

«NON TANTO PER EL GUADAGNO QUANTO PER L'ONORE». MARCO ZOPPO, LE CORTI ITALIANE E GLI UMANISTI

Giacomo Alberto Calogero

Un Rinascimento 'negato'

Nel celebre intervento in cui tentava di definire le due categorie oppositive di 'Rinascimento' e 'Pseudo-Rinascimento', Federico Zeri aveva individuato nella Padova di metà Quattrocento un caso limite in cui questa distinzione si sarebbe avverata «con insolita evidenza»¹. Secondo lo studioso, la singolare combinazione sperimentata 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"»². 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»³. La questione veniva però accantonata, poiché il nodo centrale riguardava in realtà i suoi scolari: da un lato 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, a una varietà di espressionismo disegnativo e materico»⁴. Per tale motivo, «a confronto con la severa norma classicheggiante del Mantegna», il mondo figurativo di uno Zoppo sembrerebbe addirittura appartenere «ad altre epoche, a una civiltà diversa»⁵. 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.

Emergono qui tutti i limiti di una distinzione un po' forzata, tra 'Rinascimento' e 'Pseudo-Rinascimento', ovvero «tra stile ragionato e stile fantastico». La presunta divaricazione tra il percorso stilistico del primo Mantegna e quello dei cosiddetti 'squarcioneschi', avallata da Zeri,

¹ FEDERICO ZERI, *Rinascimento e Pseudo-Rinascimento*, in *Storia dell'arte italiana. II. Dal Medioevo al Novecento. I. Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 565-568.

² Ivi.

³ Ivi.

⁴ Ivi.

⁵ Ivi.

costituisce infatti un chiaro ribaltamento delle intuizioni di Roberto Longhi, che aveva invece riconosciuto una sostanziale comunanza di idee tra tutti i giovani padovani che si erano formati «all'ombra dell'altare criso-cupro-elefantino di Donatello»⁶. Bisognerebbe poi chiedersi quanto sia criticamente fondato indicare Mantegna e Zoppo come esponenti di due tendenze «diametralmente opposte», come sostenuto da Zeri. 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. È indubbio che Mantegna avesse 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 marcato di quello che separa Ruggeri da un pittore come Giorgio Schiavone, che pure gli è sempre accostato. Ciò non basta dunque a situare Mantegna e Zoppo su piani totalmente incomparabili, 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 indiscussa del loro stile. Si può inoltre sostenere che Zoppo, ammirato dalla stessa cerchia d'umanisti frequentati da Mantegna⁷ e perfino capace di allacciare rapporti privilegiati con le corti in cui operava l'amico-rivale, appartenesse davvero «a una civiltà diversa»?⁸

⁶ ROBERTO LONGHI, *Lettera pittorica a Giuseppe Fiocco*, «Vita artistica», I, 1926, pp. 127-139, riedito in *Saggi e ricerche*, 1925-1928, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1967, I, pp. 77-98.

⁷ La bibliografia che tratta dei rapporti tra Mantegna e gli intellettuali del suo tempo è davvero sterminata. Oltre alle numerose notizie che si possono ricavare dalle monumentali monografie di PAUL KRISTELLER (*Andrea Mantegna*, London - New York - Bombay, Longmans, Green and Co., 1901) e RONALD LIGHTBOWN (*Mantegna. with a complete catalogue of the paintings, drawings and prints*, Oxford, Phaidon, 1986) vanno citati, almeno a livello orientativo: ANDREW MARTINDALE, *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the collection of Her Majesty the Queen at Hampton Court*, London, Harvey Miller, 1979; GIOVANNI ROMANO, *Verso la maniera moderna: da Mantegna a Raffaello*, in *Storia dell'arte italiana. II: Dal Medioevo al Novecento. VI. Dal Cinquecento all'Ottocento. I. Cinquecento e Seicento*, a cura di Federico Zeri, Torino, Einaudi, 1981, pp. 3-85; DAVID CHAMBERS - JANE MARTINEAU - RODOLFO SIGNORINI, *Mantegna e gli uomini di lettere*, in *Andrea Mantegna*, a cura di Jane Martineau, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 17 gennaio - 5 aprile 1992; New York, Metropolitan Museum of Art, 5 maggio - 12 luglio 1992), Milano, Olivetti/Electa, 1992, pp. 7-29; GIOVANNI AGOSTI, *Su Mantegna. La storia dell'arte libera la testa*, Milano, Feltrinelli, 2005; ELISABETTA BARILE, *Giovanni Marcanova e i suoi possibili incontri con Andrea Mantegna*, in *Mantegna e Padova. 1445 - 1460*, a cura di Davide Banzato, Alberta De Nicolò Salmazo e Anna Maria Spiazzi, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007), Milano, Skira, 2006, pp. 37-43; PAOLA TOSETTI GRANDI, *Andrea Mantegna, Giovanni Marcanova e Felice Feliciano*, in *Andrea Mantegna. Impronta del genio*, a cura di Rodolfo Signorini, Viviana Rebonato, Sara Tammaccaro, convegno internazionale di studi (Padova, Verona e Mantova, 8-10 novembre 2006), Firenze, Olschki, 2010, I, pp. 273-361.

⁸ Un brillante passaggio di G. ROMANO (*Storie dell'arte. Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali*, Roma, Donzelli, 1998, pp. 32-33) mi sembra che rispecchi con ben maggiore obiettività e profondità storiografica la questione: «Gli esempi di terminologia appropriata, per una lettura stringente, 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».

Marco Zoppo e le corti italiane

Il fatto è che Mantegna, fin dai suoi esordi nello *Studium* di Squarcione, doveva aver mostrato meraviglie, tanto da guadagnarsi le lodi di letterati e umanisti. Intorno al 1447, il veneziano Ulisse Aleotti, già grande estimatore di Jacopo Bellini, compose un sonetto per elogiare un ritratto eseguito da Mantegna, che il giovane pittore «scopì in pictura, propria, viva e vera»⁹. 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 convocò l'ormai celebre *enfant prodige* per farsi ritrarre insieme al suo camerlengo e amico prediletto Folco da Villafora¹⁰. Ciò non toglie che lo stesso Zoppo condivise molte delle amicizie di Mantegna 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, Marco rispondeva per lettera a una richiesta pervenutagli dalla marchesa di Mantova in persona, Barbara di Brandeburgo, «dexideroxa» di ricevere entro natale una coppia di «chofani»¹¹. Zoppo, che si dichiarava «vostro servidore [...] dipintore in Bologna», cercò di prendere tempo: dicembre era ormai alle porte e c'era ancora da dipingere un «paro» di cofani per una «zitadina» bolognese, «i quali sono molto magnifichi». Non per questo il pittore aveva intenzione di sottrarsi al compito, che anzi «le voio fare quanto omo ditalia sia [...] non tanto per el guadagno quanto per l'onore». Marco chiese alla marchesa di pazientare, promettendole che non

⁹ G. AGOSTI (*Su Mantegna* cit., p. 284) ha messo in dubbio che i versi di Aleotti si riferiscano, come di solito si dice, al ritratto di una novizia. P. TOSETTI GRANDI (*Andrea Mantegna, Giovanni Marcanova* cit., p. 328) ha addirittura proposto di riconoscere in questo «angelico volto soto un velo» un'allusione all'immagine mariana che campeggiava al centro della perduta pala di Santa Sofia, prima opera pubblica di Mantegna. Il sonetto laudativo, intitolato «*Ulixis pro Andrea Mantegna pictore, dicto Squarsono, pro quondam moniali*», è contenuto in un codice recante la data 1447 e conservato presso la Biblioteca Estense di Modena (ms. α. 7. 24, c. 162r).

¹⁰ Il 23 maggio 1449, «Magistro Bonzani depintore» venne pagato «per lo prexio de uno quadro lungo incastrado e Conisado e terzessado e rassado da tutti i lati, lo quale fece tore lo Illustrissimo nostro Signore per farse retrare dal natuale a Magistro Andrea da Padoa dipintore, da un lato, dal altro lato Folcho da Villafora»: R. LIGHTBOWN, *Mantegna. with a complete catalogue* cit., p. 473 doc. 64. Il contatto tra Mantegna e la corte estense potrebbe essere stato favorito da Michele Savonarola, medico e umanista padovano e docente all'Università di Ferrara, che proprio nel 1448 affittò una delle sue case ad Andrea Mantegna (MARCELLO TOFFANELLO, *Le arti a Ferrara nel Quattrocento. Gli artisti e la corte*, Ferrara, Edisai, 2010, p. 28) o forse da Ulisse Aleotti, che in effetti si distinse come uno dei primi *sponsor* del giovane artista: KEITH CHRISTIANSEN, in *Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, 2 voll., a cura di Anna Mottola Molino e Mauro Natale, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 20 settembre - 1 dicembre 1991), Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, II, p. 307, cat. 78. Da ricordare è anche il doppio ritratto di Giano Pannonio e Galeotto Marzio di Narni, realizzato da Mantegna nel 1458. Il dipinto fu portato in Ungheria da Pannonio, quando nel 1459 fu nominato vescovo di Pécs. Per una possibile identificazione di una delle due effigi con il *Ritratto d'uomo* della National Gallery di Washington: G. AGOSTI, *Su Mantegna* cit., p. 131 nota 15.

¹¹ La lettera fu resa nota da WALTER BRAGHIROLI, *Lettere inedite di Artisti del secolo XV cavate dall'Archivio Gonzaga*, Mantova, Eredi Segna, 1878, pp. 9-10 doc. I. Una buona trascrizione, con qualche variante significativa, si può leggere in LILIAN ARMSTRONG, *The Paintings and Drawings of Marco Zoppo*, New York, Garland, 1976, pp. 321-322.

sarebbe rimasta delusa: con un po' di calma, «bastariami l'animo a far cose che stariano apreso le sue non desprexiando lui», riferendosi ovviamente al pittore di corte dei Gonzaga, nonché sua vecchia conoscenza, Andrea Mantegna¹². La lettera, giudicata «quasi toccante» da Longhi¹³, costituisce in effetti una straordinaria attestazione dell'orgoglio professionale dello 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 nell'esclusiva cerchia delle corti italiane.

A dimostrarlo è un'altra missiva, stavolta indirizzata dall'*Antiquarius* Felice Feliciano all'«amicorum principi ac lucubrato pictori Marco Claudio de Venetiis viro praestanti»¹⁴. 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 ne rimanevano ormai solo le ossa innocue, che Zoppo aveva deciso di collocare sopra l'uscio 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 contesa dai più illustri principi d'Italia:

A Milano dal Duca mandò parte/Parte a Bologna et al conte durbino/Mantua Ferrara e Pesaro¹⁵.

¹² L'identificazione di questo maestro «della Signoria» con Mantegna è stata messa in dubbio da JENNIFER FLETCHER ('*Padua in the 1450s. Marco Zoppo and His Contemporaries*', *British Museum, London, 23 January - 12 April 1998*, «*Renaissance Studies*», 13, 1999, p. 82), ma confermata da G. AGOSTI (*Su Mantegna* cit., pp. 204-205, 238 nota 28). Va considerato che in calce alla lettera Zoppo rivolgeva un augurio proprio al suo amico Andrea.

¹³ R. LONGHI, *Ampliamenti nell'Officina ferrarese*, Firenze, Sansoni, 1940, riedito in *Officina ferrarese 1934, seguita dagli Ampliamenti 1940 e dai Nuovi Ampliamenti 1940-55*, Firenze, Sansoni, 1956, p. 138.

¹⁴ Le lettere indirizzate da Feliciano ai suoi amici artisti sono state pubblicate per la prima volta da GIUSEPPE FIOCCO, *Felice Feliciano amico degli artisti*, «Archivio Veneto Tridentino», IX, 1926, pp. 188-201; su Zoppo, in particolare: pp. 194-196.

¹⁵ *Ivi*, p. 195. Come ha già notato ALESSANDRO CONTI [*Giovanni Bellini fra Marco Zoppo e Antonello da Messina*, in *Antonello da Messina*, atti del convegno di studi (Messina, 29 novembre - 2 dicembre 1981), Messina, Università degli studi di Messina, 1987, p. 227], il fatto che Feliciano si riferisca al signore di Urbino col titolo comitale fornisce un preciso *ante quem* alla sua lettera, poiché il 23 marzo 1474 Federico da Montefeltro otteneva ormai la dignità ducale da Papa Sisto IV.

I versi di Feliciano ci svelano la sorprendente trama di relazioni intrattenute dallo Zoppo con le principali corti del tempo¹⁶, poiché è difficile credere 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 lavorò, perlomeno spedendovi delle opere. Che l'artista frequentasse Ferrara è invece solo un'ipotesi che sembra comunque confermata dal contenuto di alcuni disegni¹⁷. 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, probabile committente della grande pala per la chiesa di San Giovanni Battista a Pesaro (*fig. 1*)¹⁸.



