

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN  
**ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE**

Ciclo XXVI

**Settore Concorsuale di afferenza: 10/B1**

**Settore Scientifico disciplinare: L-ART/01**

TITOLO TESI

**MARCO ZOPPO E IL RINASCIMENTO TRA L'EMILIA E IL  
VENETO**

**Presentata da: GIACOMO ALBERTO CALOGERO**

**Coordinatore Dottorato**

**GUGLIELMO PESCATORE**

**Relatore**

**DANIELE BENATI**

**Esame finale anno 2014**

# Indice

1. M° Marcho fiolo (de) Ser Antonio di Ruziero depintore da Zento
2. Su una possibile formazione bolognese
3. Da Bologna a Padova per imparare a «pingere in recenti»
4. Francesco Squarcione e la sua bottega: tra mito e storia
  - 4.a. I «discipuli» dello «studium» di Squarcione
  - 4.b. Il “caso” Squarcione
  - 4.c. Le fonti
  - 4.d. I documenti e la storia
5. Squarcione e lo “squarcionismo”: una genealogia critica
6. Zoppo e suoi rapporti con le corti d’Italia e gli umanisti
7. La pittura a Padova intorno alla metà del Quattrocento

# Il primo tempo di Marco Zoppo tra L'Emilia e il Veneto

## *1. M° Marcho fiolo (de) Ser Antonio di Ruziero depintore da Zento*

La ricostruzione della vicenda biografica e artistica di Marco Ruggeri detto lo Zoppo non può contare, purtroppo, su molti dati d'archivio. Nonostante permangano vaste zone d'ombra, esistono comunque degli appigli sicuri che permettono di chiarire, se non altro, alcuni momenti cruciali del suo percorso. Innanzitutto, conosciamo con certezza il luogo e la data di nascita dell'artista: grazie ai documenti riscoperti da Vittorio Lazzarini e Iginio Benvenuto Supino, sappiamo infatti che Zoppo nacque a Cento tra il 1432 e il 1433<sup>1</sup>. Si tratta di un'informazione anagrafica di non scarsa importanza, poiché testimonia la sua appartenenza alla stessa generazione di artisti come Andrea Mantegna o Francesco del Cossa, ossia di coloro che giocarono un ruolo determinante nello sviluppo del primo Rinascimento in nord Italia e con i quali lo stesso Zoppo entrò in stretto contatto.

Il secondo documento di cui disponiamo, rintracciato da Luigi Samoggia, getta invece una luce inaspettata sulla prima attività del pittore, che rimane per molti versi insondabile. Risulta infatti che il 18 giugno del 1452 i responsabili della Compagnia di Santa Maria Pieve di Cento pagassero 16 lire a

«M° Marcho fiolo (de) Ser Antonio di Ruziero depintore da Zento per indorare e per fatura de la Nostra Dona de la chompagnia nostra»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> La data di nascita di Zoppo si desume, orientativamente, dall'atto di adozione stipulato il 24 maggio 1455 con Francesco Squarcione a Padova, in fondo al quale si precisa l'età di Marco: «etate annorum viginti trium» (LAZZARINI-MOSCHETTI 1908, p. 152 doc. XXXVIII); Il luogo di nascita, Cento, è nota grazie al documento ritrovato da SUPINO (1925, p. 131).

<sup>2</sup> SAMOGGIA 1993, pp. 34-37.

Le qualifiche di “magister” e “depintore” dichiarano che Zoppo, a una data ben precedente al suo ingresso nella bottega padovana di Squarcione, era un artista già formato e in grado di operare in piena autonomia.

Non meno interessante si rivela poi il fatto che egli fosse figlio di Ser Antonio Ruggeri, notaio attivo a Cento, ma certamente originario di Bologna<sup>3</sup>. Questo spiega perché Zoppo, seppur centese di nascita, dichiarasse con orgogliosa insistenza la propria provenienza bolognese nelle firme apposte su vari dipinti eseguiti nel corso della sua carriera. Non possediamo molti elementi per stabilire dove abbia avuto luogo il primo apprendistato dell’artista, se nella nativa Cento o nella vicina Bologna. Un indizio in tal senso può essere però rintracciato proprio nell’atto di adozione da parte di Francesco Squarcione, stipulato il 24 maggio del 1455 nello studio padovano del notaio bolognese Benedetto di Bonfiglio. Nel documento Zoppo viene infatti definito «de civitate Bononie»<sup>4</sup>. È inoltre difficile credere che nella piccola e periferica Cento egli potesse acquisire quelle «multiplices virtutes et ingenii perspicitatem in exercitio pictorie» che convinsero lo stesso Squarcione ad accoglierlo nella propria bottega come figlio adottivo ed erede universale.

Per quel che può valere, una traccia di una possibile formazione bolognese di 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 Zoppo è segnalato tra i discepoli di Lippo di Dalmasio. È fin troppo evidente che l’inverosimile discendenza da Lippo<sup>5</sup>, a cui Malvasia conferiva l’iperbolico ruolo di patriarca quattrocentesco della scuola bolognese, avesse la funzione di assegnare a Zoppo un preciso *pedigree* felsineo. Tanto più che il canonico mostra di non ignorare l’alunnato del pittore presso lo Squarcione, per il quale si affida alle parole di Vasari, «che ne disse pur qualche poco nella Vita [...] del Mantegna». Non per nulla, Malvasia si rammarica degli antichi scrittori bolognesi

---

<sup>3</sup> *IVI*, pp. 32-35

<sup>4</sup> LAZZARINI-MOSCHETTI 1908, p. 149 doc. XXXVIII.

<sup>5</sup> Sarà appena il caso di ricordare che l’attività di Lippo di Dalmasio è documentata, tra Pistoia e a Bologna, dal 1377 al 1410 (FILIPPINI, ZUCCHINI 1947, pp. 153-161).

«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' scarpinelli»<sup>6</sup>.

Nella linea evolucionistica tracciata dall'autore della *Felsina*, Zoppo ricopre anzi 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 dissotterarsi statue, a procurare formati rilievi, a dilettersi 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»<sup>7</sup>.

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

«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»<sup>8</sup>.

L'importanza di Zoppo era poi assicurata dalla sua capacità di fare scuola e di imprimere dunque un segno anche sui successivi sviluppi dell'arte bolognese. Basandosi sulla testimonianza di Baldi, Malvasia sostiene infatti che «gli allievi

---

<sup>6</sup> MALVASIA 2012 [1678], p. 262.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 254

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 264

suoi furono molti» e a riprova ne cita due: l'enigmatico Giacomo Forte<sup>9</sup>, «che lavorò molto in compagnia del Maestro» e soprattutto l'eroe nazionale Francesco Francia, «per sé solo bastante a rendere immortale il nome di Marco»<sup>10</sup>.

Che Francia fosse un “creato” di Zoppo è una notizia quasi certamente inattendibile, che fa il paio con l'asserito discepolato dello stesso Marco presso Lippo di Dalmasio. Si tratta piuttosto del classico caso di filogenesi arbitraria e puramente retorica a cui gli scrittori municipali ricorrono con una certa frequenza. Detto ciò, le pagine di Malvasia costituiscono di fatto la prima affermazione dell'appartenenza bolognese di Zoppo, di cui il canonico poteva trovare conferma nelle iscrizioni apposte 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 Bologna opus*»<sup>11</sup>.

Chi sia davvero il primo maestro di Zoppo non è dato sapere. Samoggia ha suggerito con molta cautela che possa trattarsi di quel Severo da Bologna che Malvasia inseriva a sua volta tra i discepoli di Lippo<sup>12</sup>. Si tratta di un assunto indimostrabile, non solo perché di questo Saverio non sappiamo quasi nulla, ma perché dello stesso Zoppo non è rimasta alcuna prova pittorica precedente al suo

---

<sup>9</sup> Giacomo Forte è ricordato, come «compagno e imitatore» dello Zoppo, anche da Lanzi: «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 del Codice Isoldiano (il sonetto è pubblicato da RICCI 1897, pp. 27-28). Di Forte possediamo qualche informazione archivistica che sembrerebbe confermare il suo legame con Zoppo, che nel 1463 presenziò come padrino al battesimo di una figlia di Giacomo (Filippini-Zucchini 1968, p. 117). È notevole che nelle prestigiose raccolte di Giovanni Sforza, signore di Pesaro, fosse conservata una «testa del p. Ill. S. In diuj ochij de man de Forte da Bologna» (FILIPPINI-ZUCCHINI 1968, p. 53). Bisogna poi ricordare il ritratto «picciolo in tavola» di Ludovico Dolfi, firmato «OPUS FORTIS BONONIENSIS 1483». Il dipinto, menzionato anche da MALVASIA 2012 [1678], p. 264) proprio in casa Dolfi, fu pubblicato da ZUCCHINI (1935 V) ed è ancora segnalato in palazzo Bosdari a Bologna dalla guida di RICCI-ZUCCHINI (1950, p. 55).

<sup>10</sup> MALVASIA 2012 [1678], p. 264.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 262.

<sup>12</sup> SAMOGGIA 1993, p. 35. Lo studioso richiama in proposito la testimonianza di ORSINI (1880, p. 133): «Savi Saverio, 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»

soggiorno padovano. D'altronde, la questione è abbastanza irrilevante, poiché dal suo primo tirocinio emiliano Zoppo non poté acquisire che i ferri del mestiere.

## ***2. Su una possibile formazione bolognese***

Non si può infatti negare che la pittura bolognese, sulla soglia del 1450, non vivesse certo uno dei suoi migliori “momenti”. La personalità di riferimento restava in fin dei conti Giovanni da Modena, supremo interprete dell'effervescente stagione tardogotica locale, giunta però alla sua lenta fase crepuscolare. Lo stesso maestro, che nei primi decenni del secolo aveva assunto una posizione di spregiudicata avanguardia rispetto al contesto figurativo bolognese, sembrava essere approdato ad un fase assai meno propulsiva della sua carriera: basti citare la tela eseguita nel 1451 per l'altare di San Bernardino in San Francesco, in cui l'immaginoso espressionismo delle migliori prove giovanili, si pensi agli affreschi della cappella Bolognini, cedeva ormai il passo ad un tono «più proverbiale e popolare»<sup>13</sup>. Del resto, non erano certo le botteghe sempre più “grosse e tardone” di Pietro di Giovanni Lianori o Michele di Matteo 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, attestato in città a partire dal 1439<sup>14</sup>.

Se davvero Marco Zoppo mosse i primi passi in questo contesto «progressivamente più chiuso e depresso»<sup>15</sup>, non dovrà stupire la sua decisione di trasferirsi nella vicina ma ben più aggiornata 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 un solido bagaglio tecnico. Né mancavano, a dire il vero, alcuni esempi altissimi della nuova arte toscana. Si è già accennato alla *Natività* dipinta da Paolo Uccello in San Martino, sul cui

---

<sup>13</sup> VOLPE 1983, p. 271.

<sup>14</sup> Giovanni di Iacopo Martorelli da Brescia è documentato a Bologna tra il 1439 e il 1480: FILIPPINI-ZUCCHINI 1968, pp. 80-81.

<sup>15</sup> GRANDI 1987, p. 225.

intonaco è incisa la data 1437<sup>16</sup>. Più o meno negli stessi anni, Bologna doveva aver ospitato perfino Donatello, del cui soggiorno non rimane purtroppo alcuna traccia, se non 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 fatica»<sup>17</sup>. Come ha suggerito Massimo Medica, è forse possibile che Donatello e Paolo Uccello fossero giunti in città al seguito della delegazione di papa Eugenio IV, che nel 1436 aveva deciso di trasferirsi da Firenze a Bologna<sup>18</sup>. Si tratta di personalità di assoluto rilievo, appartenenti alla schiera di *Homines novi* che avevano dato il via al rinnovamento artistico fiorentino. Le loro ardue soluzioni non potevano però 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 culturale racimolato fra Cento e Bologna non poteva certo consentirgli di recepire i valori plastico-volumetrici espressi, ad esempio, dall'affresco uccellesco, né tantomeno di decifrarne la complessa intelaiatura prospettica.

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

---

<sup>16</sup> PARRONCHI (1981, pp. 25-34) leggeva la data come 1431. Così anche LOLLINI (1994, p. 120 nota 28) e NEGRO (1998, pp. 15, 47 nota 23). VOLPE 1981

<sup>17</sup> «Maestro Donato ritorna a Voi, ed è stato qui chon molta fatica per Vostro rispetto, ma a sicurtà l'abiamo retenuto, e cusì altra volta bixognando a sicurtà rimanderemo per lui, e quando rimandàsemo Vi prego ze siati cortexe de conzederli buona lizenzia etc.». 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' Medici, 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, in cui viene ricordata «un opereta su l'altare di tera cota di man de Donatello dove sono 4 Evangelisti e altre figure di baso rilievo» (LAMO 1560, ried. 1996, p. 79. In proposito si veda anche: COLLARETA 1985, p. 31).

<sup>18</sup> MEDICA 2007, pp. 3, 18 nota 3. Giovanni Ludovisi fu tra le personalità bolognesi più vicine al pontefice Eugenio IV, come prova la nomina a podestà di Perugia che il Papa gli conferì nel 1438 (TAMBA 2006, pp. 456-457).



«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 et aula aoglio e guazzo maxime in la cita darezzo la magna capella dela tribuna delaltargrande»<sup>19</sup>.

Si tratta di una fonte del tutto attendibile, visto che Pacioli, oltre ad essere stato uno stretto sodale di Piero, dimorò per un certo tempo a Bologna, dove ebbe dunque modo di verificare personalmente la presenza di opere dell'amico pittore. Molto più controverso è semmai il problema della cronologia. Pacioli non ci dice quando avvenne il soggiorno bolognese di Piero e nulla ci autorizza a credere che questi, nel suo viaggio tra le città dell'Emilia e della Romagna, abbia necessariamente seguito l'ordine riferito dal matematico francescano. L'unico dato certo che possediamo sulla trasferta padana dell'artista è la data 1451 riportata sull'affresco di Rimini. Di recente, Matteo Mazzalupi ha però 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<sup>20</sup>. Se di Piero si tratta, e ci sono davvero poche ragioni per dubitarne, troverebbe conferma la discussa notizia vasariana secondo cui il pittore venne convocato da Borso d'Este proprio mentre si trovava nelle Marche<sup>21</sup>. Anche a volere dar credito a Vasari, non è comunque possibile stabilire se Piero, una volta lasciata Ancona, si sia diretto immediatamente a

---

<sup>19</sup> PACIOLI 1509, parte I, f. 33r. A questo proposito BATTISTI (1971, ried. 1992, II, pp. 546-547) ha richiamato il famoso sonetto di Giovan Battista Cillenio, nel quale il nome di Piero compare accanto a quelli di Marco Zoppo e del suo seguace bolognese Giacomo Forte («Io sarò sempre amico a' dipintori, / A Forte e Marcho e al Borgho mio divino». Si veda la NOTA 7). A meno che non si tratti di una pura casualità, questo fatto potrebbe costituire una significativa testimonianza del collegamento tra il pittore toscano e l'ambiente artistico bolognese. Su Piero della Francesca a Bologna: MALAGUZZI VALERI 1926, pp. 14-36; SALMI 1979, p. 50; VOLPE 1980, p. 28 nota 25; BENATI 1984, p. 158; LUCCO 1987, p. 240; BERTELLI 2007, pp. 37-38; MEDICA 2007, pp. 3-6.

<sup>20</sup> Il titolo di *magister*, il patronimico e la provenienza da Borgo San Sepolcro 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, risiedeva stabilmente in Ancona, tanto da averne addirittura acquisito la cittadinanza. Il documento è pubblicato per intero e ampiamente discusso in MAZZALUPI 2006, pp. 46-47.

<sup>21</sup> «Onde andato a Pesaro e Ancona, in sul più bello del lavorare fu dal duca Borso chiamato a Ferrara, dove nel palazzo dipinse molte camere, che poi furono rovinate dal duca Ercole vecchio per ridurre il palazzo alla moderna: di maniera che in quella città non è rimasto di man di Piero se non una cappella in Sant'Agostino lavorata a fresco, ed anco quella è dall'umidità mal condotta».

Ferrara. Non si può infatti escludere l'ipotesi che egli, risalendo la costa adriatica per raggiungere la capitale estense, si fosse prima soffermato a Rimini. In questo caso, il soggiorno ferrarese del maestro cadrebbe non prima del 1451, data in cui realizzò l'affresco nel Tempio Malatestiano<sup>22</sup>. Comunque la si pensi sulle peregrinazioni di Piero in Emilia Romagna, esse andranno tuttavia circoscritte fra l'ottobre del 1450, quando Borso d'Este successe al fratello Lionello<sup>23</sup> e l'ottobre del 1454, data in cui il biturgense è ormai documentato in patria<sup>24</sup>. Entro questa forbice temporale dovette svolgersi anche la sosta bolognese testimoniata da Pacioli<sup>25</sup>.

Ne consegue che la presenza di Piero a Bologna potrebbe aver preceduto la partenza di Zoppo per il Veneto, avvenuta quasi certamente nei primi mesi del '54. Questa possibilità è stata spesso ignorata dalla critica, nonostante Longhi

---

<sup>22</sup> 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. Paolucci ha invece sostenuto la precedenza del soggiorno ferrarese rispetto a quello riminese del 1451, optando per una datazione intorno al 1450 (PAOLUCCI, in BERTELLI 2007, p. 47).

<sup>23</sup> 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. 27-28) e ripresa con nuovi argomenti da Mario SALMI (1958, pp. 88-90; *Id.* 1961, pp. 11-12), 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. Per GILBERT (1968, pp. 51-52) un preciso punto di riferimento sarebbe invece costituito dall'affresco padovano di Bono, 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, ried. 1992, I, pp. 31-37) e, più recentemente, da LIGHTBOWN (1992, pp. 71-75) e BERTELLI (2007, p. 34).

<sup>24</sup> L'atto di allogazione del polittico degli agostiniani risale appunto al 4 ottobre del 1454 (POLARI 1996, pp. 73-100).

<sup>25</sup> BATTISTI (1971, ried. 1992, I, p. 31) ipotizzava che il soggiorno emiliano di Piero andasse situato non oltre il 1447. Anche LIGHTBOWN (1995, p. 14) ha avanzato una datazione piuttosto precoce, legando il passaggio bolognese del pittore all'episcopato di Tommaso Parentucelli, cioè agli anni 1444-1447. Quest'ultima ipotesi è stata smentita da MEDICA (2007, pp. 5-6), che ha proposto invece, sia per il soggiorno ferrarese che per quello bolognese, una datazione compresa fra il 1450 e il 1454. In tal modo, il viaggio in Emilia di Piero verrebbe a cadere entro i termini cronologici in cui si svolse la legazione del cardinale Bessarione, anche se risulterebbe perlomeno avventato tentare di stabilire una connessione diretta tra questi due fatti. E pur vero che, tra il 1450 e il 1455, Bessarione detenne la legazione pontificia per Bologna, la Romagna e la Marca anconetana, dove appunto si trovava Piero nel 1450. Sono note le ipotesi di Carlo GINZBURG (1981) sui legami personali tra Bessarione e il pittore biturgense. Le idee di Ginzburg hanno suscitato un vivace dibattito, non ancora sopito, registrando convinte adesioni (RONCHEY 2006, SETTIS 2006, pp. 50-51), ma anche secche smentite (PINELLI 1982, pp. 692-701; LOLLINI 1991, pp. 1-28; *Id.* 1994b, pp. 163-165). Sulla legazione bolognese del cardinal Bessarione (1450 -1455) è ancora validissimo il contributo di NASALLI ROCCA DI CORNELIANO 1930, pp. 17-80, ma si veda anche il più recente BACCHELLI 1994, pp. 137-147.

avesse già supposto che il contatto di Zoppo con il maestro toscano fosse «probabilmente anteriore persino al discipulato in Padova»<sup>26</sup>. Un'idea sostanzialmente ripresa dalla De Nicolò Salmazo, che ha più volte insistito sulla qualità pierfrancescana della «luce che circola limpida, anche se densa, nella *Madonna con il Bambino* del Louvre»<sup>27</sup>, unico dipinto riferibile all'attività padovana dello Zoppo. Tale componente, altrimenti estranea a quanto esperito a Padova, sarebbe per la studiosa un portato della prima formazione del pittore 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 suo rientro dalla decisiva esperienza in terra veneta che Zoppo seppe tornare, con occhi nuovi e ben altra capacità di comprensione, sulle tracce lasciate da Piero in Emilia, come dimostra la bellissima *Croce* del Museo di San Giuseppe a Bologna. Ciò non toglie che, anche prima del suo trasferimento a Padova, l'inesperto pittore possa essersi misurato con le opere del biturgense o con il già citato affresco uccellesco. Tutto però fa credere che egli ne avesse desunto, al massimo, «the inadequacies of his training in Bologna»<sup>28</sup>.

Altrettanto moderno, ma certamente meno ostico, dovette invece apparire a Zoppo il polittico eseguito nel 1450 da Antonio e Bartolomeo Vivarini per l'altare maggiore della chiesa di San Gerolamo della Certosa. Non si potrà infatti sottovalutare l'impatto esercitato sul contesto bolognese dalla monumentale macchina vivariniana. Se non altro per il prestigio della commissione, che, come attesta l'iscrizione riportata sul gradino alla base dello scomparto centrale<sup>29</sup>, rimandava nientemeno che a Niccolò V. L'iniziativa era infatti legata all'espressa volontà del Pontefice di onorare, in occasione dell'Anno Santo, la memoria del

---

<sup>26</sup> LONGHI 1940, ried. 1968, p. 139.

<sup>27</sup> DE NICOLÒ SALMAZO 1993, p. 52. L'idea è ancora ribadita in *Mantegna e Padova*, 2006, p....

<sup>28</sup> CHAPMAN 1998, p. 9.

<sup>29</sup> L'iscrizione è riportata per intero nell'intestazione della bella scheda di FOSSALUZZA (in BENTINI 2004, p. 222, cat. 84).

cardinale Nicolò Albergati, suo mentore e amico<sup>30</sup>. Per quanto Niccolò V fosse certamente in stretti rapporti col cenobio bolognese, lo dimostrano i vari benefici elargiti in favore della Certosa<sup>31</sup>, appare comunque poco probabile che possa essersi interessato in prima persona della scelta degli artisti.

È più verosimile che ad occuparsene fosse invece Cristoforo Marini, priore del monastero bolognese<sup>32</sup>. Tra il 1447 e il 1449, costui era stato infatti incaricato di supervisionare i lavori di costruzione della Certosa di Padova<sup>33</sup>, città nella quale era operosa, proprio negli stessi anni, l'affermata bottega di Giovanni d'Alemagna e Antonio Vivarini. Sembra perciò del tutto credibile che, proprio in occasione delle sue frequenti visite padovane, lo stesso Marini avesse preso contatti con i due cognati per affidargli l'importante commissione bolognese.

Se da un lato il prestigio del compito potrebbe giustificare, secondo la ben nota "retorica dell'alterità"<sup>34</sup>, il ricorso ad artisti forestieri, d'altro canto l'ingaggio dei Vivarini la dice lunga sulle reali difficoltà di reperire sul mercato locale maestranze ritenute all'altezza di un impegno tanto gravoso. Resta il fatto che nel corso del quinto decennio la bottega muranese si era imposta, almeno per quanto riguarda la produzione su tavola, come una delle più prolifiche e qualitativamente sostenute dell'intero nord Italia, come dimostrano le numerose commissioni ottenute anche ben al di fuori di Venezia. Per limitarsi alla sola Padova, andranno senz'altro citati il *polittico della Natività*, eseguito nel 1447 per la chiesa di San Francesco, e quello licenziato già l'anno successivo per il convento benedettino di Praglia<sup>35</sup>. Ancora nel 1448, più precisamente il 16 maggio, Giovanni e Antonio stipulavano un contratto con gli esecutori testamentari di Antonio Ovetari per la decorazione a fresco della cappella dei Santi Giacomo e Cristoforo nella chiesa

---

<sup>30</sup> 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 (PASZTOR 1960, pp. 619-621).

<sup>31</sup> MEDICA 1998, p. 41.

<sup>32</sup> *Ivi*, pp. 41-42. Per una diversa ipotesi: TOSCANO 1987, pp. 512-513.

<sup>33</sup> MEDICA 1998, pp. 42, 44 nota 22.

<sup>34</sup> BRENK 2003, pp. 6-8.

<sup>35</sup> Sul dipinto: MAGANI, in *Mantegna e Padova* 2006, p. 166 cat. 12.

degli Eremitani, fatto che testimonia l'alta considerazione goduta dai due cognati nell'ormai affollato *milieu* padovano. Il reale intervento della bottega dovette però limitarsi alla sola volta a crociera a causa della prematura scomparsa di Giovanni d'Alemagna, avvenuta entro la primavera del 1450<sup>36</sup>, in seguito alla quale Antonio decise di interrompere bruscamente i lavori e di ristabilirsi definitivamente a Venezia<sup>37</sup>.

Fu infatti proprio in laguna che il maestro, ormai affiancato dal fratello Bartolomeo, eseguì il polittico di Bologna, come attesta anche l'iscrizione dedicatoria riportata sul gradino del trono su cui è assisa la *Vergine*. Difficile dire se il lavoro possa aver visto la luce a Padova o se sia stato svolto per intero a Venezia<sup>38</sup>. Comunque sia, è innegabile che nel polittico risuonino gli echi della recente esperienza padovana della bottega. 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 vivariniane. Si tratta di evidenti innovazioni all'interno della produzione dei muranesi, da non spiegarsi col solo intervento del più giovane Bartolomeo<sup>39</sup>. Il contatto ravvicinato con i più avanzati fatti padovani, divenuto cogente durante il temporaneo coinvolgimento nel modernissimo cantiere degli Eremitani, non poteva in effetti trascorrere senza lasciare tracce e in questo senso il polittico bolognese testimonia il moderato tentativo da parte dei Vivarini di operare un aggiornamento per molti versi improcrastinabile. Si tratta di un punto di vista spesso rimarcato dalla critica e che trova una efficace sintesi nelle parole di Giorgio Fossaluzza, il quale ha ravvisato nel polittico una «una sorta di cristallizzazione della forma che segna

---

<sup>36</sup> LAZZARINI-MOSCHETTI 1908, pp. 198-199 doc. CIII.

<sup>37</sup> 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 riceveva il saldo finale per gli affreschi della volta Ovetari (RIGONI 1948, ried. 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 di Padova, per cui aveva già eseguito il *polittico della Natività*, firmato insieme a Giovanni d'Alemagna nel 1447.

<sup>38</sup> MEDICA 1998, p. 45 nota 24.

<sup>39</sup> L'effettiva difficoltà di una precisa distinzione tra le parti eseguite da Antonio e quelle spettanti all'esordiente Bartolomeo è stata giustamente sottolineata da FOSSALUZZA, in BENTINI 2004, pp. 226- 227, cat. 84.

un'importante novità e in termini non solo squarcioneschi [...] ma ormai in certa misura anche mantegneschi»<sup>40</sup>.

Ciò nonostante, la grande ancona manteneva, sia nel più generale assetto compositivo che nella sontuosa trama fiorita della cornice<sup>41</sup>, una veste senz'altro tradizionale. L'innesto di elementi innovativi all'interno di una struttura sintattica convenzionale è, in effetti, una costante del *modus operandi* della bottega muranese, sempre disposta ad accogliere i fatti recenti dell'arte, senza per questo abbandonare formule già consolidate e di sicuro successo. Il che andrà correttamente inteso nei termini di un prudente e meditato conservatorismo, capace di elaborare «un modello insieme autorevole e rassicurante, di una modernità che si imponeva senza proclami rivoluzionari»<sup>42</sup>.

Non è difficile immaginare la straordinaria impressione che l'imponente polittico dovette suscitare a Bologna, se non altro per l'aura conferitagli dalla nobilissima dedicazione papale, per di più legata al nome illustre, e ancora vivo nella memoria locale, del cardinale Niccolò Albergati. Non vi è dubbio però che l'opera fosse oggetto di ammirazione anche per la ricchezza delle decorazioni e l'altissima qualità dell'intaglio, nonché per la presenza inconsueta di scorci difficili e nuovi, inquadrati entro uno spartito più consono all'atteggiamento tradizionalista degli artisti e committenti locali<sup>43</sup>. Prova ne sia il duraturo gradimento riscosso in città dai Vivarini, più volte chiamati a soddisfare le richieste del mercato bolognese, di cui rimane traccia nelle non poche tavole tutt'ora *in loco*.

---

<sup>40</sup> *Ivi*, cat. 84, p. 227.

<sup>41</sup> HUMFREY 1993a, pp. 163-164. L'intagliatore potrebbe essere Cristoforo da Ferrara, già autore della carpenteria *del Polittico Della Natività* per la chiesa di San Francesco di Padova del 1447 (LUCCO 1989, p. 101 nota 78).

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 94; Ottimi spunti sul meditato conservatorismo della bottega dei Vivarini si trovano in MASSA 2000, p. 92.

<sup>43</sup> 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» (BENATI, in BENTINI 2004, cat. 60, p. 177) formulate nella tela con *San Bernardino* del 1451. LOLLINI (in BENTINI 2004, cat. 79, pp. 212-214), invece, scorge qualche eco del polittico della Certosa in quello firmato da Michele di Matteo nel 1462, conservato nella Pinacoteca Nazionale di Bologna. A dire il vero, un confronto più appropriato andrebbe istituito con l'altro polittico di Michele di Matteo in Pinacoteca, datato 1469, nel quale il pittore bolognese sembra sforzarsi di replicare, con esiti certamente goffi, l'elegante modello mariano che compare nello scomparto centrale dell'ancona dei Vivarini.

Tra queste occorrerà ricordare almeno il pregevole pannello della Pinacoteca Nazionale di Bologna, raffigurante *Gesù Cristo benedicente che sporge dal sepolcro*<sup>44</sup>. La critica è oggi propensa a datare il dipinto intorno al 1450, dunque in prossimità del polittico della Certosa<sup>45</sup>. Non è più possibile, infatti, accettare la tradizionale datazione ai primi anni quaranta<sup>46</sup>: il taglio monumentale, nonché il complesso rapporto tra forma e spazio sono elementi che denunciano una sensibilità nuova e un'attitudine verso le più moderne problematiche figurative, certamente stimolate dalla diretta conoscenza dell'arte padovana<sup>47</sup>.

L'elemento più sorprendente del dipinto è però lo smagliante paesaggio che si distende alle spalle del Cristo risorto, rischiarato da un limpido riverbero d'aurora. Il risultato è di tale unità cromatica e luministica da non trovare paragoni

---

<sup>44</sup> Per un resoconto esaustivo sul dipinto: FOSSALUZZA, in BENTINI 2004, pp. 233-236, cat. 85.

<sup>45</sup> LACLOTTE-MOGNETTI 1976, ried. 1987, pp. 210-211 cat. 243; NATALE 1982, pp.111-112; D'AMICO 1987, p. 63, cat. 95; *Id.* 2001, p. 36; FOSSALUZZA, in BENTINI 2004, pp. 233-234, cat. 85; CAVALCA 2009, p. 43. Secondo un'ipotesi di Federico Zeri, riportata da Laclotte e Natale, il pannello bolognese doveva costituire in origine la cimasa di un polittico, il cui registro superiore andrebbe completato con le due tavole raffiguranti *Sant'Ambrogio* e il *San Nicola* della Pinacoteca del Seminario patriarcale di Venezia e il *San Ludovico di Tolosa* oggi al Louvre. A tale ricostruzione lo studioso aggiungeva, come scomparto principale, *la Madonna col Bambino in trono* del Museo Poldi Pezzoli di Milano. L'ancona, databile intorno 1450, rappresenterebbe una delle ultime testimonianze della collaborazione tra Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna e «uno dei massimi ed estremi raggiungimenti» della attività comune dei due (NATALE 1982, p. 112). Fossaluzza ritiene invece che il *Cristo* della Pinacoteca debba considerarsi una tavola «nata verosimilmente come immagine autonoma» (FOSSALUZZA, in BENTINI 2004, p. 234, cat. 85). Questa opinione è stata confermata anche da BATTAGLIA (in BERTELLI 2006, pp. 156-161), il quale smentisce inoltre ogni possibile connessione fra la *Madonna in trono* del Poldi Pezzoli e le altre tavole richiamate da Zeri. Cecilia Cavalca ha invece insistito sull'opportunità di riconsiderare, per ragioni strettamente stilistiche, «almeno la possibilità di un rapporto tra il *Cristo* bolognese e la *Madonna* Poldi Pezzoli» (CAVALCA 2009, p. 44). La studiosa ha ribadito l'ipotesi in un recente catalogo (*Id.* In *Giovanni Bellini* 2012, pp. 50-55 cat. 3), ma è stata smentita nella stessa sede da DE MARCHI (*Ivi*, p. 23). Personalmente, ritengo che la *Madonna* del Poldi Pezzoli risenta fortemente dei modi di Giovanni d'Alemagna all'altezza del grande trittico della Scuola della Carità del 1446 e che dunque preceda di qualche anno il *Cristo* bolognese.

<sup>46</sup> La datazione ai primi anni quaranta era motivata dal confronto con il *Cristo Passo* del polittico della basilica Eufrasiana di Parenzo del 1440 e quello del polittico del Rosario in San Tarasio, realizzato nel 1443-1444 (MOSCHINI 1946, p. 9; PALLUCCHINI 1962, pp. 17-18, 101 n. 38; EMILIANI 1967, p. 182).

<sup>47</sup> FOSSALUZZA (in BENTINI 2004, p. 234, cat. 85) ha sottolineato come solo a partire dal polittico proveniente dall'Abbazia di Praglia, oggi a Brera, i muranesi azzardino una sperimentazione nei tagli prospettici e una monumentalità del tutto analoga a quella del *Cristo* bolognese. Una fase in cui sembra crescere il peso della personalità di Antonio Vivarini e che coincide, di fatto, con il coinvolgimento della bottega nell'impresa decorativa della cappella Ovetari.

all'interno del catalogo dei Vivarini, nel quale gli inserti paesaggistici sono d'altronde sporadici<sup>48</sup>. L'arioso lume che trascorre nel quadro, a tessere in una trama ininterrotta figura umana e paesaggio, richiama senz'altro alla mente quello «spazio arieggiato da un tenero clima» che secondo le parole di Carlo Volpe costituì la più profonda e originale vocazione del primo Rinascimento bolognese<sup>49</sup>. Non a caso, Anna Tambini<sup>50</sup> ha riconosciuto proprio nel *Cristo* della Pinacoteca una traccia precoce di questa vicenda pittorica brillantemente descritta da Volpe. Andrà dunque attentamente soppesato il contributo recato dall'arte dei Vivarini all'aggiornamento del linguaggio figurativo locale.

Non vi è dubbio, infatti, che la cifra stilistica sfoggiata dalla bottega muranese all'altezza del 1450 apparisse, nell'ancora attardato contesto bolognese, assai evoluta senza per questo risultare inaccessibile. In un certo senso, i dipinti dei Vivarini rappresentavano una sorta di “sintesi divulgativa” dei più moderni raggiungimenti dell'arte veneta e non è certo da escludere che la loro visione possa aver incoraggiato la decisione di Zoppo di trasferirsi in quella regione per arricchire il suo bagaglio artistico<sup>51</sup>.

