori sicuramente databili entro l'inizio degli anni Sessanta [figg. 21-a/b/c]: il caso forse più eclatante è costituito dalla spalliera con la *Leggenda del padre frecciato*, oggi divisa in due frammenti, in cui compaiono personaggi in posa [figg. 15-b, 16-b, 43-c] chiaramente desunti dal ricco campionario di gentiluomini in conversazione che popolano le pagine del libro di disegni [figg. 15-a, 16-a, 43-b]. Lo stesso potrebbe valere per le splendide illustrazioni che lo Zoppo eseguì tra il 1463 e il 1464 per accompagnare due codici prodotti da Bartolomeo Sanvito e destinati alla famiglia Morosini [figg. 17-a/b, 18-a/b/c/d, 19-a/b/c, 20-a/b]. Oltre a costituire un ulteriore riferimento cronologico, questi confronti dimostrano che il libro del British fu appunto concepito come una raccolta in bella copia delle idee più fantasiose e colte dell'artista, che potevano poi tornare utili nei lavori più esclusivi e raffinati, come le illustrazioni di volumi di lusso o la decorazione di «chofani», spalliere e altri manufatti di pregio. Non un libro di modelli e di materiali di bottega in senso tradizionale, ma una silloge di invenzioni originali dello Zoppo, sapientemente mescolate a citazioni di ogni tipo: una sorta di *portfolio* da esibire ai mecenati più dotti e agli amici letterati, che il maestro compilò proprio per dimostrare la sua cultura visiva, la sua conoscenza dell'arte moderna e dei soggetti antichi, ma soprattutto le sue capacità tecniche e le sue doti creative. Non è nemmeno escluso che lo Zoppo, proprio come Jacopo Bellini, avesse confezionato diverse sillogi grafiche di questo genere, ed è anzi probabile che il foglio Santarelli facesse parte in origine di un libro di disegni in tutto analogo all'album Rosebery. A questa ipotetica raccolta potrebbe forse aggiungersi una pergamena poco nota del Kupferstichkabinett di Berlino (inv. KdZ 26274)[103], anch'essa disegnata su entrambi i lati: sul *recto* si vedono *Tre teste "all'antica"* [fig. 24-d] che sovrastano, con un effetto quasi metafisico, una *Venere distesa che regge il pomo della discordia di fronte a Cupido* [fig. 34-a]; sul *verso* compare invece una *Venere dormiente con le armi di Marte e un amorino che regge una fiaccola* e, poco sotto, un altro gruppo di putti che reggono cornucopie [fig. 34-b]. Sostanzialmente affini per qualità del supporto, tecnica esecutiva e stile disegnativo, i fogli di Firenze (186 x 133 mm) e Berlino (185 x 131 mm) presentano misure pressoché identiche e questo gioca a favore di una provenienza da uno stesso volume ora smembrato[104]. L'unica significativa differenza si può riscontrare

[103] Questo bellissimo foglio bifronte, riferito allo Zoppo da M. WINNER (1973, cat. 78), fu stranamente ignorato sia da RUHMER (1966), sia da ARMSTRONG (1976). Una scheda relativamente recente che conferma la giusta attribuzione allo Zoppo, ma con una datazione ritardata al 1470, si deve invece a SCHULZE ALTCAPPENBERG (1995, pp. 269-270).

[104] Questa suggestiva ipotesi è stata formulata da ELEN (1995, pp. 235-236 cat. 28) e condivisa da G.

nei contenuti e nella *mise en page*, visto che la pergamena degli Uffizi illustra soggetti sacri a piena pagina, mentre in quella del Kupferstichkabinett si trovano sovrapposte, su più livelli, varie scene ispirate al mondo pagano. Si tratta anche in questo caso di composizioni perfettamente finite e senza scopo apparente, se non quello di esibire la bravura e l'erudizione dell'artista.

La stessa disposizione delle tre teste colossali sul foglio di Berlino dimostra come invenzioni di questo tipo non fossero altro che "capricci" congeniali all'estro bizzarro dello Zoppo, ovvero una delle manifestazioni più evidenti della sua «sutilità de inzigno». Una tipologia che il maestro poteva sperimentare anche singolarmente, come nel caso della pergamena sciolta del British Museum dove è ritratto un profilo muliebre coronato da un elmo fantastico (inv. 1891,0617.25) [fig. 23-a], del tutto coerente con l'analoga rassegna dell'album Rosebery[105].

La straordinaria gamma di questi copricapi guerreschi è l'aspetto forse più originale della serie di teste "all'antica" approntate dallo Zoppo, ma è probabile che l'immaginazione già così fervida dell'artista fosse ulteriormente alimentata dalla conoscenza di prototipi glittici o di tipi numismatici antichi [fig. 25-c][106]. La possibilità che il maestro avesse una certa familiarità con questo tipo di materiali non è affatto peregrina ed è anzi il caso di rimarcare che tra i vari oggetti sottratti a Squarcione al momento della loro rottura figuravano un certo numero di «medaleis»[107], termine che quasi certamente designava monete antiche[108]. Comunque sia, lo Zoppo ebbe senz'altro molte occasioni per ammirare esemplari numismatici di vario ti-

---

AGOSTI (in *Disegni* 2001, p. 94 cat. 4).

[105] Il *Profilo femminile con elmo*, passato nel 1891 dalla collezione di Charles Fairfax Murray al British Museum, è stato più volte accostato al libro Rosebery (HIND 1938, ed. 1978, I, p. 261 cat. E.III.32; POPHAM, POUNCEY 1950, I, p. 165 cat. 265; FIOCCO 1954, p. 228; RUHMER 1966, p. 68; ARMSTRONG 1976, p. 415 cat. D.17; CHAPMAN 1998, p. 69 cat. 17). Secondo FLETCHER (1999, p. 86) il piccolo profilo incastonato nel guanciale dell'elmo potrebbe essere un autoritratto dello Zoppo, che in combinazione alla sovrastante scritta «PAX» alluderebbe al motto dell'evangelista Marco («pax tibi Marce») e dunque al nome del pittore. L'ipotesi sarà pure ingegnosa, ma trovo improbabile e anche antistorico che lo Zoppo potesse ricorrere a un rebus cifrato, più in linea con la cultura emblematica di un Alciato, al solo scopo di autocelebrarsi. Mi sembra molto più probabile che lo Zoppo volesse semplicemente disegnare il profilo di una Minerva pacifera, sia pure munita di un elmo insolitamente adorno.

[106] Questo aspetto è stato accennato anche da ARMSTRONG (1993, pp. 83-84; *Ead*. 2003, I, pp. 44-45). Sulla diffusione nella glittica antica di teste eroiche raddoppiate da elmi con cimieri antropomorfi e teriomorfi molto simili a quelli elaborati dallo Zoppo si può rimandare, oltre al classico repertorio di REINACH (1895), alla brillante trattazione di BALTRUŠAITIS (1955, ed. it. 1988, pp. 55-57 fig. 11).

[107] *Regesto* doc. 4.

[108] Va ricordato che nell'Italia del Quindicesimo e del Sedicesimo secolo la parola «medaglia» poteva indicare indistintamente sia le medaglie moderne, sia le monete antiche di qualsiasi grandezza o metallo: PANVINI ROSATI 1963, ed. 2004, I, p. 33; MCCRORY 1999, pp. 39, 42-43.

po. Senza scomodare il celebre medagliere estense[109], forse inaccessibile all'artista, basterà ricordare che Giovanni Marcanova aveva raccolto non meno di 250 pezzi monetali[110], che insieme ad altre rarità costituì di fatto «una delle prime testimonianze di collezionismo d'oggetti antichi a Bologna»[111]. Questa passione dell'insigne medico e umanista doveva essere ben nota tra i contemporanei se il suo affezionato amico Matteo Bosso decise a un certo punto di donargli «duo argenta et pervetusta numismata», l'una con un'«indole regia» e l'altra con una «muliebrem effigiem»[112]: nella lettera di accompagnamento dello stesso Bosso si dice che Marcanova, nel tempo libero, amava dilettarsi con la «pictura et illustrium virorum imaginibus» ed è assai significativo che la venerazione per le effigi degli uomini illustri venisse esplicitamente associata all'interesse per la pittura, secondo l'autorevole tradizione avviata dal *De viris illustribus* di Petrarca e dalla sua "traduzione" ad affresco nella Sala dei Giganti nella reggia carrarese[113]. Anche Felice Feliciano, così entusiasta del tema petrarchesco da curare un'edizione in volgare degli *Homini Famosi*, conservava in uno scrigno «medagias argenti et metalis antiquas […] valoris ducatorum viginti»[114].

---

[109] Sulle collezioni di monete romane raccolte, insieme alla medaglie moderne, dal marchese Lionello d'Este: GASPAROTTO 2003, p. 41; CALANDRA DI ROCCOLINO [2008] 2019, pp. 57-58. Più in generale, sul medagliere estense: BOCCOLARI 1987; CORRADINI, CAVANI 2001; ZACCARIOTTO 2018.

[110] Questa informazione si ricava dalla stima inventariale compiuta nel 1467 dagli esecutori testamentari di Giovanni Marcanova, morto quell'anno a Bologna: SIGHINOLFI 1921, pp. 198-199; FAVARETTO 1990, ed. 2002, p. 56; TOSETTI GRANDI 2005, p. 15; Il testamento di Marcanova, stilato a Bologna il 6 dicembre 1464, è interamente trascritto in: BARILE 2006[a], pp. 240-245 doc. 10.

[111] DE MARIA 1988, p. 23. Lo stesso studioso ricorda che molti cammei, gemme, suppellettili in bronzo e statuette in avorio attualmente conservati presso il Museo Archeologico Nazionale di Venezia provengono dal monastero di San Giovanni di Verdana (Padova), che a sua volta ereditò gran parte dei libri, delle medaglie, delle monete e di altre antichità raccolte da Giovanni Marcanova (TOSETTI GRANDI 2005). Sulla collezione del celebre medico umanista, che ovviamente doveva contare anche numerose iscrizioni latine trascritte nella sua silloge epigrafica, si vedano inoltre: LEVI 1900, p. XLVI nota 1; WEISS 1969, p. 170.

[112] BOSSO 1493, epistola XX. La lettera di Bosso, purtroppo senza luogo né data, è parzialmente trascritta da SIGHINOLFI (1921, pp. 198-199) e integralmente tradotta da TOSETTI GRANDI (2005, p. 23). È interessante notare che Marcanova fu medico curante dei canonici regolari lateranensi di San Giovanni in Monte (SIGHINOLFI 1921, p. 189; TOSETTI GRANDI 2005, p. 17), ossia uno dei poli culturali più vivi e sentitamente aperti al nuovo gusto rinascimentale a Bologna.

[113] Sul ciclo trecentesco degli uomini illustri nella Reggia dei Carraresi a Padova, ancora ricordato da Michele SAVONAROLA (*Libellus*, ed. 1902, p. 49) come opera della «gloriosa manus illustrium pictorum Octaviani et Alticherii», ma che «segondo el Campagnola» (riportato da MICHIEL, *Notizia*, ed. 1884, p. 78) sarebbe piuttosto spettato a Jacopo Avanzi e Guariento: MOMMSEN 1952; SCHMITT 1974; DONATO 1985, pp. 103-120; BENATI 1992, pp. 76-83.

[114] Così recita il testamento dettato dallo stesso Feliciano nel marzo 1466 e che si può leggere per intero in MARDERSTEIG 1939 (per la citazione qui riportata: p. 107).

La coppia formata da Marcanova e Feliciano rimanda a un altro personaggio legato allo Zoppo da sicuri rapporti professionali, ovvero Bartolomeo Sanvito[115]: grazie al *Memoriale* pubblicato da Silvio De Kunert sappiamo che nel 1508 il vecchio calligrafo possedeva ancora un «quinterno dove sono designate le teste et roversi de le medaglie de li imperatori», oltre a vere «medaglie de metallo antiche»[116], ed è irragionevole pensare che lo Zoppo non avesse approfittato di questi materiali o di altri simili durante le sue frequentazioni con lo scriba padovano. Che la competenza numismatica di Sanvito fosse tutt'altro che limitata od occasionale è ampiamente dimostrato dall'apparato decorativo delle *Vitae duodecim Caesarum* di Svetonio (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 5814)[117] e dell'*Historia Augusta* della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (ms. Vitt. Em. 1004)[118], che insieme co-

[115] Non esistono documenti che attestino un sicuro rapporto tra Sanvito e la cerchia di Giovanni Marcanova, che tuttavia dovette essere assai probabile: per esempio, è noto che Bartolomeo si occupò di redigere nel 1456 la copia di presentazione (Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, ms. Marc. Lat. XII, 16=4373) del carme encomiastico dedicato a Giovanni Marcanova da Francesco Buzzacarini, figlio di Arcoano (MARCON 1999, p. 490; BARILE 2006[a], pp. 210-211; *Ead*. 2006[b], p. 40). Il medico umanista fu peraltro familiare del vescovo di Padova Fantino Dandolo e sicuro conoscente del suo cancelliere Biagio Saraceno (BARILE 2006[a], pp. 208-210; *Ead*. 2006[b], p. 40), ossia il primo calligrafo a fare sfoggio delle capitali epigrafiche antiquarie (Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, ms. Lat. IX, 1=3496), poi sviluppate egregiamente da Sanvito: è dunque evidente che Marcanova potesse interessarsi ai raffinati esemplari librari prodotti nell'officina di Sanvito, benché non risulti che egli ne possedesse alcuno. Esistono però delle chiare affinità inventive e tecniche, già riscontrate da MARIANI CANOVA (1998, p. 358) e DE NICOLÒ SALMAZO (in *La miniatura* 1999, p. 256 cat. 99), tra lo studio marcanoviano guidato per un tratto da Feliciano e la bottega padovana di Bartolomeo: l'uso di carte tinte e inchiostri colorati, di cui Feliciano divulgò perfino le ricette nel suo *Alphabetum Romanum*, nonché il ripetersi di precisi motivi antiquariali dimostrano una certa permeabilità tra i due *scriptoria* e non sorprende perciò che entrambi si affidarono, più o meno negli stessi anni, al genio creativo di Marco Zoppo.

[116] DE KUNERT 1907, p. 9 nn. 27-28.

[117] L'esemplare parigino delle *Vitae Caesarum*, redatto a Roma da Bartolomeo Sanvito e da lui miniato in collaborazione con Gaspare da Padova, si contraddistingue per un ricco apparato illustrativo costituito da monete romane copiate da conii corrispondenti al regno di ciascun imperatore trattato dal testo di Svetonio. La fedeltà agli originali numismatici antichi lascia supporre che Sanvito e Gaspare avessero avuto accesso a una vera e propria collezione di monete di pregio, quasi certamente quella del cardinale Francesco Gonzaga, di cui i due artisti erano *familiares et continui commensales* (P.A. BESOMBES, G. TOSCANO, in *La miniatura* 1999, pp. 310-311 cat. 123). Simili riproduzioni monetali, che dimostrano una sistematica volontà documentaria e protofilologica, si trovano in altri testimoni delle *Vitae Caesarum* prodotti nell'*atelier* romano di Sanvito (Berlino, Staatsbibliothek, ms. lat. 2° 28; Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, ms. 2° philol. 161 Cim; l'esemplare realizzato per Ludovico Agnelli, già nella raccolta del duca di Wellington a Stratfield Saye), tutti analizzati e comparati da SCHRÖTER 1988.

[118] Sul ms. Vitt. Em. 1004, scritto e miniato a Roma tra il 1477 e il 1483 nello studio di Bartolomeo Sanvito e probabilmente commissionato dal cardinale Francesco Gonzaga: O. PECERE, in *Vedere* 1996, pp. 467-469 cat. 136; DE LA MARE 1999, pp. 502-503; T. D'URSO, in *La miniatura* 1999, pp. 318-319 cat. 127; M. MARCHIARO, in *Andrea Mantegna* 2006, p. 250 cat. III.19. Sulle fonti numismatiche che ne

stituiscono «uno dei repertori più completi di monete romane che il Quattrocento ci abbia lasciato»[119]. Proprio all'interno di quest'ultimo codice si trovano, entro medaglioni aurei e anepigrafi, le effigi dei trenta tiranni ateniesi (cc. 148*v*, 149*r*, 149*v*) [fig. 24-a] e alcune teste sfoggiano elmi iperornati, poco meno esorbitanti di quelli indossati dai capitani zoppeschi[120]. Ancora una volta è evidente il nodo tra memoria esemplare dei grandi eroi del passato, iconografie numismatiche e trasposizione figurativa demandata agli artisti, in questo caso guidati dalla geniale regia di Sanvito, sempre capace di immaginare forme di decorazione libraria di assoluta avanguardia. L'esortazione a cimentarsi col tema degli uomini e le donne illustri potrebbe essere giunta allo Zoppo anche per altre vie, per esempio da parte di Filarete, ispirato "medaglista degli imperatori romani" [fig. 24-b] [121] e convinto assertore dell'importanza estetica e morale de «l'effigie e le immagine di quanti imperadori e d'uomini degni che stati sieno […] che sono maravigliose cose a vedere»[122]. È anzi

---

ispirarono lo schema decorativo: MARCHIARO 2007; RINALDI 2008.

[119] TOSCANO 2006, p. 107.

[120] Va detto che le effigi che precedono la biografia dei trenta tiranni nel ms. Vitt. Em. 1004 non sono tratte propriamente da monete, ma raffigurano semmai medaglioni di fantasia con profili di Cesari. È stato supposto che il miniatore che le eseguì, forse lo stesso Sanvito oppure un suo stretto collaboratore (ma certo non Gaspare da Padova o Lauro Padovano), possa aver ricopiato con gusto più moderno anche se con qualche «ascendenza pisanelliana» (T. D'URSO, in *La miniatura* 1999, p. 319 cat. 127) i più antichi prototipi contenuti nel ms. E III. 19 della Biblioteca Nazionale di Torino, ovvero l'esemplare della *Historia Augusta* posseduto da Ludovico Gonzaga e richiesto nel 1466 dal figlio Francesco per farne trarre copia «e del libro e de quelle facie de imperatori» (MARCHIARO 2007, pp. 82-87). Questa ipotesi si può verificare non tanto sullo stesso codice di Torino, fortemente danneggiato dall'incendio che colpì la Biblioteca Nazionale nel 1904, ma su un altro suo apografo, ovvero il ms. Vat. Lat. 1903 della Biblioteca Apostolica Vaticana, miniato dal più arcaico Maestro delle Vitae Imperatorum, che nei medaglioni dedicati ai trenta tiranni (cc. 138*v*-139*r*) mostra in effetti tipologie molto simili a quelle che compaiono nel ms. Vitt. Em. 1004 (O. PECERE, in *Vedere* 1996, pp. 334-336 cat. 80).

[121] «Medailleur aux empereurs romains» è il fascinoso *nickname* assegnato da Alfred ARMAND (1883, p. 100) all'autore di tre medaglie quattrocentesche raffiguranti Nerone, Traiano e Faustina. La serie fu poi allargata, sotto la medesima etichetta («Medallist of the Roman Emperors»), da HILL (1930, I, pp. 186-187 catt. 731-736; II, tavv. 122-124). L'identificazione di questo misterioso artefice con Antonio Averlino detto il Filarete si deve a una felice intuizione di SEYMOUR (1973, p. 47), poi confermata con decisivi argomenti da SPENCER 1979. Su Filarete, «Medaglista degli imperatori romani», si vedano i contributi recenti di ASOLATI *et al*. 2013; CASU 2015; GLASS 2015.

[122] AVERLINO, *Trattato*, ed. 1972, II, lib. XXV, p. 687. Tra i brani notevoli dedicati da Filarete alla medaglistica e alla glittica antica, entrambe correlate ai ritratti degli uomini e delle donne illustri, bisogna anche ricordare: «E quegli antichi l'avevano in tanta perfezzione che era cosa amiranda che in uno dì in quello acciaio intagliavano teste d'uomini che parevano proprio vive, e che sia vero tutto dì si vede, ché mediante questo esercizio noi conosciamo Cesare, Ottaviano, Vespisiano, Tiberio, Adriano, Traiano, Domiziano, Nerone, Antonino Pio e tutti gli altri che si truovano […]. E più ancora che intagliavano pietre fine durissime in cornuole e 'n altre pietre le quali sono durissime e con punte di diamanti si bisognano cavare e intagliare; e niente di meno c'intagliavano dentro teste d'imperadori e

possibile che Averlino avesse mostrato allo Zoppo alcune sue medaglie o placchette all'antica, di cui Marco potè appuntare o quantomeno memorizzare il contenuto: sarebbe altrimenti difficile spiegare la presenza nel libro del British di un soggetto rarissimo per l'epoca come la *Morte di Seneca* (f. XXIII*r*) [fig. 30-b], peraltro restituito secondo uno schema del tutto peculiare, già messo a punto da Filarete sul rovescio della medaglia dedicata a Nerone [fig. 30-a][123]. Lo stesso potrebbe dirsi per il verso della medaglia autocelebrativa di Averlino [fig. 31-a][124], caratterizzata da certi elementi che appaiono ripetuti nell'enigmatica scena cavalleresca disegnata su uno dei fogli dell'album Rosebery (f. XXVI*r*) [fig. 31-b][125].

Fu per merito di questi sodalizi artistici e umani che lo Zoppo dovette ampliare i suoi orizzonti culturali e la sua conoscenza dei temi antiquari, già approcciati a Padova grazie al *thesaurus* di Squarcione e allo studio delle opere di Donatello e Mantegna. Non si è mai considerato che tra i compagni dello Zoppo potesse esserci quel «Gian Boldù che Scopa ha pareggiato», inserito da Cillenio nella sua lista di amici proprio insieme a Marco Zoppo e ad altri nomi di maestri più o meno noti[126]. I due artisti potrebbero essersi conosciuti a Venezia, dove Boldù è documentato come

---

di teste di donne, quella di Faustina diva, ch'era una degna cosa, e altre figure dignissime» (ivi, lib. XXIV, p. 679, ma su su quest'ultimo brano si vedano le puntuali precisazioni di carattere testuale fornite da CAGLIOTI, GASPAROTTO 1997, pp. 23, 38 nota 195). È superfluo ricordare che molti profili di donne e uomini famosi dell'antichità sono incastonati nella stupenda cornice a girali d'acanto della porta bronzea realizzata da Filarete per la Basilica di San Pietro in Vaticano (conclusa entro il luglio 1445), raffigurazioni che secondo SPENCER (1979) precedettero di poco e anzi ispirarono la realizzazione delle stesse medaglie filaretiane con gli imperatori romani.

[123] È sintomatico che HILL (1930, I, pp. 186-187 cat. 732; II, tav. 122 fig. 732b-d) non riuscisse a decifrare il soggetto raffigurato sul rovescio della medaglia di Nerone, che solo in seguito venne individuato da MÖBIUS (1976) e CUNNALLY (1986) come *Morte di Seneca*. Cunnelly, in particolare, ha chiarito che l'inusuale iconografia elaborata da Filarete nasce da un'esplicita analogia tra il suicidio del filosofo pagano e i primi martiri cristiani, legittimata *in primis* da Tertulliano (si veda anche CASU 2015, p. 43): è per questo che Seneca nudo e morente viene rappresentato davanti a Nerone seduto sulla sella cùrule dei magistrati romani, secondo uno schema che Filarete aveva già utilizzato per rappresentare il martirio dei santi Pietro e Paolo nella porta bronzea in Vaticano.

[124] HILL 1930, I, p. 235 cat. 905; II, tav. 146 fig. 905. Sulla medaglia con l'autoritratto di Filarete e la complessa allegoria «VT SOL AVGET APES SIC NOBIS COMODA PRINCEPS»: RICCI 1902; WARNKE 1992; N. VISMARA, in *In the Light* 2003, I, p. 162 cat. I.48; HUBERT 2006, pp. 33-36; PFISTERER 2009, pp. 102-103.

[125] Il vero contenuto di questa scena, che sembra tutta convergere attorno a un albero dai frutti portentosi (un fico?), resta piuttosto sfuggente, né mi paiono molto persuasivi i suggerimenti avanzati in proposito da PEARCE NEWTON (1958, pp. 158-159) e ARMSTRONG (1976, pp. 294-295). È comunque probabile che questo disegno, posto in origine ad apertura del libro zoppesco, volesse alludere a qualche significato emblematico, con uno spirito affine a quello della medaglia autocelebrativa di Filarete.

[126] Vedi *supra*, p. 112 nota 92.

«pictor» già nel 1454[127], ma non è escluso anche un loro incontro a Ferrara: come ha ben chiarito di recente Malgouyres, le medaglie firmate da «IOANIS BOLDU PICTORIS VENETUS» nel 1457 sono dedicate a personaggi molto stimati alla corte di Borso d'Este ed è verosimile che esse siano il frutto di un'attività ferrarese del maestro, implicitamente allusa dal sonetto di Cillenio[128]. Lo stesso può dirsi per le due medaglie con autoritratto del 1458, dotate addirittura di iscrizioni in greco, latino ed ebraico: in una Boldù decise di rappresentarsi in abiti moderni, nell'altra come un eroe classico a petto nudo, con la chioma scarmigliata e il nastro svolazzante [fig. 28-b][129]. Questo eccezionale profilo "all'antica" ricorda assai da vicino uno dei pochi giovinetti ritratti senza elmo nel volume londinese dello Zoppo (f. XV*r*) [fig. 28-a], non solo per la nudità, l'acconciatura e lo sguardo assorto in avanti, ma soprattutto per l'impostazione di trequarti e leggermente ruotata, in modo che il tronco «se développe librement dans l'espace, évoquant à la fois un fragment et un buste sculpté»[130]. Tale somiglianza potrebbe apparire casuale, se non fosse che un altro disegno dello Zoppo (f. V*r*) [fig. 29-b] sembra ispirarsi direttamente a un'invenzione di Boldù, ossia il *Trionfo di Cupido* che compare sul *recto* di una placchetta della Galleria Estense di Modena (inv. 10641) [fig. 29-a][131]. Evidentemente le medaglie moderne, al pari delle monete

---

127 CECCHETTI 1887, p. 402; LUDWIG 1905, p. 5.

128 Si tratta delle medaglie dedicate a Pietro Bono, Filippo Vadi, Nicolas Schlifer, Filippo Maserano, Egano Lambertini (HILL 1930, I, pp. 110-111 catt. 416-419, 422; II, tav. 79-80 figg. 416-419, 422). Sul legame tra queste medaglie di Boldù, i personaggi rappresentati e la corte estense si veda il saggio illuminante di MALGOUYRES 2018.

129 HILL 1930, I, pp. 110-111 catt. 420-421; II, tav. 80, figg. 420-421. Su questa medaglia di Boldù: S. CASU, in *In the Light* 2003, I, p. 162 cat. I.47.

130 MALGOUYRES 2018, p. 30.

131 Di questa placchetta col *Trionfo di Cupido*, già assegnata addirittura a Donatello (BODE 1904, p. 50 cat. 636) o a un artista del nord Italia (PLANISCIG 1919, p. 183 cat. 378), esistono vari esemplari (per esempio: Washington, National Gallery, inv. 1957.14.135, POPE-HENNESSY 1965, p. 95 cat. 338; Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 156 B, TODERI, VANNEL TODERI 1996, p. 149 cat. 280), ma solo quello conservato alla Galleria Estense di Modena è dotato di un rovescio con un armigero stante, in tutto identico a quello che compare sul verso della medaglia per Filippo Vadi, modellata nel 1457 da Giovanni Boldù. Questa sorprendente coincidenza, che di fatto impone un'attribuzione della placchetta allo stesso Boldù, è stata notata con grande acume da G. ZACCARIOTTO (in *Galleria* 2018, p. 72 cat. 45). Credo peraltro che la realizzazione della placchetta debba coincidere anche cronologicamente con la medaglia per Filippo Vadi e dunque attestarsi intorno al 1457-58, che è poi il biennio in cui si concentra l'attività da medaglista di Giovanni Boldù (MALGOUYRES 2018, p. 31). La bella invenzione dell'artista veneziano ebbe peraltro una vasta e diramata fortuna in ambito padano, come dimostra non solo il *Trionfo di Cupido* disegnato poco tempo dopo dallo Zoppo, ma anche l'utilizzo di uno schema compositivo molto simile in uno dei fregi scolpiti dall'Amadeo nella Cappella Colleoni a Bergamo [fig. 29-c] (MALAGUZZI VALERI 1904, p. 75; SCHOFIELD, BURNETT 1999, p. 84 nota 63) o, come si era già accorto MOLINIER (1886, I, p. 45 cat. 78), lungo gli stipiti del portale di Palazzo Stanga a Cremona (ora al Museo del Louvre). Va segnalato che lo stesso motivo compare su una medaglia realizzata a inizio Cinquecento da Pietro Torregiani per Federico da Montefeltro (HILL 1930, I, p. 287

antiche, erano percepite dallo Zoppo come fonti culturali di assoluto prestigio, utili a nutrire la sua fantasia e dotarsi di quell'aura umanistica tanto gradita ai suoi committenti.

Quanto detto finora non preclude necessariamente la pista fiorentina aperta da Chastel[132] e più volte rilanciata dalla Armstrong, sebbene certi paragoni tra le teste dello Zoppo e i famosi rilievi verrocchieschi[133] o addirittura il *Condottiero* di Leonardo da Vinci al British Museum rischino poi di portare fuori strada, specie da un punto di vista cronologico[134]. D'altronde, la vera «genesi di questo filone "antiquario" tutto "moderno"»[135] dei rilievi con capitani antichi ritratti di profilo e addobbati con armature ed elmi mirabolanti è stata ormai ricondotta all'attività di Desiderio da Settignano, già intorno alla metà del sesto decennio[136]. Non è detto che lo Zoppo

---

cat. 1118; II, tav. 185 fig. 1118).

[132] Nel suo ormai classico e stimolante saggio sulle teste affrontate di capitani antichi nell'arte fiorentina del XV secolo, CHASTEL (1954, ed. 1978, I, pp. 244-246) evocava i numerosi profili con elmi fantastici disegnati dallo Zoppo e intesi dallo studioso come contraltare parodico e grottesco dei più solenni condottieri realizzati da Verrocchio e dalla sua cerchia.

[133] Sul complesso problema dei rilievi verrocchieschi raffiguranti illustri capi militari della storia antica si veda almeno l'ampia panoramica, anche bibliografica, offerta da CAGLIOTI 2011. Per uno studio più generale sui ritratti di imperatori nella scultura del Quattrocento e sulla diffusione di questo motivo antiquario anche in nord Italia: BACCI 2012.

[134] Lilian ARMSTRONG (1976 pp. 259-265; *Ead*. 1993, p. 84; *Ead*. 2003, I, pp. 44-45) ha più volte accostato i busti "all'antica" disegnati dallo Zoppo ai più celebri condottieri marmorei di Verrocchio, ovvero il profilo di *Scipione l'Africano* del Louvre (inv. RF 1347) e l'*Alessandro Magno* della National Gallery di Washington (inv. 1956.2.1), sui quali si può ora rimandare alle recenti schede di P. PARMIGGIANI (in *Verrocchio* 2019, p. 100 cat. 2.4, pp. 102-104 cat. 2.6). La studiosa ha addirittura esteso il paragone al profilo di *Condottiero antico* disegnato da Leonardo che si conserva al British Museum (inv. 1895,0915.474; H. CHAPMAN, in *Figure* 2011, pp. 204-205 cat. 50), ma si tratta di confronti troppo generici e perfino devianti, perché almeno il rilievo di Washington (1485 c.) e il foglio leonardesco (1478-1480 c.) dovrebbero datarsi ben oltre la morte dello Zoppo, cioè dopo il 1478.

[135] CAGLIOTI 2011, p. 532.

[136] Dopo una prima apertura di BERTAUX (1913, pp. 77-79), che attribuiva l'*Imperatore romano* del Jacquemart-André (inv. 1806) a Desiderio da Settignano (sotto l'influenza diretta di Donatello), lo studio ben più ampio e consapevole di MIDDELDORF (1979, ed. 1981) e i decisivi interventi di CAGLIOTI (2007; *Id.* 2008[a]) è ormai chiaro che il genere dei rilievi di capitani antichi addobbati con fantasiosi elmi e corazze doveva essere già praticato da Desiderio nel corso degli anni Cinquanta, cioè ben prima di Verrocchio e del suo giovane allievo Leonardo. Un sicuro *ante quem* è assicurato dal bel portale della Sala dei Baroni in Castel Nuovo a Napoli, realizzato da Domenico Gagini prima del giugno 1458 su ordine di Alfonso d'Aragona: sopra il timpano del portale, purtroppo danneggiato da un incendio che colpì la sala nel 1919, Gagini inserì due rilievi a mezzo busto di capitani antichi affrontati, certamente sulla scia di una serie di dodici "teste" imperiali pagate a Desiderio nel 1455 dal fiorentino Bartolomeo Serragli, proprio per conto di re Alfonso (CAGLIOTI 2008[a], pp. 67-70, 97-98 note 30-32). È chiaro che queste date così precoci permettono di ipotizzare che anche lo Zoppo, già sul finire del sesto decennio o poco oltre, potesse conoscere qualche testa "all'antica" di mano di Desiderio da Settignano o della

conoscesse direttamente i lavori del maestro toscano, ma sta di fatto che il confronto tra i busti disegnati del British e i riquadri con eroi ed eroine prodotti da Desiderio e dai suoi seguaci offrono significativi riscontri, almeno a livello tipologico e iconografico: si prenda ad esempio il ritratto marmoreo di un giovane *Imperatore romano* del Musée Jacquemart-André (inv. 1806) [fig. 25-b][137], vero incunabolo dello scultore di Settignano, la cui impostazione ricorda da vicino quella del sovrano bardato all'antica e cinto da una corona radiata con nastri (f. II*v*) [fig. 25-a], che lo Zoppo desunse dalla più tipica monetazione imperiale[138] [fig. 25-c]. La coincidenza si fa davvero impressionante tra le figure muliebri disegnate a seno scoperto (ff. VIII*v*, XI*v*) [fig. 26-b] e le effigi femminili scolpite dal giovane Verrocchio [fig. 26-a] e da Gregorio di Lorenzo, che sono poi versioni discinte del più casto profilo della regina *Olimpia* già elaborato dal loro maestro Desiderio[139].

Meno convincente mi sembra invece l'accostamento alla cosiddetta *Cronaca illustrata fiorentina*, anch'essa conservata al British Museum, ossia un volume di disegni dichiaratamente ispirato alla tradizione evemeristica delle cronache universali, che tentava di conciliare il testo biblico con la storia e la mitologia pagana[140].

---

sua cerchia, in cui doveva rientrare lo stesso giovane Verrocchio.

[137] Sul rilievo del Jacquemart-André, non da tutti attribuito a Desiderio da Settignano, si veda DE LA MOUREYRE-GAVOTY (1975, cat. 33), MIDDELDORF (1979, pp. 305, 311 nota 49) e soprattutto CAGLIOTI (2007, pp. 88 fig. 60, 90-91, 101 nota 5), che lo considera «the earliest surviving classical head by Desiderio (c. 1455, or perhaps even earlier)».

[138] Si tratta del profilo con corona radiata o diadema solare che fu fatto coniare da Tiberio per celebrare il defunto «DIVVS AVGVSTVS PATER» (CALANDRA DI ROCCOLINO [2008] 2019, pp. 57-58) e che in seguito divenne una caratteristica iconografica dei conii imperiali. Un tipo monetale molto comune e ben conosciuto dagli artisti del Quattrocento, come dimostrano le miniature dell'*Historia Augusta* della Biblioteca Nazionale di Roma (ms. Vitt. Em. 1004), alcuni rilievi in marmo di Mino da Fiesole e Agostino di Duccio (CAGLIOTI 2008[b], pp. 79-83, 104-105 note 75, 78), o, ancora più indietro, certi disegni di Pisanello (Louvre, invv. 2315*r*; 2266*v*; SCHMITT 1974, pp. 197-199, 214-215).

[139] Sull'*Eroina antica* scolpita in rilievo dal giovane Verrocchio, ma «ancora sotto l'ascendente di Desiderio», si veda l'articolata scheda di F. CAGLIOTI (in *Verrocchio* 2019, pp. 96-99 cat. 2.3 a-b), che inverte con buoni argomenti la consueta gerarchia tra i due esemplari noti e ritiene leggermente più antica e integralmente autografa la versione conservata al Castello Sforzesco di Milano (inv. 1092), non già quella di solito più celebrata del Victoria and Albert Museum di Londra (inv. 923-1900). Sull'analogo busto di pietra serena (un'*Olimpia*) realizzato da Gregorio di Lorenzo e riemerso di recente sul mercato antiquario: *Id.* 2017, pp. 138-139, 155-157 nota 71, tav. 19. Sul busto della *Regina Olimpia* di Desiderio da Settignano, conservato nel Palazzo Reale della Granja de San Ildefonso presso Segovia (inv. 10040081): *Id*., in *Verrocchio* 2019, pp. 94-95 cat. 2.2.

[140] Sono stati soprattutto ARMSTRONG (1976, pp. 297-298, 305-312; *Ead*. 1993, p. 84; *Ead*. 2003, I, p. 44) e CHAPMAN (1998, pp. 37-38; *Id*., in *Figure* 2011, p. 148 cat. 25), forse sulla scia di un più vago accostamento proposto a suo tempo da CHASTEL (1954, ed. 1978, I, p. 244), a insistere sulle presunte analogie tra il libro di disegni dello Zoppo e la cosiddetta *Cronaca illustrata fiorentina* (per cui si veda, da ultimo: H. CHAPMAN, in *Figure* 2011, pp. 166-171 cat. 34).

Se in questa serie di fogli si susseguono figure ed episodi ben codificati, quasi sempre accompagnati da iscrizioni che ne aiutano la decifrazione, il libro dello Zoppo non sembra possedere una reale unità tematica e le scene, spesso sfuggenti, non possono contare su alcun corredo testuale. Non si può nemmeno affermare che la *Cronaca* sia una raccolta di invenzioni di un solo artista, ma piuttosto il prodotto non eccelso di una bottega legata alla pratica orafa ed eseguito da più mani di qualità diseguale, con un ampio ricorso a materiali di repertorio.

Ciò che veramente accomuna la *Cronaca fiorentina* al libro dello Zoppo è l'iterazione quasi ossessiva di elmi, cimieri e corazze esuberanti, che sono però da ricondurre a quella «vogue de fêtes, des *giostre* et des cavalcades» e a quel «goût des belles armures et des ornements somptueux»[141] ancora diffusissimo nel XV secolo e che difatti trova riscontro in certe incisioni a stampa di poco successive all'album Rosebery[142]. È abbastanza evidente che l'opulenza ornamentale dei copricapi disegnati dallo Zoppo [figg. 27-a/b/d/e], senz'altro memore della fastosa armatura del *Gattamelata* [fig. 24-c], debba in parte spiegarsi come ammiccamento alla moda contemporanea delle armi da parata, dei tornei guerreschi e degli spettacoli teatrali, coi loro apparati fastosi e tuttavia effimeri, destinati a durare giusto il tempo della festa[143]. Questo fatto non contraddice il sincero movente "umanistico" dell'artista e dei suoi più colti estimatori ed è anzi perfettamente in linea con quella tendenza fantastica del primo Rinascimento italiano (e padano in particolare) che si nutriva al contempo di sogno antiquario e immaginario cavalleresco, per cui il re-

---

141 CHASTEL 1954, ed. 1978, I, p. 244.

142 Per esempio l'incisione fiorentina «a maniera fine» della National Gallery di Washington (Rosenwald collection, inv. 1943.3.9069) che raffigura un mezzo busto di *Guerriero con elmo fantastico* (A. WRIGHT, in *Renaissance* 1999, p. 282 cat. 65). Anche questa stampa, più volte avvicinata alle teste zoppesche contenute nel cosiddetto album Rosebery (CHASTEL 1954, ed. 1978, I, p. 246; J.A. LEVENSON, in *Early Italian* 1973, p. 40 cat. 9), va collegata alla moda delle armi da parata, spesso realizzate in cartapesta o in altri materiali deperibili e che combinavano «reminiscences of the antique with pure fantasy» (*ibid.*). Su quest'ultimo aspetto si veda anche: S.W. PYHRR, J.A. GODOY, in *Heroic Armor* 1998, pp. 95-96 cat. 9.

143 Gli artisti erano spesso coinvolti nella realizzazione di tali apparati decorativi, essenziali per il buon esito di questi eventi a carattere cavalleresco: si può citare l'esempio di Cosmè Tura, che nell'aprile 1452 dipinse il cimiero del palio di San Giorgio a Ferrara (FRANCESCHINI 1993, I, docc. 684 m, 688 e), ma il caso più eclatante resta senza dubbio quello di Antonio del Pollaiolo, che fu chiamato a progettare ed eseguire i costosissimi paramenti ordinati dal banchiere Benedetto Salutati in occasione della famosa Giostra di Lorenzo il Magnifico (DE NICOLA 1918). L'evento si svolse a Firenze il 7 febbraio del 1469 ed è possibile farsene un'idea grazie alla descrizione di un cronista anonimo contemporaneo (*Ricordo* 1864) o al più elegante racconto in versi che ne fece poi Luigi Pulci (1518), ma anche ai pagamenti ricevuti dallo stesso Pollaiolo (COVI 1978): tra i lussuosi manufatti prodotti per l'occasione spiccava certo la gualdrappa di velluto viola del cavallo di Salutati, tutta trapunta di perle «che bianca si può dir questa coverta» (Pulci), ma soprattutto la spettacolare armatura del cavallo montato dal paggio con elmo, realizzata in argento dorato e smaltato, «con teste di leoni e di putti, campanelle, figurine, storie in bassorilievo e altri ornamenti» (COVI 1978, p. 61).

perto antico poteva convivere e addirittura combinarsi con le più sfrenate *drôleries* medievali. Fu così che lo Zoppo disegnò elmi di tutte le fogge, con cimieri animati da putti e mascheroni, rapaci, cani famelici e dragoni, visiere rostrate e mostruosamente teriomorfe, gronde scagliate, guanciali a spirale, volute e coclee, calotte ispessite da rondelle, protomi leonine ed escrescenze cornee, tutto complicato da ulteriori incrostazioni di squame, zanne e carapaci, crotali, coralli e valve di conchiglia. Una rassegna di veri e propri *mirabilia*, in cui prevale soprattutto la bizzarria personale del maestro e che è da intendersi come prova suprema del suo ingegno vitale e copioso[144].

[144] Lo stesso VASARI (1550-1568, ed. 1971, III, p. 535) sottolineava che Verrocchio, nell'eseguire la famosa commissione per Mattia Corvino, «fece anco due teste di metallo, una d'Alessandro Magno in proffilo, l'altra d'un Dario a suo capriccio, pur di mezzo rilievo, e ciascuna da per sé, variando l'un dall'altro ne' cimieri, nell'armadure et in ogni cosa». Che le idee grafiche dello Zoppo fossero apprezzate proprio per il loro valore inventivo, oltre che per il loro contenuto colto e bizzarro, pare dimostrato da vari e perfino insospettabili casi di circolazione dei suoi modelli: MARKHAM SCHULZ (1983, p. 104) ha segnalato, per esempio, la presenza di una testa con elmo di chiara ascendenza zoppesca in uno dei bassorilievi che decorano il corrimano della Scala dei Giganti a Venezia. Lo scalone monumentale di Palazzo Ducale fu progettato qualche anno dopo la morte dello Zoppo, ossia a partire dal 1484, ma è ben possibile che Antonio Rizzo avesse avuto modo di ricopiare simili motivi ornamentali e antiquari dai repertori del pittore emiliano, tanto più che i due maestri erano accomunati da una forte parentela stilistica e culturale, se non addirittura da contatti personali. Si può citare poi il frontespizio del *Formulario di lettere volgari* conservato alla Biblioteca Universitaria di Bologna (ms. 226, c. 2*r*), in cui compare un profilo di guerriero volitivo e coronato da un elmo con la visiera a punta e un cimiero a forma di dragone: la somiglianza con le teste zoppesche è abbastanza lampante e potrebbe trattarsi di una parentela non casuale, ovvero di un precoce riflesso, visto che la decorazione di questo codice, dedicato ad Astorgio II Manfredi, signore di Faenza, fu probabilmente eseguita a Bologna intorno al 1461 dal ferrarese Bartolomeo di Benincà (MEDICA 1997, p. 73 nota 26). Le invenzioni dello Zoppo dovettero godere di una certa fortuna nel tempo, addirittura oltre la morte dell'artista, come rivela un caso assai curioso e per lo più ignorato costituito da una serie di *niello-prints* con busti affrontati, chiaramente derivati dai prototipi contenuti nel libro di Londra [figg. 27-c/f] (FAIETTI 1995, pp. 23, 32 nota 30). È molto significativo che tali stampe a niello, in passato riferite ad ambito fiorentino (BARTSCH 1811, XIII, p. 58 cat. 20; DUTUIT 1888, I, pp. 257-258 catt. 569-571; BLUM 1950, pp. 18 cat. 55 tav. XXIII fig. 55, 30 cat. 154 tav. XXXV fig. 154), siano state avvicinate da BYAM SHAW (1933, p. 25) e HIND (1936, pp. 56-57 catt. 248-249, tav. XLIII) e poi da M. FAIETTI (in *Bologna* 1988, p. 328 cat. 101-102) e LAMBERT (1999, pp. 24-25 catt. 82-84) alla maniera del cosiddetto Maestro dell'album di Lille, ovvero quel Jacopo da Bologna che firmò uno dei quattordici fogli pergamenacei appartenuti in origine a un unico «libreto» e ora conservati presso il Palais des Beaux-Arts di Lille (invv. 379-392; su Jacopo da Bologna come Maestro di Lille: FAIETTI 1990; *Ead*. 1992). È molto improbabile che la genesi delle teste "all'antica" disegnate dallo Zoppo sia legata all'incipiente mondo delle stampe: è però verosimile che copie e derivazioni dei fogli zoppeschi circolassero, anche ad anni di distanza, nelle botteghe di orafi e niellisti che fiorirono a Bologna nella seconda metà del Quattrocento e da cui emerse il genio di Francesco Francia, ma anche un disegnatore prolifico come Jacopo da Bologna (FAIETTI 1988, p. 323). Un altro canale di diffusione fu certo garantito da quei "professionisti del culto antiquario" come Felice Feliciano o Bartolomeo Sanvito che raccoglievano e prestavano disegni (oppure copie e ricalchi) ottenuti da maestri pittori e miniatori (vedi *infra*, p. 207 nota 16): fu probabilmente tramite Felice e il suo emulo Michele Fabrizio Ferrarini (sul quale si veda: FRANZONI, SARCHI 1999) che la rara invenzione della *Morte di Seneca* contenuta nel libro dello Zoppo fu conosciuta perfino a Reggio Emilia, dove venne mutuata in uno dei monocromi inseriti nella cornice architettonica che inquadra il *Battesimo di Cristo* affrescato nel Battistero da Francesco Caprioli intorno al 1497-98

La stessa *varietas*, peraltro applicata alle tematiche più disparate, si ritrova sull'altro lato dei fogli, dove Zoppo affiancò soggetti sacri, scene galanti, tematiche tratte dalla storia e dalla mitologia classica, giochi e zuffe di putti. Così i centurioni loricati, non necessariamente identificabili con personaggi della storia e della mitologia classica[145], si alternano ai giovani cortigiani in farsetto e giornea o ammantati di lussuose *houppelandes*, con in testa alti berretti di panno, cappelli a tesa larga o più eleganti *chaperons* [fig. 33-b]: un campionario di *haute couture* da far invidia al Pisanello [fig. 33-a][146] e che tramanda un quadro così preciso e vivace della moda internazionale del tempo da evocare la visita in Italia di Federico III d'Asburgo, col suo ampio seguito di «baroni germani, ongari e boemi»[147]. Tra i personaggi impegnati in queste conversazioni forbite compaiono anche alcuni tipi orientali [fig. 32-c], coi loro caftani, turbanti o quegli alti cappelli "alla grecanica" resi famosi in occidente dalla delegazione bizantina di Giovanni VIII Paleologo e che tanto colpirono l'immaginazione degli artisti, come dimostrano i casi illustri di Filarete [fig. 32-a] e Piero della Francesca [fig. 32-b][148]. Questa cronaca mondana per immagini, che trova qualche significativa analogia nei cosiddetti *Tarocchi del Mantegna* [figg. 14-a/b;

(H. CHAPMAN, in *Figure* 2011, pp. 148-149 figg. 4-5 cat. 25).

[145] Può anche darsi che il personaggio corazzato del f. XV*r* [fig. 20-b], che pare ricevere un pomo dal dio Mercurio, sia da identificare con il troiano Paride, come avevano già suggerito Wittkower e Wallace (il parere è riportato in ARMSTRONG 1976, p. 297 nota 2). In altri casi, tuttavia, lo Zoppo sembra illustrare generici paladini bardati di tutto punto, senza riferirsi a uno specifico soggetto.

[146] HERALD (1981, pp. 130-131) e D. CORDELLIER (in *Pisanello* 1996, p. 239 cat. 28) hanno messo in relazione i gruppetti alla moda disegnati dallo Zoppo con un foglio di analogo soggetto e impostazione attribuito a Pisanello e conservato al British Museum (inv. 1846,0509.143). Non è escluso che Marco avesse avuto modo di tenere tra le mani qualche schizzo di Antonio di Puccio, magari intercettato alla corte di Ferrara o di Mantova, ma non bisogna comunque ostinarsi nell'individuare precisi agganci iconografici o addirittura stilistici tra l'arte zoppesca e quella di un maestro eccelso, ma appartenente a tutt'altra temperie culturale. Né hanno molto significato le coincidenze di costume tra i personaggi zoppeschi e i protagonisti del ciclo aretino di Piero o dei *Mesi* di Schifanoia a Ferrara, sui cui ha tanto insistito ARMSTRONG (1976, pp. 249-258), perché come avvertiva Luciano BELLOSI (1992, p. 38) «due capi di vestiario uguali sono soltanto la testimonianza della diffusione di una moda, non di una cultura».

[147] PORTENARI 1623, p. 209. Secondo una suggestiva ipotesi formulata da PEARCE NEWTON (1958) i disegni del libro zoppesco, con tutto il loro repertorio di costumi intonati alla moda internazionale dell'epoca, potrebbero serbare un'eco del passaggio a Padova dell'imperatore Federico III e della sua corte cosmopolita. Tale passaggio avvenne all'inizio del 1452, dunque prima del soggiorno padovano dello Zoppo, ma è pur vero che nello studio di Squarcione dovevano conservarsi varie testimonianze grafiche di quell'eccezionale evento, tanto più che secondo SCARDEONE (1560, p. 371) l'illustre sovrano non perse occasione per visitare personalmente il famoso *studium* di Pontecorvo.

[148] Per una buona rassegna della fortuna visiva suscitata in Italia dalla trasferta di Giovanni VIII Paleologo e della sua delegazione di alti prelati e funzionari bizantini si veda l'atlante raccolto da PEDERSOLI (2001; *Ead.* 2013).

20-b/c][149], è intervallata da soggetti antichi molto più eruditi e perfino rari ai tempi dello Zoppo: per esempio la raffigurazione della *Venus victrix* (f. XXV*r*) [fig. 34-c], che ancora una volta tradisce una conoscenza diretta o mediata delle fonti glittiche e monetali greco-romane, anche se Zoppo potrebbe aver sovrapposto due tipi iconografici diversi seppure assimilabili, ovvero la *Venus victrix* e la *Minerva pacifera*[150]. Questo fatto ci ricorda che se le gemme e le monete, insieme ai sarcofagi, rappresentavano il più importante bacino da cui ripescare modelli figurativi antichi, tale recupero non impediva una «feconda confusione tra attributi, nomi e pertinenze delle divinità»[151] e che anzi questo spregiudicato gioco combinatorio contribuiva ad alimentare la riscoperta del patrimonio classico e infine la sua stessa reinvenzione.

Il libro del British, oltre a costituire un'inestimabile testimonianza della grafica quattrocentesca e dello stile disegnativo dello Zoppo, offre una straordinaria aper-

---

[149] Incunabolo dell'incisione su rame in Italia, la serie dei cosiddetti *Tarocchi del Mantegna* (che non sono né veri tarocchi, né tantomeno di Mantegna) vanta una lunga vicenda critica, benissimo riassunta da M. FAIETTI (in *Le Muse* 1991, II, pp. 431-437 cat. 101) e S. POLLACK (in *Cosmè Tura* 2007, pp. 398-403 catt. 107-122). È importante rilevare l'esistenza di un preciso *ante quem* per queste cinquanta incisioni, poiché dai tempi di KRISTELLER (1907, pp. 4-5 nota 8) è noto che una precisa citazione delle figure del *Papa* e dell'*Imperatore* si ritrova in una miniatura contenuta nelle *Costituzioni e privilegi dello Studio Bolognese*, un manoscritto datato 1467 e conservato presso l'Archivio di Stato di Bologna (ms. 40, c. 2*r*). A partire da HIND (1938, ed. 1978, I, pp. 221-240 cat. E.I.1-50), gli studi hanno sempre puntato su un'estrazione ferrarese di questa affascinante e diffusissima serie di immagini, pista che si è poi concretizzata nella proposta di SYSON (2002, pp. 55-61), il quale ha tentato di attribuire i cosiddetti *Tarocchi* a Gherardo di Andrea da Vicenza, pittore molto attivo alla corte di Borso d'Este, tra le altre cose proprio come «dipintore di carte da gioco» (TOFFANELLO 2010, pp. 207-215). Tale ipotesi è stata rilanciata con convinzione da NATALE e soprattutto G. SASSU (in *Cosmè Tura* 2007, pp. 52, 58, 420-421, 446 cat. 139), che ha suggerito altresì e con buone ragioni di identificare Gherardo da Vicenza con quel Maestro dell'Agosto da cui probabilmente discese l'astro giovanile di Ercole de' Roberti (VOLPE 1977, ed. 1985-1987). Io credo, tuttavia, che l'appartenenza ferrarese dei *Tarocchi del Mantegna* sia meno ovvia di quanto si creda e tutta da dimostrare. La presenza del *Doxe* come settima rappresentazione delle *Condizioni dell'uomo* e il fatto non trascurabile che già alla fine degli anni Sessanta del Quattrocento la serie fosse venduta a Venezia in forma rilegata (S. POLLACK, in *Cosmè Tura* 2007, p. 203 catt. 107-122) potrebbe far propendere anche per una genesi in area veneta, anche se non mi pare spendibile il nome di Lazzaro Bastiani, riproposto di recente da GNACCOLINI (2018) e a suo tempo già avanzato da LONGHI (1934, ed. 1956, pp. 97-98 nota 59).

[150] WITTKOVER (1939, p. 202) notava, molto saggiamente, come nel processo di riscoperta e adattamento delle antiche figure mitologiche gli artisti del Rinascimento finissero per combinare liberamente elementi tratti da fonti diverse e originariamente distinte: tra gli esempi di questo procedimento, lo studioso citava appunto il disegno contenuto nel libro londinese dello Zoppo, in cui la *Venus victrix* sembra avere tra i suoi attributi il corsaletto di Minerva (anch'ella portatrice di pace), come quello che compare di fianco alla *Minerva pacifera* della medaglia modellata nel 1463 da Francesco Laurana per Renato d'Angiò e la moglie Jeanne de Laval [fig. 34-d] (HILL 1930, I, p. 17 cat. 59; II, tav. 15 fig. 59a). Per WIND (1958, ed. it. 1971, p. 113), al contrario, la corazza ai piedi di Venere nell'«incisione [*sic*] attribuita a Marco Zoppo» apparterrebbe semplicemente al corredo marziale della *Venus* vincitrice, perfettamente bardata per le sue battaglie d'amore *(ὁπλα Κυθήρης*).

[151] CENTANNI 2017, p. 124.

tura sul mondo culturale frequentato dal pittore, perché è chiaro che certe tematiche insolite non si spiegherebbero senza i suggerimenti e l'apprezzamento dei suoi amici letterati e umanisti. Davvero esemplare è l'arguta combinazione tra il tipo iconografico della Fortuna-Occasio e del carro dionisiaco (f. I*r*) [fig. 35-b], che è poi un motivo impiegato più volte da Donatello nei *marginalia* dei due pulpiti bronzei in San Lorenzo a Firenze [fig. 35-a][152], oppure l'episodio che sembra narrare il fatale incontro sul Citerone tra Artemide e l'ignaro Atteone (f. XXII*r*) [fig. 17-b][153], ma soprattutto la drammatica scena che compare sul f. XXI*r* [fig. 36-e], a volte interpretata come la morte di Orfeo, altre volte come quella di Penteo. L'identificazione col leggendario re di Tebe, suggerita per la prima volta da Tietze-Conrat[154], si basa sulla figura leonina ritratta alle spalle dell'eroe (a ben vedere un mantello di pelle, simile a quello di Eracle), che rimanderebbe al mito tramandato dalle *Baccanti* di Euripide, secondo cui Agave scambiò il figlio per un leone montano e finì per dilaniarlo insieme alle compagne, come lei invasate dal delirio orgiastico[155]. La stessa versione si ritrova in altre fonti greche, in particolare le *Immagini* di Filostrato e le *Dionisiache* di Nonno di Panopoli[156], anche se si tratta di testi pochissimo noti a metà Quattro-

[152] ARMSTRONG 1976, pp. 290-292.

[153] HIND (1920, p. 5) interpretò questo disegno dello Zoppo come una possibile raffigurazione del mito di Ila e le Ninfe, ma mi sembra più probabile che di tratti appunto del fatale incontro tra Diana e Atteone, come proposto con dovuta cautela dalla ARMSTRONG (1976, pp. 295-296, 422).

[154] TIETZE-CONRAT 1958.

[155] Euripide, *Baccanti*, vv. 1139-1143: «κρᾶτα δ᾽ ἄθλιον, / ὅπερ λαβοῦσα τυγχάνει μήτηρ χεροῖν, / πήξασ᾽ ἐπ᾽ ἄκρον θύρσον ὡς ὀρεστέρου / φέρει λέοντος διὰ Κιθαιρῶνος μέσου, / λιποῦσ᾽ ἀδελφὰς ἐν χοροῖσι μαινάδων». Sulla tradizione manoscritta euripidea a partire dalla presa di Costantinopoli (1453) si veda il recente saggio di MASI (2016).

[156] Filostrato, *Immagini*, I, 18; Nonno di Panopoli, *Dionisiache*, XLVI, vv. 139-216. Per ricostruire la diffusione delle *Immagini* di Filostrato prima della pubblicazione dell'*editio princeps*, stampata a Venezia nel 1503 da Aldo Manuzio, è fondamentale la tesi dottorale di Ruth WEBB (1992). Bisogna dire che i manoscritti greci delle *Eikónes* ebbero una qualche circolazione nell'Italia del Quattrocento, ben tre esemplari sono per esempio attestati nell'inventario del 1474 della biblioteca del cardinale Bessarione (oggi tutti alla Marciana di Venezia: ms. Gr. 309, 392 e 514), ma un testimone era conservato pure nella Biblioteca Vaticana, già ai tempi di Niccolò V. Nel corso del XV secolo furono inoltre eseguite alcune traduzioni in latino, una delle quali attribuita all'umanista padovano Pietro da Montagnana (†1478), ora alla Biblioteca Marciana (ms. Lat. IX, 54); un'altra fu approntata nel 1487 da Antonio Bonfini per Mattia Corvino e riportata in un manoscritto riccamente illustrato a Firenze da Boccardino il Vecchio (Budapest, Biblioteca nazionale Széchényi, Cod. Lat. 417; MIKÓ 2014, pp. 312-313 nota 22). Queste traduzioni ebbero, tuttavia, scarsa risonanza e si può ben dire che nel XV secolo l'apprezzamento dell'opera di Filostrato fosse ancora ristretto a pochi eruditi. Ancora più esoterica fu la conoscenza delle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli, la cui *editio princeps* fu data alle stampe ad Anversa solo nel 1569, anche se un manoscritto che ne tramanda il testo (Laurentianus gr. 32,16) fu portato a Firenze da Francesco Filelfo già nel 1423, per poi passare nel 1481 presso la biblioteca di Lorenzo il Magnifico, dove fu scoperto e studiato da Poliziano (TISSONI 1998, p. 38).

cento, soprattutto rispetto alle *Metamorfosi* di Ovidio e alle sue versioni volgarizzate, dove Penteo viene però confuso con un più vile cinghiale[157]. Si badi inoltre che la rappresentazione classica dello smembramento (*σπαραγμός*) di Penteo, ammesso che lo Zoppo potesse conoscerne qualche esempio, non contemplava affatto la presenza di un leone[158], che l'artista (su indicazione di un eruditissimo ispiratore) avrebbe dovuto interpolare arbitrariamente, proprio per riallacciarsi alla tradizione testuale preovidiana. L'ipotesi di Tietze-Conrat appare dunque molto remota, ma nemmeno l'alternativa in favore di Orfeo risulta così piana come si vorrebbe, sebbene questa ambiguità sia poi il segno della libertà interpretativa nei confronti di un passato illustre, ma non ancora strettamente codificato. La lettura orfica del disegno zoppesco resta comunque da preferire, perché la rupe sulla destra richiamerebbe le aspre cime del monte Rodope e il puttino che infierisce assieme alle fanciulle potrebbe alludere alla vendetta di Amore, offeso quanto le donne di Tracia per la ritrosia del poeta. Pure la lepre che cerca rifugio nell'interstizio roccioso o lo stesso vello leonino, quasi animato dal terrore, sembrerebbero riferirsi a quelle fiere ammaliate dal canto di Orfeo e che non scamparono, nel racconto di Ovidio, all'ira devastatrice delle *nurus Ciconum*[159]. Quello che manca, assai stranamente, è l'attributo tipico del *vatis apollinei*, ovvero la cetra dal suono divino che addomesticava le tigri e piegava le querce. Eppure lo stesso Zoppo doveva conoscere bene questo elemento, tanto da descriverlo con estrema preziosità nella scena con *Orfeo che incanta gli animali*, un altro dei suoi straordinari disegni "all'antica", tracciato a tutta pagina su una pergamena crocea inserita da Sanvito nel *Virgilio* Morosini (c. 4*v*) [fig. 17-a].

Uno strumento, sebbene trasformato in un moderno liuto, compare al centro della *Morte di Orfeo* incisa su rame dal Maestro "E" dei cosiddetti *Tarocchi del Mantegna*, stampa conosciuta tramite l'unico esemplare della Kunsthalle di Amburgo (inv. 22) [fig. 36-f] e reinterpretata in uno splendido disegno a penna conservato nello stesso museo, vertice indiscusso della grafica giovanile di Albrecht Dürer (inv. 23006)[160]. Quello che accomuna queste due ultime rappresentazioni orfiche al

---

[157] Ovidio, *Metamorfosi*, III, vv. 714-715: «*Ille aper, in nostris errat qui maximus agris, / Ille mihi feriendus aper*».

[158] Raffigurazioni antiche della morte di Penteo si trovano in vari esemplari di pittura vascolare, in alcuni rilievi scolpiti, come il coperchio di sarcofago del Campo Santo di Pisa, oppure nel famoso dipinto murale della Casa dei Vettii a Pompei, ovviamente sconosciuto agli artisti del Quattrocento (PHILIPPART 1930, pp. 61-62, n. 145; TOMASELLO 1958, pp. 232-233; *Lexicon* 1994, VII, 1, pp. 306-317).

[159] Ovidio, *Metamorfosi*, XI, vv. 20-22.

[160] Sulla stampa attribuita al cosiddetto Maestro E da LEVENSON (in *Early Italian* 1973, p. 87) e sul disegno eseguito da Dürer a Venezia nel 1494: E. ACANFORA, in *In the Light* 2003, I, pp. 255-256 cat. III.16; G. MARINI, in *Mantegna* 2006, pp. 278-280 catt. 63-64. Va detto che la raffigurazione di Orfeo piegato sotto i colpi delle donne di Tracia divenne evidentemente un *topos* ben conosciuto in area veneta, tanto da comparire anche in un'illustrazione della fortunatissima edizione dell'*Ovidio*

disegno dello Zoppo, orientandone in un certo senso l'interpretazione, è la figura della vittima riversa col ginocchio puntato in terra e il braccio alzato, nel disperato tentativo di parare i colpi mortali: si tratta della *Pathosformel* dell'annientamento (*Vernichtungspathos*), uno di quei gesti superlativi ovvero «modelli di una mimica intensificata»[161] preconiati dall'arte classica e riemersi nel primo Rinascimento italiano, in cui Aby Warburg vide uno dei capitoli più rilevanti della «storia del ritorno degli antichi nella civiltà moderna» e della formazione di un "nuovo" stile anticheggiante, «che si sforza di rappresentare la vita in movimento»[162]. Si è molto discusso per stabilire a chi spetti il merito di aver diffuso in Veneto questa «formula patetica, archeologicamente fedele»[163], ovvero quale modello moderno sia alla base della straordinaria fortuna del motivo classico dell'eroe soccombente. È ovvio che un ruolo primario debba essere attribuito a quel «cartonum cum quibusdam nudis Poleyoli» sottratto a Squarcione all'inizio degli anni Sessanta, soprattutto se si è disposti a riconoscere questo oggetto in un disegno oggi frammentario del Fogg Art Museum di Cambridge (inv. 1940.9) [fig. 36-b][164] o magari in una copia più o meno coeva, come quella conservata alla Biblioteca Reale di Torino (inv. D.C. 15592) [fig. 36-c][165]. Già Alfred Barr si era accorto del legame inequivocabile che esiste tra

---

Metemorphoseos Vulgare, stampata a Venezia nel 1497 da Zoane Rosso (RIETVELD 2007, pp. 232-235; VITALI 2012, pp. 117-120).

161 WARBURG 1905, ed. it. 1966, p. 195.

162 Ivi, pp. 195, 197. È interessante notare, anche solo per la fortuna visiva dell'album Rosebery, che nel suo *BilderAtlas Mnemosyne* Warburg inserì sia l'incisione di Amburgo, che compare nella tavola 41, sia il disegno dello Zoppo con la *Morte di Orfeo* (o meglio, l'incisione tratta da Novelli), che è invece montato nella tavola 49, intitolata al *pathos* del vincitore domato (*Gebändigtes Siegerpathos*).

163 Ivi, p. 196.

164 Sul malandato lacerto con *Figure nude in combattimento* del Fogg Art Museum, in tutto simile a un altro disegno su carta preparata del Pollaiolo che si conserva al British Museum (inv. 1893,0529.1), si veda A. WRIGHT (in *Renaissance* 1999, p. 264 cat. 56). Il foglio di Cambridge, proprio secondo Alison Wright, potrebbe essere un frammento di quel «cartonum» posseduto da Squarcione, ipotesi avallata anche da GALLI (2014, p. 57) e a mio modo di vedere piuttosto credibile (vedi *supra*, pp. 53-54 nota 171).

165 Il foglio di Torino venne pubblicato da WALKER (1933), ma su segnalazione di Berenson, che per primo lo attribuì alla scuola del Pollaiolo. Il disegno della Biblioteca Reale è chiaramente una copia integrale e quasi coeva della scena di combattimento parzialmente trasmessa dal frammento con *Figure nude* del Fogg Art Museum, di cui esiste peraltro un'altra derivazione a stampa, ovvero l'incisione in controparte dell'artista olandese Allaert Claesz (Londra, British Museum, inv. 1874,0711.1295). Come ha notato di recente Aldo GALLI (2014, pp. 56, 76 nota 100), la sopravvivenza di molte copie e ricalchi da disegni del Pollaiolo, spesso ottenuti mediante "carta lucida" (MELLI 2001), dimostra l'altissima considerazione goduta da questo «gran disegnatore», tanto che anche i migliori artefici «si servirno dei sua disegni, e con quegli ei si feciono grandissimo onore» (CELLINI 1568, ed. 1857, p. 7). Evidentemente, questo successo spiega perché lo stesso Squarcione si fosse procurato un «cartonum cum quibusdam nudis Poleyoli», che difficilmente può essere identificato con un'incisione

l'invenzione pollaiolesca e un'incisione con una *Battaglia di Ercole e i giganti* del British Museum (inv. 1854,0603.1) [fig. 36-d], di chiarissima estrazione padovana e forse squarcionesca[166]. Questo fatto basterebbe a dimostrare la precoce diffusione in Nord Italia della composizione di Antonio Pollaiolo, peraltro confermata dalle precise citazioni individuate dalla Armstrong nei frontespizi miniati dal Maestro dei Putti tra il 1469 e il 1472[167]. Nel cuore della *Battaglia* del Pollaiolo, come si vede nella copia di Torino e nella derivazione a bulino del British, doveva apparire la figura del combattente ormai inerme, pronto a ricevere il colpo di grazia: una formula arcaica che il maestro fiorentino aveva certamente desunto da un sarcofago o da una pittura vascolare, facendola riemergere dopo secoli di oblio[168]. Eppure non è affatto ovvio che il bulino di Amburgo con la *Morte di Orfeo*, precedente immediato dell'interpretazione sublime che ne ricavò Dürer[169], debba dipendere direttamente dal disegno del Pollaiolo, da cui comunque deriva il *pattern* dell'eroe annientato. Non si trattava solo di individuare nella composizione pollaiolesca il valore archeologico di una figura secondaria, distesa tra una selva di gambe, ma bisognava anche ricondurla a una tradizione formale e letteraria ben precisa, per poi ricomporla entro una nuova immagine drammatica e filologicamente coerente. È davvero impensabile attribuire all'esile ingegno dell'incisore di Amburgo la codificazione visiva della *Morte di Orfeo* ed è anzi chiaro che un'operazione così rilevante da un punto di vista estetico e culturale poteva essere compiuta soltanto dalla creatività erudita

---

(vedi *supra*, pp. 53-54 nota 171). Anch'io credo però, come CHRISTIANSEN (1992[a], p. 97), che Antonio Pollaiolo avrebbe difficilmente ceduto a chicchessia un suo "cartone" o disegno originale (soprattutto se contenente una composizione di nudi in battaglia così complessa) e lo stesso Squarcione, se avesse posseduto un foglio tanto raro e prestigioso, non lo avrebbe certo prestato così incautamente a Marinello da Spalato (vedi *supra*, p. 59). A conti fatti, è molto più ragionevole pensare che Squarcione fosse entrato in possesso di una copia simile a quella conservata nella Biblioteca Reale di Torino e non di un disegno originale.

166 Il rapporto, del tutto evidente, tra la composizione del Pollaiolo e l'incisione padovana del British fu appunto individuato da BARR (1926) e poi ribadito da tutta la critica successiva. Per un approfondimento bibliografico sulla questione: A. WRIGHT, in *Renaissance* 1999, p. 263 cat. 55; G. MARINI, in *Mantegna* 2006, p. 276 cat. 62.

167 Vedi *supra*, p. 54 nota 171.

168 WARBURG (1905, ed. 1966, pp. 195-196, figg. 55-56), ma si vedano anche le considerazioni di POSÈQ (1996). Sulla conoscenza e l'uso da parte del Pollaiolo della pittura vascolare antica e di altre fonti dell'arte classica: SHAPLEY 1919; VICKERS 1977; FUSCO 1979; GELUSSI [2003] 2019. Il fatto che il motivo antiquario del guerriero soccombente fosse ben noto nella bottega dei Pollaiolo è confermato dalla presenza di una figura del genere anche nei rilievi istoriati nell'intradosso del grande arco trionfale che fa da sfondo al *Martirio di san Sebastiano* della National Gallery di Londra (inv. 292) [fig. 36-a].

169 Sul disegno di Dürer si può leggere la scheda molto dettagliata e bibliograficamente informata di G. MARINI, in *Mantegna* 2006, p. 280 cat. 64.

di Andrea Mantegna[170]. D'altra parte, la stampa della Kunsthalle esibisce caratteri così smaccatamente mantegneschi da lasciare pochi dubbi sulla vera origine dell'archetipo[171]. È verosimile che sia stata proprio questa ennesima invenzione di Mantegna, collocabile tra l'ultima fase padovana e i primi anni a Mantova, a indurre lo Zoppo a formulare una propria versione della *Morte di Orfeo*, tanto più che Marco doveva ben conoscere la fonte pollaiolesca da cui era partito lo stesso Andrea. Va infatti detto che la composizione dello Zoppo, almeno nell'attitudine delle figure, sembra attingere liberamente allo schema del Pollaiolo e non all'ipotetico disegno di Mantegna, comunque fondamentale per la tematizzazione del soggetto. Il che conferma, da un lato, che il "cartone" posseduto da Squarcione doveva contenere la composizione riflessa dalla copia di Torino e di cui resta un lacerto autografo al Fogg Art Museum, ma anche che lo Zoppo si sforzò sempre di istituire un confronto emulativo e non meramente passivo coi propri modelli.

Ciò non toglie che Pollaiolo e Mantegna fossero punti di riferimento ineludibili per lo Zoppo, due "maestri di disegno" e di invenzione senza pari, in grado di promuovere una concezione inedita della stessa pratica disegnativa e non a caso pionieri delle nuove tecniche di incisione[172]. È chiaro che lo stile grafico dello Zoppo dipende in grossa parte da Mantegna, soprattutto per l'uso di un tratteggio breve e parallelo che caratterizza anche i fogli dell'album Rosebery. Dal Pollaiolo derivò soprattutto l'interesse parossistico per le anatomie corporee[173], che nello Zoppo travalica spesso

---

170 ZUCHER, in *The Illustrated Bartsch* 2000, pp. 155-156. L'esistenza di un prototipo mantegnesco era data per scontata da PANOFSKY (1955[a], pp. 32-33) e non è nemmeno da sottovalutare che Andrea abbia rappresentato più volte l'episodio della *Morte di Orfeo*, per esempio in uno dei pennacchi monocromi della *Camera degli Sposi* a Mantova, ma anche nei perduti affreschi eseguiti nella residenza marchionale di Marmirolo (SCAVIZZI 1982, p. 119). È altrettanto significativo che una figura riversa, molto simile a quella di Orfeo morente, compaia proprio nella *Battaglia tra Amore e Castità* del Museo del Louvre, ovvero nella tela dipinta da Perugino per lo studiolo di Isabella d'Este seguendo un disegno allegato al contratto nel 1503, quasi certamente eseguito da Mantegna (D. EKSERDJIAN 1998, pp. 147-149). Tuttavia, diffiderei dall'idea che Dürer abbia voluto ritrarre Mantegna nelle vesti di Orfeo, come proposto da ROESLER-FRIEDENTHAL (1996, pp. 156-158).

171 Al di là dei caratteri generali del paesaggio, basti osservare che le due menadi che aggrediscono Orfeo rispecchiano lo stesso ritmo chiastico degli aguzzini che flagellano Cristo in una famosa incisione mantegnesca, sulla quale si vedano: K. OBERHUBER, J.L. SHEEHAN, in *Early Italian* 1973, pp. 200-205 cat. 78; D. LANDAU, in *Andrea Mantegna* 1992, p. 194 cat. 36; S. BOORSCH, in *Mantegna* 2008, p. 248 cat. 88.

172 Sulla complessa interrelazione che lega *inventio*, disegno e nuova arte dell'incisione, sia in Mantegna, sia in Pollaiolo, si veda almeno: BOORSCH 1992; LANDAU 1992; CHRISTIANSEN 1993; LANDAU, PARSHALL 1994, pp. 65-81, 112-115; WRIGHT 1994; *Ead.* 1998; FAIETTI 2008[a], pp. 52-58; GALLI 2014, pp. 49-60.

173 Che il Pollaiolo si intendesse «degli ignudi più modernamente che fatto non avevano gl'altri maestri inanzi a lui» era una cosa ben chiara a VASARI (1550-1568, ed. 1971, III, pp. 505-506), ma testimonianze più antiche (GALLI 2014, p. 58) e la stessa stampa con la *Battaglia di dieci uomini nudi* dimostrano che il magistero di Antonio in questo campo dovette essere riconosciuto già dai suoi contemporanei.

in una sorta di manierismo deformante, ma pure il gusto per una linea di contorno netta e quasi incisa, conchiusa per forza di «circumscriptione»[174]. È forse in virtù di queste tendenze fiorentineggianti dello Zoppo che il suo nome è stato talvolta accostato a vere quintessenze della grafica toscana, come il *Ritratto di giovane con cappello* del Getty Museum di Los Angeles (inv. 2012.3)[175]. Certo è che il segno dell'artista emiliano risulta, rispetto alla nitidezza energica del Pollaiolo e alla rigorosa precisione di Mantegna, più tortuoso e arzigogolato.

La lezione più rilevante che lo Zoppo apprese da Mantegna e dal Pollaiolo, ma anche da Jacopo Bellini, fu di approcciarsi al disegno come linguaggio autonomo, ossia come strumento di affermazione del proprio talento inventivo. Ciò consentì al maestro di sperimentare non solo una grande varietà di temi e soggetti, ma anche una pluralità di registri espressivi, che spaziano dal tono aulico alla scurrilità più greve, apertamente ispirata da una *musa iocosa*, se non proprio lasciva. Tutto ciò si può riscontrare proprio nel libro del British, specie se si fa lo sforzo di risistemare i fogli nel loro probabile ordine originale: così si scopre che un solenne convegno di arconti e sapienti orientali, quasi degno di Bessarione e Gemisto Pletone (f. XII*r*), poteva essere preceduto da un episodio a dir poco triviale (f. XVIII*r*) [fig. 38-a], infarcito di chiari riferimenti fallici e anali, coi puttini impegnati nella cosiddetta danza dei "soffiaculi" (o dei mantici), un rito carnascialesco di cui esiste una precisa

---

[174] Anche l'uso che fa Mantegna della linea di contorno è stato giustamente messo in relazione al concetto albertiano di «circonscrizione»: CHRISTIANSEN 1993, p. 608; FAIETTI 2010[a], pp. 201-204.

[175] Il *Ritratto di giovane con cappello* è schedato come opera dello Zoppo nella monografia di RUHMER (1966, pp. 73-74, fig. 65), che a dire il vero si limitò a registrare un'indicazione già formulata da POPHAM, POUNCEY (1950, I, p. 194 cat. 311). Il foglio, ora conservato al Getty Museum, è passato in asta da Sotheby's (New York, 25 gennaio 2012, lotto 27) con un'attribuzione a Piero Pollaiolo, ma è stato poi dirottato verso il nome più consono di Alesso Baldovinetti da DE MARCHI (2012, pp. 61, 73 nota 2) e GALLI (2014, p. 77 nota 139). Più intrigante è il caso di un disegno a penna della collezione Rothschild (Parigi, Louvre, inv. 768 DR/*Recto*), che raffigura un *Ritratto di giovane con cappello piumato*: questo foglio è di solito avvicinato alla maniera di Maso Finiguerra (C. LOISEL in *Il Rinascimento* 2009, pp. 94-95 cat. 36), ma c'è qualcosa di troppo inquieto e irregolare nel profilo, che mette in dubbio la stessa appartenenza toscana del suo autore. Confesso di aver rimuginato per un tratto su una possibile attribuzione allo Zoppo, che ho infine scartato, sia perché il *ductus* mi pare che tradisca un'irresolutezza non consona a Marco, sia perché alcuni dettagli morfologici apparirebbero del tutto atipici, penso soprattutto al modo di rendere la capigliatura come una massa vaporosa di boccoli arricciati. Da par suo, Andrea DE MARCHI (2012, pp. 61, 73 nota 3) ha proposto con grande convinzione di assegnare il disegno Rothschild alla «fase ultima e più addolcita dello Zoppo, quasi al seguito di Giovanni Bellini». Al di là della proposta attributiva, l'argomento di De Marchi si basa su presupposti che non condivido affatto, perché per me è evidente che il finale di partita dello Zoppo vada letto piuttosto in controcanto a Bellini, anziché sulla sua scia: le ultime opere zoppesche, specie a partire dalla pala di Pesaro del 1471, non mostrano alcun addolcimento di sorta e semmai rivelano un irrealistico congelamento formale e cromatico entro un mondo di smalti inscalfibili: una reazione appunto, se non addirittura un arroccamento, rispetto alla naturalezza sempre più disarmante della pittura di Giovanni.

tradizione iconografica [fig. 38-b][176], che alludeva alle più trasgressive pratiche erotiche, compresa la sodomia[177]. Che questa promiscuità non fosse affatto inconsueta nell'universo culturale dello Zoppo è dimostrato dall'*Istrias* di Raffaele Zovenzoni, poeta laureato e grande estimatore dell'artista bolognese[178]. In quest'opera antologica, dedicata nientemeno che al vescovo di Trento Johannes Hinderbach, Zovenzoni radunò carmi di vario metro e soggetto, in modo che «le poesie pagane od oscene si alternassero alle sacre con un ibridismo rispondente ai gusti dell'umanesimo»[179]. Sfogliando i tre libri che compongono l'*Istrias* si trovano appunto epigrammi sguaiati, alla maniera di Marziale, accanto a nobili versi d'ispirazione virgiliana, le liriche più licenziose assieme ad accorate invocazioni a Cristo e alla Vergine. Non vi è dubbio che questo audace miscuglio di «oscenità di *scorta nobilia* descritti o accennati in termini di estremo realismo frammezzo a componimenti di un'ideale elevatezza e severità»[180] sia in fondo pervaso dallo

[176] Si tratta di un motivo con una sua precisa fortuna figurativa, che si estende dai rilievi tardomedievali della Cattedrale di San Pietro a Troyes (GAIGNEBET, LAJOUX 1985, ed. it. 1986, pp. 218-219 fig. 3) alle scene di *Baccanali* incise nel Cinquecento da Virgil Solis (*The Illustrated Bartsch* 1987, p. 62 fig. 124). Sul mescolamento tra tradizione dionisiaca e ritualità popolare carnascialesca non si può che rimandare al classico studio di Michail BACHTIN (1965, ed. it. 1979).