Fig. 1, Marco Zoppo, *Madonna in trono tra i Santi Giovanni Battista, Francesco, Paolo e Girolamo* (parte centrale della 'Pala di Pesaro'), 1471, Berlino, Gemäldegalerie.

¹⁶ Su questo aspetto ha insistito anche A. CONTI, *Giovanni Bellini* cit., 1987, pp. 275-276.

¹⁷ Un buon indizio per supporre un passaggio a Ferrara dello Zoppo è stato individuato da L. ARMSTRONG (*Two notes on drawings by Marco Zoppo*, «Pantheon», XXI, 1963, pp. 298-310), che ha più volte insistito sulle possibili connessioni tra il foglio 1123 F degli Uffizi e l'altare bronzeo della cattedrale di Ferrara, iniziato da Nicolò Baroncelli e portato a termine dal solo Domenico de Paris nel 1456: MASSIMO FERRETTI, *De Paris, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 40, Roma, Treccani, 1991, p. 649. Si avrebbe così un preciso punto di riferimento cronologico sia per il disegno fiorentino, sia per un probabile soggiorno ferrarese dello Zoppo. D'altra parte, i due dolenti che compaiono nella crocifissione tracciata sul *recto* del foglio degli Uffizi sembrano assai prossimi ai santini dei pilastri laterali del polittico del Collegio di Spagna: ALESSANDRO ANGELINI, in *Disegni italiani del tempo di Donatello*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1986), Firenze, Olschki, 1986, p. 65, cat. 53. Sul disegno dello Zoppo si veda anche: G. AGOSTI, in *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 2001), Firenze, Olschki, 2001, pp. 90-94, cat. 4.

¹⁸ CAROLYN C. WILSON, *Bellini's Pesaro Altarpiece: a study in context and meaning*, (Ph. D. Diss.), New York University, 1977, p. 404; PETER HUMFREY, *Marco Zoppo: la pala di Pesaro*, in *Marco Zoppo. Cento 1433 - 1478 Venezia*, a cura di Berenice Giovannucci Vigi, atti del convegno internazionale di studi (Cento, 8-9 ottobre 1993), Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1993, pp. 71-73; G.A. CALOGERO, *Nuove ricerche sulla pala di Pesaro di Marco Zoppo*, «Paragone», 112, 2013, pp. 3-4.

Basterà ricordare che il condottiero era fratello di Francesco Sforza, duca di Milano, nonché suocero di Federico da Montefeltro, che ne aveva sposato la figlia Battista¹⁹.

Felice Feliciano e Giovanni Testa Cillenio ‘amici degli artisti’

Esiste però un altro aspetto della lettera di Feliciano che non mi sembra sia stato mai approfondito. Fin dalle prime righe, 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 salvaguardia personale a un branco di cani addestrati. Per quanto atterrito alla sola idea di poter essere sbranato da quei mostri rabbiosi, Feliciano non rinunciava comunque a frequentare la casa del pittore, per il «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»²⁰, 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 semplici *tòpoi* letterari, si è tentati in questo caso di leggerli



Fig. 2, Marco Zoppo, *Giudizio di Salomone* (frammento di spalliera), 1460-1462, Los Angeles, County Museum of Art.

¹⁹ Sulla lettera di Feliciano si sono espressi brevemente: A. CONTI, *Giovanni Bellini* cit., 1987, pp. 275-276; MAURO LUCCO, *Marco Zoppo nella pittura veneziana*, in *Marco Zoppo* cit., p. 108; G. AGOSTI, *Su Mantegna* cit., p. 408 nota 47.

²⁰ La citazione è da PLINIO, *Naturalis Historia*, XXXV, 128; QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XII, 10-12.

un preciso riferimento alle multiformi abilità di un artista come Zoppo, ben capace di dipingere deliziosi 'cofani' (fig. 2) e grandi pale d'altare, di affrescare le facciate dei palazzi signorili²¹ e di decorare con figure minute i più preziosi manoscritti. Prolifico pittore e disegnatore, ma ben avvezzo anche alla pratica scultorea²², l'emiliano dimostrava davvero di essere «docilis ac laboriosus», come l'antico Eufranore²³. È significativo, in questo senso, che Feliciano alluda in seguito a un altro pittore greco, ossia Timante. Quest'ultimo era un contemporaneo e rivale di Parrasio, celebre soprattutto per il suo ingegno, «ingenium tamen ultra artem est» dice Plinio²⁴. Non sarà perciò casuale 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 umanisti²⁵. Tra questi vi fu certamente il poeta petrarchesco Giovanni Testa Cillenio. Originario di Pescia²⁶, Cillenio

²¹ Oggi non possediamo alcuna testimonianza sulla presunta attività dello Zoppo come frescante di case e palazzi, entusiasticamente tramandata da CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina Pittrice. Lives of the Bolognese Painters. Volume I. Early Bolognese Painting*, a cura di Elizabeth Cropper e Lorenzo Pericolo, London, Harvey Miller, 2012, p. 264.

²² Sappiamo infatti che Zoppo, nel corso del suo instancabile tirocinio presso la bottega di Squarcione, realizzò molti dipinti, disegni, ma anche «quampluribus figuris», per i quali si era perfino preoccupato di far recapitare una grossa quantità di «zeso» bolognese «pro aptando figuras et jmagines», ossia proprio allo scopo di formare degli stampi: VITTORIO LAZZARINI, *Documenti relativi alla pittura padovana del sec. XV, con illustrazioni e note di A. Moschetti*, Venezia, 1908, p. 149 doc. XXXVIII. Sulla pratica del calco in gesso: ROBERTA J.M. OLSON - DAPHNE S. BARBOUR, *Towards a new method for studying glazed terracottas. Examining a group of tondi by Andrea della Robbia, «Apollo»*, 154, 475, 2001, pp. 44-52. Nell'atto di adozione dello Zoppo è poi contenuta una precisa descrizione della bottega di Ponte Corvo, che doveva essere composto da due ambienti, uno dei quali era addirittura definito «unum studium parvum in domo dita a relevis»: V. LAZZARINI, *Documenti relativi cit.*, p. 151 doc. XXXVIII). Squarcione aveva dunque raccolto una notevole collezione 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 scopertamente dei suoi collaboratori: lo stesso Mantegna, secondo il racconto di Vasari, era stato invitato a esercitarsi «assai in cose di gesso formate da statue antiche» e, si può aggiungere, dai rilievi moderni di un artista di grido come Donatello: G. FIOCCO, *Tracce di Donatello a Padova*, in *Donatello e il suo tempo*, atti dell'VIII convegno internazionale di studi sul Rinascimento (Firenze e Padova, 25 settembre-1 ottobre 1966), Firenze, Civelli, 1968, pp. 401-402; STANKO KOKOLE, *Notes on the sculptural sources for Giorgio Schiavone's Madonna in London*, «Venezia arti», 4, 1990, p. 50; K. CHRISTIANSEN, *Prime opere: Padova*, in *Andrea Mantegna cit.*, pp. 96-97.

²³ PLINIO, *Naturalis Historia*, XXXV, 128.

²⁴ *Ivi*, XXXV, 74. Va però precisato che la lettera di Feliciano sembra ricalcare più precisamente alcuni brani tratti dai *Factorum et dictorum memorabilium libri IX* di VALERIO MASSIMO, VIII, 11, ext. 5-6. Il termine *ingenium* è comunque specificatamente pliniano.

²⁵ Sul significato che gli umanisti del Quattrocento potevano dare al termine *ingenium*, inteso come 'invenzione', non si può che rimandare a MICHAEL BAXANDALL, *Giotto and the orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450*, Oxford, Clarendon press, 1971, trad. it.: *Giotto e gli umanisti: gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, a cura di F. Lollini, Milano, Jaca Book, 1994, pp. 38-40, 103. Sullo stesso tema: K. CHRISTIANSEN, *Opere d'arte sacra: Mantova*, in *Andrea Mantegna cit.*, pp. 153-154. Sul vasto campo semantico ricoperto da questo termine si veda anche la relativa voce di LUIGI GRASSI - MARIO PEPE, in *Dizionario della critica d'arte*, Torino, Utet, 1978, p. 257.

²⁶ Il «de Pisis» riportato in una rubrica del codice Isoldiano ha tratto in inganno i pochi studiosi che si sono occupati di Cillenio, a cui a lungo si è voluta attribuire un'erronea origine pisana: ALDO F. MASSERA, *Un rimator poco noto del secolo XV: Giovanni Del Testa da Pisa*, «Rassegna Bibliografica della Letteratura Italiana», XI, 1903, pp. 44-47; LODOVICO FRATI, *Le rime del codice Isoldiano (Bologn. Univ. 1739)*, 2 voll., Bologna, 1913, II, pp. IX-X. Si tratta in realtà di un ipercorrettismo per «de Piscis», ossia di Pescia, come ha dimostrato STEFANO CARRAI, *La corrispondenza poetica di Feliciano con Giovanni Testa Cillenio*, in *L'«antiquario» Felice Feliciano veronese tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro*, a cura di Agostino Contò e Leonardo Quaquarelli, atti del convegno di studi (Verona, 3-4 giugno 1993), Padova, Antenore, 1995, p. 180.

frequentò la corte di Ferrara²⁷ e fu di sicuro a Bologna nei primi anni settanta²⁸. Allo stesso personaggio spettano, tra l'altro, ventidue componimenti poetici contenuti nel codice Isoldiano della Biblioteca Universitaria di Bologna, una sorta di canzoniere miscelaneo dedicato a Giovanni II Bentivoglio²⁹. Tra questi spicca il sonetto in cui il poeta vanta la sua amicizia inossidabile con alcuni tra gli artisti più famosi del suo tempo:

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 honori³⁰.

Il primo «dipintore» a essere menzionato dovrebbe essere lo stesso Giacomo Forte che secondo Malvasia «lavorò molto in compagnia» del Ruggeri³¹. 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 di un possibile collegamento tra il pittore toscano e l'ambiente artistico bolognese³². 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»³³. È poi il turno del «mio Francesco», a cui è dedicata un'intera terzina, da identificare probabilmente con Francesco

²⁷ Che Cillenio dovesse essere ben inserito nella corte di Ferrara è dimostrato da alcuni «carmina» contenuti nel codice Isoldiano, sotto la rubrica «ad illustrissimum duces Herculem extensem carmina eiusdem domini Cyllenij poetae». Questi versi furono certamente scritti per celebrare la proclamazione ducale di Ercole d'Este, avvenuta nel 1471.

²⁸ La prima traccia certa di una presenza di Cillenio a Bologna è costituita da una lettera datata «penultimo octobris 1471»: LEONARDO QUAQUARELLI, *Intendendo di poeticamente parlare: la Bella mano di Giusto de' Conti tra i libri di Feliciano*, «La Bibliofilia», XCIII, 1991, p. 188.

²⁹ BUB, ms. 1739. I ventuno sonetti e una sestina sono raccolti sotto la rubrica «Domini Johannis Cyllenij viri eloquentissimi quedam fragmenta incipiunt». Tutte le rime contenute nel codice isoldiano, comprese quelle di Cillenio, sono state pubblicate da L. FRATI, *Le rime del codice cit.*.

³⁰ Il sonetto fu pubblicato singolarmente da CORRADO RICCI, *Un sonetto artistico del secolo XV*, «Arte e Storia», XVI, 1897, pp. 27-28. Ecco l'intero componimento: «Io sarò sempre amico a' dipintori,/A Forte e Marcho e al Borgho mio divino;/Ma 'l gran Giovanni e 'l buon Gentil Bellino/Fian sempre digni di celesti honori./Costor son quei d'ogni altra gente fori/Ch'àn tracto l'arte e preso suo camino,/Dui bei fratelli e 'l patre lor più fino/Mastro da farne in versi già romori./Ma lasso el mio Francescho da l'un lato,/Ch'a l'uno e l'altro stile ha messo il segno/Per farse al mondo un bel cavallo alato./ Antonio Riccio è ben de laude degno,/E Gian Boldù, che Scopa ha pareggiato;/Ma Coradino in creta el primo tegno».

³¹ C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice cit.*, p. 264.

³² EUGENIO BATTISTI, *Piero della Francesca*, 2 voll., Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1971, 2ª ed. riveduta e corretta, Milano, Electa, 1992, II, pp. 546-547.