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 veneta era infatti divenuta una meta irrinunciabile per molti «*iuvenes hoc studio cupidi*», giunti da ogni parte d'Italia per imparare a «*pingere in recentis*»<sup>52</sup>. Non vi sono dubbi che l'evento catalizzatore fosse il trasferimento a Padova, tra la fine del 1443 e l'inizio

---

<sup>48</sup> L'unico possibile termine di paragone, in quanto a brillantezza cromatica e freschezza esecutiva, rimane, all'interno del catalogo dei Vivarini, la tavola con *Le stimmate di San Francesco* già appartenuto a Lord Lascelles e oggi conservato presso il Museo Amedeo Lia di La Spezia: alle spalle dell'assorto frate Leone si stende infatti un brulicante paesaggio, per molti versi simile a quello che si ammira nella tavola bolognese. Non a caso, già BERENSON (1957, p. 198) assegnava il frammento in questione ad Antonio Vivarini, parere poi condiviso da ZERI (1975, ried. 1988, p. 164). Sulla tavoletta del Museo Lia di La Spezia: A. G. DE MARCHI, in ZERI-A. G. DE MARCHI 1997, pp. 357-358, cat. 164; CAVALCA 2009, pp. 43-44.

<sup>49</sup> VOLPE 1958a, ried. 1993, p. 155.

<sup>50</sup> TAMBINI 1984, p. 5.

<sup>51</sup> Su questo punto si sono espressi anche LUCCO 1987, p. 240 e CHAPMAN 1998, pp. 11-12.

<sup>52</sup> L'espressione è utilizzata significativamente da Nicolò Pizolo in un documento del 27 agosto del 1449 (RIGONI 1948, ried. 1970, p. 39, doc. V).



dell'anno successivo, della bottega di Donatello, chiamata a realizzare l'ambizioso cenotafio del capitano di ventura Erasmo da Narni, detto il Gattamelata. Da lì a poco, la squadraccia toscana veniva impegnata in un'altra formidabile impresa destinata a rivoluzionare la produzione artistica dell'intera valle padana, 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 al più ardito sperimentalismo ispirato all'altare donatelliano, formata da Nicolò Pizolo e Andrea Mantegna<sup>53</sup>. Fu soprattutto la serrata competizione tra questi due giovani e arrembanti maestri, a cui solo in seguito si aggiunsero altri artisti forestieri, a trasformare il cantiere Ovetari in un vera e propria fucina della pittura moderna, cioè "all'antica", i cui caratteri dilagarono ben presto oltre gli stessi confini cittadini. 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.

---

<sup>53</sup> Per una panoramica generale e una completa bibliografia relative alle vicende artistiche padovane a cavallo fra quinto e sesto decennio si veda DE NICOLÒ SALMAZO 1990, pp. 481-540 (per un resoconto esaustivo del fondamentale episodio della decorazione della cappella Ovetari si vedano in particolare le pp. 492-513).

### 3. Da Bologna a Padova per imparare a «pingere in recenti»

«*Marcus habitaverit et de presenti habitet in domo et familia eiusdem magistri Francisci iam sunt anni duo vel circa*». 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<sup>54</sup>. Da tale informazione, piuttosto vaga, si potrebbe dunque presumere che il giovane pittore, comunque già più che ventenne, si fosse trasferito nella dimora del maestro perlomeno a partire dal 1453. Nella sentenza arbitrale del 9 ottobre del 1455, con la quale veniva sciolto il legame giuridico avviato nemmeno cinque mesi prima, si specificava però che il discepolato di Marco aveva avuto inizio «*a mense aprilis*» del 1454<sup>55</sup>. 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, per cui si deve credere che Zoppo fosse entrato in casa dello Squarcione non prima dell'aprile del 1454.

Quando il pittore emiliano giungeva a Padova non risuonava perciò più da un pezzo «il boato delle fonderie ove ribolliva l'Altare del Santo», 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 nel settembre del 1453<sup>56</sup> sotto la supervisione dello stesso Donatello, che poco dopo decideva di rientrare finalmente nella sua Firenze «per non morire fra quelle ranocchie di Padova, che poco ne mancò»<sup>57</sup>. Qualcuno dei

---

<sup>54</sup> LAZZARINI-MOSCHETTI 1908, p. 150 doc. XXXVIII.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 153 doc. XL.

<sup>56</sup> SARTORI 1961, pp. 332-333.

<sup>57</sup> Il passo si ritrova in una lettera di Leonardo Benvoglianti, indirizzata il 14 aprile del 1458 all'Operaio del Duomo di Siena Cristoforo Felici. Benvoglianti rivela al suo destinatario la «grande affectione» di Donatello di lavorare finalmente nella sua Toscana e non più nella lontana Padova (HERZNER, 1979, p. 218 nota 371).

suoi aveva forse deciso di restare, potrebbe essere il caso di Giovanni da Pisa<sup>58</sup>, qualcun altro era addirittura morto, come Nicolò Pizolo, ucciso in una rissa proprio negli ultimi mesi del '53<sup>59</sup>.

Di certo sulla scena rimaneva uno dei protagonisti assoluti dell'intensa stagione padovana, quel Andrea Mantegna che pur giovanissimo aveva già stupito il mondo, tanto da essere ormai conteso dalle corti più prestigiose della valle padana<sup>60</sup>. C'era infatti da portare a termine il cantiere ancora aperto della cappella Ovetari, di cui Andrea era rimasto l'unico responsabile, dopo che i soci della prima ora, Giovanni d'Alemagna<sup>61</sup> e il Pizolo, erano morti senza riuscire a completare i lavori e anche gli "intrusi" Ansuino da Forlì e Bono da Ferrara<sup>62</sup> avevano dovuto, per diverse ragioni, abbandonare il campo.

Il genio precoce e ambizioso di Mantegna non si esauriva però solo sulle pareti degli Eremitani e, proprio negli anni del soggiorno di Marco Zoppo, era 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<sup>63</sup>, e il polittico per la chiesa di Santa Giustina a Padova, consegnato al

---

<sup>58</sup> Nel VI libro del *Trattato di architettura* di Filarete (ed. 1972, p. 172) è menzionato un Giovanni «morto a Venezia». Non è affatto escluso 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». Tra le *note di spese per la cappella Ovetari* è registrato, in data 8 luglio del 1448, un pagamento cospicuo a «maestro Zovany da Pixa per parte dela pala lui fa», ovvero per l'ancona in terracotta destinata all'altare della cappella già prevista dal contratto stipulato da Nicolò Pizolo e Andrea Mantegna il 16 maggio dello stesso anno (LAZZARINI-MOSCHETTI 1908, pp. 87-88, 200-201 doc. CIV). Il dato documentario è confermato anche da MICHIEL (ed. 1888, p. 26), il quale assicura che «le figure de terra cotta tutte tonde sopra l'altar de ditta Cappella furono de man de Zuan da Pisa compagno de Donatello, e suo arlevo, che el ditto menò seco a Padova».

<sup>59</sup> RIGONI 1948, ried. 1970, p. 29.

<sup>60</sup> Nel 1449 Mantegna è chiamato alla corte di Lionello d'Este a Ferrara, mentre i contatti con i Gonzaga risalgono già al 1455 (AGOSTI 2005 p. 23).

<sup>61</sup> Giovanni d'Alemagna morì entro il 9 giugno 1450 quando Antonio Vivarini si accordò con Francesco Capodilista, esecutore testamentario di Antonio Ovetari, per far stimare il lavoro fin lì eseguito dai due cognati LAZZARINI-MOSCHETTI 1908, p. 90; 198-199 doc. CIII.

<sup>62</sup> RIGONI 1948, ried. 1970, p. 33.

<sup>63</sup> 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. Sul dipinto: AGOSTI, in *Mantegna* 2008, pp. 80-81 cat. 11.

principio del 1455<sup>64</sup>. Non si stenta a immaginare la bramosia con cui lo Zoppo, appena giunto in città e forse un po' spaurito, dovette soffermarsi su questi dipinti nuovi di zecca. Non fosse altro che pure il suo coetaneo Andrea era stato "di Squarcione" e c'è da scommettere che anche Marco, come altri dopo di lui, senti ripetere dallo scaltro affabulatore: «Io ho factu uno homo Andrea Mantegna, el quale stete con mi, e cussi farò ancora con ti»<sup>65</sup>.

#### **4. Francesco Squarcione e la sua bottega: tra mito e storia**

##### **4.a. I «discipuli» dello «studium» di Squarcione**

Andrea Mantegna era nato a Isola di Carturo, sulle rive del Brenta, quasi certamente nel 1431<sup>66</sup>. In un data compresa tra il 1441 e il 1445, egli risulta ormai iscritto alla fraglia dei pittori padovani come «fuiolo de maistro Franzesco Scurzon depentore»<sup>67</sup>. Era stata forse l'intercessione di Leone De Lazara, prestigioso committente di Squarcione, a favorirgli l'ingresso nella famosa bottega<sup>68</sup>. A quel tempo, lo *studium* di Pontecorvo doveva infatti 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 nella casa del maestro nel 1431,

---

<sup>64</sup> Sul dipinto: FUMIAN, in *Mantegna e Padova* 2006, p. 208 cat. 32-33.

<sup>65</sup> Angelo di Silvestro (RIGONI 1927-1928, ried. 1970, p. 16 doc. V).

<sup>66</sup> 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 contenuto della scritta ci è comunque noto grazie alla testimonianza di SCARDEONE (1560, ed...): ANDREAS MANTINEA PAT. AN. SEPTEM ET DECEM NATUS SUA MANU PINXIT M.CCCC.XLVIII («Andrea Mantegna, diciassette, mi dipinse nel 1448»). SHAW e BOCCIA hanno proposto di rivedere la data di nascita di Mantegna sulla base di alcuni versi in antico dialetto pavano del pittore-poeta Giovan Battista Maganza, detto Magagnò. Come ha già chiarito Giovanni 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 (così anche CHRISTIANSEN 1992, p.112 nota 38; DE NICOLÒ SALMAZO 1993, pp. 26-27, 112 nota 53).

<sup>67</sup> I termini cronologici dell'iscrizione di Mantegna alla fraglia patavina si ritrovano in URZÌ 1932, p. 214. SHAW e BOCCIA (1889, pp. 53-54) hanno tentato di restringere questa forbice agli anni 1444-1445. Nonostante le precisazioni avanzate in proposito da CALLEGARI (1995, ried. 1998, p. 19), che si rivelano comunque utilissime, la proposta dei due studiosi appare piuttosto credibile.

<sup>68</sup> LIGHTBOWN 1986, p. 15.

dove dimorò nei due anni successivi<sup>69</sup>. Dalla fine di agosto del 1440 vi lavorava invece «*Darius de Utino [...] pictor vagabundus*», ossia quel Dario da Treviso che anche Vasari ricordava tra i compagni di studi di Mantegna<sup>70</sup>. Un altro fantasioso interprete di provincia, Giovan Francesco da Rimini, è attestato in città almeno a partire dal 1441, quando compare tra gli iscritti alla locale fraglia dei pittori<sup>71</sup>. 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. Nulla esclude 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 fraglia dei pittori patavini. Sia come sia, i contatti non dovevano mancare, visto che più documenti, tra il 1442 e il 1444, accostano il nome del riminese a quello del capo bottega padovano<sup>72</sup>.

Diverse fonti ci assicurano invece che Nicolò Pizolo era stato uno dei ragazzi di Squarcione, anche se a tale riguardo non esiste alcuna conferma documentaria<sup>73</sup>. Di certo sappiamo che Pizolo era più anziano di almeno dieci

---

<sup>69</sup> LAZZARINI-MOSCHETTI 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 esclusa 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 debent magistri discipulis suis*». Più interessante è semmai che Squarcione garantisse nero su bianco di mettere a disposizione dell'allievo *suorum exemplorum*. Ciò dimostra come già all'inizio del quarto decennio la celeberrima collezione di modelli raccolta da Squarcione costituisse un forte motivo d'attrazione per i numerosi allievi che di lì in poi si susseguirono nella sua bottega.

<sup>70</sup> LAZZARINI-MOSCHETTI 1908, pp. 137-138 doc XXIII. Su Dario da Treviso si possono leggere le belle pagine di FOSSALUZZA 2003, pp. 33-73.

<sup>71</sup> FIOCCO 1932, p. 1366.

<sup>72</sup> Il 4 aprile 1442, Squarcione stimava due dipinti di Giovan Francesco. Poco meno di due anni dopo, l'11 febbraio 1444, lo stesso Squarcione era chiamato a valutare gli affreschi eseguiti dal riminese sulla facciata della casa del medico «*Stephanus de doctoribus*» (FIOCCO 1932, p. 1366). Il 4 novembre del 1446, un «*pictori romagnolo*» viene impiegato al Santo per terminare la decorazione di un tabernacolo lasciata in sospeso da Squarcione (LAZZARINI-MOSCHETTI 1908, p. 144 doc. XXXIII). Da queste segnalazioni archivistiche, ZERI (1983, p. 568) ha concluso che Giovanni Francesco fosse «un altro pittore formato dallo Squarcione». Più cauto, anche se possibilista, DE MARCHI (1999, pp. 126-127).

<sup>73</sup> BOSKOVITS 1977, p. 63, nota 39.

anni rispetto al suo futuro socio Mantegna, tanto che nel 1441 operava già come pittore in proprio e nel 1447 poteva addirittura vantarsi di collaborare alla realizzazione dell'altare del Santo, fianco a fianco al grande Donatello<sup>74</sup>. Nello stesso anno lo studio di Squarcione accoglieva Matteo dal Pozzo, per noi nient'altro che un nome, ma perdeva Dario da Treviso, ormai trasferitosi nella bottega rivale del misterioso Pietro Maggi da Milano.

Il diciassettenne Andrea Mantegna era invece ormai alle prese con la sua prima commissione autonoma: sappiamo infatti che il 20 dicembre 1447 «magistro Andree pictori» ricevette un sollecito per la consegna della pala destinata all'altare maggiore della chiesa padovana di Santa Sofia, finanziata dal fornaio Bartolomeo di Gregorio. L'ancona, purtroppo perduta, venne però terminata dal giovane pittore non prima dell'autunno successivo.

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*» del maestro, il 26 gennaio Andrea ricorreva al tribunale di Venezia per porre fine ad un rapporto che riteneva ormai insostenibile, tanto da definirlo «*contra formam iuris et legem honestatis*». Liberatosi dall'ingombrante giogo paterno, Mantegna decideva di tornare a Padova, stavolta in una casa tutta per sé, presa in affitto in contrada Santa Lucia<sup>75</sup>. In cantiere aveva già la pala d'altare per Santa Sofia, a cui si aggiungeva, a partire dal 16 maggio, l'ingaggio nella squadra chiamata a decorare la cappella della famiglia Ovetari.

Potrà stupire che un pittore alle prime armi, addirittura ancora minorenni, riuscisse ad ottenere commissioni di tale portata. Il fatto è che Mantegna, proprio negli anni in cui lavorava per Squarcione, doveva aver mostrato mirabilie, tanto da guadagnarsi le prime lodi dei letterati e umanisti. In un sonetto databile tra il 1447 e il 1448, il veneziano Ulisse Aleotti, già grande estimatore di Jacopo Bellini, elogiava un ritratto eseguito da Mantegna, che il giovane pittore «scolpì in

---

<sup>74</sup> La prima testimonianza della collaborazione di Pizolo alla realizzazione dell'altare del Santo risale all'11 febbraio 1447. Nei vari pagamenti scalati nei mesi successivi, Pizolo è sempre definito «*depintore*», ma è certo che Donatello gli aveva affidato la realizzazione di una delle dieci formelle con *Angeli musicanti* del suo altare (SARTORI 1961, pp. 53-60, 63, 76, 78; GENTILINI 1999, pp. 202, 204-205).

<sup>75</sup> RIGONI 1927-1928, ried. 1970, p. 2.

pictura, propria, viva e vera»<sup>76</sup>. Il dipinto ci è del tutto ignoto, ma l'elogio di Aleotti appare comunque notevole perché, al di là delle consuete celebrazioni retoriche, testimonia di 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 convocava l'ormai celebre *enfant prodige* per farsi ritrarre insieme al suo camerlengo e amico prediletto Folco da Villafora.

Non rimane nulla di quanto realizzato da Mantegna nel corso della sua lunga permanenza nell'*atelier* di Squarcione, ma dall'arbitrato del 1448 sappiamo che Andrea aveva eseguito numerose «*picturas magni precii*», della cui vendita pare si fosse giovato il solo maestro, che ne aveva ricavato oltre 400 ducati. Le analoghe lagnanze mosse negli anni successivi da altri allievi di Squarcione, primo fra tutti Marco Zoppo, dimostrano che le rivendicazioni di Mantegna non fossero di certo infondate.

A prescindere dalla dubbia correttezza professionale del “gymnasiarcha”, ci si può chiedere quanto del suo vantato magistero abbia effettivamente giovato alla formazione di un allievo di indubbio talento come Mantegna. Si tratta di una questione che, *si parva licet*, potrebbe porsi anche per lo stesso Zoppo. Tanto più che, a differenza di Andrea, al momento di entrare nella bottega squarcionesca il bolognese aveva un'età piuttosto avanzata e poteva già fregiarsi del titolo di *magister*. Mi sembra perciò doveroso indagare, in via preliminare, la fisionomia di Squarcione, per tentare di chiarire le origini della sua ambigua fortuna.

#### **4.b. Il “caso” Squarcione**

La vicenda critica di Francesco Squarcione rappresenta un “caso” a tutti gli effetti singolare. Nessun altro artista dalla produzione obiettivamente così irrilevante, sia in termini numerici che qualitativi, ha suscitato un interesse tanto

---

<sup>76</sup> Una datazione del sonetto al 1448 è sostenuta da SHAW-BOCCIA 1989, p. 55 nota 84. Verso il 1447 dice AGOSTI 2005, p. 284 mette in dubbio che si tratti, come di solito si dice, del ritratto di una novizia (*Ivi*, p. 329 nota 28). VENTURI (1885, pp. 411-414) fu il primo a proporre l'identificazione del poeta “Ulisse”, autore dei quarantasette sonetti contenuti nel codice *Estense III D. 22*, con il notaio veneziano Ulisse Aleotti, che il 26 gennaio 1448 si era occupato di dirimere la controversia sorta tra Squarcione e Mantegna. Solo pochi anni prima Aleotti aveva celebrato in versi Iacopo Bellini, futuro suocero di Mantegna, definendolo «*summo pictore*» e «*novelo Fidia*».

parossistico da parte degli studiosi. Scorrendo i numerosi interventi dedicati a Squarcione, ci si imbatte spesso in prese di posizione perentorie e a tratti quasi ideologiche, se non addirittura velate di moralismo. A partire dalla polemica tra Moschetti e Kristeller<sup>77</sup>, proseguita poi, con ben altro piglio, nello storico “scambio epistolare” tra Fiocco e Longhi<sup>78</sup>, fino alle letture del tutto divergenti di Christiansen e Lucco<sup>79</sup>, sembra che ciclicamente la critica abbia avvertito l’urgenza di ridiscutere in termini dialettici l’effettiva statura storico-artistica di questo maestro, senza peraltro mai giungere ad una conclusione condivisa.

Il deciso intento di superare l’*impasse* contraddistingue invece un noto articolo pubblicato qualche decennio or sono da Miklós Boskovits<sup>80</sup>. È chiaro che uno degli ostacoli principali al riconoscimento del reale valore di Squarcione sia rappresentato dall’esiguità del suo catalogo pittorico. Boskovits affrontò di petto la questione e propose di assegnare al pittore un cospicuo numero di dipinti, nel tentativo di tracciarne un percorso finalmente apprezzabile. Per quanto ingegnosa e non priva di una certa coerenza interna, la ricostruzione del grande conoscitore non è però passata al vaglio della critica successiva. Il diretto collegamento tra il bel polittico di Arzignano e quello dello Squarcione conservato al Museo Civico di Padova, che di fatto costituiva la chiave di volta della proposta di Boskovits, deve essere ormai scartato, nonostante tra i due dipinti sussistano delle innegabili affinità. Di conseguenza, anche le altre testimonianze pittoriche raccolte attorno al polittico di Arzignano non potranno più essere ricondotte alla mano di Squarcione, ma piuttosto a quella di un suo degno epigono, attivo nel sesto decennio.

---

<sup>77</sup> LAZZARINI-MOSCHETTI 1908; KRISTELLER 1909.

<sup>78</sup> FIOCCO 1926; LONGHI 1926.

<sup>79</sup> LUCCO 1984; *Id.* 1999; CHRISTIANSEN 1992, pp. 93-97.

<sup>80</sup> BOSKOVITS 1977, pp. 40-70.



Boskovits datava invece la pala di Arzignano al 1445, sulla scorta di una fantomatica iscrizione letta da Aristide Dani sul gradino del trono<sup>81</sup>. Con un riferimento cronologico così precoce, la pala diventava perciò «un eccezionale testo autografo dello Squarcione», in grado di gettare «nuova luce sull'attività del maestro, sollecitandone le riqualifica». Purtroppo, oggi sappiamo che l'informazione riportata da Dani è del tutto infondata e che anzi esistono buone ragioni esterne, nonché stilistiche, per datare il dipinto non prima della seconda metà degli anni cinquanta<sup>82</sup>. Dunque, vengono meno le stesse premesse che avevano spinto Boskovits a formulare le sue generose conclusioni. Allo studioso resta comunque il grande merito di aver ricomposto, seppure sotto l'etichetta fallace di

---

<sup>81</sup> DANI 1974, p. 54. Dal punto di vista di Boskovits, sarebbe stata proprio una data così precoce a confermare l'autografia squarcionesca del polittico, già cautamente proposta da FURLAN (1976, p. 20 cat. 3), poiché «chi mai sarebbe stato in grado di farlo nel 1445?». La pala di Arzignano diveniva perciò, agli occhi dello stesso studioso, 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 hanno però escluso la presenza della scritta riportata da Dani (RIGONI 1999, p. 93 nota 12), che era stata comunque già messa in dubbio, per ragioni puramente stilistiche, da LUCCO 1987, I, p. 166 nota 1; DE NICOLÒ SALMAZO 1990, p. 106 nota 63; MARTINEAU 1992; p. 110; DE MARCHI 1996, p. 16 nota 10.

<sup>82</sup> Il polittico era destinato all'altare maggiore della pieve di Santa Maria di Castello ad Arzignano. I documenti pubblicati da MANTESE (1985, I, p. 182) dimostrano che la chiesa fu ricostruita nel corso degli anni cinquanta del '400 e consacrata solo nel 1457, data che è riportata in un lapide che sovrasta il portale laterale dell'edificio e che certo costituisce un preciso punto di riferimento per la messa in opera della pala.

Squarcione, un ristretto *corpus* di opere attribuibili ad un interessante anonimo, che mi sembra ancora prudente chiamare “Maestro del polittico di Arzignano”<sup>83</sup>.

Più di recente, è toccato ad Andrea De Marchi avanzare nuove proposte attributive in favore di Squarcione. In un primo tempo, lo studioso ha tentato di individuare delle precise testimonianze che potessero risalire ad una fase

---

<sup>83</sup> PUPPI (1964, pp. 3-7) è stato il primo a proporre, seppur cautamente, di riconoscere nel “Maestro del polittico di Arzignano” il primo allievo documentato di Squarcione, ossia Michele di Bartolomeo da Vicenza. L’innegabile prossimità ai caratteri stilistici espressi dalla pala De Lazara e la stessa ubicazione del dipinto in una chiesa in territorio vicentino renderebbero in effetti percorribile l’ipotesi che il suo autore possa coincidere con questo creato dello Squarcione. Tant’è che l’originaria idea di Puppi è stata più volte rilanciata da Andrea DE MARCHI (1996, 1, pp. 5-6 e 16 nn. 9-10; *Id.*, in *Da Ambrogio...*2003, p. 116 nota 17; *Id.* 1999, p. 115). Bisogna però ricordare che la presenza documentata di Michele di Bartolomeo nella bottega di Pontecorvo risale al 1431 (LAZZARINI-MOSCHETTI 1908, pp. 37, 132 doc. XVII), ossia ad 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 un quarto di secolo dopo. L’identificazione dell’autore del polittico con Michele di Bartolomeo presupporrebbe insomma che il pittore, una volta tornato in patria, si tenesse aggiornato sulle radicali evoluzioni linguistiche susseguitesì, lungo tre decenni, all’interno della bottega del suo antico maestro. Sia come sia, non credo che la *Madonna* del Museo Correr (inv. 1079), con il suo carattere evidentemente tardogiambonesco, possa davvero coesistere con il polittico di Arzignano e gli altri dipinti messi insieme da Boskovits. Nutro più di un dubbio anche nel caso della *Madonna* del Jacquemart-André (inv. MJAP-P 1886), la cui eleganza raggelata e crudele non trova corrispondenze nella sensibilità più accostante della pala di Arzignano. Il dipinto parigino è stato comunque inserito da De Marchi nel “gruppo Arzignano” (DE MARCHI, in *Mantegna* 2008, pp. 91-92 cat. 19), nonostante lo stesso Boskovits (pp. 51-52, 67 nota 58) si fosse limitato solo ad accostarla alla serie, alludendo addirittura alla possibilità che si tratti di una primizia crivellesca. A questo proposito, andrà registrata l’opinione di Michel LACLOTTE (2000, pp. 31-32) in favore di Nicola di Maestro Antonio, proposta difficile, ma non priva di fascino. A mio parere, bisognerebbe espungere dal gruppo anche la *Madonna* già in collezione Post, le cui presunte somiglianze con il polittico di Arzignano sono piuttosto superficiali. Va sottolineato che nella ricostruzione di Boskovits era previsto uno scarto cronologico di circa un decennio tra la pala di Arzignano e la *Madonna* Post, oggi annullato dalla nuova e più corretta datazione del polittico oltre la metà degli anni cinquanta. Non mi sembra però che la maestosa sagoma della *Madonna*, con la sua impostazione già mantegnesca, possa davvero coesistere con le figure esili e nervose, i profili spigolosi o i panneggi scheggiati della pala arzignanese. Le carni rigonfiate e soprattutto la strepitosa invenzione luministica delle aureole che riverberano i loro barlumi d’oro sui volti scorciati dei cherubini, fanno della tavola Post una vera e propria perla eterodossa del mantegnismo padovano, non priva di forti suggestioni lippesche, peraltro assenti negli altri dipinti del gruppo. Il catalogo certo del “Maestro del polittico di Arzignano” si restringerebbe così al solo *namepiece* e a due dipinti strettamente legati a quest’ultimo, ossia la *Madonna* di Bucarest e quella passata in asta da Sotheby (Londra, 24 marzo 1965, lot. 108).

precedente all'incontro del maestro con l'arte di Donatello, quando il suo linguaggio «doveva essere ancora intriso di goticismi»<sup>84</sup>.

Successivamente, De Marchi ha preferito ritenere quali «candidati più forti» per un allargamento del catalogo di Squarcione la *Madonna col Bambino* del Walters Art Museum di Baltimora (inv. 37.519) e quella già di proprietà Kaufmann, poi passata al Bonnefantenmuseum di Maastricht ed oggi in collezione Alana<sup>85</sup>. I due dipinti presentano, fatta eccezione per alcuni dettagli, una composizione del tutto analoga, derivata «con ogni probabilità da un'originale perduto di Filippo Lippi»<sup>86</sup>. L'idea sarebbe quella di riconoscere in Squarcione il promotore di una sorta di «*revival* lippesco», che in effetti sembra coinvolgere anche i più giovani collaboratori attivi nella sua bottega nel corso degli anni

---

<sup>84</sup> Si tratta di tre tavole raffiguranti i *Santi Pietro, Severo e Sant'Antonio Abate*, conservate in una collezione privata milanese. In un primo intervento, De Marchi ipotizzava che i tre 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 '400 (DE MARCHI 1996, pp. 6, 16 nota 11). In seguito, lo stesso De Marchi ha rinvenuto una serie di foto che documentano l'originaria appartenenza dei tre pannelli ad 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 del lago di Garda. Lo stesso studioso ha così preferito lasciar cadere il diretto riferimento 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 dello Squarcione (*Id.*1999, pp. 116-118; *Id.*, in *Da Ambrogio...*2003, pp. 110-121). L'obiezione più ovvia a quest'ultimo punto è che, continuando a mancare qualsiasi testimonianza che riveli l'aspetto stilistico del primo Squarcione, risulta arduo individuarne i seguaci più arcaici. Una foto del polittico ancora integro, seppur inglobato entro una cornice palesemente posticcia, si conserva nella cartella di Girolamo di Giovanni da Camerino nell'archivio Berenson ed è stata pubblicata di recente da Mauro MINARDI (2012, pp. 340-341, 350 nn. 148-152).

<sup>85</sup> Sul dipinto già a Maastricht si può leggere ora la dettagliatissima scheda di G. FOSSALUZZA, in *Alana Collection* 2010, pp. 201-210 cat. 31. Lo studioso vi propone una convinta attribuzione a Pizolo, estendendola anche alla versione di Baltimora.

<sup>86</sup> DE MARCHI 1995, p. 30; *Id.* 1996, 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 e riferita dallo stesso critico a Giorgio Schiavone. L'attribuzione ha goduto di una certa fortuna, pur trovando la ferma opposizione di PRIJATELJ (1960, p. 59) e poi quella di ZERI (1976, p. 205). Quest'ultimo fu il primo a mettere in risalto le strette relazioni con il polittico De Lazara di Squarcione, 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.

cinquanta, Marco Zoppo e Schiavone in testa<sup>87</sup>. C'è da dire che le sigle lippesche individuate da De Marchi nel polittico De Lazara valgono piuttosto come desunzioni meramente tipologiche, ma non rivelano una vera e propria adesione ai modi pittorici dell'artista toscano.

Che a monte delle due tavole citate ci sia comunque un prototipo comune, quasi certamente di Lippi, è un fatto che è stato spesso rimarcato dalla critica e che non si stenta a condividere<sup>88</sup>. Proprio la derivazione dal medesimo modello amplifica però le differenze esecutive tra i due dipinti, che appaiono come varianti personali riferibili a mani ben distinte<sup>89</sup>. Con ogni evidenza, la priorità spetta alla *Madonna Walters* che, nonostante le disastrose condizioni conservative, rivela sotto molti punti di vista una qualità indubbiamente maggiore. Il dipinto Alana ne appare piuttosto una versione semplificata, non solo nella decorazione del fondo oro, operato con un più banale motivo a losanghe, ma nella stessa resa pittorica. Basti osservare come la complessa modulazione chiaroscurale dei panneggi di Baltimora, in cui profondi alveoli d'ombra sono ritmicamente frammentati da guizzanti pennellate di luce, venga totalmente fraincesa e appiattita nella più debole *Madonna Kaufmann*. Né la dolcezza fumosa che adombra gli incarnati della tavola Walters, di chiara ascendenza lippesca, sembra trovare riscontro nelle superfici indurite e nei tratti legnosi, quasi grossolani, della presunta "gemella".

Una volta ammessa questa discrepanza, si potrà allora verificare se almeno una delle due versioni possa comunque spettare a Squarcione. De Marchi ha proposto un confronto ravvicinato proprio tra il volto della *Madonna* di Baltimora e quello della *Santa Giustina* del polittico De Lazara. Il perfetto ovale della prima, che nonostante le abrasioni rivela ancora una squisita nobiltà di tratti, non mi

---

<sup>87</sup> Già FIOCCO (1926, pp. 108-109) aveva individuato un forte accento lippesco nei dipinti prodotti all'interno della bottega squarcionesca nel corso degli anni cinquanta. L'influenza di Lippi sugli artisti "squarcioneschi" fu invece drasticamente ridimensionata da LONGHI (1927, ried. 1967, pp. 86-88). Sulla scia di quest'ultimo anche Carlo VOLPE (1956, pp. 43-45).

<sup>88</sup> FIOCCO 1936, p. 26; ROWLANDS 1983 pp. 32-36; RUDA 1993, p.490. La De Nicolò Salmazo (1999, p.171) ritiene invece che, soprattutto riguardo all'esemplare di Baltimora, «il riferimento alla maniera pittorica di Lippi vada ridimensionato».

<sup>89</sup> CASU (2001, pp. 39-40) è stato il primo a distinguere l'autore del dipinto Walters, forse Nicolò Pizolo, da quello della tavola Kaufmann, per la quale lo studioso ha recuperato la tradizionale attribuzione a Schiavone, già formulata da HARCK (1889, p. 208). DE MARCHI (in *Mantegna* 2008, pp. 60-61 cat. 1) sostiene invece che le differenze tra le due tavole, seppur esistenti, sarebbero enfatizzate dalle diverse condizioni di conservazione e di datazione dei dipinti, ma che non per questo sia necessario riferirli a due autori distinti.

sembra però sovrapponibile alla creatura idrocefala partorita dalla bizzarra fantasia squarcionesca. Se si allarga poi lo sguardo ai gracili manichini disarticolati che abitano l'ancona padovana risulterà ancora più stridente il contrasto con il fermentante plasticismo della tavola Walters, nutrita da una passione euclidea per i solidi geometrici, di certo estranea al gusto lineare dello Squarcione. Tutto nel dipinto di Baltimora tende a conseguire un effetto statuario, dai volumi dilatati alla posa di tre quarti, che orienta la dinamica rotazione delle figure in primo piano. Le masse poderose si stagliano sul fondo fastosamente ricamato, quasi si trattasse di un rilievo incastonato nell'oro. I fondi ombrosi delle pieghe sono risaltati da lampi di luce che sgusciano sulle superfici, generando qua e là bagliori metallici, come sul frutto adagiato sopra il parapetto di marmo. L'aspetto complessivo è talmente lippesco, perfino nei particolari delle mani paffute e inanellate o dell'elegante plissettatura del velo mariano, che si è tentati di collocare il dipinto ad un'altezza cronologica non troppo distante dal soggiorno padovano di Lippi, documentato in città tra il 1433 e il 1434<sup>90</sup>.

Alcuni studiosi hanno invece proposto, con più o meno convinzione, il nome di Nicolò Pizolo<sup>91</sup>. Per quanto stimolante, questa attribuzione contrasta almeno in parte con le rare prove che conosciamo del pittore. Gli affreschi della cappella Ovetari, peraltro distrutti dallo sciagurato bombardamento del 1944, manifestano una energica componente plastica, arricchita da una pennellata liquida e luminosa, che appare in effetti compatibile con quanto espresso dalla *Madonna* di Baltimora. Le massicce figure dell'abside Ovetari, coi loro panneggi solcati da nervature fluorescenti, appaiono però ben più donatelliane che lippesche, per non dire che la rudezza espressiva di quei villani dalle mani callose, abbigliati da alti prelati o addirittura a far le veci di Dio Padre, non rivelano nulla della raffinatezza un po' leziosa delle creature di Fra' Filippo.

Rimane però la notizia tramandata da Michiel, secondo cui Pizolo era stato coinvolto nella perduta decorazione della cappella del Palazzo del Podestà di

---

<sup>90</sup> GONZATI 1852, I, p. XLI doc. XXXV; ZANOCCO 1936, pp. 107-109; SARTORI 1956, p. 10; *Id.* 1962, p. 43.

<sup>91</sup> BOSKOVITS (1977, p. 63 nota 39) riteneva sia la *Madonna* di Baltimora che quella Alana prossime allo stile di Pizolo, ma 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, pp. 159-176).

Padova, in cui aveva preso parte anche Lippi<sup>92</sup>. La testimonianza di Michiel non precisa però i tempi dell'intervento di Pizolo, che al momento del soggiorno del toscano doveva essere poco più di un ragazzino. Sembra invece più probabile che Nicolò fosse chiamato in un secondo momento a completare un lavoro lasciato in sospeso dal frate pittore<sup>93</sup>. Resta il fatto che Pizolo 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 eseguita al tempo del suo possibile apprendistato squarcionesco.