[177] DAUMAS 2007, ed. it. 2008, pp. 202-203. Il libro di disegni dello Zoppo è peraltro infarcito di chiare allusioni sessuali, in alcuni casi di carattere smaccatamente omoerotico (FLETCHER 1991, p. 156; MANCA 1992, pp. 30-31; H. CHAPMAN, in *Figure* 2011, p. 148 cat. 25). D'altronde, Marco apparteneva a un mondo culturale in cui le tematiche licenziose avevano acquisito, con la riscoperta di Marziale e Catullo soprattutto (ma perfino il sommo Virgilio, nel Quattrocento, era considerato l'autore di un testo osceno come i *Carmina Priapea*: CALÌ 1894, pp. 18-21; HAUSMANN 1980), una nuova dignità letteraria, dimostrata dalla grande fortuna dello scandaloso *Ermafrodito* di Antonio Beccadelli detto il Panormita (la cui edizione critica moderna del 1990 è stata curata da Coppini) o delle liriche di Burchiello (la cui componente erotica è stata evidenziata in particolare da TOSCAN 1981), senza dimenticare gli epigrammi lascivi dell'ungherese (allievo di Guarino a Ferrara e amico di Mantegna a Padova) Giano Pannonio (su cui si veda: REFORGIATO 1896; JANKOVITS 2001). Anche nel più stretto *entourage* dello Zoppo dovevano essere ben note e tollerate le inclinazioni del «cynaedus» Feliciano (CARRAI 1995, p. 190) e perfino nell'*Istrias* (I, 46) di Zovenzoni, poeta laureato e amico dichiarato del pittore, si possono leggere versi di questo tenore: «*Salutat / vester uos Raphael rudis cinaedus / olim, nunc Cato Socratesque factus*».

[178] Sul poeta triestino, allievo a Ferrara di Guarino Veronese e protetto del potente principe vescovo di Trento Johannes Hinderbach: ZILIOTTO 1913; pp. 131-140; *Id*. 1950; TREMOLI 1979; FLETCHER 1991; PONTONE 2014. Sui rapporti tra Zovenzoni e lo Zoppo si vedano anche: LUCCO 1993, pp. 108-109*;* CALOGERO 2017, pp. 11-20.

[179] ZILIOTTO 1913, p. 138.

[180] Il passo è sempre di ZILIOTTO (1950, p. 24) e, letto per intero, mi sembra ancora più significativo: «un lettore poco esperto di letteratura quattrocentesca, che non sia quella castigata delle antologie scolastiche, può stupire di trovare le monellerie di cupido, i segreti d'alcova e le oscenità di *scorta nobilia* descritti o accennati in termini di estremo realismo frammezzo a componimenti di un'ideale elevatezza e severità, pudichi canti d'amore e casti imenei, litanie e preghiere […] carmi politici e guerreschi». *Mutatis mutandis*, mi pare che tale descrizione possa attagliarsi benissimo anche al libro

stesso spirito della raccolta zoppesca, dove una *Madonna col Bambino*, inquadrata entro un'edicola classica, può convivere con soldatesche romane, miti pagani, bellimbusti *à la mode* e scenette palesemente sconce. Una ricercata alternanza tra stile alto e basso-comico che richiama alla mente il famoso aneddoto su Donatello sempre pronto a disegnare, «cum stilo papyrum» e un po' di ragazzetti in posa, qualsiasi «historiam […] sive palliatos sive togatos, sive et nudos»[181].

A proposito di epigrammi, Johann Gottfried Herder scriveva alla fine del Settecento che questo ineffabile genere letterario «appartiene ai piedi della statua, ma la statua è un'altra cosa»[182]. Sebbene sia soltanto un caso, è abbastanza curioso che proprio nel disegno dello Zoppo che più si avvicina allo spirito irriverente ed epigrammatico di un Panormita o di un Lelio Cosmico[183] compaia il piede mozzato di un simulacro, posto in bella vista su uno strano piedistallo pensile. La tentazione è di vedere in questo dettaglio accessorio la vera chiave dell'intero libro zoppesco o comunque un riferimento coscientemente ironico a quei «fragmenti dilla sancta antiquitate» che stavano al centro dei desideri e dei sogni di un'intera generazione di artisti e committenti. Anche il gusto per la facezia mordace e il ricorso a una comicità addirittura corporale sembra spiegarsi con la volontà di dissacrare una dimensione altrimenti intangibile, un meccanismo di abbassamento bachtiniano dalle alte specole della nuova *scientia* antiquaria ai bassifondi terrestri del *lusus* e della parodia[184]. È stato scritto, sulla scia di Warburg, che per Mantegna «l'antico è sem-

---

dei disegni dello Zoppo.

[181] GAURICO 1504, ed. 1999, pp. 142-144.

[182] La traduzione di questo bel passo di J.G. Herder è quella che si legge in un saggio postumo del grande grecista Marcello GIGANTE (2009, p. 1).

[183] Niccolò Lelio detto Cosmico, nato a Padova negli anni Venti del Quattrocento, fu poeta molto celebre ai suoi tempi e attivo in varie corti d'Italia, tra cui Milano, Ferrara e Mantova. Personaggio controverso, fu accusato di aver riunito a Padova una «setta iniqua e scelerata […] academia a gente strana» (detta appunto "cosmicana"), almeno secondo l'anonimo autore dei cosiddetti sonetti maledici (CAPPELLI, FERRARI 1884, pp. 223-245), ossia 23 componimenti adespoti in cui Cosmico viene ritenuto colpevole di ogni sorta di vizio o peccato, tra cui quello della sodomia, pratica peraltro ammessa dallo stesso poeta in eleganti versi latini (*Ad Adrastum puerum* e *Ad Ianum*: ROSSI 1889, pp. 153-158). D'altra parte, Cosmico frequentò a Roma anche la spregiudicata Accademia di Pomponio Leto, ben nota per la licenziosità dei costumi e la dichiarata predilezione per le tematiche classiche e pagane. Per un profilo biografico di Lelio Cosmico si vedano soprattutto ROSSI (1889) e RICCIARDI (1984). Quasi tutta la produzione lirica di Niccolò Lelio è raccolta nel ms. It. IX 151 della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia e nel ms. I 408 della Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara. Un'edizione critica, ma senza commento, delle sue *Rime* è stata approntata in una tesi di dottorato da Beatrice BARTOLOMEO (1998, di cui si veda pure *Ead.* 2006), mentre Alga ha curato l'edizione delle *Cancion* (2003), capitoli in terza rima varie volte stampati nel corso del XV secolo.

[184] Questo meccanismo è anche alla base della rinascita del genere epigrammatico, almeno a partire dalla pubblicazione dell'*Hermaphroditus* del Panormita, in cui emerge anche un dichiarato «trattamento ironico-parodico» dei modelli epici ed elegiaci (COPPINI 1998, p. 21). Trovo molto

pre *fictum*, è sempre, in un certo senso, *spolium*, testimonianza materiale di un mondo altro, già oggetto di una precoce erudizione archeologica»[185]. Marco Zoppo non possedeva una tale profondità di pensiero, né tantomeno poteva disporre di un bagaglio erudito paragonabile a quello di Mantegna, ma avvertì un'analoga esigenza di distanziamento rispetto a un passato inimitabile e forse anche rispetto all'atteggiamento troppo colto e serioso di Andrea. E fu nel riso arguto, a tratti perfino sgarbato, che Marco trovò il mezzo più adatto per raggiungere questo personale distacco.

Il rientro a Bologna e il coinvolgimento nel cantiere di San Petronio: alcune novità

La prima attestazione dello Zoppo a Bologna si può fare risalire al 14 aprile 1461, quando «Marcus pictor», insieme a un tale «dominus Iohannes de Alemania studens», fece da padrino al battesimo di Paolo «filius Dominici de Stefanis et Iacobe coniugis de capella Sancti Proculi»[186].

Il 16 novembre dello stesso anno, «Marcho Zoppo dipintore» intascò invece 10 lire «per parte d'uno apogio e banchale per l'ofizio» in San Petronio[187]. Altri pagamenti si susseguirono nel gennaio e febbraio del 1462, sempre per «una spaliera e l° banchale a la fighura de San Petronio e arma de' leghato», ovvero il cardinale Angelo Capranica[188], ma anche «l'arma de monsignor Tesudo», vale a dire il veneziano

---

interessante che CSEHY (2009, p. 22), trattando dell'*oppositio in imitando* come principio guida di Beccadelli, abbia scritto che «l'*Hermaphrodita* può essere considerato in un certo senso come componimento epico, una specie di anti-epopea, parodia caratterizzata soprattutto dall'insistente intento di detronizzare, demistificare e distruggere la forma idolatrata e la tematica eroica del genere epico classico, ponendole in un contesto ironico […] quasi alla maniera di una parodia della venerazione del Virgilio epico, provando, allo stesso tempo, a modificarne l'immagine irrigidita che ne avevano i contemporanei». Credo che questa chiave di lettura possa essere applicata, senza troppe forzature, anche a certi disegni dello Zoppo e al suo proposito di calare il nuovo "genere" epico-antiquario, di cui Mantegna era l'esponente di punta, in una dimensione scopertamente umoristica, se non di vera contraffazione burlesca e parodica.

185 BORDIGNON [2003] 2019, p. 25.

186 *Regesto* doc. 5.

187 *Regesto* doc. 7, 17 novembre 1461 (Giornale di fabbrica XI). È da notare che questo pagamento venne effettuato, per conto della Fabbriceria, da Bartolomeo di Mino Rossi, autorevole esponente dell'*élite* bentivolesca (PASQUALI ALIDOSI 1616, pp. 12-15). Non è però necessario enfatizzare questo fatto, come sembra fare CAVALCA (2018 p. 33 nota 84), perché in quegli anni Bartolomeo di Mino svolgeva la funzione di tesoriere di San Petronio, tanto che il suo nome compare in decine di pagamenti registrati nei giornali contabili della Fabbrica: per fare solo un esempio, facilmente verificabile, il 14 giugno 1459 Bartolomeo di Mino anticipò 12 ducati d'oro a Giovanni Francesco da Rimini per «dipingere la mità de la chapella di Santa Brigida» (FILIPPINI, ZUCCHINI 1968, p. 90).

188 *Regesto* doc. 7, 17 febbraio 1462 (Giornale di fabbrica XI). Il cardinale Angelo Capranica venne

Niccolò Sanudo[189]. È stato Giovanni Romano a proporre un collegamento tra questi documenti e la realizzazione del coro ligneo della cappella di Santa Brigida[190]: il compito di eseguire questa struttura era stato affidato il 2 marzo 1457 ad Alberto di Tommasino da Baiso, ma dopo la morte di questi passò nelle mani di Agostino De Marchi e Domenico di Rigo da Vicenza, che assunsero l'incarico a partire dall'8 novembre 1458[191]. Il 5 gennaio 1459 venne infatti registrato un primo esborso a maestro Agostino «che ha tolto a fare la metà del chuoro de la chapella di Santa Brigida», ma sono noti ulteriori acconti effettuati il 13 agosto e il 29 dicembre del 1459[192]. I pagamenti proseguirono con una certa regolarità anche nei due anni successivi, tanto che «Agostino De Marchi da Crema m. de ligname» incassò, tra il febbraio 1460 e il marzo 1461, la cifra media di 15 lire al mese «per fatura del choro di santa Brigida»[193], il che vuol dire che l'impresa venne effettivamente portata a termine[194]. Secondo l'ipotesi di Romano, anche Marco Zoppo avrebbe fornito il proprio contributo a questa importante opera petroniana e sulla carta non sarebbe certo impossibile che un pittore ed ex collaboratore di Squarcione venisse coinvolto nella progettazione di un coro ligneo, visto che lo stesso maestro Francesco fu remunerato dai fabbricieri del Santo di Padova per alcuni «designi fati per mostra de

---

nominato legato pontificio a Bologna il 23 ottobre 1458 e rimase in carica fino al dicembre del 1467 (STRNAD 1976, pp. 144-145).

189 *Regesto* doc. 7, 17 febbraio 1462. Quest'ultimo documento, che si trova nel Mastro XI, è riportato solo da ARMSTRONG (1976, p. 330 doc. VI), ma con una segnatura archivistica inesatta (c. III, anziché 111). Il «Monsignor Tesudo» non è altri che il veneziano Niccolò Sanudo, vice legato al servizio del cardinal Capranica: BUITONI 2011, p. 85 nota 131.

190 ROMANO 1984, pp. 269, 275 nota 5. In realtà già GATTI (1914, pp. 54 doc. 125, 61 doc. 154) dava per scontato il collegamento tra il pagamento ricevuto dallo Zoppo nel 1462 ed «opere ornamentali della seconda cappella», ovvero quella di Santa Brigida.

191 *Id*. 1914, pp. 63-64 doc. 163; SUPINO 1938, II, pp. 142, 154 note 56-57; VERGA BANDIRALI 1965, p. 53; ROMANO 1984, pp. 269, 274 nota 1; GUARINO 1990, p. 433; CAVALCA 2013, p. 50.

192 FILIPPINI 1922, p. 182 nota 1; ROMANO 1984, pp. 269, 275 note 2 e 4; CAVALCA 2013, p. 77 nota 26.

193 Bologna, Archivio della Fabbriceria di San Petronio, Mastro X, n. 516, cc. 161, 342. Ho già segnalato questa serie di pagamenti ricevuti da Agostino De Marchi nel 1460 e che finora erano sfuggiti a chi si era occupato della questione: CALOGERO 2018, p. 34 nota 16.

194 Il fatto che non vi sia più traccia di questi stalli ha fatto supporre che il lavoro venisse bruscamente interrotto e che i materiali già approntati fossero stati poi riciclati nel coro della cappella maggiore, eseguito dallo stesso De Marchi tra il 1467 e il 1479 (ROMANO 1984, p. 276 nota 12). Eppure, il 25 maggio 1474 «m.o Aghustin de Marchi da Crema» ottenne dai fabbricieri di San Petronio ben 900 lire per il «chuoro de Santa Brizida» (ROMANO 1984, pp. 272, 276 nota 12) e poi altre 22 lire «pro resto chori Sancte Brigidae» (GATTI 1891, p. 65 nota 8), segno inequivocabile che il cantiere venne regolarmente concluso.

l'armaro se die fare»[195], ossia l'armadio delle reliquie che venne poi decorato a intarsio da Lorenzo Canozi da Lendinara[196]. Bisogna però precisare che le 30 lire ricevute dallo Zoppo «per fatura d'uno apogio e I° banchale»[197] rappresentano una cifra molto consistente, soprattutto se confrontata alle sole «libras duas, soldos sedecim» corrisposte pochi anni più tardi a Francesco del Cossa «pro designio spaliere Sancti Petroni», ossia per il cartone che lo stesso De Marchi tradusse su uno degli stalli del coro della cappella maggiore[198]. Si tratta di una discrepanza evidente, che non può essere ignorata, tanto che Romano ha provato a immaginare una «prestazione più complessa e costosa» da parte dello Zoppo, ovvero un coinvolgimento nei «lavori di intaglio e forse di tarsia»[199]. Tuttavia è molto improbabile che Marco

[195] LAZZARINI 1908, pp. 159-160 docc. XLVII-XLVIII; SARTORI 1983, p. 704 nn. 16-18.

[196] Un'ampia trattazione su questa impresa di Lorenzo Canozi si trova in BAGATIN 2004, pp. 327-342.

[197] *Regesto* doc. 7, 17 febbraio 1462 (Giornale di fabbrica XI).

[198] La ricompensa per il cartone con la figura di San Petronio fu ricevuta da Cossa il 27 settembre 1473, ma il 15 dicembre dello stesso anno il pittore ottenne un altro pagamento analogo «pro designio spalerie sancti Ambrosii in choro» (GATTI 1914, p. 76 doc. 217; FILIPPINI, ZUCCHINI 1968, p. 55; ROMANO 1984, p. 276, nota 14; BACCHI 1991, p. 90 cat. 9). Si può ricordare invece che proprio il contratto per il coro maggiore, stipulato nel gennaio 1467 tra Agostino De Marchi e i fabbricieri, contiene in allegato il disegno di uno stallo, il cui «precio ultimo» venne stabilito in trenta lire (ROMANO 1984, pp. 269-272, 274 fig. 335), ossia la stessa cifra finale ricevuta dallo Zoppo nel 1462. GUARINO (1990, p. 433) e CAVALCA (2013, pp. 50, 63; *Ead.* 2018, p. 334 nota 84) hanno dato per scontato che Marco avesse ricevuto quest'ultimo pagamento per la fornitura di cartoni poi utilizzati da Agostino De Marchi nel coro della cappella di Santa Brigida, ma nessuno dei due studiosi sembra essersi posto il problema della cifra esorbitante ricevuta dallo Zoppo.

[199] ROMANO 1984, pp. 269, 275 nota 5. SMIT (1995, p. 186) ha suggerito che lo Zoppo potesse aver realizzato dei disegni per arazzi da porre sopra le spalliere, ipotesi che non sembra avere alcuna pertinenza con la specifica terminologia utilizzata nel documento e che comunque non risolverebbe affatto il problema della cifra egualmente spropositata ricevuta dal pittore. Sui possibili rapporti tra lo Zoppo e l'arte dei tessuti, certo non sconvenienti per un allievo del «sartor et recamator» Francesco Squarcione, si può richiamare il caso del raro *antependium* con le *Storie di Cristo* del Kunstgewerbemuseum di Berlino (inv. 60, 7; MÜHLBÄCHER 1995, pp. 51-53 cat. 46; CANOVA 2008, pp. 239-240 fig. 77), che secondo RUHMER (1966, pp. 102-103) potrebbe essere stato realizzato sulla base di disegni del pittore bolognese (si pensi ai casi analoghi di Pollaiolo: GALLI, SIDDI 2019; Mantegna: BROWN 1974, p. 102; Tura: N. FORTI GRAZZINI, in *Le muse* 1991, II, pp. 246-253 catt. 67-68; Francesco del Cossa: CAVALCA 2005, pp. 39-44; *Ead*., in *Cosmè Tura* 2007, p. 388 cat. 101). Tale idea, considerata interessante anche da AGOSTI (1999, p. 68; *Id.* 2005, p. 260 nota 102), farebbe leva su certe somiglianze riscontrate da Ruhmer tra la scena del *Noli me tangere* raffigurata in uno dei riquadri del ricamo e la tavoletta di analogo soggetto dello Zoppo conservata alla National Gallery di Edimburgo. Certe analogie in effetti esistono, ma è davvero troppo poco per trarne qualche conclusione, anche perché il manufatto sembra piuttosto un *patchwork* di invenzioni eterogenee, probabilmente tratte da modelli grafici (quasi certamente copie di copie) che circolavano nelle botteghe tessili: al centro viene per esempio riprodotta una *Deposizione di Cristo nel sepolcro* molto simile a quella del Corpus Domini di Ferrara (vedi *infra*, p. 194); in basso compare una raffigurazione di *Cristo al limbo* vagamente belliniana; la *Deposizione dalla croce* è addirittura fedele a un nobile schema iconografico di ascendenza bizantina, molto diffuso nella pittura italiana tra XIII e XIV secolo.

Zoppo «dipintore», come viene appunto definito nelle stesse carte della Fabbriceria, potesse vantare le competenze adatte per dedicarsi a una tipologia di lavoro così specifica, per di più in un cantiere condotto da un «maestro de l'arte sotile» come Agostino De Marchi. In verità è da escludere, come mi conferma Matteo Mazzalupi e indipendentemente da lui anche Mario Fanti, che i pagamenti ricevuti dallo Zoppo a partire dal novembre del 1461 possano riferirsi ai lavori eseguiti per la cappella di Santa Brigida, verosimilmente terminati da De Marchi entro il marzo di quell'anno. D'altra parte, le carte relative allo Zoppo non fanno mai riferimento al «chuoro de la chapella di Santa Brigida», ma a «lo bancho de li ofiziali»[200], ovvero i Fabbricieri di San Petronio, che doveva essere una struttura ben diversa e forse ubicata altrove, secondo lo stesso Fanti all'interno della cappella maggiore, provvisoriamente posta tra la quarta e la quinta campata nella navata principale[201]. Un'ipotesi più che plausibile, vista la presenza della «fighura de San Petronio», ma anche degli stemmi legatizi. Anche in questo caso sarebbe comunque difficile riferire allo Zoppo la realizzazione effettiva di un intero postergale e resta più opportuno attribuirgli un contributo figurativo, insomma da «dipintore», su un mobile ligneo realizzato da un professionista del settore, forse lo stesso Agostino De Marchi.

A prescindere da questo episodio documentario, finora frainteso, è comunque verosimile che lo Zoppo e De Marchi avessero stretto in quegli anni una sorta di patto societario o quantomeno di collaborazione. Agostino seppe peraltro legarsi anche ad altri pittori aggiornati come Tommaso Garelli e soprattutto Francesco del Cossa, fatto che sta a dimostrare la sua lungimiranza professionale e la sua volontà di affiancare i migliori maestri sulla piazza. Lo Zoppo, dal canto suo, non poteva che trarre beneficio da un rapporto del genere, perché è evidente che i plurimi contatti intrattenuti da De Marchi con istituzioni importanti come la Fabbriceria di San Petronio o il Collegio di Spagna potevano facilitare il suo reinserimento in un contesto difficile come quello bolognese e anzi garantirgli occasioni di lavoro di un certo prestigio.

---

200 *Regesto* doc. 7, 17 febbraio 1462 (Giornale di fabbrica XI).

201 LORENZONI 1983, p. 82.

5. IL POLITTICO DI SAN CLEMENTE AL COLLEGIO DI SPAGNA

Il «retabulum» della Domus Hispanica*: i documenti*

Fu proprio col sapiente aiuto di Agostino De Marchi che lo Zoppo progettò e realizzò la prima pala moderna apparsa a Bologna, ossia il trittico per l'altare maggiore della chiesa di San Clemente al Collegio di Spagna (231 x 206,8 cm) [tav. II]. L'archivio storico dell'antica istituzione albornoziana conserva ancora alcuni documenti legati a questa importante commissione[1], ovvero una serie di pagamenti per un «retabulum», ricevuti tra il maggio e il giugno del 1459 da tale «magister Agustinus»[2]. È stata Donatella Biagi Maino a identificare questo personaggio con Agostino De Marchi, anche sulla base di alcuni confronti molto persuasivi tra la carpenteria del polittico di San Clemente e i lavori certamente eseguiti dall'intagliatore cremasco in San Petronio[3]. Meno convincente è l'idea che gli esborsi registrati nella primavera del 1459 debbano costituire un necessario *post quem* per l'intervento pittorico dello Zoppo, perché tali documenti sembrano pre-

[1] L'esistenza di questo materiale, rintracciato dall'ex rettore del Collegio José Guillermo Garcia Valdecasas, è stata più volte segnalata da Donatella BIAGI MAINO (1993, pp. 65-68; *Ead.* 2007, pp. 28-31), ma una trascrizione integrale dei documenti utili alla questione è stata fornita solo di recente da Ilaria NEGRETTI (2013, p. 371 docc. I.1-I.4) e dal sottoscritto (CALOGERO 2016, pp. 42-43 note 6-7, 15, 17).

[2] Tali pagamenti sono registrati in uno dei *Libri rationum*, più esattamente nel giornale contabile in cui vennero registrate tutte le spese effettuate dal Collegio tra il primo maggio 1459 e il 30 aprile 1460: Bologna, Archivio del Real Colegio de España [d'ora in avanti ARCE], *Libri rationum*, V, *expense extraordinarie*, cc. 86*r*-104*v.* Bisogna precisare che l'anno amministrativo del Collegio decorreva proprio a partire dal 1 maggio, terminando il 30 aprile di quello successivo, e questo arco di tempo coincideva di fatto con il mandato annuale del *rector*, massima carica della *Domus Hispanica* e responsabile della sua gestione finanziaria (PÉREZ MARTÍN 1979).

[3] BIAGI MAINO (1993, pp. 65-66; *Ead.* 2007, pp. 33-35) ha giustamente avvertito forti somiglianze tra gli elementi esornativi della carpenteria realizzata da «magister Agustinus» per il Collegio di Spagna e gli inserti fogliacei che abbelliscono lo stallo disegnato da Agostino De Marchi in vista del contratto per il coro maggiore di San Petronio (VERGA BANDIRALI 1965, pp. 56-57, 65 nota 17; ROMANO 1984, p. 275 fig. 335). Stesso discorso vale, in effetti, per l'intaglio fiorito del polittico Griffoni, le cui fattezze ci sono tramandate dal sintetico schizzo realizzato da Stefano Orlandi in occasione dello smembramento settecentesco della pala [fig. 39-c] (BENATI 1984, pp. 156, 166, 193 nota 26). Erano peraltro già noti i rapporti lavorativi ed economici intrattenuti da Agostino De Marchi, da un lato con il Collegio di Spagna, dall'altro con lo stesso Zoppo (VERGA BANDIRALI 1982, p. 93 nota 4; ROMANO 1984 pp. 269, 275 nota 8). La proposta della Biagi Maino è senz'altro da condividere, tanto è vero che è stata accettata senza obiezioni da A. DE MARCHI (in *Gotik* 1995, p. 317 cat. 183) e CAVALCA (2013, pp. 110-114, 124 nota 128), ma andrebbe comunque ricordato che una possibile relazione tra Agostino De Marchi e l'esecuzione del polittico di San Clemente era stata già suggerita da BENATI (1988, p. 65 nota 15).

starsi a una interpretazione piuttosto diversa[4].

Il primo pagamento, trascritto sotto la rubrica «expense extraordinarie», risale al 25 maggio 1459 e registra una somma di 5 lire e 12 soldi, che fu versata a un anonimo «magistro qui facit retabulum nostrum». L'identità di questo personaggio non è meglio chiarita, ma possiamo essere certi che dovette trattarsi di un acconto erogato in corso d'opera, ovvero «in partem solucionis de tabula illa quam facit pro nobis»[5]. Basta comunque scorrere il registro per scoprire che il 15 giugno 1459 un «magister Agustinus» incassò un ulteriore compenso di 4 lire e 8 soldi, per un totale complessivo di 24 lire, «in finalem solucionem de retabulo nostro quem fecit quia ut supra patet»[6]. Si può essere abbastanza certi che questo «magister Agustinus» non sia altri che Agostino De Marchi. Più discutibile e fin troppo semplicistica appare la proposta di ricondurre tali pagamenti alla nuda cornice[7], anche perché non mancano i casi in cui risulta essere proprio l'intagliatore a gestire la commissione di un dipinto d'altare e a occuparsi di subappaltare il lavoro di pittura. Anche a livello terminologico non è affatto scontato che i vocaboli «tabula» o «retabulum» debbano necessariamente riferirsi al solo apparato ligneo[8]: va ricordato, per esempio, che il 19 luglio 1473 lo stesso De Marchi ricevette 6 lire «pro *capsa* quam fecit *circa tabulam* altaris Floriani de Grifonibus»[9], mentre l'11 aprile 1478 il maestro di legname

---

[4] Sia la Biagi Maino che la Cavalca hanno interpretato i pagamenti ricevuti da Agostino De Marchi nel 1459 come un sicuro termine *post quem* per l'intervento pittorico dello Zoppo. Secondo BIAGI MAINO (1993, pp. 30-31), Zoppo dovette svolgere il compito entro il 1460, su commissione di Juan Alfónsez de Cuellar, rettore del Collegio tra il primo maggio 1459 e il 30 aprile 1460 (PÉREZ MARTÍN 1979, pp. 308-309 n. 339). CAVALCA (2013, pp. 111, 322-323 cat. 7) ha optato invece per una forbice cronologica più larga, procrastinando il termine dei lavori al 1461-62, ossia durante il secondo mandato di Luis de Fuente Encalada (PÉREZ MARTÍN 1979, p. 293 n. 318).

[5] ARCE, *Libri rationum*, reg. 5, c. 87*r* (25 maggio 1459): «Retablo. Item dedi magistro qui facit retabulum nostrum duos / ducatos largos in partem solucionis de tabula illa / quam facit pro nobis».

[6] Ivi, c. 88*v* (15 giugno 1459): «Retabulo. Item dedi magistro Agustino libras quattuor et solidos / octo in finalem solucionem de retabulo nostro quem / fecit quia ut supra patet iam cum istis libris habuit libras viginti et quatuor ut factum fuit precium et / sic in nichilo sibi domus tenetur».

[7] Come ha precisato GARDNER VON TEUFFEL (1983, p. 326): «whereas in the Trecento the wooden structure was fully prepared before the painting began, by the middle of the Quattrocento the framework might be worked on before, contemporaneously with, or even after the process of painting had begun».

[8] È GILBERT (1977, pp. 14-15) a sostenere che la combinazione del verbo *facere* e del termine *tabula* designerebbe nei documenti la specifica attività dei maestri di legname. Si tratta però di una precisazione troppo cavillosa, tanto che lo stesso studioso è costretto ad ammettere che esistono molti casi in cui gli stessi termini *facere* e *tabula* vengono egualmente utilizzati per riferirsi al lavoro di pittura (ivi, pp. 21-22).

[9] SUPINO 1938, II, pp. 196, 231 nota 42; FILIPPINI, ZUCCHINI 1968, p. 55; NEGRETTI 2013, pp. 380-381 doc. XI.6.

Pollo di Mariano ottenne 4 lire e 10 soldi «per una *chornixe* à fatto a la *tavolla* de Santa Barbara»[10], ossia l'ancona dipinta da Tommaso Garelli per la cappella dei XVI Riformatori dello Stato di Libertà in San Petronio[11]: entrambe le occorrenze si riferiscono chiaramente a una «tabula» o «tavolla» *picta*, peraltro ben distinta dalla «chornixe» o dalla «capsa»[12]. Come ho già avuto modo di argomentare, credo che anche nel caso registrato sui libri contabili del Collegio di Spagna si volesse intendere una pala fatta e finita, cioè dipinta, anche perché suonerebbe altrimenti enfatico il costante riferimento a un «retabulum nostrum» se davvero si fosse trattato di una semplice cornice vuota.

Si aggiunga che nel *Liber rationum* sono contenuti altri documenti utili a chiarire la nostra vicenda. Il primo risale al 9 giugno 1459: si tratta di un pagamento ai facchini «qui portaverunt retabulum»[13]. La nota, per quanto preziosa, non specifica dove si trovasse il polittico, né il luogo dove fu trasportato: sappiamo però che il 25 maggio la pala non era terminata, tanto che Agostino ricevette una somma parziale per la «tabula illa quam facit», quindi è ovvio che l'opera dovesse trovarsi ancora nella sua bottega per le ultime rifiniture. Il saldo finale, versato alla metà di giugno, si riferisce invece al lavoro ormai concluso («quem fecit») ed è perciò probabile che nel frattempo il Collegio avesse impiegato dei facchini per far trasferire il dipinto nella chiesa di San Clemente. Si può infine contare sul fatto che il 10 marzo 1460 Pedro Colobor promise al vicerettore Alvaro de Vargas di versare entro sei mesi la cifra di 5 lire e 12 soldi «per el retablo del collegio *quem fecit fieri* dominus Ludovi-

[10] SUPINO 1938, II, pp. 195, 231 nota 40; CALOGERO 2012, p. 95 nota 9. Come mi segnala Matteo Mazzalupi, il termine «chornixe» compare spesso nei contratti quattrocenteschi per riferirsi alle parti lignee lavorate e applicate sulle tavole e non ovviamente al tavolato stesso.

[11] Tutti i documenti relativi a questa pala destinata alla cappella petroniana di Santa Barbara, di pertinenza della Magistratura dei XVI Riformatori dello Stato di Libertà, sono ora raccolti in NEGRETTI (2013, p. 381 docc. XI.7-9). L'ancona quattrocentesca fu rimossa dalla cappella petroniana nei primi anni del Seicento, per fare posto al *Martirio di santa Barbara* di Alessandro Tiarini (BENATI 2001, II, pp. 10-11 cat. 6), ma purtroppo non se ne conosce la sorte, nonostante si sappia che venne trasferita «nelle stanze del signor confaloniere di giustizia» (CAVALCA 2013, p. 324 cat. 8; NEGRETTI 2013, p. 380 doc. XI.3). Di sicuro non va confusa con il polittico di Garelli ancora esistente, oggi collocato nella cappella petroniana di Santa Brigida, ma che in origine doveva trovarsi in quella degli Anziani all'interno del Palazzo Comunale (SUPINO 1938, II, p. 193; CALOGERO 2012, pp. 87-88; *Id*. 2018, pp. 32-33 nota 11).

[12] La «capsa», ovvero la cassa esterna che conteneva il polittico per proteggerlo dalla polvere e dall'usura, va distinta dalla carpenteria (si veda in proposito: BENATI 1988, p. 64 nota 4; GARDNER VON TEUFFEL 2004, pp. 352-354), anche se talvolta i due elementi sono stati confusi (GILBERT 1977, p. 16; J. MANCA, in *Italian Paintings* 2003, pp. 218, 222 nota 14). Anche la «tavolla del altaro di Santa Barbara» di Garelli doveva essere inserita all'interno di una «cassa» dipinta da «maestro Zohanne da Ravenna» (GATTI 1914, p. 83 doc. 240; NEGRETTI 2013, p. 381 cat. XI.7).

[13] ARCE, *Libri rationum*, reg. 5, c. 88*r*: «Item dedi duos bolendinos et duos quartenos faquinis qui portaverunt retabulum».

cus de Fuente Encalada»[14]. Quest'ultimo documento è di estrema importanza, perché da un lato ci svela il nome dell'effettivo committente, dall'altro sembra stabilire un sicuro *ante quem*: la formula «fecit fieri» è inequivocabile e mi pare pacifico che almeno a quella data (10 marzo 1460) il «retablo del collegio» ordinato da Luis de Fuente Encalada venisse inteso come un'opera già terminata e ormai collocata al suo posto[15].

Nulla autorizza a credere, come ha più volte sostenuto la Cavalca, che lo stesso Encalada avesse chiesto allo Zoppo di essere raffigurato nelle vesti di papa Clemente[16]: un'ipotesi a dire il vero irrealistica, non solo perché verrebbe meno ogni coincidenza onomastica, ma perché nessun rettore *pro tempore*, per quanto autorevole, avrebbe osato appropriarsi dell'immagine del santo titolare della chiesa del Collegio, peraltro in un polittico pagato coi fondi della comunità. La sottile caratterizzazione espressiva di questo volto, così marcato da poter sembrare un ritratto [fig.

---

[14] ARCE, *Libri rationum*, reg. 5, *Debitores extraordinarii*, c. 146*v* (10 marzo 1460): «Item propter casum domini Lupi canonici Caloritani dominus Petrus / de Collobor huius collegii scolaris promitis michi Alvaro / de Vargas et consiliariis nomine domus solvere libras / quinque et solidos duodecim quod nunc vallent duo ducati et hoc promisit die Martis x marcii anni M/CCCCLX et ille pecunie esse debent per el retablo / del collegio quem fecit fieri dominus Ludovicus de Fuente Encalada et debet solvere in terminum / sex mensium et sic promisit michi et consiliariis». Su Alvaro de Vargas, che ricoprì la carica di vicerettore del Collegio proprio nell'anno 1459-60: PÉREZ MARTÍN 1979, pp. 279-280 n. 295. Su Pedro Colobor: ivi, pp. 293-294 n. 319. Sulla figura di Luis de Fuente Encalada, che ricoprì la carica di rettore del Collegio dal primo maggio 1458 al 30 aprile 1459, ma anche nel biennio 1461-63: ivi, pp. 292-293 n. 318; CAVALCA 2013, p. 116; *Ead.* 2018, pp. 333-340.

[15] Il documento, ignorato dalla Biagi Maino, è correttamente trascritto da NEGRETTI (2013, p. 371 doc. I.2). Il fatto che il 30 marzo 1460 Pedro Colobor si impegni a versare una cifra di 5 lire «per el retablo del collegio» non significa però, come vorrebbe CAVALCA (2013, p. 111), che il polittico fosse ancora in fase di ultimazione, poiché la formula verbale «fecit fieri» e il riferimento a Encalada, che a quella data non ricopriva più la carica di rettore, dimostrano semmai il contrario. Si tratta piuttosto di un regolamento di conti interno (Colobor garantisce per un debito contratto dal collegiale Lope de Vergara) e un modo per ripartire le spese già effettuate tra i membri del Collegio, che in quel momento versava in una difficile situazione finanziaria, anche a causa delle gravose imprese edilizie già avviate l'anno precedente. Non a caso, nel 1460 fu emanata una «sententia» che riduceva temporaneamente il numero di collegiali ammessi all'Istituto, proprio allo scopo di risanarne i bilanci (PÉREZ MARTÍN 1979, p. 293 n. 318 nota 310). Tale norma fu attiva per tutto l'anno successivo, tanto che il 25 settembre 1461 lo studente Pedro de Lana venne accolto con riserva, poiché si era già raggiunto il limite massimo di allievi previsti (ivi, p. 323 n. 359). Il resoconto di questa vicenda si trova all'interno del secondo volume dei *Libri Admissionum* (II, c. 29*r*), anch'essi conservati presso l'Archivio del Collegio. In una postilla vergata a margine del verbale è chiarito che tale sentenza «fuit data / ut perficerentur apo/thecae et domus no/ve que sunt in Foro Medio / et tabula altaris / et prata purgarentur / que non poterant ullo / modo fieri stantibus omnibus / scolaribus in domo». Questa postilla non dimostra affatto, come vorrebbe CAVALCA (2013, pp. 111, 322-323 cat. 7), che il polittico fosse ancora in fase di esecuzione al momento della richiesta di Pedro de Lana (cioè nel settembre 1461), né tanto meno che l'opera venisse conclusa dallo Zoppo nel corso dell'anno successivo, perché la chiosa si riferisce chiaramente a un fatto passato (la «sententia» emanata appunto nel 1460).

[16] CAVALCA 2013, p. 113 fig. 87, 116; *Ead.* 2018, p. 337.

39-i][17], si spiega semmai con la straordinaria impressione suscitata a Padova dalla maschera tragica del Gattamelata [fig. 39-h], che in prima istanza generò «quel fitto repertorio di caratteri poco raccomandabili»[18] tratteggiati da Pizolo [fig. 39-j] e Mantegna sui muri della tribuna Ovetari, di sicuro ammirati dallo stesso Zoppo, ma di cui si ricorderà anche il giovane Foppa al momento di dipingere i due santi indomabili di Minneapolis[19].

Comunque sia, Encalada aveva ricoperto la carica di rettore del Collegio tra il primo maggio 1458 e il 30 aprile 1459 ed è plausibile che avesse commissionato il dipinto nei primi mesi del suo mandato, per poi lasciare all'amministrazione del suo successore, Juan Alfónsez de Cuellar, il compito di regolare gli ultimi pagamenti[20]. È anzi certo che maestro Agostino avesse ricevuto i primi compensi entro la fine del 1458, poiché le somme ricevute nella primavera dell'anno successivo non esauriscono la cifra complessiva pattuita con la *Domus Hispanica* ed esplicitamente dichiarata nell'ultima registrazione risalente al 15 giugno 1459. Questa inferenza, per quanto ovvia, non può essere purtroppo verificata poiché il giornale contabile del 1458 è andato perduto e non è impossibile che proprio lì si trovassero anche i pagamenti in favore dello Zoppo[21]. D'altra parte, nulla vieta che il pittore fosse stato liquidato prima del suo collega intagliatore, esattamente come capitò nel caso già ricordato di Tommaso Garelli e Pollo di Mariano. Disporremmo così, seppur indirettamente, di un nuovo e più precoce riferimento cronologico per l'attività bolognese dello Zoppo, finora ancorata ai pagamenti ricevuti dal pittore in San Petronio a partire dal novembre del 1461.

È comunque possibile che l'unico titolare della commissione, dunque l'esclusivo intestatario dei pagamenti ufficiali, fosse il solo «magister Agustinus». Il fatto che il nome dello Zoppo non compaia mai, non solo nei documenti relativi al *retablo* ma nemmeno in relazione al Collegio, deve far riflette. Viceversa, i rapporti tra De Marchi e la *Domus Hispanica* furono solidi e si estesero a lungo, addirittura per de-

---

[17] Già ARMSTRONG (1976, p. 40 nota 3) sospettava che la figura di papa Clemente potesse celare le fattezze del committente del polittico.

[18] ROMANO 2011, p. 59.

[19] Sui *Santi Siro e Paolo* del Minneapolis Institute of Arts (invv. 1966.37.1; 1966.37.2) si veda la scheda di G. ROMANO, in *Vincenzo Foppa* 2003, pp. 108-109 cat. 12. È di un certo rilievo che BOLOGNA (2003[a], pp. 89-92) avesse respinto l'attribuzione a Foppa per avvicinare i due santi di Minneapolis allo stesso Pizolo.

[20] Vedi *supra*, p. 142 nota 4.

[21] Il libro contabile in cui vennero registrate le spese effettuate dal Collegio tra il 1 maggio 1458 e il 30 aprile 1459 è andato perduto e con esso le testimonianze dei primi pagamenti certamente ottenuti in quell'anno da Agostino De Marchi (e forse dallo Zoppo). Allo stesso modo mancano i libri contabili relativi al biennio amministrativo che va dal primo maggio 1461 al 30 aprile 1463 (CAVALCA 2013, pp. 124 nota 128, 125 nota 134).

cenni[22]. Non si può allora escludere che gli amministratori del Collegio, impegnati in una più ampia opera di risistemazione e ampliamento delle loro sedi[23], si fossero rivolti proprio a «Maestro Agostino» per ottenere un nuovo «retabulum» da collocare sull'altare della loro chiesa di San Clemente. A quel punto sarebbe spettato allo stesso De Marchi il compito di affidare la pittura dell'ancona a un professionista del pennello, ovvero quel Marco Zoppo appena giunto a Bologna dal Veneto[24]. Questo tipo di associazioni rispondeva peraltro ad una logica di distribuzione del lavoro e di collaborazione tra professionalità diverse del tutto in linea con le pratiche di bottega del tempo.

Si può citare il caso perfettamente parallelo di Giuliano da Maiano e Neri di Bicci, che almeno a partire dal sesto decennio instaurarono a Firenze uno stretto rapporto di cooperazione. I termini di questo sodalizio ci sono tramandati dettagliatamente dal libro di *Ricordanze* di Neri: se di solito era il pittore ad affidare a Giuliano e «frategli legnaiuoli» la realizzazione della carpenteria delle tavole da dipingere, non mancano le occasioni in cui il rapporto appare rovesciato[25]. Per fare un esempio, nel luglio 1466 il pittore annotò di essere intervenuto su una pala «al'anticha, quadra, chon predella da pie' e quadro in mezo e cholonne a chanali», che «fece loro Giuliano di Nardo da Maiano legnaiulo nella via de' Servi, la quale tavola à stare nella chiesa di Santo Girolamo da Fiesole»[26]. Ancora più esplicito l'episodio avvenuto nel settembre del 1467, quando Neri registrò espressamente di aver ricevuto dallo stesso Giuliano, a sua volta contattato dal padre camaldolese Alesso, l'incarico di dipingere l'«Asunzione di Nostra Donna e Santo Tomaso», de-

[22] Sappiamo, per esempio, che nel 1465 il cremasco prese in affitto una casa con bottega di proprietà del Collegio e che la mantenne almeno fino al 1490 (RÍUS CORNADO 1979, p. 323; VERGA BANDIRALI 1982, p. 93 nota 4; ROMANO 1984, p. 269; GUARINO 1990, p. 433; CAVALCA 2013, p. 124 nota 128). Si aggiunga che il 25 maggio 1479 vennero corrisposte «a magistro Agustin De Marchi magistro de ligname lire 24 de quattrini e per lui a li scholari del Colegio de Spagna e questo per resto e saldo d'achorde de omne cosa che lui havesse avuto a fare» (ROMANO 1984, p. 275 nota 8).

[23] Scorrendo il registro delle «expense extraordinarie» effettuate dal Collegio nel 1459 ci si imbatte in numerosi pagamenti in favore di diversi muratori impegnati nella costruzione di «apothecae et domus novae». Sui possedimenti immobiliari dell'Istituto spagnolo: RÍUS CORNADO 1979.

[24] È probabile che lo Zoppo sia tornato a Bologna intorno alla metà del 1458, poco dopo l'incontro veneziano con Filarete, dunque ben in tempo per accettare l'incarico del Collegio di Spagna e per stringere accordi con Agostino De Marchi, sicuramente in città proprio a partire da quell'anno (VERGA BANDIRALI 1965, p. 53; GUARINO 1990, p. 433). Va inoltre sottolineato che lo Zoppo, anche durante il suo primo soggiorno in Veneto, mantenne rapporti costanti col padre Antonio «de Ruzeriis de Bononia» e con altri concittadini bolognesi, come dimostrano i documenti padovani del 1455 (vedi *supra*, p. 2 nota 4), dunque rimase sempre in contatto con la sua patria d'origine.

[25] HAINES 1994, p. 132.

[26] NERI DI BICCI, *Le ricordanze*, ed. 1976, pp. 272-273 n. 520; QUINTERIO 1996, pp. 31-32.

stinata alla chiesa di Santa Maria del Fiore a Bagno di Romagna[27]. Anche Alesso Baldovinetti elencò nel suo *Libro di Ricordi* svariati pagamenti ricevuti da Giuliano da Maiano per una serie di lavori
di diversa natura svolti nel 1463, tra cui i cartoni per la Sagrestia delle Messe[28]. Tutti casi in cui fu il maestro di legname a contattare il pittore e a occuparsi di corrispondergli un compenso.

Non sarebbe dunque impossibile che lo stesso De Marchi, dopo aver ricevuto in prima persona la commessa di una pala d'altare destinata alla chiesa del Collegio di Spagna, si fosse poi rivolto a un collega pittore per portare a termine il lavoro[29]. A complicare le cose interviene però la firma «OPERA DEL ZOPPO DA BOLOG/NIA», che sembrerebbe riservare a quest'ultimo un ruolo tutt'altro che subalterno. Inoltre, la somma di 24 lire ricevuta dal maestro di legname appare francamente incongrua per un polittico di tale importanza[30], anche se risulta sempre rischioso fare questo tipo di valutazioni comparative, perché dietro cifre apparentemente irrisorie potevano celarsi altre forme di scambio o precise strategie contrattuali concordate tra gli artisti e i loro committenti[31].

---

[27] NERI DI BICCI, *Le ricordanze*, ed. 1976, pp. 303-304 n. 573; SANTI 1994, p. 145.

[28] LONDI 1907, p. 92. Si veda *infra*, p. 190.

[29] A riprova delle inevitabili interferenze tra queste due sfere professionali si può citare, in negativo, la diatriba sorta a Venezia nel 1457 tra i maestri di legname e i pittori: questi ultimi si rivolsero ai Provveditori di Comun e ai Giustizieri Vecchi proprio per denunciare il fatto che molti «intaiadori», dopo aver realizzato la struttura lignea delle ancone, si occupassero in prima persona di farle dipingere, evidentemente per mantenere il controllo totale della produzione (FAVARO 1975, pp. 68-69).

[30] Se il totale di 24 lire ricevuto da maestro Agostino rappresenta una cifra sensibilmente più alta delle 4 lire corrisposte a Pollo di Mariano per la cornice che «à fatto a la tavolla de Santa Barbara», è pur vero che tale ammontare risulta di molto inferiore, per esempio, alle 90 lire ottenute nel 1460 da Michele di Matteo per l'ancona «da metter suxo lo altare grande» della chiesa della badia di Nonantola (FILIPPINI, ZUCCHINI 1968, p. 125).

[31] Sulla variabilità dei prezzi delle pale d'altare nel XV e XVI secolo si veda quanto scritto da HUMFREY (1986, pp. 66-70, 80) e O'MALLEY (2003). Quest'ultimo, in particolare (ivi, p. 163), ha insistito sull'esistenza di tutta una serie di «intangible aspects such as reputation, relationships, and concepts of honour and and prestige» che potevano influenzare, anche sensibilmente, la definizione dei prezzi dei manufatti artistici in epoca rinascimentale. GUERZONI (2006, pp. 239-240) ha a sua volta sottolineato che «prima del prezzo, è più utile ricostruire in dettaglio la storia delle transazioni […] quello che a un primo sguardo può sembrare un prezzo di mercato, in realtà era il frutto di una lunga negoziazione, che poteva contemplare la concessione di esenzioni fiscali, minimi garantiti, privative, monopoli e garanzie di limitazione della concorrenza, affitti a tassi agevolati, forniture gratuite di locali». Può anche darsi che il compenso ricevuto da De Marchi, qualora riguardasse il polittico nel suo complesso, rispondesse a una logica del genere: maestro Agostino potrebbe anche aver attuato una lucida strategia commerciale, al fine di ottenere vantaggi in termini sia logistici, sia promozionali, in un'ottica che doveva perfettamente rientrare nelle logiche organizzative di una bottega vincente. Si può menzionare, per esempio, il caso bolognese di Orazio di Jacopo, che dal 1444 si vide abbonare dal Comune l'affitto annuo di alcuni terreni e botteghe

Ancora una volta, «i documenti che dovrebbero spiegare i monumenti» si rivelano «altrettanto enigmatici dei monumenti stessi»[32] o comunque non così univoci come si vorrebbe. È proprio in casi del genere che, almeno agli occhi dello storico dell'arte, il "documento di prima" dovrebbe servire a illuminare le eventuali carte d'archivio e non viceversa. A risolvere certe *impasse* non può che intervenire la cultura visiva del conoscitore, in grado di discernere in un manufatto artistico – che è sempre oggetto «squisitamente relativo»[33] – certi valori di continuità/discontinuità rispetto allo specifico contesto culturale in cui fu pensato e prodotto. In questo senso, il polittico del Collegio di Spagna costituisce una testimonianza senz'altro eccezionale: la perfetta interazione tra le parti lignee approntate da Agostino De Marchi e la moderna pittura dello Zoppo rappresenta uno scarto sensibile rispetto alle consuetudini produttive fin lì adottate dagli artisti bolognesi. Immaginare che una macchina così innovativa scaturisse da una casuale convergenza d'intenti non risponde, di fatto, a un'attenta analisi dei dati storici e materiali in nostro possesso. Viceversa, come aveva già avvertito Daniele Benati, i due interventi non andrebbero «disgiunti, così come evidentemente non lo furono in sede progettuale»[34].

«L'arte sotile» di Agostino De Marchi

La pala realizzata da Marco Zoppo e Agostino De Marchi fu sostituita, circa un secolo dopo, dalla *Madonna in gloria con san Pietro che consegna le chiavi a san Clemente* dipinta da Lorenzo Sabatini[35]. L'ancona quattrocentesca fu allora spostata

situati nei pressi del palazzo pubblico per alcuni lavori eseguiti in occasione del palio dei santi Ruffillo e Pietro (PINI 2005, p. 125). Molti esempi analoghi, specie in ambito fiorentino, sono ricordati da CONTI (1979, pp. 156-157). Ciò non consente però di travisare la clausola finale del pagamento ricevuto da De Marchi il 15 giugno 1459: la formula «sic in nichilo sibi domus tenetur» non significa affatto, come peraltro farebbe comodo, che Agostino avesse ottenuto dal Collegio un abbuono sul canone di affitto della propria casa e bottega (CAVALCA 2013, pp. 110-111, 124 nota 128; *Ead.* 2018, p. 327), ma molto più banalmente che con quel pagamento la *Domus Hispanica* non doveva più nulla all'artefice.

[32] PANOFSKY 1955[b], ed. it. 1999, p. 12.

[33] LONGHI 1950, ed. 1985, p. 17.

[34] BENATI 1988, p. 39. Già RUHMER (1966, pp. 46, 74) si era accorto di tale reciprocità, tanto da attribuire allo stesso Zoppo l'invenzione dell'intaglio, «con cui il dipinto si fonde in perfetta armonia». Anche VOLPE (1979, ed. 1993, p. 150 nota 1) riteneva che la cornice del polittico del Collegio di Spagna fosse un «complemento integrante» della figurazione. Il perfetto connubio tra il lavoro del pittore e quello del «magister lignaminis» e il fatto che dovette esserci sicuramente uno scambio di idee «molto fluido» tra i due, già in fase progettuale, è peraltro riconosciuto e anzi ben messo in luce sia da BIAGI MAINO (1993, p. 65; *Ead.* 2007, pp. 31-33), sia da CAVALCA (2013, pp. 64, 111-114).

[35] Sulla pala di Sabatini, realizzata tra il 1569 e il 1570 per l'altare maggiore della chiesa di San Clemente e poi spedita a Milano in seguito alle requisizioni napoleoniche: D. BENATI, in *Pinacoteca* 1991, pp. 250-252 cat. 129.

nella sagrestia, dove venne segnalata da Carlo Cesare Malvasia[36]. Una collocazione così appartata ha consentito al polittico di preservarsi integro in ogni sua parte e ciò basterebbe a garantire l'importanza di questo documento figurativo. Una lettura accorta di questo insieme dovrebbe infrangere certi luoghi comuni che tendono di solito a privilegiare la sola parte dipinta, finendo per misconoscere il significato e la funzione del lavoro eseguito dal maestro di legname. Come ha giustamente precisato Massimo Ferretti, è «tipico di una nostra moderna e deformata considerazione» che complessi del genere passino esclusivamente sotto il nome dei pittori[37]. Anche Benati ha rimarcato quanto sia «in fondo scorretto parlare di 'cornice' per manufatti simili», soprattutto «di fronte a prodotti ben altrimenti ambiziosi che mirano a fornire l'indispensabile introduzione spaziale alla parte figurata»[38]. Eppure la critica è stata spesso restia a riconoscere gli alti valori qualitativi espressi nel suo insieme dal *retablo* di San Clemente: Lilian Armstrong, per esempio, enfatizzava il presunto contrasto tra l'aggiornato stile pittorico esibito dallo Zoppo e il formato retrogrado della cornice, a suo dire esemplata sui più antichi modelli di Gentile da Fabriano o Jacobello del Fiore[39]. Anche Humfrey ha parlato senza mezzi termini di «gothic frame»[40] e perfino uno studioso così attento ai fatti materiali come Alessandro Conti reputava che il dipinto dello Zoppo fosse «gravemente mortificato […] dalla qualità artigianalmente scadente della carpenteria e delle punzonature»[41]. È piuttosto paradossale che la cornice intagliata da Andrea della Polla per il polittico dell'oratorio della Morte a Modena, che pure dipende in maniera palese dal prototipo messo a punto da De Marchi [tav. II; fig. 39-b][42], sia stata meglio considerata; una fortuna certo alimentata dalla bellissima descrizione fornita da Roberto Longhi,

---

[36] MALVASIA 1686, p. 187: «dentro alla Sagrestia, la antica tavola fatta a caselle dorate, e alla quale, si come a lei avea ceduto il luogo la prima che vi era, così convenne cedere al Samacchini (sic!), è di Marco Zoppo da Bologna opus». Il polittico quattrocentesco fu ricollocato sull'altare della chiesa di San Clemente nel 1914 (VOLPE 1979, ed. 1993, p. 151 nota 1).

[37] FERRETTI 1982, p. 497 nota 6.

[38] BENATI 1988, p. 39.

[39] ARMSTRONG 1976, pp. 29-31.

[40] HUMFREY 1993[a], p. 174.

[41] CONTI 1987, p. 278.

[42] Già VOLPE (1979, ed. 1993, p. 150 nota 1) si era accorto delle strettissime consonanze tra il polittico bolognese e quello modenese, «sia nell'impianto formale, sia nel gusto del disegno della cornice che della figurazione è complemento integrante», concetto ribadito anche da BENATI (1988, pp. 39-42) e di recente da CAVALCA (2013, pp. 111-114).

che ne esaltava la «fioritura convulsa, energica, pampinosa»[43], senza peraltro rilevarne alcun contrasto con le robuste e luminose figure dipinte dagli Erri[44]. È vero che di primo acchito l'aspetto della carpenteria di De Marchi sembrerebbe indulgere a un gusto spiccatamente *flamboyant*, con quel fastoso coronamento mistilineo alla "ghibertiana", intervallato da guglie e pinnacoli arricchiti da turgidi serti fogliacei. D'altro canto, si tratta di tipologie decorative ben diffuse in Emilia e ancora vitali fino alla metà del Quattrocento[45]. Non si poteva poi eludere il particolare contesto architettonico che doveva ospitare il polittico, ossia la chiesa trecentesca di San Clemente, con la sua alta navata e l'ampia abside coperta da una volta a crociera ogivale[46]: in quest'ottica, la struttura lignea di De Marchi venne senz'altro pensata per svolgere una funzione mediatrice tra lo spazio fisico e lo spazio pittorico impaginato dallo Zoppo[47]. Ciò non toglie che Agostino seppe operare una serie di sottili accorgimenti per accordare il suo lavoro di intaglio alla pittura moderna dello Zoppo. In primo luogo, va notata la precisa disposizione delle colonnine tortili, che si adegua al calmo ritmo spaziale calcolato dal pittore, senza spezzare la fondamentale unità dell'insieme. Lo stesso può dirsi per gli oculi incastonati nella trabeazione, introdotti da modanature scanalate che di fatto riecheggiano le piccole nicchie concentriche immaginate dallo Zoppo, allo scopo dichiarato di accentuarne la profondità. È del tutto evidente che una tale sinergia debba presupporre un dialogo preventivo tra i due maestri ed è soprattutto per questo che la carpenteria del polittico di San Clemente non dovrebbe essere giudicata come un elemento sconnesso, o addirittura antitetico, rispetto alla parte pittorica. Quello che la Armstrong e altri hanno considerato un «very conservative format» è piuttosto un capolavoro d'intaglio che, senza rinnegare il più fiorito registro tardogotico, sa adattarsi con sorprendente vitalità alle esigenze di una sintassi pienamente rinascimentale[48].

---

[43] LONGHI 1940, ed. 1956, p. 169 nota 3.

[44] Sul polittico dell'ospedale della Morte, conservato alla Galleria Estense di Modena, si veda: BENATI 1988, pp. 35-67.

[45] Sulla diffusione in Emilia, Veneto e lungo tutta la dorsale adriatica del motivo delle «lingue fogliacee intagliate lungo le cuspidi, fra i pinnacoli e persino sui fianchi»: DE MARCHI 2004, pp. 69, 93 nota 11. Per un bel campionario di cornici "fiammeggianti" prodotte tra le Marche e l'Umbria ben oltre la metà del XV secolo si veda: ZERI 1961, ed. 2000, pp. 157, 164.

[46] Sulla chiesa di San Clemente, realizzata nel settimo decennio del Trecento sotto la supervisione del «magister» e «ingegnerius» Matteo Gattapone da Gubbio: KIENE 1983, pp. 233-242; SERRA DESFILIS 1992.

[47] Utili considerazioni sul rapporto organico che, in molti casi, doveva instaurarsi tra parte dipinta, cornice intagliata e contesto architettonico si trovano in: GARDNER VON TEUFFEL 1982; ZAMBRANO 1992; BISACCA, KANTER 1990, pp. 7-30.

[48] HUMFREY (1987, p. 548) ha sottolineato molto opportunamente come lo stile rinascimentale seppe ben adattarsi «a polittici di forme e dimensioni molto diverse» e come questa flessibilità sia stata «più una qualità che un difetto, perché in questo modo fu molto facilitata l'integrazione visiva tra i dipinti

Il polittico di San Clemente va inteso, nel suo insieme organico, come una sorta di congegno illusivo, da cui scaturisce una sottile dialettica tra lo spazio reale e quello figurato: in questo senso, il sapiente telaio ligneo assemblato da De Marchi, con i suoi misurati moduli geometrici, le minuscole strombature intervallate da eleganti trafori, costituisce non solo un elemento di raccordo, ma un'essenziale introduzione alla lucida *ratio* prospettica applicata dallo Zoppo. Il punto di giuntura è infine segnato da dettagli minimi e spesso ambigui, come il libretto sospeso in bilico sul ciglio della capsula che ospita la Vergine annunziata e che proietta, secondo il concetto pliniano di *eminentia*, una breve ombra sulla parte esterna della modanatura dipinta [fig. 39-l][49]. La stretta reciprocità tra la parte pittorica e quella intagliata dimostra che De Marchi non si limitò a un ruolo gregario o meramente esecutivo, ma seppe rispondere attivamente alle aspettative visive dello Zoppo.

D'altra parte, un «maestro della prospettiva», ben aduso alla difficile arte della tarsia, doveva essere ben in grado di fornire il suo contributo specifico in fatto di spazialità[50] e fu addirittura con intelligenza da architetto che Agostino riuscì a bilanciare il carattere bidimensionale della finestra albertiana con la qualità plastica delle modanature: sotto questo aspetto, la sua cornice rappresenta ben più che un semplice ornamento, ma funge al contrario da sensibilissimo strumento ottico che intercetta e guida la percezione visiva dell'osservatore, intensificando le potenzialità illusive della pittura. Grande era d'altronde la considerazione goduta tra i contem-

---

d'altare rinascimentali e i loro contesti generalmente gotici».

[49] È significativo che nel suo noto studio dedicato al rapporto tra opera d'arte e spettatore nel Rinascimento italiano, SHEARMAN (1992, pp. 75-76) annoverasse lo Zoppo tra quegli artisti che si sforzarono di ottenere, proprio attraverso gli effetti illusivi della prospettiva e la conseguente creazione di uno «spazio condiviso», un maggiore coinvolgimento da parte degli osservatori. È chiaro, comunque, che in questo caso lo Zoppo non fece altro che ricordarsi dell'altare del Santo e in particolare delle lastre con gli *Spiritelli musicanti* [fig. 1-m] e con gli *Evangelisti* [fig. 39-k]. In questi straordinari rilievi, Donatello mise in atto una sistematica infrazione dei limiti della cornice: le figure riempiono completamente uno spazio privo di profondità e mani, zampe, piedi, ali, libri, cartigli, strumenti musicali esondano continuamente, o viceversa scompaiono, oltre la dimensione prefigurata del campo visivo.

[50] FERRETTI (1982, p. 462) ha ben segnalato che «nell'oscillazione fra 'faber', 'magister a lignamine', 'carpentarius' e simili, l'appellativo di 'maestro di prospettiva' servì più frequentemente a riconoscere l'intarsiatore», poiché «le tarsie prospettiche sono anche (o solo) il segmento di una catena che si situa spesso ai più alti livelli tecnologici del tempo» (ivi, p. 465). Perfino VASARI (1550-1568, ed. 1976, IV, p. 609) era disposto ad ammettere i legami esistenti tra la pratica dei maestri legnaiuoli e l'arte architettonica: «pur è vero che non si può esercitare l'architettura perfettamente se non da coloro che hanno ottimo giudizio e buon disegno, o che in pitture, sculture o cose di legname abbiano grandemente operato; con ciò sia che in essa si misurano i corpi delle figure loro, che sono le colonne, le cornici, i basamenti, e tutti l'ordin' di quella, i quali a ornamento delle figure son fatti e non per altra cagione. E per questo i legnaiuoli, di continuo maneggiandogli, diventano in ispazio di tempo architetti».

poranei da Agostino De Marchi, «maestro di legniame de l'arte sotile»[51], ricercatissimo a Bologna e onnipresente in San Petronio[52]. Un artista la cui fama riuscì addirittura a superare il secolo, tanto che nel 1513 Giovanni Filoteo Achillini poteva ancora ricordarlo nel suo *Viridario*, seppur come padre di Giacomo e degli altri fratelli De Marchi, «che in legno cose fanno da stupire»[53].

I ricordi padovani dello Zoppo

Quando Zoppo si accinse a dipingere il *retablo* per la chiesa di San Clemente era ormai un artista nel pieno delle sue capacità, che poteva vantare un solido tirocinio a Padova e un soggiorno in un centro importante come Venezia. Ciò non toglie che anche il ritorno a Bologna dovette offrire allo Zoppo ulteriori spunti di riflessione, tra fatti già noti che egli era ormai in grado di leggere sotto una diversa lente ed episodi più freschi ed eclatanti. Fu con intelligenza nuova che Marco tornò, ad esempio, sulle opere lasciate in città dal grande Jacopo della Quercia, come dimostra il bel confronto istituito dalla Armstrong tra la Vergine assisa al centro del polittico del Collegio di Spagna e quella scolpita in marmo per la Porta magna di San Petronio[54]: due figure egualmente maestose, tutte avvolte da stoffe cascanti ed en-

[51] GATTI 1914, p. 63 doc. 163.

[52] Sui diversi interventi effettuati da Agostino De Marchi in San Petronio tra il 1458 e il 1490: VERGA BANDIRALI 1965, pp. 53-60, 64-66 note 1-33; ROMANO 1984; CAVALCA 2013, pp. 60-68.

[53] ACHILLINI 1513, p. 189; FERRETTI 1982, p. 559 nota 10.

[54] ARMSTRONG 1976, pp. 37-39. È notevole che CROWE, CAVALCASELLE (1871, I, p. 348) definissero lo Zoppo, seppur con una punta di malignità, «an artist affected in a puerile way by the models of Donatello at Padua or those of Giacomo della Quercia at Bologna». Molto meno cogente e anzi da accogliere in senso contrario è il confronto proposto dalla ARMSTRONG (1976, pp. 35-36), ma ripreso di recente anche da CAVALCA (2013, p. 125 nota 151; *Ead.* 2018, p. 340), con Tura e la cultura dello studiolo di Belfiore, perché non si può dire che la *Madonna* del Collegio di Spagna abbia davvero qualcosa in comune (se non una lata matrice padovana) con l'idolo ctonio dipinto dal barbaro Pannonio (*Musa Talia*, Budapest, Szépmüveszéti Múzeum, inv. 44) o con la ferocia alchemica della *Calliope* di Tura (Londra, National Gallery, inv. 3070). La Vergine zoppesca [fig. 39-n] è semmai il frutto di una sovrapposizione mentale tra il plasticismo eroico espresso dal *San Luca* di Mantegna [fig. 39-m] e la radiosità prospettica di Piero della Francesca. Se proprio si vuole trovare un parallelo allo Zoppo nell'universo cifrato dello studiolo delle muse bisogna puntare lo sguardo sull'enigmatica *Polimnia* di Berlino (Gemäldegalerie, inv. 115A): chiunque sia questo Virgilio della pittura (sulle varie ipotesi attributive e sulla storia critica del dipinto: A. BACCHI, in *Le muse* 1991, II, pp. 408-416 cat. 97) è chiaro che egli seppe sciogliere «il ritmo diabolico e interrogativo del Tura» (LONGHI 1934, ed. 1956, p. 18) in una struggente sinfonia pastorale. È altrettanto evidente che questa sagoma superba, in cui non si fa fatica a leggere l'influsso di Piero, vada intesa come contrappunto polemico all'egemonia sempre più assertiva di Cosmè a Ferrara, ovvero come ultimo e orgoglioso strascico delle simpatie filotoscane del tempo perduto del marchese Lionello, da cui germinò l'astro ribelle di Francesco del Cossa. Non a caso, la *Polimnia* berlinese è stata spesso collegata, a volte fino a indicare un'identità di mano (VENTURI 1914, pp. 496-498; VOLPE 1958, ed. 1993, p. 165 nota 10; BOSKOVITS 1978, pp. 374-377), con le due muse *Euterpe* e *Melpomene* dello

trambe costrette a una leggera rotazione, per stringere al petto il bimbo irrequieto, ritto sulle gambe e in precario equilibrio. D'altra parte, Luciano Bellosi sottolineava lo stile «invincibilmente donatelliano e presquarcionesco»[55] di questa Madonna di Jacopo ed è chiaro che lo Zoppo, ormai reduce da Padova, fosse in grado di apprezzarne gli straripanti intendimenti plastici e tutta l'inquietudine psicologica.

È però comprensibile che la realizzazione di una pala d'altare, per di più destinata a un'istituzione così prestigiosa come il Collegio di Spagna, fosse sfruttata da Marco soprattutto per mostrare in patria il nuovo modo di «pingere in recenti». È dunque tra i modelli studiati a Padova, ancora freschi nella memoria del pittore, che andranno cercate le principali fonti d'ispirazione che guidarono lo Zoppo nella progettazione del dipinto. Il primo confronto che viene in mente è senza dubbio col polittico di San Luca [fig. 39-a], uno dei testi chiave della produzione giovanile di Mantegna, peraltro pubblicato proprio negli anni del soggiorno padovano di Ruggeri[56]. Da lì deriva l'idea di alloggiare la Madonna e i santi entro un'unica pedana di marmo policromo, che corre continua oltre le linee divisorie della carpenteria. Sopra questo basamento scorciato le figure svettano con grande imponenza, anche grazie a un punto di vista abbastanza ribassato, anche se molto più empirico rispetto a quello adottato da Mantegna. Come avviene nel polittico di San Luca, l'intensa ricerca plastica convive col più tradizionale fondo oro, ma è proprio a contrasto con questo schermo luminoso che le figure emergono in tutta la loro solidità scultorea. In entrambi i casi, l'omogeneità dello spazio è garantita da un impianto prospettico unitario, le cui linee convergono verso il trono centrale.

Una volta riconosciuta questa deferenza rispetto al prototipo mantegnesco è però necessario riconoscere anche la capacità dello Zoppo di operare scarti decisi, con l'esplicito intento di rilanciare oltre il suo stesso modello. D'altro canto, Marco non era artista da piegarsi passivamente alle idee altrui, nemmeno a quelle di Mantegna: nella famosa lettera alla marchesa di Mantova, lo Zoppo affermava anzi di

---

Zépművészeti Múzeum di Budapest (inv. 1143 e 1144). Per queste due tavole, certamente estranee al ciclo di Belfiore (V. TÁTRAI, in *Le muse* 1991, II, pp. 426-428 catt. 99-100), è stata addirittura supposta una possibile origine bolognese (VOLPE 1958, ed. 1993, p. 155; D. BENATI, in *Le muse* 1991, II p. 430, catt. 99-100), sulla base di una sicura presenza ottocentesca in casa Malvezzi e di una notizia riportata da VENTURI (1914, p. 496) che le vorrebbe provenienti da una chiesa di Bologna. Sta di fatto che le due figure di Budapest, col loro turgore luminoso, sono molto più vicine all'universo mentale dello Zoppo bolognese che all'ispida fantasia di Tura e dei pittori di Borso.

[55] BELLOSI 1983, ed. 2000, p. 161.

[56] Il confronto, per quanto evidente, è stato accennato solo dalla ARMSTRONG (1976, pp. 31-32, 346 cat. 3) e da Andrea DE MARCHI (1996[a], p. 61 nota 16; *Id*. 2008, p. 153). È comunque significativo che il polittico del Collegio di Spagna fosse stato selezionato da Paccagnini per la mostra mantegnesca di Mantova (*Andrea Mantegna* 1961, pp. 95-96 cat. 64): il dipinto serviva però a dimostrare come lo Zoppo, che pure aveva eletto Andrea a suo «modello ideale», fosse pervenuto a un esito «del tutto diverso», ossia a una «mobilità nervosa del linguaggio pittorico», ben lontana dalla «ortodossia formale che chiude le immagini del Mantegna in una statuaria impenetrabile solitudine».

avere «l'animo a far chose che stariano apreso le sue non desprexiando lui»[57]. Una dichiarazione fin troppo eloquente, che ben dimostra l'atteggiamento competitivo assunto nei confronti del più blasonato collega[58].

Una delle differenze più marcate tra il polittico di San Clemente e quello di San Luca risiede nel diverso arrangiamento dei santi del registro principale: le figure che campeggiano nell'ancona mantegnesca, non solo appaiono isolate da una incorniciatura che in origine doveva essere più ingombrante rispetto a quella approntata da De Marchi[59], ma risultano giustapposti più o meno sulla stessa linea, quasi al limite della pedana. Da questo punto di vista, la scelta compositiva dello Zoppo è indubbiamente più ardita, poiché le due coppie laterali non sono separate da alcun elemento ligneo. Si aggiunga che i santi Girolamo e Andrea, collocati ai due estremi della piattaforma, sono posti di taglio e in scala maggiore rispetto ai compagni, mentre Clemente e Giacomo mantengono una posizione frontale, ma sono scalati un poco più indietro, alle spalle della Vergine. Questa volontà di disporre il gruppo principale a forma di esedra è enfatizzata dall'incastro millimetrico dei peducci pensili, che di fatto aiutano a percepire la distanza tra le teste dei santi: un elemento sorprendente, in grado di dimostrare ancora una volta l'assoluta contiguità di pensiero tra il maestro di legname e il pittore. L'idea di scandire i personaggi su diversi piani, sostanzialmente assente nel polittico di San Luca, non può che rimandare alla calcolata disposizione delle statue di Donatello al Santo. A questo aureo modello, Zoppo dovette comunque sovrapporre il ricordo della pala fittile della cappella Ovetari, visto che lo schema dei quattro santi che fanno da corona alla Vergine sembra in parte ricalcare quello delle figure laterali dell'ancona padovana: il san Girolamo, sulla destra, è quasi parente del sant'Antonio Abate, carattere assai scorbutico che sarà forse da restituire all'intelligenza di Nicolò Pizolo. Sul lato opposto, Zoppo dipinse l'apostolo Andrea come un giovane incolto che si affatica nella lettura, proprio sotto lo sguardo severo e un po' allucinato di papa Clemente [tav. IV; fig.

---

[57] *Regesto* doc. 11. Lo Zoppo, a un certo punto della lettera, accenna a un «maestro dela signoria del signore»: l'identificazione di questo personaggio con Mantegna, proposta a suo tempo da BRAGHIROLLI (1878, pp. 9-10), è stata messa in dubbio da FLETCHER (1999, p. 82), ma confermata da AGOSTI (2005, pp. 204-205, 238 nota 28).

[58] Io credo invece che lo Zoppo non conoscesse ancora la pala di San Zeno, conclusa da Mantegna nel 1459, proprio l'anno in cui Marco dovette ultimare il suo polittico per il Collegio di Spagna. Non mi pare che il dipinto zoppesco mostri infatti segni evidenti che possano far pensare a uno studio diretto dell'ancona veronese. Dello stesso parere era anche ARMSTRONG (1976, p. 34), ma non RUHMER (1966, pp. 46-47) e CAVALCA (2013, p. 125 nota 151). Quest'ultima si è anzi persuasa che lo Zoppo, ancora prima di eseguire il *retablo* di San Clemente, «avesse avuto modo di studiare anche il progetto sviluppato nel *Trittico di San Zeno*». Sulla pala mantegnesca e in particolare sul sottile rapporto dialettico che intercorre tra l'architettura lignea e quella dipinta: DE MARCHI 2008; *Id*. 2009.

[59] È probabile che la struttura originale del polittico di Mantegna non fosse molto diversa da quella che ancora si ammira nel polittico di Arzignano, come si evince dalla relazione tecnica di PERINO (1989, p. 58).

39-p], ma una contrapposizione analoga compariva già nella coppia di sinistra della pala Ovetari, sicuramente modellata da Giovanni da Pisa [fig. 39-o][60]. Ciò che lo Zoppo tentò di riecheggiare fu soprattutto questa organizzazione per coppie simmetriche, composte da figure coinvolte in un intimo dialogo. Da Padova discende anche il pensiero sotteso ai tre oculi incastonati nelle cuspidi del polittico [tav. VII-a/b], la cui profondità concentrica è intenzionalmente moltiplicata dalle modanature lignee predisposte da De Marchi. Una soluzione che sarebbe ancora una volta impensabile senza i precedenti di Donatello: un oculo prospettico introduce per esempio la cosiddetta *Madonna del Perdono*, eseguita per il Duomo di Siena intorno al 1458 [fig. 39-q][61], anche se un'idea molto simile compare già, seppur in forma miniaturizzata, nel rilievo mariano iscritto nella lunetta centrale del *Miracolo del neonato* al Santo. Una notevole traduzione pittorica di questo motivo era stata fornita da Pizolo con i macroscopici tondi prospettici che decoravano la tribuna della cappella Ovetari [fig. 39-s], realizzati entro il 1453 e dunque certamente noti allo Zoppo.

---

[60] L'attribuzione a Giovanni da Pisa della lastra di sinistra della pala Ovetari, coi *Santi Antonio da Padova e Pietro Martire*, era stata già suggerita da MARIANI CANOVA (1974, p. 80), anche se alcuni hanno voluto ricondurre queste due figure alla mano del giovane Mantegna (GENTILINI 1999, pp. 199-200; FURLAN 2006, p. 38). L'impostazione volumetrica delle due sagome, amplificata da scorci difficili e perfettamente risolti, sembra tuttavia scaturita dalla mano esperta di un artista ben avvezzo alla difficile tecnica coroplastica come Giovanni da Pisa. Più in generale, oggi sembra prevalere la tendenza ad assegnare *in toto* all'artista toscano (CAGLIOTI 1993, pp. 13, 26 nota 96; CAVAZZINI, GALLI 2008, pp. 58, 60 note 13-16; MARKHAM SCHULZ 2017, pp. 40-50) la responsabilità della «pallam seu anconam» commissionata il 16 maggio 1448 a Pizolo e allo stesso Mantegna (LAZZARINI 1908, p. 194 doc. XCVI): non solo perché l'8 luglio 1448 Giovanni da Pisa intascò una somma abbastanza consistente (12 ducati) «per parte dela pala lui fa» (LAZZARINI 1908, p. 200 doc. CIIII; RIGONI 1948, ed. 1970, pp. 43-46 doc. XIII), ma anche perché MICHIEL (*Notizia*, ed. 1884, p. 65) era sicuro che «le figure de terra cotta tutte tonde sopra l'altar de dicta Cappella furono de man de Zuan da Pisa compagno de Donatello, e suo arlevo, che el ditto menò seco a Padova». Bisogna aggiungere che la pala nel suo complesso e certi elementi in particolare sembrano presupporre una dimestichezza con idee donatelliane di prim'ordine e addirittura precedenti al soggiorno padovano del maestro (HUMFREY 1993[a], p. 175; CALLEGARI 1996, ed. 1998, p. 43; GENTILINI 1999, p. 200), tanto da aver fatto sospettare che il progetto «forme sceu picture» presentato ai committenti fosse stato fornito proprio da Giovanni da Pisa (PUPPI 1970, p. 81 nota 10) o addirittura da Donatello in persona (CAVAZZINI, GALLI 2008, p. 58). È pure vero che l'arbitrato del settembre 1449 riconfermò al solo Pizolo il compito di «facere et complere ac ornare et aureare palam altaris» (RIGONI 1927-28, ed. 1970, p. 18 doc. VI), che sembra alludere a qualcosa di più della semplice finitura cromatica. Mi sembra perciò ancora opportuno tenere aperto uno spiraglio e mantenere l'attribuzione a Pizolo almeno delle figure di *San Cristoforo* e *Sant'Antonio Abate*, che in effetti mostrano alcune peculiarità stilistiche e materiali non omologabili alle altre parti modellate e scolpite da Giovanni da Pisa (GENTILINI 1999, pp. 198-199). Sul recente restauro della pala Ovetari e sui rilievi tecnici effettuati in quell'occasione: MAGANI 2010.

[61] Il confronto tra il tondo di Donatello e i riquadri di Pizolo è stato proposto da CHRISTIANSEN (1992[a], p. 100). Sul clipeo senese si veda la scheda di F. CAGLIOTI (in *Da Jacopo della Quercia* 2010, pp. 332-333 cat. D.13), che ribadisce sia «l'arditezza» di quest'«occhio scorciatissimo» di sottinsù, sia il collegamento con i *Padri della Chiesa* di Pizolo.

Il polittico di San Clemente può essere perciò interpretato come una sorta di pala del tirocinio zoppesco, ossia una vera e propria *summa* degli studi padovani del pittore: una combinazione ingegnosa di alcune soluzioni innovative proposte da Donatello, Pizolo e Mantegna, che a Bologna dovette suscitare senz'altro scalpore, non solo per il moderno assetto compositivo, ma per la piena adesione ad una nuova razionalità prospettica, che non sa concepire le forme fuori da uno spazio perfettamente misurato.

All'orchestrazione solenne e pausata che regola la figurazione principale si contrappone il ritmo chiastico, assai più serrato, della predella. Nella tavoletta di sinistra, Cristo è colto di schiena, mentre chiama a sé i futuri apostoli Andrea e Pietro, indaffarati sulla stretta piroga: l'immagine si duplica sull'acqua e le sagome dei pescatori si sciolgono in una macchia di puro colore [tav. VI-a]. Il pannello opposto è dedicato a san Girolamo [tav. VI-c], inginocchiato di sguincio, come a seguire l'andamento curvilineo della nicchia scavata nella roccia: il suo sguardo si rivolge al Cristo appeso sul tronco e non si sa davvero se sia più audace il contrapposto del-l'anacoreta o la scelta di ritrarre di spalle la figura minuscola del Salvatore. Lo Zoppo doveva amare questo tipo di virtuosismi, tanto da riproporli anche nella più tarda predella pesarese: lì è Francesco ad avvitarsi in maniera innaturale per ricevere le stimmate dal Cristo serafino, ritratto ancora una volta da tergo (Baltimora, Walters Art Museum, inv. 37.544) [fig. 51][62]. Un'idea ritenuta degna perfino da Giovanni Bellini, che la replicò con ben altra naturalezza nell'analoga scena della sua pala di Pesaro[63].