³³ Il fatto che tra i suoi amici artisti Cillenio citi ancora il padre dei Bellini dimostra che il sonetto fu scritto prima del 25 novembre 1471, data della morte di Jacopo. In quegli anni Cillenio si trovava stabilmente a Ferrara. La chiara allusione al sonetto con cui Ulisse Aleotti aveva celebrato la vittoria di Jacopo Bellini su Pisanello ai tempi del marchese Lionello («da farne in versi già romori») induce a credere che il carme di Cillenio circolasse negli ambienti di corte, dov'è più facile che un riferimento così preciso venisse colto senza ulteriori precisazioni. Se ciò fosse vero, si dovrebbe pensare che il nome dello Zoppo, citato senza troppe specificazioni nel primo verso del sonetto, fosse ben noto a Ferrara. D'altra parte anche la lettera già ricordata di Feliciano testimonia dei rapporti fra il pittore e la corte estense.

del Cossa³⁴. 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, il veronese doveva essere in stretti rapporti con lo stesso letterato toscano. Il 4 maggio del 1472, l'*Antiquarius* spediva infatti da Bologna un sonetto indirizzato proprio a «Cyllenio genio Mercurio ch'era a Ferrara»³⁵. Il pretesto era quello di commemorare la morte di un tale Nicolò da Pisa, di cui però non sappiamo nulla. Cillenio rispose per le rime, dando vita a un fitto carteggio poetico di cui rimane traccia in alcuni manoscritti³⁶. I due, che pare fossero amanti³⁷, potevano essersi conosciuti nella stessa Bologna, dove Cillenio era solito recarsi³⁸. Questo spiega inoltre la familiarità del poeta di Pescia con l'ambiente artistico felsineo, di cui dà sfoggio nel sonetto isoldiano appena ricordato. Fu forse tramite Feliciano che Cillenio venne in contatto con il suo 'sempiterno' amico Marco Zoppo, ma non è dato sapere se il loro incontro avesse avuto luogo 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 tornare talvolta in patria.

A tal proposito, potrebbe avere un qualche significato il fatto che alla morte del pittore, avvenuta a Venezia nel 1478, le sue due figlie Lucrezia e Minerva risiedessero proprio a Bologna³⁹. Esistono comunque alcuni indizi figurativi che ci inducono a pensare che Zoppo non mancasse, di tanto in tanto, di far visita alla sua città d'origine. E non si può certo credere che un artista curioso e attento come Marco si lasciasse sfuggire, a ogni suo ritorno, l'occasione di gettare uno sguardo alle novità proposte dai grandi artisti attivi a Bologna, guidato com'era dall'ansia continua di aggiornarsi, di

³⁴ L. FRATI, *Le rime del codice cit.*, II, p. 51; G. AGOSTI [*Piccole osservazioni nell'area dello Squarcione*, in *Francesco Squarcione 'Pictorum gymnasiarcha singularis'*, a cura di Alberta De Nicolò Salmazo, atti delle giornate di studio (Padova, 10-11 febbraio 1998), Padova, Il Poligrafo, 1999, p. 64] ha proposto invece un'identificazione, a dire il vero poco convincente, con Giovanni Francesco da Rimini.

³⁵ L'identità di questo corrispondente di Feliciano con l'autore dei componimenti tramandati dal codice isoldiano è stata messa in dubbio da A. MASSERA (*Un rimatore poco noto cit.*, p. 44), ma sostenuta con ottimi argomenti da S. CARRAI (*La corrispondenza poetica cit.*, pp. 177-179).

³⁶ Sul carteggio poetico tra Feliciano e Cillenio, tramandato da un manoscritto della Bibliothèque Nationale di Parigi (1029) e con qualche aggiunta in un altro codice della Biblioteca dell'Università di Harvard (Typ. 157): S. CARRAI, *La corrispondenza poetica cit.*, pp. 177-196.

³⁷ Il *senhal* «Unicorno» con cui Feliciano si rivolge a Cillenio e la reiterata allusione ad alcuni celebri amori efebici nei vari sonetti epistolari non sembra lasciare molti dubbi sulla natura piuttosto intima del rapporto tra i due: *Ivi*, pp. 187-192.

³⁸ *Ivi*, p. 192.

³⁹ IGINO BENVENUTO SUPINO, *Nuovi documenti su Marco Zoppo pittore*, «L'Archiginnasio», 1925, pp. 131-132; L. ARMSTRONG, *The Paintings and Drawings cit.*, pp. 334-335 doc. XIV.

non perdere mai il passo dei primi. Si può citare, per esempio, il foglio 103 F degli Uffizi con *Cinque figure maschili*, tradizionalmente attribuito a Ercole de' Roberti, ma che Carlo Volpe pensò di assegnare proprio allo Zoppo⁴⁰, certo in virtù di quel tratto arrovellato ed espressivo, così tipicamente zoppesco. A dire il vero, la proposta di Volpe non è da tutti condivisa⁴¹, anche se il tratteggio così ispessito non è poi così distante da ciò che si vede nei vari fogli del cosiddetto *Taccuino delle madonne* (fig. 3), una testimonianza certa della maniera grafica sviluppata dallo



Fig. 3, Marco Zoppo, *Studi di Madonna col Bambino*, 1470-1475, Londra, Department of Prints and Drawings of the British Museum.

Zoppo nel corso degli anni Settanta⁴². Nessuno dubita invece che le cinque figure elegantemente agghindate siano tratte, con qualche significativa variazione, dalla predella del polittico Griffoni, dipinta dallo stesso Ercole sotto la stretta supervisione del Cossa. Se si accetta la proposta di Volpe, avremo dunque una prova sicura del ritorno a Bologna di Marco nel corso dell'ottavo decennio e del suo perdurante interesse per gli sviluppi migliori dell'arte locale. Non credo invece che possa spettare allo Zoppo il disegno del *Prigioniero d'amore* che compare nell'edizione de *La bella mano* di Giusto de' Conti stampata a Bologna nel 1472 e oggi conservata presso la British Library di Londra⁴³. L'attribuzione allo Zoppo di questa pur gradevole illustrazione è stata proposta da Lilian Armstrong⁴⁴, ma appare assai discutibile: le figure disegnate da

⁴⁰ DANIELE BENATI, *La pittura rinascimentale*, in *La Basilica di San Petronio in Bologna*, II, Bologna, Cassa di Risparmio in Bologna, 1984, pp. 191 nota 8, 193 nota 33.

⁴¹ JOSEPH MANCA (*The art of Ercole de' Roberti*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 30) ha ribadito l'autografia di Ercole. MONICA MOLteni (*Ercole de' Roberti*, Milano, Silvana Editoriale, 1995, p. 214, cat. 82) assegna il disegno alla cerchia di Marco Zoppo. Per un riassunto della vicenda critica relativa a questo foglio: G. AGOSTI, in *Disegni del Rinascimento* cit., pp. 94-98, cat. 5.

⁴² Sul cosiddetto *Taccuino delle madonne*: G. FIOCCO, *Un libro di disegni di Marco Zoppo*, in *Miscellanea di storia dell'arte in onore di Igino Benvenuto Supino*, Firenze, Olschki, 1933, pp. 337-351; L. ARMSTRONG, *The Paintings and Drawings* cit., pp. 144-227, 399-411.

⁴³ Londra, British Library, C. 6 a. 17 (IA 2855): Justus de Comitibus, *La Bella Mano*, Bologna, Scipio Malpiglius, 1472 (HC 5543; BMC, VI, 802).

⁴⁴ L. ARMSTRONG, *Marco Zoppo e il libro dei disegni del British Museum: riflessioni sulle teste 'all'antica'*, in *Marco Zoppo* cit., pp. 88-89. L'attribuzione allo Zoppo è giustamente contestata da MASSIMO FERRETTI, *In cerca di Guido Aspertini*, «Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica», 3, 1993, p. 60 nota 13.

Marco sono meno gonfie e al contempo più energiche. La linea di contorno è poi condotta in maniera troppo meccanica, a tratti addirittura grossolana. Per nulla zoppesco è infine il paesaggio svaporato, che risente semmai di un sentimento erratico di ascendenza ferrarese.

Felice Feliciano, Raffaele Zovenzoni e il circolo di Johannes Hinderbach

Tra le tante personalità illustri con cui Feliciano entrò in contatto vi fu certamente Johannes Hinderbach⁴⁵. Nativo di Rauschenberg, città dell'Assia Superiore, Hinderbach⁴⁶ 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 Squarcione⁴⁷. 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 Johannes Hinderbach venne contagiato dalla passione per l'antico. Instancabile raccoglitore di epigrafi, egli stesso amava definirsi «rerum vetustarum studiosus»⁴⁸, un aspetto che certo lo avrà avvicinato a un personaggio come Feliciano, di cui è nota la sfegatata passione per le iscrizioni antiche, sulla scia già tracciata dal suo idolo indiscusso Ciriaco d'Ancona⁴⁹. Dopo una prestigiosa 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 tridentina, il presule tedesco promosse ambiziosi progetti architettonici ispirati all'edilizia romana e diede vita a un raffinato cenacolo intellettuale, raccogliendo intorno a sé letterati, umanisti

⁴⁵ CARLO R. CHIARLO, 'Gli fragmenti dilla sancta antiquitate'. *Studi antiquari e produzione delle immagini da Ciriaco d'Ancona a Francesco Colonna*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana, I, L'uso dei classici*, a cura di Salvatore Settis, Torino, Einaudi, 1984, p. 294; GIOVANNI DELLANTONIO, *Felice Feliciano e gli amici del principe vescovo di Trento Johannes Hinderbach: Raffaele Zovenzoni e Giovanni Maria Tiberino*, in 'L'antiquario' Felice Feliciano cit., pp. 43-48.

⁴⁶ Sulla figura di Hinderbach: *Il principe vescovo Johannes Hinderbach (1465-1486) fra tardo Medioevo e Umanesimo*, a cura di Iginio Rogger e Marco Bellabarba, atti del convegno (Trento, 2-6 ottobre 1989), Bologna, Edizioni Dehoniane, 1992.

⁴⁷ BERNARDINO SCARDEONE, *De antiquitate urbis Patavii et claris civibus Patavinis Libri tres [...]*, Basilea, Nicola Episcopio, 1560, p. 371.

⁴⁸ G. DELLANTONIO, *Felice Feliciano e gli amici* cit., p. 44.

⁴⁹ Lo stesso Feliciano dichiarava di essere l'«autentico seguace ed erede spirituale» di Ciriaco: P. TOSETTI GRANDI, *Giovanni Marcanova in San Giovanni di Verdara a Padova*, in *Sulle pagine, dentro la Storia*, a cura di Cristiana Bettella, atti delle giornate di studio LABS (Padova, 3-4 marzo 2003), Padova, CLUEB, 2005, pp. 175-219. Si deve allo stesso Feliciano la trascrizione dell'unico esemplare pervenutoci della *Vita viri clarissimi et famosissimi Kyriaci Anconitani*, scritta da Francesco Scalamonti. Il codice, che tra l'altro contiene anche l'*editio princeps* della celeberrima *Jubilatio*, è conservato presso la Biblioteca Capitolare di Treviso, ms. I 138. Sul manoscritto trevigiano: RINO AVESANI, *Verona nel Quattrocento. La civiltà delle lettere*, in *Verona e il suo territorio*, IV/2, Verona, Istituto per gli studi storici veronesi, 1984, p. 116. Come ha dimostrato CHARLES MITCHELL (*Felice Feliciano Antiquarius*, «Proceedings of the British Academy», XLVII, 1961 pp. 197-221), Feliciano entrò in possesso di alcune carte appartenute al Pizziccoli. Sul rapporto di emulazione istituito da Feliciano con il suo 'maestro' Kiriakus si veda il bel saggio di C.R. CHIARLO, 'Gli fragmenti dilla sancta antiquitate' cit., pp. 271-297.

e antiquari⁵⁰. Gli squisiti giardini pensili del castello del Buonconsiglio, ristorati da rigogliose fontane d'acqua, ci restituiscono davvero l'immagine del perfetto *hortus* umanistico: era in quei luoghi freschi e appartati che il principe vescovo amava rifugiarsi con i suoi dilette ospiti per discutere in tutta tranquillità delle più eccitanti scoperte epigrafiche, delle reliquie della «santa antichità», ma anche di poesia, pittura e arti plastiche.