La tavola Kaufmann, certamente più tarda, potrebbe invece spettare davvero allo stesso Squarcione o quantomeno ad un suo strettissimo collaboratore<sup>94</sup>. Una questione difficile da dirimere e che appare in fin dei conti quasi irrilevante. Il vero interesse della *Madonna* Alana risiede semmai nel fatto che essa sembra svelarci un aspetto importante del funzionamento della bottega di Pontecorvo. Le indagini riflettografiche hanno infatti rilevato la presenza di tracce di spolvero nelle figure della Vergine e del Bambino, il che indica un reimpiego, finivano per ampliare il già ricco repertorio della bottega. Per i prodotti più ordinari, basati sulla trascrizione meccanica di stilemi precostituiti o di interesse composizioni, appare viceversa più arduo, o addirittura inutile, tentare di individuarne una precisa autografia.

D'altronde, se non potessimo contare sulla firma «OPUS SQUARCIONI PICTORIS» della *Madonna* di Berlino temo che in pochi ne avrebbero intuito il

---

<sup>92</sup> MICHEL (1884, p. 76) sostiene che la cappella «fu dipinta da Ansuin da Forlì, da Fra Filippo Lippi e da Nicolò Pizzolo padovano, secondo el Campagnola». La notizia, tratta dalla perduta epistola in latino a Leonico Tomeo, è riportata malamente anche da Vasari, che cita una figura di Padre Eterno dipinta da Pizolo «nella capella di Urbano Perfetto». Vasari fraintende qui il probabile riferimento di Campagnola alla cappella del *praefectus urbanus*, appunto il podestà di Padova. Sulla goffa traduzione dal latino di Vasari: AGOSTI 2005, p. 303.

<sup>93</sup> Dalla notizia di Michiel, FIOCCO (1926, pp. 104-105) aveva tratto la conclusione un po' forzata che Pizolo avesse esordito come garzone di Lippi. L'ipotesi ha trovato concorde MARIANI CANOVA (1974, p. 76), nonostante fosse stata già smentita da LONGHI (1926, ried. 1967, p. 88) ed in seguito da BOSKOVITS (1977, pp. 45, 63 note 38-39), LUCCO (1984, pp. 121-122) e DE MARCHI (1999, pp. 118-119).

<sup>94</sup> Non credo però che vada riferita a Squarcione la *Madonna col Bambino* del Rijksmuseum di Amsterdam (così DE MARCHI, in *Mantegna* 2008, pp. 61-62 cat. 1), generalmente attribuita allo Schiavone. Al pittore dalmata credo che spetti anche la *Madonna col Bambino* in collezione privata pubblicata da Boskovits (p. 66 nota 53). Di quest'ultimo dipinto esiste una debolissima versione conservata al Musée des Arts Decoratifs di Parigi, che andrà riferita ad un più generico ambito squarcionesco e che dimostra ancora una volta come la pratica della copia fosse una pratica pressoché costante all'interno della bottega di Pontecorvo.

collegamento con il polittico di Padova, in cui non vi è quasi traccia della forte connotazione donatelliana della prima. Dico questo non tanto per contestare la veridicità della scritta sulla tavola berlinese, cosa che pure è stata proposta da alcuni<sup>95</sup>, ma per chiarire che perfino nel caso delle testimonianze certe del maestro i tradizionali strumenti della *connoisseurship* rischiano di apparire insufficienti. Lo stesso De Marchi, per quanto si sia distinto nello sforzo di incrementare il *corpus* pittorico di Squarcione, ha dovuto ammettere tutta la difficoltà del tentativo, che «segnala la natura affatto particolare del problema, quello di una bottega multiforme ed imprenditoriale in cui il moderno concetto di autografia era relativizzato dall'apporto costante e decisivo degli allievi»<sup>96</sup>.

Nonostante i ripetuti tentativi di estendere il catalogo di Squarcione, mi pare perciò che il nome del maestro debba restare cautamente ancorato ai due soli dipinti sicuri, ossia il polittico del Museo Civico di Padova e la *Madonna col Bambino* della Gemäldegalerie di Berlino. Si tratta di lavori non del tutto disprezzabili, in cui traspare perfino un'originale apertura verso le novità elaborate in città a partire dagli anni quaranta, ma che mostrano, nella loro ambiguità di risultati, gli innegabili limiti culturali del maestro. D'altra parte, sarebbe ben strano aspettarsi qualcosa di diverso da un artista nato a Padova nell'ultimo decennio del Trecento<sup>97</sup> e la cui formazione dovette svolgersi tutta all'ombra fiorita dei bei polittici veneti.

La difficoltà di stabilire l'effettivo ruolo giocato da Squarcione nello svolgimento dell'arte padovana è aggravato dall'assenza di qualsiasi tipo di testimonianza figurativa antecedente ai due dipinti già citati, che risalgono però agli anni cinquanta del '400. Sarà il caso di ricordare, tra l'altro, che Squarcione non è mai attestato come pittore fino al 1426, poiché prima di tale data egli è sempre documentato con la qualifica di «sartor et recamator»<sup>98</sup>, cosa che comunque non esclude che egli esercitasse già l'arte della pittura. In ogni caso, non conosciamo la *facies* stilistica espressa dal maestro prima della sua tarda

---

<sup>95</sup> CAVALCASELLE (ed. 1912, pp. 11-12); KRISTELLER 1901, pp. 23-25; RUHMER 1966.

<sup>96</sup> DE MARCHI 1999, p. 113.

<sup>97</sup> Secondo il suggerimento di SAMBIN (1979, pp. 448-449) la data di nascita di Squarcione andrebbe situata tra il 1394 e il 1397.

<sup>98</sup> LAZZARINI-MOSCHETTI 1908, pp. 125 doc. V; 126 doc. VII.

maturità. È difficile però credere a qualcosa di diverso da un prudente conservatorismo se il polittico de Lazara, nonostante gli stravaganti ammiccamenti al più moderno linguaggio di matrice toscana, non si distacca di molto dai coevi modelli vivariniani. Il mito della centralità squarcionesca non può dunque basarsi su quel poco che rimane della sua debole, per quanto interessante, produzione pittorica.

Sembra dunque destinata a proseguire la *vexata quaestio* tra coloro che intendono riconoscere allo Squarcione un ruolo di primo piano nello sviluppo del Rinascimento padovano e chi, al contrario, è deciso a negarglielo. Comunque la si metta, non sembra possibile sfuggire al fascino istrionico di un personaggio che, per varie ragioni, non può essere escluso da un ragionamento complessivo sulle fondamentali vicende avvenute a Padova intorno alla metà del Quattrocento.

A ben vedere, la fama secolare del maestro si è però in gran parte basata su alcuni fatti in fondo malcerti, nonché su tutta una sequela di fraintendimenti che hanno comunque giovato alla sua immagine fascinosa e umbratile. Paradigmatica, in questo senso, si rivela l'artificiosa lettura di un documento del 1456, con il quale veniva sancito l'inizio dell'ennesimo sodalizio tra Squarcione e uno dei tanti discepoli, Giorgio Schiavone. Tra i vari accordi formalizzati in quell'occasione compare infatti l'impegno da parte di Squarcione di «*docere mysterium suum*» al nuovo allievo venuto dalla Dalmazia. Se in seguito alla doverosa precisazione di Raimondo Callegari nessuno può più dubitare che il termine *mysterium* vada interpretato come una semplice contrazione dell'assai meno esoterico *mynisterium*, cioè mestiere<sup>99</sup>, è comunque sintomatico che il passo abbia suscitato, fino a tempi recentissimi, 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»<sup>100</sup>.

Alla base della sproporzionata fortuna del «*pictorum gymnasiarcha*» 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, a ben vedere tale vicenda non è poi così lineare, né priva di ambiguità. Ripercorrerla fin dalle

---

<sup>99</sup> CALLEGARI 1995, ried. 1998, p. 17.

<sup>100</sup> *Ibid.*



origini, seguirne lo sviluppo e tentare di comprenderne le ragioni profonde non apparirà perciò un esercizio del tutto inutile.

#### **4.c. Le fonti**

In primo luogo, andrà rilevato come la comparsa della figura di Squarcione nelle fonti relative alla pittura padovana non sia un fatto per nulla immediato ed anzi piuttosto tardivo. Il maestro, per esempio, è del tutto ignorato nel *Libellus de magnificis ornamentis regie civitatis Padue*, scritto dal Michele Savonarola intorno al 1446. Squarcione non figura tra le glorie artistiche locali ricordate dal medico umanista e proprio questa assenza era sembrata a Kristeller e Fiocco una dimostrazione della scarsa considerazione da parte dei suoi contemporanei<sup>101</sup>. A dire il vero, si tratta di una conclusione un po' forzata, poiché è abbastanza tipico di questo genere di panegirici fornire elenchi di personaggi illustri ma già defunti. Tant'è che tra gli artefici legati alla città di Padova, Savonarola cita soltanto i grandi trecentisti: Giotto, Avanzi, Altichiero e altri.

Appare semmai ben più significativo che il nome di Squarcione non compaia mai negli accurati elenchi delle *Opere in Padoa* stilati a partire dal terzo decennio del Cinquecento da un testimone attento come Marcantonio Michiel, che pure «ha veduto assai»<sup>102</sup>.

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. 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 torrentiniano 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.

---

<sup>101</sup> KRISTELLER 1901, p. 29; FIOCCO 1926, p. 127.

<sup>102</sup> Sul manoscritto dell'Anonimo Morelliano: FLETCHER 1981, pp. 602-608; FAVARETTO 1990, pp. 71 ss.; LAUBER 2005.

«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 fuggacemente anche gli affreschi della Cappella Ovetari, ma ne tratta come se fossero il frutto di una parentesi tardiva nella carriera di Mantegna. Di Squarcione, dunque, nemmeno l'ombra.

Come è noto, la prima ricostruzione di questo artista si ritrova invece nel *De antiquitate Patavii et claris civibus patavinis* di Bernardino Scardeone, pubblicato a Basilea solamente nel 1560. Al pari del testo quattrocentesco di Savonarola, anche il *De antiquitate* è 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 dunque 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*.

Come ha giustamente sottolineato Giovanni Agosti, il testo del canonico padovano va interpretato come «una delle prime reazioni critiche alle *Vite* di Vasari»<sup>103</sup>. La preoccupazione fondamentale di Scardeone è ovviamente quella di emendare l'equivoco sui natali mantovani di Mantegna e di riaffermarne la vera origine. Non a caso il canonico si premura di ricopiare l'iscrizione della pala di Santa Sofia, in cui lo stesso Mantegna rivendicava con fierezza, oltre alla sua giovanissima età, la propria *patavinitas*. Si tratta di un'informazione per noi preziosissima e che altrimenti sarebbe perduta insieme 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 possibile accurata delle opere d'arte locali.

È proprio nel chiaro tentativo di assegnare ad Andrea un preciso *cursus studiorum* padovano che andrà letto lo sforzo, fin lì inedito, di ridare corpo 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

---

<sup>103</sup> AGOSTI 2005, p. 297.

tramandate svariate notizie che costituiscono, di fatto, molto di ciò che sappiamo sul personaggio: la precoce vocazione per l'arte del dipingere, gli avventurosi viaggi in Italia e perfino nella lontana Grecia<sup>104</sup>, i centotrentasette 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 lo studio del «*gymnasiarcha*», ne vengono menzionati solo sei: Mantegna, Pizolo, Marco Zoppo, Dario da Treviso, Matteo Pozzo e Giorgio Schiavone.

Il canonico padovano afferma di trovare tutti questi dati in un memoriale redatto dallo stesso Squarcione. Con tale riferimento, Scardeone intendeva certo conferire maggiore credibilità al suo racconto, opponendosi al più vago «si dice» vasariano<sup>105</sup>; in un certo senso, il fatto che Scardeone debba affidarsi ad un testo redatto dallo stesso Squarcione dimostra però tutta la difficoltà di reperire altro tipo di fonti sull'ormai dimenticato maestro quattrocentesco.

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 diletta di tramandare ai posteri l'arte in cui era esperto e di insegnare a quanti più poteva»<sup>106</sup>.

---

<sup>104</sup> Si è molto dibattuto sull'effettiva possibilità di questo viaggio, che FIOCCO (1926, pp. 126-127) negava risolutamente, ma che oggi si tende ad accettare come verosimile (FAVARETTO 1999, p. 234), anche in virtù del precedente di Ciriaco d'Ancona, che raccolse a sua volta numerosi disegni poi donati al Vescovo di Padova Pietro Donato. Anche se quest'ultimo esempio non sembra del tutto pertinente, non è da escludere, come sosteneva già BOSKOVITS (1977, pp. 44-45), che 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». Si veda anche LIPTON 1974, p. 14,

<sup>105</sup> COLLARETA 1999, p. 33.

<sup>106</sup> Traduzione di COLLARETA 1999, pp. 31-32. La versione in latino si trova in MURARO 1974, p. 74, nota 21.

Squarcione non era stato dunque solamente un eccelso pittore, addirittura «*primus omnium sui temporis*», ma, guidato dalla sua *humanitas*, si era perfino dilettrato 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. D'altronde, al momento di dover indicare le prove pittoriche del maestro, lo stesso Scardeone non nascondeva 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 *storie di San Francesco*, che Squarcione aveva eseguito nell'atrio dell'omonima chiesa padovana, in cui poi volle essere seppellito. Dopo averne decantato le grandi doti pittoriche, Scardeone era quindi costretto ad ammettere di non conoscere che pochi e malcerti 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 molto esercizio».

Si è già accennato al fatto che nemmeno nella *Notizia* di Michiel, scritta qualche decennio prima del *De antiquitate*, si trova traccia di dipinti riferiti allo Squarcione. Eppure, nelle sue dettagliatissime descrizioni delle chiese e delle principali dimore padovane sono annoverate diverse opere di altri maestri quattrocenteschi, molti dei quali erano passati proprio dalla bottega di Pontecorvo: non solo l'arcinoto Mantegna, ma anche i meno celebri Schiavone, Pietro Calzetta, Montagnana e perfino l'«ignobile pittore» Angelo Zoppo<sup>107</sup>. La

---

<sup>107</sup> «El S. Paulo nel pilastro terzo a man destra fu de mano d'Angolo Zoppo Padoano ignobile pittore» (MICHIEL 1888, p. 8). Su Angelo Zoppo: DE MARCHI 1995, pp. 69-91.

disperante scarsità di sicure testimonianze pittoriche dello Squarcione, che condiziona anche la critica odierna, era dunque un dato già evidente ai cultori diell'arte padovana del Cinquecento e questo mi pare che debba far riflettere.

Ad ogni modo, è indubbio che la breve biografia di Scardeone costituisca la fonte primaria del mito multiforme e proromantico dello Squarcione artista, viaggiatore, archeologo, collezionista, amorevole maestro, nonché amico di Santi e imperatori. Insomma, di quella figura semi-legendaria di «*pictorum gymnasiarcha singularis*» che giungerà, attraverso i secoli, agli studiosi moderni.

Per quanto ciò possa apparire paradossale, il primo ad avvalersene fu proprio Giorgio Vasari. Nonostante l'aretino si guardi bene dal menzionare la propria fonte, 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*<sup>108</sup>. Tale revisione è condotta però anche sulla scorta della celebre epistola in latino indirizzata da Girolamo Campagnola al filosofo Nicolò Tomeo, che invece viene espressamente citata.

Pur disponendo ormai di indicazioni diverse, Vasari non sembra comunque intenzionato 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 una lunga esortazione sui vantaggi che la virtù coniugata all'ambizione può giovare alla fama dell'uomo, a prescindere dalle sue origini, ecco comparire la solita descrizione dell'umile pastorello dedito a condurre il gregge per le valli sabbiose del Mincio. Senonché, una volta divenuto «grandicello», l'ignaro mandriano viene

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

Si tratta di una delle più spettacolari interpolazioni della giuntina: l'incolto fanciullo viene si trapiantato dalla campagna in città per essere istruito, ma, del tutto inopinatamente, non si tratta più della Mantova gonzaghesca, bensì di Padova. A condurcelo è il suo primo maestro, "Iacopo Squarcione", che riconoscendo di

---

<sup>108</sup> KALLAB 1908, pp. 355-357.

«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 giovinezza».

Al di là dell'equivoco sul vero nome di Squarcione, appare chiara tutta la disinvoltura di Vasari nell'utilizzo delle sue fonti. La figura seria e retoricamente tratteggiata da Scardeone, lascia il posto ad un ben più strambo e fragile personaggio, una sorta di *talent scout* privo di talento che batte le campagne alla ricerca di giovani di sicuro avvenire. Lungi dall'essere il principe dei pittori, lo Squarcione della giuntina è un modesto artigiano 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 riferimento, che di primo acchito sembrerebbe dettato dal solito campanilismo vasariano, è invece testimoniato da alcuni documenti che certificano la presenza di prototipi toscani nella ricca collezione di Squarcione. È probabile che Vasari avesse tratto questo tipo di informazioni dalla perduta lettera di Campagnola. Dal testo di Scardeone egli poteva invece pescare i nomi di alcuni artisti che, come Mantegna, avevano frequentato la bottega del maestro. L'aretino li immagina tutti insieme, come una classe di scolari volenterosi legati ad Andrea da una sana rivalità:

«la concorrenza ancora di Marco Zoppo bolognese e di Dario da Trevisi e di Niccolò 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 loro 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, una delle quali gli era infine costata 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 dilettrato 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 si azzarda perfino a ricordare qualche opera:

«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 delle giuntine costituisce inoltre una delle rare testimonianze dell'altrimenti scarsa fortuna cinquecentesca dello Zoppo.

In aggiunta, si può solo citare l'importantissima segnalazione contenuta nella *Venetia descritta* 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»<sup>109</sup> ed è del tutto probabile che egli ricavasse la preziosa informazione da una scritta inserita nel solito cartiglio.

A sua volta, Vasari dovette leggere la firma dello Zoppo apposta sulla *pala di Pesaro* del 1471, di cui peraltro segnalava la recente collocazione nella nuova chiesa *intra moenia* dei Frati Zoccolanti. 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 altro che il ciclo in terra verde in San Francesco, già riferito allo Squarcione da Bernardino Scardeone. Sul ritratto di Guidobaldo da Montefeltro, basterà segnalare che il terzo duca di Urbino era nato nel 1472 e che la stipula della condotta con i fiorentini risale comunque al 1495, mentre il pittore bolognese risulta già morto nel 1478.

---

<sup>109</sup> SANSOVINO 1581, I, p. 42.

Per quanto riguarda Squarcione, Vasari non ricorda nemmeno i pochi dipinti segnalati da Scardeone, né prova ad assegnargliene degli altri. D'altra parte, lo Squarcione delle *Vite* non è certo «il più valente dipintore del mondo» e anche quando proferisce dei giudizi condivisibili sembra mosso più da una sorta di rancore senile che da una vera e propria competenza professionale.

Nemmeno nelle *Maraviglie dell'arte* di Carlo Ridolfi<sup>110</sup> si fa più cenno alle presunte doti artistiche di 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».

Per Ridolfi, il cui brano è di fatto una parafrasi in volgare della pagina di Scardeone, Squarcione rimane comunque il «primo maestro de' pittori», che con «molta umanità» aveva accolto una grande quantità di discepoli, i soliti 137, istruendoli con la sua

«numerosa raccolta di disegni, di pitture, di rilievi, che serviva di norma a' suoi scolari, senza faticarsi in formargli altri esemplari».

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».

Si tratta di una constatazione 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

---

<sup>110</sup> RIDOLFI 1648, pp. 109-111.



padovani Brandolese e De Lazara<sup>111</sup>. Proprio dalle discussioni sorte all'interno di questo ristretto cenacolo di proto-conoscitori, eruditi e collezionisti veneti della fine del Settecento, prendeva il via la riscoperta degli «artefici antichi delle nostre scuole e in special modo della veneziana e padovana»<sup>112</sup>, che costituisce uno dei capitoli più appassionanti di quella rinnovata “fortuna dei primitivi” magistralmente messa a fuoco da Giovanni Previtali<sup>113</sup>.

Il «beniamino locale» era, ovviamente, Andrea Mantegna. In opposizione a Vasari, che aveva «rovesciato in molte parti tutti gli ordini delle cose»<sup>114</sup>, bisognava perciò ribadire la “patavinità” di Andrea, principale vanto del Rinascimento cittadino<sup>115</sup>. Da qui l'esigenza di inserire Mantegna entro una precisa genealogia patria, sottolineandone il legame diretto con il suo prim maestro Francesco Squarcione. Giocoforza, era al maestro e non all'allievo che andava attribuito il ruolo di fondatore della scuola locale, di cui Andrea sarebbe stato però «il principale luminaire»<sup>116</sup>. 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 da Lanzi del già citato ciclo in terra verde eseguito dallo Squarcione in San Francesco, il cui stile

---

<sup>111</sup> Si ricordi che l'edizione definitiva della *Storia pittorica* è dedicata proprio al De Lazara, che l'aveva «riveduta» ed «emendata»: PREVITALI 1964, pp. 145-147; LEVI 1996, pp. 247-267, BERNABEI 1999, pp. 40-41.

<sup>112</sup> CAMPORI 1866, p. 383, n. CCCXCII. In una lettera indirizzata al dottor Jacopo Bartolomeo Beccari di Bologna, Francesco ALGAROTTI (1757, p. 283) si lamentava così: «Non è gran tempo che si è tenuto Capitolo in Padova per dar di bianco a un portico dipinto dallo Squarcioni, che è il fondatore della Scuola, che sorse anticamente in quel paese: e sarà presto cancellata quell'epoca della Pittura». Il passo è riportato anche nella vita di Francesco Squarcione contenuta nelle *Notizie* di BALDINUCCI (1770, p. 66).

<sup>113</sup> PREVITALI (1964, p. 145-152) definì brillantemente la casa di Giovanni de Lazara come una «specie di privato Istituto Warburg».

<sup>114</sup> CAMPORI 1866, p. 383, n. CCCXCII.

<sup>115</sup> le guide di ROSSETTI (1780; 1786) e di BRANDOLESE (1791; 1795) De Lazara vuole scrivere una monografia attesa da tutti, le notizie e testimonianze raccolte dallo stesso BRANDOLESE 1805 e dell'abate GENNARI (1829) per dimostrare una volta per tutte la “patavinità” di Andrea Mantegna

<sup>116</sup> CAMPORI 1866, p. 355, CCCLXXIV

«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».

Con questo riferimento «allo stile de' greci antichi», ossia alla fonte prima della classicità, si voleva certo alludere a una componente genetica della scuola padovana, 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 <sup>117</sup>. 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».

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 PICTORIS», oggi a Berlino, che alla fine del Settecento si trovava nella collezione di un altro personaggio ben noto all'abate marchigiano, ossia il mercante e *connoisseur* veneziano Giovanni Maria Sasso<sup>118</sup>.

Comunque sia i giochi erano fatti e Squarcione era ormai assunto al rango di nobile caposcuola di cui tutti o quasi erano stati allievi. Insieme ad Andrea, Lanzi ricorda infatti i «suoi condiscipoli, educati colle stesse massime e istruiti da' suoi esempi»: Pizolo, il più «vicino al far del Mantegna», Bono da Ferrara, Ansuino da Forlì, Marco Zoppo, Dario da Treviso, Schiavone, Cristoforo

---

<sup>117</sup> Il dipinto giaceva dimenticato nel dormitorio del Convento dei Carmini, ma nel 1789 fu riscoperto da Brandolese sulla scorta del contratto di commissione originale risalente al gennaio 1449 e i vari pagamenti scalati fino al saldo finale del 28 maggio 1452, documenti ancora posseduti dai De Lazara. Il conte Giovanni ne vantò quindi la proprietà e lo ricoverò nella sua dimora (BRANDOLESE 1791, p. 187).

<sup>118</sup> Lo dimostra la didascalia che Sasso fece realizzare da Francesco Novelli in vista della sua *Venezia pittrice*, che non fu però mai terminata. Della *Madonna* in Casa Sasso parla anche Luca Antonio Brida in una lettera allo stesso Sasso del 18 agosto 1798. Forse fu acquistata da Giovanni De Lazara, già in possesso del polittico, nel 1803, alla morte di Sasso CALLEGARI 1996, ried. 1998, p. 51-52.

Lendinara, Parentino, Montagnana, maestro Angelo e così via, quasi a voler davvero enumerare tutti i centotrentasette 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 condiscipolo» Mantegna, ma in grado comunque di fare «epoca» nella scuola bolognese, di cui viene considerato il fondatore. 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».

Anche in questo caso il giudizio espresso dall'abate marchigiano si dimostra acuto e premonitore: e chissà se Longhi, nel definire Zoppo un luminoso «armonista, di concerti più chiari che tutti gli altri squarcioneschi», non avesse in mente proprio questo passo della *Storia pittorica* di Lanzi.

#### **4.d. I documenti e la storia**

Da quanto detto finora, mi sembra abbastanza chiaro come la lusinghiera immagine di Squarcione tramandata attraverso i secoli dipenda, di fatto, dalle pagine celebrative di Scardeone. Il canonico padovano sostiene comunque, certo per conferire maggiore verosimiglianza al suo racconto, di avere sotto mano un'autobiografia scritta dallo stesso maestro quattrocentesco. Ammesso che ciò sia vero, ci si potrebbe domandare quanta considerazione meritino delle notizie tratte da un testo del genere, su cui può sempre gravare il sospetto di millanteria.

Nel corso del Novecento, l'ostinata e meritevole acribia dei ricercatori d'archivio ha però portato alla luce numerosi documenti riguardanti, direttamente

o meno, lo Squarcione<sup>119</sup>. Le informazioni contenute in queste carte sembrano in effetti confermare buona parte delle notizie contenute nel *De antiquitate*, ma, a ben vedere, ne svelano anche tutti i risvolti retorici. Procediamo con ordine.

Secondo la testimonianza di Scardeone, nella bottega di Pontecorvo passarono ben 137 allievi. Per quanto questa cifra appaia senz'altro esagerata, i documenti dimostrano che Squarcione poté contare in effetti su molti collaboratori<sup>120</sup>. Tra quelli certamente attestati compaiono peraltro tutti i nomi citati nel *De antiquitate*, eccetto Pizolo. Perfino l'iperbolica definizione 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<sup>121</sup>. In alcuni casi, Squarcione si decise per l'adozione vera e propria, come accadde con Andrea Mantegna, Marco Ruggeri e Giovanni Vendramin.

Nell'atto stipulato con Zoppo, era il maggio del 1455, è contenuta inoltre una minuziosa descrizione dell'*atelier* del maestro, che doveva davvero possedere la grande collezione di cui narra Scardeone. Da tale testimonianza sappiamo infatti che la bottega di Pontecorvo era divisa sostanzialmente in due ambienti:

«*unum studium magnum in domo cum relevis, designis 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*».

Non mancavano infine altri strumenti utili all'insegnamento e alla pratica artistica, come le molte «*medaleis*» e «*improntis*».

Si tratta di una descrizione non anomala dello *studium* di un maestro dotato dei più svariati materiali «*spectantibus ad artem pictorie*» e indispensabili «*pro docendo et instruendo in arte pictoria*». Vasari ci informa inoltre che Squarcione aveva raccolto «cose di gesso formate da statue antiche, et in quadri di

---

<sup>119</sup> I documenti fondamentali su Squarcione si trovano in LAZZARINI-MOSCHETTI, pp. 123-170 e in SAMBIN 1979, pp. 443-465.

<sup>120</sup> BOSKOVITS 1977, p. 46.

<sup>121</sup> SALMAZO 1999, p. 19.

pitture, che in tela si fece venire di diversi luoghi, e particolarmente di Toscana e di Roma». 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 come in altri centri, basterà ricordare che lo stesso Zoppo aveva eseguito presso la bottega dello Squarcione diverse «*tellae pictae*», di cui rimane un esempio proprio nella *Madonna col Bambino* del Louvre. Anche una primizia mantegnesca come il *San Marco* di Francoforte o la più tarda *Santa Eufemia* di Capodimonte sono realizzati su tela, a dimostrazione dell'assoluta familiarità mostrata dagli allievi del «*sartor et recamator*» Francesco Squarcione con tale supporto<sup>122</sup>.

I ripetuti soggiorni di artisti fiorentini nel Veneto, nonché di eminenti personalità come Palla Strozzi e Cosimo de' Medici, dovettero costituire solo i tramiti più immediati attraverso i quali il maestro padovano poté reperire le varie testimonianze toscane e centroitaliane di cui parla Vasari. Non conosciamo nel dettaglio questo aspetto della raccolta di Squarcione, che oltre ai dipinti doveva contare anche su molti disegni, ma sappiamo di certo che egli era venuto in possesso di «*unum cartonum cum quibusdam nudis Poleyoli*», sulla cui identificazione sono state spese diverse ipotesi<sup>123</sup>.

A proposito delle «cose di gesso formate da statue antiche», si è invece già ricordata la presenza di numerose sculture in entrambi gli ambienti che componevano lo *studium* padovano, uno dei quali era addirittura definito *domus a relevis*. Sappiamo inoltre che il padre naturale dello Zoppo, il notaio Antonio Ruggeri, aveva spedito presso la bottega di Squarcione una grossa fornitura di gesso bolognese. 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

---

<sup>122</sup> Si possono citare, a conferma, la *Madonna del Patrocinio* di Dario da Treviso nel Museo Civico di Bassano del Grappa e la *Madonna col Bambino e i santi Giovanni Battista e Paolo* nella chiesa di San Francesco a Schio. 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 1915, I, p. 426). Sulla diffusione della tela a Padova: BENSI 2008, p. 26. Sulla predilezione di Mantegna per questo supporto: CHRISTIANSEN 1992, pp. 67-76.

<sup>123</sup> ARMSTRONG 1968, pp. 155-158; ETTLINGER 1978, p. 32; AGOSTI-FARINELLA 1987 pp. 23-24 cat. 4; ANGELINI, in *Il Giardino di San Marco* 1992, pp. 36-38 cat. 2; DE MARCHI 1996, p. 79 nota 98.

non solo da «statue antiche», ma anche da esemplari moderni, in massima parte donatelliani<sup>124</sup>.

Come già notato da Keith Christiansen, la decennale presenza a Padova dello scultore toscano e dei suoi numerosi collaboratori rappresentò infatti «per lo Squarcione una grande opportunità di rifornire il suo studio con calchi presi da rilievi raffiguranti la Madonna con il Bambino»<sup>125</sup>. Non a caso, nel contratto di Zoppo si specifica che, tra le varie mansioni che il maestro gli affidava, vi era appunto quella di «*aptare figuras et imagines*» col gesso che lo stesso allievo aveva fatto recapitare da Bologna. Se da un lato tale esercizio rivestiva una funzione certamente didattica, che spiega la familiarità quasi ossessiva dimostrata dai discepoli di Squarcione con i prototipi scultorei<sup>126</sup>, la realizzazione di calchi, tratti da celebri modelli antichi e moderni, rientrava senz'altro in una più concreta logica di produzione seriale, finalizzata alla vendita.

La bottega di Pontecorvo si configurava perciò, oltre che come luogo di formazione e apprendimento, come centro di produzione e di commercio. Cosa che è puntualmente confermata dai vari accordi stipulati tra Squarcione e i suoi *discipuli*, che erano ammessi nello *studium* con due precise finalità: quella di indottrinarsi «*in arte pictorie*» e quella, forse preponderante, di lavorare «*ad comodum et utilitatem diti magistri Francisci*». Non per nulla, gli assistenti scelti da Squarcione erano in genere piuttosto maturi e già dotati di specifiche competenze tecniche: non si trattava perciò di apprendisti alle prime armi, ma piuttosto di collaboratori che potevano contribuire fin da subito alla fervente attività di una bottega ben avviata. Si è già ricordato, a questo proposito, che al momento del suo ingresso nell'*atelier* squarcionesco lo stesso Zoppo doveva essere più che ventenne e già in possesso del titolo di *magister*.

Per quanto Scardeone sostenga che Squarcione amasse raccogliere attorno a sé moltissimi allievi allo scopo di soddisfare la sua innata vocazione per

---

<sup>124</sup> *pro zeso aptando figuras et imagines* p. 43. Una parte pare fosse addirittura destinata alla vendita. Che *figurae* abbia il preciso significato di opere di modellazione è dimostrato dalla contrapposizione fra *picturae* e *figurae*, tra *pictae* e *factae*, tra *pingi* e *fieri* MOSCHETTI p. 53, nota 1, COLLARETA 1999 pp. 33-34 parla dei *signa* di Scardeone come calchi in gesso e di Cennini che parla di uso del gesso per trarre calchi KURTZ 2000, pp. 2-3

<sup>125</sup> CHRISTIANSEN 1992, p. 96.

<sup>126</sup> KOKOLE 1990, pp. 50-56.

l'insegnamento, ciò costituiva in realtà un pratica del tutto comune, che garantiva al capobottega un continuo ricambio di mano d'opera. Nè ha a che fare col buon cuore di Squarcione il fatto che egli decidesse di adottare alcuni dei suoi ragazzi. La riforma degli statuti della fraglia dei pittori padovani, approvata nel 1441, imponeva infatti delle precise indicazioni non solo sul numero di allievi che potevano essere assunti in bottega, ma perfino sulla durata della loro permanenza<sup>127</sup>. Visto però che tali disposizioni non valevano in caso di rapporti di parentela, adottare un discepolo particolarmente promettente significava garantirsi più a lungo le sue prestazioni, senza peraltro dover rinunciare ad altri collaboratori ordinari<sup>128</sup>. Dal canto loro, gli "apprendisti" ottenevano un prezioso supporto logistico, comprendente il vitto e l'alloggio e la copertura delle spese correnti, ma soprattutto la possibilità di inserirsi senza difficoltà nel mercato padovano, regolato da norme assai restrittive<sup>129</sup>.

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<sup>130</sup>. Lungi dall'essere quel "museo immaginario" ingiustamente denigrato da Fiocco<sup>131</sup>, la raccolta di Squarcione non costituiva però nemmeno un caso così eccezionale: possediamo infatti varie testimonianze sulla presenza, tra i vari materiali di

---

<sup>127</sup> Per esempio, l'articolo 70 degli statuti stabiliva che i discepoli dovessero trascorrere un periodo di apprendistato di tre anni nella bottega di un maestro già appartenente alla corporazione, dopo il quale era possibile immatricolarsi alla fraglia. Lo stesso statuto impediva infatti l'iscrizione a «rudes magistri aut laborantes vel discipuli discentes in arte nostra» (ODORICI 1874, p. 346; SARTORI 1989, p. 158-162). È da notare che Mantegna rimase in casa dello Squarcione per ben sei anni, tra il 1441 e il 1447 (RIGONI 1927-1928, ried 1970, pp. 1, 11-12, doc I).

<sup>128</sup> L'articolo 71 dello statuto precisava infatti: «Quilibet magister de fratalea nostra libere et impune possit artem nostram docere filium suum, fratrem» (su questo aspetto ha posto particolare attenzione CALLEGARI 1995 p. 19). Anche la tassa di iscrizione alla fraglia variava sensibilmente in relazione all'eventuale parentela col maestro, essendo fissata a 2 lire «si autem erit discipulus adiscens artem nostram», a 20 soldi «si vero erit filius seu frater» LIGTHBOWN

<sup>129</sup> Didascalico è, in questo senso, il caso di Bono da Ferrara che aveva lavorato nella cappella Ovetari senza essere immatricolato alla fraglia. Nonostante avesse già eseguito il famoso affresco agli Eremitani, per cui aveva pure ricevuto dei pagamenti nel luglio 1451, il 6 agosto del 1451 il massaro lo intimava a non «laborare arte pictorie nec dare ad laborandum famulo suo sub eadem pena. (RIGONI 1948, ried. 1970, p. 33).

<sup>130</sup> Sulla raccolta di Squarcione: FAVARETTO 1999, pp. 233-244.