Le acutezze prospettiche esibite dallo Zoppo ebbero almeno un altro ammiratore d'eccezione: basta osservare lo scomparto centrale della predella [tav. VI-b; fig. 39-x], con il bambino irrigidito tra la Vergine inginocchiata e il San Giuseppe accovacciato in tralice, per accorgersi delle somiglianze con la *Natività* dipinta da Francesco del Cossa nella predella della pala dell'Osservanza [fig. 39-w]. E se ha ragione Lucco ad accostare l'oculo scorciato che introduce la vetrata del Musée Jacquemart-André [fig. 39-t] alle nicchie circolari che coronano l'ancona zoppesca [tavv. VII-a/b; fig. 39-r][64], non si dovrebbe forse pensare alla pala del Collegio di Spagna come a un testo fondamentale per la maturazione del transfuga Francesco? Si noti il segno risentito che incide i profili delle figure riportate sulla vetrata e la torsione scattante del putto, seduto sulle ginocchia della madre. E si osservino ancora, per eliminare ogni dubbio, i ciuffi ribattuti come lamine di metallo, smaccato omaggio alla maniera dello Zoppo. È interessante che già Ortolani leggesse nella vetrata cos-

---

[62] Sulle *Stimmate di san Francesco* di Baltimora: ARMSTRONG 1976, pp. 102-105, 376 cat. 17; ZERI 1976[a], I, pp. 208-211 cat. 140; CALOGERO 2013, pp. 5-6, 16 nota 15.

[63] MEISS 1964, p. 42.

[64] LUCCO 1987, p. 242. Sulla vetrata parigina: C. CAVALCA, in *Cosmè Tura* 2007, p. 394 cat. 105.

sesca chiare inflessioni «donatelliano-lippesche», vicine a quelle dei «primi riformati padovani»[65], anche se abbinate a un senso tutto pierfrancescano dei volumi, in cui è la gradazione della luce a regolare la scalatura dei piani. Una descrizione perfettamente calzante anche per lo Zoppo che fu davvero, viste le date precocissime della *Croce* dei Cappuccini e dello stesso polittico di San Clemente, un precursore dell'avventura bolognese di Cossa.

D'altronde, il *retablo* del Collegio di Spagna è davvero pieno di arguzie spaziali che certamente colpirono l'immaginazione di Cossa: per esempio, l'idea di puntare il piede di san Girolamo sul bordo più esterno della piattaforma, mentre il leoncino poggia la zampa sull'estremità opposta della listatura perimetrale, come a voler calcolare l'effettiva profondità del basamento di marmo [fig. 39-v]. È difficile che Cossa non abbia apprezzato un particolare del genere, proprio lui che nella pala dell'Osservanza tentò un incastro ancora più «rischioso» tra la lontanissima porta di Bologna e l'aureola dell'Arcangelo in primo piano [fig. 39-u][66]. Questo rigoroso *esprit de géométrie* convive in Zoppo con il gusto per i materiali preziosi, sempre resi per forza di pittura, secondo il noto principio della *mimesis* albertiana, ma senza ignorare nemmeno le sfide ottiche lanciate in questo campo dall'*ars nova* dei fiamminghi: in questo senso si può leggere la scelta di adornare i bordi del mantello di Clemente con un giro di perle rilucenti e di confezionare alla Vergine una lussuosa veste di velluto rosso e broccato d'oro. E fu per soddisfare anche gli occhi più fini che lo Zoppo dipinse la bella ghirlanda carpofora, ricolma di agrumi fragranti e pomi succulenti, per non dire di quei grappoli d'uva matura, lievemente «appannata di brina»[67].

Non mancano poi i dettagli sapidi, da cui traspare perfino una certa ironia, come il misterioso conciliabolo di lillipuziani che stazionano sul sagrato della chiesa tenuta in mano dal gigante Girolamo [tav. V; ill. p. 140], oppure la schiera di santini che abitano le nicchiette laterali, come figurine serrate fra le minuscole aureole lustrate e le pedane circolari. Va notato che l'angolazione di questi piedistalli varia in base al mutare dell'altezza lungo i pilieri, seppure in maniera un po' troppo empirica e in parte contraddittoria. Si tratta comunque di una testimonianza di come lo Zoppo cercasse di sottoporre ogni particolare, per quanto minimo, a una moderna disciplina prospettica. Il simbolo di questo tentativo di razionalizzazione spaziale è forse racchiuso nel piattino tenuto tra le mani di santa Lucia [fig. 39-g], che il pittore pensò di scorciare a tal punto da occultare «i due umidi e teneri bulbi oculari»[68]. Fu Carlo Volpe a svelare il contenuto misterioso di quel bacile e a spiegarci come lo

---

[65] ORTOLANI 1941, pp. 85-88.

[66] VOLPE 1958, ed. 1993, p. 156.

[67] LONGHI 1935, ed. 1973, p. 194.

[68] VOLPE 1979, ed. 1993, p. 146.

Zoppo avesse semplicemente adattato una consolidata tradizione iconografica al nuovo «codice inflessibile e prioritario della visione, che imponeva a quell'altezza uno scorcio che denunciasse il punto di vista più basso dell'osservatore»[69]. Si trattava di una lezione appresa a Padova, studiando gli incastri sempre nuovi di un demiurgo dello spazio come Donatello o le visioni via via più scorciate e spettacolari messe a punto, in serrata dialettica, da Pizolo e Mantegna. Una di quelle verità che acquisite da giovani assumono la forza di dogmi incrollabili e che nella stessa Bologna poteva ormai trovare conferme autorevoli nell'ardito teorema spaziale tracciato da Paolo Uccello sui muri di San Martino o nei «lucenti paradigmi prospettici» di Piero della Francesca[70].

«Assai più di Piero che dello Squarcione»

Nonostante la lunga crepa che corre obliqua lungo la predella, un paio di bruciature da candela abbastanza vistose e qualche svelatura della pellicola pittorica, si può tranquillamente affermare che lo stato di conservazione della pala di San Clemente goda a tutt'oggi di buona salute. Ciò concorre a fare di questo dipinto un testo chiave per comprendere e apprezzare appieno le abilità dello Zoppo e non è certo un caso che Roberto Longhi, nel suo giudizio ondivago sul pittore, vantasse soprattutto la «fiorente lucidezza del polittico del Collegio di Spagna», in cui riscontrava la presenza di quel «fare trasparente, canoro, a ombre grigie di perla o di alluminio»[71] e soprattutto di quel «lume cordiale, di un'aria bonificata che sente di Piero più di quanto non sia nei ferraresi»[72]. Il *retablo* era stato esposto alla grande mostra sulla pittura ferrarese del 1933, dove lo Zoppo figurava in qualità di «allievo e imitatore del Tura»[73], sulla scia di un reiterato giudizio espresso da Berenson[74]. La lettura in chiave pierfrancescana proposta da Longhi serviva piuttosto a rivendicare l'assoluta autonomia di Marco rispetto al «temperamento feudale, ghibellino di Cosmè Tura»[75] e al suo «sogno stilistico» di fossilizzare la vita nei «minerali più incorruttibi-

[69] Ivi, p. 145.

[70] Ivi, p. 150 nota 1.

[71] LONGHI 1934, ed. 1956, p. 27.

[72] *Id.* 1935, ed. 1973, p. 194.

[73] *Catalogo* 1933, p. 64 cat. 67.

[74] Negli indici di BERENSON (1907, p. 303; *Id*. 1932, p. 607), Zoppo viene classificato come appartenente alla «School of Ferrara» e come «pupil and imitator of Tura; influenced by Giovanni Bellini».

[75] LONGHI 1934, ed. 1956, p. 23.

li»[76]. Il punto venne ripreso da Carlo Volpe, che ne fece anzi uno dei cardini su cui fondare la sua originale rivalutazione di tutta la vicenda rinascimentale a Bologna: era proprio «il trasparente intenerirsi cromatico e luminoso del polittico del Collegio di Spagna» a dimostrare l'esistenza «di un generale fenomeno di riassorbimento delle culture allogene più aspre e problematiche»[77], ossia di una precisa vocazione bolognese per uno spazio misurato e radioso, benché incrinato a volte «da una patetica vena di viola autunnale»[78]. Sarebbe però sbagliato sovrapporre *in toto* l'orizzonte interpretativo dei due studiosi: se per Longhi lo Zoppo non era riuscito a imporre un nuovo momento dell'arte locale, tanto da essere presto sostituito dai ferraresi venuti «a padroneggiare in Bologna»[79], Volpe indicava Cossa come un «reputatissimo successore» di Marco, che, pur «scavalcandolo con più moderni accenti», ne avrebbe tuttavia seguito «le più lucide premesse»[80]. Dal punto di vista di Longhi era inoltre indifferente quando e dove lo Zoppo avesse assorbito la luce di Piero, cioè se tale incontro fosse avvenuto di prima mano a Ferrara o «attraverso l'interpretazione di Girolamo di Giovanni» agli Eremitani[81] o addirittura in una fase «anteriore persino al discipulato in Padova»[82]. In ogni caso, la lezione di Piero era servita a rendere Marco un «armonista […] di concerti più chiari che tutti gli altri squarcioneschi», anche se in fondo si trattava pur sempre di «un rampollo del bottegone» di Pontecorvo, ovvero uno di quei giovani «disperati vagabondi» che si erano educati «sognando all'ombra» dell'altare di Donatello[83]. Volpe insisteva invece su una vera e propria «*mutazione* dello Zoppo in patria», che finì per renderlo «assai più di Piero che dello Squarcione»[84]: lo studioso avvertiva insomma una precisa cesura tra lo Zoppo di Padova e quello di Bologna, dunque ammetteva uno sviluppo diacronico ed evolutivo della sua parabola mentale, che Longhi stentava invece a riconoscere[85]. Anche Ruhmer elogiò il polittico di San Clemente per la bel-

[76] Ivi, p. 24.

[77] VOLPE 1958, ed. 1993, p. 155.

[78] *Ibid*. Sul fondamentale contributo reso da Volpe alla rivalutazione del Rinascimento bolognese si leggano le belle pagine di BENATI (2012), ma anche CALOGERO (2012).

[79] LONGHI 1935, ed. 1973, p. 194.

[80] VOLPE 1979, ed. 1993, p. 147.

[81] LONGHI 1934, ed. 1956, p. 27.

[82] *Id*. 1940, ed. 1956, p. 139.

[83] *Id*. 1934, ed. 1956, p. 27.

[84] VOLPE 1958, ed. 1993, p. 155.

[85] Questa impressione è confermata dal fatto che anche a distanza di tempo VOLPE (1979, ed. 1993, p.

lezza «pura e splendente» dei suoi colori, degni «di una tavola di Piero della Francesca»[86], ma è ancora più notevole che Lilian Armstrong scorgesse nella pala del Collegio «a departure from Mantegna […] and the other Squarcionesque painters»[87], ossia un allontanamento dall'originaria matrice squarcionesca, dovuto soprattutto all'adozione di stesure cromatiche più distese e fulgide, comunque diverse rispetto a quanto si vede nella stessa *Madonna* del Louvre[88]. La studiosa riscontrava insomma quello iato stilistico, già evidenziato da Volpe, tra la fase padovana dello Zoppo e il nuovo corso intrapreso a Bologna, caratterizzato da dipinti inondati da una luce più chiara («white light»), evidentemente derivata dalla conoscenza diretta di Domenico Veneziano e Piero della Francesca[89]. Questo indirizzo ha di fatto prevalso negli studi[90], anche se di recente è stato apertamente contestato da Andrea De Marchi, che ha voluto ridimensionare l'influsso di Piero, a suo avviso non «necessario per spiegare la tesa espressività, la grinta prospettica, e l'acutezza ottica, *in toto* padovane, delle opere lasciate a Bologna verso il 1458-60 da Marco Zoppo»[91].

Bisogna dire che l'attuale tendenza revisionista che tenta di svilire a ogni costo il mito storiografico di Piero rischia di ridurre un argomento tanto delicato a una dimensione "neomorelliana", tutta basata sulla sovrapposizione di stilemi superficiali, di accostamenti fisionomici, senza dare il giusto peso a più profonde e significative concordanze. Che il problema dell'orma di Piero non sia «di natura appunto morfologica e grammaticale, bensì di ordine sintattico e strutturale»[92] mi sembra dimostrato dal caso limite della lunetta Gualino di Nicola di Maestro Antonio: una volta accertato che il pittore anconitano prese a modello il *San Girolamo penitente* di Berlino[93], saremmo allora disposti a definire davvero "pierfrancescano" il suo stile al-

---

150 nota 1) ribadì l'idea di un «rapido accrescimento mentale» dello Zoppo, proprio negli anni giovanili che trascorsero tra il primo soggiorno a Padova e il ritorno in Emilia.

[86] RUHMER 1966, p. 47.

[87] ARMSTRONG 1976, p. 43.

[88] La studiosa notava giustamente che nel polittico di Bologna «the pale luminous colors used to model the bodies and draperies are very different from the rich warm colors of the Ashby St. Ledgers painting» (ivi, p. 33).

[89] Ivi, p. 43.

[90] Si veda, per esempio: *Andrea Mantegna* 1961, p. 95 cat. 64; BACCHI 1984, pp. 289-290; BENATI 1984, p. 158; *Id*. 2012, pp. 41-42; CONTI 1987, p. 278; LUCCO 1987, p. 241; BIAGI MAINO 1993, pp. 61-63; *Ead.* 2007, p. 27; MEDICA 2007; CAVALCA 2018, p. 340; CALOGERO 2016, pp. 40-42.

[91] DE MARCHI 2008, p. 66.

[92] BOLOGNA 2003[b], p. 34.

[93] Ci si riferisce ovviamente alla tavola col *San Girolamo penitente* della Galleria Sabauda di Torino (inv. 969), che già BERENSON (1932, p. 196) aveva definito una versione rustica del Piero della Francesca

trimenti ispido e crudele, come di uno "squarcionesco" crivellizzato? Se al contrario si cercasse un confronto altrettanto letterale che comprovi le affinità mentali che sembrano legare lo «Zoppo di Bologna» a Piero della Francesca si rimarrà un poco delusi.

Non si può peraltro negare che nel polittico del Collegio di Spagna e negli altri dipinti bolognesi dello Zoppo persista un forte carattere padovano: certe isterie lineari, l'incisività dei contorni, le dita lunghe e disarticolate, le fisionomie un po' ferine facevano ormai parte del suo codice genetico, del suo modo tutto personale di dare forma alle apparenze visibili. Ma è altrettanto evidente che, una volta tornato in Emilia, lo Zoppo si fece portatore di valori pittorici nuovi, che nulla hanno a che fare con la sua precedente formazione. Per i giovani che si erano lasciati suggestionare a Padova da Donatello e che si erano persi davanti al balenio dei bronzi antoniani, il mondo andava immaginato in metallo o in pietra dura e la luce serviva quasi esclusivamente a determinare la qualità riflettente della materia: è così che il lume si infrange sulla patina traslucida che riveste ogni superficie e perfino il frutto poggiato sul davanzale può sfavillare come una sfera di ottone. Era in parte una reazione polemica alla lunga tradizione dei chiaroscuri dolci e bruni del tardogotico settentrionale, ancora rivendicata dal vecchio Squarcione quando criticò le figure di Mantegna, a cui mancava «quella tenera dolcezza che hanno le carni e le cose naturali» e che perciò «non avevano […] somiglianza di vivi»[94]. Anche lo Zoppo era caduto in questo equivoco generazionale e se si fosse fermato a Padova sarebbe forse diventato una sorta di "squarcionesco" maggiore, da porre poco più in alto dello Schiavone o di Parentino. Per fortuna, Marco decise a un certo punto di trasferirsi altrove, ma fu solo il ritorno in Emilia a consentire quell'incontro rigenerante con l'arte di Piero, che dovette rivelargli la possibilità di un colore più terso e cantabile, ma anche plasticamente efficace.

È difficile giustificare altrimenti le evidenti differenze di stesura tra la *Madonna* del Louvre [tav. I; fig. 1-d] e i successivi dipinti bolognesi dello Zoppo. Nel polittico di San Clemente, come nella *Croce* dei Cappuccini [tav. VIII], la luce spiove diffusa come un raggio meridiano, tornisce le forme, fa brillare la gamma cromatica di più tenere tonalità. Anche la qualità trasparente delle ombre, che si allungano placide sui corpi e sulle superfici, non trova riscontro nella più fumosa tela parigina. È soprattutto nelle tre scene della predella che lo Zoppo esibì una scioltezza pittorica davvero inedita: basti osservare il riflesso dei due apostoli sulle acque verdognole del lago di Tiberiade [tav. VI-b] o il piccolo crocifisso venerato da Girolamo, una versio-

---

di Berlino. Spetta invece ad A. DE MARCHI (in *Oro* 1998, pp. 75, 80 nota 11) l'idea di ricollegare la lunetta torinese, già in collezione Gualino, alla pala eseguita da Nicola nel 1472 per l'altare Ferretti in San Francesco alla Scale in Ancona (ora Pittsburgh, Carnegie Museum of Art, inv. 71.4). Sulla pala Ferretti: M. MAZZALUPI, in *Pittori* 2008, pp. 274-279 catt. 1-2.

[94] VASARI 1550-1568, ed. 1971, III, p. 549.

ne in scala ridotta del *Cristo* dei Cappuccini. E dietro le quinte rocciose, quei dolci avvallamenti collinari che si perdono all'orizzonte, sul fondo azzurrino di un cielo finalmente sereno. Fu sotto la fulgida stella di Piero che lo Zoppo imparò che i colori e la luce «tengono gran parentado», poiché «crescendo il lume diventano i colori più aperti e chiari»[95], mentre «dove manca la forza del lume, quel medesimo colore diventa fusco»[96]. Questa nuova sensibilità luminosa non solo incide sui valori fondamentali di forma, spazio e colore, ma consente perfino sottili variazioni, come quella che trascorre tra l'incarnato diafano della Madonna e il volto brunito, quasi cotto dal sole, di san Giacomo. Resta da notare l'equilibrato disporsi dei volumi nello spazio, per piani di colore e non per pura forza di disegno.

È già in questo senso che lo Zoppo mostra di aver assorbito a Bologna la lezione di Piero, ma esiste pure un altro aspetto, che non mi pare sia stato mai valutato con la giusta attenzione: è ovvio che dopo la sua fondamentale esperienza padovana Marco fosse ormai in grado di comprendere e apprezzare le qualità donatelliane esibite da Piero nei suoi panneggi, ma la cosa davvero importante è che per la prima volta lo Zoppo vide quel rovello vitalistico non più tradotto per forza di chiaro e di scuro, bensì disteso in zonature cromatiche solenni e impregnate di luce. Un modo nuovo e diverso di guardare a Donatello, che garantiva la solidità plastica richiesta agli artefici moderni, ma scongiurava tutti i pericoli di quella pittura impetrata propugnata a Padova da Mantegna. Non mi pare un caso che l'impressionante viluppo colorato che ammanta il sant'Andrea del Collegio di Spagna [tav. XVI-c] trovi il suo migliore riscontro nel «sublime cartoccio rosso»[97] del Battista dipinto da Piero nel polittico della Misericordia [tav. XVI-b], a sua volta ispirato al *Geremia* scolpito da Donatello per il campanile di Giotto [tav. XVI-a][98]. È altrettanto evidente che i «lucidi, ordinati meccanismi angolosi»[99] del maestro di Borgo finiscano comunque per essere stravolti da un *surplus* di energia nervosa, che dà vita a veri e propri organismi linfatici, totalmente slegati dai corpi sottostanti: questo affastellarsi di pieghe in crescenza, ulteriormente complicate da svolazzi di lembi, increspature delle stoffe e turgidi corrugamenti è il frutto di un'interpretazione formalistica del risalto plastico donatelliano, che non trova paragoni nemmeno tra i pittori padovani, egualmente influenzati dallo scultore toscano.

---

95 ALBERTI, *De pictura*, ed. 1973, p. 82; ed. 2011, p. 291.

96 ALBERTI, *De pictura*, ed. 1973, pp. 22-24; ed. 2011, pp. 220-222.

97 BELLOSI 1992, p. 43.

98 Il carattere smaccatamente donatelliano dei panneggi che ammantano le figure principali del polittico di Sansepolcro dipinto da Piero era stato sottolineato, prima di Bellosi, da: CLARK 1951, p. 10; SALMI 1979, p. 32; BATTISTI 1971, ed. 1992, I, p. 77; LIGHTBOWN 1992, p. 33.

99 BELLOSI 1992, p. 43.

6. I SEGUACI BOLOGNESI DI MARCO ZOPPO

Tommaso Garelli detto «el principe»

Questa particolarissima maniera contagiò anche Tommaso di Alberto Garelli, detto «el principe» o «Masaccio», uno dei più fedeli seguaci dello Zoppo a Bologna. Lo dimostra soprattutto il noto taccuino degli Uffizi che Longhi aveva attribuito a un «genio del malgarbo […] che siede e conversa senza paura coi maggiori del primo Quattrocento: Masaccio, Donatello, Piero della Francesca», ovvero Giovanni da Piamonte[100]. E in effetti non si può negare che questi schizzi, tratti con energica rapidità dalle porte bronzee della Sagrestia Vecchia e dalle lunette del Chiostro Verde o perfino dalla perduta *Sagra* del Carmine, esprimano un'interpretazione peculiare e a tratti eccentrica dei principali fatti del Rinascimento fiorentino, certamente conosciuti e studiati dal vero. Sebbene la proposta di Longhi sia ormai caduta in disuso, lo studioso riuscì comunque a formulare una descrizione perfettamente calzante di questi appunti grafici così informali ed energici, notandone la forma «aggirata nei panni a vivagni, a rovelli, orecchie, remoli e occhielli, e la luce che la ricerca, sotto l'incudine del sole di mezzodì, bruciando, punteggiando, screziando, ma sempre fluidamente inferta»[101]. E tutto regge, anche se il nome cambia, quando la lettura stilistica riesce davvero a penetrare la sostanza delle cose. Fu Ruhmer il primo a ravvisare nei disegni fiorentini «i precorrimenti dell'arte grafica sempre più sfrenata dello Zoppo»[102]: un'indicazione che forse servì da stimolo a Luciano Bellosi per rintracciarne il vero autore nella stretta cerchia di Marco e individuare un «preciso aggancio» in alcune tavolette del Museo di Santo Stefano a Bologna[103], già assegnate a Garelli da Carlo Volpe[104]. In queste figure di santini, come nelle decine e decine di

[100] LONGHI 1940, ed. 1975, p. 132. Si tratta dei fogli 329 E, 330 E, 331 E, 332 E, 4 F, 5 F, 8 F, 9 F, 11 F, 14495 F, 14198 F, 14499 F, 14501 F, 15816 F, quasi certamente appartenuti a uno stesso taccuino o comunque al fondo grafico di un'unica bottega quattrocentesca. L'ipotesi attributiva in favore di Giovanni di Piamonte (?) veniva ancora ripetuta da PETRIOLI TOFANI (1991, pp. 5-9 catt. 4F, 5F, 8F, 9F, 11F), ma sembra ormai definitivamente tramontata. Per un'approfondita disamina materiale, tecnica e codicologica di questa serie: ELEN 1995, pp. 240-242 cat. 30. La più completa rassegna critica sul taccuino fiorentino resta quella di G. AGOSTI (in *Disegni* 2001, pp. 84-90 cat. 3).

[101] LONGHI 1940, ed. 1975, p. 132. È peraltro interessante che Longhi riconoscesse a Giovanni di Piamonte una certa inclinazione per la «crudeltà espressiva» paragonabile a quella dello Zoppo o di Nicola di Maestro Antonio, tanto da immaginare un suo possibile viaggio adriatico (ivi, p. 136).

[102] RUHMER 1966, p. 38. Il collegamento tra gli schizzi degli Uffizi e la cultura padovana fermentata attorno al cantiere della cappella Ovetari venne rilanciato da RUHMER (1970, p. 271) nella recensione al *Corpus* di DEGENHART, SCHMITT (1968, I/2, pp. 368-370, catt. 271-284; I/4, tavv. 259-267), dove i disegni compaiono peraltro sotto l'etichetta molto lusinghiera di «Kreis des Donatello».

[103] BELLOSI 1978, ed. 2000, p. 185.

[104] L'attribuzione di Volpe fu resa nota da Wanda BERGAMINI (1970, ed. 2009, p. 4).

figure drappeggiate nei fogli degli Uffizi, si riscontra in effetti lo stesso «sistema di panneggio assolutamente originale fatto di addentramenti allargati e appiattiti della stoffa, dove le pieghe diventano nervature staccate, quasi cordoni galleggianti»[105]. Il collegamento intuito da Bellosi non solo appare del tutto persuasivo, ma apre la strada a una più ampia comprensione del forte momento zoppesco vissuto da Garelli già prima del 1460[106].

Non è infatti necessario ancorare il taccuino all'anno 1467, ovvero alla data che si legge su uno dei fogli (11 F), perché questa indicazione riguarda una banale nota di conto slegata dal resto, che lo stesso Longhi aveva infatti liquidato come «aggiunta più tarda»[107]. È invece importante un altro fatto, ossia che Berenson avesse già messo in rapporto i disegni degli Uffizi e un altro dipinto poi confluito nel catalogo di Garelli, ossia la tavola coi *Santi Giovanni Battista e Paolo* ora in collezione Alana[108]. Tutto dimostra, insomma, che fu proprio Tommaso Garelli quell'«oscuro giovinastro»[109] che stese di getto e con evidente entusiasmo tutti quegli appunti tra le chiese di Firenze, di cui poi si servì per aggiornare la sua produzione pittorica. Un viaggio di studio che Garelli potrebbe aver compiuto già negli anni Cinquanta,

---

[105] F. BELLINI, in *I disegni* 1978, p. 89 cat. 99. Va precisato che la Bellini accettava pienamente il legame suggeritole da Bellosi tra il taccuino degli Uffizi e le tavolette di Santo Stefano, ma riteneva il loro autore «superiore, quanto a qualità, al probabile Tommaso Gorelli (*sic*)» (ivi, p. 83), il cui profilo era ancora assai sfuggente. Per questo motivo la studiosa preferì schedare il gruppo di disegni sotto la più prudente e in fondo comprensibile dicitura di «anonimo bolognese» (ivi, pp. 81-89 catt. 87-99).

[106] Il riferimento del taccuino degli Uffizi a Tommaso Garelli, anche in virtù di un progressivo chiarimento critico del percorso di questo mastro, è stato riaffermato da BENATI (1984, pp. 144-145, 191 note 9, 11; *Id.* 1988, pp. 42, 44, 65 nota 18), A. ANGELINI (in *Disegni* 1986, pp. 57-63 catt. 39-52), AGOSTI (1999, pp. 62-63; *Id*., in *Disegni* 2001 pp. 84-90 cat. 3) e CALOGERO (2012, p. 90; *Id.* 2019[b], pp. 61-62).

[107] Ivi, p. 133. Anche Bellosi e Fiora BELLINI (in *I disegni* 1978, p. 82) giudicarono tale scritta irrilevante per la datazione del taccuino, «in quanto può esservi stata apposta in un momento successivo». L'appunto è comunque vergato sul margine superiore del foglio 11 F e il suo contenuto, del tutto prosaico, è il seguente: «1467/ ricordo chio ebi da Zironimo turco uno duchato di/ quartrini chio non n'ò facto altro richordo credo fusi/ a' X o a' XI dì di luio salvo el vero pagado ala razone de mis(er) Charlone (?)». Matteo Mazzalupi mi ha fatto notare che questa nota fu certamente tracciata dopo i disegni, poiché l'ultima riga si incurva nettamente verso l'alto, proprio per non interferire con la testa dell'uomo colto di spalle sulla destra. Per una cronologia anticipata del taccuino di Garelli si veda anche: CALOGERO 2012, p. 90; *Id.* 2019[b], p. 62.

[108] Come si evince dall'edizione postuma de *I disegni dei pittori fiorentini* (1961, I, pp. 46-47), Berenson fu il primo a collegare il taccuino degli Uffizi e la tavola Alana, allora in collezione Platt, anche se sotto il nome del Maestro del trittico Carrand, ossia Giovanni di Francesco (o Franco) di Piero (da non confondersi più con Giovanni di Francesco del Cervelliera da Rovezzano, come ha dimostrato ITO 2004).

[109] LONGHI 1940, ed. 1975, p. 132.

visto che i primi riflessi sembrano cogliersi nel polittico eseguito per la cappella degli Anziani in Palazzo Comunale, poi trasferito in San Petronio, su cui Malvasia diceva di leggere la firma di «Tomaso» e la data 1457[110]. Si tratta di un'opera ambigua, non priva di richiami alla tradizione locale, ma in cui Garelli tentò di sperimentare quei tipici effetti di panno bagnato[111], poi ripetuti con maggiore convinzione nel *Battesimo di Cristo* della Pinacoteca Civica di Budrio (inv. 1824 n. 181)[112] e soprattutto nella serie di santini del Museo di Santo Stefano, che dovevano ornare i pilieri di un polittico palesemente esemplato sul modello proposto dallo Zoppo al Collegio di Spagna. All'ordine principale di questa ancona, della quale si ignora l'esatta provenienza, apparteneva la tavola con i *Santi Giovanni Battista e Paolo* della collezione Alana [fig. 39-e][113]: due figure imponenti e non più separate da colonnine, ma poste entro un unico vano sormontato da una doppia ogiva, spartita al centro da un peduccio pensile. Fu sempre sulla scia dello Zoppo, col quale strinse pure un legame di amicizia[114], che Garelli tentò di inscenare una sorta di dialogo tra gli attori sacri ed è per questo che Paolo, ruotato di profilo, sembra rivolgersi al suo compagno fiero e perfino un po' sgarbato. Questo non vuol dire che Garelli fosse in grado di intendere a fondo gli ardui incastri spaziali impaginati dallo Zoppo [fig. 39-d], né tantomeno la loro perfetta interazione con la carpenteria di De Marchi, visto che si limitò a sbalzare in primo piano due sagome colossali, con le cui vesti percorse da quelle stesse pieghe a «remoli e occhielli» che si ritrovano nelle tante figure panneggiate nel tac-

---

110 Ho più volte sostenuto, con molti argomenti nuovi, una datazione del polittico di Garelli alla fine degli anni Cinquanta e una sua precisa provenienza dalla cappella degli Anziani in Palazzo Comunale (CALOGERO 2012, pp. 87-90; *Id.* 2018, pp. 57, 32-33 nota 11). Questa tesi, con qualche ulteriore precisazione, è stata di fatto assunta anche da CAVALCA (2013, pp. 323-324 cat. 8).

111 È notevole che VENTURI (1890, pp. 283-284) avesse notato in questo polittico, temporaneamente collocato al Museo Civico di Bologna (CALOGERO 2012, pp. 88, 97 note 43-46), un modo di panneggiare peculiare, con «pieghe in giro, come diramantisi da un centro» e altre pieghe «a mo' di nervature, come usò poi Marco Zoppo». La pala fu poi traslocata nella cappella petroniana di Santa Brigida, dove tuttora è visibile, con una significativa attribuzione allo stesso Zoppo (CAVAZZA 1905, p. 163).

112 D. BENATI, in *I dipinti* 2005, pp. 92-93 cat. 3; CALOGERO 2012, p. 91.

113 Il dipinto, già appartenuto alla collezione Platt a Englewood come opera di un seguace bolognese dello Zoppo (PERKINS 1911, p. 145), fu riferito a Garelli da Carlo Volpe e pubblicato con questa attribuzione da BENATI (1984, p. 145). Una scheda molto dettagliata della tavola, ora confluita nella collezione Alana, si deve a M. MINARDI (in *The Alana* 2011, II, pp. 272-278 cat. 39). Il supporto è stato assottigliato e parchettato e ha subito di sicuro una decurtazione nella parte inferiore, come dimostra il piede mutilo di san Paolo. Lo scomparto è oggi racchiuso entro una cornice moderna, ma alla Fondazione Zeri è conservata una fotografia (inv. 68087) che lo raffigura privo di questo elemento posticcio.

114 I rapporti tra lo Zoppo e Garelli furono sicuramente stretti se nel 1461 Marco fece da padrino a una figlia di Tommaso (*Regesto* doc. 6), che il 2 maggio 1462 (e non 1463, come riportato erroneamente nel regesto di FILIPPINI, ZUCCHINI 1968, pp. 116-117, 159) ricambiò il favore tenendo a battesimo Lucrezia, figlia dello Zoppo (*Regesto* doc. 8).

cuino degli Uffizi.

Sui pilastri laterali del medesimo complesso figuravano appunto gli otto santini del Museo di Santo Stefano a Bologna, tutti incasellati entro nicchie archiacute [fig. 39-f][115]. La loro esatta disposizione andrebbe ristabilita sulla base della diversa inclinazione dei piedistalli circolari, che doveva tener conto dello specifico punto di vista di ogni tavoletta[116]. Così avviene anche nelle analoghe formelle collocate lungo

[115] Le misure dei santini, la cui superficie dipinta è bordata da una cornice solidale al supporto di circa 1,5 cm, variano dai 21,7-22 x 9,7-9,9 cm. BERGAMINI (1970, ed. 2009, p. 4) fu la prima a intuire che le tavolette del Museo di Santo Stefano dovevano appartenere al medesimo polittico dell'*Imago pietatis* conservata nello stesso museo, che in effetti poteva fungere da cimasa centrale. È stato invece Daniele BENATI (1984, p. 145; *Id*., in *I dipinti* 2005, p. 92 cat. 3) a collegare a questi pezzi anche la tavola coi *Santi Giovanni Battista e Paolo* della collezione Alana.

[116] Cecilia CAVALCA (2013, pp. 265 tav. 18, 333 cat. 18) ha proposto una sequenza parzialmente diversa, che sembra ignorare tale regola prospettica. La studiosa ha infatti preferito seguire il presunto ordine indicato da certi numeri stampigliati sul retro delle tavolette, che potrebbero tuttavia riferirsi a un antico inventario del museo. Credo invece che abbia ragione nel posizionare i due perduti pannelli con *San Rocco* e *San Sebastiano* (30 x 12 cm), già nel Museo di Santo Stefano, in corrispondenza dei plinti che intervallavano la predella. È sintomatico che la CAVALCA (ivi, pp. 266 fig. 19, 334-336 cat. 19), anche nella sua ricostruzione del polittico Griffoni, rinneghi scientemente il meccanismo prospettico che doveva governare la disposizione dei santini lungo i pilieri: basti dire che la studiosa ha proposto di collocare la *Santa Caterina* della Fondazione Cini (inv. VC4053) in posizione apicale, ovvero accanto alla *Santa Lucia* ora alla National Gallery di Washington (inv. 1939.1.228), anziché in basso, in corrispondenza del piano d'appoggio dei santi del registro principale, come aveva più giustamente indicato LONGHI (1934, ed. 1956, pp. 35, 41-42, fig. 98). Una tale scelta contraddice in maniera palese (e non è l'unico caso nella sua ricostruzione) lo scorcio del basamento su cui poggia Caterina, del tutto incoerente con una visione dal basso, e non può certo bastare appellarsi a una presunta libertà di Ercole nel «creare e negare spazi architettonici artificiosamente forzati» che sarebbe alla base del suo personale «illusionismo dinamico» (C. CAVALCA, in *Il Polittico* 2020, pp. 233-234 cat. 15). Non di libertà si sarebbe trattato, ma di errore marchiano, inconcepibile in una macchina prospettica così sapientemente calcolata, dove perfino «la bizzarra e squisita invenzione» degli occhi trasformati in due bulbi fioriti serviva soprattutto a garantire una leggibilità iconografica senza venir meno alle inflessibili regole dello scorcio (VOLPE 1979, ed. 1993, pp. 148-149). Nessuna fonte, riscontro materiale o archivistico giustifica poi l'aggiunta di una formella figurata su ciascuno dei due pilastri inferiori (CAVALCA 2013, pp. 141, 334 cat. 19), per un totale di sette per lato (quattro lungo l'ordine principale e tre lungo quello superiore), ipotesi che anzi contraddice l'unico documento visivo che si possiede sullo stato del polittico Griffoni prima del suo smembramento, ovvero il tanto bistrattato disegno tracciato da Stefano Orlandi nel 1725 (ivi, p. 146 fig. 121), che indica la presenza di sei santini per piliere, simmetricamente divisi tra i due ordini: questo «picolo abozo della forma che si ritrova la tavola di detto altare» sarà anche poco rispettoso dei reali rapporti tra i diversi elementi, ma si tratta pur sempre di una testimonianza tratta dal vero e indirizzata al committente Pompeo Aldrovandi (NEGRETTI 2013, p. 383 doc. XI.23). In uno schizzo del genere, Orlandi poteva anche non preoccuparsi di rispettare le dovute proporzioni di una macchina destinata ad essere smontata di lì a poco, ma non era certo autorizzato ad alterare il numero dei "pezzi" dipinti (fossero pure due santini) e destinati ad essere ritagliati e incorniciati come quadri per la villa di campagna di Aldrovandi. Sotto questo aspetto Orlandi mostra di essere, al contrario, tanto preciso da accompagnare il disegno con una legenda, in cui si precisa inequivocabilmente che «X vi sono per ogni spatio un santo» (BENATI 1984, p. 156; *Id.* 1985, p. 173; NEGRETTI 2013, p. 383 doc. XI.23). Si aggiunga che dalle lettere indirizzate a monsignor Aldrovandi da Angelo Fontana tra il novembre 1725 e il maggio 1726 (NEGRETTI 2013, p. 384 docc. XI:25-26) si apprende che le varie tavole ricavate dal polittico Griffoni furono distribuite entro «tredici

i pilastri della pala di San Clemente al Collegio di Spagna, di cui Garelli si intestardì a imitare perfino il motivo dei nimbi metallici resi in scorcio. È dunque evidente l'intenzione di aderire, fin nei minimi dettagli, a un modello forse troppo alto, ma comunque interpretato con rustica baldanza. Come quello dello Zoppo, il polittico di Garelli doveva poi completarsi con una predella tripartita, di cui si conoscono due elementi, ossia la *Presentazione al Tempio* conservata al Bonnefantenmuseum di Maastricht (inv. 3453) e una *Conversione di san Paolo* recentemente emersa sul mercato[117].

Questa fedeltà apparentemente pedissequa non impediva però a Tommaso di operare eventuali modifiche rispetto al prototipo zoppesco. Il rapporto di dipendenza tra le due macchine d'altare non può essere messo in discussione, tuttavia esistono alcuni indizi che sembrerebbero escludere una loro totale sovrapponibilità[118]. Il problema riguarda soprattutto la parte apicale, che lo Zoppo e De Marchi avevano risolto con un complesso sistema di oculi prospettici, incastonati entro un fastigio tripartito ad arco ghibertiano. È probabile che Garelli optasse in questo caso per una soluzione più convenzionale, con cuspidi intervallate da pinnacoli divisori, secondo una modalità già collaudata nella pala del Palazzo Comunale. Tutto fa credere che al centro di questa cimasa si trovasse l'*Imago pietatis* anch'essa conservata al Museo di Santo Stefano a Bologna: lo stile del dipinto concorda pienamente con gli altri pannelli appartenuti al polittico, né si può sottovalutare il fatto che esso condivida oggi la stessa collocazione dei santini che ne ornavano i pilastri[119]. La tavola, visibilmente decurtata, conserva ancora la sua forma triangolare e le dimensioni della base sarebbero in effetti conciliabili con l'ipotetica larghezza dello scomparto sottostante, che quasi certamente raffigurava una *Madonna col Bambino*.

È difficile stabilire chi fu l'autore della carpenteria dell'ancona dipinta da Garelli,

---

cornici […] profilate d'oro e colore», 4 delle quali destinate a contenere i «sa(n)tini piccoli alti Onze 6 e larghi / onze 3 circa». Da ciò si desume chiaramente che il totale di questi "santini" doveva essere 12, come appunto mostra anche il disegno di Orlandi, cioè che le tavolette furono raggruppate a tre a tre entro 4 cornici.

[117] La *Presentazione al tempio* di Maastricht venne riferita a Garelli da Boskovits (parere riportato in *Catalogue* 1995, p. 146 nota 3) e poi ricondotta alla predella del polittico da M. MINARDI (in *The Alana* 2011, II, pp. 272-274 cat. 39). Di recente, ho proposto (CALOGERO 2018, pp. 25-26, tav. 26) di aggiungere allo stesso insieme anche uno scomparto con *La conversione di san Paolo*, passato in asta come opera della cerchia di Biagio di Antonio (De Baecque et Associés, Lyon, 29 giugno 2016, n. 600).

[118] Io stesso (CALOGERO 2012, fig. 115) avevo riproposto, con qualche modifica, la ricostruzione suggerita da M. MINARDI (in *The Alana* 2011, II, p. 274 fig.1), appunto esemplata sulla pala del Collegio di Spagna. Un'ipotesi ricostruttiva molto simile si trova anche in CAVALCA 2013, p. 265 tav. 18.

[119] La tavola stefaniana, decisamente assottigliata e ritagliata, misura 37,2 x 46 cm. L'originaria appartenenza di questa *Imago pietatis* allo stesso polittico in cui figuravano i santini e la tavola di collezione Alana è stata sostenuta da BENATI (1984, p. 145; *Id.*, in *I dipinti* 2005, p. 92 cat. 3), ma esclusa da M. MINARDI (in *The Alana* 2011, II, p. 272 cat. 39) e CAVALCA (2013, pp. 265 tav. 18, 333 cat. 18).

poiché il manufatto ligneo è praticamente perduto. Solo lo scomparto di Maastricht e le formelle del Museo di Santo Stefano sono ancora bordati dalle cornici originali. Il profilo stondato che accomuna i due pannelli superstiti della predella, il cui perimetro interno è peraltro segnato da un'analoga banda di colore rosso, ricorda da vicino la foggia delle tre scene inserite nella pedana del *retablo* di San Clemente. Così le modanature sagomate che contornano le tavolette stefaniane sembrano introdurre gli invasi spaziali occupati dai piccoli santi, come si vede nella pala del Collegio di Spagna. Queste somiglianze progettuali hanno spinto Mauro Minardi ad avanzare con cautela il nome di Agostino De Marchi[120], i cui contatti con Garelli sono in effetti documentati tra il 1463 e il 1468[121], ossia in un torno d'anni perfettamente conveniente anche per il polittico in esame. Certo è che la qualità dell'intaglio, da quel poco che si può giudicare, non pare all'altezza dell'accuratissimo lavoro eseguito per lo Zoppo, ma si può sempre immaginare che il maestro cremasco si fosse stavolta adattato alle richieste di una committenza assai meno esigente. Pur infarcita di solecismi, la pala di Garelli costituisce comunque una testimonianza sintomatica della fortuna goduta in città dal nuovo verbo zoppesco. Un modo rinnovato di approcciare i problemi figurativi che si manifesta con ancora più convinzione nel *San Vincenzo Ferrer* affrescato nel 1467 su un pilastro della Basilica di San Petronio[122]. Nessuna delle figure superstiti di Garelli sembra anzi più imponente di questa effigie domenicana, nemmeno i due santi della collezione Alana. La tonaca bianca si erge come una colonna scanalata e tutt'attorno s'avvolge l'ampia cappa nera, secondo percorsi concentrici che ne aumentano la massa plastica. Davvero questa sagoma monumentale, così bene inquadrata nella sua nicchia a conchiglia, potrebbe figurare senza troppa pena nell'infilata di santi dipinti da Paolo Uccello lungo il sottarco della cappella dell'Assunta a Prato. E non è un caso che Volpe arrivasse ad affermare che soltanto «il fiorentineggiante Garelli, lo Zoppo all'improvviso pierfranceschiano, e infine Piero stesso e i ferraresi» fossero riusciti a rilanciare con vera consapevolezza «te-

[120] M. MINARDI (in *The Alana* 2011, II, pp. 272, 275 cat. 39). Bisogna comunque ricordare che conosciamo il nome di almeno un altro intagliatore che lavorò certamente con Garelli, ovvero quel Pollo di Mariano che collaborò alla realizzazione della perduta pala realizzata da Tommaso per l'altare di Santa Barbara in San Petronio (vedi *supra*, p. 143).

[121] Nel 1463 Agostino eseguì un tabernacolo ligneo per una «immagine de la nostra Madona» dipinta da Garelli sulla facciata del Palazzo Comunale di Bologna, poi sostituita dalla *Madonna di Piazza* di Nicolò dell'Arca (MALAGUZZI VALERI 1901, p. 26). Lo stesso De Marchi tenne a battesimo un figlio di Garelli nel 1468 (FILIPPINI, ZUCCHINI 1968, p. 160).

[122] Il dipinto fu attribuito a Garelli da Guido ZUCCHINI (1933, pp. 227-229), che peraltro rese nota la firma trascritta nell'Ottocento da Gaetano Giordani: «S. Vinc. Ferreri: in un pilone dipinto da Tommaso Garelli segnato 'S. Vincentius de Valentia Thomas pinxit A. D. 1467'». Tale iscrizione collima in effetti con quanto ancora si può leggere, non senza difficoltà, alla base del dipinto.

mi e idee che Paolo Uccello aveva per tempo consegnato» alla città di Bologna[123]. Si tratta di una lettura perfino troppo nobile per un maestro come Garelli, ma evidentemente Volpe aveva riconosciuto nei continui accrescimenti di questo *petit-mâitre* il segno di una maturazione decisiva, che finì per accorciarne la distanza stilistica e culturale dalle persone prime del Rinascimento locale.

Il Maestro del polittico di Budrio, alias *Cristoforo di Benedetto*

Nella schiera di pittori bolognesi che aderirono, con varia convinzione, alle novità zoppesche va annoverato anche l'autore del polittico della Pinacoteca Civica "Domenico Inzaghi" di Budrio (inv. 1824 n. 10), a lungo ritenuto lo stesso Garelli, ma che Volpe volle giustamente distinguere come maestro autonomo[124]. Solo in seguito Ugolini propose di identificare questo Maestro del polittico di Budrio con Cristoforo di Benedetto[125], un artista più volte documentato a Bologna a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta del Quattrocento[126]. L'ipotesi dello studioso poggiava sul ritrovamento di una fotografia conservata presso il Gabinetto Fotografico Nazionale, che riproduce una *Madonna col Bambino* accompagnata dalla firma spuria «XPOFORUS PINXIT 1467»[127]: si tratta dello scomparto centrale di un po-

[123] VOLPE 1980, ed. 1993, p. 119. È forse una curiosa coincidenza, ma alcuni dei santi dipinti da Uccello a Prato, ad esempio Francesco e Jacopone da Todi, sporgono il piede oltre il limite del piedistallo della nicchia, esattamente come fa il san Vincenzo di Garelli (CALOGERO 2019, pp. 63-64, 66 figg. 13-14). Anche Stefano TUMIDEI (1994, ed. 2011, p. 38) si era accorto di questo motivo e lo interpretava piuttosto come riflesso di un'idea prospettica derivante dalla *Polimnia* di Berlino, ma presto diffusa a Bologna da Francesco del Cossa.

[124] Fu ZUCCHINI (1935, pp. 16-18) a ricondurre il polittico di Budrio e altri dipinti ad esso collegati alla fase tarda e più evoluta di Tommaso Garelli. VOLPE (1958, ed. 1993, pp. 161, 168 nota 18), viceversa, rivendicò queste tavole a un altro «seguace dello Zoppo, da non confondersi con il Garelli come accadde allo Zucchini». Sul polittico della Pinacoteca Civica di Budrio: D. BENATI, in *I dipinti* 2005, pp. 93-96 cat. 4.

[125] UGOLINI 1984.

[126] Cristoforo di Benedetto, «pictor de c. s. M. De Muradelis», è documentato a Bologna dal 1456 al 1497 (FILIPPINI, ZUCCHINI 1968, pp. 41-43; SIMONI 2004, pp. 90-93) e potrebbe essere, ma non è così certo come spesso si è ripetuto (UGOLINI 1984, p. 40 nota 13), lo stesso «Christofalus» che nel 1456 firmò un affresco con la *Predica di san Bernardino* in San Francesco a Bologna, oggi noto attraverso l'incisione pubblicata da SÉROUX D'AGINCOURT (1825, VI, pp. 210-211 tav. CXXXVI).

[127] Roma, Gabinetto Fotografico Nazionale neg. GFN-C-7090. La fotografia è stata appunto reperita da UGOLINI (1984, pp. 37, 39 nota 8) e da lui stesso identificata come la riproduzione dello scomparto centrale di un polittico proveniente dalla chiesa di San Prospero, più volte menzionato dalle fonti. La tavola appare visibilmente resecata all'altezza delle ginocchia della Vergine, mentre il nome del pittore è riportato in alto, sulla parte nuda del legno che doveva essere coperta dalla carpenteria. È molto probabile che la firma originale si trovasse perciò ai piedi della Madonna e che sia stata trascritta sul margine superiore al momento della decurtazione. Il dipinto, segnalato nella chiesa di San Prospero

littico proveniente dalla chiesa bolognese di San Prospero, dove era già segnalato da Malvasia[128], di cui si conoscono anche le due tavole laterali conservate alla Pinacoteca Nazionale di Bologna (invv. 232, 242)[129] e tre cuspidi di ubicazione ignota[130].

Il fondo oro delle varie tavole è deliziosamente operato *à ramages* [fig. 40-k], ma sotto questo aspetto la *Croce* dello Zoppo dovette apparire come un autorevole benestare per tutti quei pittori che come Cristoforo intendevano aprirsi a un nuovo linguaggio, senza per questo rinunciare a certe abitudini decorative. Proprio dal nobile modello dei Cappuccini mi pare dipenda la figura, in verità molto più tozza, del Crocifisso dipinto nella cimasa che coronava la pala di San Prospero. In questo pentittico piuttosto tradizionale, ovvero diviso in singoli pannelli archiacuti, Cristoforo si sforzò quantomeno di alloggiare i santi su un'unica pedana prospettica, ingenuamente scandita da un motivo a scacchiera, probabilmente mutuato da Giovanni Francesco da Rimini[131]. È poi evidente l'intenzione di irrobustire le anatomie e di am-

---

dalla *Guida* di Corrado RICCI almeno fino al 1914 (p. 193), ricomparve nel catalogo di vendita della collezione De Clemente di Firenze, che ebbe luogo a New York, presso l'American Art Association (15-17 gennaio 1931, cat. 494). Nel catalogo d'asta del 1931 sono riportate le misure in pollici, ovvero 25,5 x 17, che dovrebbero corrispondere a 64,77 x 43,18 cm (UGOLINI 1984, pp. 37, 39 nota 7).

[128] MALVASIA (1686, p. 172) descriveva nella chiesa di San Prospero un'«antica tavola a' spartimenti dorati divisa in più parti», che è poi la stessa «antica tavola a Caselle, con S. Prospero, e S. Sebastiano Martire e Sopra San Domenico. Altra simile con S. Antonio Abate, S. Rocco e sopra S. Bernardino» vista da M. Oretti (*Pitture*, Bologna, BCABo, ms. B. 30, c. 83) nella sagrestia della chiesa.

[129] Su questi due scomparti coi *Santi Prospero, Sebastiano*; *Antonio Abate e Rocco*: D. BENATI, in *Pinacoteca* 2004, p. 252 cat. 96a-b.

[130] Le tre tavole raffigurano *San Vincenzo Ferrer*, *San Bernardino* e una *Crocifissione tra due dolenti*. Carlo Volpe possedeva le foto di questi dipinti, di cui aveva intuito il legame stilistico. È stato sempre UGOLINI (1984, tavv. 53-54) a rendere noti tali pannelli e a collegarli agli altri pezzi del polittico di San Prospero. Lo stesso studioso (ivi, p. 39 nota 9) divulgò le misure delle cuspidi laterali coi santi Vincenzo e Bernardino (55 x 69 cm ciascuno), che erano appunto annotate sul retro delle foto di Volpe. Questi due scomparti, mai più riemersi, dovrebbero mantenere l'originario formato triangolare, almeno a giudicare dalle foto conosciute; la *Crocifissione*, ridotta a esagono, è invece comparsa di recente sul mercato antiquario (G.A. CALOGERO, in *Il bel dipingere* 2012, pp. 17-18 cat. 2) e dunque se ne conoscono le misure certe (38 x 31 cm). Bisogna subito sottolineare che la punzonatura ad archetti di quest'ultimo pannello, che ho potuto giudicare dal vero qualche anno fa, risulta interrotta sui lati obliqui, quindi la tavola non solo ha certamente subito dei tagli, ma in origine doveva essere di formato triangolare, come le altre due cuspidi pubblicate da Ugolini. Va poi notato che la *Crocifissione*, anche se integrata delle parti mancanti, risulterebbe comunque piuttosto piccola rispetto agli altri pannelli apicali e invece di spiccare verticalmente, come sarebbe normale, resterebbe molto in basso. Molto strana appare anche la macroscopica sproporzione tra i due santi Vincenzo e Bernardino e le figure della *Crocifissione*: il dubbio è che le misure lette da Ugolini sul retro delle foto (non più rintracciate) di Volpe non rispondano al vero e che le due cuspidi laterali possano essere sensibilmente più piccole di quanto si creda. Per una possibile ricostruzione del polittico di San Prospero, che però non tiene conto di queste ultime considerazioni: CAVALCA 2013, p. 329 cat. 15.

[131] Il motivo del pavimento a scacchi compare in vari dipinti di Giovanni Francesco da Rimini, per

pliare i volumi dei panneggi, comunque segnati da falcature gotiche e da eleganti divagazioni lineari. Il risultato appare più efficace nel poco più tardo polittico di Budrio, forse eseguito per la locale chiesa di San Lorenzo[132]: Cristoforo vi replicò al centro la stessa composizione che aveva utilizzato in San Prospero, ovvero un modello vagamente scultoreo di Madonna col Bambino, ma lo dotò stavolta di un più evoluto trono marmoreo, di forte marca padovana. Senza abbandonare il fondo oro granito o l'idea del pavimento bicromo, che doveva sembrargli un *escamotage* moderno e confortevole a un tempo, il maestro cercò di disporre i santi in pose meno rigide e frontali, con le teste rivolte l'una verso l'altra, a simulare un'improbabile intesa. Anche i piedini puntati oltre la linea del proscenio e le pieghe martellate dei drappi, il più possibile aderenti ai corpi, riflettono un tentativo di aggiornamento al nuovo linguaggio divulgato a Bologna dallo Zoppo[133]. Nello stesso senso andranno lette le fisionomie severe e gli sguardi concentrati, ma soprattutto l'utilizzo di una luce meno episodica e più uniforme, tanto che Volpe aveva già indicato nel polittico di Budrio una «componente franceschiana», evidentemente derivata da «quell'alto squarcionesco bolognese che fu lo Zoppo»[134]. Che poi la durezza dei profili faccia pensare a sagome intagliate da un rozzo legnaiolo e che le espressioni paiano talvolta goffe è questione da spiegarsi coi limiti oggettivi di un maestro non troppo dotato, per quanto solerte. La vicenda artistica di Cristoforo resta comunque significativa, perché indice di una diffusione sempre più capillare di nuove idee nel contesto bolognese, che per troppo tempo era rimasto attardato su posizioni oggettivamente retrograde. Lo stesso Cristoforo dovette partire da ben altre convinzioni, come dimostra l'umbratile languore delle due tavolette coi *Santi Sebastiano e Cristoforo*[135]. Sorprende perciò riscontrare nel trittico della Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv.

---

esempio nella tavoletta con *San Domenico e il miracolo del pane* dei Musei Civici di Pesaro, in genere ricondotto al periodo bolognese del pittore romagnolo.

[132] SIMONI 2004, pp. 82, 95 note 19-21; D. BENATI, in *I dipinti* 2005, p. 94 cat. 4. Il polittico raffigura la *Vergine in trono tra i santi Paolo, Bartolomeo, Giovanni Battista e Filippo Benizi*. Proprio la presenza di quest'ultimo autorizza a credere che il dipinto possa provenire dalla chiesa servita di San Lorenzo a Budrio.

[133] Si tratta di un *escamotage* illusionistico assorbito e tentato negli stessi anni anche da Tommaso Garelli, per esempio nel *San Vincenzo Ferrer* affrescato nel 1467 su un pilastro di San Petronio: si veda *supra*, p. 168 e TUMIDEI 1994, ried. 2011, p. 38.

[134] VOLPE 1958, ed. 1993, p. 167 nota 18.

[135] Le due tavolette, di misure ridotte (46 x 14,5 cm ciascuna), dovevano ornare i pilieri di un polittico disperso e sono state ricondotte alla giovinezza di Cristoforo di Benedetto da D. BENATI (in *Pinacoteca* 2004, p. 252 cat. 95). I due dipinti, già passati da Finarte (Milano, 10 giugno 1987, vendita 602, n. 39) come opera di anonimo padovano, sono riemersi di recente sotto il nome corretto di Cristoforo (Il Ponte, Milano, 22 ottobre 2019, vendita 459, n. 128).

237), probabilmente eseguito intorno al 1460[136], un approccio più plastico nella resa dei panneggi, inturgiditi da coste rigonfie: segno inequivocabile di un improvviso interessamento per l'arte dello Zoppo, che ancora convive con uno smaccato gusto descrittivo e un naturalismo un po' troppo epidermico. Un ulteriore passo in avanti è segnato dalla deliziosa *Madonna col Bambino* delle Collezioni Comunali bolognesi (inv. P66), chiaramente esemplata sul modello della *Madonna* Chellini[137]: la Vergine è inserita entro una nicchia a conchiglia, a metà tra Paolo Uccello e Filippo Lippi[138], mentre il Bambino è seduto di spalle su una piccola ringhiera ricurva e rilevata direttamente in stucco. È sorprendente che un artista non proprio audace come Cristoforo decidesse di rifarsi così platealmente a un'invenzione di Donatello, forse conosciuta tramite qualche replica, come il calco in stucco del Museo di Castelvecchio[139]. E non vi sono dubbi che l'esempio dello Zoppo contribuisse in maniera determinate a stimolare simili curiosità nei pittori locali, fin lì avvezzi a formule ben più convenzionali[140].

Un altro lavoro da assegnare a Cristoforo, che ci riporta a una data non molto lontana dal 1467 del polittico di San Prospero, è il rovinatissimo *Cristo morto tra la Vergine e san Giovanni evangelista* del Museo di Santo Stefano a Bologna[141]: la tavola è ridotta davvero ai minimi termini, ma nelle parti più leggibili mostra un'adesione commovente ai modi dello Zoppo, per esempio nelle ciocche attorcigliate, che rica-

---

[136] Sul trittico della Pinacoteca, già in collezione Zambeccari: D. BENATI, in *Pinacoteca* 2004, pp. 251-252 cat. 95; CAVALCA 2013, pp. 324-325 cat. 9.

[137] La tavola delle Collezioni Comunali, già riferita a Garelli da ZUCCHINI (1938, p. 86 cat. 10), è stata attribuita a Cristoforo di Benedetto da TAMBINI (1987, p. 50). Tale proposta, senz'altro da condividere, è stata sostenuta in seguito da D. BENATI (in *Pinacoteca* 2004, p. 251 cat. 95), SIMONI (2004, pp. 80, 95 nota 11) e MEDICA (2007, p. 15 fig. 10).

[138] Anche in questo caso si può citare una placchetta bronzea di ambito donatelliano della National Gallery di Washington (inv. 1942.9.263): WILSON 1983, p. 14 cat. 4.

[139] Sul celebre tondo che Donatello regalò al medico Giovanni Chellini nel 1456, ora conservato al Victoria and Albert Museum di Londra (inv. A.1-1976): RADCLIFFE, AVERY 1976. Si badi che esistono almeno due calchi in stucco riferibili al XV secolo, l'uno al Museo di Castelvecchio a Verona, l'altro in San Lorenzo a Vicchio di Rimaggio, presso Firenze: ivi, pp. 378-381; A.F. RADCLIFFE, in *Donatello* 1986, p. 161 cat. 47.

[140] Secondo CAVALCA (2013, p. 123 nota 106) questo tipo di interessi donatelliani potrebbe essere anche indipendente «dalle successive importazioni padovane di cui è tramite lo Zoppo», cosa che però escluderei per un pittore con una cultura di partenza ben più arcaica, come quella del probabile Cristoforo di Benedetto.

[141] Il dipinto del Museo di Santo Stefano è stato assegnato a Cristoforo da MEDICA (1997, pp. 72-73 nota 19), TAMBINI (2005, p. 50, che riporta un parere analogo di Andrea De Marchi) e SIMONI (2004, pp. 80, 88 fig. 8, 95 nota 15). Al *Cristo morto* di Santo Stefano si può facilmente accostare un'altra *Imago pietatis* passata in asta a Londra (Christie's, 19 maggio 1989, lotto 218) come «Florentine School c. 1450», ma a mio parere attribuibile a Cristoforo di Benedetto.

dono ondulate come serpi sul petto glabro; oppure la veste della Vergine, ispessita da piccole creste tubolari. Una formula non troppo diversa da quello adottata da Tommaso Garelli, ma nemmeno insensibile agli influssi di Giovanni Francesco da Rimini[142]. Semmai è nella scheggiatura quasi geometrica delle figure, dal sapore quasi lendinaresco, che Cristoforo trovò la sua cifra più originale e il suo modo di interpretare il nitore pierfrancescano dello Zoppo, con esiti che sembrano talvolta anticipare il più moderno Maestro della pala dei Muratori[143]. Ben più rozzo e vernacolare, per quanto gradevole, è l'accento zoppesco esibito dallo stretto seguace di Cristoforo che realizzò il trittico con la *Crocifissione* conservato in una cappellina della chiesa di San Martino a Bologna[144].

Non è necessario insistere ulteriormente su figure decisamente minori, come il pittore che eseguì i due scomparti di predella con le *Stimmate di san Francesco* dei Musei Civici di Pesaro (inv. Polidori 4556) e l'*Apparizione di san Francesco a Nicolò da Ceprano assalito dai nemici* della Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 292)[145],

---

[142] Il debito stilistico di Cristoforo nei confronti di Giovanni Francesco da Rimini è stato spesso rimarcato dalla critica: TAMBINI 1987, p. 50; MEDICA 1997, p. 70; MINARDI 1999, pp. 124-125 nota 37; D. BENATI, in *Pinacoteca* 2004, p. 252 cat. 95a-b; SIMONI 2004, pp. 79, 95 nota 22; CAVALCA 2013, p. 129.

[143] Su questo maestro anonimo, di stretta cultura pierfrancescana e lendinaresca, ma ormai aggiornato sul polittico Griffoni: BENATI 1982, p. 22 nota 19; *Id*. 1988 p. 127 nota 92; *Id*., in *Pinacoteca* 2004, pp. 270-272 cat. 106; BUITONI 2011, pp. 85-101; CAVALCA 2013, p. 341 cat. 26. Allo stesso artista va quasi certamente ricondotto l'affresco dell'oratorio di San Colombano con la *Madonna fra i santi Domenico e Francesco*, che è stato riferito anche a Pelosio (VOLPE 1958, ed. 1993, p. 161), a Galasso (FERRETTI 1993, pp. 58-59), all'anonimo molto vicino agli Erri che dipinse il trittico con *Tre francescani illustri* delle Collezioni Comunali di Bologna (BUITONI 2011, pp. 87-88) e talvolta, ma del tutto impropriamente, perfino allo Zoppo.

[144] VOLPE (1958, ed. 1993, p. 167 nota 18) aveva già chiarito la necessità di distinguere la mano che eseguì il trittico di San Martino (su cui si veda ora: CAVALCA 2013, p. 339 cat. 24d) da quella del Maestro del polittico di Budrio. Ciononostante, l'ancona bolognese è stata riconosciuta come opera minore di Cristoforo di Benedetto da TAMBINI (1987, p. 50) e SIMONI (2004, p. 87). La stessa TAMBINI (2005, pp. 48-50) ha inoltre proposto di assegnare a Cristoforo di Benedetto un frammento di affresco con l'*Annunciazione* della Pinacoteca Comunale di Imola (inv. nn. 5-6; R. D'AMICO, in *La Pinacoteca* 1988, pp. 92-93 cat. 4) e alcune parti della decorazione dell'oratorio di Santa Caterina d'Alessandria a Montovolo, presso Grizzana Morandi (in particolare l'*Annunciazione*, la sovrastante *Crocifissione* e il *Paradiso*), ma io credo che queste opere, giustamente connesse tra loro dalla studiosa, siano piuttosto da ricondurre all'anonimo Maestro di San Martino a Bologna.

[145] I due pannelli, generalmente riferiti all'ambito più o meno stretto di Cossa (BERENSON 1932, p. 159; LONGHI 1934, ed. 1956, p. 99 nota 76; G. SASSU, in *Pinacoteca* 2004, pp. 266-267 cat. 104), sono stati talvolta orientati anche verso l'area zoppesca (BRUNELLI 1923, p. 335; N. ROIO, in *Dipinti* 1993, p. 25 cat. 6; D. BENATI, in *La quadreria* 2002, p. 62 cat. 9) e in effetti il loro stile sembra ondeggiare tra questi due campi, seppur a un livello abbastanza mediocre di qualità. Queste tavolette, passate in collezione Malvezzi e poi Hercolani, potrebbero essere appartenute alla predella di un'«antica tavola dorata, fatta a spartimenti […] e sotto nella base tre miracoli di S. Francesco» descritta da MALVASIA (1686, p. 83) nella cappella Malvezzi in San Giacomo a Bologna: tale ipotesi, avanzata da FILIPPINI (1924, pp. 186-187), è stata poi ripresa da D. BENATI (in *La quadreria* 2002, pp. 60-62 catt. 8-9), che però non crede alla connessione con un terzo pannello, molto più raffinato, raffigurante la

oppure il maldestro autore della pala con l'*Adorazione del Bambino* alle Collezioni Comunali d'Arte di Bologna (inv. P64), il cui vero pregio è quello di restituirci l'assetto originario della pala dell'Osservanza di Francesco del Cossa[146]. Né è il caso di dare troppo peso al ricorrere di certi spunti zoppeschi fuori tempo massimo, come quelli esibiti dall'anonimo pittore che dipinse dopo il 1492 la grande tela per la cappella Girardi in Santa Maria Maggiore[147].

«IOHANES FRANCISCUS DE ARIMINO PINXIT»

Diverso è il caso di Giovanni Francesco da Rimini, un maestro che in parte risentì dell'influsso dello Zoppo, ma che non è possibile annoverare *sic et simpliciter* tra i suoi seguaci. Attivo a Bologna almeno a partire dal 1459, «Maestro Zan Franzescho»

Morte del cavaliere di Celano (Pesaro, Musei Civici, inv. Polidori 4557).

[146] VENTURI (1890, pp. 285-286) riscontrava in questa *Adorazione* «i caratteri del dipinto del Collegio di Spagna, ma migliorati», tanto da ritenere la pala delle Collezioni «probabile opera dello Zoppo», anche se si tratta di un'attribuzione assurda, che infatti non ha avuto alcun seguito. Resta però che l'anonimo autore della pala, sicuramente destinata alla chiesa di San Paolo in Monte, dovette guardare allo Zoppo come «pungente suggeritore nelle vivacissime scene della predella e nei pilastrini con le figure di Santi» (BACCHI 1984, p. 303). L'ancona delle Collezioni, a dispetto del suo modesto valore artistico, è un documento di grande importanza, perché nella sua invidiabile integrità restituisce l'immagine complessiva di una macchina ben più prestigiosa, ovvero la pala dipinta per la stessa chiesa bolognese dell'Osservanza da Francesco del Cossa. È del tutto evidente che le due pale quadre dovessero esibire, *modo et forma*, un assetto analogo (M. MEDICA, in *Collezioni* 1989, p. 38 cat. 28; BENATI 1993, pp. 29-31, 34 nota 18) ed è molto suggestivo pensarle entrambe addossate su due altari del tramezzo, «in perfetto pendant simbolico», come ipotizzato da DE MARCHI (2012, p. 202), anche se recenti indagini archivistiche condotte da Saida Bondini sembrerebbero suggerire una collocazione della pala di Cossa sull'altare maggiore. Insostenibile da un punto di vista strutturale e senza alcun riscontro tipologico e materiale è invece la ricostruzione grafica proposta più volte da CAVALCA (2005, pp. 63-64 tav. 53; *Ead.* 2013, pp. 264 tav. 17, 331-333 cat. 17), che è stata risolutamente respinta anche da BENATI (2012, pp. 45, 53 nota 26) e DE MARCHI (2012, pp. 202-203).

[147] La tela, che raffigura la *Madonna col Bambino fra santa Liberata, sant'Onofrio e due angeli*, si trova nella sua collocazione originale, dove la vedeva pure MALVASIA (1686, p. 54). CAVALCA (2003, pp. 33-24, 47 nota 25; *Ead.* 2013, p. 351 cat. 43) ne ha proposto una datazione successiva al 1492, poiché si è accorta che la figura di sant'Onofrio cita alla lettera la figura del buon ladrone nella stampa tratta in quell'anno dalla *Discesa al Limbo* di Mantegna già in collezione Johnson, forse conosciuto tramite un'antica copia ancora conservata nella Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 268: G. FOSSALUZZA, in *Pinacoteca* 2004, pp. 353-355 cat. 154). Anche la Madonna al centro deriva palesemente da più antichi moduli vivariniani, evidentemente conosciuti a Bologna *ab origine*, come la *Madonna col Bambino* del Museo Davia Bargellini (inv. 224: M. LUCCO, in *Museo* 1987, p. 83 cat. 6) o la stessa Vergine che troneggia al centro del grande polittico per la Certosa, ora in Pinacoteca Nazionale. È dunque possibile che l'arco vegetale fiorito dai due vasi di rame vada inteso come un preciso ricordo dello Zoppo, secondo il suggerimento di FERRETTI (1993, p. 60), ma si tratterebbe di un omaggio da parte di un citazionista seriale e coscientemente anacronista, non di un fatto veramente significativo a livello culturale.

vi era giunto dopo una serie di peregrinazioni in giro per l'Italia e con un bagaglio di esperienze di tutto rispetto. Se tra il 1441 e il 1444 (e forse ancora nel 1446) egli doveva essere attivo a Padova e in sicuri rapporti con lo Squarcione[148], molto probabile è anche un successivo passaggio a Venezia, testimoniato a mio avviso da un possibile intervento a fianco di Michele Giambono nell'*Incoronazione della Vergine in Paradiso*, richiesta nel 1447 dal procuratore della chiesa Giovanni Dotti per l'altare maggiore di Sant'Agnese (Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 8)[149]. Fin dai tempi di Testi ci si era accorti che questa tavola doveva essere «tutta ripassata»[150] e il recente restauro ha in effetti svelato la presenza di una personalità autonoma rispetto a quella di Giambono, che credo possa essere appunto riconosciuta in Giovanni Francesco da Rimini[151]: tra la moltitudine di figure che si accalcano attorno al trono celeste si possono infatti distinguere certe tipologie muliebri che si ritrovano nelle dodici *Storie della Vergine* conservate al Louvre (invv. M.I.455-466). Questa serie di tavole doveva costituire un complesso agiografico di foggia tipicamente veneziana[152], in cui prevale quel salomonico compromesso «between Jacopo Bellini and

---

148 Vedi *supra*, p. 18 nota 20.

149 PAOLETTI 1893, I, p. 98 doc. 59. Il documento di allogazione della pala destinata alla chiesa di Sant'Agnese è stato trascritto nuovamente da CERIANA (2016, pp. 79-80). Tale contratto prescriveva che l'ancona affidata a Giambono ricalcasse, *modo et forma*, il *Paradiso* della cappella Gritti in San Pantalon, realizzato nel 1444 da Giovanni d'Alemagna, Antonio Vivarini e, per la parte lignea, Cristoforo da Ferrara. Per quest'ultimo dipinto si veda ora: C. SCHMIDT ARCANGELI, in *Il Paradiso* 2016, pp. 182-185 cat. 13; per l'*Incoronazione* di Giambono: M. CERIANA, in *Il Paradiso* 2016, pp. 187-188 cat. 14.

150 TESTI 1915, p. 10.

151 L'aspetto della pala di San Pantalon fu totalmente alterato da vaste ridipinture effettuate nel 1830 da tale Brancalioni e solo parzialmente risarcito da un intervento di Mauro Pellicioli del 1950. Solo il recente restauro condotto da Milena Dean ha permesso di recuperare, per quanto possibile, la stesura originale: ne è emerso che accanto a Giambono operarono «non solo aiuti in senso tradizionale […] ma anche soci, artisti con una personalità già formata» (M. CERIANA, in *Il Paradiso* 2016, p. 187 cat. 14). Io penso che il pittore individuato come autore della seconda e terza schiera di destra rispetto a chi guarda (POLDI 2016, pp. 117, 119 figg. 11-12), e forse attivo anche in altre parti del dipinto, possa essere appunto identificato con Giovanni Francesco da Rimini appena giunto da Padova e umbratilmente toccato dalle prime novità padovane.

152 Allo stesso complesso vanno sicuramente accorpate le due tavole con l'*Arcangelo Gabriele* e la *Vergine annunciata* del Columbia Museum of Art (inv. 1954.25 – Kress Collection) e, secondo una felice proposta di A. DE MARCHI (in *Dagli eredi* 2007, pp. 126-132), anche l'*Incoronazione della Vergine* della collezione Alana (per un'ipotesi di ricostruzione complessiva si veda: M. MINARDI, in *The Alana* 2011, II, pp. 140-146 cat 22). Non credo invece che questa pala mariana possa risalire ai primi anni Quaranta, come sostenuto ancora di recente dallo stesso DE MARCHI (in *Dagli eredi* 2007, p. 129), perché certi accenni plastici e interessi paraprospettici di chiara derivazione muranese e belliniana apparirebbero davvero troppo precoci. Per questo motivo è forse più opportuno ritardare la cronologia di questo *vita panel* verso la fine del decennio, come peraltro proposto da MOSSO (2012, pp. 58-60, 183-188 catt. II-IV), autore di un completo e avvincente studio monografico sull'artista e al quale si rimanda per ogni ulteriore approfondimento.

the Muranese, c. 1450», già individuato con grande acume da Bernard Berenson[153]. Questa lettura in chiave lagunare è confermata da molti elementi: l'atmosfera fiabesca che pervade tutte le scene, l'acre dolcezza delle figure, l'uso copioso dell'oro a missione, il timbro squillante delle cromie, l'esplicita allusione alla tradizione musiva dell'esarcato. Eppure, lo spessore più ampio di certi panneggi, il tentativo quasi puerile di inscatolare gli episodi entro spazi più regolati, il timido ricorso a scorci un po' variati farebbe propendere per una datazione più vicina al 1450 che agli anni del soggiorno documentato a Padova. Verrebbe anzi da pensare che Giovanni Francesco, quasi intimorito dai primi moti donatelliani, avesse preferito rifugiarsi nell'ancora placida laguna, a meditare con più calma sulle novità più recenti.

Entro l'inizio del nuovo decennio il maestro dovette comunque lasciare il Veneto, se è lui quel «Giovanne Francesco dopentore» attestato a Rimini nel novembre del 1450[154], ovvero al tempo in cui ferveva il cantiere del Tempio malatestiano. I fatti davvero eclatanti incrociati nella città natale non lasciarono del tutto insensibile Giovanni Francesco, come dimostra la *Madonna in trono col Bambino tra i santi Girolamo e Francesco* della Galleria Nazionale dell'Umbria (invv. 126-128)[155]: una pala proveniente dalla chiesa di San Francesco al Prato a Perugia, ancora venata di goticismi, ma in cui si riscontrano «timide simpatie pierfrancescane»[156] e perfino alcuni elementi decorativi di gusto albertiano, come le eleganti specchiature marmoree, la spalliera del trono chiusa da un timpano e decorata da una valva di conchiglia, gli oculi apicali circondati da ghirlande fogliacee[157]. Le peregrinazioni incessanti del

---

[153] BERENSON 1932, p. 593. Questa serie fu poi ricondotta da COLETTI (1953, pp. XIX-XXXI) alla mano di Giovanni Francesco da Rimini, un'attribuzione senz'altro corretta e oggi sostanzialmente accettata (BENATI 1988, p. 80; *Id*., in *La quadreria* 2002, p. 56; LUCCO 1989, p. 92, DE MARCHI 1992, p. 219 nota 7; *Id.* 1999, p. 127; MINARDI 1999, pp. 117, 121-122 nota 12; *Id*., in *Due collezionisti* 2002, pp. 50-51, 52-53 nota 14 cat. 2), anche se non sono mancate le voci contrarie (JOOST-GAUGIER 1973, pp. 7-12; C. RESSORT, in *Retables* 1978, pp. 35-38 cat. 23; ROWLANDS 1996, p. 57 nota 17; LEE ROBERTS 2009, p. 180).

[154] DELUCCA 1997, p. 133; M. MINARDI, in *Due collezionisti* 2002, p. 50 cat. 2.

[155] Su questo trittico si veda ora V. GARIBALDI, in *Galleria* 2015, pp. 381-383 cat. 142. Sulla lunga iscrizione che corre lungo la pedana del trono e tramanda il nome del committente Lucalberto di messer Francesco: MAZZALUPI 2019, pp. 74, 79 nota 83.

[156] DE MARCHI 1999, p. 127.

[157] Il trittico doveva essere coronato da tre tondi con il *Padre Eterno che invia lo Spirito Santo*, l'*Arcangelo Gabriele* e la *Vergine annunciata.* Questi oculi, già passati da Piero Corsini a New York, sono poi transitati da Sarti a Parigi (*Entre tradition* 2008, pp. 210-216). L'idea che i tondi costituissero gli apici della pala di Perugia è stata avanzata da ROWLANDS (1996, pp. 52-53), anche se una prima intuizione in tal senso si deve a Federico Zeri, come riportato dallo stesso Rowlands (ivi, p. 59 nota 27). ZERI (1976[a], I, p. 207 cat. 139) riteneva peraltro che il trittico fosse uno dei «most important works» di Giovanni Francesco da Rimini, da collocare poco dopo il soggiorno in Veneto, dunque nei primi anni del sesto decennio. Una datazione accettabile e condivisa da molti, a partire da ROWLANDS (1996, p. 51) e DE MARCHI (1999, p. 127; *Id.* 2019, p. 116 nota 43), anche se certe somiglianze compositive con la

pittore riminese, che evidentemente doveva essere sempre in cerca di fortuna, lo condussero perfino a Firenze, dove realizzò intorno al 1455 un'ancona con *San Vincenzo Ferrer* per la chiesa del convento femminile di San Domenico del Maglio, ora alla Galleria dell'Accademia di Firenze (inv. 3461)[158]. Un soggiorno forse non brevissimo e che trascorse tra simpatie lippesche e un tentativo di iscriversi alla fazione dei pittori di luce, testimoniato dalla luminosa predella di cui facevano parte il *Cristo morto nel sepolcro tra la Vergine e san Giovanni evangelista e due donatori* di Hannover (Niedersächsisches Landes-museum, inv. 295) e le due *Storie di san Nicola* divise tra Louvre (inv. R.F. 202) e Jacquemart-André (inv. MJAP- P 2241)[159].

Fu attraverso queste tappe non banali che il maestro «IOHANES FRANCISCVS DE ARIMI/ NO» giunse a Bologna, dove nel 1459 firmò la *Madonna col Bambino e due angeli* del Museo di San Domenico, sicuro scomparto centrale di un polittico probabilmente destinato a una delle cappelle possedute dalla famiglia Pepoli in San Domenico[160]. Si trattava di un complesso contraddittorio, caratterizzato da turgori plastici e calligrafismi più ispidi, peraltro associati a scelte decorative di gusto tardogotico, come il fitto puntinato che picchietta sui panneggi o il rigoglioso tappeto di fiori ed

---

Madonna col Bambino del Museo di San Domenico a Bologna, datata 1459, hanno spinto alcuni studiosi (MINARDI 1999, p. 123 nota 30; D. BENATI, in *La quadreria* 2002, p. 58 cat. 7) a proporre una cronologia leggermente più avanzata.

158 La provenienza dal convento di San Domenico del Maglio è certificata da un cartellino visibile sul retro della tavola. L'attribuzione a Giovanni Francesco fu tentata invece da BERENSON (1936, p. 209) e poi confermata da Serena PADOVANI (1971, pp. 11-12, 14, 28 nota 41), che ne orientò la cronologia intorno al 1455. Questo dipinto, perfettamente immerso nella realtà fiorentina, mostra un'evidente vicinanza ai modi di Domenico di Michelino, che peraltro realizzò negli stessi anni un'immagine di *San Vincenzo Ferrer* non dissimile da quella di Giovanni Francesco (Parma, Galleria Nazionale, inv. 432; A. GALLI, in *Galleria* 1997, p. 72 cat. 66).

159 Si tratta, per la precisione, del *San Nicola di Bari che dona le tre palle d'oro alle fanciulle povere* del Louvre e della tavoletta col *San Nicola di Bari che salva dalla decapitazione tre soldati ingiustamente condannati* del Museo Jacquemart-André. Entrambe le scene sono palesemente ispirate alla predella di Giovanni di Francesco a Casa Buonarroti (inv. 68), come si era già accorta Luisa BECHERUCCI (1938, p. 67). Il corretto collegamento tra i due scomparti parigini e quello di Hannover fu colto invece da Zeri (BLONDEL 1975, p. 244) e poi ribadito da ROWLANDS (1996, pp. 50-51, 58 nota 20) e MINARDI (1999, pp. 120-123 nota 31; *Id.*, in *Due collezionisti* 2002, pp. 50-53 cat. 2).

