

Linee di sviluppo

Lo studio dell'attività artistica di Zenale non può certamente dirsi concluso. L'indagine sulla sua operosità mette infatti in evidenza numerose questioni, per le quali occorrerà un ulteriore approfondimento.

Anzitutto vorremmo precisare che il catalogo di dipinti zenaliani da noi proposto non si qualifica come certo e definitivo, ma si pone esso stesso come problema aperto¹.

Al fine di chiarire l'esordio pittorico zenaliano, tuttora avvolto nell'ombra, è necessario indagare ulteriormente quella cultura artistica di cui Milano è centro di intensa circolazione nella seconda metà del Quattrocento. Soprattutto i rapporti con Ferrara sono in questo periodo molto vivi, specialmente ad opera di miniatori². Non è d'altra parte escluso che l'eco degli affreschi di Palazzo Schifanoia, così evidente nelle pitture della Cappella Griffi, possa essere giunto in Lombardia proprio tramite opere miniaturistiche. Infatti, come osserva il Salmi, numerosi sono i rapporti di interdipendenza tra l'importante ciclo ferrarese e la miniatura, in particolare con la *Bibbia di Borso d'Este* e con il suo maggior decoratore, Taddeo Crivelli³.

Nel 1459 Cosmé Tura aveva partecipato a Fer-

rara alla preparazione degli apparati per il ricevimento di Galeazzo Maria Sforza⁴, che aveva conseguentemente deciso di inviare a bottega dall'artista estense un pittore suo protetto, finora non identificato⁵.

Nell'ultimo decennio del Quattrocento, l'influsso ferrarese in Lombardia si precisa ulteriormente, in particolare nella direzione di Ercole de' Roberti che, dopo aver seguito gli Este a Roma, a Mantova, e persino in Ungheria, nel 1491, come ha precisato il Suida, risulta occupato in parecchi lavori per Beatrice d'Este⁶. Ricordiamo anche la presenza a Ferrara del già citato miniatore lombardo Taddeo Crivelli, ivi immatricolato nella sua arte a partire dal 1452⁷, e pure un altro miniatore milanese, Alessandro di Antonio, risulta domiciliato nella città estense fra il 1469 ed il 1476. Inoltre, come aveva puntualizzato il Salmi fin dal 1929-30, Baldassarre d'Este riveste un ruolo assai importante per quanto riguarda i rapporti fra le due Corti⁸. Comunque, l'anello di congiunzione che collega l'arte dei Ferraresi, al nostro Zenale, soprattutto nel momento di maggior collaborazione con il Butinone, è costituito dalle opere di scultori quali Antonio e Cristoforo Mantegazza, che, secondo il Del-

¹ L'atteggiamento di fronte al nostro pittore può essere duplice. Da un lato, basandoci unicamente sulle opere documentate, o concordemente riconosciute di sua mano, ci si trova di fronte ad un ristrettissimo numero di dipinti, di indubbia qualità, ma tuttavia insufficienti per spiegare la grande fama di cui gode l'artista presso i contemporanei, e soprattutto il cammino che lo ha portato, verso il 1485-95, alla splendida ancona di Treviglio. Dall'altro lato, ed è la soluzione da noi adottata, si può considerare lo Zenale un artista sempre pronto a sperimentare e a mettere in pratica le proposte che giungono da altri. In questo modo si allarga l'orizzonte delle opere considerate e, pur senza seguire incondizionatamente la strada tracciata dalla Ferrari, si arriva alla stesura di un catalogo che può sembrare eterogeneo e a volte non risolto, ma che comunque può servire a gettare le basi per nuove indagini.

² Un esempio del nuovo gusto di origine ferrarese nella miniatura lombarda è il *corale di Ercole d'Este*, attribuito a Cristoforo de' Predis, che denuncia una stretta dipendenza dalle produzioni dei miniatori di Borso d'Este. Si veda: *Arte Lombarda...*, 1958, 112, n. 346. Elementi ferraresi si riscontrano anche a Cremona, nelle miniature di Antonio Cicognara, legato all'arte dell'Argenta, collaboratore di Taddeo Crivelli per la *Bibbia di Borso d'Este* (M. SALMI, 1966, 72).