Tra i suoi protetti vi era il *poeta laureatus* di origine triestina Raffaele Zovenzoni, un letterato colto e sensibile che si era formato a Ferrara, sotto l'egida di Guarino Veronese. Per lungo tempo, tra il 1461 e il 1466, Zovenzoni aveva svolto la professione di maestro di retorica a Capodistria, ma sappiamo di un suo soggiorno a Venezia nell'ottobre del 1463⁵¹. Nel 1467, il poeta girovago tornò nella sua Trieste per ricoprire la carica di cancelliere comunale, ma fu presto costretto a riparare nella Serenissima, dove giunse di nuovo al principio del 1470⁵². Per guadagnarsi da vivere proseguì la sua carriera di insegnante ed entrò nel giro della nuova industria tipografica, curando le edizioni a stampa di testi classici per Vindelino da Spira⁵³. Fu proprio in quegli anni che Zovenzoni si inserì a pieno titolo nei più esclusivi circoli intellettuali veneziani⁵⁴ e strinse amicizia con alcuni artisti, in particolare con i fratelli Bellini, che celebrò nel suo poema *Istrias* e per i quali compose eleganti versi da porre in calce ai loro dipinti⁵⁵. Zovenzoni doveva essere molto apprezzato da Hinderbach, grazie al quale aveva ottenuto l'ambita corona poetica⁵⁶. A sua volta, il potente ecclesiastico ricorse più volte alle doti letterarie del suo protetto, spesso a fini politici o propagandistici: ad esempio nel

⁵⁰ G. DELLANTONIO, *Il principe vescovo Johannes Hinderbach e l'architettura: interessi umanistici, motivazioni ideologiche ed impegno pratico*, in *Il principe vescovo* cit., pp. 253-272.

⁵¹ Nel 1463, Zovenzoni si recò a Venezia per perorare la causa della sua natia Trieste, che allora si trovava sotto il duro assedio delle truppe guidate da Iacopo Antonio Marcello. Proprio dalla città lagunare il poeta spedì infatti una lettera a Guarnerio d'Artegna, datata 14 ottobre 1463: PAOLO TREMOLI, *Itinerario umano di Raffaele Zovenzoni*, «Archeografo triestino», 39, 1979, pp. 146-147.

⁵² BACCIO ZILLOTTO, *Raffaele Zovenzoni. La vita, i carmi*, Trieste, Comune di Trieste, 1950, pp. 21-31; P. Tremoli, *Itinerario umano* cit., pp. 133-141.

⁵³ MARZIA PONTONE, *Giovanni Bellini e Raffaele Zovenzoni. Un sodalizio artistico e letterario nella Venezia del Quattrocento*, in *Giovanni Bellini. La nascita della pittura devozionale umanistica. Gli studi*, a cura di Emanuela Daffra e Sandra Bandera Bistoletti, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 9 aprile - 13 luglio 2014), Milano, Skira, 2014, p. 93.

⁵⁴ *Ivi*, pp. 93-94.

⁵⁵ Zovenzoni compose i versi destinati ai ritratti di Nicolò Tron e Cristoforo Moro nella Sala del Maggior consiglio di Palazzo Ducale: P. TREMOLI, *Itinerario umano* cit., pp. 162-163. Secondo una recente e suggestiva ipotesi di M. PONTONE (*Giovanni Bellini e Raffaele Zovenzoni* cit., pp. 92-94), lo stesso poeta triestino potrebbe essere l'ispiratore del distico elegiaco properziano inserito da Giovanni Bellini nel cartiglio della sua celeberrima *Pietà* di Brera.

⁵⁶ B. ZILLOTTO (*Raffaele Zovenzoni* cit., pp. 49-53) e P. Tremoli (*Itinerario umano* cit., p. 139) hanno ipotizzato che l'incoronazione poetica di Zovenzoni avesse avuto luogo già nel corso del 1467. Ben più cauto su questo punto CARLO DIONISOTTI, *Raffaele Zovenzoni. La vita, i carmi, Trieste 1950*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXX, 1953, p. 276.

1475, quando lo sollecitò a comporre dei carmi per sostenere il controverso culto antisemita del Beato Simonino da Trento⁵⁷.

Poco tempo prima, probabilmente intorno al 1474, il poeta aveva spedito al suo generoso mecenate una copia del suo poema latino *Istrias*⁵⁸, chiusa in calce da una lettera dedicatoria in cui viene menzionata un'effigie dello stesso Zovenzoni eseguita, «in libelli pagina», dal «nobilissimus pictor Ioannes Bellinus»⁵⁹. Si tratta di una raccolta di carmi divisa in tre libri, in cui vengono affrontate le tematiche più varie. In questo canzoniere latino, che attende ancora un'edizione critica definitiva⁶⁰, «le poesie pagane od oscene si alternano alle sacre con un ibridismo rispondente ai gusti dell'umanesimo»⁶¹. Gli epigrammi licenziosi, infarciti di scabrose allusioni erotiche,

⁵⁷ J. FLETCHER, *The painter and the poet: Giovanni Bellini's portrait of Raffaele Zovenzoni rediscovered*, «Apollo», 355, 1991, p. 155. Il presunto omicidio del piccolo Simonino da parte di un ebreo di Trento scatenò una feroce ondata di indignazione antisemita in tutto il Nord-Est italiano, l'Istria e le regioni tedesche. In seguito al triste episodio, che sarebbe avvenuto il 26 marzo 1475, l'intera comunità ebraica trentina fu accusata di infanticidio rituale e sottoposta a un processo pubblico in cui non furono risparmiate le torture: RAIMONDO CALLEGARI *Il 'Beato' Simonino da Trento. Un riconoscimento al Museo civico di Padova*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», 81, 1992, pp. 99-127, riedito in *Scritti sull'arte padovana del Rinascimento*, Udine, Forum, 1998, pp. 87-105, con bibliografia sull'argomento. Il culto del Beato Simonino, nonostante il veto di Sisto IV, conobbe una rapida diffusione proprio grazie alla forte azione propagandistica orchestrata dal principe vescovo Johannes Hinderbach, che si giovò ampiamente del sostegno dei suoi amici umanisti, tra cui lo stesso Raffaele Zovenzoni e Felice Feliciano.

⁵⁸ B. ZILLOTTO (*Raffaele Zovenzoni* cit., p. 55) pensava che il codice fosse stato allestito nel 1477. Tale ipotesi fu subito contestata da C. DIONISOTTI (*Raffaele Zovenzoni* cit., 1953, pp. 274-278), che faceva giustamente pesare l'assenza dei carmi in onore del beato Simonino da Trento, scritti dallo Zovenzoni proprio su richiesta dello stesso Hinderbach solo a partire dal 1475 e che certo sarebbero stati inseriti dal poeta se l'*Istrias* fosse stato approntato dopo quell'anno. Sulla questione si veda anche: M. PONTONE, *Giovanni Bellini e Raffaele Zovenzoni* cit., pp. 91, 94 nota 1.

⁵⁹ B. ZILLOTTO, *Raffaele Zovenzoni* cit., p. 164 n. 269. L'esemplare dell'*Istrias* destinato al vescovo di Trento è conservato presso la Biblioteca Trivulziana di Milano (Triv. 776. L'epistola dedicatoria è contenuta nel f. 61r). Il codice è purtroppo privo del ritratto di presentazione miniato da Giovanni Bellini, al quale accenna Zovenzoni. Riprendendo uno spunto di JONATHAN J.G. ALEXANDER (*Venetian illumination in the fifteenth century*, «Arte Veneta», 24, 1970, p. 275), J. FLETCHER (*The painter and the poet* cit., pp. 153-158) ha tentato di identificare il ritratto mancante con l'effigie miniata su una pergamena sciolta conservata nella stessa Biblioteca Trivulziana (C 56). Il collegamento tra questa miniatura e il codice Triv. 776 è però senz'altro da escludere, sia per le evidenti difformità dimensionali (il ritratto è più grande delle pagine del manoscritto da cui sarebbe stato ritagliato), sia per la diversa storia collezionistica messa in luce di recente da M. PONTONE (*Giovanni Bellini e Raffaele Zovenzoni* cit., p. 92). La stessa attribuzione del piccolo ritratto a Giovanni Bellini, ammesso pure che si tratti dello Zovenzoni e che la sbilenca cornice architettonica sia stata aggiunta successivamente da un'altra mano, mi sembra comunque generosa: per quanto di bellissima fattura, questo piccolo ritratto risente a mio avviso di un antonellismo troppo letterale per Bellini e sarà dunque più cauto ricondurlo a qualche artista della sua cerchia (per un'opinione in favore dello stesso Bellini: MATTIA VINCO, in *Giovanni Bellini. La nascita della pittura* cit., pp. 160-161, cat. 6). Per P. TREMOLI (*Itinerario umano* cit., p. 172) e ANGELA DILLON BUSSI (*Due ritratti di Raffaello Zovenzoni. E alcune ipotesi sul Maestro degli Uffici di Montecassino, il Maestro delle Sette Virtù, Jacometto e Lauro Padovano*, «Libri e Documenti», 21, 1, 1995, pp. 24-42) il ritratto citato nella lettera di Zovenzoni andrebbe piuttosto identificato col cosiddetto *Poeta laureato* della Pinacoteca del Castello Sforzesco (inv. 249), ma anche questa ipotesi è certo da escludere, poiché non si vede come l'espressione «in libelli pagina» possa attagliarsi a una tavola di medie dimensioni. Non è poi detto che il personaggio ritratto sia proprio il poeta triestino (secondo alcuni si tratterebbe invece di un ritratto idealizzato di Andrea Mantegna: G. AGOSTI, *Su Mantegna* cit., pp. 69-60, 81-82 nota 108). A prescindere dalla vera identità del soggetto effigiato, non mi pare comunque che possano sussistere dubbi sul fatto che la tavola del Castello Sforzesco sia un capolavoro di Giovanni Bellini (un'attribuzione ad Alvise Vivarini è stata avanzata da GIOVANNI C.F. VILLA, in *Mantegna a Mantova* cit., p. 142, cat. 69). Per un riepilogo della questione: G. DELLANTONIO, in *Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, a cura di Andrea Bacchi e Luciana Giacomelli, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 5 luglio - 2 novembre 2008), Trento, Museo Diocesano Tridentino, 2008, pp. 536-537.

⁶⁰ L'edizione curata da B. ZILLOTTO (*Raffaele Zovenzoni* cit.) non solo è priva di traduzione, ma non può ritenersi «attendibile da un punto di vista scientifico»: ALESSANDRO PEROSA, *Note al testo dello Zovenzoni*, «Rinascimento», IV, 1953, pp. 227-303, riedito in *Studi di filologia umanistica. Umanesimo italiano*, a cura di Paolo Viti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000, III, p. 51.

⁶¹ B. ZILLOTTO, *La cultura letteraria di Trieste e dell'Istria*, Trieste, E. Vram, 1913, p. 138.

convivono liberamente accanto ai più eruditi riferimenti classici, carmi encomiastici dedicati a illustri personaggi contemporanei e perfino 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»⁶² non è in fondo molto dissimile dallo spirito che caratterizza il famoso Rosebery's album di Marco Zoppo, conservato al British Museum. I ventisei fogli pergamenacei che lo compongono esibiscono infatti una disinvolta congerie di immagini, combinate senza un'apparente unità tematica: una *Madonna col Bambino*, inquadrata entro un'elegante edicola donatelliana (fig. 4), convive tranquillamente tra centurioni romani armati di tutto punto (fig. 5), rari episodi storici o mitologici, come la morte di Seneca (fig. 6) o quella di Penteo (fig. 7) e perfino lubriche scenette in cui gli irriverenti puttini ne combinano davvero di tutti i colori (fig. 8).



Fig. 4, Marco Zoppo, *Madonna col Bambino* (f. 2r, 'Rosebery's album'), 1455-1460, Londra, Department of Prints and Drawings of the British Museum.

Fig. 5, Marco Zoppo, *Centurioni romani* (f. 15v, 'Rosebery's album'), 1455-1460, Londra, Department of Prints and Drawings of the British Museum.

⁶² Il passo è sempre di B. ZILLOTTO (*Raffaele Zovenzoni* cit., p. 24) e, letto per intero, mi sembra ancora più significativo: «un lettore poco esperto di letteratura quattrocentesca, che non sia quella castigata delle antologie scolastiche, può stupire di trovare le monellerie di cupido, i segreti d'alcova e le oscenità di *scorta nobilia* descritti o accennati in termini di estremo realismo frammezzo a componimenti di un'ideale elevatezza e severità, pudichi canti d'amore e casti imenei, litanie e preghiere [...] carmi politici e guerreschi». *Mutatis mutandis*, mi pare che una descrizione del genere possa attagliarsi benissimo anche all'album di Zoppo.



Fig. 6, Marco Zoppo, *Morte di Seneca* (f. 23r, 'Rosebery's album'), 1455-1460, Londra, Department of Prints and Drawings of the British Museum.

Fig. 7, Marco Zoppo, *Morte di Pentecost* (f. 21r, 'Rosebery's album'), 1455-1460, Londra, Department of Prints and Drawings of the British Museum.