160 Marcello Oretti (*Pitture*, Bologna, BCABo, ms. B. 30, c. 199) vide la *Madonna col Bambino* «pinta su tavola da Giovanni Francesco d'Arimino» in una delle sette cappelle Pepoli in San Domenico, in particolare quella dedicata a San Michele. Tale notizia è di fatto confermata da un'iscrizione contenuta in un foglio incollato sul retro della tavola, in cui si legge che «questa immagine di Maria Santissima […] anticamente riposta in un ricco tabernacolo si venerava col titolo del Rosario in una capella de Signori Pepoli» (il contenuto di tale iscrizione, datata 1769, è trascritto per intero in CAVALCA 2013, pp. 321-322 cat. 6). Queste importanti informazioni non sono però vincolanti e nulla vieta che il polittico firmato da Giovanni Francesco potesse avere in origine una diversa collocazione, magari in un'altra delle cappelle della famiglia Pepoli in San Domenico.

erbette sui cui poggiano i santi già appartenuti al Museo di Zanesville (Ohio)[161]. Nemmeno gli stimoli più moderni riuscirono insomma a «scalzare un'inflessione retrattile, difensiva»[162], a tratti arcaistica. In ogni caso, non mi pare che nei lacerti riconducibili al polittico del 1459 si possa davvero avvertire una nota zoppesca. D'altra parte, anche gli aspetti più aggiornati dei lavori prodotti a Bologna da Giovanni Francesco potrebbero ricondursi alle precedenti esperienze in Centro Italia, tra Perugia e Firenze, piuttosto che a un eventuale influsso dello Zoppo: per esempio, l'evidente mistura di donatellismo e lippismo che connota la *Madonna col Bambino e due angeli* della National Gallery di Londra (inv. 2118), sottoscritta nel 1461[163]. Eppure, in questo dipinto, i nimbi in scorcio assumono uno spessore ben definito e una qualità riflettente che potrebbe derivare dall'osservazione dei solidi dischi metallici esibiti dallo Zoppo nel polittico di San Clemente, che tanto colpirono l'immaginazione di Garelli e di altri maestri locali. Un motivo ripetuto, quale che sia la sua fonte, nel *Battesimo* già Blumenstihl[164], uno dei dipinti più toscaneggianti di

---

[161] I due *Santi apostoli*, probabilmente *San Simone* e *San Taddeo* (M. MINARDI, in *Angeli* 2010, p. 240 cat. 62), resi noti da ROWLANDS (1996, pp. 53, 59 nota 36, 61), sono stati conservati all'Art Institute di Zanesville fino al 2006, per poi passare in asta da Sotheby's (New York, 26 gennaio 2006, n. 27). La loro appartenenza al polittico smembrato del 1459, negata senza motivi convincenti da CAVALCA (2013, pp. 321-322 cat. 6), è stata suggerita da M. MINARDI (in *Il potere* 2001, p. 208 cat. 67) e da D. BENATI (in *La quadreria* 2002, p. 58 cat. 7), ma in Fondazione Zeri si può rintracciare un appunto autografo di Zeri, vergato sul verso della foto della *Madonna* del Museo di San Domenico (inv. 65437): «forse centro del polittico cui appartenevano:/ i 2 Santi di Zanesville/ la cuspide di Brooklyn/ i 2 Santini ex Harris (Cini) e quello Loeser/ (Zeri 1/58)». La ricostruzione dello studioso è molto verosimile e appunto coinvolge, oltre alla *Madonna* di San Domenico (superficie dipinta: 115,5 x 59,5 cm) e i due *Santi* già a Zanesville (*San Simone*: 94 x 30,8 cm; *San Taddeo*: 95,2 x 33 cm), il tondo col *Padre Eterno benedicente e angeli* del Brooklyn Museum di New York (inv. 34.835; diametro: 46,5 cm), il *Sant'Antonio da Padova* già Loeser (29,5 x 11 cm) e i due santini *Tommaso d'Aquino* e *Francesco* già in collezione Cini (inv. 6131, 6132; misure di ciascun pannello: 29,5 x 11 cm). Queste ultime tavolette dovevano ornare quasi certamente i pilieri laterali del polittico; più dubbio è invece che a esse possa aggiungersi il *San Girolamo* già Fesch, recentemente acquisito dalla galleria Motte Masselink di Parigi (M. MINARDI, in *Tableaux* 2011, cat. 1), che mostra misure leggermente diverse (35,7 x 11,8 cm). Secondo una proposta molto convincente di V. MOSSO (in *La fortuna* 2014, p. 195 cat. 16), questo insieme potrebbe essere arricchito de due scomparti di predella, ovvero il *Miracolo dei santi Simone e Taddeo* già Watkin (24,4 x 32,4 cm) e un *Miracolo di san Giacomo Maggiore* della Pinacoteca Vaticana (inv. 309; 25 x 60 cm). Lo stesso studioso ha invece espunto, con argomenti molto particolareggiati, il *Miracolo di san Domenico* dei Musei Civici di Pesaro (34 x 44 cm), la cui pertinenza al polittico del 1459 non è affatto scontata come spesso si ripete (da ultimo: CAVALCA 2013, pp. 321-322 cat. 6). Si tenga conto che la foggia della tavola centrale con la *Madonna*, tutt'oggi conservata nel Museo di San Domenico, è stata gravemente alterata da una sagomatura praticata per trasformare l'immagine in una targa processionale, come ben si evince da uno scatto Alinari conservato presso la Fototeca Zeri (inv. 65437).

[162] MINARDI 1999, p. 120.

[163] Su questa tavola firmata «IOHANES FRANCISCUS DE ARIMI/NO PINXIT MCCCCLXI»: V. MOSSO, in *La fortuna* 2014, pp. 204-205 cat. 18.

[164] Sul *Battesimo* già Blumenstihl, riconosciuto a Giovanni Francesco da RICCI (1903, pp. 69-70) e giustamente ricondotto al suo periodo bolognese da PADOVANI (1971, pp. 14, 29 nota 45): M. MINARDI,

Giovanni Francesco, ma in cui si nota un irrobustimento delle anatomie che non ha precedenti nel catalogo del maestro riminese. Una muscolatura più risentita si riscontra anche nella figura di *Cristo risorto* contenuta entro un'iniziale ritagliata della Pierpont Morgan Library di New York (ms. M.444)[165]: in questa piccola immagine, come nel più impegnativo *Battesimo* Blumenstihl, i ricordi toscani sembrano rivisti attraverso il filtro energetico dello Zoppo. È proprio sotto la lente zoppesca che forse si spiega la manica ammaccata della *Madonna col Bambino* del Walters Art Museum di Baltimora (inv. 37. 488)[166], oppure l'aggressività degli angeli scattanti che portano i pani nella tavola con *San Domenico e il miracolo del pane* (Pesaro, Musei Civici, inv. Polidori 4555)[167], o ancora l'esuberanza volumetrica della *Madonna col Bambino* già in collezione Brancadoro[168]. È indubbio che il vero apice di questa crescita lenta, non sempre univoca eppure inesorabile, sia costituito dalla *Madonna in trono col Bambino* della Narodna Galerija di Lubiana (inv. 1294) [fig. 42][169]. In questo dipinto Giovanni Francesco pervenne a «una grandiosità […] assolutamente inedita»[170] e a una definizione più nitida delle forme, proprio grazie all'azione di un lume terso, di chiara ascendenza pierfrancescana. Ed è significativo che un esito del genere fosse maturato a Bologna, proprio all'inizio del settimo decennio, ossia negli

---

in *Il potere* 2001, p. 210 cat. 68.

[165] Questa iniziale di corale fu brillantemente assegnata alla mano del pittore riminese da PADOVANI (1971, pp. 21-22 nota 16), nonostante la minuscola scritta «DOMINICUS BON» inserita lungo il margine interno della decorazione a girali (sulla problematicità di questa firma, a volte sciolta in favore di Domenico Pagliarolo: MEDICA 1993, pp. 127-128 nota 13).

[166] Non vi è dubbio che la *Madonna* di Baltimora debba risalire al momento bolognese di Giovanni Francesco da Rimini, come ben intuito da PADOVANI (1971, pp. 16, 31 nota 53). Sul dipinto, acquistato da Henry Walters entro il 1915: ZERI 1976[a], I, pp. 207-208 cat. 139.

[167] La tavoletta di Pesaro, tenuta in collezione Malvezzi e poi Hercolani come opera dello Squarcione (D. BENATI, in *La quadreria* 2002, p. 58 cat. 7), fu giudicata «in the manner of Zoppo» da CROWE, CAVALCASELLE (1871, I, pp. 306 nota 2, 349-350 nota 5) e poi assegnata al pittore riminese da Corrado RICCI (1907, p. 103). Sul dipinto: V. MOSSO, in *La fortuna* 2014, pp. 194-195 cat. 16.

[168] Questa *Madonna col Bambino*, già segnalata da ZAMPETTI (1969, p. 193) in collezione Brancadoro a San Benedetto del Tronto, fu definitivamente attribuita al pittore riminese da PADOVANI (1971, pp. 16-17, 31 nota 51). Il dipinto, passato di recente nella galleria Altomani, è stato letto in chiave "squarcionesca" (ROWLANDS 1996, pp. 50, 57 nota 16) soprattutto per la presenza del festone carpoforo, che a dire il vero appare incongruo e molto ripassato.

[169] Sulla *Madonna* di Lubiana, probabile scomparto centrale di un polittico: ZERI 1983[b], pp. 20-21, 100-101 cat. 2; A. DE MARCHI, in *Gotik* 1995, pp. 316-318 cat. 183.

[170] PADOVANI 1971, pp. 15-16. Anche A. DE MARCHI (in *Gotik* 1995, p. 317 cat. 183) e MEDICA (1997, p. 70) hanno messo in risalto la «quieta monumentalità» del dipinto di Lubiana, mettendola in rapporto con la lezione di Piero della Francesca in Emilia.

anni in cui lo Zoppo si mostrava «assai più di Piero che dello Squarcione»[171].

[171] VOLPE 1958, ed. 1993, p. 155.

7. ALTRI LAVORI A BOLOGNA

La Croce dipinta *dei Cappuccini e il* Noli me tangere *di Edimburgo*

Nel convento di San Giuseppe a Bologna, abitato dai frati minori cappuccini[1], si conserva uno dei lavori più significativi dello Zoppo, forse l'emblema più compiuto di quella «mutazione» pierfrancescana che caratterizzò il pittore dopo il suo ritorno in Emilia. Si tratta della *Croce dipinta* (190 x 152 cm) [tav. VIII] che già Cavalcaselle[2] fu in grado di riconoscere come opera tipica di Marco e che dovrebbe coincidere con quel «Santissimo Crocifisso con alcune piccole mezze figure di Santi, che la tradizione dice aver parlato ad una suora Domenicana», da sempre conservato nei locali dell'antico convento di Valdipietra[3]. La scoperta non suscitò comunque

[1] Il monastero venne fondato da una comunità cluniacense nella zona *extra moenia* detta Valdipietra o *Vallis Prede.* Nel 1265 il convento e l'annessa chiesa di Santa Maria Maddalena vennero date in uso a una congregazione di suore agostiniane, che poi passarono alla regola domenicana. Nel 1566 Pio V impose ai servi di Maria di permutare il loro convento di San Giuseppe di Borgo Galliera col convento di Valdipietra, in modo che le domenicane potessero risiedere in un luogo più sicuro. Tale permuta comportò lo scambio dei rispettivi titoli, così la chiesa extraurbana della Maddalena fu dedicata a San Giuseppe. I serviti rimasero nella nuova sede fino al 1797, anno delle prime soppressioni napoleoniche. Nel 1818 il sito fu quindi rioccupato dai cappuccini, che nel frattempo avevano perduto il loro convento di Monte Calvario, sui colli bolognesi, anch'esso requisito dal Demanio. Tra il 1840 e il 1844 i frati decisero di abbattere l'antica chiesa e ne fecero costruire una nuova, sempre intitolata a San Giuseppe sposo. A seguito delle soppressioni imposte dal Regno d'Italia, il complesso venne ancora confiscato e adibito a uso militare, per poi tornare dopo qualche anno ai cappuccini, che lo riaprirono al culto nel 1873 (*San Giuseppe* 2001).

[2] CROWE, CAVALCASELLE 1871, I, pp. 348-349.

[3] Bologna, Archivio provinciale dei FF. MM. Cappuccini di Bologna, *Campione del Convento dei Cappuccini del Monte Calvario di Bologna* (1755-1969), Classe 1, serie 1, b.6/C - n. 1, cc. 225-226. CAVALCASELLE (1871, I, pp. 348-349) vide la croce dello Zoppo nel coro della nuova chiesa dei Cappuccini fuori Porta Saragozza, costruita tra il 1841 e il 1844, in sostituzione del vecchio edificio. Si noti che il *Campione del Convento* (c. 174), alla data 1858, ricorda la presenza di una «pittura a tempra che serve d'ornamento al Cristo, che per tradizione si dice aver parlato ad una monaca Domenicana» e che doveva trovarsi proprio nel luogo indicato da Cavalcaselle, ossia «nel Coretto della Chiesa posto a Settentrione». Questa «pittura a tempra» è appunto il «Santissimo Crocifisso con alcune piccole mezze figure di Santi, che la tradizione dice aver parlato ad una Suora Domenicana […] pitturato nel quattrocento dopo il mille da ignoto autore», che dopo le requisizioni del 1866 venne ricollocato «nella nuova Sagrestia sopra la porta, che mette in Chiesa» (cc. 225-226), dove fu infine segnalato come «Crocifisso in legno attribuito a Marco Zoppo» da padre PAOLO DA MOLINELLA (1916, p. 7). Negli ultimi anni ha preso piede l'ipotesi, avanzata da CAMMAROTA (1997, pp. 306, 448 n. 53, 480 n. 211, 503 n. 53, 746 nn. 978-985) e avallata anche dallo scrivente (BUITONI 2011, p. 82; CAVALCA 2013, p. 125 nota 135; *Ead*. 2018, p. 325; G.A. CALOGERO, in *Piero della Francesca* 2016, p. 126 cat. 28), che questa *Croce* dello Zoppo potesse corrisponde al «Crocifisso antico con teste alle estremità» requisito da Santa Maria della Carità per conto dell'Accademia di Belle Arti e poi ceduto ai frati cappuccini nel 1822. Come ha già chiarito DEL MONACO (2018, pp. 97-98 cat. 7), tale proposta è però smentita da un altro passo del *Campione del Convento* (c. 163), da cui si ricava che lo stesso «SS.mo Crocifisso, che la tradizione dice avere parlato ad una Monaca Domenicana» doveva trovarsi nella vecchia chiesa di San Giuseppe di

l'entusiasmo di Cavalcaselle, apertamente infastidito dall'espressività "popolaresca" dei due dolenti («vulgar grimacing face») [tavv. IX-a/b] e dall'aspetto generale della Croce, definita "orribile" («hideous work») e non molto più evoluta rispetto agli esempi di Giovanni di Paolo o addirittura di Simone dei Crocifissi[4]. Quasi un secolo dopo, Eberhard Ruhmer era invece disposto ad ammettere la «severa bellezza» del dipinto zoppesco, che però riteneva ancorato a vecchi «moduli gotici e bizantini»[5]. Questo presunto «carattere arcaico» spingeva lo studioso a collocare la Croce all'inizio degli anni Cinquanta, dunque prima del soggiorno a Padova dello Zoppo[6]. Una lettura che appare tanto più sfocata, se si pensa che Ruhmer era poi in grado di cogliere il «colore fresco e puro» del dipinto, ma anche «quei caratteristici toni di grigio, come sfumati di lavanda» che si ritrovano nel polittico di San Clemente[7]. Molto più calzanti sono piuttosto i riferimenti proposti da Lilian Armstrong[8], in particolare il richiamo ineccepibile al *Crocifisso* bronzeo realizzato da Donatello per la Basilica del Santo [fig. 40-a], che senza dubbio costituì il modello ideale per la *Croce* zoppesca. Le somiglianze tra le due figure sono impressionanti e si spingono fin nei minimi dettagli: le ciocche di capelli che ricadono sulle clavicole ossute, la labbra schiuse a spirare l'ultimo respiro, la linea slanciata del corpo, enfatizzata dal perizoma talmente succinto da non interrompere la *silhouette* anatomica [figg. 40-b/d][9]. Questa innegabile dipendenza nei confronti del prototipo scultoreo, che

---

Valdipietra già nel 1818, cioè quando i frati cappuccini presero possesso del sito. Riprende dunque vigore l'ipotesi sostenuta da BIAGI MAINO (2007, pp. 23-24), ovvero la presenza *ab antiquo* della *Croce* zoppesca nei locali del convento fuori Porta Saragozza, che fino al 1566 fu peraltro abitato da una comunità di suore domenicane. Il fatto che secondo tradizione la Croce quattrocentesca dello Zoppo avesse parlato proprio a una sorella domenicana, non solo rafforza questa idea, ma ci fornisce forse un indizio sulla sua primitiva funzione, poiché è molto credibile che il dipinto fosse collocato all'interno del coro delle monache, in prossimità della *grata monialium* oppure sulla mensa d'altare (su questi spazi della religiosità femminile e sulla collocazione di croci dipinte al loro interno si veda il fondamentale studio di ZAPPASODI 2018, in part. pp. 15-38).

[4] CROWE, CAVALCASELLE 1871, I, p. 349 nota 1.

[5] RUHMER 1966, pp. 22-23, 57. Questa assurda lettura in chiave «post-bizantina» della *Croce* dello Zoppo fu riproposta da RUHMER (1993, p. 39) anche al convegno tenutosi a Cento molti anni dopo l'uscita della sua monografia.

[6] RUHMER 1966, p. 57.

[7] *Ibid.*

[8] ARMSTRONG 1963, ed. 2003, I, pp. 5-6; *Ead.* 1976, pp. 48, 343 cat. 2. Molto meno persuasivo appare il confronto proposto dalla studiosa, ma che le fu suggerito da R. Wittkover, con la *Crocifissione* affrescata da Andrea del Castagno in Sant'Apollonia a Firenze (ivi, p. 49).

[9] L'idea davvero curiosa che il drappo metallico intorno ai lombi del *Crocifisso* del Santo sia un elemento posticcio aggiunto in epoca barocca ha goduto di un immenso credito negli studi (si veda l'impressionante elenco bibliografico fornito da CAGLIOTI 2008[a], pp. 85 nota 6, 90-91 note 41-43), ma è stata più che giustamente contestata da GASPAROTTO (2001, pp. 84-85, 87 note 19-20), CAVAZZINI (2005,

ancora una volta dimostra con quanta perspicacia lo Zoppo seppe guardare e assimilare il linguaggio di Donatello, costituisce un punto di riferimento imprescindibile per una corretta datazione della *Croce* di San Giuseppe, che deve per forza risalire a una fase successiva rispetto al tirocinio padovano del pittore.

A provarlo è un altro dettaglio, ovvero il motivo del manto che avviluppa il braccio sinistro dell'Evangelista [fig. 40-h], che lo Zoppo utilizzò anche in altri dipinti, per esempio nel *Cristo morto* della National Gallery di Londra [fig. 48]: questa idea così peculiare sembra derivare dal *Cristo morto sorretto da due angeli* del Museo Cristiano di Esztergom (inv. 55.240) [fig. 40-g], ormai nota per essere una delle poche tavole certamente riconducibili all'attività patavina di Filippo Lippi[10], tanto da essere letteralmente plagiata da Giorgio Schiavone nella cimasa del polittico eseguito per la cappella Roberti in San Nicolò a Padova (Londra, National Gallery)[11], oltre che da un altro pittore (forse lo stesso Squarcione) che eseguì la perduta *Imago pietatis* del Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino (inv. 1472)[12]. Rispetto al «manierismo gratuito»[13] e un po' superficiale di queste derivazioni prodotte in ambito squarcionesco, lo Zoppo dimostra di comprendere meglio certe qualità organiche del panneggio lippesco, sempre animato da una luce sinuosa e da spessi solchi alveolari. È indubbio che Marco conoscesse molto bene il prototipo di fra' Filippo ed è altrettanto

---

pp. 164-165 cat. 23) e dallo stesso CAGLIOTI (2008[a], pp. 61-68, 90-96 note 40-70; *Id*. 2014, pp. 56-57, 93 nota 111). Resta il fatto che il velo succinto che ricopre le pudenda del Cristo dipinto dallo Zoppo può trovare un ottimo e forse più puntuale termine di confronto nel piccolo crocifisso stretto tra le mani del *San Francesco* dell'altare maggiore [fig. 40-c], il cui perizoma aderente appare più composto e meno svolazzante, ma è fermato alla vita da un nodo laterale che crea una lunga spaccatura sulla gamba e lascia comunque allo scoperto le forme del corpo.

[10] Il *Cristo morto* di Esztergom è stato attribuito a Lippi da Andrea DE MARCHI (1996[b], pp. 7-8), che ne ha individuato anche l'originaria provenienza padovana, proprio sulla base delle derivazioni più o meno letterali che ne trassero i pittori della cerchia di Squarcione, tra cui appunto lo Schiavone. Secondo De Marchi, la fortuna di questo dipinto potrebbe spiegarsi solo con una collocazione di prestigio, che gli permise di essere «così accessibile da venire studiato e copiato attentamente», anche a distanza di anni dalla sua realizzazione (ivi, pp. 9-10): l'ipotesi suggerita è che la tavola di Esztergom potesse figurare al centro di un altarolo destinato all'armadio delle reliquie nella sagrestia del Santo, per la cui decorazione Lippi fu in effetti pagato il primo luglio del 1434 (Vedi *supra*, p. 25 nota 52).

[11] DE MARCHI 1996[b], pp. 7-8. Sulla cimasa di Londra e più in generale sul polittico Roberti dello Schiavone: CALLEGARI 1997, ed. 1998, pp. 63-76; R. BILLINGE, in *Mantegna* 2006, pp. 216-218 cat. 37.

[12] DE MARCHI 1996[b], p. 8. Secondo lo studioso, l'*Engel-pietà* già a Berlino denoterebbe una «conoscenza diretta del dipinto di Esztergom o di almeno un altro testimone interposito» diverso dalla versione londinese di Schiavone, che potrebbe far supporre l'esistenza di un perduto modello intermedio eseguito dallo Zoppo nella bottega di Squarcione (*ibid*.). È comunque certo che lo Zoppo conoscesse il dipinto di Lippi, il cui ricordo agisce chiaramente sia nell'*Imago pietatis tra san Giovanni Battista e san Girolamo* della National Gallery di Londra (inv. 590), sia nel più tardo *Cristo morto sorretto da angeli* dei Musei Civici di Pesaro (inv. Polidori 4546).

[13] Ivi, p. 8.

evidente che dovette ricordarsene al momento di dipingere la *Croce* di Bologna: non mi pare un caso che anche la *Vergine dolente* regga bene il confronto con un'altra tavola attribuita a Lippi, ovvero il *San Giovanni Evangelista* della collezione Alana, che verosimilmente doveva affiancare proprio la *Pietà* di Esztergom[14].

Le tre figure della *Croce* zoppesca sono plasticamente articolate nello spazio e la loro smaccata modernità convive liberamente con la brulicante trama vegetale ottenuta grazie a un paziente lavoro di granitura e punzonatura sulla lamina dorata. Anche questa modalità decorativa rimanda al variegato universo squarcionesco e aveva forse ragione la Salmazo a suggerire che possa esistere una relazione tra questi elaborati interventi «eseguiti con i punzoni […] e i disegni per i tessuti che di certo lo Squarcione, "sartor et recamator", doveva produrre e conservare nel suo studio»[15]. Colpisce soprattutto la volontà di abbinare un'aggressiva ricerca volumetrica e una raffinata pulsione esornativa, di antica ascendenza lagunare, che trova un precedente immediato nella vigorosa ed elegante *Madonna col Bambino* del Walters Art Museum [fig. 40-i] e un possibile parallelo nella precoce *Madonna* Huldschinsky del giovane Crivelli, ora conservata al Museo di San Diego (inv. 1947.3) [fig. 40-j][16].

È indiscutibile che la *Croce* dei Cappuccini presupponga una dimestichezza profonda coi più avanzati modelli pittorici e scultorei studiati a Padova dallo Zoppo, ma ciò non esaurisce tutti i suoi valori di stile. Anche questo «*Crocifisso* bellissimo», così come il polittico di San Clemente, manifesta «un'ascendenza franceschiana diretta»[17] e del tutto estranea all'apprendistato squarcionesco, dunque frutto esclusivo della «precoce e nobile meditazione di Marco sui modelli di Piero», che egli ebbe evidentemente modo di studiare a Bologna e forse a Ferrara[18]. Ho già discusso le ragioni profonde che sostengono questa visione critica, scaturita in prima istanza dalle osservazioni di Longhi e poi precisata con fondamentali argomenti da Carlo Volpe. Una lettura che ha goduto di un meritato consenso e che ha sempre fatto leva sulla tenera luminosità della *Croce* di San Giuseppe, generalmente lodata dalla

---

[14] È stato sempre DE MARCHI (1996[b], pp. 9-10) a suggerire che il *San Giovanni* Alana, attribuito a Lippi da CHRISTIANSEN (1985, pp. 338-343), potesse fungere da scomparto laterale dell'*Imago pietatis* del Museo di Esztergom. Sulla tavola Alana si vedano: RUDA 1993, pp. 62-63, 368-369 cat. 4; L. BELLOSI, in *The Alana* 2011, II, pp. 156-158 cat. 24.

[15] DE NICOLÒ SALMAZO 1999[b], p. 164.

[16] Sulla *Madonna* crivellesca del San Diego Museum of Art si veda il recentissimo studio di MARCIARI (2015, pp. 70-76), che però propone una datazione intorno al 1468, a mio avviso troppo avanzata per il dipinto.

[17] LONGHI 1940, ed. 1956, p. 139.

[18] VOLPE 1979, ed. 1993, p. 150 nota 1.

critica[19]. Semmai si potrebbe riaprire il discorso relativo alla cronologia, poiché non sono così persuaso che l'esecuzione della *Croce* debba per forza precedere quella del polittico di San Clemente. Si tratta di un luogo comune ripetuto fino a tempi recenti, ma che si è a lungo basato su una serie di considerazioni opinabili e perfino su dati inesatti[20], per esempio la datazione ritardata dello stesso polittico del Collegio di Spagna, che Ruhmer aveva fissato in maniera del tutto arbitraria intorno al 1465[21]. Certo non ha giovato il giudizio esageratamente negativo di Cavalcaselle, convinto di trovarsi di fronte a una *Croce* arcaica, «in the old Siennese form»[22]: una valutazione che ha trovato eco perfino negli studi di Ruhmer e della Armstrong[23], ma che non tiene conto delle qualità intrinseche del lavoro di intaglio[24] e che co-

[19] PALLUCCHINI 1956-1957, I, pp. 149-150; ARMSTRONG 1976, p. 343 cat. 2; BACCHI 1984, p. 289; BENATI 1984, p. 158; LUCCO 1987, p. 241; BIAGI MAINO 1993, p. 63; *Ead.* 2007; MEDICA 2007, p. 9; G.A. CALOGERO, in *Piero della Francesca* 2016, p. 126 cat. 28.

[20] Una datazione della *Croce* intorno al 1457-60, comunque in anticipo rispetto al polittico del Collegio di Spagna, è stata sostenuta dalla ARMSTRONG (1963, ed. 2003, I, pp. 5-6; *Ead.* 1976, pp. 49, 343 cat. 2), ma c'è da dire che la studiosa stringeva un rapporto un po' troppo forzato con la *Crocifissione* disegnata sul *recto* del foglio Santarelli degli Uffizi (inv. 59 S/1123 E). Anche VOLPE (1979, ed. 1993, p. 150 nota 1) pensava di fatto che la *Croce* fosse «il primo risultato» della conversione pierfrancescana dello Zoppo a Bologna, idea condivisa in seguito da BACCHI (1984, p. 289), LUCCO (1987, p. 241), BIAGI MAINO, MEDICA (2007) e da CAVALCA (2013, p. 111; *Ead.* 2018, pp. 325-326).

[21] RUHMER 1966, p. 75. Lo stesso VOLPE (1979, ed. 1993, p. 151 nota 1), che pure riteneva controversa la soluzione cronologica prospettata da Ruhmer, non riusciva a trovare un migliore *ante quem* del 1466 iscritto sulla tela della Compagnia dei Lombardi di Tommaso Garelli (su quest'ultimo dipinto: CALOGERO 2012, pp. 86-87; *Id*. 2019[b]; CAVALCA 2013, pp. 328-329 cat. 14). Una buona sintesi del complesso dibattito sorto intorno alla datazione del polittico zoppesco è fornita da BIAGI MAINO (1993, pp. 61-65), da integrare con CALOGERO (2016, pp. 28-30).

[22] CROWE, CAVALCASELLE 1871, I, p. 349 nota 1.

[23] RUHMER (1966, p. 57) proponeva un'inverosimile datazione all'inizio degli anni Cinquanta, cioè prima del soggiorno padovano dello Zoppo. Anche se è incredibile a dirsi, lo studioso citava tra i possibili modelli di Marco la *Croce* di Talamello di Giovanni da Rimini e perfino quella di Giunta Pisano in San Domenico a Bologna. Anche la ARMSTRONG (1963, ed. 2003, I, p. 5; *Ead.* 1976, p. 47), sebbene riconoscesse l'aspetto moderno e donatelliano delle figure dipinte dallo Zoppo, era persuasa che la *Croce* dei Cappuccini rispecchiasse nel complesso un «archaic format» o «very conservative format».

[24] La ARMSTRONG (1976, p. 47 nota 2) accostava la *Croce* dello Zoppo, almeno dal punto di vista del formato, ai modelli di Giovanni da Modena e di Michele di Matteo (si vedano, per esempio, le *Croci* inv. 7166 e 1370 della Pinacoteca Nazionale di Bologna). Le somiglianze sono evidenti, anche perché la tipologia dell'oggetto lascia poco spazio alle novità, ma si possono comunque notare certi accorgimenti che finiscono per distanziare la *Croce* dello Zoppo dai precedenti più tradizionali e "gotici" richiamati dalla studiosa: a parte la regolarizzazione della polibatura, la lunghezza dei bracci appare ridotta, in modo da conferire all'insieme un aspetto più proporzionato. Nello stesso senso si potrebbe leggere la scelta di aumentare in larghezza le dimensioni del tabellone centrale, in modo da non penalizzare le intenzioni plastiche del pittore e rendere più credibile la rotazione del corpo esanime del Cristo. È evidente che l'adozione di accorgimenti così sottili su uno schema altrimenti collaudato ed evidentemente caro alla committenza debba presupporre la disponibilità

munque non può davvero servire per stabilire una corretta cronologia del dipinto. Carlo Volpe, seppure in termini pienamente positivi, riteneva che la *Croce* fosse «il primo risultato» della riflessione su Piero condotta dallo Zoppo dopo il suo ritorno in Emilia[25], ma io credo che lo studioso fosse appunto affascinato dalla purità abbagliante del dipin-to dei Cappuccini, che quasi non risente di quelle «peripezie del modellato e dei profili» così evidenti nel *retablo* di San Clemente[26]. D'altronde, anche Bacchi ha notato nella *Croce* una «solida nettezza dell'impianto formale prossima a Piero più di quanto non siano le fulgide ma già divaganti invenzioni» del polittico del Col-legio di Spagna[27]. È una constatazione che non si stenta a condividere, ma che si può leggere benissimo in senso inverso, perché questa chiarezza di impianto può essere il frutto di una progressiva depurazione da certi stilemi di marca padovana, in verità più evidenti nella pala di San Clemente: basterebbe confrontare le fisionomie pungenti, quasi ferine, del Redentore e dell'angelo che occupano gli oculi del polittico [figg. 40-l/n] e la mite selvatichezza del Cristo crocifisso dei Cappuccini [fig. 40-m], che trova semmai un paragone più stretto nel «luminoso Cristo ortolano» della National Gallery di Edimburgo (inv. 1719; 33,5 x 24,5 cm) [tav. XII; fig. 40-p][28], davvero un suo gemello risorto, con le stesse ciocche di capelli che ricadono fluenti sulle spalle e la folta peluria della barba, non più resa in una lega di metallo. La coincidenza stilistica tra il *Noli me tangere* di Edimburgo e la *Croce* di San Giusep-

---

dell'intagliatore ad adattarsi alle peculiari esigenze di un pittore come lo Zoppo. Alla luce di queste considerazioni è quasi ovvio pensare a un'ulteriore collaborazione con il *partner* di sempre, ovvero Agostino De Marchi, a cui peraltro non disdice l'alta qualità delle modanature e soprattutto l'inserimento di floridi serti fogliacei ai quattro angoli di intersezione della *Croce*, che sembrano davvero rispondere a quel gusto fiammeggiante così tipico del maestro cremasco.

[25] VOLPE 1979, ed 1993, p. 150 nota 1.

[26] Ivi, p. 151 nota 1.

[27] BACCHI 1984, p. 289.

[28] LONGHI (1934, ed. 1956, p. 27). Fu proprio LONGHI (ivi, p. 96 nota 53) ad assegnare il *Noli me tangere* allo Zoppo nel 1918, quando ancora si trovava in collezione Campi a Firenze. Dopo vari passaggi, il dipinto fu acquistato nel 1928 dalla National Gallery di Edimburgo (*Catalogue* 1957, p. 307), dove in effetti risulta segnalato negli indici di BERENSON del 1932 (p. 608). Il pannello (33,50 x 24,50 cm) è stato a volte indicato come possibile scomparto di predella (*Id*. 1968, p. 457; ARMSTRONG 1976, p. 350 cat. 5), ma l'ipotesi è smentita dal fatto che la tavola presenta una venatura verticale. È più probabile che si tratti comunque di un dipinto autonomo oppure della valva di un dittico. Lo stato di conservazione appare molto precario e certo non deve avere aiutato l'energica pulitura effettuata negli anni Cinquanta (*Catalogue* 1957, p. 307, RUHMER 1966, p. 72; ARMSTRONG 1976, p. 350 cat. 5), che servì a rimuovere alcune ridipinture antiche, come l'aggiunta piuttosto curiosa che aveva trasformato la blusa color indaco di Cristo in una tunica lunga fino alle caviglie: esiste peraltro uno scatto del 1925, conservato anche in Fototeca Zeri a Bologna (inv. 65055), che mostra l'aspetto della tavola prima di questo intervento di restauro. Sul verso della stessa fotografia è inoltre vergata una nota anonima che segnala una presunta provenienza dalla collezione Amadeo, di cui però non ho trovato riscontro.

pe è peraltro evidente, tanto che il volto di Maria Maddalena [fig. 40-r] appare plasticamente arrotondato come quello dei due dolenti di Bolo-gna [figg. 40-e/o], a esprimere il medesimo nitore formale, fatto di geometrie con-chiuse e perfettamente leggibili. Si tratta del momento di massima adesione dello Zoppo al linguaggio pierfrancescano, in cui i ricordi di Padova vengono ormai trasfigurati dall'azione di una luce tersa e vivificante, che compatta i volumi, rischiara le carni e impreziosisce le ombre di tenui riflessi: un modo più dolce di fare pittura, che può toccare apici di vero lirismo, come la macchia opalina che si raggruma sul petto enfiato del Cristo moribondo sulla Croce. Il polittico di San Clemente, con la sua sfolgorante predella, costituisce piuttosto il punto d'avvio di questa nuova fase [fig. 41-a], che toccò il suo acme nella prima metà degli anni Sessanta: e fu così che lo Zoppo divenne, almeno per un tratto, un vero alfiere padano della «pittura di luce» o comunque uno dei primi a coltivare in Emilia «una forma dello spazio […] arieggiato da un tenero clima»[29] e gentilmente pervaso da quel «lume di primavera che su tutto si stende, trascorre, soffia e si proietta» [figg. 41-b/c][30].

La Leggenda del re morto

A questo momento bolognese e pierfrancescano appartiene senz'altro una tavola segata in epoca imprecisata e oggi divisa tra il County Museum di Los Angeles (M.81.259.1; 52 x 69,8 cm) [tav. X; fig. 43-c][31] e una collezione attualmente sconosciuta [tav. XI][32]. I due frammenti vennero pubblicati e idealmente ricongiunti da

[29] VOLPE 1958, ed. 1993, p. 155.

[30] Così scrisse LONGHI (1934, ed. 1956, p. 31) a proposito della pala dell'Osservanza di Francesco del Cossa ora a Dresda.

[31] Da un appunto vergato sul verso di una foto conservata presso la Fototeca Berenson a Villa I Tatti (Hollis n. 671473) si evince che il lacerto oggi a Los Angeles si trovava, tra il 1910 e il 1937, nella collezione di Paolo Paolini e da lì passò alle Ehrich Galleries, dove venne riferita a Ercole de' Roberti (LONGHI 1940, ed. 1956, p. 139). Dopo un passaggio presso Duveen a New York nel 1959, il dipinto entrò nella collezione Ahmanson e venne infine donato al County Museum nel 1981 (P. CONISBEE, in *The Ahmanson gifts* 1991, pp. 83-86 cat. 20; CAROSELLI 1994, p. 123 cat. 18).

[32] Il secondo frammento, «col santo gigantesco, ma come febbricitante, ravvolto in un sudario», fu visto da LONGHI (1940, ed. 1956, p. 139) in una raccolta privata di Milano. A un certo punto la tavola fu acquisita dall'antiquario genovese Ildebrando Bossi (*2ª Mostra Mercato* 1961, pp. n.n.), per poi passare alla Galleria Galeppini (*Tesori d'arte italiana* 1962, p. 55 cat. 486). In seguito, venne battuta all'asta per due volte (Firenze, Sotheby's, 23 ottobre 1974, n. 87; Firenze, Sotheby's, 14 novembre 1978, n. 669) e acquisita da una collezionista di Firenze, presso il quale è rimasta almeno fino al 1994 (CAROSELLI 1994, pp. 29 fig. 23, 122 cat. 18). Sul database online della Fondazione F. Zeri (scheda 26308) viene riportato un ulteriore passaggio in collezione Viezzoli a Genova, forse successivo al 1962.

Roberto Longhi come parte di una predella con le *Storie di san Cristoforo*[33]. Le vistose ridipinture che guastavano il dipinto, stese proprio per camuffare la brutale resecatura, non impedirono a Longhi di riconoscere una delle cose «più antiche e, un tempo, fra le più belle dello Zoppo», purtroppo ridotta a «una larva smozzicata e corrosa»[34]. L'attribuzione e la ricostruzione sono ineccepibili, ma il contenuto iconografico del dipinto è ben più astruso di quello immaginato dallo studioso, poiché si tratta invece della cosiddetta *Leggenda del re morto o del padre frecciato*, un racconto di origine talmudica (IV sec. d.C.) che grazie a diverse raccolte di *exempla* fu popolarissimo anche nell'Italia tardo medievale e rinascimentale, tanto da essere ripreso perfino nei sermoni di Bernardino da Siena[35]. Secondo la versione seguita dallo Zoppo, Salomone in veste di re e sapiente venne chiamato a stabilire chi fosse il legittimo erede di un ricco uomo ormai deceduto e che in vita era stato sposato con un donna fedifraga. Salomone pensò di risolvere la questione col suo proverbiale metodo e dopo aver fatto legare il cadavere a un palo dichiarò che il primo tra i pretendenti che fosse riuscito a centrare il cuore del padre morto si sarebbe palesato come suo unico discendente: un ordine macabro a cui solamente il vero figlio decise di sottrarsi, rivelando così la sua identità[36].

Bisogna poi chiarire che i due frammenti pubblicati da Longhi non fungevano affatto da scomparto di predella e forse nemmeno da fronte di un cassone, come

---

[33] LONGHI 1940, ed. 1956, pp. 139-140, fig. 329.

[34] Longhi pubblicò in prima istanza, cioè negli *Ampliamenti* del 1940 (ivi, p. 139, figg. 327-329), una serie di foto che documentano lo stato dei due frammenti palesemente alterato dai «molti e cattivi restauri» (un analogo materiale fotografico è conservato presso la Fototeca della Fondazione G. Cini a Venezia, Fondo Pallucchini, invv. SDPALL31-9-42-SDPALL31-9-43). Nei *Nuovi Ampliamenti* (1955[a], ed. 1956, p. 184, fig. 420), Longhi ebbe modo di pubblicare un particolare del lacerto di destra finalmente scattivato dalle ridipinture più dozzinali, che dimostrava in pieno la giustezza della sua ricostruzione, poiché la pulitura aveva fatto riemergere una mano "volante" sul bordo sinistro, evidentemente appartenuta a uno dei personaggi dell'altro frammento. Dal dettaglio riprodotto da Longhi e dalle foto d'insieme conservate in Fototeca Zeri a Bologna (invv. 65065-65066, 135486) si può evincere inoltre come i volti fossero stati totalmente rifatti e in alcuni casi addirittura ribaltati, proprio per cancellare ogni continuità col lacerto di Los Angeles.

[35] Lo studio più dettagliato sulla *Leggenda del re morto o del padre frecciato* è quello di STECHOW (1942), che fu anche il primo (*Id.* 1955) a correggere l'errore di Longhi e ad accorgersi del vero contenuto iconografico del dipinto dello Zoppo. Sulle diverse fonti e versioni della leggenda e sulle sue ricadute figurative si vedano anche DELCORNO (1989) e MIZIOLEK (2001).

[36] Si tratta del giovane che compare di spalle sul margine destro del frammento di Los Angeles: dopo aver gettato l'arco in terra, il vero figlio viene riconosciuto ed indicato da Salomone, che lo Zoppo raffigura come un vecchio re seduto su uno scranno, dotato di scettro e corona. Re Salomone viene descritto in maniera analoga anche in una bella incisione con lo stesso soggetto di Baccio Baldini (Londra, British Museum, inv. 1867,1012.653; HIND 1938, ed. 1978, I, p. 46 cat. A.I.52; II-IV, tav. 51). Ben più giovane d'aspetto appare invece in una miniatura del Maestro dei Putti inserita nel frontespizio del secondo volume della *Bibbia italica* di Vindelino da Spira, stampata a Venezia nel 1471 e oggi conservata alla Pierpont Morgan Library di New York (inv. PML 26984).

suggerito varie volte a partire da Stechow[37], ma è probabile che si trattasse piuttosto di una spalliera dipinta: a suggerire quest'ultima ipotesi, già avanzata da Miziolek[38], è soprattutto l'altezza dei due frammenti, un po' superiore rispetto a quella mediamente prevista per le tavole destinate a decorare cofani o forzieri[39]. Che lo Zoppo dovesse essere molto stimato e richiesto anche per questo tipo di produzione tutt'altro che minore, cioè la cosiddetta «pittura di cassone» (nel senso più ampio datone da Paul Schubring[40]), ce lo conferma lui stesso in quella «lettera quasi toccante»[41] spedita il 16 settembre 1462 alla «illustra et excelsa» Barbara Gonzaga: perfino la potente signora di Mantova, che pure si era mostrata «desideroxa» di ottenere da lui «dui para de chofani» entro Natale, avrebbe dovuto mettersi in fila e aspettare che lo Zoppo finisse di «fare uno paro qui a una nostra zitadina, i quali sono molto magnifichi e viràno doxento duchati»[42]. Sappiamo peraltro che nell'estate dello stesso anno, ossia il 27 luglio 1462, Zoppo ricevette da Giovanni Gaspare da Sala cinque ducati d'oro per «unius spalierie cum verduris, bracchiorum sex et unius quarti, cum nostris armis, vipera et uno liocorno»[43]. Dato che il contorno di sfarzose cornici in legno intagliato e gesso dorato era «un ingrediente indispensabile dell'*appeal* complessivo di questi manufatti» d'arredo[44], quasi sempre

---

[37] STECHOW 1955, p. 55. L'idea che i due lacerti ricongiunti da Longhi fossero in origine una fronte di cassone è ribadita da ARMSTRONG (1976, pp. 137-139, 349 cat. 4), P. CONISBEE (in *The Ahmanson gifts* 1991, p. 85 cat. 20) e CAROSELLI (1994, pp. 122-123 cat. 18).

[38] MIZIOLEK 2001, pp. 78-79, 86 nota 74. L'idea è ripresa da VINCO (2018, pp. 420-421).

[39] Il lacerto del County Museum misura 52,1 x 69,9 cm; quello già in collezione Viezzoli 54 x 67,5 cm. Sulla forma e funzione di quelle tipologie che SCHUBRING (1915, ed. 1923, p. 10) classificava come *cornicebilder*, cioè spalliere o tavolati soprastanti, si veda anche VINCO (2018, p. 20).

[40] Sul significato estensivo che Schubring diede alla categoria della «pittura di cassone» si leggano le ottime considerazioni di VINCO (2018, pp. 19-20), che peraltro ha opportunamente richiamato l'attenzione su un passo della *Vita di Dello Delli* in cui VASARI (1550-1568, ed. 1971, III, pp. 37-38) scrive che «si dipignevano in cotal maniera non solamente i cassoni, ma i lettucci, le spalliere, le cornici che ricignevano intorno e altri così fatti ornamenti da camera, che in que' tempi magnificamente si usavano».

[41] LONGHI 1940, ed. 1956, p. 138.

[42] *Regesto* doc. 11.

[43] *Regesto* doc. 10. BUITONI (2011, p. 84) ha fatto notare che il liocorno compariva nel gonfalone del quartiere di Porta Stiera, dove appunto abitava Giovanni Gaspare da Sala (su questo docente di diritto dello Studio di Bologna, discendente di un'illustre famiglia locale, ma fortemente penalizzato dalle posizioni antibentivolesche assunte dal padre, si veda: TUGNOLI 2017). Non credo, come sembra fare BUITONI (2011, p. 84), che la monumentale spalliera pagata allo Zoppo da Giovanni Gaspare, decorata con le armi dei da Sala e un motivo vegetale aniconico, avesse a che fare con i «magnifichi» cofani dipinti nello stesso anno per una «zitadina» bolognese.

[44] DE MARCHI 2018[b], p. 13.

ornati da girali, steli, turgide ghirlande o cornucopie, è facile allargare anche a questo campo così prolifico il sodalizio che doveva legare Marco Zoppo e Agostino De Marchi[45].

Negli stessi anni, a Firenze, Alesso Baldovinetti registrava nel suo *Libro di Ricordi* una serie di pagamenti ricevuti da Giuliano da Maiano per lavori di diversa natura: la pittura di un «cholmo da chamera», il disegno di una «fighura […] chon chavagli» per un letto matrimoniale ordinato da Piero degli Alberti e i cartoni e la coloritura delle tarsie destinate alla Sagrestia delle Messe in Duomo; in altri casi il ruolo si inverte ed è Baldovinetti a dover ricompensare Giuliano per un «cassone di 3 braccia […] con tarsie», oppure «un quadro […] senza cornice»[46], straordinaria dimostrazione di quanto complesso e vitale fosse il rapporto di collaborazione tra i maestri pittori e i colleghi intagliatori, peraltro giocato su un piano paritetico e di assoluta reciprocità.

È davvero difficile stabile se i due frammenti pubblicati da Longhi siano da collegare a una delle tante commissioni ricevute dallo Zoppo nel 1462, anche se l'unica spalliera documentata («cum verduris» etc.) non può chiaramente corrispondere ai due lacerti conosciuti[47]. Una datazione entro e non oltre la prima metà del settimo

---

[45] Il rapporto fiduciario con Agostino De Marchi non impediva ovviamente eventuali collaborazioni con altri maestri di legname: dalla missiva inviata in risposta a Barbara di Brandeburgo, che a sua volta aveva invitato lo Zoppo a recarsi a Mantova per realizzare «dui para de chofani», apprendiamo che Marco aveva appena ricevuto «una vostra litera chon una de m. Zovane de Lucha», che poi dovrebbe essere quel Giovanni «dai Coffani» più volte ricordato nei documenti mantovani (L'Occaso 2005, pp. 48, 55-56 nota 23). È chiaro che in quella specifica occasione Zoppo dovette decorare dei mobili confezionati da maestro «Zovane», ma non mi spingerei ad affermare che questi fosse il «coffanaro di fiducia» dello Zoppo (Vinco 2018, p. 280 cat. 90), perché mi pare difficile che un artefice evidentemente attivo alla corte dei Gonzaga e mai documentato a Bologna potesse fare coppia fissa con lo Zoppo.

[46] Londi 1907, p. 92.

[47] Ruhmer (1966, pp. 35-36, 64, figg. 34-37, tav. I) assegnò allo Zoppo un'altra «pittura di cassone», ossia una tavola con la «lapidazione di due uomini», allora conservata presso la galleria di Luigi Bellini a Firenze. Il dipinto, che lo studioso riteneva erroneamente «opera giovanile dello Zoppo risalente alla seconda metà degli anni '50» (ivi, p. 64), era stato già presentato con questa attribuzione nel corso di un'esposizione antiquariale fiorentina (*2ª Mostra Mercato* 1961, pp. n.n.) e in un altro evento analogo tenuto in Palazzo Grassi a Venezia (*Tesori d'arte italiana* 1962, p. 33 cat. 192). Fu Berenson ad accorgersi (la segnalazione si trova nell'edizione postuma degli indici: 1968, I, p. 132; II, figg. 739-740) che la tavola già Bellini, la cui ubicazione è oggi sconosciuta, dovesse andare in coppia con un pannello pubblicato da Paul Schubring (1915, pp. 353-354 cat. 567, tav. CXXV) come *Giustizia dell'imperatore Traiano*, ma in realtà raffigurante la doppia scena di *Susanna e i vecchioni* e di *Susanna condotta a giudizio*, dunque perfetto antefatto della *Lapidazione* dei due anziani calunniatori (il legame tra le due tavole era noto anche a Zeri, come si evince da una nota autografa sul verso di una fotografia che riproduce la *Storia di Susanna*: Fondazione F. Zeri, inv. 67010). Non vi è alcuna ragione per allargare questo collegamento ineccepibile istituito da Berenson alla spalliera ricongiunta da Longhi sotto il nome dello Zoppo, come sostenuto di recente da Mattia Vinco (2018, pp. 280-281 cat. 90; 420-421 cat. 145): quest'ultimo studioso, forse sulla base di una vecchia indicazione già fornita da Giuseppe Fiocco

decennio è comunque suggerita dai dati dello stile, perché la parentela con la *Croce* di Bologna e il *Noli me tangere* di Edimburgo non lascia dubbi a riguardo, come dimostra la somiglianza davvero impressionante tra il volto boccheggiante del padre frecciato [fig. 40-q] e quello del Cristo dei Cappuccini [fig. 40-m][48]. A ulteriore riprova si possono indicare precisi agganci a quel repertorio di idee bizzarre raccolte nel cosiddetto album Rosebery del British Museum, in cui si ritrovano simili cricche di damerini agghindati all'ultima moda borgognona, ma anche la figura esotica del turcimanno dal lungo turbante, che nella tavola di Los Angeles conversa disinvolto proprio accanto a re Salomone [figg. 43-b/c][49].

La stessa descrizione di Longhi rinvia senza mezzi termini all'ambiente bolognese, dunque all'attività emiliana dello Zoppo, non solo per il «saettatore di profilo, bello come una terracotta steccata di Nicolò dell'Arca», ma soprattutto per «l'accolta stupenda di aristocratici bolognesi, fieri, sarcastici, arrembati sulle gambe e giunture d'acciaio e pronti alle più fredde ferocie come tra Canetoli Ghisilieri Marescotti e Bentivoglio»[50]. Non mancano, in effetti, personaggi davvero indimentica-

---

(*Galleria «Luigi Bellini»* 1966, pp. n.n.), ha infatti ipotizzato che la *Storia di Susanna* resa nota da Schubring e da poco riemersa in asta dalla collezione Goudstikker (New York, Christie's, 29 aprile 2007, n. 2, cm 58,8 x 171,8), la consentanea *Lapidazione dei vecchioni* già Bellini (cm 58,5 x 171,7) e i due frammenti con la *Leggenda del padre frecciato* divisi tra il County Museum di Los Angeles (cm 52,1 x 69,9) e una collezione privata sconosciuta (cm 54 x 67,5) abbiano fatto parte di uno stesso ciclo di spalliere dedicate alla «*Giustizia di re Davide e re Salomone* posto a decorazione della sala di uno dei palazzi di giustizia delle città padane» (VINCO 2018, pp. 280-281 cat. 90). A parte il fatto che il collegamento iconografico tra i due soggetti non è così perspicuo come si vorrebbe credere, anzi costituirebbe un *unicum* senza alcun riscontro, non mi è poi chiaro come si dovrebbe sopperire all'evidente difformità di misure, visto che le due tavole legate alle vicende di Susanna hanno una base superiore ai 170 cm ciascuna, e i due lacerti col giudizio di Salomone, anche se ricongiunti e idealmente risarciti delle parti mancanti, non supererebbero comunque i 140 cm. Soprattutto non vi è alcuna rispondenza stilistica e cronologica tra i tre dipinti: la *Leggenda del padre frecciato* è opera sicura dello Zoppo, da collocare entro e non oltre la prima metà degli anni Sessanta, poiché incompatibile coi successivi lavori prodotti dal pittore nel corso del suo secondo soggiorno in Veneto, dal polittico di Santa Giustina del 1468 alla pala di Pesaro del 1471. Le due storie di Susanna esprimono invece un forte accentro cossesco (tanto che il pannello passato di recente a Christie's ha quasi sempre evocato, da Schubring a Longhi, il nome del maestro ferrarese o della sua immediata cerchia) e addirittura robertiana, dunque estranea allo Zoppo e comunque non anteriore al 1475 circa e a mio giudizio non troppo distante dalla cultura esibita in quegli stessi anni dall'anonimo autore della *Morte del cavaliere di Celano* (Pesaro, Musei Civici; D. BENATI, in *La quadreria* 2002, p. 60 cat. 8) e dal Maestro della pala dei Muratori.

[48] Va notato che anche Lilian ARMSTRONG (1976, pp. 137, 348 cat. 4) si era accorta dei legami tra queste opere, senza però ricavarne una più stringente prossimità cronologica.

[49] La relazione coi disegni del British è indicata un po' genericamente anche da MIZIOLEK (2001, p. 86 nota 74), che però proponeva una datazione della spalliera troppo avanzata, ovvero intorno al 1470 (ivi, p. 76): tempi troppo prossimi alla pala di Pesaro e a una fase stilistica del tutto diversa da quella a cui appartengono i due frammenti con la *Leggenda del padre frecciato*.

[50] LONGHI 1940, ed. 1956, p. 140.

bili: il boiardo pasciuto che si regge la cinta e assiste indifferente all'orrenda tenzone; la iena rabbiosa, già puntata sui piedi e pronta a scoccare la prima freccia; i mocciosetti che si stringono impauriti, eppure attratti dalla violenza dell'azione. E poi la schiera di cortigiani sussiegosi, tutti colti in atteggiamenti diversi, con teste scorciate di trequarti, volti di profilo e pose frontali [fig. 43-h], come se Zoppo sapesse che in «ogni storia la varietà sempre fu ioconda» e si sforzasse di comporre in modo «che in niuno sia un medesimo gesto o posamento che nell'altro»[51]. Questa aderenza a certi dettami contenuti nel *De pictura* è sicuramente consona a un pittore avveduto come lo Zoppo e spesso in contatto con committenti culturalmente avanzati[52], ma anche in questo caso si può affermare che l'esempio di Piero dovette giocare un ruolo cruciale, soprattutto per comprendere che l'ornato non è semplice

---

[51] ALBERTI, *De pictura*, ed. 1973, pp. 68-70; ed. 2011, pp. 277-278. Il passo del *De pictura*, molto famoso, suona così: «Ma in ogni storia la varietà sempre fu ioconda, e in prima sempre fu grata quella pittura in quale sieno i corpi con suoi posari molto dissimili. Ivi adunque stieno alcuni ritti e mostrino tutta la faccia, con le mani in alto e con le dita liete, fermi in su un piè. Agli altri sia il viso contrario e le braccia remisse, coi piedi agiunti. E così a ciascuno sia suo atto e flessione di membra». Nella versione latina, Alberti aggiunse un'ulteriore raccomandazione in fatto di *compositio*, con particolare riferimento al numero massimo di personaggi da inserire in un gruppo di figure, proprio allo scopo di assicurare la *concinnitas*: «Meo quidem iudicio nulla erit usque adeo tanta rerum varietate referta historia, quam novem aut decem homines non possint condigne agere» (ALBERTI, *De pictura*, ed. 1973, p. 71). È da notare che quest'ultimo precetto venne accolto e divulgato da Filarete nel libro XXIV del suo trattato: «Detto a bastanza secondo el parere mio, ora è da vedere come si debbono componere le storie e anche l'attitudine che vogliono avere, secondo il nostro proposito. Sì che, quando tu hai a fare una storia, ingegnati d'accomodarla il più che tu puoi a quello per che tu la fai. E non troppo ti curare di offuscarla di troppe figure, perché la storia non vuol passare più che nove figure, più tosto di meno, se già non fusse una battaglia, o una giustizia, o una caccia» (AVERLINO, *Trattato*, ed. 1972, II, lib. XXIV, p. 672; BERTOLINI 2010[a], p. 132). Senza voler forzare troppo la mano, perché potrebbe trattarsi di una pura coincidenza, si può notare che lo Zoppo divise la sua *historia* in due gruppi composti da nove figure ciascuno, la corte di Salomone da un lato e i vari personaggi che partecipano o assistono alla gara di tiro con l'arco dall'altro.

[52] A questo proposito, mi sembra importante ricordare la seguente considerazione di Alessandro CONTI (1987, p. 276): «se non lettore del testo albertiano volgarizzato, Marco Zoppo fu certamente partecipe alle discussioni che, sulla scorta del *De pictura*, dovettero animare le botteghe più moderne e gli umanisti in cerca di quadretti che le frequentavano». Non è forse un caso che Filarete, amico dello Zoppo e suo compagno di conversazioni artistiche, avesse riutilizzato quasi alla lettera intere parti del *De pictura* nel suo trattato (sui forti debiti di Filarete nei confronti del testo albertiano: TIGLER 1963, pp. 172-175; SPENCER 1965, I, p. 313 nota 6; BAXANDALL 1971, ed. it. 1994, p. 176 nota 31; BERTOLINI 2010[a]). Sulla circolazione del *De pictura* è necessario rimandare agli scritti di Lucia Bertolini: la studiosa, oltre ad aver dimostrato l'anteriorità della stesura volgare rispetto a quella latina (*Ead*. 2000), ha giustamente sottolineato che «la tradizione in lingua moderna dell'opera albertiana dovette essere più ampia» di quanto farebbe sospettare il terzetto di testimoni superstiti e che la stessa «penetrazione del trattatello pittorico in volgare nell'ambiente degli artisti per i quali fu pensato» (*Ead*. 2010, p. 130) fu certamente più estesa di quanto generalmente si ammetta (in proposito si veda anche: *Ead*. 2006; *Ead.* 2011, pp. 37-58).

copia, ma *varietas* di forme geometriche e direzioni di moto[53]. Non sappiamo cosa dipinse il maestro di Borgo a Bologna, ma se il suo soggiorno cadde davvero nei primi anni Cinquanta e dunque ai tempi della legazione di Bessarione, si può anche immaginare una commissione del gran cardinale niceno, magari uno di quei cortei eminenti come la parata di sacerdoti e dignitari greci che accompagna l'imperatore Eraclio nell'*Esaltazione della Croce* ad Arezzo [fig. 43-g], con la sua infilata di cappelli turriti a tronco di cono, ritagliati come tessere cromatiche sull'azzurro del cielo. In una scena del genere, se mai ci fu, si sarebbe ammirato il supremo impianto prospettico invaso di luce zenitale, ma anche altri aspetti più immediati e vistosi: ad esempio, la sontuosità delle vesti più ricercate ed esotiche, che in Piero danno sempre vita a variopinti teoremi euclidei, senza per questo cedere sul piano dello splendore mimetico. Sarà pure un caso, ma certo colpisce che il re Salomone raffigurato nella stessa posa del san Sigismondo di Rimini [fig. 43-e] indossi poi una pellanda di broccato blu e oro [fig. 43-f] poco meno sontuosa della veste sfoggiata dall'enigmatico gentiluomo che assiste alla *Flagellazione* di Urbino, quindi in linea coi più raffinati prodotti dell'*haute couture* ponentina[54].

E se non Piero, possiamo essere certi che Bessarione chiamò a Bologna un suo stretto "creato", ovvero quel «Gallassius ferrariensis, ingeniosus iuvenis» che nel 1455 dipinse l'*Assunzione della Vergine* sul muro di una «capellam novam» addossata all'antica rotonda di Santa Maria del Monte[55]. Si tratta di uno di quei «monumenti fondamentali» purtroppo distrutti e la cui «sparizione irrimediabile» rende ancor oggi sfuggente la genesi del rinascimento pittorico bolognese[56], anche se in questo caso si può almeno contare su alcune descrizioni molto accurate, come

---

[53] Su questo punto si veda BAXANDALL (1971, ed. it. 1994, p. 177). D'altra parte, lo stesso studioso (ivi, p. 176) era convinto che Piero della Francesca e Mantegna fossero i due pittori albertiani *par excellence* ed è plausibile che lo Zoppo, anche sulla scia di questi suoi idoli figurativi, volesse porsi certe problematiche teoriche. Sui rapporti tra Piero e Alberti si leggano le pagine ormai classiche raccolte nel volume postumo di FOCILLON (1952, ed. it. 2004, pp. 69-93) e le altrettanto imprescindibili valutazioni espresse da BELLOSI (1992) nel celebre saggio sulla formazione del pittore di Borgo. Sulle consonanze tra Mantegna e Alberti si vedano almeno: MURARO (1965), CHRISTIANSEN (1994) e STEINBERG (1994).

[54] Mi piace richiamare, a questo proposito, un celebre passo del *Piero della Francesca* di LONGHI (1927, ed. 1963, p. 27): «l'abito di broccato azzurro e oro del ministro anziano non ha che un paragone nella pittura europea di quei tempi: intendo l'abito del cancelliere Rolin, dipinto, circa vent'anni innanzi, da Giovanni Van Eyck».

[55] Queste informazioni sull'impresa commissionata da Bessarione in Santa Maria del Monte sono tramandate dalla *Cronica* quattrocentesca del frate domenicano Girolamo BORSELLI (*Cronica*, ed. 1912, XXIII/II, p. 92). Un buono studio per approfondire la questione è senz'altro quello di LOLLINI (1990). Per una ricognizione completa delle fonti locali che descrivono il dipinto di Galasso si veda anche CAMMAROTA (2002, pp. 27, 31-32). I documenti, le notizie storiche e la bibliografia essenziale sulla sfuggente figura di Galasso di Matteo di Piva da Consandolo sono raccolte in TOFFANELLO 2010, pp. 241-242.

[56] VOLPE 1958, ed. 1993, p. 154.

quelle di Pietro Lamo e Marcello Oretti, che lasciano immaginare tutte quelle qualità moderne e "pierfrancescane" poi riprese e sviluppate dallo Zoppo: è difficile trattenere l'entusiasmo quando si legge, ad esempio, della schiera degli apostoli attorno al feretro della Vergine, raccolti «in varie atitudini e tuti in scorci»[57], oppure della straordinaria carrellata «di uomini illustri di que' tempi cioè il Pontefice Eugenio Quarto, ed il Cardinale Ludovico Bessarione Greco […] Nicolò Perotto che fu Arcivescovo Sipontino, il famoso Graziano Monaco Cassinense con altri letterati di quel secolo ritratti al naturale» e nobilmente ammantati con «guarniture di vestiarii di estrema diligenza»[58]. Oretti ricorda inoltre che «tale storia era figurata in una strada con veduta di bellissime fabbriche», dettaglio che alla mente di Volpe evocava addirittura «una sorta di Domenico Veneziano rifiorito in queste già spaziose contrade»[59], vale a dire un primo «pittore di luce» trapiantato a Bologna.

Stabilire quale sia stato il vero ruolo di Galasso di Matteo Piva nella formazione di un nuovo e più radioso indirizzo artistico locale, subito rilanciato dallo Zoppo, è impresa molto rischiosa, perché non è rimasta nessuna opera sicura di questo maestro tanto celebrato dalle fonti. Se però avesse ragione Benati a riferirgli, anche sulla base di un'antica e insistente tradizione, la *Deposizione di Cristo* della Pinacoteca Nazionale di Ferrara (inv. 38), a cui aggiungere alcune Madonne dal sorriso «eginetico» o «dagli occhi ammiccanti»[60], si avrebbe allora un materiale abbastanza significativo

---

[57] LAMO, *Graticola*, ed. 1996, pp. 66-67.

[58] M. Oretti, *Notizie*, Bologna, BCABo, ms. B. 123, c. 237. Già frate BORSELLI (*Cronica*, ed. 1912, XXIII/II, p. 92) sottolineava questo particolare aspetto del dipinto di Galasso: «Historiam ibi pictam assumptionis Virginis cum aliis figuris, et maxime cum naturali effigie». Anche LAMO (*Graticola*, ed. 1996, pp. 66-67) descriveva con competenza tecnica da pittore «le carni […] fatte a olio» e il sembiante dello stesso Bessarione «ritrata dal naturale […] con un suo segretario, nominato il Perotto».

[59] VOLPE 1958, ed. 1993, p. 165 nota 9.

[60] VENTURI (1914, pp. 504-506) fu il primo a collegare stilisticamente la serie di Madonne «dal sorriso che potrebbe dirsi *eginetico*» (l'elenco completo di questo gruppo più o meno unitario è fornito da D. BENATI, in *Pinacoteca* 2004, p. 188 cat. 58) e la *Deposizione* proveniente dalla chiesa ferrarese del Corpus Domini, poi passata in collezione Costabili e quindi giunta alla Pinacoteca Nazionale di Ferrara (A. MAZZA, in *La Pinacoteca* 1992, pp. 59-62 cat. 65). Lo stesso VENTURI (1931, p. 22) finì per attribuire questo *corpus* di opere a «un anonimo maestro ferrarese seguace di Piero della Francesca» e a ritenere plausibile il nome di Galasso, tradizionalmente legato alla *Deposizione* del Corpus Domini (CITTADELLA 1782, II, p. 207; LADERCHI 1838, pp. 23-24; CROWE, CAVALCASELLE 1871, I, p. 515 nota 3). Nonostante i pareri alternativi di LONGHI (1934, ed. 1956, pp. 20-21) e di altri (RUHMER 1958, pp. 8, 52 nota 19; FERRETTI 1982, p. 501 nota 13; LIPPINCOTT 1989, p. 138 nota 62), l'ipotesi di Venturi è stata rilanciata, con nuove argomentazioni e l'autorevole avallo di Boskovits, da Daniele BENATI (1988, p. 66 nota 27; *Id.*, in *La Pinacoteca* 2004, pp. 188-190 cat. 58). È soprattutto interessante che una delle Vergini "eginetiche", ovvero quella segnalata in collezione Ruffo a Roma, riporti la scritta (settecentesca) «Madona del Piombo», che come afferma BENATI (ivi, p. 189 cat. 58) potrebbe rimandare all'omonimo oratorio bolognese e dunque al soggiorno in città di Galasso intorno al 1455. Sia come sia, i modi del «Maestro dagli occhi ammiccanti» produssero senz'altro qualche riflesso sulla pittura bolognese del sesto decennio, come dimostra la bella ancona con *Tre francescani illustri* delle Collezioni Comunali d'arte di Bologna (inv. P578) o la *Madonna col Bambino* al centro del polittico

dal quale ripartire. Si tratta di un'idea forse indimostrabile, ma quantomeno stimolante, se non altro perché la critica ha sempre riconosciuto nella *Deposizione* di Ferrara «un'elaborazione originale della cultura squarcionesca alla luce della conoscenza di opere di Piero della Francesca»[61], ovvero una sintesi linguistica peculiare, che di fatto prelude all'esperienza bolognese dello Zoppo[62].

Un'icona di devozione moderna: il San Girolamo *di Bologna*

Tra i lavori giovanili dello Zoppo va senz'altro annoverato il *San Girolamo penitente* della Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 743; 41 x 32,5 cm) [tav. XIII]. È impossibile stabilire la provenienza antica di questa tavola, poiché al massimo si può risalire alla metà del XIX secolo, quando il dipinto doveva trovarsi in casa di Federico Frizzoni a Bergamo[63]: fu lì che lo videro, nel settembre 1855, sir Charles Eastlake[64] e poi Giovan Battista Cavalcaselle, durante una delle sue ricognizioni bergamasche effettuate tra il 1866 e il 1869[65]. Il *San Girolamo* dello Zoppo passò quindi nella

---

dipinto alla fine del decennio da Tommaso Garelli per la cappella degli Anziani nel Palazzo Comunale (CALOGERO 2012, pp. 89-90).

[61] A. BACCHI, in *Le muse* 1991, II, p. 299 cat. 76. Un'analoga lettura del dipinto già Costabili è stata ribadita negli ultimi anni da A. MAZZA (in *La Pinacoteca* 1992, pp. 59-62 cat. 65), F. LOLLINI (in *Cosmè Tura* 2007, p. 278 cat. 52) e M. NATALE (ivi, pp. 494-496 cat. II).

[62] È molto significativo che un conoscitore del calibro di ZERI (1976[b], p. 57), peraltro su suggerimento di Francesco Arcangeli, avvicinasse la *Deposizione* di Ferrara «al primo tempo di Marco Zoppo», in quanto «espressione di una personalità equidistante tra i padovani e Piero della Francesca» (lo studioso classificò il dipinto come opera dello Zoppo anche nella sua fototeca personale, come si può verificare sul database online della Fondazione Zeri: scheda 26285). Lo stesso LONGHI (1934, ed. 1956, p. 21), che pure proponeva l'attribuzione del tutto fuorviante a Francesco Pelosio, reputò la tavola una testimonianza «notevole delle tendenze franceschiane tra il Veneto e l'Emilia».

[63] Nell'*Elenco dei quadri componenti la Galleria del Signor Federico Frizzoni*, probabilmente redatto da Giovanni Morelli prima del 1855-56 (PICCOLO, MASCHERETTI 2018, pp. 87-88), compare infatti, al n. 20: «*S. Gerolamo nel deserto*, Marco Zoppo, data circa 1471» (ANDERSON 1999, pp. 245, 250).

[64] AVERY-QUASH 2011, I, p. 246 (Londra, National Gallery Archives, NG 22/8: 1855 [I], 16 settembre 1855).

[65] Ne è testimonianza uno straordinario schizzo conservato nel *Fondo Cavalcaselle* della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (ms. It. IV, 2032 [=12273], fasc. XVIII, c. 71*v*), in cui si legge appunto «[…] leone grandioso […] MARCO/ ZOPPO/ OPV, Sig. Federico Frizzoni in Bergamo, tavoletta». L'apprezzamento di Cavalcaselle per il *San Girolamo* dello Zoppo è dimostrato da un altro disegno da poco rinvenuto (insieme ad altre carte relative alle collezioni private di Bergamo) negli archivi della National Art Library del Victoria and Albert Museum di Londra (Crowe-Cavalcaselle, *Notes on pictures in Continental Collections*, *Special Collections*, 86.ZZ.33, *Italian Galleries*, IV, f. sciolto): PICCOLO, MASCHERETTI 2018, pp. 87, 92 figg. 43-44, 95-96.

collezione milanese di Gustavo Frizzoni, dove è ormai segnalato in uno scritto di Venturi del 1890[66]. Fu lo stesso Venturi a suggerire, evidentemente sulla scia di Morelli, l'idea di una possibile parentela stilistica tra questa immagine di «vecchio rabbioso» e la pala di Pesaro del 1471[67]. Prossimità che divenne perfetta coincidenza quando Lilian Armstrong propose di ricondurre il pannello alla predella della grande ancona pesarese[68]. Tale ipotesi ha goduto di largo consenso, pur essendo di fatto impraticabile[69]: basti dire che la venatura verticale della tavola col *San Girolamo* impedisce a prescindere una sua genesi come scomparto di predella, di regola composta da tavole appartenenti a una sola asse orizzontale. A questo dato materiale, di per sé inequivocabile, va aggiunta la presenza della firma «MARCO / ZOPPO / OPU(S)», incisa in una delle cavità del terreno franato, proprio sotto il ginocchio del santo: un fatto che da solo basterebbe a escludere l'originaria appartenenza del dipinto alla pala di Pesaro, già firmata in un cartellino che ancora campeggia al centro della tavola principale ora a Berlino [fig. 50][70].

È piuttosto ovvio che il *San Girolamo* di Bologna fosse nato invece come dipinto autonomo, quasi certamente destinato alla devozione privata (*Andachts-bild*). D'altronde è nota la venerazione nutrita dagli uomini di lettere per la figura di questo santo bibliofilo, disposto a rinnegare le lusinghe del mondo per dedicarsi a una vita solitaria e contemplativa. È stato messo in evidenza che lo Zoppo fu tra i primi

---

66 VENTURI 1890, pp. 283 tav. 1, 286. «La Piccola tavola di Marco Zoppo da Bologna, segnata del nome e rappresentante S. Girolamo penitente» è però segnalata «presso il sig. Gustavo Frizzoni» a Milano in un manoscritto autografo dello stesso Frizzoni (Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. S 161 inf.), sicuramente databile tra il 1874 e il 1878 (ROVETTA 2006, pp. 220-221, 223 n. 5). Nel 1901 il *San Girolamo* fece il suo ingresso nella Regia Pinacoteca di Bologna, che lo acquisì proprio da Frizzoni: E. ROSSONI, in *Pinacoteca* 2004, p. 255 cat. 97.

67 VENTURI 1914, pp. 32-33.

68 ARMSTRONG 1976, pp. 102-103, 377-388 cat. 18. La studiosa attribuiva quest'idea addirittura a Bernard BERENSON, che l'avrebbe espressa nell'articolo dedicato a Nicola di Maestro Antonio, pubblicato nel 1915 su «Rassegna d'arte» (pp. 165-174). Tuttavia, il *San Girolamo* della Pinacoteca di Bologna non è mai menzionato in questo importante testo di Berenson, dove semmai viene suggerito per la prima volta il corretto collegamento tra la predella pesarese e le *Stimmate di san Francesco* della raccolta Walters a Baltimora (ivi, p. 167).

69 La proposta della Armstrong è stata accolta, tra gli altri, da: VALAZZI 1989, p. 318; *Ead.*, in *Gli angeli* 2012, p. 34; LUCCO 1990, p. 439; SCHMIDT 1990, p. 707 fig. 867; *Ead.*, in *Il potere* 2001, p. 378 catt. 166-167; *Ead.* 2015, pp. 399-400; HUMFREY 1993[a], pp.188-192, 344 cat. 13; *Id*. 1993[b], pp. 71 nota 1, 76; HEINEN 2005, p. 276; DE MARCHI 2012, pp. 175-176.

70 L'appartenenza del *San Girolamo* di Bologna alla predella della pala di Pesaro è stata infatti esclusa, più o meno esplicitamente, da: A. BACCHI, in *Dipinti* 1990, p. 32 cat. 5; A.M. AMBROSINI MASSARI, in *Dipinti* 1993, p. 52 cat. 26; E. ROSSONI, in *Pinacoteca* 2004, p. 255 cat. 97; C. CAVALCA, in *Botticelli* 2009, p. 216 cat. 45; CALOGERO 2013, p. 6; *Id.* 2017, p. 189; L.P. GNACCOLINI, in *Giovanni Bellini* 2014, p. 163 cat. 11; ROWLEY 2018, pp. 173, 272 nota 11.

a inserire consapevolmente un piccolo teschio tra gli oggetti che accompagnano la preghiera del dotto anacoreta[71]: non si tratta di un dettaglio ininfluente, ma di un elemento iconografico di assoluta pregnanza, che trasforma una normale scena penitenziale in un episodio filosoficamente più intenso di *meditatio mortis.* Una così avvertita sensibilità per il contenuto morale dell'immagine deve necessariamente presupporre le richieste specifiche di qualche umanista, che di certo commissionò la tavola per suo uso personale. Erano proprio dipinti del genere a suscitare le più commosse descrizioni ecfrastiche, come quella ispirata a Guarino da Verona da un quadretto di san Girolamo che gli era stato regalato dal suo compatriota Pisanello e che solo a guardarlo innalzava la mente «verso i più sublimi pensieri» («Quae contemplatio mentem abstrahit in superos!»)[72].

È così che si spiega la forte carica emotiva che caratterizza il dipinto zoppesco, tutta racchiusa nello sguardo collerico dell'eremita, impegnato a battersi il petto con una grossa pietra e a bofonchiare parole inudibili, proprio al cospetto del crocifisso appeso al tronco[73]. Appena più dietro il leone si adagia, un po' sonnacchioso, contro l'inquietante stalagmite di pietra e i libri giacciono dimenticati tra le fessure della roccia. Una tale concentrazione espressiva, forse mai più raggiunta dallo Zoppo, si abbina a un'eccezionale cura esecutiva, che fa della tavola bolognese un perfetto dipinto da studiolo. Ogni minuzia è restituita con la massima diligenza, come i grani sfavillanti del rosario o il fiotto di luce bianchissima che lambisce il fianco del crocifisso, per poi coagularsi sugli orli puntuti delle rocce.

Queste sottigliezze descrittive e lo spirito generale del dipinto rimandano evidentemente a un preciso precedente padovano, ovvero il *San Girolamo* del Museu de Arte de São Paulo (inv. MASP.00015) [fig. 44-a], che sarà pure uno di «quei casi delicatissimi da avvicinare con buona creanza»[74], ma che a mio avviso resta il primo

---

[71] ARMSTRONG 1976, pp. 130-131; RUSSO 1987, pp. 236, 239. È nota la tesi di JANSON (1937, pp. 428-431), che farebbe risalire l'introduzione del motivo del teschio come simbolo di *memento mori* (poi trasferito nella raffigurazione di alcuni santi, tra cui Girolamo) alle due medaglie autocelebrative di Giovanni Boldù (HILL 1930, I, p. 111 catt. 420-421; II, tav. 80, figg. 420-421), entrambe datate 1458 e quasi certamente conosciute dallo Zoppo (vedi *supra*, pp. 121-122). Per smentire tale ipotesi basterebbe però citare il *San Girolamo con il leone e un monaco* di Filippo Lippi al Lindeanu Museum di Altenburg (inv. 96: A. DI LORENZO, in *Da Donatello* 2013, p. 216 cat. 6.8) o il *San Girolamo penitente* del Maestro dei Gesuati di collezione privata (D. BENATI, in *Le muse* 1991, II, pp. 278-283 cat. 72), cioè raffigurazioni del santo eremita in cui compare già il teschio e sicuramente anteriori alla medaglia di Boldù.

[72] Il poemetto latino dedicato a Pisanello si può leggere nell'*Epistolario di Guarino Veronese* curato da Remigio SABBADINI (1915, I, pp. 554-557 n. 386), ma è riportato per intero anche da BAXANDALL (1971, ed. it. 1994, pp. 200-202; per un commento: ivi, pp. 133-135).

[73] Questa caratterizzazione della figura di Girolamo, come tipo saturnino e melanconico, è uno dei motivi fondamentali del successo del santo tra i letterati umanisti: RUSSO 1987, pp. 234-238.

[74] L'espressione è di LONGHI (1955[b], ed. 1976, p. 12), che comunque fu un fermo sostenitore dell'attribuzione del *San Girolamo* di São Paulo al giovane Mantegna.

numero del catalogo di Mantegna[75]. Il rapporto è così smaccato da aver generato addirittura confusione, tant'è vero che Fiocco finì per attribuire la tavola di São Paulo allo stesso Zoppo, «nel momento della sua dimora lagunare (1470 c.)», dunque sotto il segno congiunto di Mantegna e Giovanni Bellini[76]. Una proposta che inverte di fatto i termini della questione, ma che ha trovato il sostegno di alcuni studiosi e un convinto avallo anche da parte di Lilian Armstrong[77]. È vero comunque che lo Zoppo dovette conoscere e ammirare il *San Girolamo* di Mantegna[78], ma an-

---

[75] Di questa opinione anche K. CHRISTIANSEN (in *Andrea Mantegna* 1992, pp. 114-115 cat. 3) e AGOSTI (2005, pp. 395-396, 430 nota 159). A. GALLI (in *Mantegna* 2008, p. 74 cat. 7) ha proposto invece di anticipare il *San Marco* di Francoforte [fig. 1-a], poiché quest'ultimo sarebbe, di tutto il catalogo di Mantegna, «il dipinto più vicino a Squarcione», ipotesi ripresa anche da MARKHAM SCHULZ (2017, pp. 32-52 nota 52) e da una recente mostra londinese (*Mantegna & Bellini* 2018, pp. 88 fig. 77, 128-129 fig. 16). Tuttavia, non vedo cosa possano avere in comune la dirompente immagine dell'evangelista Marco firmata da Andrea e le figure ben più flebili del polittico de Lazara. La tela di Francoforte andrebbe letta piuttosto, come fa giustamente ROMANO (2011, p. 59), «a chiusura» degli esperimenti prospettici ed espressivi condotti in competizione con Pizolo nel catino absidale della cappella Ovetari, che nel settembre del 1449 era ancora in fase di ultimazione (DE NICOLÒ SALMAZO 1993[a], pp. 35-37). Nemmeno lo splendore ottico del *San Girolamo* di São Paulo può derivare dall'analoga figura del polittico de Lazara, semplicemente perché Mantegna non guardò mai ai poveri esempi del suo mentore e semmai fu quest'ultimo ad arrancare dietro le prove sempre più deflagranti dei suoi allievi migliori. Vorrei aggiungere che l'ordine suggerito da Galli espone pericolosamente alle obiezioni di coloro che non credono all'autografia mantegnesca del dipinto, suggerita per la prima volta da BORENIUS (1938). Tanto è vero che SYSON (2009, p. 531), recuperando la proposta alternativa in favore di Pizolo (DE NICOLÒ SALMAZO 1993[a], pp. 63-65), ha dichiarato che «it is very unlikely that the St. Jerome was painted after the signed St. Mark». Lo scetticismo di Syson, che purtroppo si ripete in varie forme fin dai tempi di FIOCCO (1937[b], pp. 76-77), non ha alcuna ragion d'essere, però è vero che la figura nervosamente avvitata del *San Girolamo* (che in effetti deve ancora molto alla lezione di Pizolo) non può essere pensata dopo la sagoma così massiccia e metallurgica del *San Marco* di Francoforte. Le somiglianze tra la tavoletta di São Paulo e le prime storie di san Giacomo nella cappella Ovetari (*post* settembre 1449), in particolare tra il rifugio cavernoso dell'asceta e la formazione geologica orlata di luce della *Vocazione dei santi Giacomo e Giovanni* [fig. 43-a], paiono evidenti e non lasciano dubbi sull'identità di mano. Io credo però che il piccolo dipinto di São Paulo rimonti un poco più indietro e che vada inteso come una reazione bruciante e geniale alla visione di qualche quadro fiammingo, forse nella stessa bottega dello Squarcione, o magari a Ferrara, alla corte del marchese Lionello.