<sup>131</sup> FIOCCO 1958-59, pp. 59-72; TAMASSIA 1954-55.

bottega posseduti dagli artisti del '400, di antichità vere o presunte<sup>132</sup>. Si tratta di un aspetto che, in un clima di reciproche influenze, appare perfettamente in linea con quel gusto per il collezionismo antiquario particolarmente diffuso negli ambienti umanistici veneti.

Una componente altrettanto significativa del *thesaurus* di Squarcione era rappresentato dall'immane raccolta di modelli grafici. Un insieme senza dubbio eterogeneo, costituito in buona parte dai disegni eseguiti dallo stesso maestro nel corso dei suoi lunghi viaggi. Si trattava probabilmente di schizzi tratti da importanti opere d'arte antiche e moderne: sarcofagi, bassorilievi, dipinti, che dovevano certo suscitare la curiosità dei frequentatori del suo *atelier*. Oltre ai taccuini di viaggio, di cui esistono peraltro diversi paralleli contemporanei e probabilmente noti allo stesso Squarcione, la silloge grafica del maestro era senz'altro completata dai più svariati studi di figura e di composizione<sup>133</sup>. Anche in questo caso non vi è nulla di anomalo nel fatto che il capo bottega disponesse di un repertorio di disegni autografi, ma non si fa fatica a credere, come suggerito da Christiansen, che «il timido stile tardogotico in cui erano stati realizzati li rendeva utili solo come modelli compositivi»<sup>134</sup>.

La collezione dello Squarcione poteva però contare anche su testimonianze di celebri maestri, come il già citato “cartone” pollaiolesco. La raccolta era inoltre in continua espansione grazie all'apporto degli stessi allievi, per lo meno di quelli più dotati, le cui invenzioni grafiche dovevano essere subito acquisite come patrimonio di bottega e in quanto tali custodite con grande cura. Ciò non esclude che anche i disegni, come qualsiasi altro materiale, potesse essere oggetto di scambio, prestito o addirittura vendita. Sappiamo per esempio che al momento dello scioglimento del suo rapporto col maestro, Zoppo pretendeva un

---

<sup>132</sup> caso Gentile Bellini ereditò dal padre «omnia laboreria de zessio, de marmore et de relevijs» che poi passarono al fratello Giovanni. Che tra Pietro Valeriano una testa di Platone poi venduta da Giovanni a Isabella d'Este e Raffaele Zovenzoni un busto di Venere sempre in casa Bellini (Favaretto pp. 60-61K. C. p. 96, Fletcher. ma caso più generale CHIARLO p. 278: ciriaco vede le statue antiche di ghiberti e donatello

<sup>133</sup> Per una discutibile proposta attributiva in favore di Squarcione: SCHMITT 1974.

<sup>134</sup> CHRISTIANSEN 1992, p. 96.



risarcimento adeguato «pro quadris et picturis et designis per ipsum factis, venditis per ipsum magistrum Franciscus pluribus et diversis personis»<sup>135</sup>.

Il fatto che Squarcione si dedicasse al commercio non solo dei dipinti e dei calchi in gesso, ma anche dei disegni, dimostra che questi avevano ormai acquisito un valore autonomo, tanto da poter «essere considerati dai committenti opere compiute»<sup>136</sup>. Non si trattava ovviamente di schizzi sommari e nemmeno di comuni modelli di bottega, ma di esemplari grafici perfettamente conclusi e rifiniti con una cura miniaturistica. Disegni di questo genere dovevano essere poi arricchiti 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 «forme sceu picture» o, secondo l'efficace definizione di Ames Lewis, di veri e propri «quadri disegnati», destinati allo sguardo acuto e vorace di committenti colti, appartenenti alla «generazione emergente degli intellettuali umanisti»<sup>137</sup>.

Che già a quelle date esistesse a Padova un interesse specifico per il materiale grafico di pregio sembra in effetti 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<sup>138</sup>. Non si potrà poi dimenticare il testamento di Felice Feliciano, redatto nel marzo del 1466, con il quale il celebre «*antiquarius*» veronese destinava al cognato Bartolomeo Magnini una parte del suo patrimonio librario, tutte le sue medaglie antiche e soprattutto «*medietatem omnium designorum et picturarum in carta a pluribus excellentibus magistris designatorum*». C'è da scommettere che nella preziosa collezione grafica di Feliciano, che egli era riuscito a preservare nonostante le sue continue difficoltà economiche, non mancassero alcuni esemplari realizzati dai suoi *amici incomparabiles* Andrea Mantegna e Marco Claudio<sup>139</sup>.

---

<sup>135</sup> LAZZARINI-MOSCHETTI 1908, p. 155.

<sup>136</sup> AMES LEWIS 1990, p. 664.

<sup>137</sup> *Ivi*, p. 666.

<sup>138</sup> RIGONI 1948, ried. 1970, pp. 29, 40-41 doc. VII; CALLEGARI 1996, ried. 1998 p. 47 nota 93.

<sup>139</sup> Il testamento è stato pubblicato da MARDESTEIG 1939, pp. 106-108.

Il particolare approccio nei confronti della grafica mostrato da artisti come Mantegna, Zoppo o Bernardo Parentino, concettualmente più prossimo alla miniatura o all'incisione che alla più tradizionale prassi di bottega, appare strettamente legato alla loro comune formazione padovana, un ambiente nel quale dovette svilupparsi molto precocemente un interesse collezionistico per i disegni. Non escluderei che lo straordinario rilievo assegnato alla grafica in ambito padovano sia collegato ad una rinnovata concezione del disegno inteso come diretta espressione delle capacità di *inventio* degli artisti più celebri, in un confronto ormai dichiarato non solo con i maestri antichi, ma con la stessa *ars poetica*<sup>140</sup>. È probabile che tale fattore abbia contribuito alla sopravvivenza di numerosi fogli di questi e altri artisti di estrazione padovana, certo eccezionale se confrontata all'esiguità delle testimonianze grafiche di maestri non meno importanti ma legati a diversi contesti culturali.

È forse in questo senso che andrebbe spiegata la genesi della pregevole pergamena zoppesca già di proprietà Colville, oggi conservata presso il gabinetto di disegni e stampe del British Museum. Mi chiedo infatti se la pergamena londinese, a cui ben si attaglia la definizione di *pictura in carta* utilizzata da Feliciano nel suo testamento, non possa essere uno di quei disegni realizzati da Zoppo nella bottega di Squarcione per essere venduti a *diversis personis*. Il grande formato del foglio, l'utilizzo di un supporto non certo economico come la pergamena colorata e soprattutto l'estrema diligenza con cui è eseguito il disegno a penna e inchiostro, escludono che possa trattarsi di un comune modello di bottega, né tanto meno di un semplice studio preparatorio. Si potrebbe forse pensare a un *presentation drawing*, ma il contenuto insolito del foglio, ben illustrato da quell'irriverente parodia mantegnesca impaginata sul *verso*, sembra connotarlo piuttosto come un oggetto autonomo, destinato a solleticare il gusto di un collezionista raffinato e certamente al corrente della situazione artistica padovana. Anche l'esplicito omaggio donatelliano che compare sul *recto* della pergamena lascia aperta l'ipotesi che Zoppo possa aver approntato il disegno nel corso del suo soggiorno a Padova, sotto la forte impressione diretta, ma disinvoltamente interpretata, dei suoi illustri modelli.

---

<sup>140</sup> Su questo punto: BAXANDALL 1971, ried. it., p. 143.

La circolazione e il riutilizzo delle idee grafiche raccolte da Squarcione è d'altronde 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" pollaiolesco giunse ad esempio fino alla provincia dalmata, dove fu portato dal pittore spalatino Marinello, che lo aveva ricevuto in prestito dallo stesso Squarcione<sup>141</sup>. L'incauta cessione 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 pictoria*». 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*».

Nonostante le numerose sottrazioni, nella seconda metà degli anni sessanta Squarcione era ancora in possesso di 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, al momento della stipula del contratto fra Bernardo De Lazara e il pittore Pietro Calzetta per la realizzazione di una pala d'altare destinata alla cappella del *Corpus Domini* al Santo. In quell'occasione, Squarcione si guardava ormai bene dal cedere il foglio di Pizolo e concedeva solamente la possibilità di tracciarne uno «squizzo» sommario<sup>142</sup>, che sarebbe poi servito da riferimento a Calzetta. L'episodio è certo significativo, sia perché costituisce l'ennesima prova della disinvoltura con la quale Squarcione sfruttava le invenzioni altrui, sia perché appare notevole che un'idea di Pizolo fosse ancora ritenuta esemplare a molti anni di distanza dalla sua morte, avvenuta nel 1453.

---

<sup>141</sup> ZERI 1983, pp. 568-569; DE MARCHI 1996, p. 78-79.

<sup>142</sup> DE KUNERT (1906, pp. 53-55) pubblicò il disegno assegnandolo a Bartolomeo Sanvito, che si era occupato della stesura del contratto, attribuzione condivisa anche da AMES LEWIS (1990, pp. 662-663). Secondo la SALMAZO (1999, pp. 25-26), Sanvito potrebbe essere invece il responsabile delle scritte esplicative, ma non dello schizzo, che sarebbe piuttosto dello stesso Calzetta (la stessa opinione era stata espressa da HAHNLOSER 1961, pp. 377-393, che metteva a fuoco la derivazione nordica dell'iconografia, altrimenti inconsueta, del *Mulino delle ostie*). Il disegno è passato in asta a Londra nel 1990, lotto 14 Christie's. Alla Biblioteca Civica di Padova è conservata una trascrizione settecentesca del contratto del 1466 in cui è contenuta anche una copia dello schizzo eseguita per Giovanni De Lazara da Luca Antonio Brida.

D'altra parte, anche un artista ricco di idee come Marco Zoppo riprodurrà quasi alla lettera il dettaglio del *Cristo morto sorretto dagli angeli* nella cimasa della Pala per gli Osservanti di Pesaro, eseguita nel 1471<sup>143</sup>. Ciò sta a dimostrare l'importanza fondamentale per Zoppo, anche a molti anni di distanza, delle idee compositive apprese nel corso del suo tirocinio padovano e dell'attenzione con cui egli dovette soffermarsi sui modelli grafici, oltreché scultorei e pittorici, elaborati intorno alla metà del secolo nella città veneta.

Se Pizolo rappresentò senz'altro un punto di riferimento imprescindibile per lo sviluppo del linguaggio zoppesco, non meno determinante fu l'influenza esercitata da Andrea Mantegna. È stato notato come lo stesso stile grafico di Zoppo, disegnatore prolifico e per molti versi eccezionale, dipenda in sostanza dalle novità che anche in questo campo erano state messe a punto da Mantegna<sup>144</sup>. Già nel corso degli anni cinquanta, Andrea aveva infatti sviluppato una maniera grafica riconoscibile e fortemente sperimentale. Il testo chiave per comprendere la genesi del suo peculiare stile disegnativo è senza dubbio il foglio del British Museum raffigurante *San Giacomo condotto al martirio*, la cui straordinaria importanza è garantita dal fatto di essere l'unico studio certamente connesso agli affreschi Ovetari.

Si tratta infatti di un disegno preparatorio per l'analogha scena dipinta nel registro inferiore della parete sinistra della cappella, che in origine era stata assegnata a Pizolo. Dalla perizia del 6 febbraio 1454, effettuata dopo la tragica scomparsa di Nicolò, si evince tuttavia che il pittore di Villaganzerla 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 solitario entro i primi mesi del 1457. Vi sono buone ragioni per credere che Andrea iniziasse questa nuova fase dei lavori proprio dai due riquadri inferiori delle storie di San Giacomo. Il disegno del British, in cui si riscontrano delle significative differenze rispetto all'affresco, appartiene certo a un stadio iniziale della progettazione, per cui dovrebbe risalire ad una data non molto posteriore al 1454.

---

<sup>143</sup> RAGGHIANI 1962, p. 25; DE MARCHI 1996, p. 70.

<sup>144</sup> AMES LEWIS 1990, p. 666; CHRISTIANSEN 1992, p. 100.

Mantegna esegue il suo schizzo servendosi di rapidi tratti paralleli, sviluppati in senso sia verticale che diagonale, in modo da ottenere sofisticati effetti chiaroscurali, che conferiscono un vitale dinamismo 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 ha suggerito che lo stile sintetico e denso espresso da Mantegna nel foglio londinese fosse direttamente influenzato da quello di Donatello. Lo studioso ha proposto in tal senso un confronto con il disegno a penna del Musée des Beaux-Arts di Rennes, la cui effettiva paternità donatelliana è però incerta<sup>145</sup>. Anche in assenza di sicuri riscontri grafici, non vi sono però dubbi che lo schizzo del British sia il frutto della profonda meditazione da parte di Mantegna della difficile lezione dello scultore toscano. Lo studio rivela, in maniera forse più nitida rispetto agli stessi affreschi, la fervorosa ricerca condotta dal giovane pittore sui valori plastici e spaziali di Donatello. A questo scopo Mantegna elabora un'originale grammatica segnica che predilige, pur nell'assoluta libertà di trattamento, una severa logica costruttiva.

L'innovativa maniera ideata da Mantegna ebbe un impatto clamoroso sui successivi sviluppi della pratica disegnativa in nord Italia e i primi a risentirne furono ovviamente gli artisti di formazione padovana. Per quel che ci riguarda, è innegabile che lo stile grafico di Zoppo desuma i suoi elementi essenziali dai modelli mantegneschi. Tanto è vero che quasi tutti i disegni dell'emiliano hanno goduto a lungo di una lusinghiera attribuzione a Mantegna, venuta meno solo grazie ai ripetuti interventi della critica novecentesca.

Esistono comunque delle significative differenze che ben distinguono le prove grafiche dei due maestri. Il *ductus* lineare di Zoppo risulta più inciso, tanto da apparire a volte un po' meccanico; il suo tratteggio parallelo non raggiunge mai la forza sintetica che sa imprimere la mano vigorosa e fulminea di Mantegna. In generale, Zoppo rivela un approccio mentale meno rigoroso e più caricato, che

---

<sup>145</sup> DUNKELMAN, in *Donatello e i suoi*, pp. 178-179 cat. 59; FAIETTI (2006, p. 84) propone un cauto riferimento allo stesso Donatello.

denota un'interpretazione eccentrica e affatto personale dell'espressionismo plastico di Donatello.

È comunque abbastanza verosimile che Zoppo possa aver avuto un contatto ravvicinato con la grafica mantegnesca proprio nello *studium* di Squarcione. Come per i dipinti, non esiste traccia dei disegni eseguiti da Andrea durante la sua permanenza nella bottega di Pontecorvo, ma appare assai probabile, per non dire certo, che Squarcione avesse conservato numerosi fogli del suo ex pupillo. D'altra parte, uno degli aspetti dichiarati dell'insegnamento del maestro consisteva proprio nel «*monstrare designos*» e nell'incoraggiare gli allievi 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»<sup>146</sup>. L'esercizio della copia dai modelli, tramite il disegno o la modellazione di calchi, costituiva dunque una pratica quotidiana all'interno della bottega di Squarcione.

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 sulla raccolta di *exempla* offerti all'imitazione degli allievi<sup>147</sup>. Altri, al contrario, hanno voluto scorgere in questo procedimento una prova lampante della sostanziale povertà di idee di Squarcione. 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, secondo cui era necessario affaticarsi nel «ritrar sempre le miglior chose che trovar puoi, per mano fatte di grandi maestri». Tale raccomandazione doveva essere ben nota a Padova, dove *Il libro dell'arte* vide forse la luce<sup>148</sup>. 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 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

---

<sup>146</sup> LAZZARINI-MOSCHETTI 1908, pp. 166-167 DOC. LVIII.

<sup>147</sup> MURARO 1976; LUCCO 1999.

<sup>148</sup> FREZZATO 2003, p. 12.

Baxandall<sup>149</sup>, ricorre in maniera assai significativa la stessa terminologia utilizzata nei contratti da Squarcione, che si impegnava a mettere a disposizione degli allievi «*suorum exemplorum*».

Temo però che questo non basti ad assegnare a Squarcione la palma di «ottimo pedagogo»<sup>150</sup>, se dobbiamo credere alla feroce accusa scagliatagli contro da Angelo di Silvestro, uno dei tanti garzoni che ne avevano frequentato la bottega. Il 21 agosto 1465, il querelante si presentava presso l'ufficio giudiziario delle Vettovaglie di Padova per rilasciare questa dichiarazione piena 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 promette 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»<sup>151</sup>.

Dall'impetosa testimonianza di Angelo di Silvestro viene fuori il ritratto certo non lusinghiero di un personaggio un po' fanfarone e truffaldino, i cui vizi inveterati, dopo tanti allievi e molte liti, dovevano essere ormai ben noti. Non è chiaro se Squarcione nel convertire «in uso suo» il lavoro degli assistenti ne firmasse addirittura le opere, come sospettato da Cavalcaselle e da altri, o se si limitasse ad intascarne tutto il ricavato. Di certo qualcosa di vero nella parole di Angelo doveva pur esserci, visti i precedenti occorsi con Zoppo e Mantegna che, dopo essersi dati molto da fare senza ricevere alcun compenso, erano stati costretti

---

<sup>149</sup> BAXANDALL 1971, ried. it. , p. 107.

<sup>150</sup> BOSKOVITS 1977, p. 40.

<sup>151</sup> RIGONI 1927-1928, ried. 1970, pp. 2-3, 15-17 doc. V.

a trascinare il maestro in tribunale. Si ha come l'impressione che le cattive abitudini di Squarcione avessero qualcosa di patologico se, nemmeno a due anni di distanza dalla querela di Angelo di Silvestro, egli riproponeva, da consumato attore, il solito copione: nell'ottobre del 1467, il vecchio maestro prometteva a Francesco di Ugucione di insegnargli «le raxon d'un piano lineato secondo il mio modo», snocciolando una descrizione tanto lunga quanto fumosa del metodo prospettico, che ha tutto l'aspetto di una delle sue solite «promission», con le quali si vantava «de saver quello chel non sa»<sup>152</sup>.

D'altra parte, gli anni ruggenti erano trascorsi da un pezzo, la meglio gioventù era ormai partita - chi a Mantova, chi a Bologna, chi a Venezia o lungo l'Adriatico - e al maestro, snobbato perfino dalla nuova generazione di committenti<sup>153</sup>, non rimaneva che evocare i bei tempi andati con i ragazzi che, nonostante tutto, continuavano a bussare alla sua porta in cerca di fortuna.

Bisogna comunque precisare che nemmeno nei momenti più floridi Squarcione aveva detenuto quel monopolio che in genere gli si riconosce. Basti dire che alla fine degli anni quaranta Dario da Treviso decideva di passare

---

<sup>152</sup> LAZZARINI 1908, pp. 166-167 doc. LVIII.

<sup>153</sup> In occasione di un processo svoltosi nel 1468, in cui si doveva decidere su 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, ried. 1998, p. 84) ha indicato questa vicenda come esempio «dell'evoluzione del gusto legata al cambio generazionale dei committenti».



dall'*atelier* di Pontecorvo a quello di Pietro Maggi<sup>154</sup>, 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<sup>155</sup>. Poco più tardi era Luca da Puglia ad abbandonare il suo primo maestro Francesco dei Bazilieri per passare alle dipendenze di Nicolò Pizolo: il giovane sperava così di apprendere qualcosa di più sul modo di dipingere «in recenti», ed è certo significativo che a questo scopo egli si rivolgesse a Pizolo e non a Squarcione.

Detto ciò, non si vuole negare l'importanza dello *studium* squarcionesco, che occupò di fatto un ruolo centrale sullo scenario padovano, 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

---

<sup>154</sup> La fisionomia artistica di questo artista, pur molto documentato (per la vicenda biografica del pittore: SAMBIN 1975-1976, pp. 213-235), è ancora totalmente sfuggente. PUPPI (1962, p. 33) aveva accostato il nome di Maggi a dei brani d'affresco conservati nel monastero padovano di Santa Giustina. Questi frammenti, staccati a massello, dovevano appartenere ad una grande scena con la *Crocifissione* che forse decorava la sala capitolare del cenobio. Sulla base di certi raffronti con il polittico De Lazara, LUCCO (1984, p. 124) ne ha proposto invece un'attribuzione a Squarcione, condivisa in un primo tempo anche da DE MARCHI (1996 p. 22 nota 54), che ha poi preferito ricondurre i lacerti in questione «ad uno stretto creato di Squarcione che operasse nella sua bottega» (*Id.* pp. 115-116). In proposito vorrei dire che il mantegnismo legnoso e dozzinale di certe fisionomie a me ricorda piuttosto da vicino la maniera di Angelo Zoppo. FURLAN (1976, p. 15), in alternativa, indicava Pietro Maggi come il possibile autore del nutrito gruppo di dipinti già riunito da Longhi (1962) sotto il nome di Squarcione e che di recente è stato ribattezzato col fantasioso appellativo di “Maestro dei Cartellini” (GALLI, in *The Alana Collection* 2009, pp. 91-98). L'ipotesi di Furlan non dispiacque a BOSKOVITS (1977, pp. 59-60 nota 26), la cui ricostruzione di Squarcione non poteva certo convivere con la proposta di Longhi. È ovvio, come peraltro avvertiva già lo stesso Boskovits, che in assenza di dipinti sicuri di Maggi, qualsivoglia proposta di identificazione è destinata a rimanere priva di una concreta possibilità di verifica. Rimane infine da segnalare una *Madonna col Bambino* firmata *Opus Petri*, già segnalata da LONGHI (1926, ried., 1967, I, p. 87, II, fig. 79) nella collezione londinese Lee of Fareham come possibile Pietro Calzetta, ma che DE MARCHI (1996, p. 61 nota 20) considera addirittura «un falso di ispirazione crivellesca».

<sup>155</sup> Maggi possedeva in Piazza della Signoria a Padova una «apotheca pictoria sive stupa», «un luogo da immaginare in parallelo alla più celebra bottega di Squarcione (AGOSTI 2005, p. 407 nota 43). Il più noto tra i suoi allievi, almeno per gli studi moderni, è Pietro Calzetta. Un documento del 22 settembre 1455 ci informa che Calzetta abitava in casa del maestro Pietro de' Mazi da Milano (LAZZARINI-MOSCHETTI 1908, p. 208 doc. CXVI), così come accadeva ai discepoli di Squarcione (*IVI*, p. 202 doc. CV). 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*, di cui si è già parlato; Il 16 giugno 1469, Antonfrancesco de' Dotti lo sceglieva, insieme al cognato Iacopo da Montagnana e Matteo dal Pozzo, per dipingere la cappella del Gattamelata al Santo, per la quale i Bellini avevano già firmato nel 1460 la pala d'altare. Oltre a Pietro Calzetta, nella bottega di Pietro de' Maggi passarono molti altri allievi, di cui si trova un elenco in FURLAN 1976, p. 13.

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 spesso ripetuto che la capacità di giudizio di Squarcione, di cui narrano anche le fonti, sarebbe dimostrata dal fatto che il maestro venisse più volte chiamato a valutare i lavori altrui, senza considerare che questo era un compito normalmente affidato agli iscritti 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 che cercasse strenuamente e con tutti i mezzi di accaparrarsi sempre nuovi e abili collaboratori, di fatto necessari per portare avanti una bottega in un contesto ipercompetitivo come quello padovano. Per quanto possa essere vero che egli approfittasse un po' troppo della sua posizione di capobottega, non è il caso di stupirsi nemmeno più di tanto riguardo alle ripetute cause intentategli dai suoi assistenti. Le carte d'archivio, piene zeppe di arbitrati e denunce, ci restituiscono l'immagine di un ambiente violento e crudele 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, ucciso in un'agguato notturno tra l'estate e l'autunno del '53, dovette suscitare molto scalpore se, 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»<sup>156</sup>.

Tutto questo per dire che tra l'infingardo «omuncolo» senza arte né parte screditato da Fiocco e il giudizio non meno eccessivo di Lucco, secondo cui Squarcione fu addirittura «il primo “critico militante”, in atto, della pittura italiana»<sup>157</sup>, credo che vada ricercata una posizione più misurata e verosimile che riconduca la questione dal piano del mito, positivo o negativo che sia, a quello della storia.

---

<sup>156</sup> RIGONI 1948, ried. 1970, pp. 25-26, 36-37 doc. I.

<sup>157</sup> LUCCO 1999, p. 108.

## 5. Squarcione e lo “squarcionismo”: una genealogia critica

La moderna vicenda critica di Squarcione prende le mosse dalla riscoperta del polittico De Lazara e della *Madonna* di Berlino. Non doveva però trascorrere molto tempo perché, passato l’iniziale entusiasmo, la non eccelsa qualità di queste tavole incrinasse piuttosto che confermare il giudizio elogiativo su Squarcione tramandato dalle fonti. Serie perplessità emergono già a partire dal più antico studio monografico dedicato al pittore, dato alle stampe da Pietro Selvatico nel 1839<sup>158</sup>. A fidarsi delle fonti, Squarcione aveva nutrito un «pazzo amore per le antiche statue», ma questa asserzione non trovava più conferma, agli occhi di Selvatico, nei lavori ormai riemersi del maestro, che «quand’io li esamino diligentemente, m’è forza portare opinione affatto contraria, e e persuadermi che dell’antico non profittasse per nulla». Semmai tali dipinti gli rivelavano un «fare magro, arido, meschino», che l’erudito addebitava «alla fonte medesima da cui l’avevano attinta i Vivarini di Murano», ossia la «scuola alemanna». I «maggiori ravvicinamenti fra lo Squarcione ed i Vivarini» erano individuati nel polittico conservato in casa De Lazara. Diverso il caso della *Madonna col Bambino* firmata dal pittore, ma che di primo acchito «non si direbbe neppure opera dello Squarcione». Secondo Selvatico, la tavola «in molte parti ricorda, senza raggiungerlo, lo stile del Mantegna» vero imitatore dell’antico. Così, per la prima volta, il “maestro dei maestri” veniva ridimensionato a incerto imitatore degli allievi.

Le idee di Selvatico hanno goduto di grande fortuna, tanto da influenzare buona parte del dibattito critico successivo. I primi a riprenderle furono Crowe e Cavalcaselle, che non a caso riscontravano nel polittico De Lazara «defects unpardonable in a second-rate Muranese». La *Madonna* di Berlino, al contrario, rivelava «a talent such as Mantegna would respect», tanto da spingere i due critici a metterne addirittura in dubbio l’autografia squarcionesca, suggerendo piuttosto il nome dello stesso Mantegna o, in alternativa, quello di Nicolò Pizolo.

Da quanto detto fin ora, risulterà evidente come la secolare fama di Squarcione sia strettamente legata a quella del suo celebre discepolo Mantegna.

---

<sup>158</sup> SELVATICO 1839, ried. 1859.

La fondamentale questione suscitata dagli esordi di Andrea ha da sempre esortato la critica a interrogarsi sulle ragioni di un abbrivio tanto clamoroso, che trova davvero pochi analoghi nella storia della pittura. Appare perciò inevitabile domandarsi se la formazione di un talento così precoce e innovativo debba qualcosa all'insegnamento del suo primo maestro Francesco Squarcione. Si tratta a tutti gli effetti di una delle problematiche più dibattute del '400 italiano. Non a caso, già Kristeller notava che «the artistic relations of Mantegna to his teacher Squarcione must be denoted as one of the most obscure points in the history of Italian art»<sup>159</sup>.

Si può anzi dire che la personalità di Squarcione sia sempre servita da pietra di paragone del genio mantegnesco. Non vi sono dubbi che l'enfasi posta sulla discendenza di Andrea da un capo bottega locale rivesta una funzione del tutto retorica, almeno per coloro che hanno tentato di rivendicare un'origine squisitamente patavina; chi al contrario ha voluto rimarcare l'eccezionalità del pittore rispetto al contesto padovano, fosse essa il frutto di una diretta fecondazione toscana o di una miracolosa partenogenesi, ha spesso cercato di svilire l'importanza di Squarcione e degli altri pittori della sua scuola.

Proprio dall'ambiguo legame tra il maestro e l'allievo sembra infatti enuclearsi la non meno equivoca definizione di "squarcionismo". Fin dal suo primo apparire, essa ha assunto un significato sostanzialmente negativo, quasi una sorta di termine antinomico di "mantegnismo". Così per Cavalcaselle, che opponeva i «paltry example», ossia le meschine prove degli "squarcioneschi", alle contemporanee creazioni di Mantegna, che rappresenterebbero invece la «remarkable emanations of a spirit nurtured in the love of the genuine classic». A differenza dei vari Zoppo, Schiavone e Dario da Treviso, che avevano ereditato tutta la "povertà del disegno" e "ottusità del colore" dello scarso maestro, non era sotto Squarcione che Mantegna aveva potuto acquisire «this superiority», ma solo attraverso la lezione dei fiorentini attivi a Padova<sup>160</sup>. Il pregiudizio di Cavalcaselle era fatto proprio da Giuseppe Fiocco, che cercò di rafforzare l'interpretazione in chiave tutta toscana di Mantegna, proprio marcandone la diversità con il più povero linguaggio di Squarcione e dei suoi presunti "creati".

---

<sup>159</sup> KRISTELLER 1901, p. 21.

<sup>160</sup> CAVALCASELLE 1912, p. 10.

Sorprende perciò l'originalità dell'interpretazione proposta da Paul Kristeller, secondo cui la formazione di Mantegna era viceversa basata «upon the same bases as that of the other paduan painters or painters trained»<sup>161</sup>. Non vi era dunque alcuna distanza culturale, 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 però ricondotta al supposto magistero di Squarcione, che solo una “cieco campanilismo locale” aveva assurdamente innalzato al ruolo di caposcuola. Il polittico de Lazara dimostrava al contrario tutta l'inconsistenza del maestro e la sua passiva dipendenza dal vero protagonista dell'arte veneta prima dell'avvento della nuova generazione capeggiata da Mantegna, ossia Antonio Vivarini, le cui opere «are the first which exhibit a clearly marked Venetian character»<sup>162</sup>. Lo stesso Mantegna, come gli altri suoi coetanei gravitanti a Padova, avevano mosso i primi passi «from the basis of venetian art forms», alle quali si era presto sovrapposta la potente lezione espressiva di Donatello. Per tale motivo, Kristeller giungeva alla notevole conclusione che «the element peculiar to Padua is formed only through the admixture of Venetian with Donatellesque form»<sup>163</sup>. Va da sé che solo nell'arte di Andrea Mantegna le più vitali forze endogene e i decisivi apporti donatelleschi si erano fusi in un linguaggio veramente organico e originale. Spettava dunque a lui il merito di aver elaborato un vero e proprio “stile padovano”, che lo stesso Squarcione aveva cercato malamente di imitare nella *Madonna* firmata di Berlino. Preso atto di questa clamorosa inversione di ruoli, anche i cosiddetti “squarcioneschi” andavano semmai rivisti alla luce della lezione di Mantegna, che li aveva esortati a confrontarsi con l'inesauribile quanto difficile fonte donatellesca. Certo a molti di loro era mancata, a differenza di Mantegna, una profonda comprensione delle alte qualità drammatiche e plastiche dello scultore toscano. Era il caso, per esempio, di Marco Zoppo, la cui evidente imitazione dello stile di Donatello appariva a Kristeller troppo spesso «crude and unintelligent». A riprova, lo studioso citava non già la *Madonna* Wimborne, di cui negava addirittura la paternità zoppesca,

---

<sup>161</sup> KRISTELLER, p. 59.

<sup>162</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>163</sup> *Ivi*, p. 48.

ma il polittico bolognese del Collegio di Spagna e la più tarda pala di Pesaro<sup>164</sup>. Il pittore emiliano era stato solo uno dei tanti artisti che avevano così contribuito a diffondere in tutta la valle padana il nuovo linguaggio appreso a Padova. Grazie all'inedito incrocio tra le più genuine caratteristiche veneziane e l'arte di Donatello, Padova era perciò divenuta «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»<sup>165</sup>.

Questa posizione critica, sostenuta con forza nella sua fondamentale monografia mantegnesca, fu nuovamente argomentata da Kristeller in un articolo seguito alla pubblicazione da parte di Andrea Moschetti degli inestimabili documenti relativi alla pittura padovana del XV secolo, rintracciati negli archivi da Vittorio Lazzarini<sup>166</sup>. Se per 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», per Kristeller esse negavano semmai ogni residua consistenza al mito del magistero squarcionesco, sul quale si poteva già nutrire più di un dubbio sulla sola «scorta dello studio delle opere d'arte». Come poteva non apparire «desolante per coloro che continuano a vedere nello Squarcione il vero maestro del Mantegna» il confronto fra il polittico de' Lazara, eseguito tra il 1449 e il 1452, e le ingegnose invenzioni che nei medesimi anni il suo ex pupillo andava squadernando sulle pareti della cappella Ovetari?

Per di più, dai documenti risulta che Squarcione venisse quasi sempre coinvolto in lavori di poco conto e molto più spesso chiamato a rispondere delle infamanti accuse di plagio, se non di vero e proprio sfruttamento, mossegli dagli allievi. Tanto da far sospettare a Kristeller che egli fosse null'altro che uno scaltro impresario che si era «servito più del solito e del lecito» di giovani dotati di «forze superiori alle sue». Alla dura posizione dello studioso fece eco il giudizio ancora più severo di Giuseppe Fiocco, che non esitava ormai ad apostrofare lo Squarcione come uno spregevole profittatore, tanto incapace nell'arte quanto

---

<sup>164</sup> Kristeller sosteneva che la firma «Zoppo di Squarcione» potesse riferirsi ad un altro allievo dello Squarcione e non a Marco Ruggeri (*Ivi*, p. 53).

<sup>165</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>166</sup> KRISTELLER 1909.

privo di scrupoli nel mettere in piedi una vera e propria «tratta di scolari» a suo esclusivo tornaconto. La relazione con Mantegna non poteva poi che essere definita come una «falsa tutela» ed ogni rivendicazione millantata in proposito dallo stesso Squarcione, niente più che una delle tante vanterie di un «borioso e poco corretto omuncolo», pronto a scoppiare come la «famosa rana d'Esopo»<sup>167</sup>. A Squarcione poteva essere addebitata ogni colpa, perfino quella di aver indotto Mantegna, oramai «stomacato», a trasferirsi presso la corte mantovana dei Gonzaga, mentre era ai grandi fiorentini Lippi, Castagno, Donatello e Paolo Uccello, che andava ascritto il merito di aver mutato le sorti dell'arte veneta. Solo dal nuovo tronco toscano poteva infatti germogliare la rigogliosa fronda mantegnesca.

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»<sup>168</sup>. In effetti, *Lettera pittorica*<sup>169</sup> è un testo pirotecnico, traboccante di idee, in cui la prosa longhiana raggiunge dei vertici assoluti, degni di figurare in qualsiasi florilegio della letteratura italiana. Si pensi alla maestria retorica, dagli esiti quasi psicagogici, della romantica rievocazione della bottega squarcionesca: sembra quasi di potersi muovere, come rapiti in quell'atmosfera crepuscolare e un po' inquietante, tra «i busti classici decapitati» e «i tritici per i vescovi del Polesine», con le narici ingolfate dalla polvere di gesso e nelle orecchie gli strepiti ridanciani dei compagni di Donatello verso quella marmaglia di vagabondi venuti dalla provincie di mezz'Italia per imparare «a pingere in recenti». Difficile stabilire fino a che punto l'irresistibile forza seduttiva di questo brano 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 architettura teorica elaborata dal critico.

L'intenzione dichiarata da Longhi non era certo quella di restituire un ruolo di primo piano all'ambigua figura di Squarcione, bensì di contestare il nodo

---

<sup>167</sup> FIOCCO 1926, pp. 115-134.

<sup>168</sup> Si tratta dell'*incipit* della prefazione scritta dallo stesso Fiocco in occasione della riedizione de *L'arte di Andrea Mantegna*, data alle stampe nel 1959.