Fig. 8, Marco Zoppo, *Combattimento di putti* (f. 18r, 'Rosebery's album'), 1455-1460, Londra, Department of Prints and Drawings of the British Museum

La natura bizzarra di certe invenzioni e il contenuto generale del libro, a tratti coltissimo altre volte smaccatamente scurrile, ne fanno in effetti una sorta di parallelo grafico dell'*Istrias*⁶³. Non si può insistere oltre su questo punto, poiché non vi sono prove per affermare che il poeta triestino sia stato l'ispiratore del libro di disegni del British. Tanto più che vi sono fortissime ragioni stilistiche per datare l'album londinese intorno al 1455/1460. A quei tempi Zoppo doveva però trovarsi ancora in Emilia, dov'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 Venezia⁶⁴. A riprova basterà citare questi versi celebrativi contenuti proprio nell'*Istrias* e dedicati appunto a «MARCO CLAUDO BONONIENSI PICTORI»:

Legerat Alcides quae poma sororibus Afris, / haec tua, Claude, mihi picta tabella dedit. / Decepere tuam (quid mirum) Marce, puellam: / Phidiacas caperent talia poma manus⁶⁵.

È ancora un ricordo pliniano a ispirare il bel carme di Zovenzoni: il poeta sostiene di aver ricevuto dallo Zoppo una tavola dipinta in cui sono raffigurate delle mele tanto incantevoli da ricordare gli aurei pomi raccolti da Ercole nel giardino delle Esperidi. Questi frutti dipinti erano così somiglianti al vero che non solo l'ingenua figlioletta del pittore ne era rimasta ingannata⁶⁶, ma perfino la mano esperta di Fidia non avrebbe resistito alla tentazione di afferrarli. Non sappiamo quale fosse la tavola posseduta da Zovenzoni, ma certo la sua descrizione rimanda immediatamente ai floridi festoni vegetali che compaiono tanto spesso nei dipinti dello Zoppo⁶⁷.

⁶³ Alcuni studiosi hanno riscontrato esplicite allusioni omoerotiche nei disegni dell'album londinese dello Zoppo: J. FLETCHER, *The painter and the poet* cit., p. 156; J. MANCA, *The art of Ercole* cit., pp. 30-31; HUGO CHAPMAN, in *Figure, memorie, spazio. Disegni da fra' Angelico a Leonardo*, a cura di Hugo Chapman e Marzia Faietti, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 8 marzo - 12 giugno 2011), Firenze, Giunti, 2011, p. 148, cat. 25. Se sono ben note le inclinazioni omosessuali del «cynaedus» Feliciano (S. CARRAI, *La corrispondenza poetica* cit., p. 190), anche nel poema di Zovenzoni non mancano certo dichiarazioni esplicite: «Salutat / vester vos Raphael rudis cinaedus / olim, nunc Cato Socratesque factus» (*Istrias*, I, 46). Personalmente, non credo che l'album del British fosse destinato a un committente preciso, ma è chiaro la sua genesi abbia in qualche modo a che fare con la ristretta cerchia di amici intellettuali frequentata dallo Zoppo.

⁶⁴ M. LUCCO, *Marco Zoppo nella pittura* cit., pp. 108-109.

⁶⁵ B. ZILLOTTO, *Raffaele Zovenzoni* cit., p. 123 n. 186. Una traduzione piuttosto approssimativa di questo carme è stata proposta da M. LUCCO, *Marco Zoppo nella pittura* cit., 1993, p. 112 nota 9.

⁶⁶ Si tratta forse di Lucrezia, ossia la figlia di Zoppo che fu battezzata a Bologna nel maggio del 1463: FRANCESCO FILIPPINI - GUIDO ZUCCHINI, *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti del sec. XV*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1968, p. 159. Sappiamo che il pittore ebbe almeno un'altra figlia, Minerva, di cui però si ignora la data di nascita: I.B. SUPINO, *Nuovi documenti* cit., pp. 131-132.

⁶⁷ Un'analogia connessione tra l'aneddoto di Zovenzoni e i dipinti dello Zoppo si ritrova anche in FRANCIS AMES-LEWIS, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven - London: Yale University Press, 2000, pp. 190-191: «The combination of classical anecdote and early Renaissance mimesis theory perhaps led painters from the Squarcione circle such as Marco Zoppo to *decorate* their paintings with abundant swags of flowers and fruit, as though to attract Zeuxis's birds. It was presumably the perceived erudition of this reference that led Raffaele Zovenzoni to write an epigram complimenting Zoppo on his *Tromple l'oeil*».

Un aneddoto del tutto analogo ricorre nel *Trattato di architettura* di Antonio Averlino, detto Filarete:

trovandomi a Vinegia a casa d'uno dipintore bolognese, invitandomi a collezione, mi pose innanzi certi frutti dipinti, fui tutto tentato di toglierne, ch  senonch  mi ritenni il tempo che non era, ma senza fallo tanto parevano proprii, che se stato ci fusse delle naturali, non   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. Donde questo, se non dalla forza del sapere dare e' colori a' suoi luoghi? Queste cose maravigliose non si vede nella scultura⁶⁸.

Non mi pare che questo brano sia molto noto agli studiosi di Zoppo, anche se vi sono pochi dubbi che sia lui il «dipintore bolognese» residente a Venezia che un giorno pens  bene di invitare Filarete a colazione, per poi tendergli un cos  sottile tranello⁶⁹.   notevole che Filarete citi di seguito l'episodio di Giotto, da cui   facile risalire al celebre passo del *Decameron* di Boccaccio:

Giotto, ebbe uno ingegno di tanta eccellenza, che niuna cosa d  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 s  simile a quella, che non simile, anzi pi  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 dipinto⁷⁰.

Solo i pittori dotati di *ingenium* ed esperti nell'arte erano in grado di simulare ogni aspetto del creato in maniera tanto somigliante al vero da trarre in errore «il visivo senso» degli uomini. Si tratta di una qualit  intellettuale, coltivata con la forza della pratica, che avvicina la pittura alle *artes liberales*, poich  non soggiace al vile scopo di «dilettar gli occhi degl'ignoranti», ma si preoccupa piuttosto di «compiacere allo 'ntelletto de' savi». Perfino Petrarca, ben pi  scettico di Boccaccio riguardo alle arti figurative, ricordava che:

⁶⁸ FILARETE [ANTONIO AVERLINO], *Trattato di Architettura*, 2 voll., a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi, Milano, Il Polifilo, 1972, II, lib. XXIII, p. 665. In questo passo l'Averlino ricalca a chiare lettere il noto episodio di Zeusi, che era stato similmente ingannato dal suo rivale Parrasio: PLINIO, *Naturalis Historia*, XXXV, 65. Ancora una volta, come nel caso di Zovenzoni,   il paragone con gli antichi a tenere banco.

⁶⁹ CREIGHTON E. GILBERT, *Italian Art 1400-1500, Sources and Documents*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1980, p. 90.

⁷⁰ BOCCACCIO, *Decameron*, VI, 5.

la pittura è stata stimata, in quanto più vicina alla natura, la prima di tutte le attività pratiche, e tra i Greci - se si crede a Plinio - addirittura un primo passo verso le arti liberali⁷¹.

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 superati proprio «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*⁷².

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»⁷³. Il fatto poi che questo consolidato schema umanistico venisse utilizzato da entrambi per descrivere i dipinti dello Zoppo, la dice lunga sulla reputazione goduta dall'artista emiliano presso i contemporanei. Come già accennato, Zoppo non è l'unico artista a cui Zovenzoni dedicò dei versi elogiativi. Altri nomi compaiono nell'*Istrias* e sono sempre i soliti: Giovanni Bellini, suo fratello Gentile, Antonio Rizzo⁷⁴, ossia gli stessi maestri celebrati da Feliciano e Cillenio. Non è escluso, d'altronde, che tra quest'ultimi e Zovenzoni esistessero dei contatti e non dovrà quindi stupire se i tre frequentassero, insieme o indipendentemente, lo stesso giro di artisti.

Grazie ai suoi trascorsi ferraresi, è in effetti possibile che il poeta triestino fosse noto a Cillenio. Ancora più probabile è però una conoscenza tra Feliciano e Zovenzoni, soprattutto alla luce della loro comune amicizia con Johannes Hinderbach⁷⁵. Il legame tra il vescovo tedesco e l'*Antiquarius* veronese è assolutamente accertato, visto che anche lui, come Zovenzoni, venne coinvolto nella battaglia propagandistica sostenuta da Hinderbach per diffondere il culto del Beato Simonino da

⁷¹ Il passo è tratto al dialogo in latino dedicato alle immagini dipinte (*De tabulis pictis*), contenuto nel primo libro del *De remediis utriusque fortunae*. La traduzione qui riportata si legge nell'edizione italiana di M. BAXANDALL, *Giotto and the orators* cit., p. 97, ma il testo originale suona così: «unde effectum ut pictura diu quidem apud vos, ut nature coniunctior, ante omnes mechanicas in pretio esset, apud Graios vero, si quid Plinio creditis, in primo gradu liberalium haberetur» (PETRARCA, *De rem.*, I, XL).

⁷² La traduzione è sempre quella dell'edizione italiana di M. BAXANDALL, *Giotto and the orators* cit., p. 112.

⁷³ FILARETE, *Trattato di Architettura* cit., II, lib. XXIII, p. 665.

⁷⁴ B. ZILLOTTO, *Raffaello Zovenzoni* cit., pp. 76 n. 19, 77 n. 24, 109 n. 135 (per «Gentili Bellino pictori»); p. 78 n. 28 (per «Ioanni Bello Bellino pictori clarissimo»); pp. 76 n. 20, 80-81 n. 41, 91 n. 79, 105 n. 121, 114 n. 151, 116 n. 163 (per «Antonio Crispo veronensi marmorario clarissimo», ossia Antonio Rizzo). Zovenzoni dedica dei versi anche a un certo Lorenzo «emblematario» (*Ivi*, p. 104), forse identificabile con Lorenzo Canozzi da Lendinara: G. AGOSTI, *Un amore di Giovanni Bellini*, Milano, Officina Libraria, 2009, pp. 21, 65-66 nota 37.

⁷⁵ C.R. CHIARLO, «Gli fragmenti dilla sancta antiquitate» cit., pp. 294-295; G. DELLANTONIO, *Felice Feliciano e gli amici* cit., pp. 44-45.

Trento⁷⁶. Si può comunque immaginare che tra i due letterati esistesse un rapporto più diretto, anche in virtù del forte interesse manifestato da entrambi, sempre nel corso dell'ottavo decennio, per la nascente industria tipografica⁷⁷. Di sicuro sappiamo che i due, proprio nei medesimi anni, frequentarono le botteghe degli stessi artisti attivi a Venezia, tra cui quella di Marco Zoppo. Che il veronese visitasse con una certa assiduità la dimora del pittore è provato dal contenuto della lettera scritta al suo amico «Marco Claudio de Venetiis»; allo stesso «Marco Claudio Bononiensi» Zovenzoni dedicherà, come si è visto, un bel carne latino e la frequentazione tra i due non dovette essere meno intima, visto che il poeta mostra di conoscere perfino la figlioletta di Marco. D'altra parte, dopo essersi trasferito a Venezia, Zovenzoni prese casa in San Bartolomeo di Rialto⁷⁸, ossia a pochi passi dalla residenza del pittore, situata nella confinante parrocchia di San Giovanni Crisostomo⁷⁹. Niente di più facile allora che in una luminosa mattinata veneziana i due umanisti si ritrovassero insieme nella studio dello Zoppo ad ammirare una tavola ancora fresca di tempera o l'ultimo stravagante capriccio disegnato su una delle sue tante pergamene. Questa fitta trama di relazioni dimostra ancora una volta come lo Zoppo fosse ben inserito in una precisa ed esclusiva cerchia di letterati.

Un aspetto particolare e in un certo senso programmatico che legava gli uomini di lettere del Quattrocento agli artisti del loro tempo è condensato in un passo di un'altra epistola di Feliciano, stavolta indirizzata all'«amico dulcissimo» Giovanni Bellini:

vivi adunque di tua fortuna contento perché mai mancarono le tue laude che eterno e immortale ti rendono, Né mai caderà il nome tuo a l'ombra di stygie, anzi viverà lucido e chiaro presso del polo celeste⁸⁰.

⁷⁶ Nel 1475 Feliciano dedicò allo stesso Hinderbach un manoscritto contenente l'operetta antiebraica *Pronosticon super Antechristi adventu* (C.R. CHIARLO, 'Gli fragmenti dilla sancta antiquitate' cit., p. 294), ora custodito presso la Biblioteca comunale di Trento (cod. 1659). Nel catalogo seicentesco della biblioteca del convento bolognese del Corpus Domini è poi registrato un altro scritto del veronese, dal titolo emblematico *Una sceleragine de' Giudei tradotta in volgare et stampata in Verona l'anno 1473 alli 22 maggio, mandata alla badessa et composta per Feliciano antiquario*: SERENA SPANÒ MARTINELLI, *Note intorno a Felice Feliciano*, «Rinascimento», XXV, 1985, p. 226. Si è già accennato al coinvolgimento di Raffaele Zovenzoni nella delicata 'questione ebraica' scoppiata a Trento dopo il marzo del 1475. Che Hinderbach tenesse costantemente aggiornato Zovenzoni sulla situazione relativa al processo intentato contro gli ebrei è testimoniato da una lettera del primo ottobre 1475, in cui il Vescovo esprimeva all'amico il timore che il commissario mandato da Sisto IV a vigilare sull'istruttoria potesse agire in favore degli accusati: DIEGO QUAGLIONI, *Rovereto nella controversia sui processi contro gli ebrei di Trento (1475 - 1478)*, in *Il Trentino in età veneziana*, atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati (Rovereto, 18-20 maggio 1989), Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, 1990, s. VI, v. 28 [A], p. 121.