[76] FIOCCO 1937[b], pp. 76-77, 210; *Id.* 1937[a], pp. 1020-1021.

[77] L'idea di attribuire allo Zoppo il *San Girolamo* del Museo di São Paulo, giustamente contestata da BORENIUS (1938, p. 106), venne difesa da RAGGHIANTI (1938, pp. X-XI) e condivisa in seguito da A. SEILERN (1959, II, pp. 7-8). Lo stesso FIOCCO (1954, p. 224 nota 4), a un certo punto, decise di rinunciare alla sua proposta, che fu comunque rilanciata dalla ARMSTRONG (1976, pp. 133-134, 389 cat. 24): la studiosa pensava addirittura che la tavoletta potesse essere una prova estrema dello Zoppo, ricca di sottigliezze insolite, da spiegarsi alla luce di un avvenuto contatto con l'arte di Antonello da Messina.

[78] BORENIUS (1938, p. 106) fu il primo a proporre un confronto diretto tra il *San Girolamo* di Mantegna conservato a São Paulo e quello dello Zoppo in Pinacoteca a Bologna, ma giusto per dimostrare tutta la differenza che separerebbe «a minor artist and one of the greatest and most powerful of Italy's masters». Anche secondo K. CHRISTIANSEN (in *Andrea Mantegna* 1992, p. 114 cat. 3) Zoppo dovette

cora una volta si trattò di raccogliere una sfida e non di adeguarsi all'autorità del modello: Marco dipinse il suo fondo di paesaggio, segnato da sentieri tortuosi e fitte macchie di abeti, con una relativa scioltezza pittorica, anche se la stesura appare oggi più sfaldata a causa di abrasioni causate da vecchie puliture[79]. Niente a che fare, in ogni caso, con quella stretta valle fluviale immaginata da Mantegna e come sospesa nell'incanto raggelante dell'inverno. Lo Zoppo rimarcò la sua differenza anche su un piano più squisitamente caratteriale, perché all'asceta malinconico del Museo di São Paulo, turbato da chissà quali paturnie, preferì un vecchio cocciuto e iracondo, sempre pronto a mugugnare. Questo approccio dissacrante nei confronti di Mantegna e delle sue invenzioni più famose andrebbe finalmente inteso come un tratto caratteristico dello Zoppo, forse la chiave adottata per avvicinare un genio tanto più grande di lui, per confrontarsi senza soccombere, per farsi apprezzare dai committenti più consapevoli come talento quantomeno originale.

È possibile che lo Zoppo conoscesse anche il *San Girolamo* firmato «IHOVANES BELINUS», il più antico dei dipinti conosciuti del maestro veneziano, oggi conservato al Barber Institute di Birmingham (inv. 49.1) [fig. 44-b]. Se lo Zoppo ebbe modo di ammirare la tavoletta belliniana, magari negli anni del suo primo soggiorno in Veneto, dovette restare di sicuro folgorato di fronte a questo piccolo manifesto di alterità, quasi una dichiarazione di indipendenza rispetto alla tirannia della nuova scuola di Padova: ed è evidente che quel bizzarro domatore di leoni, così intento ad ammaestrare una bestia già docile, dovesse apparire agli occhi di tutti come una risposta divertita del giovane Bellini al turbolento filosofo ritratto da suo cognato Mantegna. Lo stesso piglio umoristico riecheggia in altre prove riconducibili al primo tempo di Bellini, come il foglio con la *Flagellazione* degli Uffizi [fig. 4-j], e fu dettato dal desiderio di stemperare il "fortissimo" espressivo di Donatello entro un'atmosfera più dolce e accostante. Ciò che più distingue il *San Girolamo* Barber dal suo *alter ego* mantegnesco è soprattutto quell'afflato lirico che rese Bellini, fin da subito, «uno dei più grandi poeti d'Italia»[80]: un sentimento panico del mondo, docilmente incarnato nella figura dell'umile ronzino, che bruca solitario in un campo riarso dal sole. E poi il chiarore che sembra esalare dalla terra, come una foschia luminosa che avvolge i pendii smeraldini e da lì risale, fino a schiarire la

---

studiare il dipinto di Mantegna, come proverebbe a suo dire il *San Girolamo* del Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid (inv. 446). Considerazioni analoghe sono state svolte da KAPLAN (1998).

[79] È significativo che nell'elenco dei dipinti conservati in casa Frizzoni, stilato negli anni Settanta dell'Ottocento (vedi *supra*, p. 195 nota 63), si parli già di «pittura sensibilmente svelata» (ROVETTA 2006, p. 223 n. 5). Nella Fototeca di Gustavo Frizzoni, custodita presso l'Accademia di Belle Arti di Brera, si conservano tre foto che documentano chiaramente gli esiti di una pulitura fin troppo energica (ABM-FF, inv. FF 305, inv. FF 1539, inv. FF 1697: una di esse è riprodotta in PICCOLO, MASCHERETTI 2018, p. 92 fig. 41).

[80] LONGHI 1946, ed. 1978, p. 9.

cupola del cielo. Il *San Girolamo* di Mantegna tocca altre corde dello stile, ma non è per questo meno sorprendente. Fu con piglio analitico, quasi da moderno indagatore della natura, che Andrea collezionò uno strabiliante campionario di fenomeni ottici generati dalla luce: la fluorescenza della roccia, il riflesso variopinto del minuscolo volatile, lo scintillio delle acque, il crocifisso appeso nell'antro ombroso della grotta, ma disvelato dal riverbero della lampada a olio. Una miriade di dettagli minuti e osservazioni sottilissime, in aperta competizione coi maestri fiamminghi. Di fronte a questa sfida fra titani, Zoppo tentò di non essere da meno, il che la dice lunga sulle sue ambizioni, dichiarate perfino alla marchesa di Mantova.

Per quanto riguarda la datazione del *San Girolamo* di Bologna, bisogna respingere l'idea che possa trattarsi di un lavoro tardo dello Zoppo, collocabile intorno alla pala di Pesaro: il confronto stilistico col *San Girolamo* «somigliante, eppure diverso»[81] della collezione Thyssen a Madrid [fig. 58] o con le *Stimmate di san Francesco* di Baltimora [fig. 51], il cui aspetto è ben altrimenti rigido e smaltato, esclude categoricamente questa possibilità. Più di recente è stato proposto di ricondurre la tavola bolognese al periodo padovano del pittore, proprio per giustificarne la «forte componente mantegnesca»[82], ma anche questa ipotesi dovrà essere scartata, vista l'evidente incompatibilità con la più acerba *Madonna* del Louvre. Credo che si debba allora ripartire da una vecchia annotazione di Borenius, che giustamente rimarcava la stretta aderenza stilistica del *San Girolamo* di Bologna alla predella del polittico del Collegio di Spagna[83]: perfino certi motivi appaiono identici, come il crocifisso appeso all'albero avvizzito, le espressioni macerate, le aureole ridotte a dischi d'ottone lisci, rilucenti e scorciati con estremo virtuosismo. In comune vi è quel modo di gonfiare i panneggi, innervati da escrescenze carnose, che sono poi il segno della volontà dello Zoppo di trasferire in pittura la drammaturgia vitalistica, non solo di Donatello, ma ormai anche di Nicolò dell'Arca [fig. 44-c]. Lo stesso mantello che avvolge i fianchi di Girolamo, simile a una crisalide sbocciata o una valva di conchiglia [fig. 44-f], ritorna indosso alla Maddalena del *Noli me tangere* di Edimburgo [fig. 44-e], un altro dipinto stilisticamente legato alla fase bolognese dello Zoppo. È dunque probabile che la tavola della Pinacoteca di Bologna debba risalire alla prima metà del settimo decennio e un riferimento più stringente si può forse trovare in una delle straordinarie illustrazioni del *Virgilio* di Parigi (Bibliothèque Nationale de France, Lat. 11309), ovvero l'episodio di *Orfeo che incanta gli animali* [fig. 17-a], dove compare un leone accovacciato [fig. 44-d] in una posa quasi sovrapponibile a

---

[81] Così FRIZZONI (1905, p. 8), che scelse di pubblicare la foto del *San Girolamo penitente* della Pinacoteca di Bologna, già da lui posseduto, in sostituzione di un altro *San Girolamo* dello Zoppo («somigliante, eppure diverso»), che egli aveva veduto alla rassegna di dipinti antichi di Düsseldorf del 1904 e che oggi si trova al Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid.

[82] L.P. GNACCOLINI, in *Giovanni Bellini* 2014, p. 163 cat. 11.

[83] CROWE, CAVALCASELLE 1871, ed. 1912, II, p. 51 nota 2.

quella dell'animale sdraiato nella tavoletta di Bologna [fig. 44-f]. La cronologia del codice di Parigi dovrebbe attestarsi intorno al 1463-64, comunque non oltre l'ottobre 1465[84], una datazione che potrebbe calzare benissimo anche per il *San Girolamo penitente* della Pinacoteca Nazionale. È ormai certo che il codice virgiliano venne trascritto da Bartolomeo Sanvito per uno dei suoi migliori clienti, ovvero il patrizio veneziano Marcantonio Morosini, che di sicuro fu un grande estimatore dello Zoppo. Marcantonio si era infatti accaparrato almeno un altro prodotto della collaborazione tra Sanvito e il pittore emiliano, ossia la raccolta di epistole ciceroniane della Biblioteca Apostolica Vaticana (Vat. Lat. 5208), un manoscritto che nel 1463 fu donato dallo stesso Morosini al suo amato zio Pietro[85]. Quest'ultimo fu a sua volta amante e protettore dell'arte e a testimonianza di ciò si è già ricordato che toccò proprio a lui dirimere, in qualità di «comunem amicum», l'infuocata questione sorta tra Mantegna e Pizolo sui ponteggi della cappella Ovetari, risolta anche grazie ai suggerimenti di Francesco Squarcione[86]. Pietro Morosini e il suo prediletto nipote erano d'altronde legatissimi a Padova, dove Marcantonio aveva perfino studiato nel corso degli anni Cinquanta[87]. I due possedevano addirittura una casa «fora dela

---

[84] La datazione del *Virgilio* di Parigi al 1463-64 è stata sostenuta da Albinia DE LA MARE (1999, p. 498; DE LA MARE, NUVOLONI 2009, p. 160 cat. 27), sulla base della sua profonda conoscenza della vicenda umana e artistica di Bartolomeo Sanvito. Tale cronologia è di fatto confermata da una lettera di Bartolomeo Sanvito a Marcantonio Morosini, spedita da Padova il 6 ottobre 1465: in questa missiva, scoperta e trascritta da BARILE (2005, p. 149), si elencano ben sei codici esemplati a quella data dal calligrafo su ordine del nobile veneziano, tra cui «le Epistole ad Atticum» e «lo Virgilio» decorati da Marco Zoppo. Questo importante ritrovamento, effettuato tra le carte della commisarìa di Morosini nell'Archivio dei Procuratori di San Marco, ha inoltre fugato ogni dubbio sull'identità dello stemma miniato sul frontespizio del *Virgilio* parigino [fig. 18-a], talvolta confuso con quello della famiglia Sanudo (F. AVRIL, in *Dix siècles* 1984, pp. 132-133 cat. 115; MARIANI CANOVA 1993, p. 121).

[85] Vedi *supra*, p. 102 nota 50. Marcantonio, rimasto orfano di padre fin da piccolo, fu legatissimo allo zio Pietro, che di fatto lo adottò come figlio putativo (DANIELI 2002, p. 98; BARILE 2005, p. 151; *Ead.* 2006, p. 40).

[86] RIGONI 1927-28, ed. 1970, pp. 4-5, 17-20 doc. VI; DE NICOLÒ SALMAZO 1993[a], pp. 35-36. Pietro Morosini fu amico intimo del mercante Giovanni Marcanova, zio dell'omonimo umanista. Tra le sue imprese maggiori si può ricordare che nel 1468 si occupò, per conto della Repubblica di Venezia, dell'importantissimo affare legato alla donazione della biblioteca del cardinale Bessarione alla Basilica di San Marco. Per un profilo di Morosini si veda almeno: ZORZI 1987, p. 437 nota 175; BARILE 2006[a], pp. 60-68.

[87] LOWRY 1991, p. 39; LUCCO 1993, pp. 111-112. Marcantonio Morosini, oltre a essere stato un esponente di spicco della classe dirigente veneziana, fu certamente un collezionista di monete, medaglie, pitture e soprattutto un grande bibliofilo, come attestano il suo rapporto privilegiato col calligrafo Bartolomeo Sanvito e l'entità stessa della sua biblioteca personale (LOWRY 1991, p. 42; DANIELI 2002, p. 98). L'iscrizione posta sulla sua tomba nella cappella di famiglia in San Francesco della Vigna a Venezia lo definiva infatti «eloquentia, rerum doctrina, civilibus negotiis et bellica virtute claro» (SANSOVINO 1581, p. 15*v*). Sulla figura di Marcantonio Morosini: KING 1986, ed. it. 1989, II, pp. 603-606; GULLINO 2012, pp. 143-145.

porta de Sancta Sophia», che il poeta Girolamo Amaseo descrisse come luogo di gioiosi ed eletti simposi letterari[88]. È perciò di sicuro interesse che tra i beni inventariati nello studiolo dello stesso Marcantonio, ricco di libri miniati, bronzetti e medaglie, venisse enumerato anche un «quadretto con San Girolamo»[89]. Nulla vieta di pensare, come mera ipotesi, che questo «quadretto» fosse proprio quello che si trova oggi nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, visto che lo Zoppo avrebbe potuto trovare benissimo il tempo, tra un'illustrazione e l'altra, per soddisfare una richiesta del genere. Di sicuro, i rapporti tra l'artista e i Morosini non dovettero concludersi con l'episodio dei due codici confezionati da Sanvito, se è vero che fu proprio il loro autorevole appoggio a garantire allo Zoppo l'importante commissione della «palla grande» da collocare sull'altare maggiore della chiesa di Santa Giustina a Venezia, di cui gli stessi Morosini furono parrocchiani e benefattori[90]. E fu un sostegno evidentemente meritato se a più di un secolo di distanza il dipinto poteva essere ancora lodato per la sua "gentilezza" da Francesco Sansovino[91].

88 DANIELI 2002, p. 99.

89 Ivi, p. 98.

90 LUCCO 1993, pp. 111-112; DANIELI 2002, p. 98.

91 Vedi *Regesto* doc. 13 e *supra*, p. 37.

8. DA BOLOGNA A VENEZIA, UN RITORNO

Qualche documento

Le ultime attestazioni sicure dello Zoppo a Bologna risalgono al 1462: il 2 maggio di quell'anno venne infatti battezzata Lucrezia, «filia magistri Marci pictoris […] de capella Sancti Damiani», in presenza dell'amico pittore Tommaso Garelli[1]. Pochi mesi più tardi, il primo di luglio, lo stesso «magister Marcus filius magistri Antonii de Rugeriis» venne registrato come residente a Bologna «in capella Sancti Damiani de Ponte Ferri»[2] e ancora nel settembre del '62 «Marcho Zoppo da Bologna, dipintore in Bologna», scrisse e spedì una lettera alla marchesa di Mantova[3].

È assai probabile, anche se non del tutto certo, che Ruggeri possa identificarsi nel «magister Marcus pictor» che il 16 maggio 1463 fece da padrino a Marzia, figlia «Iacobi pictoris», forse quel Giacomo Forti che secondo le fonti fu amico e collaboratore dello Zoppo[4]. Dopo di che non si hanno più notizie e per trovare un nuovo appiglio più o meno sicuro bisogna arrivare al 1468, quando «Marco Zoppo da Bologna» eseguì la pala dell'altare maggiore della chiesa di Santa Giustina a Venezia, almeno secondo la testimonianza fededegna di Francesco Sansovino, e fu sempre in «Vinexia» che il maestro dipinse la pala quadra per la nuova chiesa degli Osservanti di Pesaro, firmata e datata 1471. Che lo Zoppo avesse ormai deciso di stabilirsi in laguna, dove aveva già vissuto intorno al 1455-58, è peraltro confermato dal testamento di Francesco Trevisan, in cui Marco compare in qualità di testimone insieme a «ser Alovisius filius ser Baptiste velutarius ambo de confinio Sancti Iohannis Grisostomi»[5], ma anche dal fatto che fu proprio a Venezia che lo colse la morte, quasi certamente per l'ondata di peste che colpì la città nel 1478[6]. Piuttosto non sappiamo quando Zoppo decise di trasferirsi di nuovo in Veneto, se proprio a ridosso dell'importante impresa del 1468 in Santa Giustina oppure qualche anno prima. In assenza di prove dirimenti si può anche sospendere il giudizio, ma è certo significativo che il nome di Marco scompaia dalle carte bolognesi proprio nel 1463, ovvero l'anno in cui Pietro Morosini ricevette il lussuoso codice con le *Epistulae* di Cicerone prodotto nella bottega padovana di Bartolomeo Sanvito e miniato in parte dallo stesso Zoppo. Come si

---

[1] *Regesto* doc. 8.

[2] *Regesto* doc. 9.

[3] *Regesto* doc. 11.

[4] *Regesto* doc. 12. Su Giacomo Forti si veda *supra*, pp. 3-4 nota 11.

[5] *Regesto* doc. 15.

[6] *Regesto* doc. 16.

è già ricordato, il maestro emiliano si occupò di illustrare anche il volume virgiliano scritto da Sanvito per Marcantonio Morosini e consegnato al committente prima dell'ottobre 1465[7].

I codici Morosini e il sodalizio con Bartolomeo Sanvito

Fu Alexander il primo ad attribuire le illustrazioni dei due codici di Roma e Parigi allo Zoppo e dunque a fornire una prova concreta del suo ruolo nello sviluppo della decorazione libraria in area veneta[8]. Si può dire senza troppa enfasi che i due manoscritti prodotti per la famiglia Morosini costituiscano vere pietre miliari nella configurazione di una nuova tipologia di codice umanistico, che nacque soprattutto «come evento di cultura e di arte»[9], grazie a una perfetta sintonia mentale tra artisti e intellettuali bibliofili, in parte favorita anche da ragioni di appartenenza generazionale[10]. Dopo la collaborazione davvero germinale tra Biagio Saraceno e Andrea Mantegna, non a caso avvenuta sotto l'egida coltissima del vescovo Fantino Dandolo[11], toccò dunque a San-

[7] Si veda *supra*, p. 200 nota 84.

[8] ALEXANDER 1969. La prima ipotesi su una possibile attività miniatoria dello Zoppo si deve a FIOCCO (1958, p. 57), che propose l'attribuzione irricevibile delle illustrazioni del celebre esemplare della *Geographia* di Strabone conservato ad Albi (Médiathèque Pierre Amalric, ms. 77, cc. 3*v*-4*r*), che sono invece capolavori sicuri di Giovanni Bellini all'altezza del 1459. Seguì un tentativo ancora più sballato da parte di BONICATTI (1964, pp. 18-19, 21-22), che gli riferì alcuni codici di provenienza urbinate conservati alla Biblioteca Vaticana. Ben più centrata l'idea originaria di MARIANI CANOVA (1966), che in uno studio pionieristico sulla miniatura veneta suggerì di identificare lo Zoppo con il cosiddetto Maestro dei Putti, in realtà uno strettissimo seguace del pittore emiliano attivo tra Venezia e Padova nel campo dell'illustrazione libraria. La stessa MARIANI CANOVA (1969, pp. 107-109) aderì poi con entusiasmo alla tesi di Alexander, basata principalmente sulla coincidenza di stile e di repertorio antiquario tra la decorazione del *Cicerone* della Vaticana, il *Virgilio* di Parigi e i disegni contenuti nel libro dello Zoppo conservato al British. Tale attribuzione è stata poi accolta da tutta la critica successiva: ARMSTRONG 1976, pp. 424-426 catt. M.1-M.2; *Ead.*, in *The Painted* 1994, pp. 154-155 cat. 72; FIORIO 1981, pp. 66-67; F. AVRIL, in *Dix siècles* 1984, pp. 132-133 cat. 115; MARIANI CANOVA 1993, pp. 121-130; *Ead.* 1998, pp. 353, 358; CHAPMAN 1998, pp. 32-33, 43; DE LA MARE 1999, p. 498; A. DE NICOLÒ SALMAZO, in *La miniatura* 1999, pp. 247-249 cat. 95; MADDALO 2002, p. 75 nota 2; L. NUVOLONI, G. TOSCANO, in *Mantegna* 2006, pp. 188-189 cat. 23; TONIOLO 2008, pp. 108-109; G. TOSCANO, in *Mantegna* 2008, pp. 380-382 cat. 158; DE LA MARE, NUVOLONI 2009, pp. 150 cat. 22, 160 cat. 27.

[9] MARIANI CANOVA 1999, p. 231.

[10] Le sperimentazioni stilistiche e le stesse tematiche praticate dai copisti e dagli illustratori come Sanvito e Zoppo dovevano essere certo incoraggiate, se non addirittura ispirate, da una nuova generazione di mecenati bibliofili. Sull'importanza di una comune appartenenza anagrafica tra artisti e committenti, almeno per l'evoluzione di un rinnovato gusto antiquario, ha giustamente insistito CALLEGARI (1996, ed. 1998, p. 32).

[11] Mi riferisco, ovviamente, al *Chronicon* di Eusebio della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (ms. Lat. IX, 1 = 3496), primo esempio (1450) indiscusso di utilizzo a Padova di una scrittura umanistica

vito e Zoppo proseguire l'opera di rinnovamento del libro manoscritto a Padova, attraverso l'uso consapevole della scrittura epigrafica, degli inchiostri policromi, delle pergamene colorate e di tutto un repertorio decorativo e illustrativo esplicitamente tarato sul più aggiornato gusto antiquario. Una posizione di spregiudicata avanguardia che fu conseguita in primo luogo grazie alla geniale regia editoriale di Sanvito, ben più di un abile calligrafo, ma nel caso del *Cicerone* e del *Virgilio* Morosini anche col contributo inventivo e qualitativo fornito dallo Zoppo[12]. Il sodalizio tra i due maestri appare d'altronde così ambizioso e riuscito da rendere plausibile l'ipotesi che Marco, intorno al 1463-64, abbia frequentato con una certa assiduità lo *scriptorium* patavino di Sanvito, cosa che spiegherebbe peraltro la sua improvvisa scomparsa dalle carte d'archivio bolognesi. Bisogna dire che l'intervento dello Zoppo nei due codici Morosini non è del tutto comparabile. Per il *Cicerone* della Vaticana (Vat. Lat. 5208), Marco si limitò a decorare il solo frontespizio (c. 1*r*) [fig. 3-j]: più o meno al centro della pagina compare l'iniziale prismatica L (L. CLODIVS), che giocosamente serve da appoggio a uno spiritello imbolsito e al suo draghetto piuttosto mansueto. Le due figure sono dipinte in monocromo violaceo e si stagliano su un fondo quadrettato di colore azzurro. La stessa alonatura cilestrina viene utilizzata nel *bas de page* per far emergere lo stemma Morosini, retto come uno scudo da due piccoli suonatori di corno, distesi su una zolla scistosa. Anche qui, come altrove, Zoppo applicò la sua intransigenza prospettica a ogni piccolo dettaglio, con lo scopo dichiarato di apparire moderno, anche grazie a veri e propri *tour de force* illusionistici. Così si spiega pure il motivo abbastanza curioso delle testine fin troppo scorciate, vero marchio di fabbrica replicato anche nel foglio Colville [fig. 3-k] e che qui compare nel fregio inserito lungo i bordi della perga-

---

e di maiuscole epigrafiche tracciate con inchiostri policromi per opera del notaio vicentino Biagio di Girolamo Saraceno, cancelliere e *commensalis continuus* del vescovo Fantino Dandolo. Nel manoscritto marciano compare anche una miniatura di *Gesù Bambino in fasce* (c. 133*v*), brillantemente attribuita al giovane Andrea Mantegna da A.C. DE LA MARE, D. EKSERDJIAN (in *Andrea Mantegna* 1992, pp. 122-124 cat. 7; per un aggiornamento bibliografico: S. FIUMAN, in *Mantegna* 2006, pp. 172-173 cat. 17).

[12] ALEXANDER (1969, p. 514) pensava erroneamente che il *Cicerone* e il *Virgilio* decorati dallo Zoppo fossero stati scritti dall'amanuense romano Antonio Tophio e non da Sanvito, come invece intuirono FAIRBANK (1971, p. 7) per il *Cicerone* e de la Mare per il *Virgilio* (tale parere si evince dalla lista dei manoscritti di Sanvito compilata dalla studiosa a partire dagli anni Settanta e mai pubblicata). Dopo le germinali aperture offerte da WARDROP (1963, pp. 19-35), che tuttavia riteneva Sanvito un semplice «*cultivated amateur*» (ivi, p. 27), sono stati i fondamentali contributi di ALEXANDER (1970, ed. 2002), di RUYSSCHAERT (1986) e soprattutto di Albinia DE LA MARE (1984; *Ead.* 1999) a restituire allo «scribe, illuminator and scholar» (*Ead*. 2002, p. 459) padovano un posto di rilievo (se non di vera e propria primazia) nelle vicende della produzione libraria manoscritta del secondo Quattrocento, in particolare per il suo ruolo più simile a quello di un «editore e di un *designer* moderni» che di un semplice copista (NUVOLONI 2014, p. 493). Gli studi di de la Mare sono infine confluiti in una monumentale monografia postuma, grazie al lavoro encomiabile di Laura Nuvoloni e altri studiosi (DE LA MARE, NUVOLONI 2009). A fianco di questo strumento ormai imprescindibile, si rimanda per ulteriori approfondimenti a: MARCON 1987; MARIANI CANOVA 1998; TOSCANO 2000; *Id*. 2006; MADDALO 2002; BENTIVOGLIO RAVASIO 2004.

mena, tra infiorescenze turgide e bucrani all'antica.

Ben più complesso fu l'impegno assunto dallo Zoppo nel caso del codice conservato alla Bibliothèque Nationale de France (Lat. 11309), perché non si trattò soltanto di decorare il frontespizio, che tutto sommato ricalca lo schema già adottato per le *Epistulae* di Cicerone, ma tutta una serie di fantasiose illustrazioni a pagina intera: uno sforzo creativo assolutamente eccezionale, perché svincolato dalla narrazione canonica dei singoli episodi virgiliani e piuttosto volto a evocare alcuni «momenti del mito […] particolarmente idonei a visualizzare gli ideali e i valori» trasmessi dal famoso poeta latino[13]. La grande iniziale T («TYTIRE») che compare sul *recto* della c. 5 [fig. 18-b] è stavolta incastrata entro una scatola prospettica, a sua volta inquadrata dal primo verso delle *Bucoliche*, trascritto da Sanvito in maiuscole antiquarie e con inchiostri policromi. All'interno di questo limpido vano spaziale, la lettera assume le sembianze di una pertica che fa da fulcro alla lotta cruenta tra giovani atleti e mostruosi dragoni: un immaginario tipicamente zoppesco, che ricompare in molti disegni del maestro emiliano e che qui si adatta perfettamente all'impaginazione innovativa proposta da Sanvito. Pure in questo caso Zoppo evitò di rappresentare l'arma dei Morosini come una banale targa araldica e conferì all'insegna un'evidente consistenza stereometrica, ulteriormente enfatizzata dal fondo azzurrino, contro cui risaltano anche i corpi asciutti e scattanti dei putti, sospesi su una nuvola scorciata e più solida di un basamento in pietra. Questo frontespizio è appunto preceduto dalla rara scena, illustrata su una pergamena crocea, di *Orfeo che incanta gli animali sul monte Rodope* (c. 4*v*) [fig. 17-a]. Si tratta di un vero e proprio disegno eseguito a punta metallica, con ripassi d'inchiostro e rialzi in argento (quasi del tutto ossidato), ma a parte la materia più preziosa e il supporto colorato, si può dire che lo spirito non sia poi tanto distante da quello che anima le raffigurazioni mitologiche e di storia antica raccolte dallo Zoppo nel libro del British [fig. 17-b]. Lo stesso può dirsi per il *Trionfo di Marte* che introduce l'*Eneide* (c. 64*v*) [fig. 20-a], eseguito stavolta su una pergamena rossastra, a palese imitazione dei *codices purpurei* tardoantichi o carolingi[14]. È chiaro che scelte così sofisticate fossero esclusivo appannaggio di
Sanvito, ma ciò non diminuisce il contribuito originale dello Zoppo, che seppe im-

[13] MARIANI CANOVA 1993, p. 128.

[14] Su questo particolare aspetto e sul ruolo centrale di Sanvito nella consapevole ripresa dell'uso della pergamena purpurea nei manoscritti di lusso, secondo l'esempio tardoantico e poi carolingio e ottoniano: F. AVRIL, in *Dix siècles* 1984, p. 132 cat. 115; KESSLER 1994, pp. 144-145; MARIANI CANOVA 1998, A. DE NICOLÒ SALMAZO, in *La miniatura* 1999, p. 244 cat. 94; TONIOLO 2008. È comunque significativo che già Cennino CENNINI (*Il libro dell'arte*, ed. 2019, capp. XVIII-XX, p. 162) descrivesse nel suo trattato (probabilmente scritto a Padova) anche il procedimento di preparazione della carta «pagonazza» e di quella «colore rossigno», e pure un contemporaneo e forse emulo di Sanvito come Feliciano era in grado di fornire nel suo *Alphabetum Romanun* le ricette per la tintura delle carte «in colore pavonazo» (1960, pp. 46-48).

maginare una composizione di grande effetto, straordinariamente simile a una *Scena di trionfo* che compare nel libro londinese di Jacopo Bellini [fig. 20-d]. Anche la qualità stilistica è perfettamente in linea coi migliori lavori di Marco: il segno è particolarmente incisivo e le forme sono rese con estremo nitore; non manca nemmeno quel sensibilissimo tratteggio parallelo usato per modulare le forme e che proprio nella pagina purpurea si trasforma in un fitto reticolo scintillante, ottenuto con lievi stesure di oro in conchiglia. Si noti che i bifolii corrispondenti all'*Orfeo che incanta gli animali* (cc. 3-4) e al *Trionfo di Marte* (cc. 63-64) furono preparati separatamente e poi inseriti nel manoscritto destinato a Morosini[15]: una pratica per nulla inconsueta, visto che Sanvito era solito ordinare ai suoi artisti queste carte tinte «facte per principij da officiolo» o per codici letterari come il *Virgilio* di Parigi[16]. Sulla c. 21*v*, posta ad apertura delle *Georgiche*, compare invece l'unica pagina davvero miniata, o per meglio dire una minuscola pittura su pergamena, raffigurante il *Trionfo di Bacco e Cerere* [fig. 19-a]: le due divinità, completamente nude e dall'aspetto puerile, si ergono su un alto podio, affiancate da un corteo di satiri flautisti e menadi procaci, tra cornucopie, tirsi e felini selvaggi legati a «cathene di ferro»[17], emblematica presenza del *thiasos* bacchico[18]. L'episodio si svolge entro un

---

15 L. ARMSTRONG, in *The Painted* 1994, p. 154 cat. 72; A. DE NICOLÒ SALMAZO, in *La miniatura* 1999, p. 249 cat. 95; G. TOSCANO, in *Mantegna* 2008, p. 381 cat. 158.

16 Lo stesso Sanvito doveva conservare un buon campionario di composizioni sciolte e sempre pronte all'uso, sia di tematica religiosa, sia di soggetto profano, tanto che all'inizio del Cinquecento fu ancora in grado di prestare a Giulio Campagnola «el phetonte de man de Gasparo tochato de aquarella» (DE KUNERT 1907, p. 6 n. 11) e a un certo frate Bernardino da li Zocoli «el Triompho fatto da man di Gasparo», proprio assieme al «David in charta rossa et la Nunciata in charta tenta fo de man de Lauro facte per principij da officiolo» (ivi, p. 12 n. 45). Una testimonianza concreta della libera circolazione di queste illustrazioni in «charta rossa» o «tenta», «la cui elaborazione poteva essere indipendente dal codicetto in cui sarebbero poi state inserite» (CONTI 1993, p. 103), è certamente il *Trionfo di Tito e Vespasiano* su pergamena purpurea attribuito a Gaspare da Padova e che si conserva nel fondo Rothschild del Louvre (inv. 774 DR/*recto*; G. TOSCANO, in *Mantegna* 2008, pp. 375-376 cat. 157).

17 Nella lettera di Feliciano (vedi *supra*, pp. 92, 106) si menzionano con vivo terrore i temibili cani che lo Zoppo amava tenere in casa, anche se stretti da grosse «cathene di ferro» (FIOCCO 1926, p. 194).

18 Il primo libro delle *Georgiche*, dopo la dedica a Mecenate, si apre proprio con un'invocazione a Bacco e Cerere e al loro corteo di Fauni e «puellae» (Virgilio, *Georgiche*, I, vv. 7-12: «Liber et alma Ceres, vestro si munere tellus / Chaoniam pingui glandem mutavit arista / poculaque inventis Acheloia miscuit uvis; / et vos, agrestum praesentia numina, Fauni, / erte simul Faunique pedem Dryadesque puellae; / munera vostra cano». Mi sembra però che la figura di Bacco, avvolto da foglie di vite e racemi d'uva, nonché la presenza dei leopardi ai suoi piedi, risponda letteralmente alla descrizione che si legge in Ovidio, *Metamorfosi*, III, vv. 666-669: «ipse racemiferis frontem circumdatus uvis / pampineis agitat velatam frondibus hastam; / quem circa tigres simulacraque inania lyncum / pictarumque iacent fera corpora pantherarum». Lo strano oggetto sferico tenuto in mano da Cerere dovrebbe invece rappresentare il frutto del papavero, simbolo di fertilità e abbondanza, che ancora nell'*Iconologia* di Cesare RIPA (1593, p. 2) è riconosciuto come uno degli attributi tipici dell'antica divinità materna della terra.

incavo di pareti rocciose, quasi una quinta rupestre oltre cui si spalanca un ammasso di pendii prativi, che scalano ripidi fino al limitare del cielo. La stessa tipologia di paesaggio, immersa in un'atmosfera altrettanto solare, si ritrova negli sfondi delle opere eseguite a Bologna, dalla fulgida predella del Collegio di Spagna al *Noli me tangere* di Edimburgo [figg. 41-a/b/c]. È significativo che le illustrazioni che decorano il codice parigino mostrino, nella loro *mise en page* complessiva, non poche somiglianze con la *Veduta di Roma* disegnata dallo Zoppo per l'esemplare estense della *Collectio* marcanoviana (c. 23*r*), certamente concluso entro l'ottobre del 1465, dunque negli stessi anni dei codici Morosini: basti confrontare il masso in primo piano, oltre le mura dell'Urbe, col costone di roccia che affiora alle spalle di Orfeo, oppure la piaggia scoscesa che si inerpica sul fondo [fig. 19-b], come le colline che sovrastano il *Trionfo di Bacco e Cerere*. È del tutto evidente che lo Zoppo si trovò a elaborare tali composizioni a breve distanza l'una dall'altra e il fatto che egli fosse arruolato contemporaneamente in imprese editoriali di prim'ordine non basta forse ad assegnargli «la tessera di pittore-antiquario»[19], ma certo dimostra la fama da lui acquisita nel campo dell'illustrazione libraria.

Due opere di passaggio: la Madonna *di Altenburg e il* Ritratto virile *del Correr*

Proprio intorno al 1465, o poco oltre, potrebbe datarsi la *Madonna col Bambino* del Lindeau Museum di Altenburg (inv. 189; 40,5 x 28,5 cm) [tav. XIV; fig. 45-a][20], in genere annoverata tra «le opere più tarde» dello Zoppo[21]. Mi pare invece che questo dipinto, per quanto sciupato, si distingua per una tendenza geometrizzante e una lucentezza opalina ancora legate all'infatuazione pierfrancescana vissuta nei suoi anni bolognesi[22]. D'altro canto, il turgore plastico delle figure e la mestizia sentimentale

[19] AGOSTI, FARINELLA, SETTIS 1987, p. 1077.

[20] Secondo le informazioni riportate da OERTEL (1961, p. 196), ma tratte dal catalogo del museo del 1915, la tavola fu acquisita nel 1844 a Roma dal dottor E. Braun come autografo di Marco Zoppo, ma fu quasi subito ridipinta, evidentemente allo scopo di "classicizzarne" l'aspetto, tanto che anche la lamina d'oro e la firma del pittore vennero scientemente occultate. Prova ne sia che già nel catalogo redatto da QUANDT, SCHULZ nel 1848, la *Madonna col Bambino* già del dott. E. Braun veniva ormai assegnata alla «scuola senese» della seconda metà del XV secolo e nel successivo catalogo del 1898 addirittura a un anonimo romanista olandese di metà Cinquecento. Il dipinto tornò in auge come opera dello Zoppo solo grazie agli indici di BERENSON (1907, p. 303).

[21] LONGHI 1940, ed. 1956, p. 139. Una datazione assai tarda era stata già sostenuta, pur con qualche ingiustificata cautela attributiva, da Adolfo VENTURI (1914, p. 34 nota 2). La critica, proprio a partire da LONGHI (1934 ed. 1956, p. 28), ha tendenzialmente seguito l'indicazione cronologica di Venturi, per esempio PALLUCCHINI (1956-57, I, pp. 154-155), ARMSTRONG (1976, pp. 119-121, 386-387 cat. 22) e SCHMIDT (1993, pp. 144-145); *Ead*. 2015, p. 396.

[22] Anche RUHMER (1966, pp. 45, 73) collegò la tavola del Lindenau Museum al periodo bolognese dello Zoppo, soprattutto in virtù di certe affinità da lui riscontrate con il polittico del Collegio di Spagna.

degli sguardi, ma pure un certo modo di intendere i panneggi come volumi in crescenza, sembrano presupporre un dialogo attivo con l'arte di Francesco del Cossa e Nicolò dell'Arca [figg. 45-a/b/c/d]. A favore di un'antica pertinenza bolognese del dipinto di Altenburg va poi messa in valore la straordinaria coincidenza, nella firma e nelle misure, con la «Madonna picciola in tavola ben conservata con queste parole: "Marco Zoppo da Bolognia opus", once 12 et 8 circa» che fu vista da Malvasia «nel famoso studio del già sig. Bartolomeo Musotti, oggi del Foschi»[23]. È vero pure che lo schema compositivo elaborato dallo Zoppo, così affettuosamente intenso, potrebbe far pensare a una meditazione su analoghi modelli belliniani, come la *Madonna* Lehman (New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1975.1.81) o quella della Gemäldegalerie di Berlino (inv. 1177) [fig. 45-e][24]. È chiaro però che ogni definitiva considerazione stilistica e cronologica riguardo alla tavola di Altenburg è di fatto preclusa dal drammatico impoverimento della tempera, in parte causato dalla rimozione poco accorta delle ridipinture classicizzanti che ne velavano l'aspetto fino a tempi non molto lontani[25], ma ciò non toglie che una datazione intorno alla metà degli anni Sessanta resti del tutto plausibile.

A questa fase di transizione da Bologna a Venezia potrebbe spettare un altro dipinto abbastanza malconcio, ma di grande qualità e assolutamente coerente con la

---

[23] Questo brano tratto dai cosiddetti *Scritti originali* di Malvasia (BCABo, ms. B 16, c. 288*r*) è ora leggibile in MALVASIA 1678, ed. 2012, p. 330. Nel testo a stampa della *Felsina pittrice* (ivi, p. 262) si legge invece di una *Madonna* «graziosissima e finitissima […] nel famoso studio del già signor Bartolomeo Musotti, oggi del Foschi, tenuta comunemente per di Alberto Duro sin che vi si scoperse il suo nome: "Marco Zoppo da Bolognia opus"». La perfetta coincidenza di questa scritta con quella che ancora si legge sulla *Madonna* di Altenburg, firmata appunto «MARCO ZOPPO DA BOLOGNIA OPUS», spinse OERTEL (1961, pp. 196-197) e poi RUHMER (1966, p. 73), ARMSTRONG (1976, pp. 386-387 cat. 22) e SHAPLEY (1979, I, p. 541) a propendere per una possibile identificazione. A rinforzo si può notare che le «once 12 et 8 circa» riportate nell'appunto manoscritto dovrebbero corrispondere più o meno a 38 x 25,3 cm (MALVASIA 1678, ed. 2012, p. 363 nota 152), una misura non molto lontana dai 40,5 x 28,5 cm della tavola del Lindenau Museum.

[24] Anche la ARMSTRONG (1976, p. 120) proponeva alcuni confronti tra la *Madonna* di Altenburg e quelle di Giovanni Bellini, ma finiva per citare opere troppo mature del maestro veneziano (diretta conseguenza, peraltro, della datazione eccessivamente ritardata del dipinto zoppesco) come la *Madonna col Bambino* del Museo di Castelvecchio a Verona (inv. 77) o addirittura la *Madonna Greca* della Pinacoteca di Brera (inv. 317).

[25] Una foto che mostra la *Madonna* di Altenburg ingentilita da estese ridipinture nell'ovale del volto e stagliata contro un fondo scuro si trova in Fototeca Zeri (inv. 65059), ma venne pubblicata già da LONGHI (1934, ed. 1956, tav. 78), che in effetti si lamentava di una tavola «tutta velata da ridipinti che sarebbe decente rimuovere» (ivi, p. 28), opinione poi minimizzata da OERTEL (1961, p. 196). Un restauro non molto felice, ma che quantomeno rimosse il fondo nero posticcio, venne comunque effettuato poco prima dell'uscita della monografia di RUHMER (1966, p. 73), che infatti fu in grado di rendere conto dell'intervento e di illustrare il nuovo stato del dipinto (ivi, tav. II). Purtroppo un'ulteriore e più recente pulitura ha ridotto la *Madonna* dello Zoppo davvero ai minimi termini, impoverendo a tal punto gli strati residui di tempera da far riaffiorare in più punti la traccia del disegno sottostante.

maniera dello Zoppo, ossia il *Ritratto virile* conservato al Museo Correr (inv. Cl. I n. 0011; 21 x 16 cm) [tav. XV; fig. 23-b], giunto nelle raccolte pubbliche della città di Venezia tramite il legato del 1830, addirittura come opera di Antonello da Messina[26]. Fu Cavalcaselle a dirottare la tavoletta verso la «Ferrarese School of Tura and Zoppo»[27], parere poi ripreso nello storico catalogo di Mariacher, ma con una dichiarata preferenza per un «ambito prossimo a quello del Tura»[28]. Ruhmer, dopo un'iniziale titubanza, decise invece di sostenere il nome dello Zoppo, soprattutto per l'affinità tipologica che in effetti lega il ritratto del Correr al probabile *Sant'Agostino* della National Gallery di Londra [fig. 46-a][29]. Si tratta di una delle intuizioni più brillanti della monografia altrimenti caotica e deludente dello studioso, anche se poi tale suggerimento non ha trovato (che io sappia) alcuna eco di rilievo, a parte l'approvazione molto autorevole di Gil Robertson[30]. Eppure il profilo nitido e vibrante del ritratto trova palmare riscontro nelle tante teste disegnate dallo Zoppo [figg. 23-a/b] e anche l'umore altero di questo giovanotto un poco uggioso rimanda al gruppo di aristocratici ruffiani del frammento di Los Angeles [fig. 43-h]. Purtroppo anche la tavoletta del Correr versa in uno stato di conservazione non proprio ottimale, nonostante il sensibile intervento di restauro effettuato nel 1954 da Mauro Pellicioli, che quantomeno fece riaffiorare l'azzurro del fondo e ridiede spessore cromatico al berretto e all'abito indossati dal personaggio tuttora anonimo. L'impressione è che questi indumenti scuri come la pece lasciassero emergere per contrasto l'incarnato latteo del volto e che i volumi fossero accompagnati plasticamente da quel tipico tratteggio parallelo che oggi appena si avverte e da pennellate di luce cordiale alla maniera di Piero.

Dalla «palla grande» di Santa Giustina alla pala di Pesaro: qualche accenno

Con queste opere di passaggio si giunge alla soglia della prima importante impresa veneziana dello Zoppo, ossia la pala realizzata nel 1468 per l'altare maggiore della chiesa di Santa Giustina, da non confondere con quello «ricchissimo di porfidi e serpentini della famiglia Dolce», che invece si trovava sulla navata laterale. Fu

[26] LAZARI 1859, p. 3 n. 11.

[27] CROWE, CAVALCASELLE 1871, II, p. 98, nota 3. Il parere è riportato anche nell'*Elenco degli oggetti esposti* del 1899 (p. 243 n. 49), dove però si predilige ancora la tradizionale attribuzione ad Antonello da Messina.

[28] MARIACHER 1957, pp. 133-134.

[29] RUHMER 1966, pp. 52, 82. Anche Federico Zeri conservava la fotografia del *Ritratto virile* del Correr nella cartella dedicata allo Zoppo (cfr. inv. 65049).

[30] ROBERTSON 1975, p. 195.

Francesco Sansovino, nella sua *Venetia città nobilissima*, a tramandare la data di questa «palla grande» dipinta «assai gentilmente» da «Marco Zoppo da Bologna» e a garantire così uno dei pochi punti fermi della carriera del pittore[31]. È peraltro evidente che lo scrittore dovette ricavare tali informazioni da uno di quei cartellini alla fiamminga su cui lo Zoppo amava apporre la propria firma. Tale complesso non esiste più e probabilmente fu smembrato intorno al 1600, quando la priora Perpetua Pasqualigo ordinò un radicale ammodernamento della chiesa e in particolare della cappella maggiore, che venne riallestita «in vaghissima e bellissima forma» con due statue di Antonio Lombardo e di Paolo Stella (trasferite appunto dall'altare della famiglia Dolce) e una pala nuova di zecca dipinta da Palma il Giovane, «ove […] si vede il martirio di Santa Giustina»[32]. Purtroppo non conosciamo la sorte subita dal polittico dello Zoppo, ma è abbastanza verosimile che sia stato smantellato e diviso in molte tavole, poi ricoverate in sagrestia o in qualche stanza del convento.

Di certo alcune di esse riemersero nel corso dell'Ottocento sul mercato antiquario, per poi confluire in varie collezioni inglesi e americane. Le notizie più antiche riguardano il *San Paolo* [fig. 46-c] acquistato a Roma, poco dopo il 1828, da Lord William Fox-Strangways e infine donato all'Ashmolean Museum di Oxford (inv. 98; 49,5 x 31 cm)[33]. Il dipinto venne esposto, a partire dal 1850, come opera di Luca Signorelli, fino a quando Crowe e Cavalcaselle non vi riconobbero una «rude tempera by

[31] Ecco il passo di SANSOVINO (1581, p. 12*v*): «Dipinse la palla grande assai gentilmente Marco Zoppo da Bologna l'anno 1468. Et su l'altare ricchissimo di porfidi e serpentini della famiglia Dolce, sono due statue di marmo pario, poco meno del naturale, di mano di Antonio Lombardo e di Paolo Milanese Statuarij assai famosi nel tempo loro. Ma di gran lunga avanza l'opera di costoro, un Christo di marmo di altezza quasi d'un braccio, scolpito da Tomaso Lombardo, che fu allievo del Sansovino». Nelle monografie di RUHMER (1966, p. 51) e della ARMSTRONG (1976, p. 85), ma anche nelle dispense di PALLUCCHINI (1956-1957, I, pp. 150-151), si legge che lo Zoppo avrebbe dipinto una pala per l'altare della famiglia Dolce, ma tale affermazione è frutto di un evidente fraintendimento del brano di Sansovino, che invece distingue nettamente fra l'altare maggiore occupato dalla «palla grande» quattrocentesca e la cappella Dolce, decorata da due statue di Antonio Lombardo e Paolo Stella milanese (ossia i *Santi Pietro Martire e Tommaso d'Aquino* ora collocati nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia), ma anche da un *Cristo* in marmo di Tommaso da Lugano, oggi perduto. Il fatto che l'altare Dolce, fabbricato solo all'inizio del Cinquecento, fosse diverso dall'altare maggiore è ribadito, oltre che dalle aggiunte di Stringa allo stesso SANSOVINO (1604) e dal resoconto settecentesco di Flaminio CORNER (1758, pp. 35-38), anche da una visita pastorale del 1594 (HUMFREY 1993[a], p. 343 cat. 11). Al contrario di come ha inteso e scritto Mauro LUCCO (1993, pp. 111), le tre statue menzionate da Sansovino non furono dunque commissionate per l'altare maggiore e non ha quindi senso domandarsi in che modo potessero convivere col più antico polittico zoppesco (ivi, pp. 112-113). Come racconta Stringa (1604) e come ha ben chiarito anche MARKHAM SCHULZ (1985, pp. 80-81), le effigi domenicane scolpite da Antonio Lombardo e Paolo Stella furono semmai trasferite sul nuovo altare maggiore nel 1600, quando la pala dello Zoppo venne sostituita con una tela più moderna di Palma il Giovane.

[32] SANSOVINO 1581, ed. 1604, p. 130*r*. Nel 1839 la tela di Palma fu trasferita in deposito presso la parrocchiale di Agordo, dove tutt'oggi si trova (ZORZI 1972, II, p. 510).

[33] BORENIUS 1921, p. 9; ARMSTRONG 1976, pp. 362-363 cat. 11; LLOYD 1977, pp. 191-193.

Zoppo»[34]. Il santo vescovo, quasi certamente *Agostino* [fig. 46-a][35], comparve invece con la giusta attribuzione allo Zoppo in una mostra ospitata nel 1895 alla Royal Academy[36]; il dipinto era allora in possesso di Alfred de Pass, che nel 1920 decise di donarlo alla National Gallery di Londra (inv. 3541; 49,5 x 28,6 cm)[37]. Una terza tavola con *San Pietro* [fig. 46-b], oggi alla National Gallery di Washington (inv. 1939.1.271; 50,6 x 31,4 cm), venne segnalata da Tancred Borenius nella collezione londinese di Henry Harris[38]. Fu proprio Borenius a collegare questi tre dipinti tra loro e a intuirne una comune appartenenza al registro superiore di un polittico smembrato dello Zoppo, che lo stesso studioso collegò cautamente a quella «palla grande» ricordata da Francesco Sansovino in Santa Giustina a Venezia[39]. Alla serie individuata da Borenius va senz'altro aggiunto il *San Girolamo* del Walters Art Museum (inv. 37.542; 49,2 x 27,3 cm) [fig. 46-d], appartenuto fino al 1902 alla collezione di don Marcello Massarenti come opera di Francesco Squarcione[40]. Il riferimento allo Zoppo compare già in alcuni cataloghi Walters dell'inizio del Novecento e poi negli indici di Berenson[41], ma è solo a partire dagli *Ampliamenti* di Longhi che si cominciò ad associare esplicitamente la tavola di Baltimora al complesso di Santa Giustina[42].

---

34 CROWE, CAVALCASELLE 1871, I, p. 349 nota 5.

35 Fu LONGHI (1940, ed. 1956, p. 139) a proporre di identificare il vescovo ritratto nella tavola di Londra con sant'Agostino. Tale ipotesi sembra avvalorata dal fatto che il convento di Santa Giustina fu in effetti assegnato nel 1448 alle monache agostiniane del monastero di Santa Maria degli Angeli di Murano, come conferma anche la testimonianza di TASSINI (1863, I, p. 290). Il suggerimento di Longhi è stato quindi accolto da RUHMER (1966, p. 84 cat. 144), ARMSTRONG (1976, p. 361 cat. 10), HUMFREY (1993[a], p. 343 cat. 11) e LUCCO (1993, pp. 111, 113-114 nota 22), anche se quest'ultimo non ha escluso un'identificazione alternativa con san Benedetto, in virtù di una possibile adesione della comunità veneziana di Santa Giustina alla nuova regola dell'omonimo cenobio benedettino a Padova.

36 *Exhibition* 1895, cat. 138.

37 DAVIES 1961, pp. 562-563; ARMSTRONG 1976, p. 361 cat. 10.

38 BORENIUS 1921, p. 9. Dopo un passaggio nella raccolta Contini Bonacossi, il dipinto fu acquisito nel giugno del 1937 dalla Fondazione Kress: R.E. MACK, in *Italian Paintings* 2003, p. 687.

39 BORENIUS 1921, p. 10.

40 Il *San Girolamo* è elencato come opera dello Squarcione in vari cataloghi ottocenteschi della raccolta Massarenti (VAN ESBROECK 1897, I, p. 72 n. 402). La tavola passò nella collezione Walters di Baltimora nel 1902 (ARMSTRONG 1976, p. 360 cat. 9; ZERI 1976[a], I, p. 212).

41 *Catalogue* 1922, p. 112 n. 542; BERENSON 1932, p. 607.

42 LONGHI 1940, ed. 1956, p. 139. Per la precisione, il legame tra il *San Girolamo* di Baltimora e le altre tavole riunite da Borenius era stato già istituito nel 1937 dallo stesso Longhi e, in maniera del tutto indipendente, anche da Fiocco, Mason Perkins, Suida e Adolfo Venturi. I pareri di questi studiosi sono riportati in un foglio dattiloscritto, datato appunto 1937, che si può rintracciare tra la documentazione

Non è mia intenzione analizzare in dettaglio lo sviluppo stilistico dello Zoppo nel corso del suo ultimo soggiorno lagunare a cavallo tra il settimo e l'ottavo decennio, perché ciò imporrebbe un confronto serrato con gli artisti attivi a Venezia in quegli anni, *in primis* Giovanni Bellini, che preferisco rimandare ad altra sede. È infatti evidente che la determinazione plastica e la dimensione monumentale delle quattro figure appartenute alla pala di Santa Giustina, la qualità smagliante del colore e la ricerca di trapassi d'ombra più tenui si debbano comprendere, da un lato, come suggestiva risposta in pittura alle sculture pressoché contemporanee di Antonio Rizzo in San Marco, dall'altro, come reazione al «mantegnismo riformato» espresso da Giovanni Bellini in San Zanipolo.

A questo momento di aperto dialogo con Bellini, tra il 1468 e il 1470, appartengono alcune tavole caratterizzate dalla ricerca di raffinate trasparenze pittoriche e cromie luminose, quasi di smalto, ma anche da un'eleganza sempre più lambiccata: si tratta, ad esempio, della *Madonna col Bambino* della National Gallery di Washington (inv. 1961.9.51; 41,2 x 29,8 cm) [fig. 47][43], capolavoro realizzato dallo Zoppo per l'illustre famiglia veneziana dei Corner[44] e su cui grava un infondato sospetto generato dalla sovrainterpretazione di alcuni dati materiali[45]. Stilisticamente

---

relativa al *San Pietro* Kress conservata presso l'archivio della National Gallery di Washington (ZERI 1976[a], I, p. 212; R.E. MACK, in *Italian Paintings* 2003, p. 690 nota 17). Una copia di questo elenco è consultabile sul database della Fondazione F. Zeri, inv. F1306.

[43] La tavola fu acquistata nel 1880 a Bologna da sir John Charles Robinson e venduta due anni dopo a sir Francis Cook, che la passò poi ai suoi eredi diretti. Il dipinto dello Zoppo fu quindi acquisito nel dicembre 1953 da Margaret Drey a Londra e subito girato, tramite Rosenberg & Stiebel di New York, alla Samuel H. Kress Foundation (29 gennaio 1954), che infine lo donò nel 1961 alla National Gallery di Washington. Come già suggerivano BORENIUS (1913, I, p. 154 cat. 129) e ARMSTRONG (1976, pp. 356-357 cat. 8), nonostante il parere avverso di RUHMER (1966, p. 72), è possibile che la *Madonna* acquistata da Robinson a Bologna fosse la stessa Vergine «col putto posseduta da un negoziante di quadri che ha la sua raccolta ov'era un tempo la Galleria Zampieri. V'è l'iscrizione MARCO ZOPPO DI BOLOGNA OPVS». (VASARI 1568, ed. 1849, V, p. 177 nota 3; ed. 1878, III, p. 406 nota 1).

[44] A dire il vero l'identificazione dell'arma allacciata come una fionda sulla balaustra di marmo con lo stemma della famiglia Corner è soltanto ipotetica. Tale proposta, avanzata da ARMSTRONG (1976, pp. 116, 357 cat. 8) sulla base dell'antico repertorio inciso dall'«intagliador» TAMINELLI (1541), ha registrato infatti delle adesioni convinte (LUCCO 1993, pp. 109, 112), ma pure qualche netto rifiuto (SHAPLEY 1979, I, p. 541). Comunque sia, sullo stesso parapetto si legge la firma, ritenuta ingiustamente sospetta da R.E. MACK (in *Italian Paintings* 2003, p. 694: vedi *infra*, p. 223 nota 88), «MARCO ZOPPO DA BOLOGNA / OPUS».

[45] Nella lunga scheda del catalogo dei dipinti italiani del Quattrocento posseduti dalla National Gallery di Washington (R.E. MACK, in *Italian Paintings* 2003, pp. 691-699) è stata addirittura messa in dubbio, con strani argomenti, la genuinità di questa tavola zoppesca, che ho potuto visionare dal vero nei depositi del museo grazie al cortese interessamento di Gretchen Hirschauer. Gli argomenti materiali apportati per giustificare tali perplessità – in particolare il supporto piuttosto sottile e la foggia della cornice solidale al dipinto, dati già riportati senza troppe turbe da SHAPLEY (1979, I, p. 542) – appaiono tanto inconsistenti da indurre la stessa autrice della scheda ad ammettere che «the technical evidence for the age of the painting is inconclusive». Come ha notato un po' sarcasticamente Everett FAHY (2006, p. 538), proprio per difendere l'autenticità della *Madonna* di Washington, «the 'Technical Notes'

solidale alla *Madonna* di Washington è anche il minuscolo *Andachtsbild* col *Cristo morto tra i santi Giovanni Battista e Girolamo* della National Gallery di Londra (inv. 590; 26,4 x 21 cm) [fig. 48], che è poi un contributo davvero originale allo sviluppo della moderna pittura devozionale e in cui Zoppo combina, con la solita spigliatezza, uno schema lippesco conosciuto a Padova e un sincero omaggio alle pietà più famose di Giovanni Bellini[46]. Anche in questi anni veneziani la vena creativa del bolognese trovò abbondante sfogo in campo grafico, come dimostra il cosiddetto *Taccuino delle Madonne* [figg. 49-a-f], un vero e proprio quaderno di schizzi condotti con tratto liberissimo e arrovellato, ben diverso dalla raccolta di invenzioni in bella copia contenute nell'album Rosebery. Tra ricordi di Donatello e Filippo Lippi, Francesco del Cossa e Nicolò dell'Arca, Zoppo affastellò qui con voracità impetuosa tutta una serie di formule compositive e iconografiche sempre diverse e spesso inusitate, toccando apici di *pathos* drammatico forse influenzati anche dall'arte nordica[47].

Al 1471 si data l'ancona realizzata per l'altare maggiore della chiesa osservante di San Giovanni Battista a Pesaro, voluta e finanziata da Alessandro Sforza in persona. Dopo la scomparsa di questo edificio, abbattuto per volere di Francesco Maria I Della Rovere, la pala dello Zoppo fu trasportata nella sede sostitutiva progettata da Girolamo Genga, tanto che Vasari poteva già ammirare il dipinto nella «chiesa nuova di S. Giovanni Evangelista»[48], ovvero il nuovo San Giovanni Battista

---

sometimes raise more questions than they answer». Ancora più incredibile è immaginare che un «hypothetical imitator» di metà Ottocento potesse nutrire interesse, su basi meramente erudite, a replicare tecnica, stile e perfino la firma di un pittore sostanzialmente misconosciuto come lo Zoppo.

[46] Su questo dipinto dello Zoppo, in genere un po' troppo anticipato verso il 1465 (RUHMER 1966, pp. 44, 71; ARMSTRONG 1976, pp. 76-69, 352-353 cat. 6), si veda ora la scheda di L.P. GNACCOLINI, in *Giovanni Bellini* 2014, pp. 163-164 cat. 11. La tavoletta si trovava all'inizio dell'Ottocento in casa del professor Giovanni Rosini di Pisa, dove era stimata come opera di Dürer, ma poi passò come cosa di Mantegna nella raccolta di Francesco Lombardi e Ugo Baldi a Firenze, che come è noto venne acquistata dalla National Gallery di Londra nel 1857 (DAVIES 1961, p. 562). Da quel momento il dipinto fu conservato nel museo londinese sotto il nome di Tura, finché non venne restituito allo Zoppo da CROWE, CAVALCASELLE (1871, I, pp. 349 nota 2, 521 nota 3). È assai verosimile che la versione venduta da Bardini a inizio Novecento (Christie's, 27 maggio 1902, n. 703), e riemersa di recente in un'asta Hampel (26 settembre 2018, n. 619) con un'improponibile attribuzione a Marco Zoppo, sia nient'altro che una copia ottocentesca realizzata mentre l'originale si trovava nella collezione di Lombardi e Baldi in piazza Pitti a Firenze, dove fu conservato per qualche tempo (sicuramente dopo il 1838) con una più illustre attribuzione a Mantegna.

[47] Questo *sketchbook* è infatti costituito da un buon numero di fogli cartacei oggi sparsi in vari musei europei e appunto riuniti, sulla base di una prima intuizione di FRY e DODGSON (1906-07), da Giuseppe FIOCCO (1933, pp. 337-341). Si tratta di una serie di studi dedicati in maniera quasi ossessiva al tema della *Madonna col Bambino*, condotti con un tratto rapido e informale, certamente diverso dalla resa grafica assai più essenziale del libro Rosebery. Per un'analisi complessiva del *Taccuino delle Madonne*, databile non prima del 1470 e stilisticamente legato ai lavori eseguiti dallo Zoppo durante la sua estrema attività veneziana, si vedano: ARMSTRONG 1976, pp. 144-227, 399-411 catt. D5-D13; ELEN 1995, pp. 247-249 cat. 32.

[48] VASARI 1550-1568, ed. 1971, III, p. 555.

di Pesaro. Grazie alle testimonianze tardo settecentesche di Marcello Oretti[49] e Antonio Becci sappiamo che il «quadro», ovvero il pannello principale con la Vergine e i santi, doveva trovarsi «nel coro dietro l'altar maggiore»[50], dove rimase fino ai primi decenni dell'Ottocento, quando fu acquistato dal mercante e collezionista Edward Solly, che poi lo cedette entro il 1821 al Kaiser Friedrich Wilhelm III[51].

La grande tavola di Berlino (Gemäldegalerie, inv. 1170; 268 x 258 cm), in cui si legge l'iscrizione «MARCO ZOPPO DA BOLO/GNIA PINSIT MCCCCLXXI / I(N) VINEXIA», può essere associata ad altri due elementi che certamente fecero parte della pala del 1471, ovvero lo scomparto di predella con le *Stimmate di san Francesco* del Walters Art Museum di Baltimora (inv. 37.544; 35,1 x 46,7 cm) [fig. 51][52] e la cimasa col *Cristo morto sorretto da due angeli* dei Musei Civici di Pesaro (inv. Polidori 4546; 120 x 95 cm) [fig. 53-b][53], vista dallo stesso Becci nella chiesa nuova degli osservanti, in-

---

[49] M. Oretti, *Pitture* [1777], Bologna, BCABo, ms. B 165, fasc. F, cc. 12-13.

[50] BECCI 1783, p. 60.

[51] La pala dello Zoppo è registrata fin dal primo catalogo stilato da G.F. WAAGEN (1830, p. 29 n. 59) in occasione dell'apertura della Gemäldegalerie di Berlino, ma solo a partire dal primo dei *Beschreibendes Verzeichniss* di MEYER, BODE (1878, pp. 546-547 cat. 1170) ne viene anche segnalata la sua provenienza dalla collezione Solly («Sammlung Solly 1821»). In base a recenti ricerche condotte in parte da R. SKWIRBLIES (2009) e rese note da GIARDINI (2016, p. 69), si può affermare che la pala zoppesca entrò nella raccolta del mercante inglese dopo l'estate del 1819, probabilmente grazie all'intermediazione dell'antiquario romano Felice Cartoni, che come è noto agiva in Italia per conto dello stesso Solly.

[52] Fu BERENSON (1915, p. 167) a intuire la possibile appartenenza della tavoletta Walters alla predella della pala di Pesaro. Dopo gli ulteriori argomenti addotti da MEISS (1964, p. 41), tale ipotesi è stata unanimemente accettata dagli studiosi, tra cui RUHMER (1966, pp. 87-88), ARMSTRONG (1976, pp. 102-105, 376 cat. 17) e HUMFREY (1993[a], pp. 190, 344 cat. 13; *Id*. 1993[b], pp. 71 nota 1, 76). Il pannello con le *Stimmate di san Francesco* ricomparve alla fine dell'Ottocento nella raccolta romana di Marcello Massarenti, dove era conservato come opera di Gentile da Fabriano (VAN ESBROECK 1897, I, p. 59 n. 339). Il dipinto passò quindi a Baltimora nel 1902, quando Henry Walters comprò in blocco la ricca collezione di Palazzo Accoramboni (ZERI 1976[a], I, pp. 208-211 cat. 140), che in parte era costituita proprio da oggetti reperiti in chiese o monasteri marchigiani. Vorrei ribadire che l'edificio che compare alle spalle di san Francesco e del suo compagno Leone, per quanto talvolta confuso con la cattedrale di San Ciriaco in Ancona (BERENSON 1915, p. 167; MEISS 1964, p. 41; ZERI 1976[a], I, p. 209 cat. 140; DE MARCHI 2008, p. 75), non può alludere ad altro che all'antica chiesa di San Giovanni Battista di Pesaro, che si trovava fuori le mura cittadine in località *Torrosinum* e che appare esattamente riprodotta anche in una delle trentadue tarsie lignee del bel coro quattrocentesco conservato in Sant'Agostino a Pesaro (FILIPPINI 1939, pp. 354-355; CALOGERO 2013, p. 6).

[53] FILIPPINI (1939, p. 354) ebbe il merito di riconoscere il *Cristo morto* del Museo di Pesaro quale elemento apicale della pala dipinta dallo Zoppo nel 1471, opinione poi ribadita da tutta la critica successiva (RUHMER 1966, pp. 86-87; ARMSTRONG 1976, pp. 106-107, 379-380 cat. 19; M.R. VALAZZI, in *Gli angeli* 2012, pp. 32-34).

sieme alla «testa recisa di San Giovanni»[54]. Quest'ultima, che è poi il celebre tondo con la *Testa di san Giovanni Battista* dei Musei Civici di Pesaro (inv. Polidori 4545) [fig. 52], va però esclusa da un'ipotetica ricostruzione dell'ancona zoppesca [fig. 50], per tutta una serie di motivi di ordine materiale, morfologico, iconografico e perfino di provenienza. Innanzitutto, secondo una fonte attendibile che ho già avuto modo di segnalare, il piccolo tondo non pervenne ai frati zoccolanti dalla «chiesa antica del vecchio convento» quattrocentesco, ma fu donata loro «dalli SS. Duchi», ovvero i Della Rovere[55]. Sorprende poi che l'ipotesi di collocazione della *Testa del Battista* al centro della predella della pala del 1471, proposta da Humfrey e avallata da molti studiosi[56], sia stata avanzata senza fornire alcun ragguaglio di tipo materiale: il tondo mostra infatti un'evidente venatura verticale, il che lo rende oggettivamente incompatibile come scomparto di predella. Si potrebbe allora pensare che la tavola circolare fosse stata applicata controvena sulla fronte del gradino vero e proprio, costituito come di norma da un'unica asse a venatura orizzontale, ma sarebbe ben strano che il suo distacco (eventualmente effettuato prima della fine del Settecento) sia avvenuto senza lasciare sul retro il benché minimo segno di colla o delle fibre del legno sottostante[57]. L'ipotesi di Humfrey sarebbe da escludere anche da un punto di vista puramente morfologico, perché è assai improbabile che la predella dello Zoppo potesse presentarsi come una sequenza del tutto disorganica di scomparti verticali, orizzontali e addirittura un tondo al centro di 28 cm. È semmai più lo-

[54] BECCI 1783, p. 60. I due dipinti rimasero in chiesa fino all'Unità d'Italia, quando fu decretata la soppressione delle congregazioni religiose e la confisca dei relativi beni da parte delle autorità pubbliche, in seguito alla quale confluirono prima nelle raccolte del locale Museo Oliveriano, per poi passare all'attuale Pinacoteca Civica di Pesaro (BACCHIELLI 2011, p. 112).

[55] Questa informazione è riportata all'interno di un manoscritto conservato alla Biblioteca Oliveriana di Pesaro (BOPs), ms. Oliv. 456, II (E-M), *Chiese di Pesaro*: alla carta 373*r* si legge appunto: «Notizia dell'antico convento di San Geo. Battista di Pesaro, raccolta da diversi scrittori in quest'anno 1735, e da conservarsi in memoria, non essendovi nell'archivio altra notizia distinta come la presente». Questa *Notizia*, che si legge per esteso alle cc. 373*r*-386*r*, venne già segnalata da padre ORTOLANI (1930, p. 40) e trascritta integralmente da GROBLEWSKI (1976, pp. I-XII). Nella stessa Biblioteca Oliveriana è conservato il ms. Oliv. 1230, che alle cc. 1-48 ricalca il ms. Oliv. 456 (la trascrizione integrale di questo ulteriore manoscritto si può leggere in CANNARSA 2003, pp. 125-130). Ho già segnalato e discusso l'importanza di questa fonte in un mio precedente saggio: CALOGERO 2013, pp. 8-10.

[56] HUMFREY 1993[a], pp. 190 fig. 178, 344 cat. 13; *Id*. 1993[b], pp. 75-77. L'ipotesi ricostruttiva dello studioso è stata subito adottata, ma senza fornire argomenti, da LUCCO (1990, pp. 430, 439; *Id*. 1993, p. 116) e SCHMIDT (1990, p. 707 fig. 867) ed è poi diventata moneta corrente negli studi: VALAZZI 1989, pp. 318, 351 nota 93; *Ead*. 2000, pp. 101-103; *Ead*., in *Arte* 2007, p. 192; *Ead*., in *Emozioni* 2009, p. 109; *Ead*., in *Gli angeli* 2012, pp. 32-34; 401; CHAPMAN 1998, p. 9; C. SCHMIDT ARCANGELI, in *Il potere* 2001, p. 378 cat. 167; *Ead*. 2015, p. 401; HEINEN 2005, p. 276; DE MARCHI 2012, p. 175.

[57] Tanto è vero che, nonostante la parchettatura, sul retro del tondo è ancora ben visibile e senza evidenti compromissioni il famoso disegno di una *Naiade che cavalca un delfino* (PALLUCCHINI 1959, fig. 245), il cui segno franto e sintetico non ha peraltro nulla a che vedere con la grafica zoppesca.

gico immaginare una serie di cinque pannelli omogenei, tutti di foggia identica alla tavola con le *Stimmate* di Baltimora[58], esattamente come si vede nella predella della pala eseguita per la stessa città di Pesaro da Bellini, soprattutto se si mette nel giusto valore, come peraltro faceva lo stesso Humfrey, «il rivoluzionario disegno *all'antica* della cornice originale»[59], certamente ispirata a criteri di estrema regolarizzazione geometrica[60].

Del resto non credo nemmeno, come molti altri studiosi d'arte veneta prima di me[61], che un dipinto così vibrante possa spettare al pittore emiliano: non vedo come si possa conciliare la sua maniera, fatta di sbalzi netti e incarnati alabastrini, con la trama molecolare che tesse a fior di pelle il volto del Battista, che per me resta un'opera somma di Giovanni Bellini. Al di là della stesura, non vi è davvero confronto tra il libero fluire di sentimenti che trasuda dalla *Testa* di Pesaro e le sagome sghembe dei santi di Berlino o il mascherone grottesco del Cristo in cimasa [fig. 53-a], in cui Pallucchini leggeva giustamente «l'irrigidimento di un arido "Kunstwollen"»[62].

Ciò non toglie nulla allo sforzo compiuto dallo Zoppo per realizzare una pala integralmente moderna e innovativa, certamente la più ambiziosa della sua carriera, soprattutto per la scelta del formato riquadrato e l'idea di ambientare la scena sacra in un paesaggio aperto. Le figure sono disposte a emiciclo attorno al podio della Vergine e le loro masse plastiche, davvero poderose, brillano contro la cortina scura degli speroni rocciosi. Alle loro spalle si erge minaccioso un altopiano lunare, «romantico nido d'aquile»[63] costellato di verzure ed escrescenze silicee, che sale e scende verso il

---

[58] A questa conclusione era giunto di fatto anche MEISS (1964, p. 41), proprio sulla base del formato e delle misure del pannello di Baltimora: «if it were placed below the St. Francis, there would be space for a similar panel below each of the other saints as well as a longer one, more than one and a half the width of the others, beneath the Madonna» L'idea che lo scomparto centrale della predella potesse essere più largo degli altri quattro non può essere esclusa a priori, anche se Meiss forse non calcolava la presenza di elementi di raccordo tra i vari pannelli.

[59] HUMFREY 1993[b], p. 75.

[60] Lo stesso HUMFREY (1993[a], p. 189) ha insistito sul fatto che «the panels of the Pesaro altarpiece are severely rectilinear, and were clearly destined for an up-to-date, Renaissance-style frame». Anche per questo motivo è categoricamente da escludere, perché contraria a ogni evidenza materiale e alla stessa logica costruttiva della pala, l'idea alternativa che il tondo (di dimensioni rilevanti) potesse far parte delle «cornici lignee o di sezioni di raccordo», come più volte sostenuto da VALAZZI (2000, p. 101; *Ead*., in *Arte* 2007, p. 192 cat. 55; *Ead*., in *Gli angeli* 2012, p. 34), sulla base di un'ipotesi avanzata in prima istanza da ARMSTRONG (1976, p. 108) e poi rilanciata da CALEGARI (2000, p. 130).

[61] Per una disamina più o meno completa della vicenda critica relativa al tondo con la *Testa del Battista*: G.A. CALOGERO, in *Gli angeli* 2012, pp. 26-31.

[62] PALLUCCHINI 1950, p. 18 n. 12.

[63] LONGHI 1935, ed. 1973, p. 194.

crinale più alto, fuso con i bagliori del cielo. Si tratta di un'impaginazione di chiara impronta nordica, che si combina con un rinnovato ardore donatelliano e mantegnesco, ben evidente nella tortuosa orografia dei panneggi, ravvivata da tonalità luminescenti, con effetti di trasparenza vitrea e di metallo laccato. Longhi sosteneva che l'«impuntatura improvvisa» manifestata da Bartolomeo Vivarini intorno al 1473 doveva rispecchiare «nel Bellini, una diversione essenziale di rotta sulla quale il Vivarini non si sente di poterlo seguire, tanto gli appare incòndita»[64], ma è chiaro che questo arroccamento di fronte alla svolta belliniana del '70 sia già il movente principale delle scelte stilistiche adottate dallo Zoppo nella sua pala di Pesaro, che difatti ispirò anche la prima ancona eseguita da Bartolomeo per la Certosa di Padova (1475), ora nella parrocchiale di Sant'Antonio Abate a Lussingrande[65].

L'ultima fase veneziana dello Zoppo andrebbe letta, a differenza di quanto si dice (un po' per luogo comune), in senso antitetico rispetto a Bellini: è chiaro che Marco decise a un certo punto di assumere, forse anche per reazione indispettita, una posizione di radicale alterità e di recuperare *in toto* quei valori padovani che Giovanni aveva ormai ripudiato. Non che lo Zoppo avesse mai abbandonato certe inclinazioni, ma per un tratto coincidente col suo soggiorno bolognese si sforzò di mitigare le asprezze più crude, di ricercare cioè un addolcimento pittorico, anche grazie a una maniera più fluida. È vero però che lo studio condotto in Emilia sulle opere di Piero «non impediva davvero ulteriori ritorni e recuperi del grande repertorio dell'*imagerie* mantegnesca»[66]: questo perché le stesure dello Zoppo restano pur sempre prive di vibrazioni, limitandosi a definire «la pelle colorata e luminosa delle cose senza chiaroscuro»[67]. Tutto il contrario di Giovanni Bellini, che già a partire da San Zanipolo era riuscito a traslare la sua maniera sfumata e il suo mondo poetico su una scala di grandezze ormai monumentale.

Per cercare di competere, lo Zoppo imboccò una via a lui più congeniale e con la pala di Pesaro tornò definitivamente a una mineralogia ermetica e a un furore quasi tellurico: una scelta identitaria che affascinò tutti coloro che erano rimasti frastornati dall'insostenibile mutazione belliniana. Si può anzi dire che all'inizio degli anni Settanta, ovvero prima dell'avvento di Antonello, lo Zoppo si trovò a capo di una fronda di pittori eterogenei, ma accomunati dall'esigenza di non capitolare dinanzi al genio di Bellini. Autorevole affiliato fu senz'altro Bartolomeo Vivarini, mai così vicino a Marco come nei frammenti sopravvissuti del polittico di Sant'Agostino in San Zanipolo, apice indiscusso dell'artista, datato 1473[68]. Anche il

---

64 *Id.* 1946, ed. 1978, p. 8.

65 Sulla pala di Lussingrande: PALLUCCHINI 1962, pp. 47, 122 cat. 171.

66 CONTI 1987, p. 287.

67 *Ibid*.

68 Sui resti del polittico di Sant'Agostino in San Zanipolo: PALLUCCHINI 1962, pp. 46, 121 catt. 165-167; D.

giovane Alvise, fin lì dimidiato tra una doverosa fedeltà al capo famiglia Antonio e un'eretica infatuazione per Giovanni Bellini, sembrò maturare qualche interesse nei confronti dell'arte zoppesca o almeno così potrebbe spiegarsi il plasticismo teso ed elastico che caratterizza certe opere databili entro il primo lustro dell'ottavo decennio, come l'*Arco Tron* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 727), il *San Giovanni Battista* di collezione privata o il *San Girolamo penitente* dell'Accademia Carrara di Bergamo (inv. 58AC00039)[69]. Pure Lazzaro Bastiani, spirito sottile cresciuto alla scuola di Murano e timidamente aperto alle novità padovane e belliniane, mostrò di risentire in parte dello Zoppo, almeno in alcuni lavori insolitamente espressivi e ritorti come il drammatico *Vesperbild* su pergamena del Museo Poldi Pezzoli (inv. 1586)[70] o il più tardo *San Girolamo penitente* del Museum of Fine Arts di Springfield (inv. 67.01)[71]. Perfino un pittore abbastanza modesto come Leonardo Boldrini visse il suo momento zoppesco, ben individuabile nei grafismi pungenti del *San Giovanni Battista* già in collezione Kaufmann a Berlino e del suo compagno *San Liberale* del Musée des Beaux-Arts di Digione (inv.

TOSATO, in *La basilica* 2013, pp. 218-221 cat. 50; F. LUGATO, in *I Vivarini* 2016, pp. 140-141 cat. 14.