<sup>169</sup> LONGHI 1926, ried. 1967, pp. 77-98.

centrale del libro di Fiocco, colpevole di aver ridotto la fioritura del Rinascimento veneto ad un puro corollario dell'assioma toscano. Di conseguenza, lo studioso si adoperava a smontare pezzo per pezzo il complicato puzzle assemblato dal collega per dimostrare la centralità «di Firenze madre» per gli sviluppi artistici in Veneto. Nessuno degli episodi enumerati da Fiocco per sostenere il suo schema critico, «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 in San Zaccaria a Venezia, attribuiti ad Andrea del Castagno dallo stesso Fiocco, apparivano a Longhi nient'altro che «una meteorita fiorentina caduta in laguna con un gran rombo e un gran friggere», ma destinata a spegnersi presto, senza quasi lasciare traccia. 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 artista quasi ignorato da Fiocco<sup>170</sup>, ma 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. Già in *Primizie di Lorenzo da Viterbo*<sup>171</sup>, un saggio di poco precedente alla *Lettera Pittorica*, Longhi aveva esaltato questo «Masolino di Venezia» come uno dei campioni indiscussi del «Rinascimento umbratile», ossia di quella «seconda ondata di internazionalismo», dominata da «un senso sempre fantastico, spesso umoresco» che, pur attingendo «alle fonti nuove delle linea e della plastica», non rinnega «un'ispirazione sostanzialmente gotica e favolosa». Dunque una reviviscenza della mai sopita tradizione trecentesca, che si rinnova e prolunga ben addentro il Quattrocento, attraverso un'adesione parzialissima e svagata alle esigenze spaziali e formali dei «fiorentini nuovi». Nelle madonne «basilisse» o nelle incantevoli storiette dei martiri dipinte da Antonio nulla infatti si era perso

---

<sup>170</sup> al contrario già KRISTELLER (1901, p. 34) notava che Antonio «worthily represents the first stage in the development of true venetian painting».

<sup>171</sup> LONGHI 1926, ried. 1967, pp. 53-61.



«del succo del Trecento veneziano di Paolo e di Lorenzo», né dell'aulico classicismo medievale della *Pala d'Oro*. Se questi dati di cultura, verrebbe da dire identitari, erano adesso dolcemente sfiorati dalla nuova brezza che spirava dalla Toscana, ciò poteva essere dovuto proprio ad un incontro con lo stesso Masolino, di passaggio a Venezia dall'Ungheria. Beninteso però che il masolinismo di Antonio non andava interpretato come una resa nei confronti del maestro straniero, bensì come una «simpatia fra consanguinei», ossia tra due alti rappresentanti di una civiltà figurativa sostanzialmente gotica, anche se sottilmente «ombreggiata di Rinascimento». L'avvertenza era poi di non fraintendere questo movimento, che pure nell'orologio dello stile cade «un'ora prima di Masaccio», come ritardatario, a meno di non cedere ad un «pregiudizio evolucionistico» e di fatto antistorico. Così come preconcetta e poco consona al «costume di buono storico» appariva a Longhi la violenta denigrazione della figura di Squarcione, che Fiocco aveva spietatamente sacrificato sull'altare del presunto primato toscano. In altre parole, anche a voler dimostrare l'irrelevanza del maestro padovano per gli esordi di Mantegna, tutti da leggersi per Fiocco in chiave fiorentina e castagnesca, perché negare «allo Squarcione qualche àncora per ripararsi al suo naturale approdo di Murano?». Era infatti nell'orbita più consona di Antonio Vivarini che secondo Longhi andava inteso Squarcione, visto che il suo polittico per Leone de Lazara, saldato nel 1452, appariva ancora «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'800 da Pietro Selvatico e da Cavalcaselle, quanto il fatto che Longhi ne invertisse ora il senso, fin lì orientato in termini dispregiativi. Il giudizio sul maestro padovano andava infatti calibrato su una misura diversa rispetto a quella puramente rinascimentale, in quanto Squarcione non poteva che aderire, per questioni generazionali, a quel preciso punto di stile «umbratile» ed ancora del tutto vitale elaborato in Veneto da Antonio Vivarini. E a dimostrare che fino al '50 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».

Di certo questa equivalenza non poteva valere anche per il più celebre dei suoi allievi, 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, nonostante lo sforzo profuso da Longhi per riabilitare Squarcione, egli dovesse comunque riconoscere uno iato incolmabile, non solo con Mantegna, ma anche con il resto di quella banda di *desperados* che pure ne aveva frequentato lo «studio veramente indescrivibile».

Vi è qui, io credo, niente di più che un equivoco linguistico nel peraltro linearissimo ragionamento longhiano: “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 '50 ne avevano affollato la bottega - Zoppo, Schiavone, Crivelli, Tura - ossia quella generazione di pittori che, insieme a Mantegna, erano cresciuti all'ombra dell'altare donatelliano. 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, scegliendo la propria pietra preziosa, il proprio materiale da idolatrare. Era questo comune denominatore che suscitava in Longhi la sensazione profonda 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 *Weltanschauung* generazionale, da cui il più anziano maestro era naturalmente escluso.

Era stato semmai Fiocco a confondere le acque, coinvolgendo nella sua svalutazione di Squarcione anche i suoi allievi più “moderni”, ma tanto inferiori a Mantegna da non osare neanche guardarlo, «quasi faccia paura». Per questi artisti, che come Zoppo e Schiavone erano solo capaci di riprodurre trascrizioni «imbarbarite e ridevoli» di Lippi, la definizione di “squarcioneschi” assumeva

perciò, sulla scia di Cavalcaselle, 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 "squarcioneschi"» - e qui risuona l'eco vasariana della concorrenza tra condiscipoli che «gli fu di non picciolo aiuto e stimolo all'imparare» - insieme ai quali molto dibatté «sul 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, la cui interpretazione del linguaggio donatelliano rimaneva pur sempre "gotica" e irrazionale. Da qui tutte le fantasiose deformazioni anatomiche, tanto distanti 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 lungo la valle padana per oltre vent'anni, finché il solo Giovanni Bellini si assunse il compito di rinnovare in senso pienamente rinascimentale la pittura veneta, aderendo con la *Pala di Pesaro* all'intuizione poetica della sintesi prospettica pierfrancescana. In questo giudizio si ritrova tutta la riserva mentale di Longhi nei confronti di Mantegna: l'eroe di Fiocco, il *genius loci* padovano che aveva raccolto l'insegnamento dei toscani e fondato una nuova civiltà figurativa, veniva in fin dei conti relegato al rango di ostinato alfiere dell'autunno del Medioevo, che poco o nulla aveva compreso dello spirito «veramente adrianeo dell'altare del Santo».

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*<sup>172</sup>, Andrea figurava infatti come un «romantico ingenuo», la cui «imitazione arcaistica» dell'antico non solo gli aveva impedito di formulare una «trascrizione archeologicamente corretta dell'antica Roma», ma aveva perfino avvilito il suo «nativo istinto pittorico». Proprio l'ossessiva e acritica devozione per le anticaglie

---

<sup>172</sup> BERENSON 1907.

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. Non troppo diversamente, Longhi scriveva che «la grammatica del Mantegna, con tutta l'intenzione di esser classica, fu del tutto anticlassica». Così, 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», Longhi non era meno drastico nel definire il mondo concepito da Mantegna come un universo «fossile», abitato da «uomini lapidei». Non serve forse rammentare come a monte di entrambi ci fosse lo sferzante parere che, secondo Vasari, era stato espresso da Squarcione di fronte agli affreschi dipinti dal suo discepolo ribelle agli Eremitani, 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».

D'altra parte, nel passo dedicato da Berenson ad un altro dei «giovani che corsero a Padova», Cosmè Tura, in cui vengono evocate “creature minerali”, la cui sostanza adamantina si contorce «nello sforzo di articolarsi» entro un mondo «intagliato nel cristallo» o in architetture che «fanno pensare a tronfie magioni di Medi e Persiani», non è difficile scorgere *in nuce* le celeberrime pagine dedicate al pittore estense in *Officina Ferrarese*<sup>173</sup>.

Proprio nella recensione della grande mostra del '33, come nell'altrettanto celebre prolusione al corso universitario del 1934-35<sup>174</sup>, Longhi riprende e sviluppa l'identikit di questa accolta di giovani zingari, appassionati e irruenti, che da varie parti d'Italia era approdata nel «bottegone padovano» 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, ma tutte di lega diversa». Così Zoppo amò forgiare il suo mondo come se fosse in «ferro battuto», Tura, nostalgico

---

<sup>173</sup> LONGHI 1934.

<sup>174</sup> LONGHI 1935.

alchimista, si invaghì delle pietre più rare, lo pseudo-archeologo Mantegna tentò vanamente di resuscitare i suoi avi romani attraverso il marmo antico. 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 Settentrione.

L'origine comune non impediva comunque ai vari "squarcioneschi" di battere moneta propria. Prova ne sia che il solo Zoppo, una volta tornato in patria, cogliesse da Piero una qualità armonica e un «lume cordiale» del tutto sconosciuti agli altri suoi compagni "padovani". Risultava perciò imperdonabile l'errore di Berenson che aveva fatto di 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 anche 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 Zoppo, poteva aver prodotto capolavori in quello stile, come la «sublime *Testa del Battista*». Nessuna confusione è possibile, se non per un puro pregiudizio morelliano, laddove si riconosca che un'affinità di linguaggio non può certo annullare ogni differenza qualitativa.

Eppure, già Berenson aveva colto in pieno l'originale vocazione poetica del giovane Bellini. Basti pensare al paragone proposto dal critico tra le due *Orazioni nell'orto* di Londra, dove alla struggente solennità sentimentale della versione del maestro veneziano si opponeva quel «gigante di pietra, genuflesso in vista di Roma, nel bel mezzo d'un tagliente mondo di selce» concepito da Mantegna. E chissà se leggendo questo brano dei *North italian*, il giovane Longhi non abbia sospirato il celebre verso del suo amato Baudelaire: «*Ne cherchez plus mon coeur*».

Per tornare alla configurazione critica della personalità di Squarcione, apparirà piuttosto chiaro come nessuno degli studiosi fin qui citati abbia inteso conferire al maestro un ruolo decisivo nella formazione dei suoi allievi, men che meno di Mantegna, né di riconoscergli un posto di particolare rilievo nel panorama artistico padovano. Lo stesso Longhi, spinto alla sua difesa d'ufficio

più dall'esacerbato atto d'accusa di Fiocco che da una personale convinzione, riconosceva a Squarcione nient'altro che una naturale e dignitosa appartenenza alla fazione degli "umbratili" veneti, capeggiata dal ben più nobile Antonio Vivarini.

Semmai si può dire che Longhi, nonostante sviluppi molte delle premesse già elaborate da Kristeller, sostenga una posizione critica radicalmente diversa proprio su Mantegna, che di fatto accorcia la distanza di Andrea rispetto agli altri "donatelliani" di Padova.

Eppure non sono pochi gli studiosi che hanno sostenuto, in maniera più o meno esplicita, uno schema critico basato su una sorta di dicotomia tra Mantegna e i suoi compagni padovani, quasi che l'indubbio primato di Andrea dovesse per forza risolversi nei termini di una radicale alterità. Una testimonianza, in questo senso, è fornita dalla farraginoso definizione di "squarcionismo" proposta da Bonicatti<sup>175</sup>, un fenomeno che a detta dello studioso era stato spesso frainteso, a causa di «una scarsa precisazione dei limiti estetici e sociali dell'opera prodotta nella bottega di Francesco Squarcione». Secondo Bonicatti, non vi poteva essere infatti alcun dubbio sulla povertà «del contributo personale di Squarcione» nella formazione di questo particolare linguaggio, visto che la produzione del maestro non oltrepassava i limiti del «piccolo artigianato». Ciò nonostante, lo studioso rilevava alcuni «elementi di coerenza» nati «dall'incontro e dalla consuetudine di lavoro comune di alcuni pittori» all'interno del suo *atelier* e tali da accreditare «senz'altro l'uso di una terminologia critica dello squarcionismo». Tale categoria diveniva però legittima purché non si intendesse «come filiazione del fenomeno da Squarcione», ma piuttosto come di una «affinità linguistico-tipologica» che avrebbe accomunato i prodotti usciti dal suo studio a partire dalla metà degli anni cinquanta. Era stato infatti in quel frangente che i collaboratori, in totale autonomia dal capo bottega, avrebbero elaborato una «nuova formulazione iconografica» del tema della *Madonna col Bambino*, che alludeva «verosimilmente ad un modulo iconografico librario», legato a una sicura «consuetudine con la miniatura». Il prototipo di questo nuovo modello non andava perciò ricercato nel debole esemplare di Berlino firmato dallo stesso Squarcione, bensì nella più solida *Madonna Wimborne* di Marco Zoppo, che in

---

<sup>175</sup> BONICATTI 1964, pp. 52-60. In particolare su Zoppo le pp. 11-25.

virtù della sua sicura datazione al 1455 rappresentava un «antecedente assoluto nella storia della bottega squarcionesca» e dunque nella configurazione del nuovo stile. L'archetipo zoppesco avrebbe quindi goduto di un ampio successo, prima attraverso le immediate repliche di Schiavone, Crivelli e degli altri “squarcioneschi”, tutte destinate alla devozione privata, più tardi come modello compositivo per i frontespizi miniati in Veneto tra il settimo e l'ottavo decennio. Sotto questo aspetto, la posizione di Mantegna sarebbe stata addirittura ininfluente, sia per una presunta estraneità con la pratica miniatoria<sup>176</sup>, sia per la «difficoltà che quel grande artista trova in una propagazione culturale che conferisca alla sua opera valore di socialità lievitante oltre di sé». In altre parole, dopo il precoce scioglimento del rapporto tra Mantegna e Squarcione, già di per sé infruttifero, sarebbe avvenuta un'irrimediabile «scissione fra due aree della pittura veneta», di lì in «poi chiaramente distinte»: da un lato Mantegna, nobile e solitario, dall'altro la comunità solidale dei più umili «madonneri squarcioneschi». E se il percorso artistico di Andrea non avrebbe «nulla a che vedere con la cerchia dello Squarcione», sarebbe altrettanto vano ricercare qualsiasi traccia di “mantegnismo” nella formula stilistico-iconografica sviluppata dagli squarcioneschi intorno al 1455.

Non è necessario insistere sulle evidenti forzature della ricostruzione di Bonicatti. Del tutto antistorica, se non assurda, risulta infatti l'irriducibile polarità tra un supposto “squarcionismo senza Squarcione” e l'arte di Mantegna, come se davvero quest'ultima potesse costituire un fenomeno a sé, incapace di interferire con il resto della coeva pittura padovana, fosse anche per imperizia altrui. D'altra parte, era già toccato ad Italo Furlan<sup>177</sup> formularne una netta stroncatura: se nullo era stato il contributo di Squarcione nella formazione del caratteristico linguaggio dei suoi allievi, come ammesso dallo stesso Bonicatti, bisognava piuttosto concludere che «tra costoro e i novatori della Cappella Ovetari c'è minore opposizione mentale di quanto non ve ne sia», appunto, col presunto maestro. Anzi, era proprio «per tenere in piedi codesto inesistente “squarcionismo”» che diveniva necessario «ricondere i creduti “fatti nuovi” dello Zoppo e dello Schiavone (quelli padovani) a filiazione del fenomeno Mantegna».

---

<sup>176</sup> MEISS

<sup>177</sup> FURLAN 1976, pp. 13-17.

Quest'ultima affermazione potrebbe invero apparire un po' forzata, poiché la partita è in più complessa di così e un ruolo cruciale andrebbe riconosciuto, oltre che ai fondamentali modelli toscani, anche a un personaggio come Pizolo, che per lo stesso Mantegna non era stato senza significato. Ciò non toglie che non si può realmente negare l'enorme influenza esercitata dalla precoci invenzioni di Andrea sui pittori che si affacciarono sul palcoscenico padovano nel corso degli anni '50. Di certo Furlan non sbagliava ad indicare nell'apparato decorativo della cappella Ovetari, 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 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».

Per quanto questi fatti appaiano difficilmente contestabili, essi sono stati in un certo senso sminuiti anche da uno studioso del calibro di Federico Zeri. Nel celebre intervento in cui tentava di definire le due categorie oppostive di «Rinascimento» e «Pseudo-Rinascimento», Zeri indicava infatti nella Padova di metà Quattrocento un caso limite in cui questa distinzione si sarebbe avverata «con insolita evidenza»<sup>178</sup>. Secondo lo studioso, la singolare combinazione avvenuta in città tra immissioni toscane e cultura endogena, sedimentatesi sul sempre vivo culto locale delle antichità romane, fornì le premesse ideali da cui generarono «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”». Ancora una volta appariva incerto se Squarcione fosse «un vero e proprio artista o piuttosto un impresario (spesso senza scrupoli) che si serviva degli allievi sfruttandoli». La questione veniva però accantonata, poiché il nodo centrale riguardava di nuovo i suoi scolari: da un canto Andrea Mantegna, ossia il «campione del più inflessibile razionalismo di autentico significato rinascimentale», nutrito di un «classicismo amato e vissuto, cioè autentico e inteso»; dall'altro una serie di personaggi che si affidavano per lo più «alla fantasia, alla cifra personale, ad una varietà di espressionismo disegnativo e materico». Per tale motivo, «a confronto con la severa norma classicheggiante del

---

<sup>178</sup> ZERI 1983, pp. 565-568.



Mantegna», il mondo figurativo di un Marco Zoppo sembrerebbe addirittura appartenere «ad altre epoche, ad una civiltà diversa». Lo stesso poteva ben dirsi per gli altri “squarcioneschi”, compreso Tura. Proprio tra gli allievi di Squarcione si sarebbe dunque realizzata quella «dicotomia tra *Rinascimento in essenza e Rinascimento in superficie*», peraltro così tipica di tutto il Quattrocento italiano.

A mio avviso, è proprio da un passaggio del genere che si evincono tutti i limiti della distinzione, fin troppo manichea, tra «Rinascimento» e «Pseudo-Rinascimento», ovvero «tra stile ragionato e stile fantastico». Anche se in maniera senz'altro più sofisticata, Zeri sembra qui avallare la presunta divaricazione, già confusamente argomentata da Bonicatti, tra il percorso stilistico del primo Mantegna e quello dei cosiddetti “squarcioneschi”. Si tratta di un chiaro ribaltamento delle intuizioni di Longhi, che aveva invece riconosciuto una sostanziale comunanza di idee tra tutti i giovani “padovani” che si erano infatuati di Donatello.

Non che ciò non sia lecito. Mi chiedo però quanto sia criticamente fondato indicare Mantegna e Zoppo come esponenti di due tendenze «diametralmente opposte» o se non sia più corretto parlare 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 di Zoppo è cosa quanto meno discutibile<sup>179</sup>. È indubbio invece che Mantegna abbia raggiunto, fin dalla prima ora, dei vertici pittorici mai toccati dal collega bolognese, ma è pur vero che il divario qualitativo tra i due non è forse più profondo di quello che separa Zoppo da un pittore come Schiavone, che gli è sempre accostato. Ciò non basta perciò a situare Mantegna e Zoppo su piani totalmente imparagonabili, non solo perché entrambi avevano frequentato la stessa bottega e ricopiato gli stessi modelli, ma perché sia l'uno che l'altro si erano rivolti all'arte di Donatello come a una fonte

---

<sup>179</sup> «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», ROMANO 1998, pp. 32-33.

indiscussa del loro operare. Bisogna semmai ammettere che Zoppo si era accostato al linguaggio donatelliano anche tramite le spavalde interpretazioni già fornite dallo stesso Mantegna, senza smettere peraltro di ricercare la propria cifra personale. Si può invece sostenere che Zoppo, ammirato dalla stessa cerchia d'umanisti frequentati da Mantegna e capace di allacciare rapporti privilegiati con le stesse corti in cui operava l'amico-rivale, appartenesse davvero «ad una civiltà diversa»?

### ***6. Zoppo e suoi rapporti con le corti d'Italia e gli umanisti***

Si è spesso insistito, specie negli ultimi anni, sulle relazioni allacciate da Mantegna con l'ambiente umanistico veneto. Quando non era ancora nemmeno ventenne, Andrea riceveva già le lodi in versi degli scrittori e veniva reclamato dai grandi signori d'Italia e d'Europa per farsi ritrarre insieme ai compagni del cuore.

A ben vedere anche Zoppo condivise molte delle amicizie di Andrea e sebbene non raggiunse mai la fama del più celebre collega, anche il suo raggio di conoscenze fu ampio e prestigioso.

Il 16 settembre 1462, il pittore rispondeva per lettera ad una richiesta pervenutagli dalla marchesa di Mantova in persona, Barbara di Brandeburgo, «dexideroxa» di ricevere entro natale una coppia di «chofani»<sup>180</sup>. Con una certa apprensione, Zoppo, che si firma «vostro servidore [...] dipintore in Bologna», cerca di prendere tempo: dicembre è alle porte e lui è già impegnato a dipingere un «paro» di cofani per una sua «zitadina» bolognese, «i quali sono molto magnifichi e virano dòxento ducati». Con ciò non voleva sottrarsi al compito, che anzi «le voio fare quanto omo ditalia sia», ma «vole fare bene», «non tanto per el guadagno quanto per l'onore». Zoppo chiede perciò alla Marchesa di pazientare, promettendole che non sarebbe rimasta delusa: con un po' più di calma, «bastariami l'animo a far chose che stariano apreso le sue non desprexiando lui»,

---

<sup>180</sup> La lettera fu resa nota da BRAGHIROLI (1878, pp. 9-10, doc. I). Una buona trascrizione, con qualche variante significativa, si può leggere in ARMSTRONG 1976, pp. 321-322.

riferendosi ovviamente al pittore di corte dei Gonzaga, nonché sua vecchia conoscenza, Andrea Mantegna<sup>181</sup>.

La missiva, giudicata «quasi toccante» da Roberto Longhi<sup>182</sup>, mi sembra una straordinaria attestazione dell'orgoglio professionale di Zoppo, della sua consapevolezza di poter, se non superare, per lo meno competere con i grandi maestri del suo tempo. Le sue doti non comuni, così spesso sminuite dalla critica moderna, gli permisero in effetti di farsi conoscere e apprezzare dalle maggiori corti italiane del tempo.

A dimostrarlo è un'altra lettera, indirizzata dall'*antiquarius* Felice Feliciano all'«*amicorum principi ac lucubrato pictori Marco claudio de Venetiis viro praestanti*». Feliciano ricorda, non senza un certo terrore, le sue numerose visite nella dimora veneziana del pittore, che pare fosse infestata da cani famelici e di «stupenda grandezza», tenuti a bada da grosse catene di ferro. Il più terribile era Balugante, il prediletto di Zoppo, descritto da Feliciano come un mostruoso cerbero, tanto feroce da «aterrar cenghiari; e ancor ferire/ orsi strazando e thori». Con grande sollievo del veronese, la terrificante belva era morta di vecchiaia e se ne conservavano ormai solo le ossa innocue, che Zoppo aveva posto sopra l'ingresso di casa. Il pittore aveva quindi pregato l'amico letterato di spedirgli «pochi vulgari versicoli», da porre sotto la macabra installazione. Feliciano non mancò di esaudire la richiesta dello Zoppo e inviò al compagno un sonetto d'occasione. L'importanza del componimento non risiede certo nelle sue discutibili qualità letterarie, quanto nel contenuto dell'ultima terzina, nella quale viene lodata la fiera gagliardia della prole di Balugante, tanto pregiata da essere richiesta dai più illustri principi d'Italia:

---

<sup>181</sup> L'identificazione del «maestro della Signoria del Signore» con Mantegna è stata contestata dalla FLETCHER 1999, p. 82. Non mi sembra però che ci possano essere molti dubbi in proposito, considerato che in chiosa alla lettera Zoppo chiede alla Marchesa di porgere i suoi saluti proprio a Mantegna (in proposito: AGOSTI 2005 pp. 204, 238 nota 28).

<sup>182</sup> LONGHI 1940, ried. 1956, p. 138.

«A Milano dal Duca mandò parte/ Parte a Bologna et al conte durbino/ Mantua Ferrara e Pesaro»<sup>183</sup>.

I versi di Feliciano ci svelano la sorprendente trama di relazioni intrattenute dallo Zoppo con le principali corti del tempo. Non si può infatti pensare che l'artista fosse in contatto con tali ambienti solo per questioni di pura cinofilia. Tra l'altro, l'elenco ha una sua precisa credibilità: Per quanto riguarda Bologna, Mantova e Pesaro, sappiamo per certo che Zoppo vi operò, perlomeno spendendovi delle opere. Che l'artista frequentasse Ferrara è invece solo un'ipotesi che sembra comunque corroborata dal contenuto di alcuni fogli, per esempio il disegno 1123 E degli Uffizi<sup>184</sup>.

Sui presunti contatti tra Zoppo e le corti di Milano e Urbino non esistono invece prove di alcun tipo, se non lo stesso sonetto di Feliciano. Non è però da escludere che Zoppo vi fosse introdotto da Alessandro Sforza, al quale credo vada ricondotta la commissione della grande pala per la chiesa di San Giovanni Battista a Pesaro. In proposito, basterà ricordare che il prode condottiero era fratello di Francesco Sforza, duca di Milano, nonché suocero di Federico da Montefeltro, che ne aveva sposato la figlia Battista<sup>185</sup>.

Esiste però un altro aspetto della lettera di Feliciano, che non mi sembra sia stato mai approfondito a dovere. Fin dalle prime righe della missiva, il veronese si avventura in una serie di paragoni eruditi, tratti dalle fonti latine. Per il suo vezzo di circondarsi di belve feroci, Zoppo veniva descritto come una sorta di moderno Massinissa, mitico re della Numidia e forte alleato di Scipione l'Africano, che secondo il racconto di Valerio Massimo era solito affidare la propria sicurezza personale a un branco di cani da guardia.

Per quanto fosse atterrito alla sola idea di poter essere sbranato da quei mostri rabbiosi, Feliciano non rinunciava a frequentare la casa del pittore, per il

---

<sup>183</sup> Le lettere indirizzate da Feliciano ai suoi amici artisti furono pubblicate e discusse da FIOCCO (1926, pp. 188-201. Sulla lettera a Zoppo, in particolare le pp. 194-195). Va notato che Feliciano designa il signore di Urbino con il semplice titolo comitale. Come è noto, Federico da Montefeltro ottenne il titolo ducale da Papa Sisto IV il 23 marzo 1474, data che costituisce perciò il *terminus ante quem* per il sonetto di Feliciano (CONTI 1987, p. 227).

<sup>184</sup> Armstrong 1963.

<sup>185</sup> Sulla lettera di Feliciano si sono espressi brevemente: CONTI 1987, pp. 275-276; LUCCO 1993, p. 108; AGOSTI 2005, p. 408, nota 47.

«summo dilecto» procuratogli da «le imagine che escono de vostri pennelli». La visione di quei pregevoli dipinti era talmente rapinosa da evocargli alla mente i nomi dei grandi maestri dell'antichità classica: il greco Eufanore, per esempio, pittore e scultore di cui Plinio e Quintiliano avevano lodato l'eccezionale versatilità, che lo rendeva «in quocumque genere excellens ac sibi aequalis»<sup>186</sup>, ossia valente in ogni arte e sempre all'altezza della sua fama.

Se è vero che questo tipo di paragoni andrebbero in genere interpretati come puri *tòpoi* letterari, si è tentati in questo caso di leggersi un preciso riferimento alle multiformi abilità di un artista come Zoppo, ben capace di dipingere sia deliziosi «chofani» che grandi pale d'altare, di affrescare le facciate dei palazzi signorili e di decorare con figure minute i più preziosi manoscritti. Prolifico pittore e disegnatore, ma ben avvezzo anche alla pratica scultorea, l'emiliano dimostrava davvero di essere *docilis ac laboriosus*, come l'antico Eufanore.

È significativo, in questo senso, che il veronese alluda ad un altro pittore greco, ossia Timante. Quest'ultimo era un contemporaneo e rivale di Parrasio, celebre non tanto per la sua tecnica quanto per l'ingegno, *ingenium ultra artem est* dice Plinio<sup>187</sup>. Non mi sembra perciò un caso che Feliciano associ Zoppo a questi antichi maestri proprio per la sua «sutilità de inzigno», quasi che le sue stravaganti invenzioni fossero un aspetto particolarmente apprezzato della sua arte, perlomeno dalla più ristretta cerchia di amici e committenti umanisti<sup>188</sup>.

Tra questi vi fu certamente il poeta petrarchesco Giovanni Testa Cillenio. Originario di Pescia, Cillenio frequentò la corte di Ferrara e fu di sicuro a Bologna nei primi anni settanta<sup>189</sup>. È lui, tra l'altro, l'autore dei ventidue componimenti poetici contenuti nel codice Isoldiano della Biblioteca Universitaria di Bologna,

---

<sup>186</sup> La citazione è da Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 128-129; Quintiliano, *Institutio oratoria*, XII, 10-12.

<sup>187</sup> Va detto che i passi qui riportati della lettera di Feliciano costituiscono dei calchi letterali tratti certamente dai *Factorum et dictorum memorabilium libri IX* di Valerio Massimo. VIII, II, 5-6. Il termine *ingenium* è però specificatamente pliniano.

<sup>188</sup> CHRISTIANSEN 1992, pp. 153-154.

<sup>189</sup> CARRAI 1995, p. 177.

una sorta di canzoniere miscelaneo dedicato a Giovanni II Bentivoglio<sup>190</sup>. In uno di essi, Cillenio dichiara la sua vicinanza affettiva ad alcuni artisti:

Io sarò sempre amico a' dipintori, / a Forte e el Marco e el Borgo mio divino, /  
ma 'l gran Giovanni e 'l buon Gentil Bellino / fian sempre digni di celesti  
honorii»<sup>191</sup>.

Il primo «dipintore» ad essere menzionato dovrebbe essere lo stesso Giacomo Forte che secondo Malvasia «lavorò molto in compagnia» dello Zoppo. Non sembra perciò un caso che il poeta gli affianchi proprio quel «Marco», che altri non è se non appunto lo Zoppo. Come aveva già notato Eugenio Battisti, il fatto poi che nello stesso verso compaia il «Borgo mio divino», ovvero Piero della Francesca, potrebbe costituire un'ulteriore prova del collegamento esistente tra il pittore toscano e l'ambiente artistico bolognese<sup>192</sup>.

Nei versi successivi Cillenio nomina altri artefici, tra cui «e 'l patre» dei Bellini, definito «lor più fino mastro, da farne in versi già romori». È poi il turno del «mio Francesco», a cui è dedicata un'intera terzina, da identificare forse con Francesco del Cossa<sup>193</sup>. Nella chiusa vengono infine citati Antonio Rizzo, il medaglista veneziano Giovanni Boldù e lo scultore Ludovico Corradini, un modenese attivo alla corte di Ercole D'Este, a cui Cillenio assegna la palma nella modellazione della terracotta.

Si tratta di un elenco per nulla scontato, sorprende per esempio l'assenza di Mantegna, che rivela il preciso giro di conoscenze coltivate da Cillenio con artisti attivi tra Bologna, Ferrara e Venezia. Alcuni di essi, Bellini e Zoppo soprattutto, erano ben noti anche a Felice Feliciano. D'altra parte, l'eccentrico *antiquarius* doveva essere in stretti rapporti con lo stesso letterato toscano.

Il 4 maggio del 1472, Feliciano spediva da Bologna un sonetto indirizzato proprio a «Cyllenio genio Mercurio ch'era a Ferrara». Il pretesto era quello di commemorare la morte di un tale Nicolò Pisano, di cui però non sappiamo nulla.

---

<sup>190</sup> BUB, ms 1739. I ventuno sonetti e una sestinasono raccolti sotto la rubrica «Domini Johannis Cyllenij viri eloquentissimi quedam fragmenta incipiunt»

<sup>191</sup> Il sonetto è pubblicato da RICCI 1897, pp. 27-28.

<sup>192</sup> BATTISTI 1971, ried. 1992, II, pp. 546-547.

<sup>193</sup> FRATI 1913, II, p. 51; AGOSTI (1999, p. 64) ha proposto un'identificazione con Giovan Francesco da Rimini.

Cillenio rispose per le rime, dando vita a un fitto carteggio poetico di cui rimane traccia in alcuni manoscritti<sup>194</sup>.

I due, che pare fossero amanti, potevano essersi conosciuti proprio a Bologna, dove Cillenio era solito recarsi<sup>195</sup>. Questo spiega inoltre la familiarità del poeta di Pescia con l'ambiente artistico felsineo, di cui dà sfoggio nel sonetto isoldiano appena discusso. Fu forse tramite Feliciano che il Cillenio venne in contatto con il suo "sempiterno" amico Marco Zoppo. Chissà se l'incontro tra l'artista e il letterato avvenne a Bologna oppure a Venezia. Intorno alla metà degli anni sessanta, Zoppo si era infatti trasferito stabilmente in laguna, ma ciò non doveva impedirgli di recarsi talvolta a Bologna.

Non si può certo pensare che un artista curioso e attento come Zoppo si lasciasse sfuggire, ad ogni suo ritorno, l'occasione di gettare uno sguardo alle novità proposte dai grandi artisti rimasti in città, guidato dall'ansia continua di aggiornarsi, di non perdere il passo dei primi.

Commuove pensarlo a dorso di mulo salire su in cima al colle dell'Osservanza per dare un'occhiata alla pala del Cossa. Valeva certo la pena di affrontare un'escursione così faticosa, anche solo per ammirare quella favola campestre raccontata dal ferrarese nella predella. Zoppo ne rimase tanto colpito da trarne subito un appunto in uno dei suoi taccuini. Il foglio, ormai sciolto, si trova oggi al museo di Braunschweig. Sul *recto* è riprodotta appunto un'*Adorazione del Bambino* che altro non è se non un omaggio all'analogha scena cossesca: sullo sfondo il solito affioramento geologico a far da quinta a uno squisito quadretto rusticano, con i volti bonari dei contadini bruciati dal sole, rugosi come i tronchi attorcigliati dell'umile capanna che li ripara<sup>196</sup>.

La buona ragione critica vuole ormai che la pala dell'Osservanza si collochi prima della sfortunata parentesi di Schifanoia, dove il Cossa fu trattato come il «più tristo garzone di Ferrara». A voler essere più precisi, si potrebbe indicare una data intorno al 1467, ossia al tempo della vetrata di San Giovanni in

---

<sup>194</sup> Sul carteggio poetico tra Feliciano e Cillenio: CARRAI 1995, pp. 177-196.

<sup>195</sup> la prima traccia concreta della sua presenza in città è una lettera datata «penultimo octobris 1471» (QUAQUARELLI 1991, p. 188).

<sup>196</sup> LUCCO 1987, p. 242.

Monte. Gli interessi di Zoppo per l'arte del Cossa non si esauriscono però a quel dato momento.

A testimoniare è un altro disegno: si tratta del foglio 103 F degli Uffizi con *Cinque figure maschili* che sembrano derivate, non senza qualche variazione, dalla predella del polittico Griffoni. Il fatto che le *Storie di San Vincenzo Ferrer* siano un indiscutibile capolavoro giovanile di Ercole De' Roberti non impedisce di scorgervi un preciso pensiero del Cossa, a cui credo vada riconosciuta la progettazione grafica della predella. Anche l'attribuzione del disegno fiorentino, tradizionalmente riferito allo stesso Ercole, sembra ormai orientarsi, grazie a una brillante intuizione di Carlo Volpe, verso lo Zoppo<sup>197</sup>. Dunque, il pittore dovette tornare a Bologna anche nel corso dell'ottavo decennio, segno che il suo rapporto con la madrepatria non si interruppe mai del tutto.