⁷⁷ Sull'interesse di Feliciano per l'arte della stampa: AGOSTINO CONTÒ, 'Non scripto calamo'. *Felice Feliciano e la tipografia*, in 'L'antiquario' *Felice Feliciano* cit., pp. 289-312.

⁷⁸ J. FLETCHER, *The painter and the poet* cit., p. 158.

⁷⁹ Così risulta da un documento notarile del 26 agosto 1473: L. ARMSTRONG, *The Paintings and Drawings* cit., p. 333, doc. XII.

⁸⁰ G. FIOCCO, *Felice Feliciano amico* cit., pp. 193-194.

È chiaro che in questo caso il veronese si serva scopertamente del «diffuso *tòpos* dell'eternità degli scritti e della fragilità delle opere figurative»⁸¹. «Exegi monumentum aere perennius» aveva scritto Orazio nelle sue *Odi*: se la parola scritta è più duratura del bronzo, solo le celebrazioni encomiastiche dei poeti potevano assicurare la gloria postuma agli artisti, di conservarne i nomi, anche quando ne fossero perite le opere⁸². Dietro questo schema retorico sembra profilarsi una sorta di alleanza strategica tra letterati e artisti: dalle 'laude' dei primi, i pittori e gli scultori ricavano certo fama e prestigio, da giocare per ricevere qualche commessa dalle corti d'Italia o dai patrizi cittadini più raffinati e facoltosi; gli scrittori, dal canto loro, dovevano ricevere in cambio disegni, opere plastiche e dipinti come la tavola pliniana donata dallo Zoppo a Zovenzoni. Ma non si trattava solo di vantaggi materiali: come i venerati autori classici avevano descritto e infine salvato, con la sola forza della parola, i capolavori dei maestri antichi o almeno la loro memoria, così gli scrittori moderni intendevano fare con i loro amici artisti. A un novello Fidia o Prassitele corrispondeva un nuovo Plinio o Quintiliano. Era proprio in questa sfida efrastica, legata alla muta e obsoleta materialità degli oggetti artistici, che si giocava la ricompensa forse più ambita: la gloria letteraria degli scrittori.

Giovanni Marcanova: *Quaedam antiquitatum fragmenta*

Il nome di Feliciano - questo Bouvard (o Pécuchet) del Quattrocento italiano - rimanda inevitabilmente a quello di un altro esponente dell'umanesimo settentrionale, ben più serio e colto, ossia il medico umanista Giovanni Marcanova⁸³. Feliciano trascorse il biennio 1464-1465 a Bologna, proprio alle dipendenze di Marcanova, che lo aveva assunto per riordinare la sua biblioteca e per dirigere il suo *scriptorium* privato. Il calligrafo veronese si trovò dunque a capo di una *équipe* di copisti, impegnati nella stesura della seconda redazione della famosa silloge epigrafica *Quaedam antiquitatum fragmenta*⁸⁴. L'ambiziosa raccolta di iscrizioni antiche, allestita sull'esempio di Ciriaco d'Ancona, fu avviata da Marcanova durante i suoi anni padovani. Una

⁸¹ PAOLA BAROCCHI, *Fortuna dell'epistolografia artistica*, in *Metodologia ecdotica dei carteggi*, a cura di Elio D'Auria, atti del convegno internazionale (Roma, 23-25 ottobre 1980), Firenze, Le Monnier, 1989, p. 104.

⁸² Su questo punto è ancora fondamentale C. DIONISOTTI, *Leonardo uomo di lettere*, «Italia Medioevale e Umanistica», 5, 1962, pp. 183-216. Si vedano anche le sottili argomentazioni di L. QUAQUARELLI, *Felice Feliciano letterato nel suo epistolario*, in *L'antiquario Felice Feliciano* cit., pp. 158-159.

⁸³ Sulla figura di Marcanova: E. BARILE - PAULA C. CLARKE, GIORGIA NORDIO, *Cittadini veneziani del Quattrocento: i due Giovanni Marcanova, il mercante e l'umanista*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2006; DANIELA GIONTA, *Marcanova, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 69, Roma, Treccani, 2007, pp. 476-484; P. TOSETTI GRANDI, *Andrea Mantegna, Giovanni Marcanova* cit..

⁸⁴ Per un inquadramento generale sulla genesi culturale della nota raccolta marcanoviana: SILVIA DANESI SQUARZINA, *Eclisse del gusto cortese e nascita della cultura antiquaria: Ciriaco, Feliciano, Marcanova, Alberti*, in *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'Antico alla vigilia del Rinascimento*, a cura di Anna Cavallaro e Enrico Parlato, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 24 maggio -19 luglio 1988), Milano, Mondadori, 1988, pp. 27-37.

prima versione, testimoniata dal codice della Bürgerbibliothek di Berna (ms. B 42), venne realizzata tra il 1457 e il 1460. Della seconda e più ampia redazione restano invece diversi esemplari, il cui prototipo è costituito dal fastoso codice della Biblioteca Estense di Modena (ms. α . L. 5.15 [Lat. 992]), concluso entro il primo di ottobre del 1465. La copia modenese, che doveva essere donata a Malatesta Novello, è arricchita da due fascicoli contenenti diciotto disegni a piena pagina, eseguiti a penna e inchiostro bruno, raffiguranti gli usi e i luoghi di Roma antica⁸⁵. Altri studiosi hanno già notato come questi fogli siano «stati legati insieme grazie al soggetto, con occhio distratto per quanto concerne un aspetto formale uniforme e una resa artistica»⁸⁶. Ciò non toglie che il primo disegno della serie (23 r, fig. 9) mostri una qualità ben più elevata rispetto ai successivi, sia nella conduzione del *ductus*, sia da un punto di vista inventivo.

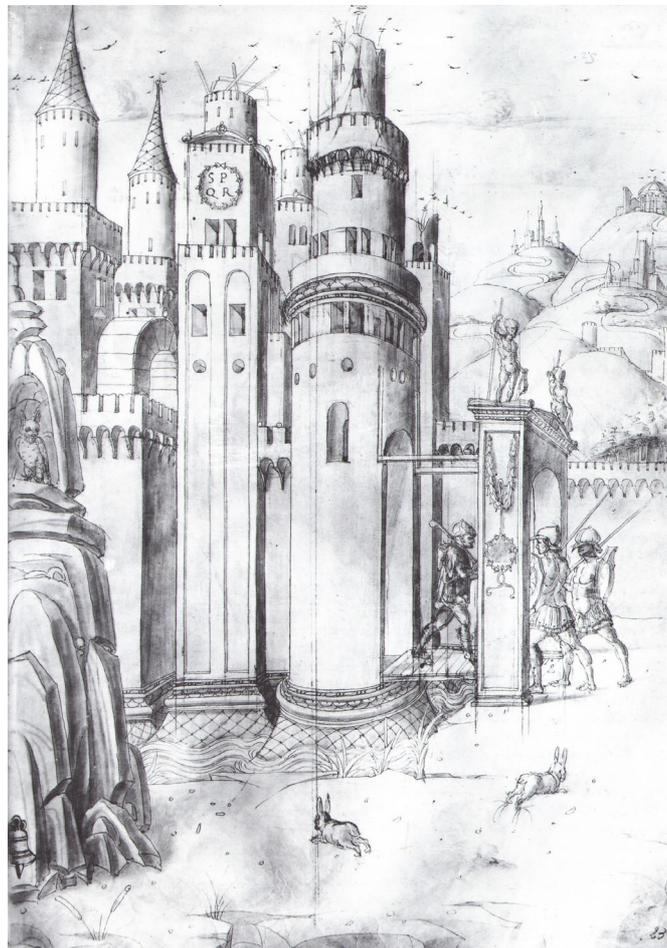


Fig. 9, Marco Zoppo, *Veduta di Roma* (f. 23r, *Quaedam antiquitatum fragmenta*, ms. α . L. 5.15), 1464-1465, Modena, Biblioteca Estense.

⁸⁵ Per un'esaustiva disamina delle illustrazioni contenute nel codice modenese: FRANCESCA SANTONI, in *Da Pisanello alla nascita* cit., pp. 38-45, cat. 1.

⁸⁶ SUSY MARCON, *La miniatura nei codici di Giovanni Marcanova*, in *Parole dipinte. La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, a cura di Giovanna Baldissin Molli, Giordana Mariani Canova e Federica Toniolo, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione - Palazzo del Monte, 21 marzo - 15 giugno 1999), Modena, Franco Cosimo Panini, 1999, pp. 489-490.

Il suo autore non può essere altri che lo Zoppo e non vi è davvero bisogno di aggiungere ulteriori argomenti a favore di questa ipotesi attributiva, avanzata per la prima volta da Maria Teresa Fiorio⁸⁷. Una brillante intuizione che ha però generato un equivoco sul quale bisogna fare chiarezza: è ormai luogo comune assegnare la responsabilità delle altre tavole topografiche all'*atelier* del pittore⁸⁸, cosa che davvero sorprende, poiché il loro livello risulta talmente infimo da rendere una simile proposta non condivisibile. Mi sembra anzi che una modalità di esecuzione tanto corriva non possa nemmeno spettare alla mano esperta di un artista, fosse pure uno scarso aiuto del Ruggeri⁸⁹. Si tratta piuttosto dello sfogo divertito e ingenuo di un dilettante, probabilmente lo stesso Feliciano⁹⁰, a cui spettano di sicuro le vivacissime illustrazioni a colori che accompagnano la raccolta epigrafica vera e propria. E non si farà fatica a ritrovare, tra i cippi funerari e le are antiche che decorano il testo, le stesse figurine puerili, dai volti ovali e imbambolati, che popolano la città immaginaria descritta nelle diverse vedute di Roma, con le sue antichità «ben poco rovinose, anzi vitalissime e quasi mai toccate dai disastri del tempo e degli uomini»⁹¹. È probabile che Zoppo, occupato in altre faccende, si fosse perciò limitato a fornire un solo disegno, poi utilizzato da Feliciano come modello per le altre tavole. Non è nemmeno sicuro che Marco si trovasse a Bologna quando il veronese iniziò a redigere gli *fragmenta* nell'officina di Giovanni Marcanova. Le ultime testimonianze certe di una sua presenza in città risalgono infatti al 1463 e non sarà forse un caso che proprio in quell'anno l'emiliano fosse stato coinvolto, a fianco di Bartolomeo Sanvito, nella decorazione di alcuni codici commissionati dal nobile veneziano Marcantonio Morosini, ovvero il *Cicerone* della Biblioteca Apostolica Vaticana (Vat. Lat. 5208), datato appunto 1463, e il *Virgilio* della Bibliothèque Nationale di Parigi (Lat. 11309), certamente concluso entro l'ottobre del 1465. Non si può affatto escludere che un incarico di tale prestigio e i rinnovati contatti con l'ambiente padovano avessero spinto lo Zoppo a trasferirsi in Veneto già a queste date. Un'eventuale assenza

⁸⁷ MARIA TERESA FIORIO, *Marco Zoppo et le livre padouan*, «Revue de l'Art», 53, 1981, p. 67.

⁸⁸ Più di recente: SIMONA GAVINELLI, in *Mantegna 1431-1506*, a cura di Giovanni Agosti e Dominique Thiébaud, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008 - 5 gennaio 2009), Milano, Officina Libraria, 2008, pp. 193-194, cat. 66.

⁸⁹ A un artista bolognese di stretta osservanza zoppesca ha pensato per esempio: GIORDANA MARIANI CANOVA, in *The painted page. Italian Renaissance Book Illumination 1450-1550*, a cura di Jonathan J.G. Alexander, catalogo della mostra (Londra, Academy of Arts, 27 ottobre 1994 - 22 gennaio 1995; New York, Pierpont Morgan Library, 15 febbraio - 7 maggio 1995), München - New York, Prestel, 1994, p. 144.