[69] La bellissima ed emaciata figura di *San Giovanni Battista* già Spink fu avvicinata ad Alvise da ROBERSTON (1968, p. 26) e poi definitivamente attribuita da LUCCO (1990, p. 436; *Id*. 1993, p. 118). Sulle altre opere citate di Alvise si vedano almeno: S. ROSSI, in *I Vivarini* 2016, p. 145 cat. 20 e G. VALAGUSSA, ivi, p. 146 cat. 21. Non è certo questa la sede per ripercorrere il problema, sostanzialmente eluso dalla monografia di STEER 1982, della giovinezza alvisiana, che deve ancora molto ai contributi di PALLUCCHINI (1967), LONGHI (1969, ed. 1978), ZERI (1975, ed. 1988) e DE MARCHI (1987), ma che soprattutto dopo le geniali aperture di CONTI (1987, pp. 279-281) è stata totalmente rivista da LUCCO (1990, pp. 435-438) e L. BELLOSI (in *Mantegna* 2008, pp. 133-134 cat. 38). Qui vorrei solo aggiungere che quel paliotto con le *Storie della Passione* oggi diviso tra il Museo Amedeo Lia di La Spezia, già attribuito a Giovanni Bellini da PALLUCCHINI (1959, p. 12) e VOLPE (1978) e ad Antonio Vivarini da LONGHI (1946, ed. 1978, p. 50 n. 38b), potrebbe essere invece una vivace primizia di Alvise ancora nel pieno della sua formazione entro la bottega di famiglia, ma già fortemente suggestionato da Giovanni Bellini. Le foto di due scenette di martirio, delle *Stimmate di san Francesco* e del *San Girolamo penitente* si trovano, tutte sotto il nome di Alvise, anche in Fototeca F. Zeri (invv. 62233-62236). Nello stesso senso sembrano muoversi, seppur cautamente, A.G. DE MARCHI (in *La Spezia* 1997, pp. 48-51), G. FOSSALUZZA (in *Giovanni Bellini* 2012, p. 81 cat. 10) e con più convinzione BUONOCORE (2011, 92 nota 24). Quest'ultimo studioso (ivi, p. 85) avanza inoltre l'ipotesi che il dossale possa coincidere con «il quadro della Passione di Nostro Signore» segnalato da una guida anonima (1707) nella chiesa conventuale di Santa Chiara di Murano con un generico riferimento a un tale maestro «Antonio», che in un'altra guida settecentesca viene meglio specificato come «Natività di Nostro Signore con storie del Vivarini»: è dunque facile immaginare un'opera firmata da Antonio Vivarini, ma demandata in grossa parte all'emergente Alvise.

[70] Nonostante CASU (1996, pp. 66, 78 nota 38) e M. VINCO (in *Giovanni Bellini* 2012, pp. 72-73 cat. 8) abbiano collocato la *Pietà* bastianesca nei primi anni Sessanta, trovo più giusta la datazione intorno al 1470 proposta a suo tempo da COLLOBI RAGGHIANTI (1939, pp. 38-39, 50) e ultimamente rilanciata da RUSSO (2018, pp. 8, 15 nota 29, 17 nota 43).

[71] Sul *San Girolamo* di Springfield: CASU 1996, pp. 69-70; RUSSO 2018, pp. 15 nota 29, 17 nota 43.

1287)[72].

L'ultima maniera dello Zoppo

Verrebbe da dire, se non si corresse il rischio di apparire affettatamente antistorici, che le esasperazioni stilistiche dell'ultimo Zoppo segnino una sorta di premanierismo o di manierismo *ante litteram*[73], comunque un volontario ricorso a un formalismo codificato, concettualmente avverso alla naturalezza intimamente classica perseguita in pittura da Giovanni Bellini. Oltre la pala di Pesaro, manifesto lampante di questa scelta di campo, si può prendere a esempio l'*Imago pietatis* già Goudstikker[74] (77,5 x 58,4 cm) [fig. 54]: questo idolo di pietra opalescente, con la sua muscolatura poderosa e rigidamente esibita, è davvero lontano da qualsiasi ritratto di Cristo, «assai più umano e più divino», creato dalla «sublime ed eccellente mano» belliniana[75]. Rispetto alle carni gentili e irrorate di sangue dipinte da Giovanni, il torso zoppesco assomiglia quasi a un carapace, scolpito con quel tipico tratteggio grigiastro ed avvolto entro il bozzolo aperto di un sudario scavato nel marmo. La prossimità col Cristo che abita la cimasa di Pesaro [fig. 53-b] è fin troppo evidente e comunque si è molto lontani dal momento di maggiore intenerimento della pittura dello Zoppo, segnato da opere come la *Croce* dei Cappuccini di Bologna [tav. VIII], ma anche da ciò che ci resta del polittico del 1468. È dunque per ragioni di stile, oltre che di incidenza della luce, che la tavola Goudstikker non può essere accostata ai quattro santi a mezzo busto [figg. 46-a-d] che dovevano comporre il registro supe-

[72] Il *Battista* già Kaufmann fu attribuito a Leonardo Boldrini da LONGHI (1947, ed. 1978, p. 80, fig. 181). L'aggiunta del suo compagno di Digione si deve invece a ZERI (1951, ed. 1988, p. 191).

[73] Su questo concetto molto stimolante di «pre-manierismo» quattrocentesco praticato dallo Zoppo, inteso come germinale tendenza a un approccio stilistico più irrazionale e fantasioso (se non addirittura fantastico), ma per questo capace di «liberare la "Renaissance" dalla minaccia di un gusto archeologico-antiquario e di uno sterile intellettualismo», ha insistito soprattutto RUHMER (1966, pp. 12, 45).

[74] Questa *Imago pietatis*, che si staglia contro un fondo oro completamente rifatto, fu comperata in Italia da Heinrich Vieweg (1826-90) e dunque portata a Braunschweig, dove fu vista e riconosciuta allo Zoppo da HARCK (1890, p. 171). Il 18 marzo 1830 la collezione Vieweg fu interamente messa all'asta a Berlino, presso l'antiquario Rudolph Lepke. Fu proprio in questa occasione che il dipinto zoppesco (lotto 29) venne acquistato da Jacques Goudstikker (*Catalogue* 1930, cat. 65; RUHMER 1966, p. 86; ARMSTRONG 1976, p. 365 cat. 13), che poi decise di venderlo entro il 1934 a un collezionista privato di Amsterdam (*Italiaansche* 1934, p. 121 cat. 414). Non so per quali vie il dipinto sia poi arrivato all'attuale proprietario, che da qualche anno ha deciso di cederlo in deposito al Metropolitan Museum di New York.

[75] Si tratta di versi ormai famosi e contenuti in due distinti componimenti dell'irriverente poeta Andrea Micheli detto lo Squarzola, riscoperti e pubblicati da ROSSI (1895, pp. 47-48, 53-54) e resi noti agli studi storico-artistici da FLETCHER (1991, p. 780) e AGOSTI (1996, ried. 2009, pp. 38-39).

riore dell'ancona vista da Sansovino[76].

A causa di un banale equivoco fotografico, Borenius provò a collegare alla stessa pala del 1468 il *Cristo passo* (55,5 x 24,5 cm) che si trovava nella collezione di Roberto Schiff [fig. 56][77], ma non vi è alcuna possibilità che questa sagoma intera, inserita entro un vano prospettico, potesse far parte del polittico di Santa Giustina[78]. Purtroppo non ho mai studiato dal vero questa tavoletta, che venne esposta al pubblico in occasione della mostra di Palazzo Venezia nel 1945, dove fu vista da vari testimoni, tra cui Giulio Romano Ansaldi, che ne vantò la «squisita gamma di grigi e di rosa luminosi sulle carni»[79]. Non credo però che «l'immediata influenza del Giambellino» abbia spinto lo Zoppo a una «dolce modulazione della linea dei fianchi»[80], che non potrebbe essere al contrario più incisa e angolosa, né basta certo una smorfia un po' meno sgraziata per sostenere il confronto con la *Testa del Battista* di Pesaro[81]. Si è

---

[76] L'idea di inserire la tavola già Goudstikker al centro del registro superiore del polittico di Santa Giustina fu sostenuta, con vari argomenti, da Lilian ARMSTRONG (1976, pp. 86-89, 358-359, 365-366 cat. 13). L'ipotesi è stata poi ripresa come nulla fosse da SCHMIDT (1993, p. 144), nonostante ZERI (1976, I, p. 211) l'avesse già scartata per via della diversa incidenza della luce, che nel *Cristo morto* cade da sinistra, ovvero dal lato opposto rispetto ai santi già collegati alla «palla grande» del 1468. Si tratta di un argomento schiacciante, che infatti è stato poi ribadito da SHAPLEY (1979, I, p. 540), HUMFREY (1993[a], p. 343 cat. 11), LUCCO (1993, p. 113) e R.E. MACK (in *Italian Painters* 2003, p. 690 nota 20).

[77] Il dipinto fu reso noto, già come opera dello Zoppo, da VENTURI (1914, pp. 33-34), che lo segnalava in casa dello scienziato di origine tedesca Roberto Schiff, attribuzione poi confermata da BERENSON (1936, p. 523). All'inizio degli anni Trenta del '900, la collezione Schiff fu trasferita dalla villa Giorgini di Montignoso (presso Massa) a Roma, per volere di Ruggero Schiff Giorgini, che peraltro prestò la tavola alla seconda mostra organizzata nel 1945 a Palazzo Venezia dal governo militare alleato. Dopo la morte di Ruggero, il dipinto restò per qualche tempo nelle mani della moglie Felicina (RUHMER 1966, p. 81), per poi transitare nella collezione di Silvano Lodi a Monaco (ARMSTRONG 1976, p. 354 cat. 7). Dopo un passaggio a Londra nel 1984, presso David Carritt, il Cristo zoppesco venne segnalato presso un collezionista di Renaissance in California (SCHMIDT 1993, p. 146 nota 39). La tavola, che misura 58 x 26,5 cm circa, si trova attualmente in una collezione privata di New York.

[78] Il collegamento tra il *Cristo passo* già in collezione Schiff e il secondo ordine dell'altare di Santa Giustina fu cautamente suggerito da BORENIUS (1921, p. 10 nota 2), che però conosceva il dipinto soltanto attraverso la foto pubblicata da VENTURI (1914, p. 39 fig. 16), in cui la figura del *Vir dolorum* compare a mezzo busto e non nella sua interezza. Si può segnalare che da un appunto vergato sul retro di una foto conservata alla Witt Library di Londra (e riportato anche da ARMSTRONG 1976, p. 354 cat. 7) si apprende in effetti che la tavola sarebbe stata segata in due nel corso dell'Ottocento e poi successivamente riassemblata. La notizia appare curiosa, ma sembra confermata dalla visione attenta di una buona riproduzione a colori che mi è stata spedita dagli attuali proprietari e in cui si notano, proprio sopra le rotule nodose del Cristo, i segni inequivocabili di una stuccatura malamente camuffata e che si estende orizzontalmente per tutta la larghezza della tavola.

[79] ANSALDI 1946, p. 17.

[80] *Ibid*.

[81] Fu BRANDI (1949, figg. 2-3), in un commento molto critico alla mostra belliniana del 1949, a perorare l'attribuzione allo Zoppo della *Testa del Battista* proprio attraverso un confronto con la testa del *Cristo*

insomma enfatizzato l'aspetto belliniano di questo dipinto, comunque notevolissimo, anche in virtù di somiglianze del tutto esteriori col *Sangue del Redentore* della National Gallery di Londra (inv. 1233), che per me è opera dipinta da Giovanni molti anni prima, forse ancora negli anni Cinquanta[82]. La datazione della tavola Schiff non può invece precedere, e anzi avanza di un poco, il 1471 della pala per gli osservanti: perfino certi dettagli aiutano a orientare la cronologia, come il nodo ispessito che intreccia il perizoma all'altezza del pube e che torna identico nella cimasa con l'*Imago pietatis* di Pesaro o nella versione "gemella" che era in collezione Goudstikker. Anche l'aureola è del tutto simile a quella del Cristo pesarese, ove compare un identico disco crocifero e riflettente, che irradia bagliori dorati e la sua stessa sostanza metallica sulle ciocche ricciolute dei capelli.

Ciò che riconduce all'ultimo tempo dello Zoppo è soprattutto quel caratteristico effetto di porcellana traslucida e il modulo anatomico snello e allungato, ma colto in una posa eccessivamente incurvata, quasi un *hanchement* di leziosa eleganza, che si ritrova in altre figure del pittore, come il *San Giovanni Battista nel deserto* della Galleria di Palazzo Cini a Venezia (inv. VC 2059; 40 x 30 cm) [fig. 55][83]. Anche questo dipinto fu inserito, come scomparto di predella, nella ricostruzione della pala di Pesaro proposta dalla Armstrong e poi rilanciata con qualche modifica da Peter Humfrey[84]. Un'ipotesi che va categoricamente scartata per motivi materiali e morfologici non molto diversi da quelli già indicati per il pannello col *San Girolamo penitente* della Pinacoteca Nazionale di Bologna[85]. Si può anzi affermare con ragionevole cer-

---

Schiff, appositamente ingrandita e adattata entro un cerchio. Questo fotomontaggio, che nelle intenzioni di Brandi doveva rispondere agli analoghi tentativi proposti da Longhi in *Officina* (1934, ed. 1956, figg. 77 a/b/c), fu quasi deriso da PALLUCCHINI (1949[b], p. 175), in una breve e velenosa replica pubblicata su *Arte veneta*.

82 ANSALDI (1946, p. 17) fu il primo a istituire un confronto tra il *Cristo* Schiff e il *Sangue del Redentore* di Bellini, rapporto poi enfatizzato da RUHMER (1966, p. 81) e soprattutto da ARMSTRONG (1976, pp. 79-82, 354-355 cat. 7). Sulla stessa scia si è posto anche LUCCO (1990, pp. 426-427; *Id*., in *Giovanni Bellini* 2008, p. 154 cat. 7), che ha addirittura suggerito di invertire il senso della dipendenza, per cui sarebbe stata la figura longilinea dipinta dallo Zoppo a ispirare quella di Bellini.

83 L'attribuzione del *San Giovanni Battista* allo Zoppo fu intuita, in prima battuta, da MUÑOZ (1912, p. 27) e poi accettata a pieno titolo da ARMSTRONG (1976, p. 374-375 cat. 16), a dispetto delle resistenze del tutto immotivate espresse da RUHMER (1966, p. 100; *Id*. 1993, p. 46). La tavoletta, che a fine Ottocento doveva trovarsi in una collezione milanese, restò in casa di Grigorij Stroganoff a Roma almeno fino al 1912, per poi essere acquisita da Contini Bonacossi, che nel 1941 la cedette a Vittorio Cini.

84 ARMSTRONG 1976, pp. 102, 131-132, 370, 374-375 cat. 16; HUMFREY 1993[a], pp. 190 fig. 178, 344 cat. 13; *Id*. 1993[b], p. 71 nota 1, 76. Il collegamento tra la tavoletta Cini e la predella della pala di Pesaro è stato poi ribadito da VALAZZI 1989, p. 318; *Ead.*, in *Gli angeli* 2012, p. 34; LUCCO 1990, p. 439; SCHMIDT 1990, p. 707 fig. 867; *Ead*., in *Il potere* 2001, p. 378 catt. 166-167; *Ead.* 2015, pp. 399-400; CHASTEL 1993, pp. 273-274 cat. 38; CHAPMAN 1998, p. 9.

85 Vedi *supra*, pp. 195-196, ma anche CALOGERO 2013, pp. 6-7. Ottime ragioni per escludere

tezza che anche la tavoletta Cini nacque come opera autonoma e che fu eseguita con particolare cura, proprio per rispondere a una fruizione ravvicinata, come peraltro suggeriscono le tracce di doratura che ancora baluginano su certi dettagli[86]. Stupenda è poi l'idea di incasellare la *silhouette* dell'eremita, smilza e ritorta come il tronco disseccato sulla destra, entro un tempietto classico frantumato dal tempo, con l'arco diroccato che punge il profilo chiaro del cielo. Oltre le rocche merlate e i filari di cipressi appuntiti doveva distendersi uno scenario montano ben più smagliante di quel che appare oggi, a causa di un generale impoverimento della pittura e di vecchie vernici ingiallite.

Uno splendore che invece si ammira in due tavole molto meglio conservate e sostanzialmente coeve, ovvero il *San Sebastiano in un paesaggio con i santi Antonio Abate, Cristoforo e Girolamo* della Courtauld Gallery di Londra (inv. 71; 41,9 x 31,4 cm) [fig. 57][87] e il *San Girolamo penitente* del Museo Thyssen-Bornemisza a Madrid (inv. 446; 39 x 29 cm) [fig. 58][88]. Per me è indubbio che questo dipinto, talvolta anticipato

---

l'inserimento del dipinto Cini da ogni possibile ricostruzione della pala di Pesaro erano state già avanzate da A. BACCHI (in *Dipinti* 1990, p. 32 cat. 5) e poi riprese da E. ROSSONI (in *Pinacoteca* 2004, p. 255 cat. 97) e C. CAVALCA (in *Botticelli* 2009, p. 216 cat. 45).

[86] Questa acuta osservazione, pienamente condivisibile, si può leggere nella bella scheda di L. SIRACUSANO, in *La Galleria* 2016, p. 175 cat. 35.

[87] Nel XVIII secolo la tavola col san Sebastiano si trovava ancora a Venezia, dove venne acquistata da J. Skippe, per poi passare nelle mani di J.H. Hanbury-Martin e H.E. Benn (ARMSTRONG 1976, p. 388 cat. 23). Il dipinto fu quindi comperato a Londra nel 1951 da Antoine Seilern e nel 1978 passò col suo lascito al Courtauld Institute. Sul retro della tavola si legge ancora l'iscrizione posticcia: «Andrea Mantegna pinxit».

[88] Questa tavoletta con *San Girolamo penitente* fu esposta, quando era ancora di proprietà von Brenken, alla mostra internazionale tenutasi a Düsseldorf a inizio '900 (*Kunsthistorische* 1904, p. 108 cat. 254), dove fu notata da Adolfo VENTURI (1904, p. 394) e Gustavo FRIZZONI (1905, p. 8). Il dipinto entrò poi nella collezione berlinese di Richard von Kaufmann, che fu messa all'asta da Cassirer nel dicembre 1917. RUHMER (1966, p. 71) segnalò un passaggio anche a Monaco, presso J. Rosenthal, comunque precedente al definitivo acquisto da parte del barone Heinrich Thyssen-Bornemisza. Il dipinto, incontestabilmente zoppesco, riporta la firma del pittore, che VENTURI (1904, p. 394) trascrisse nel seguente modo: «.ARCO ZOPPO .A BOLOGNA». Questa epigrafe, evidentemente consunta, fu a un certo punto ripassata, ma in modo tanto arbitrario da modificarne in parte il dettato originario, come dimostra una foto Brunel (Lugano) scattata dopo il 1940 e conservata in Fototeca Zeri (inv. 65015): è per questo motivo che nelle monografie di RUHMER (1966, p. 71) e ARMSTRONG (1976, p. 367 cat. 14) viene riportata una firma diversa da quella già trascritta da Venturi (oggi nuovamente visibile grazie a una recente pulitura), ovvero «MARCO / ZOPPO / D/A BONONIA». Si tratta di un fatto apparentemente insignificante, ma che ha comunque generato qualche equivoco: RUHMER (1966, pp. 75-76), per esempio, finì per credere che il *San Girolamo penitente* della collezione Thyssen fosse cosa diversa da quello della collezione von Brenken esposto alla mostra di Düsseldorf del 1904, proprio perché la firma gli appariva «effettivamente diversa». Va poi segnalato che l'analoga dizione «MARCO ZOPPO DA BOLOGNA» si legge anche sul parapetto marmoreo della *Madonna col Bambino* della National Gallery di Washington, dunque non si tratta affatto di una formula anomala o sospetta come ha tentato di insinuare R.E. MACK (in *Italian Paintings* 2003, p. 694), ma di una variante utilizzata dallo Zoppo nelle sue firme (si veda anche *supra*, p. 213 nota 43).

agli anni Sessanta (o addirittura prima)[89], debba risalire all'ultimo momento veneziano dello Zoppo, non lontano dalla tavola Courtauld o da quella Cini. A voler cercare conferme, si troveranno molti elementi in comune nella composizione del paesaggio, nelle curiose formazioni megalitiche, più simili a dolmen preistorici che a rocce erose dal vento, nelle vesti taglienti che si stirano sui corpi nudi. A ben vedere, la stessa figura scattante del *San Girolamo* Thyssen compare girata di traverso in uno degli antri ombrosi disseminati alle spalle del Sebastiano di Londra.

L'elemento che accomuna queste opere estreme dello Zoppo è però il tono cromatico acceso, quasi elettrico, che in parte potrebbe spiegarsi come reazione alla radiosità ponentina e pierfrancescana a un tempo di Antonello da Messina, giunto in Veneto tra la fine del 1474 e l'inizio dell'anno successivo[90]. È chiaro che rispetto ai paesaggi dipinti a Venezia (o per Venezia) dal maestro siciliano, vivificati da un lume rigoglioso e fermentante, gli sfondi dello Zoppo appaiono piuttosto laccati e immersi in un'atmosfera artificiale, comunque priva di quel respiro davvero cosmico che alita dalle visioni antonelliane. Vi è poi da dire che a prescindere da ogni apertura stilistica Marco non tradì mai la sua appartenenza padovana, sempre rivendicata con una

---

[89] Una collocazione cronologica del dipinto Thyssen entro il settimo decennio del Quattrocento è stata sostenuta, ad esempio, sia da RUHMER (1966, pp. 44, 71), sia dalla ARMSTRONG (1976, pp. 367-368 cat. 22).

[90] Tra la documentazione relativa al *San Sebastiano* della Courtauld Gallery, che ho avuto il permesso di consultare grazie all'intercessione di Saida Bondini, ho ritrovato una breve ma interessantissima lettera confidenziale inviata il 15 marzo 1952 al conte Seilern da David Carritt, dalla quale si evince che fu proprio quest'ultimo a proporre una datazione del dipinto intorno al 1475. Questa proposta cronologica, tuttora in voga, veniva sostenuta da Carritt in base a una presunta dipendenza della figura centrale dal *San Sebastiano* di Mantegna già ad Aigueperse (Parigi, Musée du Louvre) e all'intonazione antonellesca del paesaggio retrostante. Tale lettura fu di fatto riportata anche nella scheda del catalogo della collezione Seilern, redatto dallo stesso proprietario (SEILERN 1959, pp. 7-8), per poi essere totalmente condivisa da ARMSTRONG (1976, pp. 134-136, 388 cat. 23) e più di recente da LUCCO (1993, pp. 118-119). Si è anche insistito sulla particolare fluidità della stesura e sulla lucentezza trasparente del cielo, che farebbe pensare all'uso di una tempera grassa, se non addirittura di un legante oleoso (SIMONETTI 1989, p. 261). In questo coro unanime va registrata la posizione leggermente diversa di CONTI (1987, pp. 278-279), più propenso ad avvicinare il *San Sebastiano* di Londra e il *San Girolamo* Thyssen alla pala di Pesaro del 1471, in modo da far posto alla *Madonna col Bambino in trono fra due angeli* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. 2442), che lo studioso leggeva quale opera estrema dello Zoppo, da intendersi come risposta non banale e "prealvisiana" alla pala di San Cassiano di Antonello. Come è noto questa attribuzione venne avanzata per la prima volta da BERENSON (1907, p. 304) e poi sposata con entusiasmo da LONGHI (1934, ed. 1956, p. 28), ma a dispetto di pareri così autorevoli, sono piuttosto propenso a condividere lo scetticismo di RUHMER (1966, p. 101 cat. XX) e ARMSTRONG (1976, pp. 121-123, 429 cat. R.4): è certo affascinante l'idea che lo Zoppo riuscisse, nell'ultimo tratto della sua carriera, a reagire con tanta delicata intelligenza all'arte di Antonello e a intraprendere «questa nuova strada, lucida e ombrosa» (LONGHI 1934, ed. 1956, p. 28), oltre che spiccatamente nordicizzante, segnata dalla paletta di Vienna, ma si tratta di una suggestione difficilmente dimostrabile, vista la piega del tutto contraria presa dal suo stile a partire dalla pala di Pesaro.

punta di orgoglio: e così non può esservi figura più fedele alla tradizione mantegnesca del san Sebastiano inarcato al centro della tavola del Courtauld, che crocca più aspramente delle rupi striate all'orizzonte.

Non stupisce perciò che il superbo disegno con la *Resurrezione* del Metropolitan Museum (inv. 1998.15) [fig. 59], in cui compare un Redentore quasi sovrapponibile al Sebastiano londinese, sia stato riferito con insistenza al catalogo di Mantegna. È in effetti difficile trovare nei disegni dello Zoppo, talvolta un po' oleografici, la stessa sottigliezza luministica del foglio newyorkese, ottenuta con impalpabili stesure di biacca sul fondo grigio-verde della carta. Sorprende anche la potenza folgorante dell'azione, coi soldati riversi e davvero pietrificati nella vertigine dell'evento, tanto che un profondo conoscitore della grafica zoppesca come Fiocco si ostinò a negare il disegno a Ruggeri, preferendo appunto un'attribuzione al giovane Mantegna[91]. Eppure non vi è motivo di sottrarre allo Zoppo questo piccolo capolavoro, che come mi segnala Eleonora Scianna fu venduto nel 1914 da Henriette Kellermann Ginnetti ad Antonio Grandi con un altisonante riferimento a Donato Bramante, prima di passare ormai come opera del centese nella collezione milanese di Giovanni Rasini[92]. Tutto parla anzi in favore del maestro emiliano: le fisionomie un poco selvatiche, il modo peculiare di rendere la capigliatura, le muscolature ispessite da vene pulsanti, i contorni nervosi e puntuti, gli scorci sbilenchi, perfino il roccione scheggiato che funge da quinta teatrale. Se è vero che la figura del Cristo trionfante rassomiglia alla statua lignea di *San Giovanni Battista* scolpita da Donatello per l'altare dei Fiorentini ai Frari, ciò non impone affatto una datazione precoce del disegno, ma dimostra soltanto che lo Zoppo fu sempre pronto a omaggiare il maestro toscano, suo antico

[91] Il disegno con la *Resurrezione* conquistò la ribalta in occasione della storica mostra sulla pittura ferrarese curata da Barbantini, dove venne esposto come opera sicura dello Zoppo (*Catalogo* 1933, p. 192 cat. 232). Un'attribuzione aspramente contestata da FIOCCO (1934, pp. 239-240; *Id.* 1954, pp. 228-230), che credeva di trovarsi di fronte a un foglio di Mantegna ai tempi della cappella Ovetari, ma anche da MORASSI (1937, p. 23 cat. I). Il nome dello Zoppo fu invece difeso da LONGHI (1934, ed. 1956, p. 97 nota 58) e RAGGHIANTI (1936, p. 139), per poi essere accolto nella monografia di RUHMER (1966, pp. 44, 70-71), ma con una datazione poco credibile entro la prima metà degli anni Sessanta.

[92] Secondo quanto mi riferisce Eleonora Scianna, autrice di una bella tesi sull'attività degli antiquari milanesi Carlo e Antonio Grandi discussa con Giovanni Agosti all'Università di Milano, il foglio con la *Resurrezione* appartenne alla principessa di Avellino Henriette Kellermann Ginnetti, che lo conservò come opera di Donato Bramante fino al 1914, quando decise di cederlo ad Antonio Grandi (1857-1923). Il foglio, ormai attribuito allo Zoppo, fu poi venduto nel 1931 a Giovanni Rasini (1892-1952), che lo tramandò ai suoi eredi. Dopo un passaggio sul mercato londinese presso il mercante Thomas Williams, il foglio approdò nel 1998 nelle raccolte del Metropolitan di New York e venne subito esposto nell'ambito della mostra *Drawings and Prints: Selections from the Permanent Collection* (8 febbraio - 3 maggio 1999; senza catalogo). Anche io credo, come ha suggerito C.C. BAMBACH (in *Renaissance and Baroque* 1999, p. 23), che il grado di finitezza del disegno e la stessa tecnica ricercata con il quale è realizzato debbano far pensare a un lavoro autonomo, eseguito su esplicita richiesta di uno dei tanti estimatori della grafica zoppesca.

idolo giovanile, perfino a decenni di distanza dal primo soggiorno a Padova[93].

È abbastanza naturale che Fiocco non accettasse come opera dello Zoppo nemmeno il foglio con la figura di *Santo inginocchiato* conservato al British Museum di Londra (inv. 1875,0710.1039) [fig. 60][94], stretto parente per tecnica e stile della *Resurrezione* ex Rasini. Pure questo disegno, purtroppo sciupato, fu ritenuto opera di Andrea Mantegna e come tale venne acquistato nel 1875 dal British Museum[95], anche se già nella *Guida* del 1895 si decise di correggere il tiro in favore dello Zoppo[96]. Fu dunque Popham a rilanciare con grande autorevolezza quest'ultima opzione, ma va rilevato che a convincere lo studioso non furono i raffronti poco indicativi con i fogli già noti (e giovanili) dell'album Rosebery, bensì l'accostamento ben più pertinente con i dipinti tardi dell'artista, in particolare la pala di Pesaro e il *San Girolamo penitente* già Kaufmann, caratterizzati da un linearismo ondulato e metallico e da un uso altrettanto artificioso della luce[97]. È quasi certo che la figura emaciata e rico-

---

93 FIOCCO (1934, p. 240; *Id*. 1937, p. 80; *Id.* 1954, p. 230) fu il primo a indicare la possibile derivazione della figura segaligna che campeggia al centro del foglio Rasini dalla statua di Donatello ai Frari, databile al 1438. Un paragone senz'altro lecito e che infatti è stato ripreso anche in seguito, a partire da ARMSTRONG (1976, pp. 72-74, 393-395 cat. D.2), che però ne trasse argomento per un'improbabile datazione del disegno non oltre il sesto decennio, cioè all'altezza della prima stagione padovana dello Zoppo, ipotesi poi condivisa da CHAPMAN (1998, p. 76 cat. 22) e G. AGOSTI (in *Disegni* 2001, p. 94 cat. 5).

94 FIOCCO 1954, p. 228.

95 Il disegno fu venduto al British Museum dal drammaturgo francese Jules Pujol. Sull'angolo in alto a destra si intravede ancora l'iscrizione, tracciata con inchiostro dorato: «di Bel[lini]»; sul verso del foglio si legge invece la scritta: «Mante(gna)».

96 *Guide* 1895, cat. 76.

97 POPHAM 1931, pp. 48-49. Fu RAGGHIANTI (1936, p. 139) ad accorgersi invece della stretta parentela che lega il foglio del British a quello con la *Resurrezione*, che nel frattempo era stato acquisito da Rasini ed esposto sotto il nome dello Zoppo alla mostra ferrarese del 1933. Una vicinanza tecnica e stilistica che appunto vincola i due disegni alla fase più tarda dell'artista e che venne registrata dagli stessi POPHAM e POUNCEY (1950, I, p. 166 cat. 266), ma pure da RUHMER (1966, p. 70), sebbene quest'ultimo fosse poi sostenitore di una datazione anticipata agli anni Sessanta. Ancora diversa la posizione espressa da ARMSTRONG (1976, pp. 132-133, 398 cat. D.4) e CHAPMAN (1998, pp. 75-76 cat. 2), entrambi convinti della seriorità del foglio del British rispetto a quello del Metropolitan, ritenuto invece cosa giovanile. Non vedo come tali capolavori eseguiti dallo Zoppo nei suoi ultimi anni veneziani possano convivere con la modesta illustrazione del *Prigioniero d'amore* che si trova in un esemplare della prima edizione a stampa de *La bella mano* di Giusto de' Conti (Londra, British Library, C.6 a. 17), pubblicata a Bologna nel 1472 da Scipione Malpigli. L'attribuzione allo Zoppo di questa figura troppo rigida e tozza si deve alla ARMSTRONG (1993, pp. 88-89) e ha goduto di un certo credito (FAIETTI 2008[b], p. 237 nota 34), ma è stata giustamente respinta da FERRETTI (1993, p. 60 nota 13). Allo stesso modo credo che si debba rifiutare un'altra proposta della ARMSTRONG (2006), ovvero il disegno a penna, debole e ipermantegnesco, tracciato su uno dei fogli di guardia di un incunabolo delle *Constitutiones* di Clemente V stampato a Magonza da Peter Schöffer nel 1467 e raffigurante la *Lotta tra Ercole e Anteo* (Oxford, Bodleian Library, Auct. 4Q 1.1). Qualche possibilità in più sussiste per il foglio 103 F degli Uffizi con *Cinque figure maschili*, tradizionalmente attribuito a Ercole de' Roberti o alla sua cerchia, ma ricondotto allo Zoppo da Carlo Volpe (parere riportato da BENATI 1984, pp. 191 nota 8, 193 nota 33): si tratta di un'attribuzione non

perta solamente da un mantello sia da identificare con san Giovanni Battista e viene da pensare, come peraltro fecero lo stesso Popham e poi Ruhmer, che il foglio del British possa essere uno studio preparatorio per un dipinto perduto dello Zoppo, probabilmente una *Sacra conversazione* o forse un'*Adorazione*[98].

Esiste un'altra tavola che a mio avviso va collegata all'ultima stagione veneziana dello Zoppo, ovvero il *Ritratto virile* della National Gallery di Washington (inv. 1939.1.357; 37 x 27 cm) [fig. 61], già attribuitogli da Longhi sulla base di persuasivi accostamenti fisionomici con i santi principali della pala del 1471[99]. L'ipotesi alternativa in favore di Tura, sostenuta per la prima volta da Venturi[100], convince assai meno, perché le creature partorite dal genio ferrarese sono sempre scosse da una dolorosa ferocia, del tutto assente nello sguardo un po' bovino del ritratto di Washington. Per accorgersi di questa differenza psicologica e sentimentale basta mettere a confronto l'efferato san Paolo del polittico Roverella (Roma, Galleria Colonna) e il ben più placido *alter ego* che compare nella pala di Pesaro dello Zoppo.

Per quanto riguarda l'attribuzione del ritratto Kress si può tranquillamente sorvolare su altri nomi suggeriti dalla critica[101], che difatti non hanno goduto di molta fortuna, ma è assolutamente necessario ridiscutere certe considerazioni espresse da

---

immediata ed è forse nel segno più aggrovigliato dei disegni contenuti nei fogli del cosiddetto *Taccuino delle Madonna* che andranno cercati i migliori riscontri (per la vicenda critica relativa al disegno degli Uffizi con *Cinque figure maschili*: G. AGOSTI, in *Disegni* 2001, pp. 94-98 cat. 5).

98 Su questo punto si vedano POPHAM (1931, p. 49) e RUHMER (1966, p. 70), ma anche ARMSTRONG (1976, p. 133).

99 LONGHI 1934, ed. 1956, pp. 26-27. L'attribuzione allo Zoppo del ritratto di Washington, già posseduto dalla galleria Matthiesen di Berlino e poi da Duveen (che lo cedette alla Kress Foundation nel 1937), fu accolta anche da RAGGHIANTI (1936, p. 139) e difesa fermamente da ARMSTRONG (1976, pp. 140-141, 385 cat. 21). Allo stesso modo doveva pensarla pure Federico Zeri, visto il parere riportato in FREDERICKSEN, ZERI (1972, p. XXI) e dato che la foto del dipinto si trova ancora nella cartella dello Zoppo conservata in Fondazione Zeri (inv. 65035). Ulteriori pareri favorevoli all'ipotesi longhiana furono espressi oralmente da Mason Perkins, Suida e Fiocco nel 1938, ovvero l'anno prima che il dipinto fosse donato alla National Gallery di Washington (tali pareri, contenuti nell'apposito *dossier* conservato nel Department of Curatorial Records della National Gallery, sono riportati anche da J. MANCA, in *Italian Paintings* 2003, p. 546 nota 3).

100 Il riferimento a Tura, formulato da VENTURI (1930, pp. 283-284), fu accolto alla mostra ferrarese di Barbantini (*Catalogo* 1933, p. 59 cat. 62) e da ORTOLANI (1941, p. 64), ma soprattutto da RUHMER (1958, pp. 21, 172; *Id*. 1966, p. 98 cat. X) e BERENSON (1968, I, p. 433). Un parere contrario è stato espresso invece da MANCA (1991, pp. 18-19) e CAMPBELL (1997, p. 26), che però non hanno sposato nemmeno l'opzione alternativa in favore dello Zoppo.

101 SALMI (1957, p. 55) fece il nome di Lorenzo Costa, mentre PARRONCHI (1967, p. 8) propose addirittura di assegnare la tavola di Washington a un presunto maestro ferrarese attivo come collaboratore in un'opera di tutt'altra temperie culturale come il *Trionfo della Morte* di Palazzo Abatellis a Palermo. SHAPLEY (1979, I, pp. 511-512), stranamente suggestionato dall'ipotesi impossibile di Parronchi, pensò a un non meglio specificato pittore tedesco influenzato dall'arte ferrarese.

Joseph Manca in un recente catalogo della National Gallery di Washington: secondo lo studioso, «the smooth, hard texture and the smoky shadowing» non sarebbero caratteristiche acconce allo stile di Tura, ma nemmeno a quello dello Zoppo e dovrebbero piuttosto riferirsi a un anonimo artista veneto suggestionato da Antonello da Messina[102]. Si tratta di un vero e proprio declassamento che non rende affatto giustizia al dipinto, attualmente relegato nei depositi di Washington, dove ho avuto la possibilità di studiarlo dal vero. Innanzitutto, l'aspetto "affumicato" è in buona parte dovuto al deterioramento delle vernici stese in epoca moderna[103]. Va poi aggiunto che la superficie del volto, non meno del fondo verde bottiglia, appare martoriata da numerose cadute e lacerazioni, malamente coperte da ridipinture che nel frattempo si sono pure alterate. Un tale stato conservativo non esalta certo la qualità della pittura, che pure emerge in qualche brano meno sciupato, come il colletto bianco della blusa che guizza fuori dalla cappa scura[104]. In alcuni punti si intravede perfino qualche prova del tratteggio zoppesco, ma ciò che appare veramente tipico è il profilo ispido e sconnesso, gli orli affilati delle vesti e soprattutto la scorza impenetrabile e liscia del viso, percorsa da alonature abbaglianti, che danno quell'inconfondibile effetto di metallo sbalzato. D'altronde era proprio questo il modo dello Zoppo di perseguire i valori plastici, una maniera forse un po' rozza seppure efficace, certo incompatibile con la formicolante tessitura luminosa che anima sotto pelle il volto alitante del Battista di Pesaro.

Non è dato sapere chi si nasconda dietro a questa "vera" testa zoppesca, ovvero chi sia l'uomo severo e vestito di scuro ritratto dal pittore nella tavola di Washing-ton. Nessuna ipotesi può contare su prove concrete, ma se è vero che la foggia del costume e lo strano cappuccio inturbantato sembrano indicare un letterato di professione[105], è quasi naturale pensare al nome di Raffaele Zovenzoni, poeta

---

[102] J. MANCA, in *Italian Paintings* 2003, pp. 544-546.

[103] Anche nelle *Technical Notes* della scheda redatta da MANCA (ivi, p. 544) si rende conto del cattivo stato di conservazione del dipinto e si precisa, inoltre, che «The thick varnish applied in 1938 and again in 1955 has slightly discolored».

[104] Pure LONGHI (1934, ed. 1956, p. 26) si era accorto delle «gravi rabberciature fra gli occhi, sulla fronte e nella guancia destra» e dunque di essere di fronte a un dipinto da "scattivare" mentalmente. Lo stesso può dirsi per Lilian ARMSTRONG (1976, p. 140).

[105] È stata la ARMSTRONG (ivi, p. 141) a supporre che «the modest costume suggest a scholar rather than a prince», ipotesi poi seguita da SHAPLEY (1979, I, pp. 511-512). Victor Schmidt, in una lettera senza data conservata nei *curatorial files* della National Gallery (ma si veda J. MANCA, in *Italian Paintings* 2003, p. 546 nota 12), ha suggerito un'identificazione con Rodolphus Agricola, soprannominato Frisius, umanista nativo di Groningen e attivo a Heidelberg, ma che soggiornò a lungo in Italia nel corso degli anni Sessanta e Settanta, soprattutto a Pavia e a Ferrara. Sia come sia, trovo che a livello di concezione capricciosa non ci possa essere nulla di più zoppesco dell'assurdo copricapo indossato dal misterioso personaggio ritratto nella tavola di Washington, che come ha giustamente notato J. MANCA (ivi, p. 456 nota 13) «is a fanciful construction rather than a successful effort to represent any actual garb of the period».

laureato e maestro di retorica, amico degli artisti come Feliciano e come lui protetto dal principe vescovo di Trento Johannes Hinderbach. Sappiamo che al principio degli anni Settanta Zovenzoni si stabilì a Venezia, dove per un po' si guadagnò da vivere come esperto di testi classici per la famosa impresa tipografica di Vindelino da Spira. Nel tempo libero fu autorevole esponente della prima accademia letteraria fondata in città, che tra i suoi illustri adepti contava figure di spicco come Ermolao Barbaro, ma amò frequentare anche le botteghe dei più grandi maestri del suo tempo, Antonio Rizzo, i fratelli Bellini e Marco Zoppo, coi quali strinse legami fraterni, vantati perfino in versi nelle pagine dell'*Istrias*, la sua raccolta poetica più famosa e allestita in un volume manoscritto prima del 1475[106]. Proprio a «Marco Claudo Bononiensi pictori» il bardo triestino dedicò un carme colmo di ammirazione e che rivela una familiarità davvero intima[107]: segno che l'estro espressivo e a tratti lunatico dello Zoppo entrò realmente in sintonia col gotha dell'Umanesimo veneto, incarnandone forse gli aspetti più eccentrici, di sicuro i meno ortodossi.

---

[106] Come faceva ben notare DIONISOTTI (1953), il fatto che nell'esemplare dell'*Istrias* dedicato a Johannes Hinderbach (Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. 776) non vi sia traccia dei carmi in onore del "beato" Simonino da Trento, scritti da Zovenzoni su richiesta dello stesso vescovo di Trento a partire dal 1475, impone un preciso *ante quem* alla stesura del manoscritto. Il codice trivulziano, secondo quanto si legge nell'epistola dedicatoria (c. 61*r*), doveva essere accompagnato da un ritratto dello stesso Zovenzoni, eseguito «in libelli pagina» dal «nobilissimus pictor Ioannes Bellinus». È però da escludere che questa immagine del poeta possa coincidere, come proposto invece da FLETCHER (1991), con l'effige miniata su una pergamena sciolta conservata nella stessa Biblioteca Trivulziana (C 56), sia per le evidenti difformità dimensionali rispetto al manoscritto dell'*Istrias*, sia per la diversa storia collezionistica messa in luce di recente da PONTONE (2014, p. 92). La stessa attribuzione del ritaglio a Giovanni Bellini, ammesso pure che la sbilenca cornice sia aggiunta successiva e di altra mano, appare troppo generosa: anche se di bella fattura, questo piccolo ritratto risente a mio avviso di un antonellismo troppo letterale, ovvero più consono a un artista alla stregua di Jacometto Veneziano che di Bellini (per un'opinione in favore di quest'ultimo e per un più ampio resoconto si veda comunque: M. VINCO, in *Giovanni Bellini* 2014, pp. 160-161 cat. 6). Non è poi così certa nemmeno l'identificazione di Zovenzoni con il cosiddetto *Poeta laureato* della Pinacoteca del Castello Sforzesco di Milano (inv. 249), proposta su basi ancora più deboli da TREMOLI (1979, p. 172) e DILLON BUSSI (1995) e infatti contestata da AGOSTI (2005, pp. 69-60, 81-82 nota 108), che ha pensato piuttosto a un ritratto celebrativo di Andrea Mantegna. A prescindere dalla vera identità del soggetto, non mi pare comunque che possano sussistere dubbi sul fatto che la tavola milanese sia un lavoro di Giovanni Bellini e non di Alvise Vivarini, come ha tentato di suggerire G.C.F. VILLA (in *Mantegna a Mantova* 2006, p. 162 cat. 49, ma per un riepilogo complessivo sul dipinto del Castello Sforzesco: G. DELLANTONIO, in *Rinascimento* 2008, pp. 536-537).

[107] Sul carme dedicato allo Zoppo da Zovenzoni si veda *supra*, p. 91 nota 7. Per una bibliografia minima sulla figura del poeta triestino si veda *supra*, p. 134 nota 178.

REGESTO DOCUMENTARIO

a cura di Matteo Mazzalupi

I documenti d'archivio, ordinati cronologicamente, sono stati trascritti o ricontrollati sulle fotografie degli originali. A una breve sintesi del contenuto seguono le indicazioni bibliografiche (tra parentesi), la segnatura archivistica aggiornata e, nella maggior parte dei casi, la trascrizione parziale o integrale, omessa soltanto per due documenti di notevole lunghezza che non presentano particolare interesse in relazione all'attività artistica o alle vicende biografiche di Marco Zoppo (docc. 9 e 15). Nel regesto sono comprese, inserite nella sequenza temporale, le due opere firmate e datate del pittore, la prima delle quali oggi dispersa (docc. 13 e 14). Delle abbreviazioni presenti nei testi sono state conservate solo c. (per carta) e le iniziali delle monete (lire, soldi, denari, ovvero i corrispondenti termini latini).

1. Pieve di Cento, 20 agosto 1452

La compagnia di Santa Maria di Pieve di Cento paga 16 lire a Marco Zoppo per la doratura e la fattura di un'immagine della Vergine (SAMOGGIA 1993, p. 37, doc. I).

Archivio Comunale di Pieve di Cento, Archivio storico dell'Ospedale, 4.32, Santa Maria, aa. 1423-1482, c. 62v.

Memuoria che adì 20 d'agosto io Bevignudo Forte, masaro de la compagnia, e menistri Domenico de Gratia e Andrea de Franceschim, ò pagado a m° Marcho fiolo ser Antonio de Ruziero depintore da Zento, per indorare e fatura de la Nostra Dona de la compagnia nostra, l. sedexe, zoè l. 16, de so oro e fatura [*segue* e chuluri *depennato*] --- l. XVI, s. 0.

2. Padova, 24 maggio 1455

Francesco Squarcione rilascia quietanza completa a Marco Zoppo, suo allievo, lo adotta come figlio e gli dona la nuda proprietà dei suoi beni mobili e immobili (LAZZARINI 1908, pp. 149-152, doc. XXXVIII; ARMSTRONG 1976, pp. 323-326, doc. I).

Archivio di Stato di Padova, Notarile, I serie, b. 556, notaio Francesco da Piove di Sacco, cc. 270r-272r.

In nomine Domini nostri Yhesu Christi, amen. Anno eiusdem Nativitatis millesimo quadringentesimo quinquagesimo quinto, inditione tercia, die sabati vigesimo quarto mensis maii,
Padue in contrata Sancti Danielis sub lobia habitationis domus infrascripti ser Benedicti a parte post dite domus, presentibus circumspecto et honorabili viro ser Benedicto quondam circumspecti et honorabilis viri Bonfigli de Bonfiglis de Bononia, habitatore Padue in contrata Sancti Danielis, egregio iuvene in iure civili studente domino Bonifacio eius filio, habitatore cum dito patre suo, Michaele filio quondam Hieronimi de Vilani de Bononia cartolario, habitatore Padue

in contrata Volte Nigrorum, Iacobo batitore bonbicis quondam Iohannis de Venetiis, habitatore Padue in contrata Ruthene a latere Sancti Georgii, et Matheo filio prediti ser Benedicti, habitatore cum dito ser Benedicto, testibus ad hec habitis, convocatis et rogatis.

Ibique prudens et honorabilis vir magister Franciscus Squarzonus pictor, habitator Padue in contrata Bresalei Sancti Antonii confessoris, per se et suos heredes per solenem stipulacionem et pactum fecit finem, remissionem, quietationem et pactum speciale de amplius non petendo provido adolescenti Marco filio Antonii de Ruzeriis de Bononia, emancipato a dito patre suo secundum quod aparere debet publico instrumento emancipacionis scripto manu viri prudentis ser Valerii notarii quondam prudentis et honorabilis viri ser Marsilii de Caudalonga, habitatoris Padue in contrata Sancti Danielis, ibi presenti, pro se et suis heredibus stipulanti et recipienti, de omni et toto eo quod a dito Marco petere et exigere posset tam pro expensis victus fatis per ditum magistrum Franciscum dito Marco pro toto tempore quo stetit et habitavit cum dito magistro Francisco usque in presentem diem et pro dotrinacione eidem debita pro docendo et instruendo ditum Marcum in arte pictorie. Et ditus Marcus per se et suos heredes per solenem stipulacionem et pactum fecit finem, remissionem, quietationem et pactum speciale de amplius non petendo dito magistro Francisco, ibi presenti, pro se et suis heredibus stipulanti et recipienti, de omni et toto eo quod ab eodem petere posset ocaxione quarumcumque quantitatum pecuniarum ad manus diti magistri Francisci perventarum pro quadris, picturis et aliis quampluribus figuris et picturis per ditum Marcum factis et pictis diversis personis, quam pro zeso pro aptando figuras et imagines dato et consignato dito magistro Francisco per ditum Marcum, quem zesum portari et aduci fecit ditus Marcus de civitate Bononie. Et generaliter dite partes sibi ad invicem fecerunt finem, remissionem, quietationem et pactum speciale de amplius non petendo de omni et toto alio quod sibi ad invicem petere possent quacumque alia ratione et causa, tam cum carta vel sine, publica et privata, usque in presentem diem. Renunciantes dite partes omni exceptioni et probacioni quod non bene habuerint et receperint et sibi datum et traditum fuerit per unam partem alteri et per alteram alteri omne et totum id quod supra specialiter et generaliter est fata finis, remissio, quietatio et pactum speciale de amplius non petendo, ut ditum est supra. Liberantes et absolventes se ad invicem dite partes, suos heredes et bona per aquilianas stipulationes precedentes et acceptilationes subsequentes legitime interpositas ab omni et toto eo quod dite partes sibi ad invicem specialiter et generaliter petere possent, ut ditum est supra.

Verum quia prefatus magister Franciscus ob multiplices virtutes et ingenii perspicacitatem in exercicio pictorie diti Marci, emancipati ut ditum est supra prout debet aparere in instrumento emancipacionis scripto manu diti ser Valerii, ut ditum est supra, eundem Marcum in eius filium acceptaverit et acceptat, et versa vice idem Marcus ipsum magistrum Franciscum acceptaverit et ex nunc acceptat in eius patrem, et idem Marcus habitaverit et de presenti habitet in domo et familia eiusdem magistri Francisci iam sunt anni duo vel circa et continue eidem magistro Francisco obediens fuerit in arte et exercicio pictorie et in omnibus aliis, laborando continue in arte et exercicio pictorie et in omnibus aliis, laborando continue in arte et exercicio predito ad comodum et utilitatem diti magistri Francisci, a quo et in eius domo continue dito tempore durante sumptus honorabiles victus et doctrinam pingendi habuit idem Marcus, quare prefactus magister Franciscus, nolens esse ingratus erga ditum Marcum et volens eum remunerare et

tractare ut filium et amorem quem habet ad ditum Marcum factis et non verbis ostendere et in effectu demostrare, sponte, libere et ex certa animi sciencia, nullo iuris vel fati ductus erore, per se et suos heredes titullo et ex causa donacionis, que dicitur inter vivos, que amplius revocari non posit aliqua ingratitudine vel offensa magna vel parva, exceptis in casibus infrascriptis vel ob hoc quod non foret legitime insinuata coram preside vel pretore vel ob hoc quod foret immensa et excederet sumam quingentorum aureorum, habens animum et faciens ex nunc prout et tunc unam et plures donaciones de eo quod dita donacio sumam predictam excederet, renuncians legi "Sancimus" et legi "Si quis argentum", codice de donacionibus et statuto posito in libro secundo voluminis statutorum comunis Padue sub rubrica de citacionibus et ordine procedendi, maxime statuto quod incipit "Si ad aliquem devoluta" etc., quo cavetur inter cetera "Si apareret aliqua persona ostendens instrumentum aliquod, in quo contineatur personam illius, de cuius hereditate agitur, donacionem fecisse alicui persone de re aliqua vel de bonis suis" et in quo continetur quod "Si donans constituerit se precario nomine possidere illud non credatur verum et vires non habeat nec preiudicet heredi seu heredibus, ita quod donacio valeat sicut si donator fuisset semper in posessione ditorum bonorum et iurium donatorum", in preiudicium debencium sucedere dito magistro Francisco et voluit ditus magister Franciscus ditam donacionem valere dito statuto et quocumque alio non obstante, salvis semper pactis, condicionibus, modificacionibus et reservacionibus infrascriptis, dedit, cesit, transtulit et donavit omnia sua bona mobilia et immobilia: primo unam domum partim de muro et partim de lignamine, soleratam, copertam cupis, positam Padue in contrata Bresalei Sancti Antonii confessoris, cum curte, cui choeret a parte ante via comunis, ab alia iura Luisii Turesani notarii habitatoris in contrata Bresalei Sancti Antonii confessoris, ab alia iura colegii de Hengleschis et ab alia spetabilis miles dominus Benevenutus de Lanzarotis. Item mantilia sex, thobaleas quatuor, tovaiolos duodecim, linzolos vigintisex, faciolos sex novos, faciolos tres veteres, facioletos decem septem novos, facioletos decem veteres, foretas oto veteres, sachos tres veteres, mantilia de terlisio, manipola de terlisio, scudelas de peltro viginti, scudelinos de peltro viginti duos, platenas de peltro quinque, piatelos de peltro quatuor, quadros quatuor de peltro, incisorios tres parvos de peltro, choclearia de otono decemocto, bacilia quatuor, brondinos tres, candeleria de [***] quinque, cadinos de lapide a damasco quinque, unum cadinum de maiolica magnum, letos quatuor fulcitos, unam cultram magnam novam de tella azura cum fioronis, unum zalaonem de [***] vergato magnum, banchalia duo, tapetos tres, capicialia quatuor, cusinos sex, paria duo cavedonum, pecios duodecim cristalinos, tacias tres de argento, salarolos duos de argento, pironos decem oto de argento, choclearia duodecim de argento, unam peciam telle, paria duo cavedonum, mortaria unum de brondo, scionos duos de ramo, scionos septem de ramo, lebetes quatuor de brondo, calderias tres de ramo, unam raminam magnam, lebetes quatuor de lapide, lebetem unum magnum de lapide, cacias duas de ramo, capsas quatuor, cofanos quinque, filum pro una pecia telle, casetinas duas de nogaria, lapides duos de porfido pro tritando, unam cazam de ramo, unam cortinam nigram cum fioronis de auro, unum studium magnum in domo cum relevis, desegnis et aliis rebus intus, unum studium parvum in domo dita a relevis cum omnibus rebus intus spectantibus ad artem pictorie et picturis existentibus in eis, hic non descriptis. Et generaliter alia bona mobilia diti magistri Francisci etiam hic non expresa et immobilia aquisita et aquirenda michi Francisco notario infra-

scripto danda in scriptis per ditas partes seu per unam earum, que partes post omnia voluerunt per me notarium infrascriptum describi post ditam donacionem et suprascriptas res ad diem, millesimum et locum in presenti instrumento contenta, sicut si partes et testes essent presentes et essent coram partibus et testibus publicata, quia non dederunt dite partes michi notario infrascripto omnia bona in scriptis et propter non occupare tempus in publicacione ditarum rerum michi dandarum in scriptis, ut supra. Omnesque suas actiones generis cuiuscumque que, quas, quantas et qualia habet et habere videbitur contra quascumque personas tenentes, posidentes et occupantes de bonis, rebus et iuribus diti magistri Francisci et sibi dare debentes quacumque racione et causa, tam cum carta quam sine, publica et privata, presencia et futura ut presentia et futura ipsius magistri Francisci, cum reservacionibus, modis, modificationibus, condicionibus et pactis infrascriptis. Reservans sibi ditus magister Franciscus ius usufructus omnium bonorum et iurium dito Marco donatorum toto tempore vite sue. Item quod de ditis bonis et iuribus posit testari ditus magister Franciscus usque ad sumam et valorem librarum centum. Reservans sibi ditus magister Franciscus, nomine et vice domine Lucie eius sororis, ius petendi libras centum quinqueginta pro denariis habitis et receptis per ditum magistrum Franciscum a dita eius sorore in bonis et iuribus diti magistri Francisci usque ad sumam librarum centum quinqueginta, ita quod dita soror sua habeat ius et regresum in bonis et iuribus diti magistri Francisci usque ad sumam librarum centum quinqueginta. Pacto inter ditas partes aposito et soleni stipulatione firmato quod, si dito magistro Francisco et Marco aut uni ipsorum accideret casus infirmitatis aut redimendi membrum vel vitam aut redimendi se ab hostibus aut infidelibus aut alius casus fortuitus seu necessitatis accederet [*sic*] cui vel quibus non posset provideri aliter quam per via[m] vendicionis et alienacionis ditorum bonorum et iurium suprascriptorum et infrascriptorum donatorum, ut supra, quod tunc et eo casu liceat et sit licitum dito magistro Francisco alienare et vendere solum de bonis mobilibus et, si dita bona mobilia non sufficerent, quod posit vendere et alienare tot de ditis bonis immobilibus et iuribus diti magistri Francisci quod posit subvenire et sibi providere in omnibus casibus preditis, etiam si esset opus et necessarium usque ad totalem consunpcionem ditorum bonorum et iurium, cum persone cuntis rebus sint preferende et homines darent pelem pro pele et cu[n]ta que habent pro sua vita. Item, si casu aliqua lis vel discordia oriretur, quod absit, inter ditos magistrum Franciscum et Marcum, tam ex parte magistri Francisci quam ex parte diti Marcii, per quam dita donacio suum debitum non sortiretur effectum, videlicet quia idem Marcus non obediret in rebus convenientibus, licitis et honestis dito magistro Francisco, vel quod ditus magister Franciscus non bene trataret ditum Marcum tam in exercicio artis pictorie quam in aliis, tunc et eo casu unaqueque parcium preditarum remaneat in eo statu quo nunc est et erat ante presentem donacionem et ante quam fines et liberaciones presentes essent fate inter ditas partes, de quibus supra fit mencio, sicut si dita donacio et dite fines et liberaciones nunquam facte fuissent et iura eiusdem competencia uni ex ditis partibus contra aliam et alia contra aliam reservata illesa remaneant, ita quod una pars suis iuribus uti possit contra aliam et e contra, non obstantibus ditis finibus et liberacionibus hinc inde factis, de quibus supra fit mencio, <ita quod una pars suis iuribus uti posit contra aliam et e contra, non obstantibus ditis finibus et liberacionibus hinc inde fatis, de quibus supra fit mencio>, ita quod de cetero ditus Marcus modis, condicionibus, pactis, promissionibus et reservacionibus suprascriptis posit di-

tus Marcus et sui heredes dita bona mobilia et immobilia et iura habere, tenere, posidere et quasi possidere, desufrutare [*sic*] omnemque sua[m] voluntatem et utilitatm ex eis facere sine condicione diti magistri Francisci et suorum heredum, salvis senper pactis, conditionibus, modificationibus et reservacionibus suprascriptis, cum omnibus suis adiecentiis [*sic*] et pertinentiis, viis, anditis, servitutibus aque et aquarum ductibus, ditis rebus et iuribus et dito magistro Francisco ocaxione predita spetantibus et pertinentibus. Dicens et asserens dictus magister Franciscus dita bona immobilia et immobilia [*sic*] et iura nuli alii persone dedisse, alienasse et donasse nisi nunc dito Marco, modis, pactis, conditionibus et reservationibus suprascriptis, et si aliter reperiretur factum, ditum Marcum et suos heredes indenes conservare promisit. Constituens ditus magister Franciscus se nomine diti Marci dita bona et iura possidere et quasi posidere donec tenutam et corporalem posessionem et quasi posessionem acceperit, quam ditus Marcus posit accip[er]e et retinere ad omnem suum beneplacitum. Quam donacionem cum modis, pactis, condicionibus et reservacionibus suprascriptis ditus magister Franciscus dito magistro Marco et ditus magister Marcus dito magistro Francisco omnia suprascripta per eum promisa sibi ad invicem, referendo singula singulis promissis, attendere et observare et non contrafacere et venire aliqua ratione et causa, sub pena dupli omnis damni et interesse, solemni stipulatione promisa, qua soluta vel non, nichilhominus omnia contenta in instrumento suam obtineant firmitatem. Pro quibus melius attendendis et observandis ditus magister Franciscus penes dictum Marcum, ibi presentem, pro se et suis heredibus recipientem, et ditus Marcus penes dictum magistrum Franciscum, ibi presentem, pro se et suis heredibus recipientem, obligaverunt se et suos heredes et omnia bona sua presentia et futura, ad posendum conveniri et adstri[n]gi pro preditis Padue, Verone, Vincencie, Venetiis et generaliter ubique locorum de mundo usque ad integram satisfactionem preditorum. Renunciantes dite partes omnibus feriis, diebus feriatis, statutis, ordinamentis et reformacionibus consiliorum comunis Padue et quod predita non bene fuerint gesta modo suprascripto, ut ditum est supra, et omni alii suo iuri. Insuper ditus Marcus, etatis annorum vigintitrium et faciens se maiorem annis vigintiquinque, iuravit corporaliter non contravenire preditis racione minoris etatis nec aliqua alia racione et causa nec beneficium in integrum restitucionis impetrare contra predita racione modici, mediocris et enormis damni. Et etiam ditus magister Franciscus iuravit non contravenire preditis aliqua racione et causa nec preditum beneficium in integrum restitucionis petere et impetrare contra predita racione enormis damni, sub pena predita et obligatione omnium suorum bonorum presencium et futurorum etc.

3. Padova, 9 ottobre 1455

Compromesso tra Francesco Squarcione e Marco Zoppo, abitante a Venezia in contrada San Canzian, in lite per le spese del vitto e dell'insegnamento della pittura, impartito da Francesco a Marco fin dall'aprile 1454 (LAZZARINI 1908, pp. 152-153, doc. XXXIX; ARMSTRONG 1976, pp. 326-327, doc. II).

Archivio di Stato di Padova, Notarile, I serie, b. 2552, notaio Valerio da Codalunga, c. 383r.

1455, inditione III[a], die iovis VIIII mensis mensis octobris, Padue in contrata Sancti Danielis in domo habitationis ser Benedicti de Bonfiliis de Bononia.
Magister Franciscus Squarzonus quondam ser Iohannis pictor de contrata Pontis Curvi ex una et Marcus pictor, filius ser Antonii Ruzerii de Bononia, habitator nunc Venetiis in contrata Sancti Canciani, se se compromixerunt in ser Antonium quondam ser Rozerii de Bononia, ser Benedictum de Bonfiliis de Bononia, magistrum Antonium de Francia inzignerium de contrata Sancti Antonii confessoris et magistrum Petrum de Mediolano pictorem de contrata Platee Sancti Clementis Padue, unanimiter et concorditer se se compromixerunt in predictos quatuor arbitros, presentes et acceptantes, tanquam in arbitros, arbitratores, amicabiles compositores et communes amici [*sic*] utriusque partis, ad videndum, cognoscendum, terminandum, arbitrandum, emologandum et sententiandum de iure et de facto et de iure tantum et de facto tantum de quacumque differentia vertente inter dictas partes, maxime de quadam differentia inter dictas partes pro eo quod dictus magister Franciscus petit dicto Marco expensas de victu et magisterio pictorie, pro eo quod docuit dicto Marco dictam artem, pro eius mercede docendi et faciendi expensas ipsi Marco, a mense aprilis 1454 usque in diem presentem, promictentes etc., sub pena librarum quinquaginta etc. Et ambe partes iuraverunt non contravenire sub pena predicta, delato ambobus eorum iuramento tactis scripturis etc.

4. Padova, 9 ottobre 1455

Sentenza arbitrale nella lite tra Francesco Squarcione e Marco Zoppo (LAZZARINI 1908, pp. 153-155, doc. XL; ARMSTRONG 1976, pp. 327-329, doc. III).

Archivio di Stato di Padova, Notarile, I serie, b. 2552, notaio Valerio da Codalunga, cc. 384r-385r.

In Christi nomine, amen. Anno eiusdem Nativitatis millesimo quadrigentesimo quinquagesimo quinto, inditione tercia, die iovis nono mensis octobris, Padue in contrata Sancti Urbani sive Cisterne, in statione ser Benedicti de Bonfiliis de Bononia, presentibus Francisco condam Moisis strazarollo de dicta contrata Cisterne, ser Michaele condam Hieronimi de Bononia cartolario de dicta contrata, magistro Matheo condam Ionifortis bambaxario de dicta contrata testibus ad hec habitis, vocatis et rogatis specialiter.
Ibique honorabiles et circumspecti viri ser Antonius Ruzerii de Bononia, ser Benedictus de Bonfiliis de Bononia, magister Antonius de Francia inzegnerius et magister Petrus de Mediolano, arbitri et arbitratores amicabilesque compositores et communes amici partium infrascriptarum, prout constat publico compromissi instrumento scrito et rogato manu mei notarii infrascripti in presentibus millesimo et indicione ac die, ad videndum, cognoscendum, arbitrandum, arbitramentandum, emologandum, sententiandum, condepnandum et absolvendum de iure et de facto et de iure tantum et de facto tantum de quibuscumque causis, differentiis et controverssiis vertentibus inter virum circumspectum magistrum Franciscum Squarzono pictorem

ex una parte et Marcum pictorem, filium ser Antonii Ruzerii de Bononia, habitatorem nunc Venetiis in contrata Sancti Canciani, usque in presentem diem, et maxime pro eo quod dictus magister Franciscus petebat ipsi Marco mercedem suam pro faciendo sibi expensas et instruerat eidem artem pictorie a mense aprilis millesimo quadrigentesimo quinquagesimo quarto usque in diem presentem, idcirco prefacti domini arbitri et arbitratores, volentes et intendentes, omissis omnibus solempnitatibus et rigoribus iuris et ut partes ipse remaneant prout rema[ne]re debent, videlicet dictus magister Franciscus tanquam pater et dictus Marcus tanquam filius dicti magistri Francisci, videlicet et primo auditis dictis patribus et plenissime intellectis iuribus ipsarum partium et quidquid ipse partes dicere, producere, ostendere et allegare voluerunt, ipsis partibus presentibus et admonitis, Christi nomine invocato, dixerunt, arbitraverunt, sententiaverunt, laudaverunt, arbitramentaverunt et emologaverunt in hunc modum, sic dicentes:

Nos Antoniius Ruzerii, Benedictus de Bonfiliis, Antonius de Francia et Petrus de Mediolano, arbitri ut supra, auctoritate nobis atributa per suprascriptas partes dicimus, pronuntiamus, arbitramus, sententiamus, laudamus, emologamus, absolvimus et condempnamus in hunc modum, videlicet quia condempnamus dictum magistrum Franciscum ad dandum et restituendum omnem quantitatem zessi quam penes se de presenti habet de zesso quem misit pater dicti Marci dicto magistro Francisco de Bononia ad instanciam dicti Marci, et quod restum usque ad summam librarum trium millium quingentarum de dicto zesso ipse magister Franciscus solvere teneatur eidem Marco in ratione denariorum sex pro quaque libra zessi predicti habiti per dictum magistrum Franciscum ut supra.

Item in alia parte dictum magistrum Franciscum condempnamus ad dandum et solvendum eidem Marco ducatos viginti auri pro omnibus picturis, quadris ac tellis pictis per dictum Marcum toto tempore quo stetit et habitavit cum dicto magistro Francisco usque in diem presentem, quorum omnium precia ac solutiones ipsorum habuit et recepit dictus magister Franciscus ab illis qui dictas picturas, figuras et quadros fieri ac pingi fecerunt, compenssantes ex nunc omnes expensas victus et vestitus ac calciamentorum habitorum et receptorum per dictum Marcum a dicto magistro Francisco usque in hanc diem, et etiam compenssantes omne id et totum quod dictus <quod dictus> magister Franciscus habere deberet a dicto Marco pro eruditione seu dotrina quam idem magister Franciscus eidem Marco in arte et misterio picture fecisset et seu docuisset in reliquo et residuo quod dictus Marcus petere posset a prefacto magistro Francisco quantitatum per eum receptarum pro dictis figuris, quadris et tellis pictis per dictum Marcum, venditis per dictum magistrum Franciscum ultra dictos ducatos viginti ut supra.

Item condempnamus dictum Marcum ad dandum et seu excomputandum dicto magistro Francisco medietatem extimationis et precii unius clamidis et unius caputhei eidem Marco facte et date per dictum magistrum Franciscum tempore exequiarum domine Francisce uxoris condam dicti magistri Francisci in tantum dictum de precio et seu quantitate recepta per dictum magistrum Franciscum ex venditione partis dicti zessi, que extimatio dicte clamidis debeat fieri per duos strazarollos expertos in tallibus, assumendos de partium voluntate.

Item volumus, laudamus et declaramus pro comodo dicti magistri Francisci [quod] idem magister Franciscus possit et sibi liceat solvere et satisfacere dicto Marco de dicta quantitate

ducatorum <ducatorum> viginti auri de picturis, improntis, medaleis et massariciis ad artem pictorie spectantibus quas dictus Marcus voluerit ab ipso magistro Francisco secundum extimacionem per nos arbitros faciendam.
Absolventes ex nunc, firmis et ratis remanentibus omnibus suprascriptis, partes predictas, videlicet dictum Marcum ab omni eo quod idem magister Franciscus petere et seu exigere posset et potest a dicto Marco occaxione quarumcumque expensarum et victus et vestitus factarum per eum a dicto Marco tempore quo stetit et habitavit cum dicto magistro Francisco et ab omni et toto eo quod petere potest et posset ab eodem Marco pro dotrinatione et eruditione eidem Marco factis et pre[s]titis in arte et misterio pictorie, et dictum magistrum Franciscum ab omni et toto eo quod dictus Marcus [petere posset et potest] occaxione preciorum per ipsum receptorum pro quadris et picturis et designis per ipsum factis, venditis per ipsum magistrum Franciscum pluribus et diverssis personis, et generaliter ab omnibus aliis que dicte partes petere possent sibi invicem quacumque ratione et causa usque in presentem, remanentibus firmis et ratis suprascriptis ut supra dictum est.
Mandantes hanc sententiam et laudum attendi et observari debere per partes predictas sub pena in compromisso contenta.
Anullantes ex nunc donationem factam per dictum magistrum Franciscum dicto Marco scriptam manu ser Francisci de Plebe notarii millesimo, indicione, mensse et die in ea descriptis.
Quam sententiam dicte partes laudaverunt, approbaverunt et confirmaverunt ac sibi placere dixerunt.

5. Bologna, 14 aprile 1461

Marco Zoppo è padrino di battesimo di Paolo di Domenico Stefani (FILIPPINI, ZUCCHINI 1968, p. 116).

Archivio arcivescovile di Bologna, Registri battesimali della cattedrale, I, fasc. A (1459-1461), c. 82v.

Paulus filius Dominici de Stefanis et Iacobe coniugis de capella Sancti Proculi natus die XI et baptizatus 14 aprilis, patrini dominus Iohannes de Alemania studens et Marcus pictor.

6. Bologna, 14 giugno 1461

Marco Zoppo è padrino di battesimo di Elena, figlia del pittore Tommaso Garelli (FILIPPINI, ZUCCHINI 1968, pp. 116, 159).

Archivio arcivescovile di Bologna, Registri battesimali della cattedrale, I, fasc. A (1459-1461), c. 86v.

Helena filia Thome Alberti pictoris et Anastasie coniugis de capella Sancti Mamme nata est 6

et baptizata 14 iunii, patrini dominus Iacobus a Lino et magister Marcus pictor.

7. Bologna, 17 novembre 1461 – 17 febbraio 1462

La Fabbrica di San Petronio paga 30 lire in tre rate a Marco Zoppo per una spalliera e un bancale, decorati con l'immagine di San Petronio e lo stemma del vicelegato e destinati agli ufficiali della Fabbrica (GATTI 1914, p. 54, doc. 125; SUPINO 1925, pp. 130-131, docc. 5-8; ARMSTRONG 1976, pp. 329-330, docc. IV-V, VII-VIII).

Bologna, Archivio della Fabbriceria di San Petronio, 484, Giornale di fabbrica, XI, cc. 38r, 53v, 56v; 517, Mastro, XI, cc. 110v-111r.

484:

c. 38r (17 novembre 1461): A m° Marcho Zoppo depintore l. dexe per parte d'uno apogio e banchale per l'ofizio, eve da Bartolomeo de Mino, a credito a luy --- l. X. (*sul margine sinistro:* 111 / 104)

c. 53v (22 gennaio 1462): A m° Marcho di Rugiero Zoppo depintore l. quindexe da ser Bartolomeo de Mino, a credito a luy --- l. XV, s. - (*sul margine sinistro:* 111 / 127)

c. 56v (17 febbraio 1462): A m° Marcho de Rugiero depintore l. cinque per una soma de grano, eve da ser Lorenzo da San Manzo, per lo testamento de Redolfo de Francescho Fantugi, in biancho de testamenti, c. 95, e detti denari si li dà per resto de l. 30 per una spaliera e I° banchale a la fighura de San Petronio e arma de' leghato, a credito a testamenti --- l. V. (*sul margine sinistro:* 111 / 112)

A la fabricha de San Pettronio l. trenta per fatura d'uno apogio e I° banchale per lo bancho de li ofiziali con San Petronio e l'arma di monsignor Tesuto, fé m° Marcho de Rugiero, a credito a luy --- l. XXX. (*sul margine sinistro:* 102 / 111)

517:

c. 110v (17 novembre 1461 - 17 febbraio 1462): M° Marcho Zoppo depintore de' dare adì XVII de novembre l. dexe da Bartolomeo de Mino, a credito a luy, c. 104, per parte d'uno apogio --- l. X, s. -

E adì XXII de genaro l. quindexe da Bartolomeo de Mino, in questo c. 127 --- l. XV.

E adì XVII de febraro l. cinque per una soma de grano, eve da ser Lorenzo da San Manzo per cin… (?) de testamenti, in questo c. 112 --- l. V.

c. 111r (17 febbraio 1462): M° Marcho de Rugiero Cioppo de' avere adì XVII de febraro l. trenta per fatura de uno apogio con San Pettronio e l'arma de monsignor Tesudo e I° banchale, tuto per l'ofiziali de San Pettronio, a debitto a la fabricha, c. 112 – l. XXX.

8. Bologna, 2 maggio 1462

Battesimo di Lucrezia, figlia di Marco Zoppo e di una donna innominata; uno dei padrini è il pittore Tommaso Garelli (FILIPPINI, ZUCCHINI 1968, pp. 117, 159, con la data

1463).

Archivio arcivescovile di Bologna, Registri battesimali della cattedrale, I, fasc. B (1462-1464), c. 13v.

Lucretia filia magistri Marci pictoris, cuius mater tacetur, de capella Sancti Damiani nata est ultimo aprilis et baptizata 2 maii, patrini magister Iohannes de Horilogiis et magister Thomas pictor.

9. Bologna, 1° luglio 1462

Maestro Melchiorre Bonandrei e "magister Marcus filius magistri Antonii de Rugeriis pictor, ambo de terra Centi diocesis Bononiensis, nunc ad presens habitatores Bononie in capella Sancti Damiani de Ponte Ferri", vendono a Lucia del fu Pietro Martelli, moglie di Niccolò del fu Enrico Leoni da Bologna, due pezzi di terra presso Tignano, vocabolo Pozzo, per il prezzo di 60 lire (SUPINO 1925, p. 131, doc. 9; ARMSTRONG 1976, pp. 330-331, doc. IX).

Archivio di Stato di Bologna, Atti dei notai, Giovanni Fondazza, filza 1, pp. 3-4.

10. Bologna, 27 luglio 1462

Giovanni Gaspare da Sala paga, tramite Romeo Bucchi, 5 ducati d'oro in due rate a Marco Zoppo per una spalliera di 6 braccia e un quarto, decorata con verzure, stemmi del committente, una vipera e un liocorno (TUGNOLI 1996, p. 154).

Archivio di Stato di Bologna, Demaniale, 42/3653, G.G. da Sala, *Giornale e memoriale*, c. 6r.

Die XXVII iullii.
Romeo de Bucchis et Gaspari eius fratri ducatos quinque auri, quos manualiter ei solvi, prout infra in credito mei Gasparis de Sala apparet --- l. XIIII, s. -, d. -.
A Gaspare de Sala ducatos quinque auri, quos manualiter solvi dicto Romeo et Gaspari, prout supra in debito ipsorum apparet --- l. XIIII, s. -, d. -.
Magistro Marco pictori quondam magistri Rogerii tintoris de Cento ducatos quinque auri, quos manualiter ei solvit Romeus de Bucchis nomine meo in duabus vicibus, prout infra in credito dicti Romei apparet --- l. XIIII, s. -, d. -.
A Romeo de Bucchis ducatos quinque auri, quos manualiter solvit dicto magistro Marco, prout supra in debito ipsius apparet --- l. XIIII, s. -, d. -.
A magistro Marco pictore ducatos quinque auri pro pretio, ut remansimus concordes, unius spalierie cum verduris, bracchiorum sex et unius quarti, cum nostris armis, vipera et uno liocorno, quam habui ego Gaspar ab ipso, prout infra in debito mei Gasparis apparet --- l.

XIIII, s. -, d. -.
A Gaspare de Sala ducatos quinque auri pro pretio unius spalerie posite in verduris, brachiorum sex et unius quarti, quam habui a prefato magistro Marco, prout supra in credito dicti Marci apparet --- l. XIIII, s. -, d. -.

11. Bologna, 16 settembre 1462

Marco Zoppo scrive a Barbara di Brandeburgo, marchesa di Mantova, che accetterà volentieri la commissione di due coppie di cofani una volta terminati quelli che sta eseguendo per una donna bolognese (BRAGHIROLLI 1878, pp. 9-10, doc. I; *Una lettera* 1899; ARMSTRONG 1976, pp. 331-332, doc. X).

Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, b. 1141, c. 113.

(*verso*) Ala illustra et excelsa madonna madonna Barbara da Gonzaga, madonna mia singularisima, Mantua.
(*recto*) Magnifica ac potencs domina mea singularisima, post debita rechomandacione etc. La chason de questa sollo per avixare a la Signoria Vostra chomo questo zorno ò riziudo una vostra letera chon una de m° Zovane di Lucha, e quela intexo abastanza vezo quanto la Signoria Vostra serìa desideroxa ch'io venise a farli dui para de chofani. Io avixo a la Signoria Vostra ch'io li verìa a fare molto vollentiera, ma segondo che m'à deto el portadore voliano esere fati i diti chofani a Nadale, non serìa posibele perché, chi li vole fare bene, non serano pur indorati mala pena, perché ora se va chontro l'inverno. E anche io vorìa onore de simele opera, perché non vegnirìa se no[n] per mostrare ch'io sapa chovele, non tanto per el guadagno quanto per l'onore e per amore del maestro dela signoria del signore, e bastariame l'animo a fare chose che stariano apreso le sue, non desprixiando lui, ma per sì breve tenpo non si pol, perché sono a fare uno paro qui a una nostra zitadina, i quali sono molto magnifichi e virànno doxento duchati forniti, ora sono dorati, mancha a dipinzerli, siché pertanto, se la Signoria Vostra pò aspetare fino che siano questi forniti, io la servirò de bonisima volia e anche virò a fare merchado chon la Signoria Vostra, se li parerà, e per farli presto li voio fare quanto omo d'Italia sia quale volle. Non altro, se non ch'io m'arichomando a la Signoria Vostra, e quella Dio salvi e mantegna in felice stado. Fata adì 16 setenbrio 1462 per lo vostro servidore Marcho Zoppo da Bologna, dipintore in Bologna.

12. Bologna, 16 maggio 1463

Marco Zoppo è padrino di battesimo di Marzia, figlia del pittore Jacopo (FILIPPINI, ZUCCHINI 1968, pp. 98, 117).

Archivio arcivescovile di Bologna, Registri battesimali della cattedrale, I, fasc. B (1462-1464), c. 42r.

Martia filia Iacobi pictoris et [***] coniugis de capella Sancti Mame nata est 10 et baptizata 16 madii, patrini Christoforus de Nigratis et magister Marcus pictor.

13. Venezia, 1468

Marco Zoppo firma la pala dispersa dell'altar maggiore di Santa Giustina (SANSOVINO 1581, c. 12v).

Dipinse la palla grande assai gentilmente Marco Zoppo da Bologna l'anno 1468.

14. Venezia, 1471

Marco Zoppo firma la pala per l'altar maggiore della chiesa francescana osservante di San Giovanni Battista a Pesaro (ora a Berlino, Staatliche Museen, Gemälde-galerie).

MARCO ZOPPO DA BOLO/GNIA PINSIT MCCCCLXXI / I(n) VINEXIA.

15. Venezia, 26 agosto 1473

Marco Zoppo, abitante in confinio di San Giovanni Crisostomo, si sottoscrive come testimone in calce al testamento di messer Francesco Trevisan (CECCHETTI 1887, p. 409; SUPINO 1925, p. 131, doc. 13; ARMSTRONG 1976, p. 333, doc. XII).

Archivio di Stato di Venezia, Sezione notarile, Testamenti, notaio Bartolomeo Grasolario, B 481, n. 376.

Die vigesimo sexto mensis augusti 1473, inditione sexta.
Egregius vir dominus Franciscus Trivixano quondam domini Antonii de confinio Sancti Iohannis Grisostomi de Venetiis, mente sanus […].
Testes ser Marcus Rugerii pictor [et] ser Alovisius filius ser Baptiste velutarius, ambo de confinio Sancti Iohannis Grisostomi.
(*di mano di Marco Zoppo*) Io Marcho de Ruzier depentor son testimonio del prexente testamento.
[…].

16. Bologna, 19 febbraio 1489

Il comune di Bologna scrive al doge di Venezia chiedendogli di favorire la risoluzione della lite tra Lucrezia, figlia di Marco Zoppo defunto a Venezia undici anni prima, e sua zia Jacopa intorno all'eredità di Giovanni, fratello di Marco ucciso l'anno precedente nella stessa città (SUPINO 1925, pp. 131-132, doc. 14; ARM-

STRONG 1976, pp. 334-335, doc. XIV).

Archivio di Stato di Bologna, Comune - Governo, 423, c. 423v.