Tra le tante personalità a cui Feliciano aveva prestato servizio vi era Iohannes Hinderbach<sup>198</sup>. Nativo di Rauschenberg, città dell'Assia Superiore, Hinderbach aveva studiato a Vienna, per poi conseguire il dottorato in diritto canonico a Padova. La cerimonia si era svolta il 14 gennaio 1452 nella Basilica del Santo, al cospetto dell'imperatore Federico III, che durante il suo soggiorno in città pare avesse onorato di una sua visita la bottega di Francesco Squarcione. Erano davvero anni d'oro per Padova, e per chi vi soggiornava. Sembrava che tutto potesse accadere e in quel clima euforico era ben facile stringere amicizie importanti, di quelle che durano tutta una vita. Fu certo frequentando i dotti circoli dello *Studium* patavino che Iohannes Hinderbach venne contagiato dalla passione per l'antico. Instancabile raccoglitore di epigrafi, egli stesso amava definirsi *rerarum vetustarum studiosus*.

Dopo una fulminea carriera diplomatica al servizio della Cancelleria imperiale, svolta accanto a personaggi del calibro di Enea Silvio Piccolomini, il 30 agosto 1465 Hinderbach ottenne la carica di principe Vescovo di Trento. Dopo aver acquisito la cattedra vescovile, il presule tedesco promosse ambiziosi progetti

---

<sup>197</sup> BENATI 1984, pp. 191 nota 8, 193 nota 33; AGOSTI 2001, pp. 94-98 cat. 5. MANCA (1992, p. 30) ribadisce però l'autografia di Ercole.

<sup>198</sup> DELLANTONIO 1995, p. 45.



architettonici ispirati all'edilizia romana e diede vita ad un raffinato cenacolo intellettuale, raccogliendo intorno a sé letterati, umanisti e antiquari.

Gli squisiti giardini pensili del castello del Buoncosiglio, ristorati da rigogliose fontane d'acqua, ci restituiscono l'immagine del perfetto *hortus* umanistico: in quei luoghi freschi ed appartati, il principe vescovo amava rifugiarsi con i suoi diletti ospiti per discutere in tutta tranquillità delle più eccitanti scoperte epigrafiche, delle sacre reliquie dell'antichità, ma anche di poesia, pittura ed arti plastiche.

Tra i suoi protetti vi era il *poeta laureatus* di origine triestina Raffaele Zovenzoni, che si era formato a Ferrara, sotto l'egida di Guarino Veronese. Per lungo tempo Zovenzoni svolse la professione di maestro di retorica a Capodistria. Nel 1468 tornò a Trieste per ricoprire la carica di cancelliere comunale, ma fu presto esiliato per motivi politici; di lì riparò a Venezia, dove prese una casa in san Bartolomeo di Rialto. Per guadagnarsi da vivere proseguì la sua carriera di insegnante ed entrò nel giro della nuova industria tipografica, curando le edizioni a stampa per Vindelino da Spira e Nicolaus Jenson.

Zovenzoni doveva essere molto apprezzato da Hinderbach, che più volte ricorse ai suoi servizi intellettuali: il poeta fu ad esempio coinvolto nel fuoco di fila propagandistico orchestrato dal vescovo per promuovere il controverso culto antisemita del Beato Simonino. Per ricambiarne la stima, il poeta dedicò al generoso mecenate i tre libri del suo poema latino *Istrias*. Si tratta di una raccolta di carmi di metro diverso, in cui il poeta tratta delle tematiche più varie. Nell'*Istrias*, infatti, «le poesie pagane od oscene si alternano alle sacre con un ibridismo rispondente ai gusti dell'umanesimo»<sup>199</sup>. Gli epigrammi licenziosi, infarciti di scabrose allusioni erotiche, convivono liberamente accanto ai più eruditi riferimenti classici ed accorate invocazioni a Cristo.

Questo sorprendente miscuglio di «oscenità di *scorta nobilia* descritti o accennati in termini di estremo realismo frammezzo a componimenti di un'ideale elevatezza e severità»<sup>200</sup> non è in fondo molto dissimile dallo spirito che contraddistingue il famoso Rosebery's album di Marco Zoppo, conservato al British Museum. I ventisei fogli pergamenacei che lo compongono esibiscono

---

<sup>199</sup> ZULIANI 1937.

<sup>200</sup> *Ivi*, p. 39.

infatti una disinvolta congerie di immagini, combinate senza un apparente unità tematica: una *Madonna col Bambino*, inquadrata in una edicola donatelliana, fa capolino tra centurioni romani armati di tutto punto, rari episodi storici o mitologici, come la morte di Seneca o quella di Penteo e perfino lubriche scenette in cui gli irriverenti puttini ne combinano davvero di tutti i colori.

Non è escluso d'altronde che l'album zoppesco fosse esplicitamente destinato ad un personaggio colto e stravagante come Zovenzoni. In alternativa, si dovrebbe pensare ad un più classico repertorio di modelli. La natura bizzarra di certe invenzioni e il contenuto generale del libro, a tratti coltissimo altre volte smaccatamente scurrile richiama in effetti lo spirito dell'*Istrias*.

Non intendo però insistere oltre su questo punto. Non vi sono prove che il poeta triestino fosse l'ispiratore o l'eventuale destinatario del libro di disegni del British. Tanto più che vi sono fortissime ragioni stilistiche per datare l'album londinese entro la prima metà del settimo decennio. A quei tempi Zoppo doveva però trovarsi ancora in Emilia, dove è difficile che i due potessero entrare in contatto. Quel che è certo è che Zovenzoni conobbe e frequentò il pittore nei primi anni settanta, quando entrambi dimoravano a Venezia. A riprova basterà citare questi versi celebrativi contenuti nell'*Istrias*:

*«Marco Claudio Bononiensi pictori./ Legerat Alcides quae poma sororibus Afris, / haec tua, Claude, mihi picta tabella dedid. / Decetere tuam (quid mirum) Marce, puellam: / Phidiacas caperent talia poma manus»<sup>201</sup>.*

È ancora un ricordo pliniano a ispirare il bel carme di Zovenzoni. Il poeta dice di possedere una tavola dipinta dallo Zoppo in cui sono raffigurate delle mele così incantevoli da reggere il paragone con gli aurei pomi raccolti da Eracle nel leggendario giardino delle Esperidi. Nemmeno la mano di Fidia avrebbe saputo fare di meglio: i frutti simulati dal pittore erano così somiglianti al vero che la figliola, ingannata dal loro aspetto, avrebbe voluto afferrarli per staccare un morso. Non sappiamo quale fosse la tavola posseduta da Zovenzoni, ma certo la sua descrizione rimanda immediatamente ai floridi festoni vegetali che popolano i dipinti dello Zoppo, una cifra stilistica ossessivamente ripetuta dal pittore, quasi fosse una firma.

---

<sup>201</sup> Una traduzione alquanto bislacca è riportata da LUCCO 1993, p. 112 nota 9.

Andrà segnalato che un aneddoto del tutto analogo ricorre nel *Trattato di architettura* di Antonio Averlino, detto il Filarete:

«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 senza fallo tanto parevano proprii, che se stato ci fusse delle naturali, non è dubbio che l'uomo sarebbe stato ingannato. E anche di Giotto si legge che ne' principii suoi lui dipinse mosche, e che 'l suo maestro Cimabue ci fu ingannato, che credette che fussono vive, con uno panno le volse cacciare via»<sup>202</sup>.

Non mi pare che questo brano sia poi molto noto agli studiosi di Zoppo, anche se vi sono pochi dubbi che sia lui il «dipintore bolognese» residente a Venezia che un giorno pensò bene di invitare Filarete a colazione per tendergli un così sottile tranello<sup>203</sup>. Solo che questa volta era un artista esperto e non un'ingenua bimbetta a rischiare di essere ingannato dal pennello del pittore, così come l'antico Zeusi era stato gabbato dal suo rivale Parrasio. Non è un caso che Filarete citi di seguito l'episodio di Giotto, da cui è facile risalire al celebre passo del *Decameron* di Boccaccio:

«Giotto, ebbe uno ingegno di tanta eccellenza, che niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose e operatrice col continuo girar de' cieli, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi più tosto dessa paresse, in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto».

Solo i pittori dotati di *ingenium* sono in grado di simulare ogni aspetto del creato con tanta arte da trarre in errore «il visivo senso» degli uomini. Si tratta di una qualità intellettuale che avvicina la pittura alle *artes liberales*, poiché non soggiace al vile scopo di «dilettar gli occhi degl'ignoranti», ma si preoccupa piuttosto di «compiacere allo 'ntelletto de' savi». Perfino Petrarca, ben più scettico di Boccaccio riguardo alle arti figurative, aveva scritto nel *De remediis* che

---

<sup>202</sup> FILARETE, *Trattato di Architettura*, XXIII, fol. 181 r.

<sup>203</sup> GILBERT 1980, p. 90.

«la pittura è stata stimata, in quanto più vicina alla natura, la prima di tutte le attività pratiche [*ante omnes mechanicas*], e tra i Greci -se si crede a Plinio- addirittura un primo passo verso le arti liberali».

Questo intreccio tra *ingenium*, *ars* e *natura* è sancito in maniera quasi didascalica in un passo del *De origine* di Filippo Villani, non a caso dedicato a Giotto, il “fondatore” della pittura moderna. Egli non solo aveva eguagliato i maestri dell’antichità, ma li aveva perfino superati «per arte e ingegno»:

«Le raffigurazioni da lui rese col pennello sono così simili alle immagini che ci offre la natura, che allo spettatore sembrano vivere e respirare [...] Molti pensano (e non a torto) che i pittori non siano di ingegno inferiori rispetto a quelli definiti nelle arti liberali *magistri*».

Anche Filarete e Zovenzoni recuperano il *tòpos* pliniano dei frutti ingannatori per esaltare le potenzialità mimetiche della pittura, tanto prodigiose da poter creare «cose meravigliose», più vere del vero, con la sola «forza del sapere dare e' colori a' suoi luoghi». Il fatto poi che questo consolidato schema umanistico sia utilizzato per elogiare i dipinti di Zoppo la dice lunga sulla reputazione goduta dall’artista emiliano presso i contemporanei.

Tornando al poema di Zovenzoni, va segnalato che Zoppo non è l’unico artista a cui vengono dedicati dei versi. I nomi sono sempre i soliti, tutti di ambito veneziano: Giovanni Bellini, suo fratello Gentile, Antonio Rizzo. Si tratta delle stessi maestri celebrati da Feliciano e Cillenio. C’è da dire che l’antiquario veronese faceva parte dell’esclusivo circolo di Iohannes Hinderbach. Egli doveva dunque ben conoscere Raffaele Zovenzoni, che grazie ai suoi trascorsi ferraresi poteva essere noto anche a Cillenio. Non dovrà stupire perciò se i tre frequentassero, insieme o indipendentemente, lo stesso giro di artisti.

Tessere questa fitta trama di relazioni spero serva a comprendere come le varie attestazioni di stima ricevute da Zoppo da questi esponenti dell’umanesimo settentrionale non siano affatto sporadiche, né tantomeno casuali. In una delle sue lettere, stavolta indirizzata a Giovanni Bellini, Feliciano scriveva:

«vivi adunque di tua fortuna contento perché mai mancarono le tue laude che eterno e immortale ti rendono, Nè mai caderà il nome tuo a l’ombra di stygie, anzi viverà lucido e chiaro presso del polo celeste»

Feliciano si serve in questo caso del «diffuso *tòpos* dell'eternità degli scritti e della fragilità delle opere figurative»<sup>204</sup>. *Exegi monumentum aere perennius* aveva scritto Orazio nelle sue *Odi*: solo le celebrazioni encomiastiche degli uomini di lettere erano in grado di assicurare la gloria postuma agli artisti, di conservarne i nomi, anche quando ne fossero perite le opere.

---

<sup>204</sup> BAROCCHI 1989, p. 104.

## 7. La pittura a Padova intorno alla metà del Quattrocento

La situazione pittorica a Padova, prima della deflagrazione donatelliana, è ben illustrata dalle dodici tavole con le *Storie della Vergine* del Louvre. Il significato della deliziosa serie parigina era stato già colto appieno da Bernard Berenson, che vi individuava un sorta di salomonico compromesso «between Jacopo Bellini and Antonio Vivarini»<sup>205</sup>. La critica ha a lungo dibattuto sull'attribuzione delle dodici tavole, per le quali sembra finalmente prevalere, nonostante qualche residua resistenza, il nome di Giovanni Francesco da Rimini<sup>206</sup>. Dai documenti apprendiamo che la presenza a Padova del romagnolo nel corso degli anni quaranta fu stabile e duratura e che non mancarono i rapporti con la bottega di Squarcione. Giovanni Francesco doveva essere quindi ben calato nella realtà artistica locale e la precisa scelta di campo adottata nelle tavole del Louvre, costituisce un «esemplare precipitato stilistico di una congiuntura culturale, circa quinto decennio, che nelle due botteghe veneziane e concorrenti di Jacopo Bellini e di Antonio Vivarini identificava i propri poli di oscillazione»<sup>207</sup>.

In effetti, appare indiscusso il primato goduto in Veneto dalle due imprese rivali di Jacopo Bellini e di Antonio Vivarini, a cui si era affiancato, a partire dal 1441, il cognato Giovanni d'Alemagna. Quest'ultimo vantava già ottime relazioni nell'ambiente padovano, cosa che di certo giovò alle numerose commissioni

---

<sup>205</sup> BERENSON 1957, p. 205.

<sup>206</sup> il nome di Giovanni Francesco da Rimini fu proposto per la prima volta da COLETTI (1953, pp. XIX-XXXI) e confermato nell'approfondito studio sul pittore pubblicato da Serena PADOVANI (1971, pp. 3-31). Ciò nonostante, l'assegnazione delle dodici tavole del Louvre al romagnolo è stata spesso messa in discussione, anche di recente: FREDERICKSEN-ZERI 1972, pp. 131, 304, 575; JOOST-GAUGIER 1973, pp. 7-12; C. RESSORT, in *Retables* 1978, pp. 35-38; ROWLANDS 1996, p. 57 nota 17; LEE ROBERTS 2009, p. 180. Il corretto riferimento a Giovanni Francesco è stato ribadito comunque da molti studiosi, tra cui LUCCO 1989, p. 92, DE MARCHI 1992, p. 219 nota 7; MINARDI 1999, pp. 117, 121-122 nota 12; TUMIDEI 1999, pp. 62-63, 83 nota 7; BENATI, in *La quadreria* 2002, p. 56. Già Longhi si era accorto che alle tavole del Louvre andavano affiancati due pannelli con l'*Annunciazione*, conservati nel Columbia Museum of Art in South Carolina (*Preliminary catalogue* 1941, p. 130). Più di recente, è emerso un nuovo numero del catalogo del pittore, ossia l'*Incoronazione della Vergine* della collezione Alana, che sembrerebbe pertinente al complesso Louvre-Columbia (tra le ipotesi ricostruttive vanno segnalate: DE MARCHI, in *Dagli eredi di Giotto* 2007, pp. 126-132; M. MINARDI, in *The Alana Collection* 2011, pp. 140-146).

<sup>207</sup> TUMIDEI 1999, p. 63.

ottenute in città dai due soci nel corso degli anni quaranta<sup>208</sup>. Non vi sono dubbi che la loro calcolata sintesi fra tradizione lagunare e nuovi spunti plastico-spaziali costituissero un sicuro punto di riferimento per gli artisti attivi a Padova, perfino dopo l'approdo di Donatello.

Strettamente legato ai modi dei Vivarini, pur con qualche reminiscenza giambonesca, si rivela per esempio il polittico firmato nel 1447 da Francesco dei Franceschi e dall'intagliatore Francesco Storibono per il monastero padovano di San Pietro (ora al Museo Civico di Padova)<sup>209</sup>. Lo stesso può dirsi per un altro polittico, oggi parzialmente disperso, attribuito allo stesso pittore veneziano e databile intorno alla metà del secolo: i pannelli superstiti, dedicati a *San Mamante*<sup>210</sup>, tradiscono ancora una forte impronta vivariniana, a cui si aggiungono chiare suggestioni belliniane, secondo una combinazione già esperita da Giovanni Francesco da Rimini nelle *Storie della Vergine*.

Lo stesso Squarcione, ancora sul '50, non sembra volersi affrancare del tutto dai prestigiosi modelli muranesi. Il suo polittico per la cappella De Lazara in Santa Maria del Carmine, eseguito tra 1449 e il 1452, riprende fedelmente lo schema compositivo e la foggia della cornice del pentittico della Natività di Giovanni D'Alemagna e Antonio Vivarini, realizzato nel 1447 per la cappella Lion in San Francesco a Padova (ora alla Národní Galerie di Praga)<sup>211</sup>. Perfino l'apertura paesistica alle spalle del *San Girolamo*, certo uno degli elementi più

---

<sup>208</sup> Erice RIGONI (1937-38, ried. 1970, pp. 51-56) identificava il futuro cognato di Antonio Vivarini con il Giovanni da Ulma che nel 1437 era stato convocato a Padova dal Vescovo Pietro Donato per decorare la perduta cappella di *San Massimo* nel palazzo episcopale. In seguito, LUCCO (1989, pp. 85, 92, 94, 99) e MERKEL (1989, p. 66) hanno proposto una sua possibile coincidenza con un tale Giovanni di Niccolò d'Alemagna, che godeva della cittadinanza padovana già nel 1431. La proposta dei due studiosi contrasta però con quanto si evince dal contratto della cappella Ovetari del 1448, in cui il socio di Vivarini è definito figlio «*quondam Johannis*». Inoltre, i vari documenti e le stesse sottoscrizioni del pittore, tutti concentrati negli anni quaranta, lo qualificano di volta in volta come «*theothonicus*», «*todescho*», «*alamanus*», «*de Alemana*», a ribadire la sua dichiarata provenienza tedesca.

<sup>209</sup> Sul *Polittico di san Pietro*: F. PELLEGRINI, in *Mantegna e Padova* 2006, pp. 154-157.

<sup>210</sup> Le tavole sicuramente pertinenti al complesso, giuntoci in maniera frammentaria, sono divise tra il Museo civico di Verona, il Museo civico Correr di Venezia e la Yale University Art Gallery di New Haven. Sul polittico: DE MARCHI, in *Museo di Castelvechio* 2010, pp. 165-167.

<sup>211</sup>R. PALLUCCHINI, in *I capolavori* 1946 p. 69; SALMAZO 1989, pp. 520, 539 nota 187; *Id.* 1993 pp. 11, nota 53; CALLEGARI 1996, ried. 1998, pp. 33-34; BANZATO 1999, p. 87.

innovativi del polittico De Lazara, trova un corrispettivo nello scomparto centrale del dipinto praghese.

Bisogna dire però che queste precise analogie non si risolvono certo in una totale identità di stile. Alle cedevoli cadenze dei santi vivariniani, coi loro panneggi tesi e tubolari, il maestro padovano predilige un ritmo più nervoso, scandito da tortuose involuzioni lineari. Anche Squarcione, sulla scia dei pittori più giovani, vorrebbe ormai apparire “donatelliano”, ma il suo *background* culturale gli impedisce di ragionare in termini davvero volumetrici. I nuovi valori plastici sono perciò interpretati in chiave meramente calligrafica: anatomie artritiche, profili netti e spigolosi, vesti sottili che si accartocciano come lamine affilate. La figura centrale sarà pure ritratta di tre quarti, ma nessuno potrebbe giurare che sotto le pieghe aguzze e appiattite del saio ci sia un corpo in carne ed ossa e non un esangue manichino. Lo stesso può dirsi per le timide asserzioni spaziali, implicite nei piedistalli cubiformi o nello squarcio di paesaggio che si distende oltre il muro sbrecciato, subito contraddette dal fondo oro bulinato; così il tempietto diruto vorrebbe aderire alla moda antiquaria diffusa a Padova da Donatello, ma ne è solo una traduzione a dir poco sgangherata. Sono tutti aspetti che rivelano in fondo 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: quel vecchio burbero di *Sant'Antonio* non vuole proprio saperne della capricciosa damerina che gli sta affianco e dopo l'ennesimo battibecco ha ormai deciso di voltarle le spalle; dalla parte opposta, la gemella schizzinosa regge con due dita i lembi di un panno in cui ha avvolto un grosso volume, neanche fosse infetto, mentre il *San Giovanni* cavernicolo sembra sconvolto da un dilemma irresolubile. Di nulla di accorge invece lo svogliato anacoreta, se non del refolo di vento che vorrebbe strappargli la sua preziosa Scrittura. A dirla tutta non si era mai vista una galleria umana tanto stravagante.

Giovanni Romano ha suggerito che «le molte eccentricità che caratterizzano il polittico De Lazara» potrebbero forse derivare dalla pala di Santa Sofia, ultimata da Mantegna nell'ottobre del 1448. Come è noto, il dipinto è irrimediabilmente perduto ed è dunque impossibile verificare la brillante congettura dello studioso. Non si fa comunque fatica a credere che la prima



commissione pubblica di Mantegna «sia stata per Padova una rivelazione epocale»<sup>212</sup>. Romano ha senz'altro ragione a dire che Squarcione dovette svolgere «un ruolo stilistico assai limitato» e che semmai «il fenomeno del cosiddetto squarcionismo riceva un'autentica sanzione solo da episodi manifestatisi nel 1448»<sup>213</sup>, appunto la pala di Santa Sofia e l'avvio dei lavori nella cappella Ovetari.

Mi pare infatti che le componenti più moderne del polittico De Lazara non si spieghino senza le audaci sperimentazioni messe a punto da Pizolo e Mantegna già prima del 1450. Lo studiato contrapposto del *San Girolamo* di Squarcione mutua, ad esempio, l'analoga posa della *Vergine col Bambino* che figura al centro della pala fittile destinata all'altare della cappella Ovetari. Una soluzione cara a Pizolo, che la ripropose più volte nelle figure affrescate sulla tribuna della cappella e a cui lo stesso Mantegna dovette reagire assai precocemente, adottandola sia nel *San Gerolamo* di San Paolo che nel *San Marco* dello Städelches Kunstinstitut di Francoforte.

Non si può negare che Squarcione dimostri uno squisito gusto per le inserzioni naturalistiche: quello degli zoccoli di *San Gerolamo*, gettati alla rinfusa da un lato all'altro della bassa staccionata di legno, è un brano davvero notevole, ma che a ben guardare si ritrova, con maggiore qualità, anche nel *San Gerolamo* brasiliano di Mantegna. È difficile trovare a queste date, in tutta la pittura italiana, un dipinto che sappia meglio competere con le stupefacenti abilità mimetiche esibite dai maestri fiamminghi: dal pappagallo narciso che si specchia nel rivoletto d'acqua, al leone addolorato dall'indifferenza del proprio domatore, alla glaucopide civetta appollaiata sulla cima della rupe, tutto è descritto con un naturalismo stupefacente. Il riverbero della lampada ad olio che svela, nella penombra della grotta, il piccolo crocifisso appeso denota una qualità analitica della luce davvero degna della migliore pittura ponentina. Va detto però che anche su questo punto fu forse Pizolo a lanciare per primo la sfida: le scansie dei quattro *Dottori* traboccano di libri, calamai e reperti di ogni tipo, descritti con una lucidità

---

<sup>212</sup> ROMANO 2011, p. 59, 84 nota 21.

<sup>213</sup> *Ivi.*

ottica altrettanto impressionante<sup>214</sup>. Si è infine accennato all'estrosa ricerca espressiva di Squarcione, ma mi pare che anche sotto questo aspetto si possa trovare un buon parallelo nell'inquietante rassegna di caratteri bizzarri e irascibili proposta da Pizolo agli Eremitani.

Bisogna dire che Boskovits aveva già messo in luce le evidenti affinità tra i due pittori, ma pensava che fosse Squarcione ad aver segnato un'«impronta innegabile»<sup>215</sup> su Pizolo e non il contrario. È evidente che la visione dello studioso fosse condizionata dalla sua personale ricostruzione del percorso di Squarcione: se al maestro poteva spettare, già sul 1445, un dipinto ricco di sottili meditazioni donatelliane come il polittico di Arzignano, le parti erano indiscutibilmente assegnate e a Pizolo non rimaneva che porsi sulla scia tracciata per tempo dal maestro più anziano. A soccorrere l'opinione di Boskovits veniva inoltre il supposto discepolato squarcionesco di Nicolò. La notizia è in effetti tramandata dalle due fonti principali sulla pittura padovana, Scardeone e Campagnola, ma è pur vero che essa non trova alcun riscontro nei documenti<sup>216</sup>.

Per tentare di sciogliere questo nodo, servirà forse ripercorrere alcuni momenti della vicenda biografica di Pizolo. La data di nascita di Nicolò, figlio «*Petri quondam Johannis de Villa Ganzerla*», è stata correttamente fissata da Moschetti intorno al 1421<sup>217</sup>. In un atto notarile del 12 febbraio 1444, il pittore, detto pizolo o *parvus* per via della sua bassa statura, veniva infatti dichiarato «*maior annis viginti duobus, minor tamen vigintiquinque*». Nel febbraio del 1438, il giovane scapestrato fu arrestato nel corso di una delle sue tante scorribande notturne, sempre pronto com'era a questionare con le armi in pugno. Nel corso dell'interrogatorio si mostrò tanto caparbio da far indispettare il Podestà, che per ben due volte lo sottopose al terribile supplizio della corda. Non sappiamo se

---

<sup>214</sup> AMES LEWIS pp. 184-186, ZERI 1961, p. 61; DE MARCHI 2002, p. 59; *Id.* 2004, p. 71.

<sup>215</sup> BOSKOVITS 1977, p. 45-46, 63 nota 39 nota.

<sup>216</sup> I documenti noti su Pizolo sono raccolti e discussi in: LAZZARINI 1908, pp. 69-77, 141-142 docc. XXVIII-XXIX, 180-186 docc. LXXVIII-XC; RIGONI 1948, ried. 1970, pp. 25-46. Alcuni studiosi hanno messo in dubbio la realtà del discepolato squarcionesco di Pizolo: FIOCCO (1926) pensava che il giovane pittore avesse esordito alla scuola di Filippo Lippi, «senza accorgersi dell'attività dello Squarcione», ipotesi poi parzialmente ripresa da MARIANI CANOVA (1974, pp. 75-76), che ne escludeva l'apprendistato squarcionesco e da FURLAN (1976, p. 19).

<sup>217</sup> RIGONI 1948, ried 1970, p. 27 nota 2. SHAW (1994, p. 66 nota 15) ha tentato di anticipare la data di nascita di Pizolo, con argomenti non troppo convincenti, intorno al 1415.

l'indole fiera e bellicosa di questa sorta di Caravaggio *ante litteram* fosse il frutto di un'irrimediabile tara ereditaria, visto che anche il padre Pietro, pubblico banditore del comune di Padova, era descritto come un individuo «ostinato e indiavolato che non si faceva mai vedere in chiesa»<sup>218</sup>. Il fatto importante è però che negli incartamenti relativi allo spiacevole episodio accaduto nel febbraio del 1438, il diciottenne Pizolo non fosse ancora designato come maestro pittore. Cosa che invece avviene in un contenzioso documentato tra il 26 ottobre e il 10 novembre 1441, in cui «*Magister Nicolaus pictor*» lamenta il pagamento, a suo dire insufficiente, per «*certas pictura factas et finitas*» nel monastero euganeo di Santa Maria di Monteortone. È forse di qualche significato che a dirimere la questione, la prima di una lunga serie per Pizolo, venisse chiamato proprio Francesco Squarcione, anche se ciò non comporta necessariamente l'esistenza di un precedente rapporto tra i due. C'è da dire che il periodo di apprendistato nella bottega di un maestro padovano prevedeva in genere una durata di tre anni, che corrisponde perfettamente al vuoto documentario segnalato tra il febbraio del 1438 e l'ottobre del 1441.

Non si può allora escludere che proprio in questo arco di tempo l'aspirante pittore avesse frequentato il famoso *studium* di Pontecorvo<sup>219</sup>. Anche se ciò fosse vero, non si vede però come Squarcione possa avere influito, a quelle date, sulle successive scelte stilistiche di Pizolo. Mi domando piuttosto se non fosse proprio il giovane apprendista ad iniettare in bottega quegli spunti lippeschi ripresi in seguito da Squarcione e dai suoi futuri allievi. Ciò non implica necessariamente che Pizolo avesse già lavorato con Lippi. Anzi, quando il frate toscano soggiornava in città Nicolò era poco meno che quattordicenne e risulta dunque estremamente improbabile che potesse collaborare con Lippi nel Palazzo del Podestà<sup>220</sup>.

In ogni caso, fu un'altra l'esperienza che dovette segnare profondamente il suo destino artistico: nel 1447 il pittore veniva infatti reclutato da Donatello «per

---

<sup>218</sup> CALLEGARI 1996, ried. 1998, p. 50.

<sup>219</sup> Nel gennaio del 1449 risulta che Pizolo abitasse ancora nella casa avita di contrada S. Luca (LAZZARINI-MOSCHETTI, doc. LXXXVI), ma ciò non esclude che in precedenza l'avesse temporaneamente abbandonata per trasferirsi in casa dello Squarcione.

<sup>220</sup> È molto più plausibile che Pizolo, forse insieme ad Ansuino da Forlì, fosse chiamato solo in seguito a terminare un lavoro incompiuto di Lippi (DE MARCHI 1999, pp. 118-119).

parte aver sora l'anchona», ossia per partecipare alla realizzazione della monumentale pala in bronzo destinata all'altare maggiore del Santo. L'incarico rappresentò di certo un'occasione professionalmente qualificante per Pizolo, che fu l'unico tra gli artisti locali ad essere cooptato nella grande impresa imbastita dell'artista toscano, addirittura come «so desipollo over garçon». Tanto più che il maestro aveva pensato bene di portarsi dietro alcuni dei suoi più stretti collaboratori, tra cui il fiorentino Francesco del Valente, Urbano da Cortona, Giovanni da Pisa e il suo concittadino Antonio di Chelino. Ai quattro *magistri discipuli*, Donatello aveva assegnato l'esecuzione delle altrettante formelle con i *Simboli degli Evangelisti*. A ciascuno di loro spettava inoltre la realizzazione di una delle dodici lastre con *Angeli musicanti* che originariamente dovevano essere disposte lungo lo zoccolo dell'altare. Donatello serbò le altre per sé, eccetto una che decise di affidare proprio a Pizolo. Tra l'aprile e il giugno del 1447 *magister Nicolaus* riceveva infatti dei pagamenti «per la parte de l'agnollo el fa», benché i documenti lo designino sempre e solo come «depentore», a differenza degli altri «*omnes sculptores*»<sup>221</sup>.

Pope-Hennessy ha avanzato l'ipotesi, peraltro non verificabile e fin troppo generosa, che egli possa aver collaborato perfino alla stesura dei disegni preparatori di alcuni rilievi<sup>222</sup>. Risulta però piuttosto arduo pensare che Donatello consentisse un'intromissione del genere. Al contrario, il maestro esercitò uno stretto controllo stilistico-formale su tutte le fasi lavorative, ovviamente a partire dalla progettazione grafica<sup>223</sup>. Tanto è vero che l'aspetto altamente omogeneo delle dodici formelle ha sempre ostacolato il tentativo della critica di sciogliere il rebus attributivo posto dai documenti, che attestano l'operosità di ben sei mani diverse<sup>224</sup>. Ciò nonostante, Giancarlo Gentilini ha proposto di recente una precisa distinzione dei singoli interventi, proponendo il nome di Pizolo per la *coppia di*

---

<sup>221</sup> CAVAZZINI-GALLI p. 60 nota 16.

<sup>222</sup> POPE-HENNESSY 1993, pp. 229.

<sup>223</sup> BEARZI 1968, pp. 97-113.

<sup>224</sup> Il problema è ritenuto sostanzialmente insolubile da JENSON (1963, pp. 162-187) e MARIANI CANOVA (1974, p. 76); anche POPE-HENNESSY (1993, pp. 219-223, 341 note 30-31) ha ammesso tutta la difficoltà insita distinzione delle mani.

*Angeli cantori rivolti verso destra*<sup>225</sup>. Si tratta in effetti della «formella meno donatelliana della serie», caratterizzata da «panneggi filamentosi», da una «conduzione appiattita e assottigliata delle figure» e da una «definizione caricata e spigolosa dei volti» che sembra ben confrontabile con i pannelli in terracotta della pala Ovetari, modellati dall'artista solo qualche anno più tardi.

Di certo il lavoro dovette soddisfare Donatello, che instaurò con Pizolo un rapporto duraturo. Tra il gennaio e il febbraio del 1449, il pittore riceveva infatti altri pagamenti per «depenzere d'azuro et indorar» il supporto ligneo del *Crocifisso* in bronzo già realizzato dal maestro toscano, che in origine doveva figurare «a meço de la iexia», ossia al centro del coro<sup>226</sup>. Subito dopo l'uccisione di Pizolo, siamo ormai nel novembre del 1453, Donatello faceva inoltre requisire dodici lastre parzialmente scolpite che si trovavano in casa del pittore Gerardino, fratello di Nicolò<sup>227</sup>. Vi sono pochi dubbi che Pizolo vi stesse attendendo proprio per conto del fiorentino, segno che la collaborazione fra i due dovette proseguire ben al di là dei lavori per il Santo. Si ha dunque l'impressione che il padovano avesse conquistato la stima di Donatello, tanto da divenirne un assistente fidato o quantomeno una sorta di referente locale.

Stupisce perciò che la critica si sia concentrata tanto su Squarcione e tanto poco su una personalità come Nicolò Pizolo, al quale andrebbe finalmente riconosciuto, senza troppe remore, un ruolo cruciale nelle vicende padovane di metà secolo. Ciò non solo in virtù dei suoi stretti rapporti lavorativi con Donatello, ma soprattutto perché mostrò di intenderne, prima di chiunque altro a Padova, il radicale messaggio stilistico.

---

<sup>225</sup> GENTILINI 1999, pp. 201-206. Sempre sulla base di confronti con la pala Ovetari, CALLEGARI (1996, ried. 1998, pp. 48-50) ha preferito individuare la mano di Pizolo nell'*Angelo con diaulos*. Anche GENTILINI (1999, pp. 204-205) ha rilevato le strette analogie di questa formella con la Pala Ovetari, proponendo però il nome di Giovanni da Pisa, o in alternativa, quello di Francesco del Valente. POPE-HENNESSY (1993, pp. 219-220) ha invece riferito l'*Angelo con diaulos* allo stesso Donatello.

<sup>226</sup> Il primo pagamento ricevuto da Donatello a Padova, risalente al 12 gennaio 1444, riguarda proprio il *Crocifisso*, che però venne ultimato solamente entro il giugno del 1449 (SARTORI 1961, p. 47). Nel corso dei secoli la scultura subì vari spostamenti all'interno della basilica, fino a quando fu inglobata da Camillo Boito nella sua ricostruzione dell'altare del Santo. Secondo MARIANI CANOVA (1974, p. 76) si sarebbe trattato di uno dei più precoci esempi di *design* rinascimentale nel Veneto.

<sup>227</sup> RIGONI 1948, ried. 1970.

D'altronde, Pizolo doveva essere pienamente consapevole della sua posizione di spregiudicata avanguardia, tanto da non perdere occasione di affermarla pubblicamente, come nel marzo del 1449, quando prese sotto di sé un certo Luca da Puglia per insegnargli il vero modo di «pingere in recenti». Il giovane era reduce da una deludente esperienza con il maestro Francesco dei Bazalieri, che indispettito dall'improvviso abbandono gli intentò causa. Pizolo intervenne allora in difesa del suo nuovo allievo, accusando Bazalieri di essere un incapace, buono solo per la «*laboreria grossa*»<sup>228</sup>.