⁹⁰ Di questa opinione: C. MITCHELL, *Felice Feliciano* cit., pp. 197-202); R. AVESANI, *Verona nel Quattrocento* cit., pp. 123-127; P. TOSETTI GRANDI, *Giovanni Marcanova in San Giovanni* cit., p. 18 nota 121. Quest'ultima ha suggerito un confronto particolarmente stringente tra il ritratto a mezzo busto che compare nel f. 61r del ms. 7 Feliciano della Biblioteca Manfrediana di Faenza (R. AVESANI, *Verona nel Quattrocento* cit., p. 117, fig. 9) e gli astanti che assistono a un torneo entro un'arena romana nel f. 41v del codice Estense (F. SANTONI, in *Da Pisanello alla nascita* cit., p. 44). Come nota giustamente la studiosa, in entrambi i casi «la caratterizzazione dei volti tondi con fronte vasta, naso camuso, capelli ricciuti ad aureola, sul collo alto e slanciato e il busto vivacizzato dal braccio e dalla mano indicante, è identica».

⁹¹ G. ROMANO, *Verso la maniera moderna* cit., p. 11.

da Bologna non dovette impedirgli di partecipare all'iniziativa guidata da Feliciano, seppur con un ruolo limitato. Appare anzi significativo che il foglio destinato alla silloge marcanoviana rispecchi assai da vicino la *mise en page* delle stupende illustrazioni inserite nel *Virgilio* Morosini: basti confrontare l'aspra rupe in primo piano, oltre le mura di Roma, col roccione megalitico che affiora alle spalle di *Orfeo incantatore*; oppure la spiaggia scoscesa che si inerpicca sul fondo, come le ripide colline che sovrastano il *Trionfo di Bacco e Cerere*. È del tutto evidente che Zoppo si trovò a elaborare tali composizioni a breve distanza l'una dall'altra e il fatto che egli fosse arruolato contemporaneamente in imprese librerie di prim'ordine dimostra la fama ormai acquisita nel campo dell'illustrazione antiquaria⁹².

D'altra parte, Zoppo poteva contare su un repertorio di invenzioni di tutto rispetto, ancora oggi testimoniato dal libro del British. Credo infatti che i fogli londinesi, pieni zeppi di idee colte ed estrose, potessero fungere come una sorta di *portfolio*, da esibire ai committenti più esclusivi o agli amici umanisti, che certo non avranno mancato di mostrare a Marco monete, cammei e medaglie antiche o di suggerirgli certi soggetti rari ed eruditi, come la *Morte di Penteo* o la *Venere victrix*⁹³. Ed è probabile che Zoppo - come nel caso di Jacopo Bellini - avesse a disposizione diversi album: come ha già suggerito Elen⁹⁴, si può infatti ipotizzare che il foglio Santarelli degli Uffizi e il bellissimo ma poco considerato disegno del Kupferstichkabinett di Berlino⁹⁵ appartenessero in origine a un unico insieme, in tutto analogo a quello del British. Per un artista ambizioso come Marco doveva essere d'altronde fondamentale poter esibire in qualsiasi momento una prova conclamata delle proprie doti di *inventio*, effettivamente riconosciutegli dai suoi contemporanei. Né è escluso che certi soggetti 'all'antica' - si pensi alle famose teste con elmi fantastici - potessero figurare sulle facciate delle tante «case e palagi, che per tutto dipinse [...] così riccamente, e di tanti belli, e bizzarri ornati»⁹⁶, come peraltro avviene nei lussuosi cassoni confezionati per le gran dame

⁹² G. MARIANI CANOVA [*La porpora nei manoscritti rinascimentali e l'attività di Bartolomeo Sanvito*, in *La porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico*, a cura di Oddone Longo, atti del convegno di studio (Venezia, 24 - 25 ottobre 1996), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1998, p. 358] e ALBERTA DE NICOLÒ SALMAZO (in *Parole dipinte. La miniatura* cit., p. 256) hanno sottolineato le strette affinità inventive e produttive tra la pratica di Feliciano e quella ben più nobile di Bartolomeo Sanvito. L'uso di carte tinte e inchiostri colorati, di cui Feliciano divulgò perfino le ricette nel suo *Alphabetum Romanum* (a cura di Giovanni Mardersteig, Verona, Bodoni, 1960, pp. 46-48), nonché il ripetersi di precisi motivi antiquariali, dimostra una certa permeabilità tra lo studio marcanoviano guidato dal veronese e la bottega padovana di Sanvito. Non sorprende perciò che lo Zoppo potesse passare a servizio dell'uno o dell'altro con molta facilità.

⁹³ RUDOLF WITTKOVER, *Transformations of Minerva in Renaissance Imagery*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 2, 1939, p. 202; EDGAR WIND, *Pagan mysteries in the Renaissance*, London, Faber and Faber, 1958, trad. it. Milano, Adelphi, 1971, p. 113.

⁹⁴ ALBERT J. ELEN, *Italian Late-Medieval and Renaissance Drawing-Books from Giovannino de' Grassi to Palma il Giovane. A Codicological Approach*, (Ph. D. Diss.), Rijksuniversiteit te Leiden, 1995, pp. 235-236, cat. 28.

⁹⁵ HEIN - THEODOR SCHULZE ALTAPPENBERG, *Die italienischen Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett. Kritischer Katalog*, catalogo della mostra (Berlino, Kupferstichkabinett, 21 ottobre 1995 - 21 gennaio 1996), Berlin, G & H Verl, 1995, pp. 269-270.

⁹⁶ C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice* cit., p. 264.

d'Italia o nelle pagine illustrate per la gioia dei più sussiegosi bibliofili. È inoltre significativo che alcuni motivi esibiti da Zoppo nel suo album siano candidamente travasati nei disegni inseriti a corredo dell'edizione della *Collectio antiquitatum* curata da Feliciano. Questo non vuol dire, lo ripeto, che dei fogli così sgangherati possano davvero spettare a Ruggeri o alla sua bottega. Semmai si può credere che Feliciano conoscesse assai da vicino i modelli grafici dello Zoppo e che li ammirasse a tal punto da tentarne una maldestra imitazione. È peraltro ben nota la passione collezionistica dell'antiquario veronese, che nel 1466 avrebbe donato al cognato Bartolomeo Magnini, tramite testamento, 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». E non stupirebbe sapere che nella cospicua raccolta di disegni accumulata da Feliciano figurassero, tra gli altri, anche alcuni esemplari dei suoi 'amici incomparabili' Andrea Mantegna e Marco Zoppo⁹⁷. Del resto, al committente di Feliciano, Giovanni Marcanova, non doveva importare poi molto l'aspetto stilistico delle tavole topografiche contenute nel codice modenese, poiché il loro interesse risiedeva piuttosto nella dotta descrizione degli usi e dei luoghi della Roma antica.

Il noto umanista era nato probabilmente a Venezia da Tommaso o Tomeo Verarii e da Lucia Marcanova, figlia del medico Giacomo da Verona. Fu per seguire le orme del nonno, certo più prestigiose di quelle del padre *camisarius*, che Giovanni decise di adottare il cognome di parte materna e di trasferirsi a Padova, dove conseguì il dottorato in medicina. In seguito, divenne docente di filosofia naturale, disciplina che insegnò nello stesso *Studium* patavino fino all'ottobre del 1452, per poi trasferirsi a Bologna. Al di là della carriera accademica, fu proprio a Padova che Marcanova sviluppò quei forti interessi antiquari che lo accompagnarono fino alla fine dei suoi giorni. Egli non fece altro, in fondo, che proseguire quella tradizione di medici umanistici, cacciatori di epigrafi e di reperti antichi, inaugurata già nel Trecento da Giovanni Dondi dell'Orologio, grande amico e corrispondente di Francesco Petrarca. Nel 1448, Marcanova pronunciò un'orazione di benvenuto per il nuovo vescovo Fantino Dandolo e ben presto entrò a far parte della *familia* del presule. Non vi sono dubbi che il circolo di intellettuali che si strinsero attorno a Dandolo svolse un ruolo di primo piano nello sviluppo della cultura antiquaria veneta.

⁹⁷ Il testamento di Feliciano è stato pubblicato da GIOVANNI MARDESTEIG, *Nuovi documenti su Felice Feliciano*, «Bibliofilia», XLI, 1939, pp. 106-108. Feliciano possedeva certamente dei disegni del suo conterraneo Stefano da Verona (EVELYN KARET, *Stefano da Verona, Felice Feliciano and the first Renaissance collection of drawings*, «Arte lombarda», 124, 3, 1998, pp. 31-51), ma ciò non esclude affatto che nella sua collezione figurassero anche disegni di maestri più moderni.

Fu proprio in questo ambiente vivacissimo che venne promosso, ad esempio, il recupero della capitale epigrafica in ambito librario. Con buona probabilità, si deve allo stesso Dandolo la commissione del famoso *Cronicon* di Eusebio di Cesarea, conservato presso la Biblioteca Marciana di Venezia (Lat. IX. I 3496)⁹⁸. Il codice, datato 1450, fu trascritto infatti dal suo cancelliere e *commensalis continuus* Biagio Saraceno e costituisce, di fatto, la prima testimonianza dell'uso di capitali policrome desunte dall'epigrafia classica. All'interno del *Chronicon* è contenuta inoltre una miniatura raffigurante *Gesù Bambino in fasce*, la cui attribuzione ad Andrea Mantegna è ormai unanimemente accettata. Si inaugura così, sulla soglia fatidica del 1450, quello stretto rapporto di collaborazione tra calligrafi aggiornati sulle nuove tendenze epigrafiche e artisti d'avanguardia, che di lì in poi segnerà le sorti della produzione libraria in Veneto. Un capitolo d'eccezione in questa storia è rappresentato dal fruttuoso sodalizio tra Bartolomeo Sanvito⁹⁹, geniale epigono di Saraceno, e Marco Zoppo. Come si è detto, i due lavoreranno insieme alla realizzazione di un paio di codici commissionati da Marcantonio Morosini, uno di quei rampolli dell'aristocrazia veneziana che nel corso del sesto decennio si erano trasferiti a Padova per frequentare la famosa Università. Fu in questo fervido contesto socio-culturale che prese piede, in parallelo con la riforma grafica avviata da Saraceno, una nuova modalità decorativa ispirata all'antico: le sperimentazioni dei copisti e degli illustratori come Sanvito e Zoppo dovevano essere incoraggiate, se non addirittura ispirate, da una nuova generazione di committenti bibliofili. La miniatura rinascimentale padovana nacque dunque «come evento di cultura e di arte»¹⁰⁰, grazie a una perfetta sintonia mentale, forse favorita da una comunanza anagrafica, tra artisti e intellettuali: a tal proposito, Raimondo Callegari ha giustamente sottolineato come questa decisiva evoluzione del gusto, almeno in campo figurativo, fosse strettamente legata al cambio generazionale avvenuto a Padova intorno alla metà del secolo¹⁰¹.

Pietro e Marcantonio Morosini affezionati committenti dello Zoppo

Tra i giovani mecenati di questa *nouvelle vague* padovana figurava appunto Marcantonio Morosini, nipote prediletto di Pietro: ambasciatore della Serenissima, uomo d'armi e raffinato bibliofilo, Morosini *senior* non era certo un personaggio qualunque, bensì una delle personalità più in vista della nobiltà veneziana. Anche Pietro doveva essere peraltro in stretti rapporti con

⁹⁸ SILVIA FUMIAN, in *Mantegna e Padova* cit., pp. 172-173, cat. 17; ANDREA CANOVA, in *Mantegna 1431-1506* cit., pp. 78-79, cat. 10.

⁹⁹ Su Bartolomeo Sanvito: ALBINIA DE LA MARE - LAURA NUVOLONI, *Bartolomeo Sanvito: the Life and Work of a Renaissance Scribe*, Paris, Association Internationale de Bibliophile, 2009.

¹⁰⁰ G. MARIANI CANOVA, *La bottega di Francesco Squarcione e i miniatori*, in *Francesco Squarcione* cit., p. 231.

¹⁰¹ R. CALLEGARI, *Opere e committenze d'arte rinascimentale a Padova*, «Arte Veneta», 49, 1996, pp. 7-29, riedito in *Scritti sull'arte padovana* cit., p. 32.



Fig. 10, Marco Zoppo, *Frontespizio*, (*Epistulae ad Atticum*, Vat. Lat. 5208), 1463, Roma, Biblioteca Apostolica Vatican.

oggi conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana. Il prezioso manoscritto, giustamente annoverato tra i capolavori della produzione libraria umanistica, era stato commissionato da Marcantonio - desideroso di sorprendere lo zio con un dono di certo gradito - al celebre calligrafo padovano Bartolomeo Sanvito, che in quegli anni doveva essersi conquistato la fiducia dei due nobili veneziani. In una lettera del 6 ottobre del 1465, indirizzata dallo stesso Sanvito a Marcantonio Morosini, vengono infatti elencati i vari esemplari confezionati dal copista per il suo affezionato cliente¹⁰³: nella lista figura anche il superbo *Virgilio* (fig. 11) di Parigi, abbellito da illustrazioni a piena pagina già attribuite allo Zoppo da Jonathan Alexander¹⁰⁴. Va detto che nel 1462 il pittore era ancora impegnato in San Petronio a Bologna, città nella quale era attivo ormai da

l'ambiente artistico di Padova. Il 16 maggio 1448 era stato infatti interpellato, in qualità di *comunem amicum*, da Nicolò Pizolo e Andrea Mantegna per dirimere la feroce controversia sorta sui ponteggi della cappella Ovetari: era trascorso appena un anno dall'inizio dei lavori e i due turbolenti artisti erano già ai ferri corti, per cui decisero di sciogliere la società e di richiedere una nuova spartizione dei compiti¹⁰². Prima di proferire la delicata sentenza, emessa il 27 settembre 1449, Morosini consultò alcuni esperti, tra cui Francesco Squarcione.