(*a margine*) Lucretie filie olim Marci Rugerii pictoris bononiensis.
Antiani comunis Bononie etc. domino Augustino Barbadico inclyto duci Venetiarum etc.
Serenissime princeps et excellentissime domine, Marcus Rugerius pictor bononiensis Venetiis obiit, relictis Bononie Lucretia et Minerva ex se natis, iam annus undecimus est elapsus. Eius bona isthic penes Iohannem fratrem suum remanserunt. Is postea, existimans honestum fore ut Lucretiam ipsam, ex fratre neptem suam, apud se haberet, eam ex hac urbe Venetias duxit, ubi commorari solitus erat; Minervam vero, cum religionis dedicata sit, hic sane reliquit. Demum, cum ipse superiore anno ibi occisus fuerit, Iacoba eius soror ad consequendam ipsius hereditatem Venetias abiit. Modo ei cum Lucretia ratione bonorum contentio est. Verum, cum sint sanguine coniuncte, iura nolunt nec equitas patitur ut simul litigent neque etiam Lucretia habet unde sumptum et onus litis ferre possit. Eapropter Serenitatem Vestram oramus committere velit ut causa ipsa sine strepitu iudicii summarie cognoscatur, dirrimatur et terminetur, quod pium erit, cum Lucretia, orba patre et patruo, non habeat unde vivat et se viro ac matrimonio coniungat, quo fit ut rem ipsam cito decidi et expediri cupiamus. Id, cum honestum sit, ab Excellentissima Dominatione Vestra acceptum habebimus. Ad cuius vota nos semper paratissimos offerimus et harum exhibitorem ei commendamus, qui cum rem Lucretie planius explicaturus sit, longiores esse noluimus. Bononie, die XVIIII februarii MCCCCLXXXVIIII.

BIBLIOGRAFIA

1493
M. BOSSO, *Recuperationes Faesulanae*, Bologna.

1504
P. GAURICO, *De Sculptura*, Firenze.

1509
L. PACIOLI, *De Divina Proportione*, Venezia.

1513
G.F. ACHILLINI, *Viridario*, Bologna.

1541
G.B. TAMINELLI, *Le arme ovvero insegne di tutti i nobili della magnifica e illustrissima città di Venezia che ora vivono, nuovamente raccolte et poste in luce*, Venezia.

1550-1568
G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. a cura di R. Bettarini, commento secolare e indici a cura di P. Barocchi, 6 voll. in 8 tomi [1966-1987], Firenze.

1552
P. BEMBO, *Delle lettere di M. Pietro Bembo*, 4 voll. [1548-1552], Venezia.

1560
B. SCARDEONE, *De antiquitate urbis Patavii et claris civibus Patavinis Libri tres [...]*, Basel.

1568
B. CELLINI, *Due trattati. Uno intorno alle otto principali arti dell'oreficeria. L'altro in materia dell'arte della scultura, dove si veggono infiniti segreti nel lavorar le figure di marmo, & nel gettarle in bronzo*, Firenze; ried. in Id., *I trattati dell'oreficeria e della scultura di Benvenuto Cellini novamente messi alle stampe secondo la originale dettatura del codice Marciano per cura di Carlo Milanesi*, Firenze, 1857.
G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze; ed. Felice Le Monnier, 14 voll. [1846-1870], Firenze.
G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze; ed. a cura di G. Milanesi, 9 voll. [1878-1885], Firenze.

1581
F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima, et singolare, descritta in XIII libri da M. Francesco Sansovino, [...]*, Venezia.

1583
La quarta parte delle rime alla rustica di Menon, Magagnò, e Begotto, Venezia.

1593
C. RIPA, *Iconologia overo descrittione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*, Roma.

1604
F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima, et singolare, descritta in XIII libri da M. Francesco Sansovino, et*

hora con molta diligenza corretta, emendata, […] ampliata da M.R.D. Giovanni Stringa […], Venezia.

1616
G.N. PASQUALI ALIDOSI, *Li confalonieri del popolo di Bologna, o tribuni della plebe, detti i collegi, dall'anno M.D.XII. per tutto l'anno M.D.LXXX*, Bologna.

1623
A. PORTENARI, *Della felicità di Padova*, Padova.

1648
C. RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte*, Venezia.

1678
C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, Bologna; ed. ingl. *Felsina Pittrice. Lives of the Bolognese Painters. A Critical Edition and Annotated Translation*. I. *Early Bolognese Painting*, a cura di E. Cropper, L. Pericolo, Turnhout, 2012.

1686
C.C. MALVASIA, *Le pitture di Bologna*, Bologna.

1758
F. CORNER, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e Torcello, tratte dalle Chiese Venete e Torcellane*, Padova.

1765
G.B. ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose notizie*, Padova.

1771
A.M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche dei veneziani maestri libri V*, Venezia.

1782
C. CITTADELLA, *Catalogo istorico de' pittori e scultori ferraresi e delle opere loro con in fine una nota esatta delle più celebri pitture delle chiese di Ferrara*, 4 voll. [1782-1783], Ferrara.

1783
A. BECCI, *Catalogo delle pitture che si conservano nelle chiese di Pesaro*, Pesaro.

1786
G.B. ROSSETTI, *Il forastiere illuminato per le pitture, sculture, ed architetture della città di Padova, ovvero descrizione delle cose più rare della stessa città con altre curiose notizie*, Padova.

1791
P. BRANDOLESE, *Le cose più notabili di Padova principalmente riguardo alle belle arti*, Padova.

1795
P. BRANDOLESE, *Pitture, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova nuovamente descritte con alcune brevi notizie intorno agli artefici mentovati nell'opera*, Padova.

1800
Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia, ed. a cura di I. Morelli, Bassano del Grappa.

1805
P. BRANDOLESE, *Testimonianze intorno alle patavinità di Andrea Mantegna*, Padova.

1809
L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Firenze; ed. a cura di M. Capucci, 3 voll. [1968-1974], Firenze.

1811
A. VON BARTSCH, *Le peintre graveur*, 21 voll. [1802-1821], Vienna.

1817
G.A. MOSCHINI, *Guida per la Città di Padova all'amico delle belle arti*, Venezia.

1825
J.B.L.G. SEROUX D'AGINCOURT, *Storia dell'arte col mezzo dei monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo Risorgimento nel XVI*, 7 voll. [1824-1825], Milano.

1826
G.A. MOSCHINI, *Della origine e delle vicende della pittura in Padova*, Padova.

1829
G. GENNARI, *Notizie intorno alla patria del celebre pittore Andrea Mantegna ed altre cose appartenenti a lui ed alla Storia delle belle arti in Padova*, Padova.

1830
G.F. WAAGEN, *Verzeichnis der Gemälde-Sammlung des Königlichen Museums zu Berlin*, Berlin.

1838
C. LADERCHI, *Descrizione della Quadreria Costabili. Parte prima. L'antica scuola ferrarese*, Ferrara.

1839
P. SELVATICO, *Il pittore Francesco Squarcione. Studii storico-critici*, Padova.

1847
S. MAZZETTI, *Repertorio di tutti i Professori antichi e moderni della famosa Università, e del celebre istituto delle scienze di Bologna*, Bologna.

1850
G. GIORDANI, L. ARZE, *Indicazione storico-artistica delle cose spettanti alla villa legatizia di San Michele in Bosco, già monastero de' rr. pp. olivetani monumento fra i più celebri suburbani di Bologna*, Bologna.

1855
J. BURCKHARDT, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel; trad. it., *Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte in Italia*, Firenze, 1952.

1857
G.F. WAAGEN, *Galleries and Cabinets of Art in Great Britain: Being an Account of More Than Forty Collections of Paintings, Drawings, Sculptures, Mss., &c. &c. Visited in 1854 and 1856, and now for the First Time Described*, London.

1859
V. LAZARI, *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr di Venezia*, Venezia.

1862
J.C. ROBINSON, *Italian Sculpture of the Middle Ages and Period of the Revival of Art*, London.

1863
G. TASSINI, *Curiosità veneziane ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*, 2 voll., Venezia.

1864
Ricordo di una giostra fatta in Firenze a dì 7 di febbraio 1468 sulla Piazza di Santa Croce aggiuntovi la notizia della festa fatta in Firenze la notte di Carnevale da Bartolommeo Benci in onore della Marietta di Lorenzo Strozzi, Firenze.

1866
G. CAMPORI, *Lettere artistiche inedite*, Modena.

1871
J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy*, 2 voll., London.

1872
Catalogue of Works of Arts from the Collections of His Imperial Highness the Prince Napoleon, London.

1874
F. ODORICI, *Lo statuto della fraglia dei pittori di Padova del MCCCCXLI*, in "Archivio Veneto", IV, VII, 1, pp. 327-351.

1876
J.C. ROBINSON, *Descriptive Catalogue of Drawings by the Old Masters, forming the Collection of John Malcolm of Poltalloch, Esq*, London.

1878
W. BRAGHIROLLI, *Lettere inedite di artisti del secolo XV cavate dall'archivio Gonzaga*, Mantova.
J. MEYER, W. VON BODE, *Beschreibendes Verzeichniss der während des Umbaues ausgestellten Gemälde*, Berlin.

1880
A. ORSINI, *Cenni biografici degli illustri centesi*, Cento.

1883
A. ARMAND, *Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles*, 3 voll. [1883-1887], Paris.

1884
Rime edite e inedite di Antonio Cammelli detto il Pistoia, ed. a cura di A. Cappelli, S. Ferrari, Livorno.
M. MICHIEL, *Notizia d'opere di disegno*, ed. a cura di G. Frizzoni, Bologna.
A. VENTURI, *I primordi del Rinascimento artistico a Ferrara*, in "Rivista storica italiana", I, 4, pp. 591-631.

1885
R. GREGORY, *Les cahiers des manuscrits grecs*, in "Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres", XIII, 3, pp. 261-268.
F. STEFANI, *Andrea di Biagio Mantegna, di Vicenza*, in "Archivio Veneto", XV, XXIX, 1, pp. 191-192.
A. VENTURI, *Il Pisanello a Ferrara*, in "Archivio Veneto", n.s., XV, XXX, 2, pp. 409-420.

1886
G.B. INTRA, *Donatello e il marchese Ludovico Gonzaga, anno 1450 e 1455*, in "Archivio Storico Lombardo", s. II, XIII, III, 3, pp. 666-669.

É. MOLINIER, *Les bronzes de la Renaissance. Les plaquette*s. *Catalogue raisonné*, 2 voll., Paris.

1887

B. CECCHETTI, *Saggio di cognomi ed autografi di artisti in Venezia. Secoli XIV-XVI*, in "Archivio Veneto'', n.s., XVII, XXXIII, 2, pp. 397-424.

1888

A Catalogue of Pictures at Canford Manor in the Possession of Lord Wimborne, Edinburgh.

G.B. DE ROSSI, *Inscriptiones christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores*, 2 voll., Roma.

E. DUTUIT, *Manuel de l'amateur d'estampes*, 6 voll. [1881-1888], Paris-London.

1889

F. HARCK, *Quadri di maestri italiani in possesso di privati a Berlino*, in "Archivio storico dell'arte", II, 5-6, pp. 204-214.

V. ROSSI, *Niccolò Lelio Cosmico, poeta padovano del secolo XV*, in "Giornale storico della letteratura italiana", XIII, pp. 101-158.

1890

F. HARCK, *Quadri di maestri italiani nelle gallerie private di Germania*, in "Archivio storico dell'arte", III, 3, pp. 169-174.

A. VENTURI, *La pittura bolognese nel secolo XV*, in "Archivio storico dell'arte", III, 4, pp. 281-295.

1891

A. GATTI, *La cappella maggiore di S. Petronio*, in "Atti e memorie della Regia Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna", s. III, IX, pp. 324-361.

1892

W. BODE, *Denkmäler der Renaissance-sculptur Toscanas in Historisches Anordnung*, 12 voll. [1892-1905], München.

1893

P. PAOLETTI, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, 2 voll., Venezia.

1894

Exhibition of Pictures, Drawings & Photographs of Works of the School of Ferrara-Bologna, 1440-1540: also of Medals of Members of the Houses of Este and Bentivoglio, catalogo della mostra di Londra, a cura di R.H. Benson, H.F. Cook, A. Venturi, London.

C. CALÌ, *Studi su i Priapea e le loro imitazioni in latino e in volgare con la collazione del codice benedettino n. 30*, Catania.

1895

Exhibition of Works by the Old Masters: Winter Exhibition. Twenty-Sixth Year, London.

S. REINACH, *Pierres gravées des collections Marlborough et d'Orléans, des recueils d'Eckhel, Gori, Levesque de Gravelle, Mariette, Millin, Stosch, réunies et rééditées avec un texte nouveau*, Paris.

V. ROSSI, *Il canzoniere inedito di Andrea Michieli detto Squarzòla o Strazzòla*, in "Giornale storico della letteratura italiana", XXVI, pp. 1-91.

1896

V. REFORGIATO, *Gli epigrammi di Giano Pannonio*, Catania.

1897
G. GRUYER, *L'art ferrarais à l'époque des princes d'Este*, 2 voll., Paris.
C. RICCI, *Un sonetto artistico del secolo XV*, in "Arte e Storia", XVI, 4, pp. 27-28.
E. VAN ESBROECK, *Catalogue du musée de peinture, sculpture et archéologie au Palais Accoramboni*, Roma.

1899
Museo Civico e raccolta Correr. Venezia. Elenco degli oggetti esposti, Venezia.

1900
C.A. LEVI, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal XIV secolo ai nostri giorni*, 2 voll., Venezia.

1901
P. KRISTELLER, *Andrea Mantegna*, London-New York.
F. MALAGUZZI VALERI, *L'intaglio e la tarsia a Bologna nel Rinascimento*, in "Rassegna d'Arte", I, 2, pp. 25-27.

1902
F. MALAGUZZI VALERI, *Pittori Lombardi del Quattrocento*, Milano.
S. RICCI, *Di una medaglia-autoritratto di Antonio Averlino detto 'il Filarete' nel Museo Artistico Municipale di Milano*, in "Rivista italiana di numismatica e scienze affini", s. I, XV, pp. 227-238.
M. SAVONAROLA, *Libellus de magnificis*, ed. a cura di A. Segarizzi, Città di Castello.

1903
C. RICCI, *Ancora di Giovanni Francesco da Rimini*, in "Rassegna d'Arte", III, 5, pp. 69-70.

1904
Kunsthistorische Ausstellung. Düsseldorf 1904. Katalog, Düsseldorf.
W. VON BODE, *Die Italienischen Bronzen*, Berlin.
F. MALAGUZZI VALERI, *Gio. Antonio Amadeo. Scultore e architetto lombardo (1447-1522)*, Bergamo.
A. VENTURI, *Esposizioni retrospettive*, in "L'Arte", VII, p. 394.

1905
F. CAVAZZA, *Finestroni e cappelle in S. Petronio di Bologna*, in "Rassegna d'Arte", V, 11, pp. 161-166.
G. FRIZZONI, *La mostra d'arte retrospettiva del 1904 a Düsseldorf*, in "Rassegna d'Arte", V, 1, pp. 1-8.
G. LUDWIG, *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei*, in "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen", XXVI, pp. 1-159.
A. WARBURG, *Dürer und die italienische Antike*; trad. it., *Dürer e l'antichità italiana*, in Id., *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, raccolti da G. Bing, Firenze, 1966, pp. 193-200.

1906
S. DE KUNERT, *Una cappella distrutta nella Basilica di Sant'Antonio in Padova*, in "L'Arte", IX, pp. 52-56.
A. SEGARIZZI, *Ulisse Aleotti rimatore del sec. XV*, in "Giornale storico della letteratura italiana", XLVII, pp. 41-66.

1906-07
R. FRY, C. DODGSON, *Eight Studies of the Virgin and Child*, in "The Vasari Society for the Reproduction of Drawings by Old Masters", n.s., II, pp. 11-12, tavv. 15-16.

1907

B. BERENSON, *The North Italian Painters of the Renaissance*, New York-London.

S. DE KUNERT, *Un padovano ignoto ed un suo memoriale de' primi anni del Cinquecento (1505-1511) con cenni su due codici miniati*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", X, 1-2, pp. 1-16, 64-73.

T. GEREVICH, *Sull'origine del Rinascimento pittorico in Bologna*, in "Rassegna d'Arte", VII, 12, pp. 177-184.

P. KRISTELLER, *Der venezianische Kupferstich im XV. Jahrhundert*, in "Mitteilungen der Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst", I, pp. 1-16.

E. LONDI, *Alesso Baldovinetti. Pittore fiorentino con l'aggiunta dei suoi 'Ricordi'*, Firenze.

C. RICCI, *Spigolature II. Un altro dipinto di G. Francesco da Rimini*, in "Rassegna d'Arte", VII, 7, pp. 102-103.

1908

W. KALLAB, *Mit einem Lebensbilde des Verfassers aus dessen Nachlasse herausgegeben von Julius v. Schlosser*, Wien-Leipzig.

V. LAZZARINI, *Documenti relativi alla pittura padovana del secolo XV, con illustrazione e note di Andrea Moschetti*, Venezia (estratto da "Nuovo Archivio Veneto", n.s., XV, 1, pp. 72-190, 2, pp. 249-321; XVI, pp. 68-102).

1909

P. KRISTELLER, *Francesco Squarcione e le sue relazioni con Andrea Mantegna*, in "Rassegna d'Arte", IX, 10, pp. IV-V, 11, pp. IV-V.

C. RICCI, *Marmi ravennati erratici*, in "Ausonia", IV, 3, pp. 247-289.

L. TESTI, *La storia della pittura veneziana. Parte prima. Le origini*, Bergamo.

1910

L. TESTI, *Per Francesco Squarcione*, in "Rassegna d'Arte", X, 1, pp. VI-VII.

1911

F.M. PERKINS, *Dipinti italiani nella raccolta Platt. Parte II*, in "Rassegna d'Arte", XI, 9, pp. 145-149.

1912

G. BORSELLI, *Cronica gestorum ac factorum memorabilium civitatis Bononiae*, XXIII/2, Città di Castello.

J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy. Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, 2 voll., ed. a cura di T. Borenius, London.

A. MUÑOZ, *Pièces de choix de la collection du comte Grégoire Stroganoff à Rome. Second partie. Moyen-âge-Renaissance-Époque moderne*, Roma.

1913

B. BERENSON, *Les quatre triptyques bellinesque de l'église de la Carità à Venise*, in "Gazette des Beaux-Arts", LV, X, pp. 191-202.

É. BERTAUX, *Le secret de Scipion. Essai sur les effigies de profil dans la sculpture italienne de la Renaissance*, in *Mélanges offerts à m. Henry Lemonnier [...] par la Société de l'Histoire de l'Art Français, ses amis et ses élèves*, Paris, pp. 71-92.

T. BORENIUS, *A Catalogue of the Paintings at Doughty House, Richmond, & Elsewhere in the Collection of Sir Frederick Cook, bt., Visconde de Monserrate*, 3 voll., London.

L. FRATI, *Le rime del codice Isoldiano (Bologn. Univ. 1739)*, 2 voll., Bologna.

F. SCHOTTMÜLLER, *Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barocks in Marmor, Ton, Holz und Stuck*, Berlin.

B. ZILIOTTO, *La cultura letteraria di Trieste e dell'Istria. Parte prima: dall'antichità all'umanesimo*, Trieste.

1914

A. GATTI, *L'ultima parola sul concetto architettonico di San Petronio*, Bologna.

C. RICCI, *Guida di Bologna*, Bologna.

A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*. VII. *La Pittura del Quattrocento*, III, Milano.

A. WARBURG, *Der Eintritt der antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance*, in "Kunstchronik", XXV, 33; trad. it., *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento*, in Id., *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, raccolti da G. Bing, Firenze, 1966, pp. 283-307.

1915

B. BERENSON, *Nicola di maestro Antonio di Ancona*, in "Rassegna d'arte antica e moderna", II, 1/8, pp. 165-174.

R. SABBADINI, *Epistolario di Guarino Veronese*, 3 voll. [1915-1919], Venezia.

P. SCHUBRING, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der Italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, 3 voll., Leipzig; 2ª ed. con addenda, Leipzig, 1923.

L. TESTI, *La storia della pittura veneziana*. *Parte seconda. Il divenire*, Bergamo.

1916

PAOLO DA MOLINELLA, *Convento e Chiesa di San Giuseppe dei Padri Cappuccini. Note storiche*, in "Bollettino della Diocesi di Bologna", VII, 4, pp. 116-169.

L. SIGHINOLFI, *Note biografiche intorno a Francesco Francia*, Bologna.

1918

G. DE NICOLA, *Opere perdute del Pollaiolo*, in "Rassegna d'arte antica e moderna", V, 11-12, pp. 210-214.

1919

L. PLANISCIG, *Die Estensische Kunstsammlung. Band I. Skulpturen und Plastiken des Mittelalters und der Renaissance. Katalog mit den Abbildungen sämtlicher Stücke*, Wien.

F.R. SHAPLEY, *A Student of Ancient Ceramics, Antonio Pollaiuolo*, in "The Art Bulletin", II, 2, pp. 78-86.

1920

A.M. HIND, *A Knight with two Horses Hewing His Way through a Wood*, in "The Vasari Society for the Reproduction of Drawings by Old Masters", s. II, I, p. 5, tav. I.

1921

T. BORENIUS, *On a Dismembered Altarpiece by Marco Zoppo*, in "The Burlington Magazine", XXXVIII, 214, pp. 9-10.

L. SIGHINOLFI, *La biblioteca di Giovanni Marcanova*, in *Collectanea Variae Doctrinae Leoni S. Olschki bibliopolae Florentino sexagenario obtulerunt Ludwig Bertalot, Giulio Bertoni*, Firenze, pp. 187-222.

1922

Catalogue of Paintings. Walters Gallery Baltimore, Baltimore.

F. FILIPPINI, *La cappella di S. Brigida di Svezia nella chiesa di S. Petronio in Bologna*, in "Atti e memorie della Regia Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna", s. IV, XII, pp. 177-207.

1923

E. BRUNELLI, *La Pinacoteca del Liceo Musicale di Pesaro*, in "Rassegna marchigiana", I, 9, pp. 329-345.

C. DODGSON, *A Book of Drawings formerly Ascribed to Mantegna Presented to the British Museum in 1920 by the Earl of Rosebery*, K.G., K.T., London.

1924

F. FILIPPINI, *Michele di Matteo da Bologna*, in "Cronache d'Arte", I, 4, pp. 183-193.

G. FOGOLARI, *La chiesa di Santa Maria della Carità di Venezia (ora sede delle Regie Gallerie dell'Accademia). Documenti inediti di Bartolomeo Bon, di Antonio Vivarini, di Ercole del Fiore e di altri artisti*, in "Archivio Veneto-Tridentino", V, pp. 57-119.

1925

I.B. SUPINO, *Nuovi documenti su Marco Zoppo pittore*, in "L'Archiginnasio", XX, pp. 128-132.

1926

A.H. BARR Jr., *A Drawing by Antonio Pollaiuolo*, in "Art Studies: Medieval, Renaissance and Modern", 4, pp. 73-78.

G. FIOCCO, *Felice Feliciano amico degli artisti*, in "Archivio Veneto-Tridentino", IX, pp. 188-201.

R. LONGHI, *Lettera pittorica a Giuseppe Fiocco*, in "Vita artistica", I, pp. 127-139; ried. in Id., *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi.* II. *Saggi e ricerche. 1925-1928*, 2 voll., Firenze, 1967, I, pp. 77-98.

1927

G. FIOCCO, *L'arte di Andrea Mantegna*, Bologna; 2ª ed. Venezia, 1959.

E.B. LAWRENCE, *The Illustrations of the Garrett and Modena Manuscripts of Marcanova*, in "Memoirs of the American Academy in Rome", VI, pp. 127-131.

R. LONGHI, *Piero della Francesca*, Roma; ried. in Id., *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi.* III. *Piero della Francesca. 1927. Con aggiunte fino al 1962*, Firenze, 1963, pp. 3-78.

1927-1928

E. RIGONI, *Nuovi documenti sul Mantegna*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti", LXXXVII, pp. 1165-1186; ried. in Ead., *L'arte rinascimentale in Padova. Studi e documenti*, Padova, 1970, pp. 1-23.

1929-1930

E. RIGONI, *Lo scultore Egidio di Wiener Neustadt a Padova*, in "Atti e memorie dell'Accademia di Scienze, Lettere e Arti in Padova", n.s., XLVI, pp. 401-425; ried. in Ead., *L'arte rinascimentale in Padova. Studi e documenti*, Padova, 1970, pp. 57-73.

1930

Catalogue des Nouvelles Acquisitions de la Collection Goudstikker. Exposées à Amsterdam Heerengracht avirl-mai 1930, 38, Amsterdam.

G.F. HILL, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, 2 voll., London.

E. NASALLI ROCCA DI CORNELIANO, *Il cardinale Bessarione legato pontificio in Bologna (1450-1455)*, in "Atti e memorie della Regia Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna", s. IV, XX, pp. 17-80.

C. ORTOLANI, *Il mio bel San Giovanni*, Pesaro.

H. PHILIPPART, *Iconographie des 'Bacchantes' d'Euripide*, in "Revue belge de philologie et d'histoire", IX, 1, pp. 5-72.

A. VENTURI, *Un ritratto di Cosmè Tura*, in "L'Arte", XXXIII, pp. 283-284.

1931

A.E. POPHAM, *Marco Zoppo (c. 1433-1498) - Study of a Kneeling Saint*, in "Old Master Drawings", V, 1, pp. 48-49.

A. VENTURI, *Pittura del Quattrocento nell'Emilia*, Bologna.

1931-1932

G. FIOCCO, *Pittori marchigiani a Padova nella prima metà del Quattrocento*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", XCI, pp. 1359-1370.

1932

B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places*, Oxford.

M. URZÌ, *I pittori registrati negli statuti della fraglia padovana dell'anno 1441*, in "Archivio Veneto", s. V, XII, pp. 209-237.

1933

Catalogo della esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento, catalogo della mostra di Ferrara, a cura di N. Barbantini, Venezia.

J. BYAM SHAW, *The Master I.B. with the Bird*, *Part. II*, in "Print Collector's Quarterly", XX, pp. 9-23.

G. FIOCCO, *Un libro di disegni di Marco Zoppo*, in *Miscellanea di Storia d'Arte in onore di Iginio Benvenuto Supino*, Firenze, pp. 337-351.

J. WALKER, *Ricostruzione d'un'incisione pollajolesca*, in "Dedalo", XIII, 1, pp. 229-237.

G. ZUCCHINI, *Un affresco del pittore Tommaso Garelli in San Petronio*, in "L'Archiginnasio", XXVIII, 3-4, pp. 227-229.

1934

Italiaansche kunst in nederlandsch bezit, Stedelijk museum, Amsterdam, 1 juli-1 october 1934, Amsterdam.

G. FIOCCO, *Tre disegni dell'Esposizione ferrarese del Rinascimento*, in "L'Arte", XXXVII, pp. 230-245.

R. LONGHI, *Officina Ferrarese*, Roma; ried. in Id., *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi.* V. *Officina Ferrarese 1934, seguita dagli ampliamenti 1940 e dai nuovi ampliamenti 1940-55*, Firenze, 1956, pp. 5-109.

G. ZUCCHINI, *Opere d'arte inedite. V*, in "Il Comune di Bologna. Rivista mensile municipale", XXI, 12, pp. 54-62.

1935

R. LONGHI, *Momenti della pittura bolognese, Prolusione ai corsi universitari dell'anno accademico 1934-35*, in "L'Archiginnasio", XXX, 1-3, pp. 111-135; ried. in Id., *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi.* VI. *Lavori in Valpadana. 1934-1964*, Firenze, 1973, pp. 189-205.

R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, XVII, New York.

G. ZUCCHINI, *Opere d'arte inedite. VI*, in "Bologna. Rivista mensile del Comune", XXII, 2, pp. 6-24.

1936

B. BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, Milano.

G. FIOCCO, *Filippo Lippi a Padova*, in "Rivista d'Arte", XVIII, pp. 25-44.

A.M. HIND, *Nielli Chiefly Italian of the XV Century Plates, Sulphur Casts and Prints Preserved in the British Museum*, London.

C.L. RAGGHIANTI, *Un disegno di Marco Zoppo*, in "La Critica d'Arte", I, 3, p. 139.

R. ZANOCCO, *Appunti d'archivio. Un nuovo documento su Fra Filippo Lippi a Padova*, in "Rivista d'Arte", XVIII, pp. 107-109.

1937

G. FIOCCO [a], *Zoppo Marco*, in "Enciclopedia Italiana", XXXV, pp. 1020-1021.

G. FIOCCO [b], *Mantegna*, Milano.

H.W. JANSON, *The Putto with the Death's Head*, in "The Art Bulletin", XIX, 3, pp. 423-449.

A. MORASSI, *Disegni antichi dalla Collezione Rasini in Milano*, Milano.

1938

L. BECHERUCCI, *Giovan Francesco da Rimini*, in *Mostra di Melozzo e del Quattrocento romagnolo*, catalogo della mostra di Forlì, a cura di C. Gnudi, L. Becherucci, Bologna, pp. 66-72.

T. BORENIUS, *St. Jerome in the Wilderness' by Andrea Mantegna*, in "The Burlington Magazine", LXXII, 420, pp. 105-106.

C.S. GUTKIND, *Cosimo de' Medici il Vecchio and Humanism*, in "Italian Studies", I, pp. 116-131.

A.M. HIND, *Early Italian Engraving. A Critical Catalogue with Complete Reproduction of all the Prints Described*, 7 voll. [1938-1948], London.

C.L. RAGGHIANTI, *Notizie e letture*, in "La Critica d'Arte", III, pp. I-XVI.

M. SALMI, *Antonio Averlino detto il Filarete e l'architettura lombarda del primo Rinascimento*, in *Atti del I Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura*, atti del convegno di Firenze (1936), Firenze, pp. 185-196.

I.B. SUPINO, *L'arte nelle Chiese di Bologna. Secoli XV e XVI*, 2 voll., Bologna.

G. ZUCCHINI, *Catalogo delle collezioni comunali d'arte di Bologna*, Bologna.

1939

L. COLLOBI RAGGHIANTI, *Lazzaro Bastiani*, in "La Critica d'Arte", IV, 20-22, pp. 33-53.

F. FILIPPINI, *Luciano da Laurana a Pesaro*, in "Melozzo da Forlì", VII, pp. 352-358.

G. MARDERSTEIG, *Nuovi documenti su Felice Feliciano*, in "Bibliofilia", XLI, pp. 106-108.

R. WITTKOWER, *Transformations of Minerva in Renaissance Imagery*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", II, pp. 194-205.

1940

A. BLUNT, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford.

R. LONGHI [a], *Ampliamenti nell'Officina ferrarese*, in "La Critica d'Arte", IV, 2, suppl.; ried. in Id., *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi.* V. *Officina Ferrarese 1934, seguita dagli ampliamenti 1940 e dai nuovi ampliamenti 1940-55*, Firenze, 1956, pp. 123-171.

R. LONGHI [b], *Genio degli Anonimi: Giovanni di Piamonte?*, in "La Critica d'Arte", XXIII, pp. 97-101; ried. in Id., *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi.* VIII/I. *'Fatti di Masolino e Masaccio' e altri studi sul Quattrocento. 1910-1967*, Firenze, 1975, pp. 131-137.

1941

S. ORTOLANI, *Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti*, Milano.

1942

W. STECHOW, *Shooting at Father's Corpse*, in "The Art Bulletin", XXIV, 3, pp. 213-225.

1944

H. TIETZE, E. TIETZE-CONRAT, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries*, New

York.

1946

G.R. ANSALDI, *La seconda mostra di Palazzo Venezia*, in "Emporium", CIII, 613, pp. 3-20.

R. LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze; ried. in Id., *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi.* X. *Ricerche sulla pittura veneta. 1946-1969*, Firenze, 1978, pp. 3-63.

1947

I. KÜHNEL-KUNZE, *Zum Werk des Marco de Rugeri gen. lo Zoppo*, in "Zeitschrift für Geschichte", I, Berlin, 98-105.

R. LONGHI, *Giunta al Boldrini*, in "Arte Veneta", I, p. 293; ried. in Id., *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi.* X. *Ricerche sulla pittura veneta. 1946-1969*, Firenze, 1978, p. 80.

1948

A.M. HIND, *Early Italian Engraving. A Critical Catalogue with Complete Reproduction of all the Prints Described*, 7 voll. [1938-1948], London.

E. RIGONI, *Il pittore Nicolò Pizolo*, in "Arte Veneta", II, pp. 141-147; ried. in Ead., *L'arte rinascimentale in Padova. Studi e documenti*, Padova, 1970, pp. 25-46.

1949

G. ARNOLDS, *Italienische Zeichnungen. Zeichnungen des Kupferstichkabinetts in Berlin*, Berlin.

C. BRANDI, *La mostra di Giovanni Bellini*, in "L'Immagine", II, 13, pp. 287-294.

R. GALLO, *I polittici già nelle cappelle del coro di Santa Maria della Carità*, in "Arte Veneta", III, pp. 136-140.

R. PALLUCCHINI [a], *Studi sui disegni veneti*, in "Arte Veneta", III, pp. 172-174.

R. PALLUCCHINI [b], *A proposito di Giambellino e di altri argomenti*, in "Arte Veneta", III, pp. 175-176.

1950

A. BLUM, *Les nielles du Quattrocento. Musée du Louvre, Cabinet d'Estampes Edmond de Rothschild*, Paris.

R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, in "Paragone", I, 1, pp. 5-19; ried. in Id., *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*. XIII. *Critica d'arte e buongoverno. 1938-1969*, Firenze, 1985, pp. 9-20.

R. PALLUCCHINI, *Commento alla mostra di Ancona*, in "Arte Veneta", IV, pp. 7-32.

A.E. POPHAM, P. POUNCEY, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. The Fourteenth and Fifteenth Centuries*, 2 voll., London.

B. ZILIOTTO, *Raffaele Zovenzoni. La vita, i carmi*, Trieste.

1951

K. CLARK, *Piero della Francesca*, London-New York.

F. ZERI, *Per il catalogo di Leonardo Boldrini*, in "Paragone", II, 13, pp. 54-55; ried. in Id., *Giorno per giorno nella pittura.* I. *Scritti sull'arte dell'Italia settentrionale dal Trecento Al primo Cinquecento*, Torino, 1988, p. 191.

1952

H. FOCILLON, *Piero della Francesca*, Paris.

T.E. MOMMSEN, *Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua*, in "The Art Bulletin", XXXIV, 2, pp. 95-116.

1953

Drawings by Old Master, catalogo della mostra di Londra, a cura di K.T. Parker, J. Byam Shaw, London.

L. COLETTI, *Pittura veneta del Quattrocento*, Novara.

C. DIONISOTTI, *Baccio Ziliotto, Raffaele Zovenzoni. La vita, i carmi, Trieste 1950*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CXXX, pp. 274-278.

A. PEROSA, *Note al testo dello Zovenzoni*, in "Rinascimento", IV, pp. 277-303; ried. in Id., *Studi di filologia umanistica.* III*. Umanesimo italiano*, a cura di P. Viti, Roma, 2000, pp. 51-82.

1953-1954

G. FIOCCO, *Palla Strozzi e il rinascimento a Padova*, in "Atti e memorie dell'Accademia Patavina", LXVI, 3, pp. 1-12.

1954

A. CHASTEL, *Les capitaines antiques affrontés dans l'art florentin du XVe siècle*, in "Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France", LXXXIII, pp. 279-289; ried. in Id., *Fables, formes, figures*, 2 voll., Paris, 1978, I, pp. 237-248.

G. FIOCCO, *Notes sur les dessins de Marco Zoppo*, in "Gazette des Beaux-Arts", XLIII, pp. 221-230; ried. in *Essays in honor of Hans Tietze 1880-1954*, New York, 1958, pp. 223-232.

1955

J. BALTRUŠAITIS, *Le moyen âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris.

R. LONGHI [a], *Nuovi Ampliamenti 1940-1955*; ried. in Id., *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi.* VI. *Officina Ferrarese 1934, seguita dagli ampliamenti 1940 e dai nuovi ampliamenti. 1940-55*, Firenze, 1956, pp. 173-195.

R. LONGHI [b], *Percorso di Raffaello giovine*, in "Paragone", VI, 65, pp. 8-23; ried. in Id., *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi.* VIII/II. *Cinquecento classico e Cinquecento manieristico. 1951-1970*, Firenze, 1976, pp. 11-23.

E. PANOFSKY [a], *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton.

E. PANOFSKY [b], *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, Garden City, 1955; trad. it., *Il significato della arti visive*, Torino, 1999.

W. STECHOW, *Shooting at Father's Corpse. A Note on the Hazards of Faulty Iconography*, in "The Art Bulletin", XXXVII, 1, pp. 55-56.

1956

J.R. SPENCER, *La datazione del trattato del Filarete desunta dal suo esame interno*, in "Rivista d'Arte", XXX, pp. 93-103.

C. VOLPE, *In margine a un Filippo Lippi*, in "Paragone", VII, 83, pp. 38-44.

1956-1957

R. PALLUCCHINI, *La pittura veneta del Quattrocento. Il Rinascimento. Parte I*, dispense dattiloscritte del corso di Storia dell'arte Moderna, Università di Padova.

1957

Catalogue of Paintings. National Gallery of Scotland, Edinburgh.

G. MARIACHER, *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI sec.*, Venezia.

M. SALMI, *Cosmè Tura*, Milano.

1958

G. FIOCCO, *Andrea Mantegna as Illuminator by Millard Meiss*, in "Paragone", IX, 99, pp. 55-58.

S. PEARCE NEWTON, *Costumi tedeschi e borgognoni e il libro di Marco Zoppo*, in "Commentari", IX, pp. 155-159.

A.E. POPHAM, *Catalogue of the Well-Known Collection of Old Master Drawings […] Formed in the 18th Century by John Skippe, now the Property of Edward Holland Martin, Esq. Which will be sold by Auction by Christie, Manson & Woods, London, on Thursday, November 20, and Friday, November 21, 1958*, London.

E. RUHMER, *Tura. Paintings and Drawings. Complete Edition*, London.

E. TIETZE-CONRAT, *Intorno ad un disegno già attribuito ad Andrea Mantegna*, in "Bollettino d'Arte", XLIII, 4, pp. 341-342.

E. TOMASELLO, *Rappresentazioni figurate del mito di Penteo*, in "Siculorum Gymnasium", n.s., XI, 2, pp. 219-241.

C. VOLPE, *Tre vetrate ferraresi e il Rinascimento a Bologna*, in "Arte Antica e Moderna", I, pp. 23-37; ried. in Id., *La pittura nell'Emilia e nella Romagna. Raccolta di scritti sul Trecento e sul Quattrocento*, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Modena, 1993, pp. 152-168.

E. WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, New Haven; trad. it., *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, 1971.

1958-1959

G. FIOCCO, *Il Museo immaginario di Francesco Squarcione*, in "Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", LXXI, 111, pp. 59-72.

1959

Venetian Drawings 1400-1630, catalogo della mostra di Oakland e San Francisco, a cura di A. Neumeyer, J. Scholz, Berkeley.

M. MURARO, *A Cycle of Frescoes by Squarcione in Padua*, in "The Burlington Magazine", CI, 672, pp. 89-96.

R. PALLUCCHINI, *Giovanni Bellini*, Milano.

A. SEILERN, *Italian Paintings and Drawings at 56 Princes Gate, London: SW7*, 2 voll., London.

1960

B. DEGENHART, *Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antikenstudiums*, in "Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst", XI, pp. 59-151.

F. FELICIANO, *Alphabetum Romanum*, ed. a cura di G. Mardersteig, Verona.

K. PRIJATELJ, *Profilo di Giorgio Schiavone*, in "Arte antica e moderna", III, pp. 47-63.

1961

Andrea Mantegna, catalogo della mostra di Mantova, a cura di A. Paccagnini, Venezia.

2ª Mostra Mercato Internazionale dell'Antiquariato, catalogo della mostra di Firenze, Firenze.

B. BERENSON, *I disegni dei pittori fiorentini*, 3 voll., Milano.

M. DAVIES, *National Gallery Catalogues. The Earlier Italian Schools*, London.

C. MITCHELL, *Felice Feliciano Antiquarius*, in "Proceedings of the British Academy", XLVII, pp. 197-221.

R. OERTEL, *Frühe italienische Malerei in Altenburg. Beschreibender Katalog der Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts im Staatlichen Lindenau-Museum*, Berlin.

M. SALMI, *Pittura e Miniatura a Ferrara nel primo Rinascimento*, Milano.

F. ZERI, *Due dipinti, la filologia e un nome: il Maestro delle Tavole Barberini*, Torino; ried. in Id., *Diario marchigiano 1948-1988*, Torino, 2000, pp. 132-197.

1961-1962

R. GALLO, *L'architettura di transizione dal gotico al rinascimento e B. Bon*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti", CXX, pp. 187-204.

1962

Tesori d'arte italiana mostra-mercato dell'antiquariato, catalogo della mostra di Venezia, Treviso.

M. FOSSI TODOROW, *Un taccuino di viaggi del Pisanello e della sua bottega*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, II, Roma, pp. 133-161.

H.R. HAHNLOSER, *Pietro Calzettas Heiligblutaltar im Santo zu Padua, Niccolò Pizzolo und das Berner Hostienmühlefenster*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, II, Roma, pp. 373-399.

R. LONGHI, *Crivelli e Mantegna: due mostre interferenti e la cultura artistica nel 1961*, in "Paragone", XIII, 145, pp. 7-21; ried. in Id., *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi.* X. *Ricerche sulla pittura veneta. 1946-1969*, Firenze, 1978, pp. 143-155.

R. PALLUCCHINI, *I Vivarini*, Venezia.

L. PUPPI, *Angelo Zotto et quelques fresques padouanes du XVe siècle*, in "Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts", XXI, pp. 31-43.

C.L. RAGGHIANTI, *Codicillo mantegnesco*, in "Critica d'Arte", IX, 52, pp. 21-40.

1963

L. ARMSTRONG, *Two Notes on Drawings by Marco Zoppo*, in "Pantheon", XXI, pp. 298-310; ried. in Ead., *Studies of Renaissance Miniaturists in Venice*, 2 voll., London, 2003, I, pp. 1-21.

G. FIOCCO, *Palla Strozzi e l'Umanesimo Veneto*, in *Umanesimo Europeo e Umanesimo Veneziano*, a cura di V. Branca, Firenze, pp. 349-359.

H.W. JANSON, *The Sculpture of Donatello*, 2 voll., Princeton.

F. PANVINI ROSATI, *Moneta e Medaglia*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, IX, Venezia-Roma, coll. 569-582, 590-600, 603-605; ried. in Id., *Monete e Medaglie. Scritti di Francesco Panvini Rosati*, 2 voll., a cura di G. Pisani Sartorio, Roma, 2004, I, pp. 9-61.

P. TIGLER, *Die Architekturtheorie des Filarete*, Berlin.

J. WARDROP, *The Script of Humanism: Some Aspects of Humanistic Script, 1460-1560*, Oxford.

Z. WAŹBIŃSKI, *Le 'cartellino', origine et avatars d'une etiquette*, in "Pantheon", V, pp. 278-283.

1964

M. BONICATTI, *Aspetti dell'umanesimo nella pittura veneta dal 1455 al 1515*, Roma.

M. MEISS, *Appendix. Bellini, Zoppo and the Pesaro Alterpiece*, in *Giovanni Bellini's St. Francis in the Frick Collection*, New York.

J. POPE-HENNESSY [a], *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, 3 voll., London.

J. POPE-HENNESSY [b], *The Italian Plaquette*, in "Proceedings of the British Academy", L, pp. 63-85.

G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino.

L. PUPPI, *Squarcioneschi a Vicenza*, in "Emporium", CXL, 835, pp. 3-7.

1965

M. BACHTIN, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*; trad. it., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, 1979.

M. MURARO, *Mantegna e Alberti*, in *Arte, pensiero e cultura a Mantova nel primo Rinascimento in rapporto con la Toscana e con il Veneto*, pp. 103-132.

J. POPE-HENNESSY, *Renaissance Bronzes from the Samuel H. Kress Collection: Reliefs, Plaquettes,*

Statuettes, Utensils and Mortars, London.

J.R. SPENCER, *Treatise on Architecture. Being the Treatise by Antonio di Piero Averlino, Know as Fila-rete.* I*. The Translation*, New Haven-London.

M. VERGA BANDIRALI, *Una famiglia cremasca di maestri del legno: i De Marchi a Crema*, in "Arte Lombarda", X, pp. 53-66.

1966

M. FOSSI TODOROW, *I disegni del Pisanello e della sua cerchia*, Firenze.

G. MARIANI CANOVA, *Le origini della miniatura rinascimentale veneta e il 'Maestro dei putti' (Marco Zoppo?)*, in "Arte Veneta", XX, pp. 73-86.

E. RUHMER, *Marco Zoppo*, Vicenza.

1967

L. LABOWSKY, *Bessarione*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IX, Roma, pp. 686-696.

R.W. LEE, *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting*, New York.

R. PALLUCCHINI, *Giunte ai Vivarini*, in "Arte Veneta", XXI, pp. 200-205.

A. PARRONCHI, *Probabile traccia per l'autore del trionfo della morte in Palermo*, in "Antichità viva", VI, 1, pp. 3-17.

1968

L. ARMSTRONG, *Copies of Pollaiolo's Bathing Nudes*, in "Art Quarterly", XXXI, pp. 155-167; ried. in Ead., *Studies of Renaissance Miniaturists in Venice*, 2 voll., London, 2003, I, pp. 22-36.

B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian Schools*, 3 voll., London.

B. DEGENHART, A. SCHMITT, *Corpus der Italienischen Zeichnungen 1300-1450*, 4 voll., Berlin.

F. FILIPPINI, G. ZUCCHINI, *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti del sec. XV*, Bologna.

G. FIOCCO, *Tracce di Donatello a Padova*, in *Donatello e il suo tempo*, atti del convegno di Firenze-Padova (1966), Firenze, pp. 399-404.

C. GILBERT, *Change in Piero della Francesca*, Locust Valley.

G. ROBERTSON, *Giovanni Bellini*, Oxford.

1969

J.J.G. ALEXANDER, *A Virgil Illuminated by Marco Zoppo*, in "The Burlington Magazine", CXI, 797, pp. 514-517.

R. LONGHI, *Ritorni e progressi su Alvise*, in "Paragone", XX, 229, pp. 38-42; ried. in Id., *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi.* X. *Ricerche sulla pittura veneta. 1946-1969*, Firenze, 1978, pp. 159-162.

G. MARIANI CANOVA, *La miniatura veneta del Rinascimento*, Venezia.

R. WEISS, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford.

P. ZAMPETTI, *La pittura marchigiana da Gentile a Raffaello*, Milano.

1970

J.J.G. ALEXANDER, *A Manuscript of Petrarch's Rime and Trionfi*, in "Victoria and Albert Museum Yearbook", II, pp. 27-40; ried. in Id., *Studies in Italian Manuscript Illumination*, London, 2002, pp. 142-168, 389-391.

W. BERGAMINI, *Dipinti appartenenti alla Compagnia dei Lombardi*, in *La Compagnia dei Lombardi in*

Bologna. VIII centenario 1170-1970, Bologna; ried. in Ead., *Scritti d'arte*, Bologna, 2009, pp. 1-14.

L. PUPPI, *La Chiesa degli Eremitani a Padova*, Vicenza.

E. RUHMER, *Das 'corpus' der Italienischen Graphik*, in "Arte Veneta", XXIV, pp. 268-271.

1971

E. BATTISTI, *Piero della Francesca*, 2 voll., Milano; ried. a cura di M.D. Emiliani, 2. voll., Milano, 1992.

M. BAXANDALL, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*, Oxford; trad. it., *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Milano, 1994.

A. FAIRBANK, *Sanvito and Tophio*, in "Journal of the Society for Italic Handwriting", LXVIII, pp. 7-9.

C. OSSOLA, *Autunno del Rinascimento: Idea del «Tempio dell'arte» nell'ultimo Cinquecento*, Firenze.

S. PADOVANI, *Un contributo alla cultura padovana del primo Rinascimento: Giovanni Francesco da Rimini*, in "Paragone", XXII, 259, pp. 3-31.

1972

A. AVERLINO [FILARETE], *Trattato di Architettura*, ed. a cura di A.M. Finoli, L. Grassi, Milano.

B. DEGENHART, A. SCHMITT, *Ein Musterblatt des Jacopo Bellini mit Zeichnungen nach der Antike*, in *Festschrift Luitpold Dussler. 28 Studien zur Archaeologie und Kunstgeschichte*, München-Berlin, pp. 139-168.

B. FREDERICKSEN, F. ZERI, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge.

A. ZORZI, *Venezia scomparsa*, 2 voll., Milano.

1973

Early Italian Engravings from the National Gallery of Art, a cura di J.A. Levenson, K. Oberhuber, J.L. Sheehan, Washington.

C.M. BROWN, A.M. LORENZONI, *Gleanings from the Gonzaga Documents in Mantua - Gian Cristoforo Romano and Andrea Mantegna*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XVII, pp. 153-159.

C.L. JOOST-GAUGIER, *A Contribution to the Paduan Style of Giovanni Francesco da Rimini*, in "Antichità viva", XII, 3, pp. 7-12.

M. LICHT, *L'influsso dei disegni del Filarete sui progetti architettonici per teatro e festa (1486-1513)*, in "Arte Lombarda", XVIII, 38-39, pp. 91-102.

L. PUPPI, *Filarete in gondola*, in "Arte Lombarda", XVIII, 38-39, pp. 75-84.

C. SEYMOUR JR., *Some Reflection on Filarete's Use of Antique Visual Source*, in "Arte Lombarda", XVIII, 38-39, pp. 36-47.

M. WINNER, *Vom Späten Mittelalter bis zu Jacques Louis David*, Berlin.

1974

Da Giotto al Mantegna, catalogo della mostra di Padova, a cura di L. Grossato, Milano.

C.M. BROWN, *Andrea Mantegna and the Cornaro of Venice*, in "The Burlington Magazine", CXVI, 851, pp. 101-103.

A. DANI, *Il polittico della pieve di Santa Maria in Castello ad Arzignano*, s.l.

D. LIPTON, *Francesco Squarcione*, tesi di dottorato, New York University.

G. MARIANI CANOVA, *Alle origini del Rinascimento padovano: Nicolò Pizolo*, in *Da Giotto*, cit., pp. 75-80.

M. MURARO, *Francesco Squarcione pittore 'umanista'*, in *Da Giotto*, cit., pp. 68-74.

A. SCHMITT, *Francesco Squarcione als Zeichner und Stecher*, in "Münchner Jahbruch der bildenden Kunst", XXV, pp. 205-213.

1975

L.B. ALBERTI, *De pictura*, ed. a cura di C. Grayson, Bari.

J. BALOGH, *Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der Bildenden Künste in Budapest, IV.-XVIII. Jahrhundert*, Budapest.

N. BLONDEL, *Project pour un catalogue raisonné des peintures italiennes des XIV et XV siècles du Musée Jacquemart-André. Mémoire de maîtrise sous la direction de Michel Laclotte, École du Louvre*, Paris.

F. DE LA MOUREYRE-GAVOTY, *Institut de France. Musée Jacquemart-André. Sculpture italienne*, Paris.

E. FAVARO, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze.

L. PUPPI, *Nuovi documenti (e una postilla) per gli anni padovani del Mantegna*, in "Antichità viva", XIV, 1, pp. 3-11.

G. ROBERTSON, *The Quadreria*, in "Apollo", CII, 163, pp. 190-197.

F. ZERI, *Antonio e Bartolomeo Vivarini: il polittico del 1451 già in S. Francesco a Padova*, in "Antichità viva", XIV, 4, pp. 3-10; ried. in Id., *Giorno per giorno nella pittura.* I. *Scritti sull'arte dell'Italia settentrionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino, 1988, pp. 161-165.

1975-1976

P. SAMBIN, *Spigolature d'archivio.* II. *I Maggi da Milano: famiglia e scuola di pittori nella Padova quattrocentesca*, in "Atti e memorie dell'Accademia patavina di Scienze, Lettere ed Arti", LXXXVIII, pp. 213-235.

1976

Dopo Mantegna. Arte a Padova e nel territorio nei secoli XV e XVI, catalogo della mostra di Padova, Milano.

L. ARMSTRONG, *The Paintings and Drawings of Marco Zoppo*, New York-London.

G. DE SANDRE GASPARINI, *La devozione antoniana nella Scuola del Santo di Padova nel secolo XV da un'indagine di soci e simpatizzanti*, in "Il Santo", XVI, 2-3, pp. 189-200.

I. FURLAN, *Aspetti della pittura a Padova nella seconda metà del Quattrocento*, in *Dopo Mantegna*. *Arte a Padova e nel territorio nei secoli XV e XVI*, catalogo della mostra di Padova, Milano, pp. 13-17.

C. GILBERT, *Why Still Life Painting: a Quattrocento Answer*, abstracts of Papers Delivered in Art History Sessions, 64th Annual Meeting, Chicago.

M. GROBLEWSKI, *Die Kirche San Giovanni Battista in Pesaro von Girolamo Genga*, Regensburg.

H. MÖBIUS, *Zur Nero-Medaille des Quattrocento*, in *Festschrift für Gerhard Kleiner: zu seinem fünfundsechzigsten Geburtstag am 7. Februar 1973*, a cura di H. Keller, J. Kleine, Tübingen, pp. 197-204.

NERI DI BICCI, *Le ricordanze, 10 marzo 1453-24 aprile 1475*, ed. a cura di B. Santi, Pisa.

J. POPE-HENNESSY, *I rilievi della Madonna con il Bambino di Donatello*; ried. in Id., *La scultura italiana del Rinascimento. Saggi*, Torino, 1986, pp. 87-128.

A. RADCLIFFE, C. AVERY, *The 'Chellini Madonna' by Donatello*, in "The Burlington Magazine", CXVIII, 879, pp. 377-387.

A. SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte padovana*, a cura di C. Fillarini, Vicenza.

A. STRNAD, *Capranica, Angelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIX, Roma, pp. 143-146.

F. ZERI [a], *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, 2 voll., Baltimore.

F. ZERI [b], *Diari di lavoro 2*, Torino.

1977

L. BELLOSI, *Ipotesi sull'origine delle terrecotte quattrocentesche*, in *Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento*, atti del convegno di Siena (1975), a cura di G. Chelazzi Dini, Firenze, pp. 163-179.

M. BOSKOVITS, *Una ricerca su Francesco Squarcione*, in "Paragone", XXVIII, 325, pp. 40-70.

C. GILBERT, *Peintres et menuisiers au début de la Renaissance en Italie*, in "Revue de l'Art", XXXVII, pp. 9-28.

C. LLOYD, *A Catalogue of the Earlier Italian Paintings in the Ashmolean Museum*, Oxford.

M. VICKERS, *A Greek Source for Antonio Pollaiolo's Battle of the Nudes and Hercules and the Twelve Giants*, in "The Art Bulletin", LIX, 2, pp. 182-187.

C. VOLPE, *Palazzo Schifanoia. Gli affreschi*, in "Musei ferraresi. Bollettino annuale", XV, 1985-1987, pp. 9-28.

C.C. WILSON, *Bellini's Pesaro Altarpiece: a Study in Context and Meaning*, New York.

1978

I disegni antichi degli Uffizi. I tempi del Ghiberti, catalogo della mostra di Firenze, a cura di F. Bellini, Firenze.

Retables italiens du XIIIe au XVe siècle, catalogo della mostra di Parigi, a cura di C. Ressort, Paris.

The Early Venetian Paintings in Holland. Catalogue, a cura di H.W. van Os, J.R.J. van Asperen De Boer, C.E. de Jong-Jansen, C. Wiethoff, Amsterdam.

L. BELLOSI, *Introduzione*, in *I disegni antichi*; ried. in Id., *Come un prato fiorito. Studi sull'arte tardogotica*, Milano, 2000, pp. 169-185.

M. BOSKOVITS, *Ferrarese Painting about 1450: Some New Arguments*, in "The Burlington Magazine", CXX, 903, pp. 370-385.

J. BYAM SHAW, *Maestri veneti del Quattrocento: Tura, Roberti, Zoppo, Costa, Parentino, Liberale, Alvise Vivarini, Montagna, Buonconsiglio, Cima, Carpaccio, Bonsignori, Francesco Morone, Jacopo de' Barbari*, Firenze.

D.A. COVI, *Nuovi documenti per Antonio e Piero del Pollaiuolo e Antonio Rossellino*, in "Prospettiva", 12, pp. 61-72.

L.D. ETTLINGER, *Antonio and Piero del Pollaiuolo. Complete Ed. with a Critical Catalogue*, Oxford.

C. VOLPE, *Per gli inizi di Giovanni Bellini*, in "Arte Veneta", XXXII, pp. 56-60.

1979

T.S.R. BOASE, *Giorgio Vasari: The Man and the Book*, Princeton.

A. CONTI, *L'evoluzione dell'artista*, in *Storia dell'arte italiana*. I. *Materiali e problemi*. 2. *L'artista e il pubblico*, a cura di G. Previtali, Torino, pp. 117-264.

L. FUSCO, *Pollaiuolo's Use of the Antique*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XLII, pp. 257-263.

V. HERZNER, *Regesti donatelliani*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", s. III, II, pp. 169-228.

R.G.G. MERCER, *The Teaching of Gasparino Barzizza, London, with Special Reference to his Place in Paduan Humanism*, London.

U. MIDDELDORF, *Die zwölf Caesaren von Desiderio da Settignano*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXIII, pp. 297-312; ried. in Id., *Raccolta di scritti that is Collected Writings*, 3 voll., Firenze, 1981, III, pp. 257-269.

A. PÉREZ MARTÍN, *Studia albornotiana XXXI. Proles aegidiana*, 4 voll., Bologna-Zaragoza.

J. RÍUS CORNADO, *Las propiedades urbanas del Colegio de España en Bolonia (1459-1490)*, in *Studia albornotiana XXXVI. El Cardenal Albornoz y el Colegio de España*, V, a cura di E. Verdera y Tuells, Bologna-Zaragoza, pp. 307-348.

M. SALMI, *La pittura di Piero della Francesca*, Novara.

P. SAMBIN, *Per la biografia di Francesco Squarcione: briciole documentarie*, in *Medioevo e Rinascimento veneto con altri studi in onore di Lino Lazzarini*, 2 voll., Padova, I, pp. 443-465.

F.R. SHAPLEY, *Catalogue of the Italian Paintings. National Gallery of Art*, 2 voll., Washington.

J.R. SPENCER, *Filarete, the Medallist of the Roman Emperors*, in "The Art Bulletin", LXI, 4, pp. 550-561.

P. TREMOLI, *Itinerario umano di Raffaele Zovenzoni*, in "Archeografo triestino", XXXIX, pp. 115-202.

C. VOLPE, *Il polittico di San Clemente di Marco Zoppo*. *Un esercizio di lettura iconografica*, in *Studia albornotiana XXXVI. El Cardenal Albornoz y el Colegio de España*, V, a cura di E. Verdera y Tuells, pp. 61-75; ried. in Id., *La pittura nell'Emilia e nella Romagna. Raccolta di scritti sul Trecento e sul Quattrocento*, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Modena, 1993, pp. 141-151.

1980

G. GENTILINI, *Nella rinascita delle antichità*, in *La civiltà del cotto. Arte della terracotta nell'area fiorentina dal XV al XX secolo*, catalogo della mostra di Impruneta, Firenze, pp. 67-88.

C.E. GILBERT, *Italian Art 1400-1500, Sources and Documents*, Englewood Cliffs.

F.R. HAUSMANN, *Carmina Priapea*, in *Catalogus Translationum et Commentariorum: Medieval and Renaissance Latin Translations and Commentaries. Annotated Lists and Guides*, IV, a cura di F.E. Cranz, P.O. Kristeller, Washington, pp. 423-450.

J. MCANDREW, *Venetian Architecture of the Early Renaissance*, Cambridge; trad. it., *L'architettura veneziana del primo Rinascimento*, Venezia, 1983.

G. ROMANO, *Verso la maniera moderna: da Mantegna a Raffaello*, in *Storia dell'arte italiana*. II. *Dal Medioevo al Novecento*. 2/1. *Dal Cinquecento all'Ottocento*. *Cinquecento e Seicento*, a cura di F. Zeri, Torino, pp. 3-85.

C. VOLPE, *Paolo Uccello a Bologna*, in "Paragone", XXI, 365, pp. 3-28; ried. in Id., *La pittura nell'Emilia e nella Romagna. Raccolta di scritti sul Trecento e sul Quattrocento*, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Modena, 1993, pp. 102-123.

1981

Splendours of the Gonzaga, catalogo della mostra di Londra, a cura di D. Chambers, J. Martineau, Cinisello Balsamo.

F. AMES-LEWIS, *Drawing in Early Renaissance Italy*, New Haven-London.

L. ARMSTRONG, *Renaissance Miniature Painters & Classical Imagery. The Master of the Putti and his Venetian Workshop*, London.

M.T. FIORIO, *Marco Zoppo et le livre padouan*, in "Revue de l'Art", LIII, pp. 65-73.

J. FLETCHER, *Marcantonio Michiel, 'che ha veduto assai'*, in "The Burlington Magazine", CXXIII, 943, pp. 602-608.

C. GINZBURG, *Indagini su Piero*, Torino.

J. HERALD, *Renaissance Dress in Italy 1400-1500*, London.

A. PARRONCHI, *Paolo Uccello 'segnalato per la prospettiva e animali'*, in "Michelangelo", X, 34, pp. 25-36.

J. TOSCAN, *Le carnaval du langage. Le léxique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino*, Lille.

1982

D. BENATI, *Per il problema di 'Vicino da Ferrara' (alias Baldassarre d'Este?)*, in "Paragone", XXXIII, 393, pp. 3-26.

M. BONANNO ARAVANTINOU, *Un frammento di sarcofago romano con fanciulli atleti nei musei capitolini. Contributo allo studio dei sarcofagi con scene di palestra*, in "Bollettino d'Arte", s. VI, LXVII, 15, pp. 67-84.

M. FERRETTI, *I maestri della prospettiva*, in *Storia dell'arte italiana.* III. *Situazioni momenti indagini.* 11. *Forme e modelli*, a cura di F. Zeri, Torino, pp. 457-585.

C. GARDNER VON TEUFFEL, *Lorenzo Monaco, Filippo Lippi und Filippo Brunelleschi: die Erfindung der Renaissancepala*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XLV, pp. 1-30.

R. LIEBERMAN, *Renaissance Architecture in Venice 1450-1540*, New York-London.

A. PINELLI, *In margine a 'Indagini su Piero' di Carlo Ginzburg*, in "Quaderni storici", XVII, 50, pp. 692-701.

G. SCAVIZZI, *The Myth of Orpheus in Italian Renaissance Art, 1400-1600*, in *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*, a cura di J. Jacquot, Toronto, pp. 50-62.

J. STEER, *Alvise Vivarini - his Art and Influence*, Cambridge-New York-Melbourne.

M. VERGA BANDIRALI, *Arte Lignaria a Crema nel secolo XV*, in *Momenti di storia Cremasca*, Crema, pp. 79-105.

1983

La Basilica di San Petronio in Bologna, I, Cinisello Balsamo.

Nouvelles acquisitions du Département des Peintures (1980-1982), a cura di J. Foucart, Paris.

L. BELLOSI, *La «Porta Magna» di Jacopo della Quercia*, in *La Basilica di San Petronio*, cit., pp. 163-212; ried. in Id., *Come un prato fiorito. Studi sull'arte tardogotica*, Milano, 2000, pp. 141-162.

K. CLARK, *The Art of Humanism*, New York.

C. GARDNER VON TEUFFEL, *From Polyptych to Pala: Some Structural Considerations*, in *La pittura nel XIV e XV secolo: Il contributo dell'analisi tecnica alla storia*, atti del convegno di Bologna (1979), a cura di H.W. van Os, J.R.J. van Asperen de Boer, Bologna, pp. 323-344.

M. KIENE, *L'architettura del Collegio di Spagna di Bologna: organizzazione dello spazio e influssi sull'edilizia universitaria europea*, in "Il Carrobbio", IX, pp. 233-242.

G. LORENZONI, *L'architettura*, in *Basilica di San Petronio*, cit., pp. 53-124.

A. MARKHAM SCHULZ, *Antonio Rizzo Sculptor and Architect*, Princeton.

E.W. ROWLANDS, *Filippo Lippi's Stay in Padua and its Impact on his Art*, tesi di dottorato, Rutgers University.

A. SARTORI, *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana.* I. *Basilica e convento del Santo*, a cura di G.M. Luisetto, Padova.

C. VOLPE, *La pittura gotica. Da Lippo di Dalmasio a Giovanni da Modena*, in *La Basilica di San Petronio*, cit., pp. 213-294.

F. ZERI [a], *Rinascimento e Pseudo-Rinascimento*, in *Storia dell'arte italiana.* II. *Dal Medioevo al Novecento.* 1. *Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino, pp. 545-572.

F. ZERI [b], *Tuji slikarji od 14. do 20. stoletja*, catalogo della mostra di Lubiana, Ljubljana.

C.C. WILSON, *Renaissance Small Bronze Sculpture and Associated Decorative Arts at the National Gallery of Art*, Washington.

1984

Dix siècles d'enluminure italienne (VIe-XVIe siècles), catalogo della mostra di Parigi, a cura di F. Avril,

Paris.

La Basilica di San Petronio in Bologna, II, Cinisello Balsamo.

R. AVESANI, *Verona nel Quattrocento. La civiltà delle lettere*, in *Verona e il suo territorio*, IV/2, Verona, pp. 123-127.

A. BACCHI, *Vicende della pittura nell'età di Giovanni II Bentivoglio*, in *Bentivolorum Magnificentia. Principe e cultura a Bologna nel Rinascimento*, a cura di B. Basile, Roma, pp. 285-335.

D. BENATI, *La pittura rinascimentale*, in *La Basilica di San Petronio*, cit., pp. 143-194.

C.R. CHIARLO, *'Gli fragmenti dilla sancta antiquitate'. Studi antiquari e produzione delle immagini da Ciriaco d'Ancona a Francesco Colonna*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana.* I. *L'uso dei classici*, a cura di S. Settis, Torino, pp. 271-297.

E. CONCINA, *L'arsenale della Repubblica di Venezia*, Milano.

A.C. DE LA MARE, *The Florentine Scribes of Cardinal Giovanni of Aragon*, in *Il libro e il testo*, atti del convegno di Urbino (1982), a cura di C. Questa, R. Raffaelli, Urbino, pp. 243-293.

C. FRANZONI, *'Rimembranze d'infinite cose'. Le collezioni rinascimentali di antichità*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana.* I. *L'uso dei classici*, a cura di S. Settis, Torino, pp. 304-360.

M. LUCCO, *Il Quattrocento*, in *Le pitture del Santo di Padova*, a cura di C. Semenzato, Vicenza, pp. 119-143.

R. RICCIARDI, *Cosmico, Niccolò Lelio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXX, Roma, pp. 72-77.

G. ROMANO, *Opere di tarsia*, in *La Basilica di San Petronio*, cit., pp. 269-276.

A. UGOLINI, *Il polittico di San Prospero a Bologna*, in "Paragone", XXXV, 415, pp. 37-40.

1984-1985

L. BESCHI, *I rilievi ravennati dei 'troni'*, in "Felix Ravenna. Rivista di antichità ravennati, cristiane e bizantine", s. IV, CXXVII-CXXX, pp. 37-80.

1985

Leonardo: il Codice Hammer e la Mappa di Imola presentati da Carlo Pedretti: arte e scienza a Bologna in Emilia Romagna nel primo Cinquecento, catalogo della mostra di Bologna, a cura di C. Pedretti, Firenze.

D. BENATI, *Per la ricomposizione del Polittico Griffoni*, in *Da Borso a Cesare d'Est*e, trad. it. del catalogo della mostra di Londra (1984) accresciuta degli atti del simposio, Ferrara, pp. 172-174.

K. CHRISTIANSEN, *New Light on the Early Work of Filippo Lippi*, in "Apollo", CXXII, 285, pp. 338-343.

M. COLLARETA, *Testimonianze letterarie su Donatello. 1450-1600*, in *Omaggio a Donatello. 1386-1986*, a cura di M. Collareta, G. Gaeta Bertelà, G. Gentilini, B. Paolozzi Strozzi, Firenze, pp. 7-47.

M.M. DONATO, *Gli eroi romani tra storia ed 'exemplum'. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana.* II. *I generi e i temi ritrovati*, a cura di S. Settis, Torino, pp. 95-152.

C. GAIGNEBET, J.D. LAJOUX, *Art profane et religion populaire au moyen âge*, Paris; trad. it., *Arte profana e religione popolare nel Medio Evo*, Milano, 1986.

G. MANTESE, *Storia di Arzignano*, Arzignano.

A. MARKHAM SCHULZ, *Paolo Stella Milanese*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXIX, pp. 79-110.

K. PRIJATELJ, *Ćulinović, Juraj*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXI, Roma, pp. 342-344.

1986

Disegni italiani del tempo di Donatello, catalogo della mostra di Firenze, a cura di A. Angelini, Firenze.

Donatello e i suoi. Scultura fiorentina del primo Rinascimento, catalogo della mostra di Detroit e Firenze, a cura di A.P. Darr, G. Bonsanti, Firenze.

G. BALDISSIN MOLLI, *Dario di Giovanni, detto Dario da Pordenone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXII, Roma, pp. 792-794.

M. BOSKOVITS, *Giovanni Bellini. Quelques suggestions sur ses débuts*, in "La Revue du Louvre", XXXVI, pp. 386-393.

J. CUNNALLY, *'Nero, Seneca, and the Medallist of the Roman Emperors'*, in "The Art Bulletin", LXVIII, 2, pp. 314-319.

P. DE PEPPO, *Dardani, Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXII, Roma, pp. 762-767.

P. HUMFREY, *The Venetian Altarpiece of the Early Renaissance in the Light of Contemporary Business Practice*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", XV, pp. 63-82.

M.L. KING, *Venetian Humanism in an Age of Patrician Dominance*, Princeton; trad. it., *Umanesimo e patriziato a Venezia*, 2 voll., Roma, 1989.

R. LIGHTBOWN, *Mantegna. Corredato da un catalogo completo dei dipinti, dei disegni e delle stampe*, Milano.

J. RUYSSCHAERT, *Il copista Bartolomeo San Vito miniatore padovano a Roma dal 1469 al 1501*, in "Archivio della Società romana di storia patria", CIX, pp. 37-47.

1987

La pittura in Italia. Il Quattrocento, a cura di F. Zeri, 2 voll., Milano.

Michelangelo e l'arte classica, catalogo della mostra di Firenze, a cura di G. Agosti, V. Farinella, Firenze.

Museo Civico d'arte industriale e Galleria Davia Bargellini, Bologna.

The Illustrated Bartsch, 19 (Part 1). Formerly Volume 9 (Part 2). German Masters of the Sixteenth Century. Virgil Solis: Intaglio Prints and Woodcuts, a cura di J.S. Peters, New York.

G. AGOSTI, V. FARINELLA, S. SETTIS, *Passione e gusto per l'antico nei pittori italiani del quattrocento*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", s. III, XVII, 4, pp. 1061-1107.

G. BOCCOLARI, *Le medaglie di Casa d'Este*, Modena.

A. CONTI, *Giovanni Bellini fra Marco Zoppo e Antonello da Messina*, in *Antonello da Messina*, atti del convegno di Messina (1981), Messina, pp. 275-303.

A. DE MARCHI, *Un'aggiunta al problema di Alvise Vivarini giovane*, in "Arte Veneta", XLI, pp. 123-125.

R. GRANDI, *Pittura tardogotica in Emilia*, in *La pittura in Italia*, cit., I, pp. 222-239.

P. HUMFREY, *Il dipinto d'altare nel Quattrocento*, in *La pittura in Italia*, cit., II, pp. 538-550.

P. JOANNIDES, *Masaccio, Masolino and Minor Sculpture*, in "Paragone", XXXVIII, 451, pp. 3-24.

L. LANZI, *Viaggio nel Veneto*, a cura di D. Levi, Firenze.

M. LUCCO, *La pittura a Bologna e in Romagna nel secondo Quattrocento*, in *La pittura in Italia*, cit., I, pp. 240-255.

S. MARCON, *Umanesimo veneto e calligrafia monumentale: codici nella biblioteca di San Marco*, in "Lettere Italiane", XXXIX, 2, pp. 252-281.

D. RUSSO, *Saint Jérôme en Italie. Étude d'iconographie et de spiritualité (13.-15. siècle)*, Paris.

A. TAMBINI, *Guidaccio da Imola e le influenze padovane nella pittura emiliano-romagnola del Quattrocento*, in "Paragone", XXXVIII, 451, pp. 48-67.

B. TOSCANO, *Oscillazioni della committenza religiosa a metà Quattrocento*, in *La pittura in Italia*, cit., II, pp. 507-513.

M. ZORZI, *La Libreria di San Marco. Libri, lettori, società nella Venezia dei Dogi*, Milano.

1988

Bologna e l'Umanesimo 1490-1510, a cura di M. Faietti, K. Oberhuber, Bologna.

Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento, catalogo della mostra di Roma, a cura di A. Cavallaro, E. Parlato, Milano.

La Pinacoteca di Imola, a cura di C. Pedrini, Bologna.

D. BENATI, *La Bottega degli Erri e il Rinascimento a Modena*, Modena.

S. DANESI SQUARZINA, *Eclisse del gusto cortese e nascita della cultura antiquaria: Ciriaco, Feliciano, Marcanova, Alberti*, in *Da Pisanello*, cit., pp. 27-37.

S. DE MARIA, *Artisti, 'antiquari' e collezionisti di antichità a Bologna fra XV e XVI secolo*, in *Bologna e l'Umanesimo*, cit., pp. 21-24.

M. FAIETTI, *Stampe a niello bolognesi ed emiliane*, in *Bologna e l'Umanesimo*, cit., pp. 323-326.

M. MORRESI, *Venezia e le città del Dominio*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, a cura di F.P. Fiore, Milano.

K. OBERHUBER, *Marcantonio Raimondi: gli inizi a Bologna ed il primo periodo romano*, in *Bologna e l'Umanesimo*, cit., pp. 51-88.

E. PARLATO, *Il gusto all'antica del Filarete scultore*, in *Da Pisanello*, cit., pp. 115-123.

E. SCHRÖTER, *Eine unveröffentlichte Sueton-Handschrift in Göttingen aus dem Atelier des Bartolomeo Sanvito. Zur Sueton-Illustration des 15. Jahrhunderts in Padua und Rom*, in "Jahrbuch des Berliner Museen", XXIX-XXX, pp. 71-121.

1988-1989

F. NEGRI ARNOLDI, *Una 'Madonna' veneta nel Museo di Budapest*, in "Prospettiva", 53-56, pp. 214-221.

1989

Collezioni comunali d'arte. L'appartamento del Legato in Palazzo D'Accursio, Bologna.

La pittura nel Veneto. Il Quattrocento, I, a cura di M. Lucco, Milano.

C. AVERY, *Donatello's Madonna Revisited*, in *Donatello-studien*, München, pp. 219-234.

L. BELLOSI, *Donatello e il recupero della scultura in terracotta*, in *Donatello-Studien*, München, pp. 130-145.

A. CONTI, *Saggio introduttivo*, in *Corali miniati del Quattrocento nella Biblioteca Malatestiana*, catalogo della mostra di Cesena, a cura di P. Lucchi, Milano, pp. 9-18.

C. DELCORNO, *Exemplum e letteratura. Tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna.

A. DE NICOLÒ SALMAZO, *Bernardino da Parenzo. Un pittore 'antiquario' di fine Quattrocento*, Padova.

C. EISLER, *The Genius of Jacopo Bellini. The Complete Paintings and Drawings*, New York.

R. GOFFEN, *Giovanni Bellini*, New Haven.

K. LIPPINCOTT, *Gli affreschi del Salone dei Mesi e il problema dell'attribuzione*, in *Atlante di Schifanoia*, a cura di R. Varese, Modena, pp. 111-139.

G.R. PERINO, *La cornice del Polittico di San Luca di Andrea Mantegna*, in *Il Polittico di San Luca di Andrea Mantegna (1453-1454)*: *in occasione del suo restauro*, a cura di S. Bandera Bistoletti, Firenze, pp. 57-60.

E.W. ROWLANDS, *Filippo Lippi and his Experience of Paintings in the Veneto Region*, in "Artibus et Historiae", X, 19, pp. 53-83.

A. SCHMITT, *Antikenkopien und künstlerische Selbstverwirklichung in der Frührenaissance: Jacopo Bellini auf den Spuren römischer Epitaphien*, in *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und*

Frühbarock, atti del convegno di Coburg (1986), a cura di R. Harprath, H. Wrede, Mainz am Rhein, pp. 1-20.

K. SHAW, T.M. BOCCIA SHAW, *Mantegna's Pre-1448 Years Reexamined: the S. Sofia Inscription*, in "The Art Bulletin", LXXI, 1, pp. 47-57.

M. SIMONETTI, *Tecniche della pittura veneta*, in *La pittura nel Veneto*, cit., pp. 247-270.

M.R. VALAZZI, *Pittori e Pitture a Pesaro nel Quattrocento*, in *Pesaro tra Medioevo e Rinascimento*, Venezia, pp. 305-356.

1990

Dipinti ferraresi dalla Collezione Vittorio Cini, a cura di A. Bacchi, Vicenza.

La pittura nel Veneto. Il Quattrocento, II, a cura di M. Lucco, Milano.

F. AMES-LEWIS, *Il disegno nella pratica di bottega del Quattrocento*, in *La pittura nel Veneto*, II, pp. 657-686.

S. BERGEON, *'Science et patience' ou la restauration des peintures*, Paris.

G. BISACCA, L.B. KANTER, *Introduction*, in *Renaissance Frames*, catalogo della mostra di New York, a cura di T.J. Newbery, G. Bisacca, L.B. Kanter, New York, pp. 7-30.

B. DEGENHART, A. SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen. 1300-1450.* II. *Venedig, Jacopo Bellini*. 5, Berlin.

A. DE NICOLÒ SALMAZO, *Padova*, in *La pittura nel Veneto*, cit., pp. 481-540.

M. FAIETTI, *Jacopo da Bologna: per una ricostruzione del corpus dei disegni*, in "Bollettino d'Arte", LXXV, 62-63, pp. 97-110.

I. FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma; ed. 2002.

S. GUARINO, *De Marchi, Agostino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVIII, Roma, pp. 433-435.

S. KOKOLE, *Notes on the Sculptural Sources for Giorgio Schiavone's Madonna in London*, in "Venezia arti", IV, pp. 50-56.

F. LOLLINI, *Osservazioni sull'iconografia perottina*, in *Memores Tui*, Sassoferrato, pp. 113-131.

M. LUCCO, *Venezia*, in *La pittura nel Veneto*, cit., pp. 395-480.

A. PANHORMITAE, *Hermaphroditus*, I, a cura di D. Coppini, Roma.

C. SCHMIDT, *La 'Sacra conversazione' nella pittura veneta*, in *La pittura nel Veneto*, cit., pp. 703-726.

1991

Capolavori europei dalla Romania: sessanta dipinti dal Museo Nazionale d'Arte di Bucarest, catalogo della mostra di Venezia, a cura di G. Romanelli, Venezia.

Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento, a cura di A. Ballarin, D. Banzato, Milano.

Le muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano, 2 voll., catalogo della mostra di Milano, a cura di A. Mottola Molfino, M. Natale, Modena.

Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana, Milano.

The Ahmanson Gifts. European Masterpieces in the Collection of the Los Angeles County Museum of Art, a cura di P. Conisbee, M.L. Levkoff, R. Rand, Los Angeles.

A. BACCHI, *Francesco del Cossa*, Cremona.

M. FERRETTI, *Per la scultura ferrarese del XV secolo*, in *Le muse*, cit., II, pp. 370-375.

J. FLETCHER, *The Painter and the Poet: Giovanni Bellini's Portrait of Raffaele Zovenzoni Rediscovered*, in "Apollo", CXXXIV, 355, pp. 153-158.

F. LOLLINI, *Ancora la 'Flagellazione': addenda di bibliografia (e di metodo)*, in "Bollettino d'Arte", LXXVI, 67, pp. 149-150.

M. LOWRY, *Nicholas Jenson and the Rise of Venetian Publishing in Renaissance Europe*, Oxford.

J. MANCA, *A Note on Cosmè Tura as Portraitist*, in "Antichità viva", XXX, 3, pp. 17-20.

A. PADOA RIZZO, *Paolo Uccello. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze.

A. PETRIOLI TOFANI, *Inventario. Disegni di figura*. I, Firenze.

1992

Andrea Mantegna, catalogo della mostra di Londra-New York, a cura di J. Martineau, Milano.

Il Giardino di San Marco. Maestri e compagni del giovane Michelangelo, catalogo della mostra di Firenze, a cura di P. Barocchi, Milano.

La Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Catalogo generale, a cura di J. Bentini, Bologna.

F. AMES-LEWIS, *A Northern Source for Mantegna's 'Adoration of the Shepherds'*, in "Print Quarterly", IX, 3, pp. 268-271.

L. BELLOSI, *Sulla formazione fiorentina di Piero della Francesca*, in *Una scuola per Piero. Luce, colore e prospettiva nella formazione fiorentina di Piero della Francesca*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di L. Bellosi, Venezia, pp. 17-54.