Quando il 16 maggio del 1448 Nicolò assumeva l'incarico di decorare una parte della cappella Ovetari era dunque un artista blasonato, ben più di quanto fosse il suo socio Mantegna, appena diciassettenne. Si può anzi dire che Pizolo fu fin da subito, se non un vero e proprio maestro, almeno un sicuro punto di riferimento per il più giovane collega. Sarà pure romantico pensare che Andrea fosse una sorta di Minerva balzata fuori dal cranio di Giove, ma è più ragionevole pensare che a quell'epoca egli avesse ancora molto da imparare da un artista come Pizolo.

Il confronto tra i due *Serafini* della Ovetari, tra i pochi lacerti scampati al bombardamento bellico, mi pare che possa essere in questo senso dirimente. I frammenti si trovavano in origine sui due lati opposti dell'arcone che introduceva alla tribuna: visto che l'arbitrato del 1449 aveva suddiviso in parti perfettamente uguali la responsabilità di questa porzione della cappella, possiamo essere certi che il serafino proveniente dalla parte destra vada assegnato a Pizolo, l'altro a Mantegna. Va detto però che le due figure sono raffigurate in pose speculari, certamente derivate da un unico cartone che non si fa fatica ad attribuire al pittore più maturo<sup>229</sup>. Basti osservare la cornice che inquadra illusionisticamente i due busti, un'idea di matrice donatelliana che Nicolò aveva acquisito con perfetto intendimento, tanto da ripeterla in più occasioni. Così i volti e le mani paffute dei due angeli tradiscono indubbe reminiscenze lippesche che ben si confanno al percorso formativo di Pizolo e che in effetti si ritrovano nei puttini dipinti attorno all'imponente *Padre Eterno* della tribuna. Importa notare che Mantegna non si limita solamente a sfruttare l'invenzione del socio, cosa che in fondo sarebbe

---

<sup>228</sup> RIGONI 1948, ried. 1970, pp. 27-28, 39-40 doc V.

<sup>229</sup> 1992, p. 120 cat. 6

dovuta a pure esigenze di cantiere, ma sembra pagare un forte debito stilistico nei suoi riguardi, tanto che in passato i due *Serafini* hanno posto seri problemi attributivi<sup>230</sup>. Lo stesso è avvenuto per le tre figure dei *Santi Pietro, Paolo e Cristoforo* della tribuna e per i primi due episodi delle storie di San Giacomo, da alcuni riferiti a Pizolo, almeno prima che saltassero fuori i documenti a chiarirne l'effettiva autografia mantegnesca<sup>231</sup>.

Il dibattito attributivo intorno al magnifico *San Girolamo* del Museo de Arte di San Paolo si è invece protratto fino a tempi recentissimi<sup>232</sup>. Non credo che sia necessario spendere molte parole per dimostrare l'assurdità delle attribuzioni alternative ai vari Zoppo e Schiavone<sup>233</sup>. Ben più sensato e per molti versi comprensibile è il fatto che alcuni studiosi abbiano speso il nome di Pizolo, tanto che perfino Christiansen, convinto sostenitore della paternità mantegnesca, ha dovuto ammettere che «se non fosse per il paesaggio» il riferimento a Nicolò «sarebbe quasi da prendere in considerazione»<sup>234</sup>. Sarà per quelle pennellate di luce bianchissima che sembrano rivestire come una pellicola lattiginosa i profili aguzzi delle rupi pietrose o per il carattere lunatico dell'anacoreta, perso in un'angosciosa malinconia. Sta di fatto che la stessa stesura fluida e filamentosa, il medesimo spirito analitico, si ritrovano nel ritratto di profilo del Poldi Pezzoli, la cui attribuzione è, non a caso, ancora *sub iudice*<sup>235</sup>. Per completare il quadro, si aggiunga che perfino il *San Marco* di Francoforte, nonostante riporti la firma di Mantegna, ha suscitato in passato pareri autorevoli in favore di Pizolo<sup>236</sup>. Il fatto che quasi tutti i dipinti eseguiti da Mantegna nel fatidico biennio 1448-1450 siano stati presto o tardi riferiti al socio la dice lunga sul debito contratto da Andrea nei suoi confronti.

---

<sup>230</sup> PACCAGNINI, in *Mantegna* 1961, p. 11; MARIANI CANOVA 1974, p. 79; FURLAN 1976, p. 12.

<sup>231</sup> KRISTELLER FIOCCO 1926, pp. 144-145.

<sup>232</sup> Aldo GALLI, in *Mantegna* 2008, pp. 72-74 cat. 7.

<sup>233</sup> ARMSTRONG (1976, pp. 367-368) attribuiva il dipinto alla fase veneziana di Zoppo, datandolo addirittura agli anni settanta.

<sup>234</sup> CHRISTIANSEN 1992, p. 116.

<sup>235</sup> GALLI, in *Mantegna* 2008, pp. 74-76 cat. 8.

<sup>236</sup> FIOCCO 1926, p. 149.

E non poteva essere altrimenti visto che Pizolo, prima di chiunque altro a Padova, si fece banditore risoluto di una serie di novità stilistiche senza precedenti. La messa in scena di scorci difficili, ottenuti grazie a un ardito ribassamento del punto di vista, ebbero un'enorme influenza sul giovane Mantegna. A questa concezione fortemente illusionistica della rappresentazione spaziale, basata su una straordinaria padronanza dello strumento prospettico, Pizolo associa un'exasperata ricerca di effetti volumetrici, amplificati dai gesti scattanti e dalle pose diagonali che impone alle sue figure. Se questo è certo il portato più immediato di una conoscenza ravvicinata della scultura donatelliana, meno scontata apparirà la capacità da parte di Pizolo di intenderne anche gli altissimi valori pittorici, da cui mi pare derivi la straordinaria qualità luministica del suo chiaroscuro. Basti osservare le nervature biancicanti che increspano i panneggi dei *Dottori* o del *Serafino*, quasi a voler imitare i rilucenti bagliori delle statue del Santo. Tale effetto è ottenuto tramite una pennellata fluida, che impreziosisce le superfici ed esalta il ritmo lineare dei profili, tutti giocati su cadenze nervose e vibranti.

Resta da spendere ancora qualche parola sulle singolari capacità descrittive esibite da Pizolo, degne a tratti dei migliori maestri fiamminghi. Si è già detto degli straordinari interni degli studi dottorali, in cui il molteplice universo degli oggetti è restituito con assoluta perspicuità ottica. Lo sguardo del pittore sa posarsi però, con una finezza psicologica quasi sconcertante, anche sul mondo degli uomini. Proprio nella forza icastica dei suoi ritratti si è voluto riconoscere, non a caso, l'elemento più squisitamente patavino del linguaggio di Pizolo, quasi a farne una sorta di antesignano in pittura del grande conterraneo Ruzante<sup>237</sup>. Viene da dire, con Vasari, che se l'attività di Nicolò non fosse stata interrotta da quella morte violenta avremmo certo una visione più distinta del suo ruolo propulsivo all'interno del cantiere Ovetari e quindi del suo contributo decisivo nello sviluppo di un nuovo e più moderno linguaggio in nord Italia.

In ogni caso, non credo che possano sussistere dubbi sul fatto che, almeno in avvio di cantiere, fosse Pizolo a dettare la linea agli Eremitani. Per quanto si sia voluto sostenere il contrario, fu quasi certamente lui e non Mantegna a concepire

---

<sup>237</sup> MARIANI CANOVA (1974, p. 75), per esempio, parla di «carica espressiva tutta “patavina” che postula senz'altro una formazione primo-quattrocentesca locale».



il partito decorativo generale della cappella<sup>238</sup>. Questa osservazione si rivela di estrema importanza se si considera che il complesso apparato di finte cornici modanate e festoni penzolanti abitati da putti bricconi non doveva servire solamente ad unificare i vari riquadri narrativi, ma a conferire all'insieme un carattere fortemente illusivo, segnato da un'ideale continuità tra il piano dello spettatore e quello dipinto. La padronanza del mezzo prospettico è il presupposto fondamentale di questa concezione della pittura intesa come atto simulativo e, in questo senso, le raffigurazioni dei *Dottori della Chiesa* affrescati sulla tribuna costituiscono un manifesto programmatico del nuovo stile professato da Pizolo.

I ritratti dei quattro ecclesiastici, tutti immersi nei loro alti pensieri, sono inseriti entro oculi prospettici, arricchiti dalle più varie inserzioni marmoree. Un motivo molto simile era stato utilizzato da Donatello nello sfondo architettonico di uno dei rilievi del Santo, *Il miracolo del cuore dell'avarò*, e nella cosiddetta *Madonna del Perdono*, eseguita per il Duomo di Siena intorno al 1457-1458<sup>239</sup>. Pizolo non si limita a riprodurre l'invenzione donatelliana, ma mostra di comprenderne a fondo tutto il portato illusionistico: i congegni prospettici introdotti dalle finestre a *trompe l'oeil* proseguono nei complicati incastri degli scrittoi dottorali, la cui vertiginosa profondità è misurata attraverso una serrata concatenazione di piani, che si susseguono dagli sportelli spalancati degli armadi fino ai recessi più reconditi e ombrosi degli studi. Mi pare innegabile che sotto questo aspetto Mantegna partisse invece con un certo ritardo, come è dimostrato dalle prime due scene dedicate alla leggenda di San Giacomo, la cui impaginazione si rivela ben più incerta e immatura di quanto lo stesso Andrea saprà sviluppare nei successivi riquadri della Ovetari.

Se spetta davvero a Pizolo la progettazione grafica della parti più moderne del mosaico con la *Dormitio Virginis* nella Cappella De' Mascoli in San Marco, avremo piuttosto un'altra prova del suo indiscusso primato in Veneto sul finire del

---

<sup>238</sup> La SALMAZO (1993, p. 40; *Id.* 1993, p. 55) ha assegnato l'invenzione dello schema decorativo dell'intero ciclo pittorico a Mantegna; DE MARCHI (1999, pp. 120-121), al contrario, ha riferito a Pizolo l'organica progettazione «del telaio decorativo e illusionistico» della cappella, che fu anzi volutamente contraddetto da Mantegna nei due riquadri inferiori della parete meridionale con il *Martirio di San Cristoforo*, eseguiti dopo la morte del rivale.

<sup>239</sup> CHRISTIANSEN 1992, p. 100.

quinto decennio<sup>240</sup>. Lo scorbutico *Padre Eterno* che sovrasta gli apostoli e la Vergine distesa sul catafalco sembra in effetti un consanguineo appena più compassato dell'omologo personaggio dipinto nella tribuna degli Eremitani. L'idea di gettare un'ombra cupa su metà del sottarco cassettonato ricorre poi identica negli oculi che inquadrano i *Dottori della Chiesa* agli Eremitani. Dietro l'ampio fornice trionfale si dipana infine un ardito scorcio architettonico, chiuso in fondo da un edificio disposto *per angolum*: un'impaginazione che si ripete più volte nei fondali urbani della Ovetari e che più tardi fu adottata anche da Mantegna nella scena con *San Giacomo condotto al martirio*. Solo negli angusti *scriptoria* dipinti da Pizolo si riscontra però quella stessa concezione claustrofobica dello spazio che contraddistingue l'incastro di edifici del mosaico marciano. Segno che al momento di redigere il cartone De' Mascoli, la cui realizzazione potrebbe addirittura precedere l'avvio dei lavori agli Eremitani, Nicolò avesse già in animo alcune delle idee poi riprese nel cantiere padovano.

L'accordo stipulato da Pizolo e Mantegna con i legati testamentari di Antonio Ovetari prevedeva, oltre agli interventi pittorici, la realizzazione di «una pallam seu anconam super altari de medio relievo». A tal proposito, venne presentato una sorta di bozzetto «forme sceu picture», quasi certamente un disegno molto rifinito, subito approvato dai commissari e vidimato a tergo dal notaio<sup>241</sup>. Il contratto di allogazione del 16 maggio 1448 non specifica la precisa ripartizione dei compiti fra i due soci, ma è molto probabile che fosse Pizolo l'autore del modelletto in questione e quindi il vero ideatore della modernissima composizione della pala fittile destinata all'altare. Del resto non vedo chi altri, se non lui, potesse assumere tale incarico, forte com'era della recente esperienza in questo campo a fianco di Donatello.

Si dimentica poi spesso di dire che in quel fatidico giorno di maggio Mantegna non presenziò nemmeno alla stesura dell'atto; in sua vece si recò infatti il fratello Tommaso, che dovette perfino fungere da garante, visto che Andrea era ancora troppo giovane per sottoscrivere un accordo legale di quel tipo. Per di più,

---

<sup>240</sup> DE MARCHI 1996, pp. 64-65; FRANCO 1996, p. 13; REARICK 2002.

<sup>241</sup> In alternativa si potrebbe pensare proprio ad un piccolo dipinto, come la *Sacra conversazione* del Muzeul Național de Artă al României di Bucarest, o a un modelletto in cera (MAGANI 2008, p. 104).

Mantegna doveva essere ancora alle prese con la pala di Santa Sofia che, nonostante gli insistenti solleciti, non riuscì a consegnare prima dell'ottobre 1448. Nel maggio successivo il pittore si sarebbe addirittura recato a Ferrara e vi è il forte sospetto che tutti questi impegni lo costringessero a ritardare il suo effettivo ingresso nel cantiere padovano, tant'è vero che il primo pagamento registrato in suo favore risale solamente al 16 luglio 1449. Con o senza di lui, i lavori furono comunque avviati, come dimostrano i diversi acconti ricevuti a partire dall'estate del 1448 dagli altri artisti coinvolti nell'impresa.

Sappiamo per esempio che l'8 luglio 1448 Giovanni da Pisa intascava una discreta somma «per parte dela pala lui fa»<sup>242</sup>. Poiché l'artista toscano non è mai nominato nel contratto originale è facile che fosse Pizolo a coinvolgerlo, visto che i due avevano già collaborato alla realizzazione di alcune formelle per l'altare del Santo. Di certo fu Giovanni a realizzare la sontuosa cornice in pietra, per la quale era in effetti necessaria una maggiore confidenza con la pratica scultorea. Oggi la critica è giustamente propensa ad estendere l'intervento del toscano anche alle parti più propriamente plastiche della pala: la predella con l'*Adorazione dei Magi* e il bellissimo fregio con gli *Angeli musicanti e danzanti* presuppongono infatti, non solo una lunga consuetudine con la tecnica dello stacciato, ma una precisa conoscenza di alcune idee donatelliane di prim'ordine, che solo un diretto discepolo del maestro poteva padroneggiare con tanta sicurezza<sup>243</sup>. A Giovanni dovrebbe spettare anche il pannello coi *Santi Antonio da Padova e Pietro Martire*, da alcuni assegnato a Mantegna, ma la cui salda impostazione volumetrica, amplificata da scorci difficili e perfettamente risolti, sembra piuttosto scaturita dalla mano esperta di un artista ben avvezzo alla professione scultorea<sup>244</sup>. Di certo il pannello mostra evidenti difformità stilistiche, decorative e perfino dimensionali

---

<sup>242</sup> Per la precisione dodici ducati, 68 lire e 8 soldi: LAZZARINI-MOSCHETTI, p. 200 doc CIII.

<sup>243</sup> È stato più volte notato come queste e altre parti della pala Ovetari presuppongano «una conoscenza e una profonda comprensione di opere diverse realizzate da Donatello tra il terzo e il quarto decennio del secolo, accessibili solo ad un artista di origine toscana» (GENTILINI 1999, p. 200), per esempio la *Cantoria* di Santa Maria del Fiore, l'*Annunciazione* Cavalcanti o gli stucchi e le porte bronzee della Sagrestia vecchia di San Lorenzo. Su questo punto: HUMFREY 1980, p. 175; CALLEGARI 1996, ried. 1998, p. 43; GENTILINI 1999, pp. 199-201.

<sup>244</sup> L'attribuzione a Giovanni da Pisa della lastra di sinistra coi *Santi Antonio da Padova e Pietro Martire*, oggi largamente condivisa, era stata già suggerita da MARIANI CANOVA (1974, p. 80). Per un'assegnazione a Mantegna si schiera invece, pur cautamente, GENTILINI 1999, p. 199-200 e con più fermezza FURLAN (2006, p. 38).

rispetto alle altre due lastre del registro principale, che mi sembra sia ancora opportuno ricondurre all'operato di Pizolo. Al toscano si tende ormai ad assegnare anche il fastoso coronamento, in virtù di certe caratteristiche esecutive e tipologiche che appaiono assai prossime a quelle del pannello di sinistra<sup>245</sup>. Il fondamentale apporto di Giovanni da Pisa sembra d'altronde confermato dalla preziosa, e di certo non casuale, testimonianza di Michiel, secondo il quale «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»<sup>246</sup>.

Stando così le cose, Mantegna sarebbe tagliato fuori dall'esecuzione materiale della pala<sup>247</sup>, cosa che in effetti venne sancita dall'arbitrato del 27 settembre 1449, che non solo assolveva Andrea da ogni obbligo in proposito, ma addirittura lo intimava a non interferire in alcun modo nel lavoro, che veniva definitivamente demandato al "solo" Pizolo, al quale spettava ormai di «facere et complere ac ornare et aureare palam altaris».

Semmai è possibile che Giovanni da Pisa, prima ancora di vedersi affidare buona parte della realizzazione dell'ancona, fosse stato interpellato da Pizolo già durante la fase progettuale, quando fu ideato il bozzetto da presentare alla committenza<sup>248</sup>. Sia la composizione complessiva che i singoli motivi decorativi denotano infatti una conoscenza precisa di alcune soluzioni elaborate da Donatello ancor prima del suo arrivo a Padova e dunque accessibili solo ad un suo stretto collaboratore toscano. In generale, la pala Ovetari può essere interpretata come

---

<sup>245</sup> Già CAGLIOTI (1993, p. 24) aveva avvertito l'esigenza di una forte rivalutazione del ruolo di Giovanni da Pisa nell'esecuzione della pala Ovetari. L'indicazione dello studioso è stata prontamente accolta da Shaw (1994, pp. 88-112), che ha limitato l'intervento di Pizolo al pannello centrale e a quello di destra, assegnando il resto al solo Giovanni da Pisa. Su questa linea anche MAGANI (2009, pp. 99-135). CALLEGARI (1997, ried. 1998, p. 68 nota 22) e GENTILINI (1999, p. 195-201) conservano a Pizolo la responsabilità del coronamento con il *Padre Eterno benedicente e angeli*, sulla base del confronto con l'*Eterno* affrescato sulla tribuna. Andrà notato che la presenza dei turgidi festoni di frutta, tenuti su da angioletti acrobati, ricalca lo stesso schema decorativo degli affreschi; a prescindere dagli esecutore materiali riprova del fatto che l'intera cappella, a prescindere dalle diverse mani, fu eseguita tenendo conto di una concezione unitaria della cappella, coerentemente svolta sia nelle parti pittoriche che in quelle scultoree

<sup>246</sup> MICHIEL 1884, p. 65. Per l'interpretazione del passo: FLETCHER 1981, p. 602.

<sup>247</sup> Questa è anche la conclusione di Magani (2008, p. 99), maturata nel corso del restauro della pala che ha consentito di effettuare dei rilievi tecnici fino ad allora inediti.

<sup>248</sup> PUPPI (1970, pp. 79-81) ipotizzava che il modello fosse stato fornito proprio da Giovanni da Pisa. Secondo CAVAZZINI-GALLI (in *Mantegna* 2008, p. 58) il bozzetto potrebbe essere stato fornito addirittura da Donatello in persona.

una trascrizione sotto forma di bassorilievo dell'altare del Santo, tanto precoce da precederne addirittura la messa in opera. D'altra parte, Pizolo e Giovanni da Pisa avevano collaborato attivamente alla realizzazione dell'altare di Donatello e dovevano essere certo al corrente del progetto del maestro, che in ogni caso veniva già svelato il 13 giugno 1448, quando fu allestito un modello in legno «per demostrar el desegno de la pala over ancona ali forestieri». Resta il fatto che la pala Ovetari, con il suo silente colloquio emotivo inscenato entro un ambiente unitario, costituì un elemento di assoluta novità a Padova e un sicuro punto di riferimento per i successivi sviluppi del tema della *Sacra conversazione* in Nord Italia.

Il significato epocale dell'ancona è perciò indiscutibile e non credo che su questo punto Mantegna fosse in grado di confrontarsi alla pari, almeno non ancora nel 1448. Mi sembra infatti alquanto improbabile che nella perduta pala di Santa Sofia Andrea si avventurasse già, come invece ha supposto la Salmazo, in sperimentazioni di tale portata<sup>249</sup>. Tanto è vero che nella successiva pala di Santa Giustina, pur moderna per molti versi, Mantegna non rinuncia al più tradizionale formato del polittico, ancora in voga in Veneto grazie al successo dei prodotti vivariniani. Solo con la pala di San Zeno, iniziata al più presto nel 1456, Andrea sarà ormai in grado di fornire la sua personale e genialissima traduzione pittorica dell'altare donatelliano, così vicina al prototipo da costituire un punto di riferimento imprescindibile per ogni serio tentativo di ricostruzione dell'aspetto originario della complessa macchina altareistica messa a punto dal maestro toscano.

Ciò non toglie che Mantegna cercasse fin da subito la sua strada. I dissidi con Pizolo non dovevano basarsi solo su una incompatibilità caratteriale di fondo, ma anche su un diverso modo di intendere la lezione di Donatello. Tra i numerosi esempi possibili si potranno citare le *Teste colossali* dipinte sul fronte dell'arcone d'ingresso della tribuna, che secondo una suggestiva ipotesi raffigurerebbero gli autoritratti dei due pittori. Il confronto sempre aperto con la scultura fornisce il pretesto per “scolpire in pittura” due erme posizionate là in alto, a custodire la cappella. È evidente, di primo acchito, la differenza sentimentale fra lo sguardo allucinato del testone di Pizolo e il volto ben più vivo, afflitto da chissà quali

---

<sup>249</sup> SALMAZO 1993, pp. 21-26.

inquietudini, ritratto da Mantegna. Vi è alla base un diverso modo di attingere al caleidoscopio espressivo di Donatello, di cui Andrea privilegia la componente più drammatica e umana, ben distante dall'interpretazione stralunata di Nicolò. Disuguale è soprattutto il modo di rendere i valori plastici donatelliani: la tridimensionalità della testa di Pizolo, già allusa dall'ombra proiettata sul muro, è affidata alla contrapposizione violenta tra le parti in ombra e i chiari abbacinanti, ottenuti con larghe pennellate di biacca; Mantegna non si dimostra certo da meno nella ricerca di una precisa consistenza volumetrica, perseguita però con maggiore rigore grafico, grazie a un tratteggio più sottile e ordinato.

L'iniziale rapporto di collaborazione si tramutò ben presto in rivalità o, per dirla alla Vasari, in aperta «concorrenza». Se fu Pizolo, sulla scia di Donatello, a dare il via a una serie di innovazioni clamorose, Mantegna seppe rispondere colpo su colpo, giovandosi del suo precocissimo talento. Il socio più anziano finì dunque per mal sopportare questo giovane smanioso e rapace, determinato a strappargli il primato. I litigi furibondi e le continue ripicche resero ben presto necessario lo scioglimento della società. Nel settembre del 1449 si ricorse perciò ad un arbitrato per stabilire la nuova ripartizione dei compiti, ma da quel momento i lavori dovettero proseguire molto a rilento, complice anche la morte di Giovanni d'Alemagna e il conseguente ritiro di Antonio Vivarini, presto sostituiti da Ansuino da Forlì e Bono da Ferrara. Nel 1453 toccò a Pizolo uscire tragicamente di scena e Mantegna rimase l'unico responsabile del completamento della cappella. Da un sopralluogo effettuato il 6 aprile 1454 sappiamo infatti che Nicolò non era riuscito a portare a termine nemmeno la tribuna: restava dunque molto da fare visto che sia la parete di fondo, nella quale doveva essere raffigurata un'Assunzione, sia i registri inferiori di entrambe le pareti apparivano ancora del tutto intonsi.

Finalmente libero da ogni impiccio, Mantegna poté proseguire le sperimentazioni già avviate in competizione con Pizolo, portandole ormai alle estreme conseguenze: solenni scenografie all'antica fanno da sfondo alle scene sacre, governate da una ragione prospettica che tocca apici di vero virtuosismo. Il punto di vista radicalmente ribassato e gli scorci quasi impossibili degli ultimi riquadri col martirio di San Giacomo stavano lì a dimostrarlo, almeno prima che andassero distrutte dal bombardamento dell'11 marzo 1944. La speculazione sul

rapporto tra lo spazio dipinto e quello reale si fa poi talmente sofisticata che il gigantesco *San Cristoforo* assiste impotente ai preparativi dei suoi aguzzini con la schiena appoggiata sul pilastro esterno della cornice, come se il suo atroce supplizio dovesse svolgersi, da un momento all'altro, al di fuori del muro dipinto. Pur di soddisfare le nuove esigenze monumentali, senza violare le ferree leggi della prospettiva, Mantegna era perfino disposto a sacrificare anche i più consolidati schemi iconografici. Con buona pace dell'incredula committente, che protestò non poco quando si accorse che ai piedi della Vergine Assunta mancavano all'appello ben quattro Apostoli.

L'ultimo round agli Eremitani, conclusosi entro il...del 1457, coincise con l'inizio di una nuova fase per Mantegna: il polittico di San Luca, consegnato all'inizio del 1455, e la pala di San Zeno, eseguita tra il 1456 e il 1459, rappresentano le altre due tappe fondamentali di questa stagione fenomenale, che non solo sancì la definitiva consacrazione di Andrea, ma segnò un punto di non ritorno per la pittura dell'intera valle padana. La straordinaria accelerazione impressa da Mantegna all'arte padovana dopo la scomparsa di Pizolo ha certo oscurato il ruolo svolto in precedenza dal rivale, che pure rappresentò uno stimolo fondamentale per lo stesso Andrea.

Ma per chi si affacciava in città prima del 1453 i giochi dovevano apparire ancora apertissimi: così dimostra, per esempio, l'esperienza di un artista forestiero come Vincenzo Foppa, la cui formazione fu fortemente influenzata da ciò che avvenne a Padova intorno alla metà del secolo<sup>250</sup>. Ne sono chiara testimonianza le due tavole con i *Santi Siro* e *Paolo* dell'Institute of Arts di Minneapolis, la cui terribile forza psicologica e la squadratura potente dei volumi facciali sarebbe semplicemente impensabile senza la drammaturgia umana degli eroi padovani di Donatello. Come ha avvertito Gianni Romano, non minore è il debito verso le «novità stilistiche maturate a Padova nella cerchia dei pittori». Ma si badi bene: «non è il Mantegna post 1452-1453 il modello per i Santi di Minneapolis», che trovano semmai «migliore riscontro nella parte alta della cappella Ovetari, in quel fitto repertorio di caratteri poco raccomandabili: dal San Paolo del Mantegna ai tondi con i Padri della Chiesa del Pizolo»<sup>251</sup>. Di quest'ultimi, in particolare, Foppa

---

<sup>250</sup> Romano 2011, pp. 58-61.

<sup>251</sup> *Ivi*, p. 59.

si ricorderà ancora molti anni dopo, recuperandone l'idea nei pennacchi della cappella Portinari.

Dell'attività padovana dello Zoppo ci resta purtroppo un solo dipinto, ossia la celebre *Madonna con il Bambino e otto angeli musicanti* del Louvre, una delle numerose «tellae pictae» che furono eseguite dal pittore emiliano nell'*atelier* di Pontecorvo. La firma che compare sul cartiglio - OPERA DEL ZOPPO DI SQUARCIONE - non lascia dubbi in merito all'attribuzione, che pure fu messa incredibilmente in discussione da Venturi e da altri<sup>252</sup>. Kühnel Kunze<sup>253</sup> è stato il primo a notare piuttosto come l'indicazione di appartenenza allo Squarcione contenga un implicito riferimento cronologico: il rapporto di parentela legale tra Zoppo e il maestro padovano fu infatti sancito il 24 maggio del 1455, per poi interrompersi bruscamente il 9 ottobre dello stesso anno. L'esecuzione della tela dovrebbe dunque circoscriversi entro questa breve forbice temporale, cosa che sembra in effetti confermata dalla minuscola iscrizione «1455» vergata sullo stesso cartellino in cui compare la firma dell'artista.

Raimondo Callegari ha identificato inoltre i due blasoni dipinti sul parapetto, che sembrerebbero appartenere alla famiglia veneziana dei Dardani<sup>254</sup>. Il fatto non dovrà stupire, sia per l'assoluta permeabilità dei rapporti artistici fra Venezia e Padova, sia perché lo stesso Squarcione doveva essere ben impiantato anche in laguna, dove possedeva una sorta di succursale della sua bottega. Lo stesso Zoppo quando decise di troncare il rapporto con il capobottega padovano si trovava ormai a Venezia, dove risulta che abitasse in contrada San Canciano.

---

<sup>252</sup> Adolfo VENTURI (in *Exhibition of Pictures* 1894, cat. 2 ) attribuì il dipinto, nonostante la firma, a Giorgio Schiavone. KRISTELLER (1901, pp. 52-53) pensò ad un altro "Zoppo" di Squarcione, diverso da Marco Ruggeri. GARDNER (1911, p. 61) sostenne a sua volta che la firma fosse falsa e che il dipinto non potesse spettare a Zoppo. BERENSON ancora negli indici del 1932 (p. 287) fa il nome dello Schiavone.

<sup>253</sup> Kühnel Kunze 1947, p. 100.

<sup>254</sup> CALLEGARI 1992, ried. 1998, p. 93; *Id.* 1996, ried. 1998, pp. 55-56. Lo stesso studioso ha proposto di individuare il committente in Giacomo Dardani, che intorno alla metà del '400 ricoprì notevoli ruoli diplomatici per la Serenissima. I rapporti con Padova non dovevano comunque mancare: Dardani fu spedito in città per sedare la rivolta guidata da Marsilio da Carrara, inoltre il nonno Barnaba era stato un celebre medico e lettore dello Studio patavino, gran protetto di Francesco il Vecchio da Carrara (P. DEL PEPPA, in *Dizionario Biografico*, 32, 1986)



La Madonna è ritratta dalla cintola in su, intenta ad allattare il Bambino avidamente 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 è assiepata una orchestra angelica un po' sgangherata. La consistenza stereometrica del tempietto è allusa dai gradini laterali, su cui si ergono altri due angioletti nudi, impegnati a reggere il festone vegetale affisso a dei chiodi conficcati sul frontone, un espediente illusionistico già adoperato nella cappella Ovetari e in molti dipinti giovanili di Mantegna, dal *San Marco* di Francoforte alla lunetta del Santo. La bislacca costruzione zoppesca è chiusa in alto da una pesante lastra di pietra che corre all'indietro verso l'arido paesaggio roccioso. Nonostante qualche incertezza prospettica è ben chiaro l'intento di conferire al dipinto la maggiore profondità possibile, scandita da tutta una serie di indicatori spaziali: la visione procede così, piano dopo piano, dai cartellini incollati sul bordo esterno del parapetto fino ai tronchi rinsecchiti che punzecchiano l'orizzonte. L'esuberanza plastica della Vergine è enfatizzata dalla posa diagonale e dalle dimensioni relativamente anguste della nicchia, che sembra quasi incapace di contenerla.

Un'analogia tendenza monumentale caratterizza i dipinti realizzati da Mantegna intorno al 1454, come la *Sant'Eufemia* di Capodimonte o il polittico di San Luca. Un riferimento ancora più preciso è costituito però dal più antico *San Marco* di Francoforte, che raccoglie già tutto il repertorio caratteristico dei cosiddetti "squarcioneschi": la ghirlanda agganciata a dei finti chiodi, la firma inserita in un cartiglio stropicciato, il parapetto ingombro di libri, l'inquadratura architettonica abbellita da marmi mazzati. Questo preciso paradigma decorativo è replicato puntualmente anche dallo Zoppo. Si tratta in effetti di una fortunata combinazione di elementi diffusi in Veneto da Lippi e Donatello e che si impose

fino a diventare una sorta di *leitmotiv* della pittura padovana<sup>255</sup>. Il confronto col modello mantegnesco va comunque esteso anche alla formula compositiva: San Marco è ritratto di tre quarti dietro un davanzale su cui sono poggiati un frutto e un libro arditamente scorciato. Sia il grosso volume che il braccio possente dell'evangelista sporgono oltre il bordo della finestra, al duplice scopo di accentuare la profondità dello spazio dipinto e di simulare un'ideale continuità con il piano dell'osservatore. La tela di Zoppo ripete lo stesso tipo di impaginazione che, ancora una volta, si deve far risalire ai prototipi divulgati a Padova dai maestri fiorentini. L'idea di inquadrare la figura entro una struttura architettonica - in genere una nicchia o un arco - preceduta da un parapetto è un tratto ricorrente delle madonne di Lippi o dei rilievi con lo stesso tema realizzati da Donatello.

D'altra parte, furono proprio i modelli scultorei a stimolare la ricerca di poderosi effetti plastici e le più audaci soluzioni prospettico-illusionistiche esibite dai giovani pittori padovani, Pizolo e Mantegna *in primis*, Zoppo e altri a ruota. Basti pensare alle formelle bronzee del Santo, in cui le figure degli angeli o degli evangelisti traboccano oltre i limiti delle cornici rettangolari, ad invadere lo spazio del riguardante. Il monumentale altare «criso-cupro-elefantino» ebbe in effetti un impatto clamoroso sulla scena padovana, che cambiò radicalmente il gusto e lo stile degli artisti attivi in città. Un ruolo altrettanto determinante fu svolto però dai manufatti più agili che fuoriuscivano di continuo dall'operosa officina donatelliana. Durante il lungo decennio in cui soggiornò a Padova, il maestro sfornò una grande quantità di rilievi, la cui larga diffusione fu assicurata dalle numerose repliche, copie e varianti eseguite dai collaboratori di bottega, nonché da seguaci e imitatori. Alcune invenzioni, come la cosiddetta *Madonna Verona*, ebbero un enorme successo e furono create proprio per essere riprodotte in serie attraverso il meccanismo dei calchi. Tali repliche potevano essere realizzate nei materiali più diversi, come la cartapesta, lo stucco o la terracotta, per poi essere dipinte.

---

<sup>255</sup> Lo stesso Lippi, con buona probabilità, introdusse in Veneto la moda filo-fiamminga dei cartellini firmati, di cui il più antico esempio in Italia ricorre non a caso nella celebre *Madonna Tarquinia* di Palazzo Barberini.

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. I rilievi donatelliani funsero da modelli di riferimento da cui prendere in prestito singoli spunti inventivi o addirittura intere composizioni. Questo tipo di desunzioni letterali, che si riscontrano perfino nei dipinti di un maestro di vecchia generazione come Jacopo Bellini<sup>256</sup>, furono sfruttate in maniera particolarmente disinvolta da Squarcione e dai suoi discepoli. Il maestro aveva infatti approfittato della decennale presenza di Donatello per rifornirsi di un buon numero di «relevis» e «improntis», che venivano continuamente replicati per essere venduti a «diversis personis». Per portare avanti questo commercio, che certo doveva garantirgli ottimi guadagni, il maestro si serviva ampiamente dei suoi collaboratori: nel corso del suo instancabile tirocinio Zoppo realizzò molti dipinti, disegni, ma anche «quampluribus figuris», ossia rilievi, per i quali si era financo preoccupato di far recapitare una grossa quantità di «zeso» bolognese «pro aptando figuras et jmagines», ossia proprio allo scopo di formare degli stampi. 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 Vaduz, Berlino e Detroit. Questa bellissima invenzione, la cui paternità è ancora dibattuta tra Pizolo e Giovanni da Pisa<sup>257</sup>, è alla base di diverse composizioni dello Schiavone, ma può essere assunta come modello di riferimento anche per la tela zoppesca del Louvre<sup>258</sup>. 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 gli altri, si potrebbe citare l'esempio della *Madonna col Bambino* della National Gallery di Londra (n. 904) dello Schiavone,

---

<sup>256</sup> *Madonna col Bambino* del County Museum of Arts di Los Angeles ricalca, pressoché alla lettera un rilievo donatelliano di cui esiste un calco in stucco al Victoria and Albert (CHRISTIANSEN 1992, p. 111 nota 28).