Per la bibliografia sulla miniatura lombarda nel Quattrocento, oltre al testo fondamentale del TOESCA, 1912, ed. 1966, cfr.

L. STEFANI, 1979-80. In particolare, per la miniatura ferrarese del Rinascimento, e i suoi rapporti con altre correnti artistiche, si rimanda a M. SALMI, 1961.

³ M. SALMI, *Pittura e miniatura...*, 1961, 31-35. Dello stesso autore cfr. anche: *Schifanoia...*, 1961, 38-51. Per gli affreschi di Palazzo Schifanoia si veda: R. LONGHI, 1934, ed. 1956; P. D'ANCONA, 1954; C.M. ROSENBERG, 1973; R. VARESE, 1978.

⁴ M. SALMI, 1957, 14. Sull'influenza ferrarese in Lombardia si vedano pure: A. VENTURI, 1885, 225-280, e W. ZANINI, 1967, 307-318.

⁵ M. SALMI, 1929/30, 419. A conferma della considerazione di cui gode il Tura nell'ambiente milanese, si ricorda anche che il Filarete lo annovera fra gli artisti scelti per la decorazione della sua città ideale, Sforzinda (A. AVERLINO, 1460-64, ed. 1972, II, 258).

⁶ W. SUIDA, 1953, 59. Per il de' Roberti cfr.: M. SALMI, 1960; F. ZERI, 1965, 72-79; L. PUPPI, 1966.

⁷ In un registro di spese del Duca Borso si legge: «Cum Tadeo de Crivellis et Francho de Mes. Johanne de Russi da Mantua Adminiatori... comenzando questo di octo di Luglio dell'anno 1455» e, in margine, «Ricordo che a di V de Ottobre, 1458, la convenzione facta cum Tadeo et Franco Adminiatori, de la Bibia». (cfr. J.W. BRADLEY, 1887-89, ed. 1958, I, 262; per la bibliografia sul Crivelli si veda: L. DONATI, 1972, I, 198).

l'Acqua, spiegano e giustificano talune affinità stilistiche del nostro con la pittura estense⁸.

Ma non si deve guardare solo in direzione di Ferrara. Altre linee di ricerca si presentano in direzione di Brescia e delle zone tra Lombardia e Veneto in cui più forte è stato l'influsso della scuola di Padova e del Mantegna. Non è infatti inverosimile che lo Zenale abbia condotto il suo apprendistato a Brescia, al seguito di quel Giovanni da Treviglio che, se la nostra ipotesi è vera, va identificato con lo zio di Bernardo. Naturalmente ciò potrebbe a maggior ragione giustificare da parte del nostro la conoscenza diretta della *Pala di S. Zeno* a Verona del Mantegna, senza la quale è difficile spiegare le numerose connessioni stilistiche con l'*ancona di S. Martino* a Treviglio. Bisogna tuttavia rammentare che in Lombardia erano già apparse tracce di ispirazione mantegnesca in altri artisti, come Gerolamo da Cremona, Antonio della Corna e Agostino de Founduli, per non parlare degli esiti pittorici del grande Vincenzo Foppa¹⁰.

Mentre le ascendenze padovane e ferraresi in Lombardia, specialmente per l'arte di Zenale e Butinone, sono già state poste in evidenza¹¹, i rapporti con l'arte delle Fiandre sono ancora da precisare. Già il Cavalcaselle attesta il passaggio di artisti nordici in Italia verso la metà del secolo: l'incontro dell'ambiente sforzesco con il nuovo gusto fiammingo avviene, probabilmente, in occasione del passaggio nel 1450 di Roger Van der Weyden, diretto a Roma per l'Anno Santo, mentre nel 1456 Petrus Christus è iscritto fra i provvisionati del Duca¹². Lo stesso Cavalcaselle ha poi evidenziato l'influenza dell'arte xilografica sulla pittura fiamminga, e gli stretti rapporti di questa con l'incisione su rame¹³: supponiamo che un rapporto simile fra pittura e incisione sia esistito anche in Lombardia, grazie ad artisti come Antonio da Monza¹⁴. È noto

poi il discepolato di Zanetto Bugatto, ritrattista della corte milanese, presso Roger Van der Weyden a Bruxelles negli anni 1461-63¹⁵.