S. BOORSCH, *Mantegna and his Printmakers*, in *Andrea Mantegna*, cit., pp. 56-67.

R. CALLEGARI, *Il 'Beato' Simonino da Trento: un riconoscimento al Museo Civico di Padova*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXXI, pp. 99-127; ried. in Id., *Scritti sull'arte padovana del Rinascimento*, Udine, 1998, pp. 87-108.

D. CHAMBERS, J. MARTINEAU, R. SIGNORINI, *Mantegna e gli uomini di lettere*, in *Andrea Mantegna*, cit., pp. 7-29.

K. CHRISTIANSEN [a], *Prime opere: Padova*, in *Andrea Mantegna*, cit., pp. 92-113.

K. CHRISTIANSEN [b], *Alcune osservazioni sulla tecnica pittorica del Mantegna*, in *Andrea Mantegna*, cit., pp. 67-77.

A. DE MARCHI, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano.

M. FAIETTI, *Jacopo Ripanda, il suo collaboratore (il Maestro di Oxford) e il suo concittadino (il Maestro di Lille)*, in *Dal disegno all'opera compiuta*, atti del convegno di Torgiano (1987), a cura di M. Di Giampaolo, Perugia, pp. 19-38.

P. FORTINI BROWN, *The Antiquarianism of Jacopo Bellini*, in "Artibus et Historiae", XIII, 26, pp. 65-84.

G. GENTILINI, *Sulle prime tavole d'altare in terracotta, dipinta e invetriata*, in "Arte Cristiana", LXXX, pp. 439-450.

C.E. GILBERT, *Grapes, Curtains, Human Beings: The Theory of Missed Mimesis*, in *Künstlerischer Austausch. Artistic exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, 3 voll., a cura di T.W. Gaehtgens, Berlin, II, pp. 413-422.

D. LANDAU, *Printmaking in the Age of Lorenzo*, in *Florentine Drawing at the Time of Lorenzo the Magnificent*, Bologna, pp. 175-180.

R. LIGHTBOWN, *Piero della Francesca*, Milano.

J. MANCA, *The Art of Ercole de' Roberti*, Cambridge.

A. SERRA DESFILIS, *Matteo Gattapone, arquitecto del Colegio de España*, Bologna.

J. SHEARMAN, *Only Connect: Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton.

S.A. STRUTHERS, *Donatello's Putti: Their Genesis, Importance, and Influence on Quattrocento Sculpture and Painting*, tesi di Dottorato, Ohio State University.

A. TEMPESTINI, *Giovanni Bellini. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze.

I. WALTER, *La Presentazione di Gesù al Tempio di Andrea Mantegna*, in "Civiltà mantovana", s. III, XXVII, 5, pp. 14-21.

M. WARNKE, *Filaretes Selbstbildnisse. Das geschenkte Selbst*, in *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Roma 1989*, a cura di M. Winner, Weinheim, pp. 101-112.

R.H. WEBB, *The Transmission of the Eikones of Philostratos and the Development of Ekphrasis from Late Antiquity to the Renaissance*, tesi di dottorato, The Warburg Institute, London.

P. ZAMBRANO, *Nascita e sviluppo della cornice dal primo Rinascimento alle soglie del Barocco*, in *La cornice italiana: dal Rinascimento al Neoclassico*, a cura di F. Sabatelli, Milano, pp. 17-65.

1993

Dipinti e disegni della Pinacoteca Civica di Pesaro, a cura di C. Giardini, E. Negro, M. Pirondini, Modena.

Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena. 1450-1500, catalogo della mostra di Siena, a cura di L. Bellosi, Milano.

Marco Zoppo. Cento 1433-1478 Venezia, atti del convegno di Cento (1993), a cura di B. Giovannucci Vigi, Bologna.

F. AMES-LEWIS, *Painters in Padua and Netherlandish Art, 1435-1455*, in *Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter: Kunst der frühen Neuzeit im europäischen Zusammenhang*, a cura di J. Poeschke, München, pp. 179-202.

L. ARMSTRONG, *Marco Zoppo e il libro dei disegni del British Museum: riflessioni sulle teste 'all'antica'*, in *Marco Zoppo*, cit., pp. 79-95.

D. BENATI, *Carlo Volpe e Francesco del Cossa. Conferme per un'attribuzione*, in "Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica", III, pp. 26-34.

D. BIAGI MAINO, *Il retablo del Collegio di Spagna*, in *Marco Zoppo*, cit., pp. 61-70.

F. CAGLIOTI, *Una conferma per Andrea dell'Aquila scultore: la 'Madonna' di casa Caffarelli*, in "Prospettiva", 69, pp. 2-27.

A. CHASTEL, *La pala d'altare nel Rinascimento*, a cura di C. Lorgues-Lapouge, Milano.

K. CHRISTIANSEN, *The Case for Mantegna as Printmaker*, in "The Burlington Magazine", CXXXV, 1086, pp. 604-612.

A. CONTI, *Echi di Marco Zoppo nel polittico di San Zanipolo*, in *Marco Zoppo*, cit., pp. 97-106.

A. DE NICOLÒ SALMAZO [a], *Il soggiorno padovano di Andrea Mantegna*, Padova.

A. DE NICOLÒ SALMAZO [b], *Marco Zoppo 'Di Squarcione'*, in *Marco Zoppo*, cit., pp. 49-60.

M. FERRETTI, *In cerca di Guido Aspertini*, in "Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica", III, pp. 35-64.

A. FRANCESCHINI, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche. Parte I: dal 1341 al 1471*, Ferrara-Roma.

P. HUMFREY [a], *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven-London.

P. HUMFREY [b], *Marco Zoppo. La Pala di Pesaro*, in *Marco Zoppo*, cit., pp. 71-78.

M. LUCCO, *Marco Zoppo nella pittura veneziana*, in *Marco Zoppo*, cit., pp. 107-120.

G. MARIANI CANOVA, *Marco Zoppo e la miniatura*, in *Marco Zoppo*, cit., pp. 121-135.

M. MEDICA, *In margine all'attività bolognese di Taddeo Crivelli: il caso del 'Maestro del Libro dei Notai'*, in "Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica", III, pp. 121-128.

J. POPE-HENNESSY, *Donatello scultore*, Torino.

A. ROSENAUER, *Donatello. L'opera completa*, Milano.

J. RUDA, *Fra Filippo Lippi. Life and Works with a Complete Catalogue*, London.

E. RUHMER, *Marco Zoppo. Il suo valore e la sua influenza*, in *Marco Zoppo*, cit., pp. 39-47.

L. SAMOGGIA, *L'ambiente storico-culturale centese del Quattrocento e Marco Ruggeri detto lo Zoppo*, in *Marco Zoppo*, cit., pp. 17-37.

C. SCHMIDT, *'Una meditazione sul Cristo morto' di Marco Zoppo*, in *Marco Zoppo*, cit., pp. 137-146.

1994

Giuliano e la bottega dei da Maiano, atti del convegno di Fiesole (1991), a cura di D. Lamberini, M. Lotti, R. Lunardi, Firenze.

Leon Battista Alberti, catalogo della mostra di Mantova, a cura di J. Rykwert, A. Engel, Milano.

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), 8 voll. [1981-1999], Zürich-München-Düsseldorf.

The Painted Page: Italian Renaissance Book Illumination 1450-1550, catalogo della mostra di Londra e New York, a cura di J.J.G. Alexander, München-New York.

F. BACCHELLI, *La legazione bolognese del cardinal Bessarione*, in *Bessarione e l'Umanesimo*, catalogo della mostra di Venezia, a cura di G. Fiaccadori, Napoli, pp. 137-141.

F. CAGLIOTI, *Donatello, i Medici e Gentile de' Becchi: un po' d'ordine intorno alla 'Giuditta' (e al 'David') di Via Larga, I*, in "Prospettiva", 75-76, pp. 14-49.

S.L. CAROSELLI, *Italian Panel Painting of the Early Renaissance in the Collection of the Los Angeles Museum of Art*, Los Angeles.

K. CHRISTIANSEN, *Rapporti presunti probabili e (forse anche) effettivi fra Alberti e Mantegna*, in *Leon Battista Alberti*, cit., pp. 336-357.

A. CONTI, *Giovanni nella bottega di Jacopo Bellini*, in *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Milano-Paris, pp. 260-271.

M. HAINES, *Giuliano da Maiano capofamiglia e imprenditore*, in *Giuliano e la bottega*, cit., pp. 131-142.

P. HUMFREY, *The Bellini, the Vivarini, and the Beginnings of the Renaissance Altarpiece in Venice*, in *Italian Altarpieces 1250-1550: Function and Design*, a cura di E. Borsook, Oxford, pp. 139-152.

D. LANDAU, P. PARSHALL, *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven-London.

H.L. KESSLER, *Codici purpurei*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, V, Roma, pp. 140-145.

F. LOLLINI, *Miniature a Imola: un abbozzo di tracciato e qualche proposta tra Emilia e Romagna*, in *Cor unum et anima una. Corali miniati della Chiesa di Imola*, a cura di F. Faranda, Faenza-Imola, pp. 103-139.

J. MANCA, *A Note on Cosmè Tura as Portraitist*, in "Antichità viva", XXX, 3, pp. 17-20.

B. SANTI, *Giuliano da Maiano e Neri di Bicci. Due botteghe quattrocentesche in collaborazione*, in *Giuliano e la bottega*, cit., pp. 143-147.

L. STEINBERG, *Leon Battista Alberti e Andrea Mantegna*, in *Leon Battista Alberti*, cit., pp. 330-335.

S. TUMIDEI, *Melozzo da Forlì: fortuna, vicende, incontri di un artista prospettico*, in *Melozzo da Forlì: la sua città e il suo tempo*, catalogo della mostra di Forlì, a cura di M. Foschi, L. Prati, Milano, pp. 19-81; ried. in Id., *Studi sulla pittura in Emilia e Romagna da Melozzo a Federico Zuccari*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, A. Bacchi, A. Brogi, E. Sambo, Trento, 2011, pp. 12-96.

A. WRIGHT, *Antonio Pollaiuolo, 'Maestro di disegno'*, in *Florentine Drawing at the Time of Lorenzo the Magnificent*, atti del convegno di Firenze (1992), a cura di E. Cropper, Bologna, pp. 131-146.

1995

Basilica del Santo. Dipinti, Sculture, Tarsie, Disegni e Modelli, a cura di G. Lorenzoni, E.M. Dal Pozzolo, Roma-Padova.

Catalogue of the Italian Paintings in the Bonnefantenmuseum, Maastricht.

Gotik in Slowenien, catalogo della mostra di Lubiana, Ljubljana.

L''antiquario' Felice Feliciano veronese tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro, atti del convegno di Verona (1993), a cura di A. Contò, L. Quaquarelli, Padova.

R. CALLEGARI, *Una nuova briciola documentaria per Andrea Mantegna*, in "Italia Medioevale e Umanistica", XXXVIII, pp. 371-380; ried. in Id., *Scritti sull'arte padovana del Rinascimento*, Udine, 1998, pp. 17-26.

S. CARRAI, *La corrispondenza poetica di Feliciano con Giovanni Testa Cillenio*, in *'L'antiquario' Felice Feliciano*, cit., pp. 177-196.

A. DE MARCHI, *Un punto fermo per Angelo Zoppo padovano 'ignobile pittore'*, in "Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts", LXXXII, pp. 69-91.

A. DILLON BUSSI, *Due ritratti di Raffaello Zovenzoni. E alcune ipotesi sul Maestro degli Uffici di Montecassino, il Maestro delle Sette Virtù, Jacometto e Lauro Padovano*, in "Libri e Documenti", XXI, 1, pp. 24-42.

A.J. ELEN, *Italian Late-Medieval and Renaissance Drawing-Books from Giovannino de' Grassi to Palma il Giovane. A Codicological Approach*, Leiden.

M. FAIETTI, *Saggio introduttivo*, in M. Faietti, D. Scaglietti Kelescian, *Amico Aspertini*, Modena, pp. 7-94

A. FRANCESCHINI, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche*, II/1, Ferrara.

R. LIGHTBOWN, *La vita e le opere di Piero della Francesca nel Dizionario Biografico: problemi ancora aperti*, in *Incontri del Dizionario Biografico degli Italiani. Piero della Francesca*, a cura di A. Uguccione, Roma, pp. 11-19.

F. LOLLINI, *Le Vite di Plutarco alla Malatestiana di Cesena (S.XV.1, S.XV.2 e S.XVII.3). Proposte e osservazioni per la miniatura tra tardogotico e rinascimento nell'Italia settentrionale*, in *Libraria Domini. I manoscritti della Biblioteca Malatestiana: testi e decorazioni*, a cura di F. Lollini, P. Lucchi, Bologna, pp. 189-224.

R. LONGHI, *Il palazzo non finito. Saggi inediti 1910-1926*, a cura di F. Frangi, C. Montagnani, Milano.

G. MONTECCHI, *Lo spazio del testo scritto*, in *'L'antiquario' Felice Feliciano*, cit., pp. 251-288.

E. MÜHLBÄCHER, *Europäische Stickereien vom Mittelalter bis zum Jugendstil aus der Textilsammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums*, Berlin.

L. QUAQUARELLI, *Felice Feliciano letterato nel suo epistolario*, in *'L'antiquario' Felice Feliciano*, cit., pp. 141-160.

H.-TH. SCHULZE ALTCAPPENBERG, *Die italienischen Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett. Kritischer Katalog*, Berlin.

H. SMIT, *Tapestries for the Church of San Petronio in Bologna ca. 1500*, in "Mitteilungen des Kunst-historischen Institutes in Florenz", XXXIX, pp. 185-208.

1996

Pisanello, catalogo della mostra di Verona, a cura di P. Marini, Milano.

Pisanello. Le peintre aux sept vertus, catalogo della mostra di Parigi, a cura di D. Cordellier, P. Marini, Parigi.

Quattrocento adriatico. Fifteenth-Century Art of the Adriatic Rim. Papers from a Colloquium held at the

Villa Spelman, Florence, 1994, a cura di C. Dempsey, Bologna.

Vedere i Classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo, catalogo della mostra di Roma, a cura di M. Buonocore, Roma.

R. CALLEGARI, *Opere e committenze d'arte rinascimentale a Padova*, in "Arte Veneta", XLIX, pp. 7-29; ried. in Id., *Scritti sull'arte padovana del Rinascimento*, Udine, 1998, pp. 27-61.

S. CASU, *Lazzaro Bastiani: la produzione giovanile e della prima maturità*, in "Paragone", XLVII, 557-561, pp. 60-89.

M. CERIANA, *La cappella Corner nella chiesa dei Santi Apostoli a Venezia*, in *All'ombra delle volte. Architettura del Quattrocento a Firenze e Venezia*, a cura di M. Bulgarelli, M. Ceriana, Milano, pp. 105-192.

A. DE MARCHI [a], *Centralità di Padova: alcuni esempi di interferenza tra scultura e pittura nell'area adriatica alla metà del Quattrocento*, in *Quattrocento adriatico*, cit., pp. 57-79.

A. DE MARCHI [b], *Un raggio di luce su Filippo Lippi a Padova*, in "Nuovi Studi", I, 1, pp. 5-23.

P. FORTINI BROWN, *Venice & Antiquity. The Venetian Sense of the Past*, New Haven-London.

G. GENTILINI, *La scultura fiorentina in terracotta del Rinascimento: tecniche e tipologie*, in *La scultura in terracotta, tecniche e conservazione*, a cura di M.G. Vaccari, Firenze, pp. 64-103.

L. GERONI, *Carlo Crivelli e il Monogrammista E.S.*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XL, pp. 222-231.

P. LAMO, *Graticola di Bologna ossia Descrizione delle pitture, sculture e architetture di detta città fatta l'anno 1560*, ed. a cura di M. Pigozzi, Bologna.

D. LEVI, *Appunti su Luigi Lanzi e alcuni suoi corrispondenti veneti e friulani*, in *Ad Alessandro Conti (1946-1994)*, a cura di F. Caglioti, M. Fileti Mazza, U. Parrini, Pisa, pp. 247-267.

M. MANIACI, *Terminologia del libro manoscritto*, Milano.

T. PIGNATTI, *Feliciano, Felice*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVI, Roma, pp. 83-90.

A.W.G. POSÈQ, *Left and Right Orientation of a 'Pathosformel' in Dürer*, in "Notes in the History of Art", XVI, 1, pp. 7-17.

F. QUINTERIO, *Giuliano da Maiano 'grandissimo domestico'*, Roma, pp. 31-32.

A. ROESLER-FRIEDENTHAL, *Ein Porträt Andrea Mantegnas als alter Orpheus im Kontext seiner Selbstdarstellungen*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", XXXI, pp. 149-186.

E.W. ROWLANDS, *New Additions and Proposals for the Work of Giovanni Francesco da Rimini*, in "Paragone", XLVII, 551-561, pp. 48-62.

S. ŠTEFANAC, *Nicolò di Giovanni fiorentino e la Cappella del Beato Giovanni Orsini a Traù: il progetto, l'architettura, la decorazione scultorea*, in *Quattrocento adriatico*, cit., pp. 123-141.

G. TODERI, F. VANNEL TODERI, *Placchette secoli XV-XVIII nel Museo Nazionale del Bargello*, Firenze.

A. TUGNOLI APRILE, *Il patrimonio e il lignaggio. Attività finanziarie, impegno politico e memoria familiare di un nobile dottore bolognese alla fine del XV secolo*, Bologna.

1997

Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere dall'Antico al Cinquecento, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano.

La Spezia Museo Civico Amedeo Lia. Dipinti, a cura di F. Zeri, A.G. De Marchi, Cinisello Balsamo.

F. CAGLIOTI, D. GASPAROTTO, *Lorenzo Ghiberti, il 'Sigillo di Nerone' e le origini della placchetta 'antiquaria'*, in "Prospettiva", 85, pp. 2-38.

R. CALLEGARI, *Su due polittici di Giorgio Schiavone*, in "Arte Veneta", L, pp. 24-37; ried. in Id., *Scritti*

sull'arte padovana del Rinascimento, Udine, 1998, pp. 63-86.

G.P. CAMMAROTA, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna: una raccolta di fonti*, Bologna.

S.J. CAMPBELL, *Cosmè Tura of Ferrara: Style, Politics and the Renaissance City, 1450-1495*, Yale.

O. DELUCCA, *Artisti a Rimini fra Gotico e Rinascimento. Rassegna di fonti archivistiche*, Rimini.

M. MEDICA, *Un problema di pittura bolognese della metà del Quattrocento*, in "Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica", IV, pp. 65-73.

W. WOLTERS, *San Marco e l'architettura del Rinascimento veneziano*, in *Storia dell'arte marciana: l'architettura*, a cura di R. Polacco, Venezia, pp. 248-254.

M.J. ZUCHER, *The Master of the 'Sola-Busca Tarocchi' and the Rediscovery of Some Ferrarese Engravings of the Fifteenth Century*, in "Artibus et Historiae", XVIII, 35, pp. 181-194.

1998

Heroic Armor of the Italian Renaissance: Filippo Negroli and his Contemporaries, catalogo della mostra di New York, a cura di S.W. Pyhrr, J.A. Godoy, New York.

La lunetta di Andrea Mantegna al Santo, a cura di G. Colalucci, Padova.

Oro. Maestri gotici e Lucio Fontana, catalogo della mostra di Milano e New York, a cura di A. De Marchi, A. Fiz, Milano.

B. BARTOLOMEO, *Le 'Rime' di Niccolò Lelio Cosmico. Edizione critica*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Venezia Ca' Foscari.

R. CALLEGARI, *Il mercato dell'arte a Venezia alla fine del Settecento e Giovanni Maria Sasso*, in Id., *Scritti sull'arte padovana del Rinascimento*, Udine, pp. 287-324.

H. CHAPMAN, *Padua in the 1450s. Marco Zoppo and his Contemporaries*, catalogo della mostra di Londra, London.

D. COPPINI, *I modelli del Panormita*, in *Intertestualità e smontaggi*, a cura di R. Cardini, M. Regoliosi, Roma, pp. 1-29.

D. EKSERDJIAN, *Mantegna's Lost 'Death of Orpheus'*, in *Gedenkschrift für Richard Harprath*, a cura di W. Liebenwein, A. Tempestini, München-Berlin, pp. 144-149.

J. FLETCHER, *I Bellini*, in *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di R. Cassanelli, Milano, pp. 131-153.

T. FRANCO, *Michele Giambono e il monumento a Cortesia da Serego in Santa Anastasia a Verona*, Padova.

A. JOLLY, *Madonnas by Donatello and his Circle*, Frankfurt am Main.

R.N. KAPLAN, *La storia di un 'San Gerolamo' attribuito a Mantegna*, in "Venezia arti", XII, pp. 114-118.

E. KARET, *Stefano da Verona, Felice Feliciano and the First Renaissance Collection of Drawings*, in "Arte Lombarda", n.s., CXXIV, 3, p. 31-51.

G. MARIANI CANOVA, *La porpora nei manoscritti rinascimentali e l'attività di Bartolomeo Sanvito*, in *La porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico*, atti del convegno di Venezia (1996), a cura di O. Longo, Venezia, pp. 339-371.

L.C. MATTHEW, *The Painter's Presence: Signatures in Venetian Renaissance Pictures*, in "The Art Bulletin", LXXX, 4, pp. 616-648.

M. MEDICA, *Il Trecento e il Quattrocento*, in *La Certosa di Bologna. Immortalità della memoria*, a cura di G. Pesci, Bologna, pp. 36-45.

E. NEGRO, N. ROIO, *Francesco Francia e la sua scuola*, Modena.

G. ROMANO, *Storie dell'arte. Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali*, Roma.

F. TISSONI, *Nonno di Panopoli I Canti di Penteo (*Dionisiache *44-46) Commento*, Firenze.

A. WRIGHT, *Mantegna and Pollaiuolo. Artistic Personality and the Marketing of Invention*, in *Drawing. 1400-1600. Invention and Innovation*, a cura di S. Currie, Aldershot, pp. 72-90; ried. Oxford-New York, 2018, pp. 88-105.

1999

Francesco Squarcione 'Pictorum Gymnasiarcha singularis', atti del convegno di Padova (1998), a cura di A. De Nicolò Salmazo, Padova.

Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano, catalogo della mostra di Venezia, a cura di B. Aikema, B.L. Brown, Venezia.

La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento, catalogo della mostra di Padova, a cura di G. Baldissin Molli, G. Mariani Canova, F. Toniolo, Modena.

Renaissance and Baroque Europe, in "The Metropolitan Museum Bulletin", LVII, 2, pp. 23-33.

Renaissance Florence. *The Art of the 1470s*, catalogo della mostra di Londra, a cura di P. Lee Rubin, A. Wright, London.

G. AGOSTI, *Piccole osservazioni nell'area dello Squarcione*, in *Francesco Squarcione*, cit., pp. 53-78.

J. ANDERSON, *Frizzoneria in Bergamo*, in *Ex fumo lucem. Baroque Studies in Honour of Klára Garas, Presented on her Eightieth Birthday*, a cura di Z. Dobos, Budapest, II, pp. 232-252.

D. BANZATO, *Il polittico De Lazara di Francesco Squarcione. Considerazioni sullo stato di conservazione, sul restauro, sulla tecnica e sulla cornice*, in *Francesco Squarcione*, cit., pp. 79-87.

F. BERNABEI, *Itinerari ottocenteschi dello Squarcione*, in *Francesco Squarcione*, cit., pp. 37-52.

S. CARRAI, *I precetti di Parnaso: metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, Roma.

H. CHAPMAN, *An Early Drawing by Marco Zoppo*, in *Francesco Squarcione*, cit., pp. 207-215.

M. COLLARETA, *La 'vita' di Francesco Squarcione di Bernardo Scardeone*, in *Francesco Squarcione*, cit., pp. 29-36.

A.C. DE LA MARE, *Bartolomeo Sanvito da Padova, copista e miniatore*, in *La Miniatura*, cit., pp. 495-511.

A. DE MARCHI, *Problemi aperti su Squarcione pittore e sui romagnoli a Padova*, in *Francesco Squarcione*, cit., pp. 113-129.

A. DE NICOLÒ SALMAZO [a], *Presentazione*, in *Francesco Squarcione*, cit., pp. 11-28.

A. DE NICOLÒ SALMAZO [b], *Una proposta per la 'Madonna col Bambino' Walters*, in *Francesco Squarcione*, cit., pp. 159-176.

I. FAVARETTO, *La raccolta di sculture antiche di Francesco Squarcione tra leggenda e realtà*, in *Francesco Squarcione*, cit., pp. 233-244.

J. FLETCHER, *Padua in the 1450s. Marco Zoppo and his Contemporaries, British Museum, London, 23 January-12 April 1998*, in "Renaissance Studies", XIII, pp. 80-87.

C. FRANZONI, A. SARCHI, *Entre peinture, archéologie et muséographie: l'*Antiquarium *de Michele Fabrizio Ferrarini*, in "Revue de l'Art", CXXV, pp. 20-31.

G. GENTILINI, *Intorno alla pala Ovetari. Appunti sull'eredità donatelliana a Padova, fra Pizolo e Mantegna*, in *Francesco Squarcione*, cit., pp. 195-206.

G. LAMBERT, *Les premières gravures italiennes: Quattrocento-début du Cinquecento. Inventaire de la collection du département des Estampes et de la Photographie*, Paris.

M. LUCCO, *Appunti per una rilettura di Francesco Squarcione*, in *Francesco Squarcione*, cit., pp. 101-111.

S. MARCON, *La miniatura nei codici di Giovanni Marcanova*, in *La miniatura*, cit., pp. 481-493.

G. MARIANI CANOVA, *La bottega di Francesco Squarcione e i miniatori*, in *Francesco Squarcione*, cit., pp. 217-232.

M.A. MCCRORY, *Medaglie, monete e gemme: etimologia e simbolismo nella cultura del tardo Rinascimento italiano*, in *La tradizione classica nella medaglia d'arte dal Rinascimento al Neoclassico*, atti del convegno di Udine (1997), a cura di M. Buora, Trieste, pp. 39-52.

M. MINARDI, *Rivolgimenti e persistenze nel percorso di Giovan Francesco da Rimini*, in "Arte Veneta", LIV, pp. 116-125.

F. PIOVAN, *La condotta allo studio di Salerno di Matteo Macigni e Paolo da Lion (1543)*, in "Quaderni per la storia dell'Università di Padova", XXXII, pp. 145-162.

W.R. REARICK, *Nicolò Pizolo: Drawings and Sculptures*, in *Francesco Squarcione*, cit., pp. 177-193.

C. RIGONI, *Il polittico di Arzignano: presenze squarcionesche nel territorio vicentino*, in *Francesco Squarcione*, cit., pp. 89-99.

R. SCHOFIELD, A. BURNETT, *The Decoration of the Colleoni Chapel*, in "Arte Lombarda", n.s, CXXVI, 2, pp. 61-89.

2000

The Illustrated Bartsch. 24. Commentary Part 3. Early Italian Masters, a cura di M.J. Zucker, New York.

F. AMES-LEWIS, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven-London.

P. BERARDI, *Marsilio di Michele da Firenze. Una congiuntura Pesaro-Castiglione Olona*, Pesaro.

L. BERTOLINI, *Sulla precedenza della redazione volgare del* De pictura *di Leon Battista Alberti*, in *Studi per Umberto Carpi. Un saluto da allievi e colleghi pisani*, a cura di M. Santagata, A. Stussi, Pisa, pp. 7-36.

G. CALEGARI, *La pala di Pesaro e la città in quegli anni*, in *Adriatico. Un mare di storia, arte, cultura*, 2 voll., atti del convegno di Ancona (1999), a cura di B. Cleri, Ripatransone, II, pp. 129-148.

M. MASSA, *L'arte dei Vivarini nelle Marche e le Marche nell'arte Veneta*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo, pp. 86-99.

C. PASINI, *Trascrizioni da un sinassario di Matteo Macigni conservate nel codice Ambrosiano D 437 inf.*, in "Bollettino della Badia greca di Grottaferrata", n.s., LIV, pp. 377-393.

G. TOSCANO, *La miniatura 'all'antica' tra Roma e Napoli all'epoca di Sisto IV*, in *Sisto IV. Le arti a Roma nel primo Rinascimento*, atti del convegno di Roma (1997), a cura di F. Benzi, Roma, pp. 249-287.

M.R. VALAZZI, *Giovanni Bellini e la pala di Pesaro*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo, pp. 101-115.

2001

Disegni del Rinascimento in Valpadana, catalogo della mostra di Firenze, a cura di G. Agosti, Firenze.

El Renacimiento Mediterraneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV, catalogo della mostra di Madrid e València, a cura di M. Natale, Madrid.

Il potere, le arti, la guerra. Lo splendore dei Malatesta, catalogo della mostra di Rimini, a cura di R. Bartoli, A. Donati, E. Gamba, Milano.

San Giuseppe ai Cappuccini, a cura di R. Sernicola, Ferrara.

M. BELTRAMINI, *Le illustrazioni del Trattato d'architettura di Filarete: storia, analisi e fortuna*, "Annali di Architettura", XIII, pp. 25-52.

D. BENATI, *Alessandro Tiarini. L'opera pittorica completa e i disegni*, 2 voll., Milano.

S. CASU, *Giorgio Schiavone e Carlo Crivelli nella bottega dello Squarcione*, in "Proporzioni", n.s., I, pp. 37-54.

E. CORRADINI, P.L. CAVANI, *'La preziosa Galleria delle Medaglie, e ricco Museo' degli Estensi nel Palazzo Ducale di Modena*, in *Lo Stato di Modena. Una capitale, una dinastia, una civiltà nella storia*

d'Europa, 2 voll., atti del convegno di Modena (1998), a cura di A. Spaggiari, G. Trenti, Modena, I, pp. 413-429.

C. DEMPSEY, *Inventing the Renaissance Putto*, Chapel Hill-London.

D. GASPAROTTO, *Bronzetti padovani del Rinascimento: a proposito d'una mostra recente*, in "Prospettiva", 102, pp. 81-87.

R. GOFFEN, *Signatures: Inscribing Identity in Italian Renaissance Art*, in "Viator. Medieval and Renaissance Studies", XXXII, pp. 303-370.

C. HUBBARD, P. MOTTURE, *The Making of Terracotta Sculpture. Techniques and Observations*, in *Earth and Fire. Italian Terracotta Sculpture from Donatello to Canova*, catalogo della mostra di Houston, a cura di B. Boucher, New Haven, pp. 85-99.

L. JANKOVITS, *La caccia 'al pulce': gli epigrammi lascivi di Giano Pannonio*, in *L'eredità classica in Italia e Ungheria fra tardo Medioevo e primo Rinascimento*, atti del convegno di Venezia (1998), a cura di S. Graciotti, A. Di Francesco, Roma, pp. 311-324.

M. LACLOTTE, *Introduction*, in *Primitifs italiens du Musée Jacquemart-Andrè*, Paris, pp. 19-33.

L. MELLI, *Sull'uso della carta lucida nel Quattrocento e un esempio per il Pollaiolo*, in "Paragone", LII, 613, pp. 3-9.

J. MIZIOLEK, *'Exempla' di giustizia: tre tavole di cassone di Alvise Donati*, in "Arte Lombarda", n.s., CXXXII, 2, pp. 72-88.

R.J.M. OLSON, D.S. BARBOUR, *Towards a New Method for Studying Glazed Terracottas. Examining a Group of Tondi by Andrea della Robbia*, in "Apollo", CLIV, 475, pp. 44-52.

A. PEDERSOLI, *Giovanni VIII Paleologo: un imperatore e il suo ritratto*, in "La Rivista di Engramma", 9-12, pp. 7-20.

V. VULPI, *Finding Filarete: The Two Versions of the 'Libro architettonico'*, in *Raising the Eyebrow: John Onians and World Art Studies. An Album Amicorum in His Honour*, a cura di L. Golden, Oxford, pp. 329-339.

2002

Due collezionisti alla scoperta dell'Italia. Dipinti e sculture dal Museo Jacquemart-André di Parigi, catalogo della mostra di Milano, a cura di A. Di Lorenzo, Cinisello Balsamo.

La quadreria di Gioacchino Rossini. Il ritorno della collezione Hercolani a Bologna, catalogo della mostra di Bologna, a cura di D. Benati, M. Medica, Milano.

Masaccio e le origini del Rinascimento, catalogo della mostra di San Giovanni Valdarno, a cura di L. Bellosi, Milano.

Pittori a Camerino nel Quattrocento, a cura di A. De Marchi, Jesi.

G.P. CAMMAROTA, *Le alterne fortune della pittura quattro-cinquecentesca a Bologna nel secolo di Francesco Zambeccari: una cronaca*, in *Il Cinquecento a Bologna. Disegni del Louvre e dipinti a confronto*, catalogo della mostra di Bologna, a cura di M. Faietti, D. Cordellier, Milano, pp. 25-33.

G. DANIELI, *Iacopo Parisati da Montagnana: note su famiglia, collaboratori e cerchie di committenza attraverso l'analisi di documenti editi e inediti*, in *Jacopo da Montagnana e la pittura padovana del secondo Quattrocento*, atti del convegno di Montagnana e Padova (1999), a cura di A. De Nicolò Salmazo, G. Ericani, Padova, pp. 53-100.

A.C. DE LA MARE, *Marginalia and Glosses in the Manuscripts of Bartolomeo Sanvito of Padua*, in *Talking to the Text: Marginalia from Papyri to Print*, atti del convegno di Erice (1998), a cura di V. Fera, G. Ferrau, S. Rizzo, Messina, pp. 459-555.

A. DE MARCHI, *Pittori a Camerino nel Quattrocento: le ombre di Gentile e la luce di Piero*, in *Pittori a Camerino*, cit., pp. 24-98.

S.R. LANGDALE, *Battle of the Nudes: Pollaiuolo's Renaissance Masterpiece*, Cleveland.

S. MADDALO, *Sanvito e Petrarca. Scrittura e immagine nel codice Bodmer*, Messina.

K. SHAW, T.M. BOCCIA SHAW, *Niccolò Pizzolo or Giovanni da Pisa. The Riddle of the Ovetari Altarpiece*, in "The Sculpture Journal", VII, pp. 4-15.

L. SYSON, *Tura and the 'Minor Arts': the School of Ferrara*, in *Cosmè Tura. Paintings and Design in Renaissance Ferrara*, catalogo della mostra di Boston, a cura di A. Chong, Boston-Milano, pp. 31-70.

2003

Da Ambrogio Lorenzetti a Sandro Botticelli, catalogo della mostra della Galleria Moretti, Firenze.

In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece, 2 voll., catalogo della mostra di Atene, a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo.

Italian Paintings of the Fifteenth Century. National Gallery of Art, a cura di M. Boskovits, D.A. Brown, Washington-Oxford.

Vincenzo Foppa, catalogo della mostra di Brescia, a cura di G. Agosti, M. Natale, G. Romano, Milano.

L. ARMSTRONG, *Studies of Renaissance Miniaturists in Venice*, 2 voll., London.

A. BERNACCHIONI, *Paolo Uccello e le confraternite*, in "Arte Cristiana", XCI, pp. 415-422.

F. BOLOGNA [a], *Vincenzo Foppa: un protagonista del Rinascimento*, in "Confronto", I, pp. 89-92.

F. BOLOGNA [b], *Un nuovo Giambellino alla svolta, del 1470*, in "Confronto", I, pp. 31-35.

G. BORDIGNON, *Andrea Mantegna: Spiel-Drama del pathos e ritmo eroico dell'antico (in tavola 49 dell'Atlante Mnemosyne)*, in "La Rivista di Engramma", 22-29, pp. 77-79.

M.L. CANNARSA, *L'opera incompiuta: il San Giovanni Battista a Pesaro di Girolamo Genga*, in "Annali di Architettura", XV, pp. 107-136.

C. CAVALCA, *Una crocifissione del Maestro di Ambrogio Saraceno e la pittura su tela a Bologna alla fine del Quattrocento*, in "Nuovi Studi", VI-VII, 9, 31-55.

M. CERIANA, *Agli inizi della decorazione architettonica all'antica a Venezia, 1455-1470*, in *L'invention de la Renaissance: la réception des formes 'à l'antique' au début de la Renaissance*, atti del convegno di Tours (1994), a cura di J. Guillaume, Paris, pp. 109-142.

N.L. COSMICO, *Le Cancion*, a cura di S. Alga, Torino.

M.M. DONATO, *'Veteres' e 'novi', 'externi' e 'nostri'. gli artisti di Petrarca; per una rilettura*, in *Medioevo: immagine e racconto*, atti del convegno di Parma (2000), a cura di A. Quintavalle, Milano, pp. 433-455.

G. FOSSALUZZA, *Gli affreschi nelle chiese della Marca Trevigiana dal Duecento al Quattrocento.* III. *Rinascimento e pseudorinascimento*, Treviso.

F. FREZZATO, *Introduzione*, in C. Cennini, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Frezzato, Vicenza, pp. 11-54.

D. GASPAROTTO, *Pisanello ritrattista e le medaglie per Leonello d'Este*, in *I gusti collezionistici di Leonello d'Este. Gioielli e smalti* en ronde-bosse *a corte*, catalogo della mostra di Modena, a cura di F. Trevisani, Modena, pp. 41-51.

M. GELUSSI, *Epifanie del 'Satiro danzante': dal Rinascimento all'antico (e ritorni)*, in "La Rivista di Engramma", 22-29, pp. 32-33.

M. GREGORI, *The First Models: Putti and Maenads*, in *In the Light*, cit., I, pp. 114-118.

I. HOLGATE, *Giovanni d'Alemagna, Antonio Vivarini and the Early History of the Ovetari Chapel*, in "Artibus et Historiae", XXIV, 47, pp. 9-29.

V. KRAHN, *Bronzetti veneziani. Die venezianischen Kleinbronzen der Renaissance aus dem Bode-Museum in Berlin*, Berlin.

M. O'MALLEY, *Commissioning Bodies, Allocation Decisions and Price Structures for Altarpieces in Fifteenth- and Early Sixteenth-Century Italy*, in *The Art Market in Italy. 15th-17th Centuries*, a cura di M. Fantoni, L.C. Matthew, S.F. Matthews-Grieco, Modena, pp. 163-180.

M. SIMONETTA, *Il Duca alla Dieta: Francesco Sforza e Pio II*, in *Il sogno di Pio II e il viaggio da Roma a Mantova*, atti del convegno di Mantova (2000), a cura di A. Calzona, F.P. Fiore, A. Tenenti, C. Vasoli, Firenze, pp. 247-285.

2004

Fra Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca, catalogo della mostra di Milano e New York, a cura di M. Ceriana, K. Christiansen, E. Daffra, A. De Marchi, Milano.

La Pinacoteca Ala Ponzone. Dal Duecento al Quattrocento. Catalogo delle collezioni del Museo Civico di Cremona, a cura di M. Marubbi, Milano.

Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale. I. *Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian, Venezia.

P.L. BAGATIN, *Le pitture lignee di Lorenzo e Cristoforo da Lendinara*, Treviso.

B. BENTIVOGLIO RAVASIO, *Sanvito (Sanvido, da San Vito), Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico dei Miniatori Italiani. Secoli XI-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano, pp. 928-936.

G. BENZONI, *Guidobaldo I da Montefeltro*, *duca di Urbino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXI, Roma, pp. 470-478.

K. CHRISTIANSEN, *Bellini and Mantegna*, in *The Cambridge Companion to Giovanni Bellini*, a cura di P. Humfrey, Cambridge, pp. 48-74.

A. DE MARCHI, *Fra Carnevale, Urbino, le Marche: un paradigma alternativo di Rinascimento*, in *Fra Carnevale*, cit., pp. 67-95.

C. GARDNER VON TEUFFEL, *La pala d'altare maggiore di Perugino per San Pietro a Perugia: struttura, collocazione e programma*, in *Pietro Vannucci il Perugino*, atti del convegno di Perugia (2000), a cura di L. Teza, Perugia, pp. 351-371.

T. ITO, *L'identità di Giovanni di Francesco*, in "Ricerche di Storia dell'arte", LXXXIV, pp. 51-69.

C. SIMONI, *Cristoforo di Benedetto e qualche osservazione sulla pittura bolognese del secondo Quattrocento*, in "Il Carrobbio", XXX, pp. 77-93.

2005

Da Allegretto Nuzi a Pietro Perugino, a cura di G. Caioni, Firenze.

I dipinti della Pinacoteca Civica di Budrio. Secoli XIV-XIX, a cura di D. Benati, C. Bernardini, Bologna.

La Roma di Leon Battista Alberti. Architetti e umanisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento, catalogo della mostra di Roma, a cura di F.P. Fiore, A. Nesselrath, Milano.

Leonardo da Vinci, *Michelangelo and the Renaissance in Florence*, catalogo della mostra di Ottawa, a cura di D. Franklin, Ottawa.

G. AGOSTI, *Su Mantegna.* I. *La storia dell'arte libera la testa*, Milano.

E. BARILE, *Una lettera autografa di Bartolomeo Sanvito a Marco Antonio Morosini*, in "Arte Veneta", LXII, pp. 149-152.

F. CAGLIOTI, *L'Amore-Attis di Donatello, caso esemplare di un'iconografia 'd'autore'*, in *Il ritorno d'amore. L'Attis di Donatello restaurato*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di B. Paolozzi Strozzi, Firenze.

C. CAVALCA, *Francesco del Cossa a Firenze: tre ricami e la pala con l'Annunciazione di Dresda*, in "Nuovi Studi", IX-X, 11, pp. 39-67.

L. CAVAZZINI, *Donatello*, Roma-Firenze.

F. DALLA TUATA, *Istoria di Bologna: origini-1521*, 3 voll., ed. a cura di B. Fortunato, Bologna.

U. HEINEN, *Passion und Emotion*, in *Ansichten Christi: Christusbilder von der Antike bis zum 20. Jahrhundert*, a cura di R. Krischel, Köln, pp. 255-285.

E. KARET, P. WINDOWS, *The 'Antonio II Badile Album' of Drawings: a Reconstruction of an Early Sixteenth Century Collection*, in "Arte Lombarda", n.s., CXLV, 3, pp. 23-56.

R. LAUBER, *'Opera perfettissima'. Marcantonio Michiel e la 'Notizia d'opere di disegno'*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di B. Aikema, Venezia, pp. 77-116.

S. L'OCCASO, *Fonti archivistiche per le arti a Mantova tra Medioevo e Rinascimento (1382-1459)*, Mantova.

R. PINI, *Il mondo dei pittori a Bologna 1348-1430*, Bologna.

A. TAMBINI, *Spigolature sulla pittura di Imola tra Quattro e Cinquecento*, in "Studi romagnoli", LIII, pp. 41-55.

P. TOSETTI GRANDI, *Giovanni Marcanova in San Giovanni di Verdara a Padova*, in S*ulle pagine, dentro la Storia*, atti del convegno di Padova (2003), a cura di C. Bettella, Padova, pp. 27-32.

2006

Andrea Mantegna e i Gonzaga: Rinascimento nel Castello di San Giorgio, catalogo della mostra di Mantova, a cura di F. Trevisani, Milano.

Domenico di Paris e la scultura a Ferrara nel Quattrocento, a cura di V. Sgarbi, Milano.

Mantegna a Mantova. 1460-1506, catalogo della mostra di Mantova, a cura di M. Lucco, Milano.

Mantegna e le arti a Verona 1450-1500, catalogo della mostra di Verona, a cura di S. Marinelli, P. Marini, Venezia.

Mantegna e Padova. 1445-1460, catalogo della mostra di Padova, a cura di D. Banzato, A. De Nicolò Salmazo, A.M. Spiazzi, Milano.

L. ARMSTRONG, *A North Italian Drawing of Hercules and Antaeus in a German Incunable: Marco Zoppo (?) and Drawings in Renaissance Books*, in *Tributes to Jonathan J.G. Alexander. The Making and Meaning of Illuminated Medieval & Renaissance Manuscripts, Art & Architecture*, a cura di S. L'Engle, G.B. Guest, London, pp. 5-20.

E. BARILE, P.C. CLARKE, G. NORDIO, *Cittadini veneziani del Quattrocento. I due Giovanni Marcanova, il mercante e l'umanista*, Venezia.

E. BARILE [a], *La famiglia Marcanova attraverso sette generazioni*, in E. BARILE, P.C. CLARKE, G. NORDIO, *Cittadini veneziani*, cit., pp. 3-246.

E. BARILE [b], *Giovanni Marcanova e i suoi possibili incontri con Andrea Mantegna*, in *Mantegna e Padova*, cit., pp. 37-43.

B. BARTOLOMEO, *Il commento per l'edizione delle Rime di Niccolò Lelio Cosmico. Note sui proemi*, in *Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, a cura di L. Chines, Roma, pp. 1-18.

L. BERTOLINI, *Nouvelles perspectives sur le* De pictura *et sa réception*, in *Alberti: humaniste-architecte*, a cura di F. Choay, M. Paoli, Paris, pp. 33-45.

F. CAGLIOTI, *Altari eucaristici scolpiti del primo Rinascimento: qualche caso maggiore*, in *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVII secolo*, atti del convegno di

Firenze (2003), a cura di J. Stabenow, Venezia, pp. 53-89, 397-407.

A. DE NICOLÒ SALMAZO, *Andrea Mantegna e Padova. 1445-1460*, in *Mantegna e Padova*, cit., pp. 3-27.

I. FURLAN, *Su Mantegna scultore*, in *La scultura al tempo di Andrea Mantegna. Tra classicismo e naturalismo*, catalogo della mostra di Mantova, a cura di V. Sgarbi, Milano, pp. 35-45.

G. GUERZONI, *Apollo e Vulcano: i mercati artistici in Italia [1400-1700]*, Venezia.

H. HUBERT, *Filarete - Der Architekt als Tugendfreund*, in *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, a cura di J. Poeschke, T. Weigel, B. Kusch-Arnhold, Münster, pp. 31-54.

M. MAZZALUPI, *'Uno se parte dal Borgo… e va ad Ancona'. Piero della Francesca nel 1450*, in "Nuovi Studi", XI, 12, pp. 37-54.

P. MOTTURE, *Donatello a Padova. Pratica di bottega e scambio artistico*, in *Mantegna e Padova*, cit., pp. 109-119.

F. RAUSA, *Mantova, Mantegna e l'antichità classica*, in *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, a cura di R. Signorini, Cinisello Balsamo, pp. 159-171.

M. RICCI, *Un tesoro di libro. Il codice Marcanova della biblioteca estense universitaria*, in "Civiltà Mantovana", CXXII, pp. 105-115.

S. RONCHEY, *L'enigma di Piero. L'ultimo bizantino e la crociata fantasma nella rivelazione di un grande quadro*, Milano.

A. ROVETTA, *Tracce del 'doppio catalogo' di Giovanni Morelli nei manoscritti di Gustavo Frizzoni all'Ambrosiana: le collezioni milanesi*, in "Arte Lombarda", n.s., CXLVI-CXLVIII, 1-3, pp. 220-226.

G. TOSCANO, *Bartolomeo Sanvito e Gaspare da Padova, familiares et continuii commensales di Francesco Gonzaga*, in *Andrea Mantegna e i Gonzaga*, cit., pp. 102-111.

S. ZAMPONI, *Le metamorfosi dell'antico: la tradizione antiquaria veneta*, in *I luoghi dello scrivere da Francesco Petrarca agli albori dell'età moderna*, atti del convegno di Arezzo (2003), a cura di C. Tristano, M. Calleri, L. Magionami, Spoleto, pp. 37-67.

2006-2007

R. SCHOFIELD, G. CERIANI SEBREGONDI, *Bartolomeo Bon, Filarete e le case di Francesco Sforza a Venezia*, in "Annali di Architettura", XVIII-XIX, pp. 9-51.

2007

Arte francescana: tra Montefeltro e Papato 1234-1528, catalogo della mostra di Cagli, a cura di A. Marchi, A. Mazzacchera, Milano.

Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este, catalogo della mostra di Ferrara, a cura di M. Natale, Ferrara.

Dagli eredi di Giotto al primo Cinquecento, catalogo della mostra della Galleria Moretti, a cura di G. Caioni, Firenze.

La croce dipinta di Marco Zoppo e la cultura pierfrancescana a Bologna, catalogo della mostra di Bologna, a cura di M. Medica, D. Biagi Maino, Bologna.

Piero della Francesca e le corti italiane, catalogo della mostra di Arezzo, a cura di C. Bertelli, A. Paolucci, Milano.

G. BALDISSIN MOLLI, *In margine al centenario di Andrea Mantegna. Il problema dell'anno di nascita del pittore*, in "Il Santo", s. II, XLVII, 3, pp. 481-501.

C. BERTELLI, *Piero da Perugia a Roma*, in *Piero della Francesca*, cit., pp. 29-45.

D. BIAGI MAINO, *Marco Zoppo a Bologna*, in *La croce dipinta*, cit., pp. 23-27.

F. CAGLIOTI, *Desiderio da Settignano: i profili di eroi ed eroine del mondo antico*, in *Desiderio da*

Settignano. La scoperta della grazia nella scultura del Rinascimento, catalogo della mostra di Firenze, Parigi e Washington, a cura di M. Bormand, B. Paolozzi Strozzi, N. Penny, Milano, pp. 86-101.

L. CAVAZZINI, A. GALLI, *Scultori a Ferrara al tempo di Nicolò III*, in *Crocevia estense. Contributi per la storia della scultura a Ferrara nel XV secolo*, a cura di G. Gentilini, L. Scardino, Ferrara, pp. 7-88.

M. DAUMAS, *Au bonheur des mâles: Adultère et cocuage à la Renaissance 1400-1650*, Paris; trad. it., *Adulteri e cornuti. Storia della sessualità maschile tra Medioevo e modernità*, Bari, 2008.

D. GIONTA, *Marcanova*, *Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIX, Roma, pp. 476-482.

M. GUERRA, *Alberti a Bologna*, in *Alberti e la cultura del Quattrocento*, 2 voll., atti del convegno di Firenze (2004), a cura di R. Cardini, M. Regoliosi, Firenze, pp. 203-222.

M. MARCHIARO, *La decorazione numismatica nel codice della Historia Augusta Vitt. Em. 1004 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*, in "Atti della Accademia Nazionale dei Lincei", s. IX, XVIII, 1, pp. 81-96.

M. MEDICA, *L'ombra di Piero a Bologna. La pittura e la miniatura tra sesto e settimo decennio del Quattrocento*, in *La croce dipinta*, cit., pp. 3-21.

M. NATALE, G. SASSU, *In mostra*, in *Cosmè Tura*, cit., pp. 37-59.

A. PAOLUCCI, *Piero della Francesca a Rimini*, in *Piero della Francesca*, cit., pp. 47-51.

L.C.J. RIETVELD, *Il trionfo di Orfeo: la fortuna di Orfeo in Italia da Dante a Monteverdi*, Amsterdam.

G. TAMBA, *Ludovisi, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVI, Roma, pp. 456-457.

2008

Entre tradition et modernité. Peinture italienne des XIVe et XVe siècles, catalogo della mostra di Parigi, a cura di G. Sarti, Paris.

Giovanni Bellini, catalogo della mostra di Roma, a cura di M. Lucco, G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo.

Gli incunaboli della biblioteca del Seminario Vescovile di Padova, a cura di P. Gios, F. Toniolo, introduzione di G. Mariani Canova, Padova.

Italian painting c. 1330-1550. I. *National Gallery in Prague*; II. *Collections in the Czech Republic illustrated summary catalogue*, a cura di O. Pujmanová, Praha.

Mantegna 1431-1506, catalogo della mostra di Parigi, a cura di G. Agosti, D. Thiébaut, Milano.

Pittori ad Ancona nel Quattrocento, a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Milano.

Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo, catalogo della mostra di Trento, a cura di A. Bacchi, L. Giacomelli, Trento.

M. BARAUSSE, *Giovanni Bellini. I documenti*, in *Giovanni Bellini*, cit., pp. 327-359.

L. BELLOSI, *Giovanni Bellini e Andrea Mantegna*, in *Mantegna*, cit., pp. 103-109.

P. BENSI, *Gli esordi della pittura su tela in Italia attraverso le fonti medievali e rinascimentali*, in "Arte Lombarda", CLIII, 2, pp. 23-28.

F. CAGLIOTI [a], *Il 'Crocifisso' ligneo di Donatello per i Servi di Padova*, in "Prospettiva", 130-131, pp. 50-106.

F. CAGLIOTI [b], *Fifteenth-Century Reliefs of Ancient Emperors and Empresses in Florence: Production and Collecting*, in "Studies in the History Of Art", LXX, pp. 66-109.

G. CALANDRA DI ROCCOLINO, *Il Tempio Malatestiano di Rimini come 'invenzione' dell'antico nella medaglia di Matteo de' Pasti*, in "La Rivista di Engramma", 61-64, pp. 48-55.

A. CANOVA, *Mantegna invenit*, in *Mantegna*, cit., pp. 237-241.

A. CARRADORE, *Il polittico di Arzignano. Storia e devozione in un misterioso capolavoro della metà del*

Quattrocento, Vicenza.

L. CAVAZZINI, A. GALLI, *Padova cruciale*, in *Mantegna*, cit., pp. 55-60.

A. DE MARCHI, *Ancona, porta della cultura adriatica: una linea pittorica, da Andrea de' Bruni a Nicola di maestro Antonio*, in *Pittori ad Ancona*, cit., pp. 16-95.

M. FAIETTI [a], *Disegni italiani a penna del Quattrocento. Forme e significati*, in *Le tecniche del disegno rinascimentale: dai materiali allo stile*, atti del convegno di Firenze (2008), a cura di M. Faietti, L. Melli, A. Nova, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", LII, pp. 45-72.

M. FAIETTI [b], *L'alfabeto degli artisti*, in *Linea I. Grafie di immagini tra Quattrocento e Cinquecento*, a cura di M. Faietti, G. Wolf, Venezia, pp. 227-245.

F. FREZZATO, *Wege der Forschung zu Cennino Cennini: von den biographischen Daten zur Bestimmung des 'Libro dell'Arte'*, in *Fantasie und Handwerk: Cennino Cennini und die Tradition der Toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, catalogo della mostra di Berlino, a cura di W.D. Löhr, S. Weppelmann, München, pp. 133-139

D.A. LINES, *Leon Battista Alberti e lo Studio di Bologna negli anni Venti*, in *La Vita e il mondo di Leon Battista Alberti*, 2 voll., atti del convegno di Genova (2004), a cura di M. Aguzzoli, E. Calandra, F. Cerchiari, V. Ghizzi, Firenze, pp. 377-395.

G. RINALDI, *Antichità classiche e rinascimento italiano: l'uso documentario delle fonti numismatiche nel manoscritto dell'Historia Augusta 'vitt. em. 1004'*, in *Associazione Culturale Italia Numismatica. Quaderno di Studi III*, Formia, pp. 25-60.

F. TONIOLO, *Oro e colori sulla porpora: valenze antiquarie e risonanze simboliche di una scelta esemplare*, in *Il libro d'ore Durazzo, volume di commento*, a cura di A. De Marchi, Modena.

2009

Emozioni in terracotta. Guido Mazzoni. Antonio Begarelli. Sculture del Rinascimento emiliano, catalogo della mostra di Modena, a cura di G. Bonsanti, F. Piccinini, Modena.

From Botticelli to Titian. Two Centuries of Italian Masterpieces, catalogo della mostra di Budapest, a cura di D. Sallay, V. Tátrai, A. Vécsey, Budapest.

Il Rinascimento italiano nella Collezione Rothschild del Louvre, catalogo della mostra di Firenze, a cura di C. Loisel, Firenze.

The Alana Collection. Italian Paintings from the 13th to 15th century, I, a cura di M. Boskovits, Firenze.

G. AGOSTI, *Un amore di Giovanni Bellini*, Milano.

L. BOREAN, *Il caso Manfrin*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di L. Borean, S. Mason, Venezia, pp. 193-216, 230-232.

C. CAVALCA, *Appunti sulla presenza di opere dei Vivarini a Bologna*, in "Nuovi Studi", XIII, 14, pp. 39-59.

Z. CSEHY, *Parodia virgiliana: oppositio in imitando*, in "Camoenae Hungaricae", VI, pp. 19-27.

A.C. DE LA MARE, L. NUVOLONI, *Bartolomeo Sanvito. The Life & Work of a Renaissance Scribe*, a cura di A. Hobson, C. De Hamel, Paris.

A. DE MARCHI, *Le Triptyque de San Zeno de Vérone et sa prédelle*, in *Mantegna. La prédelle de San Zeno de Vérone, 1457-1459*, catalogo della mostra di Tours, a cura di P. Le Leyzour, Cinisello Balsamo.

G. GENTILINI, *La 'rinascita della terracotta', trent'anni dopo*, in *Il cotto dell'Impruneta. Maestri del Rinascimento e le fornaci di oggi*, catalogo della mostra di Impruneta, a cura di R. Caterina Proto Pisani, G. Gentilini, Firenze, pp. 45-56.

M. GIGANTE, *L'epigramma e il fiore degli epigrammi*, in *Il rinnovamento umanistico della poesia.*

L'epigramma e l'elegia, a cura di R. Cardini, D. Coppini, Firenze, pp. 1-14.

P. LEE ROBERTS, *Corpus of Early Italian Paintings in North American Public Collections, The South*, I, Athens.

U. PFISTERER, *I libri di Filarete*, in "Arte Lombarda", n.s., CLV, 1, pp. 97-110.

R. SKWIRBLIES, *Ein Nationalgut, auf das jeder Einwohner stolz sein dürft. Die Sammlung Solly als Grundlage der Berliner Gemäldegalerie*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", LI, pp. 69-99.

L. SYSON, *Reflections on the Mantegna Exhibition in Paris*, in "The Burlington Magazine", CLI, 1277, pp. 526-535.

2010

Andrea Mantegna. Impronta del genio, 2 voll., atti del convegno di Padova, Verona e Mantova (2006), a cura di R. Signorini, V. Rebonato, S. Tammaccaro, Firenze.

*Angeli. Volti dell'invisibil*e, catalogo della mostra di Illegio, a cura di S. Castri, Torino.

Da Jacopo della Quercia. Le arti a Siena nel primo Rinascimento, catalogo della mostra di Siena, a cura di M. Seidel, Milano.

Mantegna e Roma. L'artista davanti all'antico, a cura di T. Calvano, C. Cieri Via, L. Ventura, Roma.

D. BANZATO, *Padova 1445-1460. Opere a confronto*, in *Andrea Mantegna*, cit., I, pp. 73-97.

R. BELLUCCI, C. FROSININI, *'Di greco in latino'. Considerazioni sull'underdrawing di Giotto come modello mentale*, in *L'officina di Giotto. Il restauro della Croce di Ognissanti*, a cura di M. Ciatti, Firenze, pp. 167-177.

L. BERTOLINI [a], *Ancora su Alberti e Filarete: per la fortuna del De pictura volgare*, in *Gli antichi e i moderni studi in onore di Roberto Cardini*, a cura di L. Bertolini, D. Coppini, I, pp. 125-166.

L. BERTOLINI [b], *Le date di Sforzinda: il tempo del racconto nel trattato di architettura del Filarete*, in *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, a cura di M.A. Terzoli, A. Asor Rosa, G. Inglese, Roma, II, pp. 137-156.

S.J. CAMPBELL, *L'agiografia di Mantegna*, in *Mantegna e Roma*, cit., pp. 421-449.

B. DEGENHART, A. SCHMITT, *Corpus der Italienischen Zeichnungen 1300-1450.* III. *Verona.* 3. *Badile Album*, München.

M. FAIETTI [a], *Andrea Mantegna e i segni dell'antico*, in *Mantegna e Roma*, cit., pp. 193-218.

M. FAIETTI [b], *Il segno di Andrea Mantegna*, in *Andrea Mantegna*, cit., I, pp. 15-44.

A. GALLI, *Vocazione e prime esperienze di Antonio di Cristoforo e Niccolò Baroncelli, scultori fiorentini a Ferrara*, in "Prospettiva", 139-140, pp. 35-57.

F. MAGANI, *La terracotta della cappella Ovetari*, in *Andrea Mantegna*, cit., I, pp. 99-135.

G. ROMANO, *Mantegna incisore*, in "Artibus et Historiae", XXXI, 62, pp. 131-135.

F. ROSSI, *Maestro Artemio: un eccentrico pittore mantegnesco a Verona*, in *Andrea Mantegna*, cit., I, pp. 439-459.

M. RUFFINI, *La prima ricezione de 'Le Vite'. Postille venete alla Torrentiniana*, in *Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione*, a cura di K. Burzer, C. Davis, S. Feser, A. Nova, Venezia, pp. 183-190.

M. TOFFANELLO, *Le arti a Ferrara nel Quattrocento. Gli artisti e la corte*, Ferrara.

P. TOSETTI-GRANDI, *Andrea Mantegna, Giovanni Marcanova e Felice Feliciano*, in *Andrea Mantegna*, cit., I, pp. 273-361.

2011

Figure, memorie, spazio. Disegni da fra' Angelico a Leonardo, catalogo della mostra di Londra e Firenze, a cura di H. Chapman, M. Faietti, Firenze.

L'arte confiscata. Acquisizione postunitaria del patrimonio storico-artistico degli enti religiosi soppressi nella provincia di Pesaro e Urbino (1861-1888), a cura di B. Cleri, C. Giardini, Ancona.

Tableaux et Dessins du XVe au XIXe siècle. Galerie Nathalie Motte Masselink, Paris.

The Alana Collection. Italian Paintings and Sculptures from the Fourteenth to Sixteenth Century, II, a cura di M. Boskovits, Firenze.

L.B. ALBERTI, *De pictura* (redazione volgare), ed. a cura di L. Bertolini, Firenze.

S. AVERY-QUASH, *The Travel Notebooks of Sir Charles Lock Eastlake*, 2 voll., Huddersfield.

E. BACCHIELLI, *La Pinacoteca Civica di Pesaro*, in *L'arte confiscata*, cit., pp. 112-117.

L. BERTOLINI, *Premessa*, in *De pictura (redazione volgare*), ed. a cura di L. Bertolini, Firenze, pp. 37-58.

A. BUITONI, *Il diario di Gasparo Nadi e l'arte a Bologna nella seconda metà del Quattrocento*, in "Strenna storica bolognese", LXI, pp. 47-91.

V. BUONOCORE, *Alvise Vivarini rivisitato. Problemi di committenza (Parte I)*, in "Arte Cristiana", XCIX, pp. 81-94.

F. CAGLIOTI, *Andrea del Verrocchio e i profili di condottieri antichi per Mattia Corvino*, in *Italy and Hungary: Humanism and Art in the Early Renaissance*, atti del convegno di Firenze (2007), a cura di P. Farbaky, L.A. Waldman, Milano, pp. 505-551.

C. GIARDINI, *Il lupo e l'agnello. Confische, soppressioni, devoluzioni e tutela del patrimonio storico artistico ecclesiastico in provincia di Pesaro e Urbino al tempo dell'Unità d'Italia (1861-1898)*, in *L'arte confiscata*, cit., pp. 35-69.

A. MARKHAM SCHULZ, *Woodcarving and Woodcarvers in Venice, 1350-1550*, Firenze.

G. ROMANO, *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo e Bramantino*, Milano.

2012

Giovanni Bellini. Dall'icona alla storia, catalogo della mostra di Milano, a cura di A. De Marchi, A. Di Lorenzo, L. Galli Michero, Torino.

Gli angeli della Pietà. Intorno a Giovanni Bellini, catalogo della mostra di Rimini, a cura di M. Bona Castellotti, M. Pulini, Torino.

Il bel dipingere. Dipinti e disegni emiliani dal XV al XIX secolo, catalogo della mostra di Bologna, a cura di D. Benati, Bologna.

Il segreto dei segreti. I Tarocchi Sola Busca e la cultura ermetico-alchemica tra Marche e Veneto alla fine del Quattrocento, catalogo della mostra di Milano, a cura di L.P. Gnaccolini, Milano.

F.M. BACCI, *Ritratti di Imperatori e profili all'antica. Scultura del Quattrocento nel Museo Stefano Bardini*, a cura di A. Nesi, saggio e schede di F.M. Bacci, Firenze.

D. BENATI, *Oltre l'*Officina ferrarese*: la riscoperta del Rinascimento a Bologna*, in "Paragone", LXII, 743-745, pp. 38-55.

G.A. CALOGERO, *Tommaso Garelli nel Rinascimento bolognese*, in "Nuovi Studi", XVII, 18, pp. 83-99.

A. DE MARCHI, *Im Laufe der Zeit*: *la 'Pietà' di Giovanni Bellini*, in *Giovanni Bellini*, cit., pp. 17-31.

A.J. ELEN, *Drawing Evolution or Revolution? From Workshop Model-Book to Personal Sketch-Book*, in *From Pattern to Nature in Italian Renaissance Drawing: Pisanello to Leonardo*, atti del convegno di Firenze (2011), a cura di M.W. Kwakkelstein, L. Melli, Firenze, pp. 35-50.

L.P. GNACCOLINI, *Il segreto dei segreti. I Tarocchi Sola Busca e la cultura ermetico-alchemica tra Marche e Veneto alla fine del Quattrocento*, in *Il segreto dei segreti*, cit., pp. 15-59.

G. GULLINO, *Morosini, Marcantonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVII, Roma, pp. 143-145.

V. MOSSO, *Giovanni Francesco da Rimini. Un percorso fra tradizione e rinnovamento nella pittura*

italiana di metà Quattrocento, tesi di dottorato, Università di Bologna.

S. VITALI, *L'impotenza delle corde: la perdita di Euridice e la morte di Orfeo*, in *Il dolce potere delle corde: Orfeo, Apollo, Arione e Davide nella grafica tra Quattro e Cinquecento*, a cura di S. Pollack, Firenze, pp. 117-123.

2013

Da Donatello a Lippi. Officina pratese, catalogo della mostra di Prato, a cura di A. De Marchi, C. Gnoni Maravelli, Milano.

La basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Pantheon della Serenissima, a cura di G. Pavanello, Venezia.

La primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze, 1400-460, catalogo della mostra di Firenze, a cura di B. Paolozzi Strozzi, M. Bormand, Firenze.

M. ASOLATI, C. CRISAFULLI, E. FARESIN, R. MENEGHELLO, G. SALEMI, *La «sciagurata maniera» di Filarete nella medaglia per Giulio Cesare: dai prototipi classici alla caratterizzazione tridimensionale*, in "Quaderni ticinesi di numismatica e antichità classiche", XLII, pp. 301-327.

J.R. BANKER, *Documenti fondamentali per la conoscenza della vita e dell'arte di Piero della Francesca*, Selci-Lama.

G.A. CALOGERO, *Nuove ricerche sulla pala di Pesaro di Marco Zoppo*, in "Paragone", LXIV, 765, pp. 3-21.

C. CAVALCA, *La pala d'altare a Bologna nel Rinascimento. Opere, artisti e città 1450-1500*, Cinisello Balsamo.

M. MAZZALUPI, *Un caso di metodo: gli affreschi di Prato e la giovinezza di Paolo Uccello*, in *Da Donatello a Lippi*, cit., pp. 65-75.

M. MIGLIO, *Niccolò V, papa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVIII, Roma, pp. 363-370.

P. MOTTURE, *Looking Afresh. Reviewing Italian Renaissance Sculpture for the V&A's Medieval & Renaissance Galleries*, in *Carvings, Casts & Collectors: The Art of Renaissance Sculpture*, a cura di P. Motture, E. Jones, D. Zikos, London, pp. 16-31.

I. NEGRETTI, *Appendice documentaria*, in C. CAVALCA, *La pala d'altare*, cit., pp. 371-393.

A. PEDERSOLI, *Galleria delle immagini di Giovanni VIII Paleologo: un aggiornamento*, in "La Rivista di Engramma", 103-106, pp. 46-49.

2014

Giovanni Bellini. La nascita della pittura devozionale umanistica. Gli studi, catalogo della mostra di Milano, a cura di E. Daffra, S. Bandera Bistoletti, Milano.

Giovanni da Modena. Un pittore all'ombra di San Petronio, catalogo della mostra di Bologna, a cura di D. Benati, M. Medica, Cinisello Balsamo.

La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento, catalogo della mostra di Firenze, a cura di A. Tartuferi, G. Tormen, Firenze.

A. ANGELINI, *Piero della Francesca*, Milano.

J.R. BANKER, *Piero della Francesca. Artist and Man*, Oxford.

F. CAGLIOTI, *Donatello misconosciuto: il 'San Lorenzo' per la Pieve di Borgo San Lorenzo*, in "Prospettiva", 155-156, pp. 2-99.

M. CERIANA, *Ancora su Giovanni Bellini e la scultura. Il tema dell'Imago Pietatis*, in *Giovanni Bellini*, cit., pp. 83-90.

A. DE MARCHI, *Giovanni Bellini, Andrea Mantegna e la tenerezza della Madre*, in *Giovanni Bellini*, cit., pp. 73-82.

F.P. DI TEODORO, *Pacioli, Luca*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXX, Roma, pp. 163-169.

A. GALLI, *La sorte dei Pollaiolo*, in *Antonio e Piero del Pollaiolo. 'Nell'argento e nell'oro, in pittura e nel bronzo'*, catalogo della mostra di Milano, a cura di A. Di Lorenzo, A. Galli, Milano, pp. 25-77.

J. GUDELJ, *The Triumph and the Threshold Ciriaco d'Ancona and the Renaissance Discovery of the Ancient Arch*, in "Roma moderna e contemporanea", XXII, 2, pp. 159-176.

E. KARET, *The Antonio II Badile Album of Drawings: The Origins of Collecting Drawings in Early Modern Northern Italy*, Farnham.

D. LUCIDI, *Niccolò Baroncelli tra Firenze, Padova e Ferrara: due rilievi in terracotta ed altre aggiunte*, in "Commentari d'Arte", XX, 58-59, pp. 34-52.

Á. MIKÓ, *Amanuensi, miniatori e legatori alla corte reale di Buda: note sui problemi della Biblioteca corviniana*, in *Mattia Corvino e Firenze. Arte e umanesimo alla corte del re di Ungheria*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di P. Farbaky, D. Pócs, Firenze, pp. 308-313.

L. NUVOLONI, *Bartolomeo Sanvito e i suoi artisti nella Padova dei primi anni Sessanta del Quattrocento*, in *Il codice miniato in Europa. Libri per la chiesa, per la città, per la corte*, a cura di G. Mariani Canova, A. Perriccioli Saggese, Padova, pp. 493-508.

M. PONTONE, *Giovanni Bellini e Raffaele Zovenzoni. Un sodalizio artistico e letterario nella Venezia del Quattrocento*, in *Giovanni Bellini*, cit., pp. 91-95.

2015

Galleria Nazionale dell'Umbria. Catalogo generale. I. *Dipinti e sculture dal XIII al XV secolo*, a cura di V. Garibaldi, Perugia.

The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti, a cura di C.B. Strehlke, M. Brüggen Israëls, Milano.

F. CAGLIOTI, L. CAVAZZINI, A. GALLI, N. ROWLEY, *Reconsidering the Young Donatello*, in "Jahrbuch Der Berliner Museen", LXXV, pp. 15-45.

S. CASU, *Speculum Principis. Notes on Two Plaquettes by Filarete*, in "The Medal", LXVI, pp. 38-49.

R. GLASS, *Filarete and the Invention of the Renaissance Medal*, in "The Medal", LXVI, pp. 26-37.

J. GUDELJ, *Dialoghi quattrocenteschi: Arco dei Sergii nell'interpretazione di Jacopo Bellini*, in *Scripta in honorem Igor Fisković: Zbornik povodom sedamdesetog rođendana*, a cura di M. Jurković, P. Marković, Zagreb, pp. 283-290.

J. MARCIARI, *Italian, Spanish and French Paintings before 1850 in the San Diego Museum of Art*, San Diego.

F. MASSACCESI, *Giovanni da Modena and the Relaunch of the Vita-Panel in the Quattrocento*, in "Predella", 9, pp. 65-75.

C. SCHMIDT ARCANGELI, *Giovanni Bellini e la pittura veneta a Berlino. Le collezioni di James Simon e Edward Solly alla Gemäldegalerie*, Verona.

M. VINCO, *Pizzolo Nicolò (Niccolò) di Pietro di Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIV, Roma, pp. 368-375.

2016

Il Paradiso riconquistato. *Trame d'oro e colore nella pittura di Michele Giambono*, catalogo della mostra di Venezia, a cura di M. Ceriana, V. Poletto, T. Franco, Venezia.

I Vivarini. Lo splendore della pittura tra Gotico e Rinascimento, catalogo della mostra di Conegliano, a cura di G. Romanelli, Venezia.

La Galleria di Palazzo Cini. Dipinti, sculture, oggetti d'arte, a cura di A. Bacchi, A. De Marchi, Venezia.

Piero della Francesca. Indagine su un mito, catalogo della mostra di Forlì, a cura di A. Paolucci, D.

Benati, F. Dabell, F. Mazzocca, P. Refice, U. Tramonti, Cinisello Balsamo.

B. AGOSTI, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle Vite*, Milano.

G.A. CALOGERO, *Il polittico di San Clemente di Agostino De Marchi e Marco Zoppo: documenti, cronologia, stile*, in "Prospettiva", 163-164, pp. 28-49.

M. CERIANA, *'Paradisi' veneziani. Michele Giambono, Giovanni d'Alemagna e Antonio Vivarini*, in *Il paradiso*, cit., pp. 39-87.

C. GIARDINI, *Intorno alle vicende storico artistiche di un capolavoro. la 'Sacra Conversazione' di Marco Zoppo tra Pesaro, Berlino e Baltimora*, in *Arte venduta. Mercato, diaspora e furti nelle Marche in età moderna e contemporanea*, a cura di B. Cleri, C. Giardini, Ancona, pp. 69-96.

G. MASI, *La riscoperta della tragedia greca nella Firenze del Rinascimento*, in *Comico e tragico nella vita del Rinascimento*, atti del convegno di Chianciano e Pienza (2014), a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze, pp. 125-145.

G. POLDI, *Il disegno sottostante di Giambono. Evoluzioni e questioni aperte*, in *Il paradiso*, cit., pp. 111-119.

2017

F. CAGLIOTI, *'Falsi' veri e 'falsi' falsi nella scultura italiana del Rinascimento*, in *Il falso, specchio della realtà*, a cura di A. Ottani Cavina, M. Natale, Torino, pp. 105-156.

G.A. CALOGERO, *'Non tanto per el guadagno quanto per l'onore'. Marco Zoppo, le corti italiane e gli umanisti*, in "Intrecci d'Arte", VI, pp. 1-29.

M. CENTANNI, *Fantasmi dell'antico. La tradizione classica nel Rinascimento*, Rimini.

P. FORTINI BROWN, *'Under our Dominion and Faith': Marin Sanudo, Istria, and Venice's Classical Past*, in *Dialogo. Studi in memoria di Angela Caracciolo Aricò*, a cura di E. Bocchia, Z. Fabbris, C. Frison, R. Pesce, Venezia, pp. 149-176.

A. MARKHAM SCHULZ, *Francesco Squarcione and his School, with an Addendum on the Ovetari Altarpiece*, in "Ricche Minere", IV, 8, pp. 23-53.

A. TUGNOLI, *Sala, Giovanni Gaspare da*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIX, Roma, pp. 640-643.

2018

Galleria metallica. Ritratti e imprese dal medagliere estense, catalogo della mostra di Modena, a cura di F. Fischietti, G. Zaccariotto, Modena.

Mantegna & Bellini, catalogo della mostra di Londra e Berlino, a cura di C. Campbell, D. Korbacher, N. Rowley, S. Vowles, London.

L. BOREAN, *La Galleria Manfrin a Venezia. L'ultima collezione d'arte della Serenissima*, Udine.

G.A. CALOGERO, *Intorno a un polittico di Tommaso Garelli: qualche precisazione e una nuova aggiunta*, in "Paragone", LXIX, 817, pp. 25-35.

C. CAVALCA, *Luis de Fuente Encalada e il polittico firmato da Marco Zoppo nel Real Collegio di Spagna: un committente castigliano a Bologna, a metà Quattrocento*, in *Domus Hispanica. El Real Colegio de España y el cardenal Gil de Albornoz en la historia del arte*, a cura di M. Parada López de Corselas, Bologna, pp. 321-345.

G. DEL MONACO, *Simone di Filippo detto 'dei Crocifissi'. Pittura e devozione nel secondo Trecento bolognese*, Padova.

A. DE MARCHI [a], *Mantegna/Bellini: Invention versus Poetry*, in *Mantegna & Bellini*, cit., pp. 29-39.

A. DE MARCHI [b], *Favole antiche addomesticate. Il Rinascimento privato dei veronesi*, in M. VINCO, *Cassoni*, cit., pp. 11-17.

L.P. GNACCOLINI, *L'uomo divino Ludovico Lazzarelli tra il mazzo Sola Busca e i 'Tarocchi del Mantegna', con una proposta per Lazzaro Bastiani*, Milano.

P. MALGOUYRES, *Giovanni Boldù, peintre vénitien et médailleur ferrarais*, in *Saggi di Medaglistica*, a cura di A. Savio, A. Cavagna, Milano, pp. 19-36.

O. PICCOLO, L. MASCHERETTI, *Opere d'arte perdute e ritrovate. Cavalcaselle in visita alle collezioni Abati, Albani-Noli e Frizzoni a Bergamo e Bellagio*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", XLII, pp. 61-97.

N. ROWLEY, *Between Mantegna and Bellini: Marco Zoppo and the Invention of the Sacra Conversazione*, in *Mantegna & Bellini*, cit., pp. 170-179.

G. RUSSO, *Lazzaro Bastiani prima del 1480*, in "Paragone", LXIX, 825, pp. 3-17.

M. VINCO, *Cassoni. Pittura profana del Rinascimento a Verona*, Milano.

G. ZACCARIOTTO, *Riordino del medagliere estense*, in "Studi di Memofonte", XX, pp. 162-180.

E. ZAPPASODI, *Sorores reclusae. Spazi di clausura e immagini dipinte in Umbria fra XIII e XIV secolo*, Firenze.

2019

Andrea Mantegna. Rivivere l'antico. Costruire il moderno, catalogo della mostra di Torino, a cura di S. Bandera, H. Burns, V. Farinella, Venezia.

La grazia dell'arte. Collezione Grimaldi Fava. Sculture rilievi e oggetti d'arte, a cura di G. Gentilini, Cinisello Balsamo.

Raffaello e gli amici di Urbino, catalogo della mostra di Urbino, a cura di S. Ginzburg, B. Agosti, Firenze.

Rinascimento visto da Sud. Matera, l'Italia meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500, catalogo della mostra di Matera, a cura di D. Catalano, M. Ceriana, P. Leone de Castris, M. Ragozzino, Napoli.

Verrocchio, il maestro di Leonardo, catalogo della mostra di Firenze, a cura di F. Caglioti, A. De Marchi, Venezia.

G.A. CALOGERO [a], *Il problema della pala Gattamelata e gli esordi di Giovanni Bellini*, in "Paragone", LXX, 835, pp. 3-31.

G.A. CALOGERO [b], *La tela della Compagnia dei Lombardi e la cultura artistica di Tommaso Garelli nel 1466*, in *L'antica Compagnia dei Lombardi in Bologna: un passato presente*, catalogo della mostra di Bologna, a cura di S. Battistini, M. Medica, Cinisello Balsamo, pp. 57-71.

C. CENNINI, *Il Libro dell'arte*, edizione critica e commento linguistico a cura di V. Ricotta, Milano.

A. DE MARCHI, *Cofani in gesso dorato, graniti e policromi: una manifattura variopinta per una Perugia nostalgica del gotico*, in *L'autunno del Medioevo in Umbria. Cofani nuziali in gesso dorato e una bottega perugina dimenticata*, a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Cinisello Balsamo, pp. 81-117.

A. GALLI, F. SIDDI, *Antonio del Pollaiolo e il Parato di San Giovanni*, in *'Segni di maraviglia'. I ricami su disegno del Pollaiolo per il Parato di San Giovanni. Atlante fotografico. Storia e restauro*, a cura di M. Ciatti, S. Conti, R. Filardi, L. Triolo, Firenze, pp. 55-71.

M. MAZZALUPI, *Giovanni di Tommasino Crivelli: pittori a Perugia alla metà del Quattrocento e un'ipotesi per il Maestro dell'Annunciazione Campana*, in *L'autunno del Medioevo in Umbria. Cofani nuziali in gesso dorato e una bottega perugina dimenticata*, catalogo della mostra di Perugia, a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Cinisello Balsamo, pp. 57-79.

V. RICOTTA, *Introduzione*, in C. CENNINI, *Il Libro dell'arte*, cit., pp. 21-39.

J. SPICER, *The Abduction of Helen: A Monumental Series Celebrating the Wedding of Caterina Corner in 1468*, in "The Journal of the Walters Art Museum", LXXIV (https://journal.thewalters.org/volume/74/essay/the-abduction-of-helen-venetian-spalliere-celebr

ating-the-wedding-of-catarina-corner-1468/).

2020

A nostra immagine. Scultura in terracotta del Rinascimento da Donatello a Riccio, catalogo della mostra di Padova, a cura di A. Nante, C. Cavalli, A. Galli, Verona.

Il polittico Griffoni rinasce a Bologna. La riscoperta di un capolavoro, catalogo della mostra di Bologna, a cura di M. Natale, C. Cavalca, Cinisello Balsamo.

F. CAGLIOTI, *Donatello e la terracotta*, in *A nostra immagine*, cit., pp. 35-65.