<sup>257</sup> KOKOLE (che fu pure il primo a dire che stava da Squarcione) Caglioti: Giovanni da Pisa; CHRISTIANSEN 1992, p. 111 nota 28; -GENTILINI: Pizolo Schiavone giusto per completezza Padova 2006, p. 246

<sup>258</sup> ARMSTRONG 1976, pp. 21-22, CHRISTIANSEN 1992, pp. 110-111 nota 24.

il cui *pattern* architettonico e ornamentale è ripreso dalla terracotta di Vaduz, mentre il gruppo figurale è chiaramente ispirato ad una fortunata placchetta in bronzo dorato di ambito donatelliano, conservata alla National Gallery di Washington<sup>259</sup>.

Questo tipo di assemblaggi sono piuttosto comuni tra gli artisti padovani e anche Zoppo non ne risulta del tutto immune: sfogliando l'album di Londra ci si imbatte in una raffigurazione della *Madonna col Bambino* che ricompare, tale e quale, in un altorilievo del Szépművészeti Múzeum di Budapest (inv. 1256), attribuito all'ambito di Bellano<sup>260</sup>. Non si può escludere che fosse l'anonimo scultore ad ispirarsi stavolta al disegno zoppesco, anche se è più probabile che esistesse alla base un prototipo donatelliano oggi perduto. Di sicuro Zoppo recuperò l'idea dell'arco molto ribassato e con i concetti ben in vista dalla stessa placchetta di Washington utilizzata da Schiavone; è evidente che tale manufatto, o almeno una delle sue numerose derivazioni, fosse appartenuto al tesoro di Squarcione e ciò serve a capire come i piccoli sbalzi in metallo contribuissero, quanto e più dei rilievi, alla disseminazione delle idee di Donatello. Lo stesso modello poteva essere riutilizzato più volte, come spunto per continue variazioni sul tema della Madonna col Bambino: un caso esemplare è costituito da un'altra placchetta, conservata al Victoria and Albert Museum, da cui deriva sia il profilo della Vergine di Berlino firmata da Squarcione, che la posa ritorta del putto crapulone dipinto da Schiavone nella tavola del Museo Correr di Venezia.

È probabile che anche Zoppo conoscesse questa placchetta, dato che nella tela del Louvre sembra riprenderne il motivo del braccio piegato della Vergine, con la mano inarcata a stringere il fianco del bimbo aggrappato al suo seno. L'utilizzo ripetuto e spregiudicato dei medesimi esemplari giustifica le somiglianze superficiali che accomunano i pittori attivi nella bottega di Pontecorvo, ma non si può negare che Zoppo dimostri una maggiore comprensione dei valori plastici donatelliani, almeno rispetto alle più gracili formulazioni di Squarcione e del Chiulinovic. Mi pare inoltre che esista una differenza sostanziale nello stesso

---

<sup>259</sup> KOKOLE 1990, pp. 50-56. Di questa placchetta esistono numerose repliche e varianti, anche in altri materiali (Pizzo, in *Mantegna e Padova* 2006, p. 242 cat. 47).

<sup>260</sup> F. CAGLIOTI, in *Mantegna* 2008 p. 90 cat. 18. Sull'altorilievo di Budapest: BALOGH 1975, cat. 133.

modo di rapportarsi ai modelli toscani: se in Schiavone il gioco di citazioni è sempre smaccato e non travalica quasi mai i limiti della banale ripetizione - tendenza che lo avvicina al suo maestro Squarcione- Zoppo dimostra al contrario di saper rielaborare con grande originalità le proprie fonti, tanto da renderle spesso irriconoscibili o quantomeno non immediatamente individuabili.

Da questo punto di vista, il suo approccio è senz'altro più simile a quello di Mantegna: come e più di Zoppo, Andrea è interessato alle qualità spaziali e volumetriche dagli archetipi scultorei, non certo a replicarne pedissequamente gli schemi compositivi. Le analogie tra la *Madonna Butler* del Metropolitan e alcuni rilievi donatelliani sono talmente evidenti da aver suggerito alla critica numerosi confronti<sup>261</sup>, ma tuttavia non si può dire che il legame si risolva in una dipendenza letterale. Anche Zoppo, in effetti, sa distaccarsi dai più dozzinali procedimenti squarcioneschi e quasi sempre privilegia la peculiarità delle sue invenzioni.

La straordinaria impressione suscitata dalla bronzistica donatelliana inaugura, tra i pittori, una nuova moda metallurgica. Abbandonati i vecchi punzoni, le aureole si trasformano in solidi dischi d'ottone e perfino le ciocche dei capelli assomigliano a sottili lamelle. A guardare la Madonna di Zoppo o la Sant'Eufemia di Mantegna vengono in mente certe principesse barbare: vergini mute e altere che indossano corone degne di Teodolinda, fermagli perlati, monili preziosi; le vesti, che siano velluti o broccati, sono punteggiate da borchie e bottoni che rilucono d'oro, come gli orli profilati dei manti. Il manto blu della Vergine lamiera stropicciata che si ritorce continuamente su se stessa. Non rinuncia del tutto a un certo gusto per la linea decorativa.

Le masse sono definite tramite netti contrasti chiaroscurali: ombre soffuse si alternano a improvvisi bagliori; la luce sguscia sulle superfici riflettenti, batte, frammenta, increspa. La struttura plastica è innervata da una linea fluida e dinamica, sensibile agli improvvisi scarti della luce. La veste rossa della Vergine, in particolare la manica, ribolle di creste fluorescenti, intervallate da profonde pieghe alveolari. È un modo tutto irrazionale di interpretare l'organico vitalismo dei panneggi donatelliani, più prossimo ai modi di Pizolo che al severo costruttivismo mantegnesco.

---

<sup>261</sup> Si veda la scheda di CHRISTIANSEN in *Mantegna* 1992, pp. 138-140 cat. 12 e quella di FUMIAN, in *Mantegna e Padova* 2006, p. 198 cat. 28.

È interessante notare come le indagini riflettografiche effettuate sulla tela zoppesca abbiano rivelato, oltre alle incisioni-guida segnate dal pittore e già percepibili ad occhio nudo, la presenza di un disegno preparatorio volutamente sommario, eseguito con un tratteggio largo e sintetico, ben distante dal rigore grafico di Mantegna<sup>262</sup>.

Pizolo e Mantegna non sono comunque gli unici riferimenti pittorici chiamati in causa dal dipinto di Zoppo, di cui andrà messa in debito risalto anche la forte impronta lippesca. Al di là di certi elementi puramente esornativi, come la preziosa varietà dei marmi policromi o il velo cascante e turgido che ricopre il capo della Vergine, è la stessa idea di inserire il gruppo figurale entro una nicchia a non poter prescindere dagli esempi lippeschi. Se questa modalità compositiva si impose in Veneto solo in seguito all'enorme diffusione dei rilievi donatelliani, ciò non toglie che fra Filippo l'avesse già divulgata per tempo nel corso del suo soggiorno a Padova. A questo proposito, si potrebbero citare la deliziosa *Madonna col Bambino* già in collezione Loeser e quella acquisita di recente dalla Banca Popolare di Vicenza, entrambe risalenti, con buona probabilità, al periodo padovano di Lippi<sup>263</sup>. Può sorprendere che Zoppo decidesse a più di vent'anni di distanza di recuperare questi archetipi pittorici, senza i quali sarebbe però difficile spiegare certe eterodossie che caratterizzano la *Madonna Wimborne*: l'incoerente rapporto proporzionale tra la mastodontica figura della Vergine e le dimensioni risicate della nicchia, che a malapena riesce a contenerla, è 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*»<sup>264</sup>. Il confronto con Lippi mi sembra che valga anche da un punto di vista più prettamente tipologico: i putti grassocci, dai volti enfiati e dalle mani tozze che improvvisano un concerto in onore della Vergine zoppesca hanno ben poco della grazia neo-attica degli spiritelli dell'altare del Santo, ma sono certo più prossimi alle pingui creature del frate pittore. In chiave lippesca, piuttosto che pierfrancescana, mi pare inoltre che si debba intendere l'utilizzo di una luce tersa,

---

<sup>262</sup> BAZZATO 2008.

<sup>263</sup> DE MARCHI 1996, pp. 12-13, 21-22 nota 53; MAVARELLI, in *Da Donatello a Lippi* 2013, p. 150 cat. 4.1.

<sup>264</sup> *Idem*, p. 8

che esalta la qualità geometrica delle masse o certe ombre fumose e addensate. Fu quasi certamente da Lippi che Zoppo ricavò inoltre il sofisticato artificio dei due angioletti che occhieggiano, immersi nella penombra, a tergo della Madonna<sup>265</sup>. La medesima idea ricorre infatti in molti dipinti eseguiti dal toscano negli anni appena precedenti alla sua partenza per Padova, come la *Madonna Trivulzio*, quella della collegiata di Empoli o il trittico di Cambridge. Si tratta di una soluzione straordinaria, che lo stesso Lippi aveva ricavato dalla cantoria di Luca della Robbia e che ebbe un certo successo a Padova, tanto da essere riutilizzata anche da Mantegna nel pala di San Zeno. Se i lavori eseguiti da Lippi a Padova avevano alle spalle un dialogo serrato con i fatti nuovi della scultura a Firenze nei primi anni trenta, diventa chiaro che 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»<sup>266</sup>.

La tela del Louvre è spesso considerata come il capostipite di quella serie fluviale di “Madonne sotto un festone” sfornata *ad libitum* dagli artisti “squarcioneschi”. Non c'è dubbio che una lettura così limitativa, o per lo meno semplicistica, abbia ridimensionato l'effettiva importanza di un dipinto che dimostra invece tutta l'ambizione di Zoppo, capace di confrontarsi fin da subito con le più ardue sfide lanciate a Padova dai principali artisti locali e forestieri attivi in città. Donatello, Lippi, Pizolo, Mantegna: e sull'esempio di questi artisti che il giovane Zoppo mette a punto le sue ricerche volumetrico-spaziali, e non certo guardando ai deboli prodotti del suo maestro Squarcione.

Il rapporto competitivo con i più moderni testi scultorei e pittorici di ambito padovano diviene quasi programmatico nella grande pergamena del British Museum, già di proprietà Colville. Detto ciò, non sono sicuro che il foglio sia stato eseguito proprio a Padova, ossia prima che Zoppo lasciasse la città veneta nell'estate del 1455. Il confronto con la Madonna del Louvre, realizzata certamente in quell'anno, è del tutto pertinente, tanto che suggerì a Karl Parker e James Byam Shaw la corretta attribuzione a Zoppo del foglio londinese. Eppure,

---

<sup>265</sup> CALLEGARI 1996, ried. 1998, p. 54.

<sup>266</sup> DE MARCHI 1996, p. 11.

la resa dello spazio è padroneggiata con più destrezza, non vi è più traccia di quell'impaccio prospettico che ancora si riscontra nella tela parigina e in certi disegni di poco successivi, dal foglio con la Crocifissione degli Uffizi all'album di Londra. L'elegante edicola all'antica che ospita il Cristo morto è dotata in effetti di una coerenza architettonica, di un senso veramente compiuto della profondità che la distingue dal bislacco edificio in cui è ancora costretta la Vergine del Louvre. Né mi pare che nel dipinto parigino compaiano già le più tipiche esasperazioni muscolari zoppesche, basti confrontare le *silhouette* asciutte e atletiche dei putti che popolano la pergamena londinese con i bambolotti grassocci che circondano la Madonna parigina.

Tutto ciò farebbe sospettare un'esecuzione più tarda rispetto a quanto si è soliti sostenere, forse più prossima alla soglia del 1460 che agli anni dell'effettivo soggiorno padovano di Zoppo. Ciò non toglie che il foglio si spieghi tutto alla luce della decisiva esperienza patavina del pittore, di cui costituisce una sorta di *summa* a posteriori. Il corpo esanime del Cristo, attorniato da ben quattordici angeli, è inserito in un sarcofago decorato da rilievi all'antica, di difficile decifrazione. Il carattere donatelliano dell'immagine è palese: come possibili fonti di ispirazione si citano in genere la lastra con il *Cristo Morto tra due angeli* dell'altare del Santo o il rilievo marmoreo con il *Cristo morto sorretto da angeli* del Victoria and Albert Museum, già riferito da Pope-Hennessy a Donatello e bottega, ma che di recente Peta Motture ha declassato, credo a ragione, a prodotto cinquecentesco in stile<sup>267</sup>. Mi sembra però che la composizione di Zoppo prenda più propriamente spunto da un perduto prototipo donatelliano di *Engel-Pietà* messo in luce da Andrea De Marchi. Il successo di questo modello dovette essere ampio, soprattutto in nord Italia, dato che ne esistono ancora diverse repliche a calco, eseguite nei materiali più diversi: terracotta, cartapesta, stucco. Anche in questo caso non mancano precisi riflessi pittorici, più o meno fedeli e di vario tenore qualitativo. L'aspetto originario del probabile archetipo donatelliano può essere ricostruito solo in maniera induttiva a causa delle varianti e interpolazioni, non sempre congruenti, che si riscontrano nelle diverse repliche e derivazioni. Lo schema generale è comunque tendenzialmente rispettato: il corpo senza vita di Cristo emerge dall'avello sorretto per le braccia da due angeli, uno dei quali tenta

---

<sup>267</sup> POPE-HENNESSY 1964, pp. 73-75 MOTTURE 2013, pp. 21-28.



teneramente di raddrizzarne il capo reclinato. Non vi è dubbio che un'idea di così forte impatto emotivo debba risalire a Donatello. Zoppo la fa propria ed anzi la reinterpreta addirittura complicandola

il cui busto ipertrofico, dalle braccia lunghissime e cadenti, contrasta con gli arti inferiori rinsecchiti. Si tratta di un'invenzione anatomica straordinaria che amplifica il senso drammatico dell'immagine, accentuando l'incombenza fisica del corpo di Cristo che emerge in diagonale dal sarcofago. L'aspetto espressivo è esasperato dalle smorfie di dolore dei puttini che circondano il Redentore.

A livello esecutivo, Zoppo utilizza la penna per incidere con nettezza le linee di contorno, mentre la costruzione volumetrica è tutta affidata alle acquerellature brune, stese a pennello, alla ricerca di raffinati effetti chiaroscurali: il torso compatto e levigato del Cristo sembra rilucere come bronzo; le vesti arricciate degli angeli che lo sorreggono appaiono solcate da pieghe profonde e scure; notevole è il senso tutto pittorico dell'ombra che si allunga su una delle due pareti interne dell'elegante edicola arcuata, il cui motivo cassettonato dovrebbe derivare dal grande arcone che compare sullo sfondo del pannello con il *Miracolo del cuore dell'Avaro*. Al di là delle precise citazioni, Zoppo dimostra ancora una volta di saper interagire con estrema originalità rispetto alle proprie fonti, di sapersi confrontare con i modelli illustri cogliendone i valori formali di base, senza rinunciare per questo alla propria autonomia inventiva.

Lo stesso modo di procedere caratterizza in effetti anche il *verso* del foglio. Se è vero che l'episodio narrativo è chiaramente ispirato all'affresco con *San Giacomo condotto al martirio* dipinto da Mantegna agli Eremitani, nemmeno in questo caso si può parlare di una semplice copia: è del tutto evidente che Zoppo metta in scena una versione volutamente parodica del riquadro mantegnesco, un contraltare ironico e irriverente del severa *dignitas* mantiniana.

Lo stesso utilizzo del nudo, che nel disegno preparatorio di Mantegna era assolutamente funzionale, diventa una esuberante esibizione muscolare, del tutto gratuita. Il foglio zoppesco ritrae scene selvagge, di dichiarata violenza, che vorrebbero alludere alla sfrenata licenziosità del mondo pagano. La versione di Zoppo costituisce una sorta di contraltare dionisiaco, nella sua sottospecie silenica, al dorato mondo apollineo di Mantegna.

Un poderoso arco a un solo fornice, chiuso da una volta a botte cassettonata, è inquadrato da due filari di doppie colonne: ninfe inquietanti occhieggiano, dabbasso, tra le colonne, nelle edicole sovrastanti giovinetti ribaldi fanno il verso ai Dioscuri di Monte Cavallo o al Gattamelata; ancora più in alto, sui cornicioni, bande di piccoli Teppisti sono impegnati in giochi crudeli, in lotte all'ultimo sangue o a sistemare i soliti festoni. Nonostante l'esplicito riferimento all'antichità, la complicata impaginazione della scena tradisce un forte retrogusto tardogotico, un miscuglio che fa il paio con le strane architetture del trattato di Filarete e che ancora consuona con le costruzioni iperornate di un Pisanello o di un Jacopo Bellini.

Anche il portico voltato che si allunga a cannocchiale oltre l'arco trionfale è una di quelle soluzioni paraprospettiche che si ritrovano continuamente negli album di Jacopo Bellini, così come lo strano obelisco tortile sormontato da un piccolo armigero stilita. Idee simili si ritrovano però anche in due schizzi a penna del British Museum, in genere poco considerati, ma che potrebbero costituire un testimonianza rara e importante della maniera grafica di Pizolo<sup>268</sup>. Questi fogli rappresentano due episodi della vita di San Cristoforo a cui fanno da sfondo delle agglomerazioni caotiche di bizzarri edifici a sviluppo verticale, fughe prospettiche vertiginose e incoerenti, incastri escheriani, ben diversi dai calcolati impianti monumentali di Mantegna, ma perfetti antecedenti delle irrazionali scenografie urbane elaborate da Zoppo sia nel foglio Colville che nell'album Rosebery.

Esiste poi un altro disegno che mostra qualche affinità, almeno nella *mise en page*, con la pergamena londinese di Zoppo. Si tratta del famoso foglio degli Uffizi che ritrae sul recto la *Flagellazione di Cristo* e sul verso *Tre nudi maschili* (inv. n. 6347 F). Per quanto non si sia ancora giunti ad un'attribuzione unanime, nessuno mette in dubbio che il disegno fiorentino rappresenti, a sua volta, un tipico prodotto della forte influenza di Donatello a Padova, tanto che non si è mancato di riferirlo allo stesso scultore toscano. La critica italiana, a partire da

---

<sup>268</sup> Inv. 1895-9-15-802 e 1952-5-10-7. Come nota anche Chapman, che però rifiuta l'attribuzione a Pizolo, lo stile dei due fogli consuona con la copia tratta dal progetto per la pala del Mulino delle Ostie, oggi al Getty. Nulla a che fare il grossolano disegno con il *Cristo Benedicente* di Berlino (inv. KdZ 5060), spesso riferito a Pizolo solo in base a un superficiale confronto con *L'Eterno* della tribuna Ovetari. TIETZE 1942, pp. 54-60; DE MARCHI 1996, p. 23 nota 64.

Longhi, ha spesso insistito sul nome di Giovanni Bellini, intendendolo come un esercizio giovanile del pittore veneziano volto a rinnovare il repertorio grafico del padre Jacopo alla luce della lezione donatelliana. L'alternativa più credibile proposta per primo da Grassi e rilanciata di recente da Rearick, assegnerebbe il foglio a Nicolò Pizolo.

L'attribuzione a Bellini ha potuto contare su pareri davvero autorevoli, ma ha anche suscitato forti perplessità, sostanzialmente per due ordini di ragioni: la qualità del disegno troppo spesso svalutata, direi ingiustamente; il foglio non troverebbe poi riscontro nel ristretto e già problematico catalogo grafico di Bellini. Se la prima è un'obiezione trascurabile, la seconda nasconde un equivoco di fondo: il foglio degli Uffizi andrebbe infatti considerato come una pittura monocroma su carta piuttosto che un disegno vero e proprio ed è dunque tra i dipinti di Bellini che andranno cercati eventuali appigli.

In questo senso, i confronti già proposti da Alessandro Angelini appaiono davvero convincenti. Le stesse figurine «asciutte e segaligne» che popolano il foglio fiorentino ritornano, in particolare, nella predella di San Zanipolo o nelle storie di Drusiana, così come certi profili pronunciati, le barbe aguzze e le espressioni spiritate dei volti. Potrei aggiungere che la posa dinoccolata di Pilato, sulla sinistra, richiama da presso quella del San Girolamo del Barber Institute di Birmingham, il cui volto barbuto e immusonito è a sua volta confrontabile con quello del vecchio ostinato che fa capolino accanto al trono del prefetto romano. Ma al di là dei confronti tipologici, che potrebbero proseguire senza mai risolvere la questione, è soprattutto l'utilizzo sensibilissimo di una luce avvolgente, vellutata, che accarezza le forme e le fa emergere, per contrasto, dal fondo azzurrino della carta a dare credito all'ipotesi in favore di Bellini. In altre parole, mi sembra che il dinamismo plastico ed espressivo di matrice donatelliana che connota il foglio fiorentino sia esperito con mezzi squisitamente pittorici, in totale antitesi con l'approccio più spiccatamente grafico degli artisti padovani. Questa stessa concezione della luce, intesa come medium costruttivo e cromatico caratterizza d'altronde i dipinti giovanili di Bellini.

Alle spalle è probabile comunque che ci fosse una composizione perduta di Donatello, che probabilmente servì da base anche all'Altare Forzori del Victoria and Albert Museum. In effetti esistono forti analogie tra la terracotta londinese e il foglio degli Uffizi, già rilevate da Popham: per esempio, il putto nella chiave di volta dell'arco o il bassorilievo mitologico inserito nella lunetta. Dettagli decorativi che ricorrono peraltro sia nei disegni di Jacopo Bellini<sup>269</sup> che nella pergamena Colville.

Un'incerta iscrizione sembrerebbe rivendicare allo Zoppo «di Squarcione» un altro dipinto che, a dispetto dei vari restauri a cui è stato sottoposto, 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 National de Arta di Bucarest<sup>270</sup>. Lungo i bordi laterali della spalliera del trono si può ancora leggere l'iscrizione «MADONA DEL ZOPO DI SQUARCIONE» che da sola basterebbe, sia per l'inconsueta collocazione che per la dizione quantomeno anomala, ad escludere l'effettiva responsabilità del nostro pittore. Nonostante Kristeller avesse già messo in guardia sull'autenticità di tale scritta<sup>271</sup>, che al contrario pare confermata dalle più recenti indagini diagnostiche<sup>272</sup>, il tradizionale riferimento allo Zoppo ha resistito a lungo, fino ad essere accolto senza problemi nella monografia di Ruhmer<sup>273</sup>. Eppure, Roberto Longhi si era già espresso in maniera diversa, suggerendo un intelligente avvicinamento ai modi dello Schiavone, ribadito in seguito da Alberta De Nicolò Salmazo<sup>274</sup>. L'indicazione di Longhi mi trova perfettamente concorde e varrà la pena di insistervi solo perché di recente Arturo

---

<sup>269</sup> In particolare i fogli 8 e 15 dell'album del Louvre, in cui non caso sono raffigurati degli episodi di flagellazione.

<sup>270</sup> Un restauro fu eseguito in occasione della mostra *Capolavori europei* del Museo di Bucarest (ENESCU, in *Capolavori europei* 1991, p. 30-33, cat. 2). Un ulteriore e più recente intervento conservativo risale invece al 2006 (NANTE, in *Mantegna e Padova* 2006, p. 220 cat. 38). La tavola, decurtata lungo tutti e quattro i lati, misura solo 26,4 x 22,1 cm.

<sup>271</sup> KRISTELLER 1901, p. 53 nota 1.

<sup>272</sup> ENESCU, in *Capolavori europei* 1991, p. 30.

<sup>273</sup> RUHMER 1966, pp. 3, 6.

<sup>274</sup> Il parere di Longhi, risalente al 1959, è stato reso noto da ENESCU. SALMAZO 1993, pp. 54-60.

Galansino ha ritenuto più sensato «dare credito all'iscrizione e considerare il piccolissimo dipinto di Bucarest un'opera, mal conservata, di Zoppo»<sup>275</sup>.

A prescindere dalla firma, talmente sgrammaticata da suscitare legittime perplessità, sono gli stessi connotati stilistici del dipinto a rendere poco credibile l'ipotesi attributiva rilanciata dallo studioso. Nella tavoletta di Bucarest non si trova traccia della straripante forza volumetrica che caratterizza la tela parigina di Zoppo: il confronto tra l'imponente Madonna del Louvre e la smilza figura del dipinto rumeno appare in questo senso abbastanza impietoso. Si aggiunga che l'inedita combinazione tra due tipologie iconografiche ben distinte - la Madonna della Misericordia e la Madonna in trono - viene risolta in maniera del tutto incoerente, come se il pittore fosse realmente indeciso tra ritrarre la figura in piedi o assisa sul sedile<sup>276</sup>. La postura della Vergine risulta tanto goffa e innaturale che il piccolo Gesù benedicente sembra quasi fluttuare sulle sue ginocchia, anziché trovarvi un solido appoggio. Ben più salda e efficace si rivela al contrario la presa con cui la Madonna di Zoppo serra al petto il suo bimbo avido di latte. Per rendersi conto fino in fondo del baratro mentale che separa l'autore del dipinto di Bucarest dallo Zoppo non rimane forse che confrontare lo schienale del trono, ridotto a una sorta di lapide oblunga, con la complessa edicola che ospita la Vergine del Louvre.

Credo piuttosto che sussistano forti argomenti a sostegno di un'attribuzione a Giorgio Schiavone: non è necessario indicare un preciso dipinto di Chiulinovic per ritrovare quei putti grassocci temerariamente aggrappati ai festoni; anche il viso rincagnato del *San Gerolamo* ritorna identico nell'omologo santo dell'Accademia Carrara di Bergamo; il profilo puntuto del devoto inginocchiato sulla destra non sembra poi molto dissimile dallo splendido ritratto d'uomo su pergamena conservato al Musée Jacquemart-André. Qualsiasi dubbio dovrebbe essere fugato dalle due tavole del Museo Diocesano di Padova, che in origine fungevano da scomparti di un trittico eseguito dallo Schiavone per la

---

<sup>275</sup> GALANSINO, in *Mantegna* 2008, p. 94 cat. 20. Così anche THIEBAUT, in *Nouvelles acquisition* 1983, p. 82.

<sup>276</sup> ARMSTRONG 1976, pp. 112-114.

chiesa di San Francesco grande<sup>277</sup>: le due coppie di santi, *Ludovico e Antonio da Padova* a sinistra, *Francesco e Antonio Abate* a destra, sono disposte in maniera analoga a quanto si vede nei gruppi laterali della tavola di Bucarest; quasi identici, infine, i tratti squadrati dei visi, gli sguardi inespressivi, le spesse pieghe appiattite dei sai. Schiavone seguace di zoppo....

La questione attributiva non esaurisce però tutti i problemi posti dalla tavola rumena che rappresenta, almeno in pittura, il primo esempio a noi noto di *Sacra conversazione* in Italia settentrionale e l'unico riferibile al contesto padovano degli anni cinquanta. Procediamo con ordine: se la pala Ovetari costituiva già un buon esempio di messa in scena entro uno spazio unificato, è pur vero che nell'ancona fittile modellata da Pizolo e Giovanni da Pisa le figure sono collocate sullo stesso piano, senza alcuna ricerca di profondità. Al contrario, i santi della paletta di Bucarest, non solo occupano lo stesso ambiente senza che intervenga alcun elemento a separarli, ma sono disposti lungo linee diagonali che convergono verso il trono della Vergine, mentre le loro altezze digradano via via che ci si avvicina al punto centrale della visione. Per certi versi, la struttura compositiva della tavola di Bucarest sembra approssimarsi più direttamente a quello che doveva essere l'assetto originario della *Sacra conversazione* orchestrata da Donatello, in cui le sei statue di santi figuravano attorno alla *Madonna col Bambino* secondo una precisa scalatura prospettica<sup>278</sup>. Al di là delle buone intenzioni, l'autore del dipinto tradisce però un evidente impaccio nella disposizione delle figure, che finisce per vanificare il tentativo spaziale messo in atto.

Appare perciò alquanto improbabile che il maldestro pittore, forse uno Schiavone alle prime armi, fosse anche l'ideatore di una composizione tanto audace. È più facile che egli si limitasse a ripetere un modello già proposto da un artista più dotato, che, stando alla firma inserita sullo schienale, sarebbe appunto lo Zoppo. Dai pochi elementi a nostra disposizione, si potrebbe perciò supporre che la piccola tavola rumena riproduca un dipinto eseguito a Padova dal pittore emiliano, quasi certamente una pala d'altare oggi perduta. Il fatto che l'iscrizione

---

<sup>277</sup>Sul trittico, completato al centro dalla *Madonna col Bambino* della Gemäldegalerie di Berlino: CALLEGARI 1997, ried. 1998, pp. 76-84.

<sup>278</sup> SALMAZO 1993, p. 22.

riportata sul dipinto di Bucarest contenga anche il patronimico «DI SQUARCIONE» farebbe pensare a una commissione ottenuta da Zoppo durante la sua permanenza nella bottega del maestro. L'evidente destinazione francescana confermerebbe questa ipotesi, considerati i rapporti privilegiati tra l'Ordine dei Frati Minori e Squarcione.

Schiavone era entrato a far parte della scuderia del maestro padovano nel marzo del 1456, ossia pochi mesi dopo la partenza di Marco. Non si può escludere che tra i primi compiti ricevuti ci fosse appunto quello di eseguire una copia in formato ridotto di un dipinto del suo predecessore. È possibile che Squarcione intendesse acquisire così una testimonianza visiva di un importante manufatto prodotto all'interno della sua bottega, da aggiungere al già ricco repertorio di *exempla*. D'altronde, la pratica della copia era un fatto del tutto consueto nell'*atelier* di Pontecorvo, cosa che rende quantomeno credibile la ricostruzione appena proposta<sup>279</sup>.

Alberta De Nicolò Salmazo ha suggerito che Zoppo potrebbe essersi a sua volta ispirato alla pala collocata sull'altare maggiore della chiesa di Santa Sofia, eseguita da Mantegna tra il 1447 e il 1448. Dalle descrizioni antiche del dipinto, anch'esso perduto, sappiamo solo che vi compariva una Madonna e delle figure, ma nulla sulla loro disposizione<sup>280</sup>. È comunque presumibile, per non dire certo, che l'iconografia fosse legata alla *devotio* francescana, visto che il committente Bartolomeo di Gregorio apparteneva ad una confraternita affiliata all'Ordine. Questo fatto, secondo la Salmazo, costituirebbe un ulteriore indizio a riprova di un possibile legame di dipendenza fra la pala di Mantegna e la composizione di Zoppo, poi replicata da Schiavone. Si tratta di un'ipotesi indubbiamente affascinante, ma che in mancanza dei primi due elementi della serie resta del tutto indimostrabile e, per quanto mi riguarda, nemmeno troppo convincente: la pala di Santa Sofia doveva essere già in fase di lavorazione negli ultimi mesi del 1447, cioè ben prima che fosse presentato il modello della pala Ovetari e che lo stesso Donatello svelasse al pubblico il progetto del suo altare in bronzo. Che un pittore nemmeno ventenne anticipasse tutti sul tema della *Sacra conversazione* in uno spazio unificato, per di più scalato in profondità, mi sembra in effetti un po'

---

<sup>279</sup> DE SALMAZO 1993, pp. 59-60.

<sup>280</sup> Scardeone Maganza 1583, p. 66.

troppo, perfino per Mantegna. Intorno al 1455, quando Zoppo potrebbe aver eseguito il supposto dipinto che servì da modello a Schiavone, i tempi erano invece senz'altro più maturi e non è affatto impossibile che Marco decidesse di confrontarsi direttamente con il difficile prototipo donatelliano, senza riferirsi per forza a quanto già fatto da altri. A quelle date, lo stesso Mantegna aveva ormai in animo ben altre invenzioni. Mi riferisco, ovviamente, alla Pala di San Zeno che senza dubbio rappresenta la più intelligente e fedele trasposizione pittorica dell'altare del Santo. In quest'opera straordinaria, Andrea radicalizza al massimo le sue riflessioni sull'unificazione del campo visivo e sulle possibilità illusionistiche della pittura: il *continuum* spaziale con il piano dell'osservatore non solo è alluso dal perfetto impianto prospettico, ma si reifica tramite la geniale interazione tra l'architettura della cornice e quella dipinta.

È inutile cercare nel catalogo dello Zoppo qualcosa di analogo, ma non per questo si deve sottovalutare il contributo che a sua volta seppe offrire allo sviluppo di una nuova concezione della pala d'altare in Nord Italia. Il risultato più alto della sua personale ricerca, almeno in termini compositivi, fu certo la pala di Pesaro, eseguita a Venezia nel 1471: mai prima di allora si era vista nella pittura veneta una *Sacra conversazione* ambientata in un paesaggio all'aperto. Con il trittico per l'altare maggiore della chiesa del Collegio di Spagna, eseguito circa dieci anni prima a Bologna, Zoppo fu tra i primi a divulgare in Emilia un nuovo tipo di macchina d'altare, modellata sui più moderni esempi padovani, dalla pala Ovetari al polittico di San Luca di Mantegna.

Era l'aprile del 1454 quando Zoppo aveva fatto il suo ingresso nello *studium* di Squarcione. Per più di un anno si era dato da fare «laborando continue [...] ad comodum et utilitatem» del maestro, che in compenso si era occupato 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. Squarcione doveva certo fregarsi le mani al pensiero di aver trovato, dopo la violenta rottura con Mantegna, un collaboratore così valente e per non lasciarselo scappare decise di adottarlo. L'atto fu formalizzato il 25 maggio del 1455: Zoppo venne designato erede universale di tutte le proprietà del maestro, compresa la bottega di Pontecorvo, ma in cambio doveva rinunciare a



qualsiasi diritto sui guadagni ricavati dalla vendita delle sue opere. I termini del contratto non giocavano certo a suo favore, ma forse Marco fu allettato all'idea di possedere un giorno la ricca collezione di Squarcione. Era chiaro però che un tale accordo non potesse durare a lungo e infatti dopo pochi mesi i due finirono per rivolgersi a un tribunale. Il maestro fu il primo a violare i patti, pretendendo un conguaglio per le spese di vitto e alloggio relative ai mesi in cui aveva ospitato il «discipulo». La sentenza definitiva venne pronunciata il 9 ottobre del 1455 ed ancora una volta fu Squarcione ad avere la peggio: non solo non gli fu concesso alcun rimborso, ma venne perfino condannato a risarcire l'allievo «pro omnibus picturis, quadris ac tellis pictis», nonché «designis» e «figuras», da lui eseguiti durante la sua permanenza nella bottega. Squarcione otteneva comunque la possibilità di saldare il proprio debito, che ammontava a venti ducati d'oro, sotto forma «de picturis, improntis, medaleis et massericis ad artem pictorie spectantibus» e stavolta la permuta andava a tutto vantaggio dello Zoppo, ormai deciso ad avviare un'attività in proprio.

Al momento della rottura col maestro il pittore emiliano si era già trasferito a Venezia, dove risulta che abitasse «in contrata Sancti Canciani». Non sappiamo, però, da quanto tempo si trovasse in laguna né per quanto ancora ci rimanesse. I documenti tacciono infatti fino al 16 novembre 1461, quando il nome di Zoppo compare ormai sul libro paga dei fabbricieri di San Petronio a Bologna.