Questi legami così vivi fra i due Paesi portarono alla formazione di una corrente di artisti, di cui facevano parte lo stesso Bugatto, Carlo Braccesco, Donato de' Bardi, profondamente impegnata sul fronte dell'arte fiamminga.

L'impostazione del problema delle relazioni artistiche fra Lombardia ed Europa Settentrionale, si deve agli studi di Ferdinando Bologna e Federico Zeri¹⁶ che, partendo dagli affreschi del Castello di Pavia, e dalla Ancona delle Reliquie per la cappella dello stesso Castello, opere entrambe perdute, cui attesero fra gli altri il Foppa, il Bugatto, il Bembo, ricercano nella pittura della seconda metà del Quattrocento altri episodi in cui l'arte del Rinascimento padano si congiunge con il naturalismo fiammingo. Stabilita quindi la viva presenza di questo nuovo spirito fiammingheggiante, da una ulteriore indagine potrebbero venire alla luce nuovi elementi chiarificatori anche per talune fasi dell'attività pittorica zenaliana.

Altri problemi emergono dallo studio del nostro artista. Anzitutto la questione dello Zenale frescante. Si tratta di un problema di difficile risoluzione, dal momento che buona parte delle pitture a fresco per le quali il trevigliese era assai lodato dalle antiche fonti, dal Vasari al Lomazzo, sono andate perdute, e che l'unico esempio a noi rimasto sicuramente suo: il ciclo della Cappella Grifi in S. Pietro in Gessate, presenta non poche difficoltà di lettura, tenuto anche conto del precario stato di conservazione in cui oggi versa l'opera. Risulta quindi estremamente problematico definire con certezza la paternità zenaliana di altri cicli affrescati, collocabili in ogni caso all'interno della stessa cerchia culturale del nostro¹⁷. Va inoltre tenuto pre-

⁸ M. SALMI, 1929/30, 420. Baldassarre d'Este, figlio naturale di Nicolò, si forma in Lombardia e a Ferrara; è noto soprattutto come ritrattista (R. LONGHI, 1934, ed. 1956, 48-50 e passim; M. SALMI, 1961, 41; per la bibliografia completa fino al 1965, si rimanda a E. ARSLAN, 1965, 444-445).

⁹ G.A. DELL'ACQUA, 1948, II, 101. Cfr. anche E. ARSLAN, 1950, 27-34. In uno studio successivo, lo stesso Arslan sottolinea la difficoltà, allo stato attuale degli studi, di precisare l'arte dei Mantegazza, la cui definizione potrebbe essere d'aiuto anche per lo studio degli inizi pittorici del nostro Zenale (ARSLAN, 1957, 703-710).

¹⁰ Il prestigio di cui gode la scuola di Padova presso gli artisti lombardi è attestato da alcuni esempi espliciti. Si ricorda che il cremonese Antonio della Corna così firma il suo *S. Giuliano che uccide i genitori*: «hoc quod Mantinea didicit sub dogmate clari/Antonii Cornae dextera pinxit» (R. LONGHI, 1942, 25 nota; si veda anche F. VOLTINI, 1958, 9-22), mentre il cremasco Agostino de Fonduli, nel contratto del 1483 per le decorazioni in cotto di S. Satiro a Milano, si definisce «de Padua» (G. BISCARO, 1910, 133). Da notare che il de Fonduli appartiene ad una famiglia di orefici cremaschi, emigrati a Padova dopo il 1450. Al suo ritorno a Milano verso il 1482-83, Agostino è quindi importatore nel Ducato delle esperienze artistiche padovane e mantegnesche (M. BANDIRALI, 1958, 29-44). Per Gerolamo da Cremona si rimanda a: M. SALMI, 1923, 385-404; 461-478; F. ZERI, 1950, 35-42; F. WITTEGNS, 1956,

807-809; M. RIGHETTI, 1974, 32-42.