È molto probabile che anche Zoppo dovesse approfittare dei contatti altolocati di Squarcione per inserirsi in un giro di amicizie illustri che lo accompagnerà per tutto il corso della vita. E infatti, agli inizi degli anni sessanta l'artista emiliano decorerà un codice destinato proprio a Pietro Morosini, contenente le *Epistulae ad Atticum* di Cicerone (fig. 10),

¹⁰² ERICE RIGONI, *Nuovi documenti sul Mantegna*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», LXXXVII, 1927-1928, pp. 1165-1186, riedito in *L'arte rinascimentale in Padova. Studi e documenti*, Padova, Antenore, 1970, pp. 17-20 doc. VI.

¹⁰³ La lettera è stata resa nota da E. BARILE, *Una lettera autografa di Bartolomeo Sanvito a Marco Antonio Morosini*, «Arte Veneta», 62, 2006, pp. 67-68.

¹⁰⁴ J.J.G. ALEXANDER, *A Virgil Illuminated by Marco Zoppo*, «The Burlington Magazine», CXI, 1969, pp. 514-517.

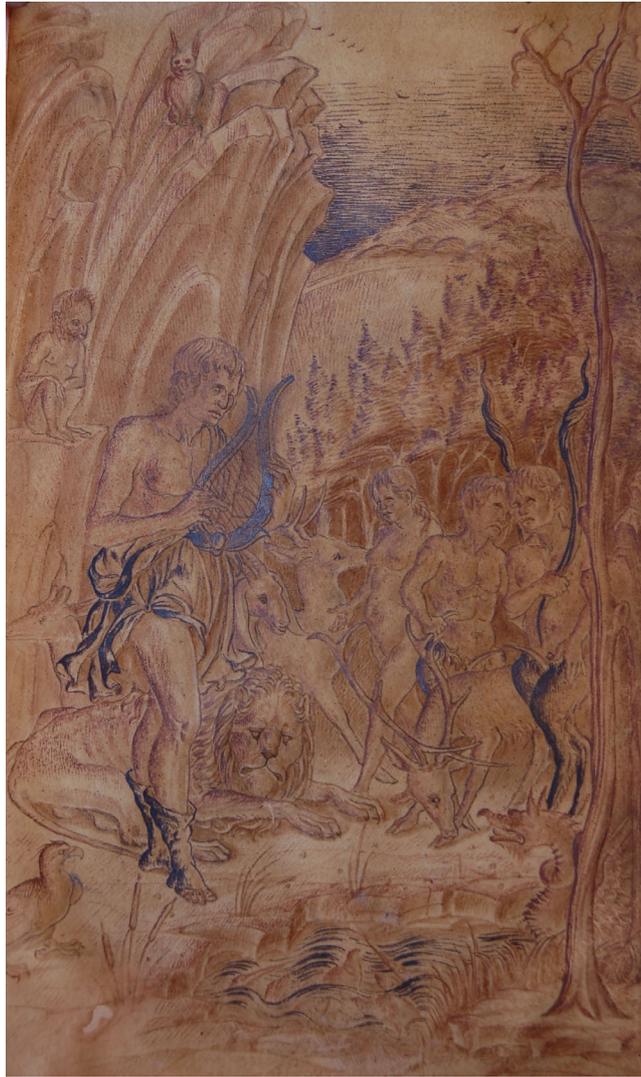


Fig. 11, Marco Zoppo, *Orfeo incanta gli animali* (Virgilio, Lat. 11309), 1463-1465, Parigi, Bibliothèque Nationale de France.

qualche anno¹⁰⁵. È dunque possibile che esistessero già dei rapporti consolidati tra Zoppo e i Morosini, forse risalenti al tempo del primo soggiorno veneto del pittore, tra Padova e Venezia.

Varrà la pena di notare che nell'inventario dei beni custoditi nello studiolo privato di Marcantonio è elencato, insieme a una ricca collezione di libri miniati, bronzetti e medaglie, anche un «quadretto con san Girolamo»¹⁰⁶. Esistono almeno due opere dello Zoppo che raffigurano questo soggetto tanto caro agli umanisti del Quattrocento: si tratta del *San Girolamo penitente* della Pinacoteca Nazionale di Bologna (fig. 12)¹⁰⁷ e quello conservato al Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid (fig.

¹⁰⁵ G. ROMANO, *Opere di tarsia. Agostino De Marchi e il coro della cappella maggiore*, in *La Basilica di San Petronio* cit., p. 269.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 98.

¹⁰⁷ ELENA ROSSONI, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale. 1. Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di Jadranka Bentini, Gian Piero Cammarota e Daniela Scaglietti Kelescian, Venezia, Marsilio, 2004, p. 295, cat. 97

13¹⁰⁸. Entrambe le tavole riportano la firma del pittore e, sia per il loro formato che per la particolare raffinatezza esecutiva, costituiscono due perfetti oggetti da studiolo. Niente esclude, anche se si tratta di un'ipotesi al momento inverificabile, che uno dei due dipinti possa essere il 'quadretto' posseduto in origine da Morosini. Peraltro, il san Girolamo ora a Bologna dovrebbe datarsi circa agli stessi anni dei due codici commissionati dal veneziano e Marco avrebbe potuto trovare benissimo il tempo, tra un'illustrazione e l'altra, per soddisfare anche una richiesta del genere. Che le scelte artistiche dei Morosini fossero orientate a un gusto spiccatamente padovano è d'altronde dimostrato dalla pala con la *Vergine in trono* di Antonio da Negroponte, realizzata intorno alla metà degli anni cinquanta per l'altare della cappella di famiglia in San Francesco della Vigna a Venezia¹⁰⁹: l'intrigante dipinto rappresenta in effetti una perfetta sintesi fra i più tipici modelli vivariniani e lo stile antiquario diffuso a Padova nel corso del sesto decennio. D'altra parte, i Morosini possedevano una casa proprio a Padova, «fora dela porta de Sancta Sophia», che il poeta Girolamo Amaseo descrive come luogo di sceltissimi simposi letterari¹¹⁰. Tra gli invitati vi erano

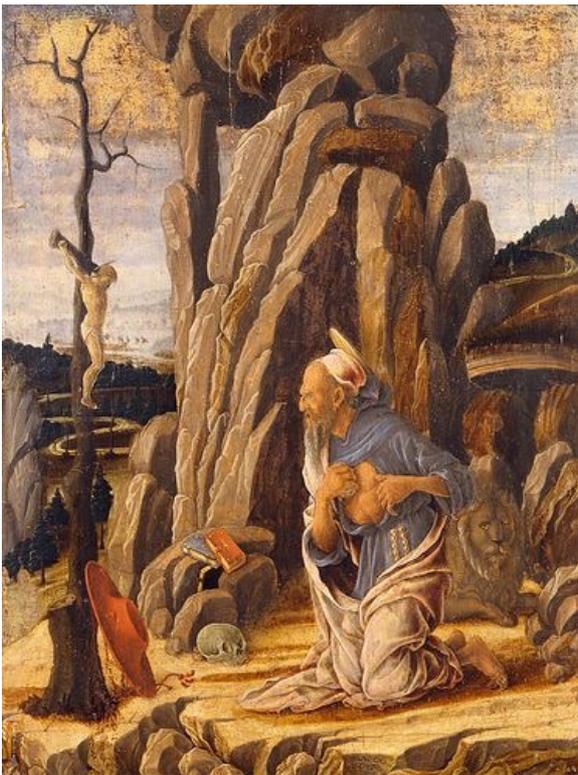


Fig. 12, Marco Zoppo, *San Girolamo penitente*, 1463-1465, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

Fig. 13, Marco Zoppo, *San Girolamo penitente*, 1472-1475, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.

¹⁰⁸ L. ARMSTRONG, *The Paintings and Drawings* cit., pp. 367-368.

¹⁰⁹ Sulla pala di Antonio da Negroponte: ETTORE MERKEL, *Una ricerca per frate Antonio Falier da Negroponte, pittore girovago*, «Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia», 8, 1979, pp. 45-56.

¹¹⁰ GIUSEPPE DANIELI, *Iacopo Parisati da Montagnana: note su famiglia, collaboratori e cerchie di committenza attraverso l'analisi di documenti editi e inediti*, in *Iacopo da Montagnana e la pittura padovana del secondo Quattrocento*, a cura di Alberta De Nicolò Salmazo e Giuliana Ericani, atti delle giornate di studio (Montagnana e Padova, 20-21 ottobre 1999) Padova, Il Poligrafo, 2002, p. 99.

naturalmente letterati, umanisti e intellettuali, ma non è escluso che tra gli *habitué* di casa Morosini ci fossero anche gli amici artisti: Bartolomeo Sanvito, Andrea Mantegna e appunto Marco Zoppo. Di sicuro, i rapporti tra l'emiliano e i due nobili veneziani dovettero proseguire negli anni, se è vero che furono proprio i Morosini a garantire allo Zoppo l'importante commissione della «palla grande» per l'altare maggiore della chiesa di Santa Giustina a Venezia, firmata dal pittore nel 1468 (fig. 14). Risulta infatti che Pietro e Marcantonio fossero tra i più prodighi benefattori della chiesa, di cui in effetti erano parrocchiani, ed è dunque più che probabile che insistessero per affidare il lavoro a un artista di loro fiducia¹¹¹. E fu evidentemente una scelta azzeccata se, a più di un secolo di distanza, il dipinto poteva essere ancora lodato per la sua «gentilezza» da Francesco Sansovino¹¹².

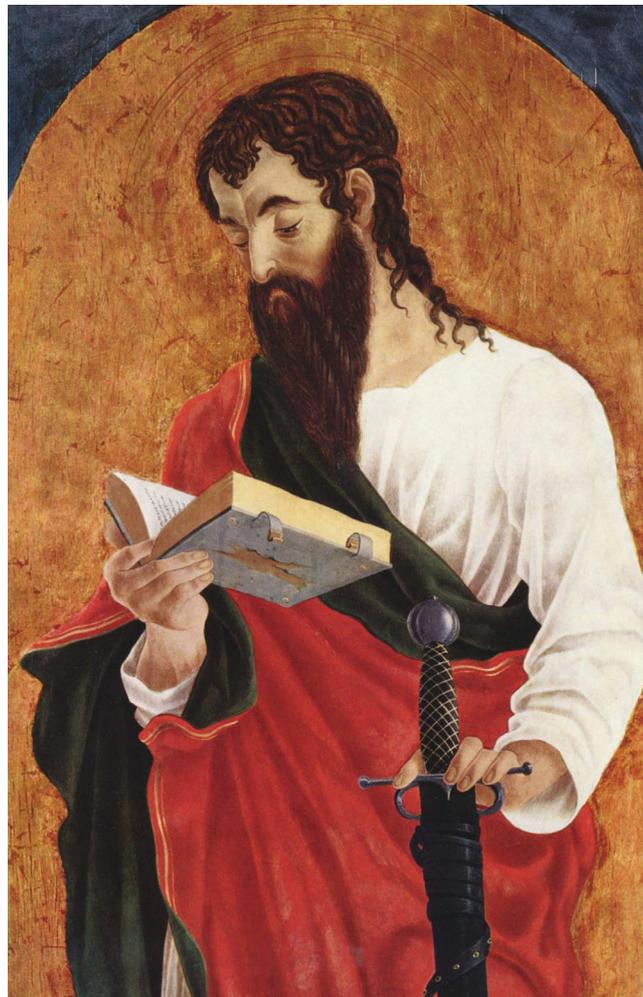


Fig. 14, Marco Zoppo, *San Paolo* (frammento del 'Polittico di Santa Giustina'), 1468, Oxford, Ashmolean Museum.

¹¹¹ M. LUCCO, *Marco Zoppo nella pittura* cit., pp. 111-112; G. Danieli, *Iacopo Parisati da Montagnana* cit., p. 98.

¹¹² F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima, et singolare, descritta in XIII libri da M. Francesco Sansovino, [...]*, Venezia, Giacomo Sansovino, 1581, I, p. 42.