¹¹ M. SALMI, 1929/30, 336-361; 395-425; C. BARONI-S. SAMEK LUDOVICI, 1952, 225-226; G.A. DELL'ACQUA, 1956.

¹² G.B. CAVALCASELLE-J.A. CROWE, 1899, 243-300; C. BARONI-S. SAMEK LUDOVICI, 1952, 185. Cfr. anche S. OSANO, 1981, 5-13.

¹³ G.B. CAVALCASELLE-J.A. CROWE, 1899, 433-440.

¹⁴ Per Antonio da Monza cfr.: A. RATTI, 1912, 133-139, e P. D'ANCONA, 1961, 560, con bibliografia.

¹⁵ Il 26 dicembre 1460 Francesco Sforza scrive al Duca di Borgogna per raccomandargli il Bugatto, che deve recarsi nel Brabante presso un grande maestro, e del 7 maggio 1463 è la lettera della Duchessa di Milano a Roger, per ringraziarlo dell'accoglienza riservata al pittore lombardo (cfr. Sosson, in *L'Oeuvre de Roger de la Pasture...*, 1964, 23). L'importanza di Zanetto Bugatto, che porta in Lombardia le novità fiamminghe, creando attorno a sé il nuovo gusto pittorico che conduce fino al Bergognone, è evidenziata dalla CASTELFRANCHI VEGAS, 1966, 53-59, cui si rimanda anche per la problematica più generale del rapporto fra Italia e Fiandre. Si veda pure: F. SCRICCHIA SANTORO, 1979, 100-106.

¹⁶ F. BOLOGNA, 1954, 45-50; 1957, 3-11; F. ZERI, 1957, 11-16.

¹⁷ Per lo studio degli affreschi, può essere senza dubbio illuminante una ricerca approfondita sui restauri effettuati nella prima metà del secolo.

sente come, a cavallo fra Quattro e Cinquecento ci si trovi di fronte ad una *koiné* artistica, che dà vita a decorazioni affrescate assai significative, ad esempio nel convento di S. Maria Incoronata in Milano, nel convento di S. Maria delle Grazie a Gravedona, e nella chiesa di S. Spirito e S. Maddalena a Crema, facenti tutti capo ad un Convento agostiniano dell'Osservanza, a conferma del ruolo preponderante tenuto dalle Osservanze nella vita artistica e culturale, non solo a Milano, ma in tutta la Lombardia. L'incidenza dell'Osservanza Agostiniana sull'Umanesimo milanese e lombardo è stata evidenziata nello studio fondamentale sul convento agostiniano dell'Incoronata di Milano da Maria Luisa Gatti Perer, cui si deve l'importante recupero della *Crocefissione* affrescata su una parete del Refettorio, riferibile all'ambito zenaliano¹⁸. Una simile ispirazione culturale ed iconografica, dovuta probabilmente ad uno scambio fra i centri dell'Osservanza lombarda, si ritrova nel significativo ciclo di affreschi di S. Maria delle Grazie di Gravedona (Como)¹⁹. Lo studio della Verga Bandirali sulla chiesa di S. Spirito e S. Maddalena a Crema, aprendo il discorso sull'ornamentazione pittorica, e sul progetto che collega la decorazione all'architettura, porta in luce il problema dei lavori realizzati da botteghe di frescanti, secondo una tradizione tipicamente lombarda, che tuttavia sul finire del Quattrocento si inserisce in vasta misura nella corrente classicistica rinascimentale²⁰. La presenza di questo linguaggio comune è stata inoltre posta assai bene in rilievo dalla Ferrari nel suo studio sul Da Cemmo²¹.

Sappiamo che Zenale aveva almeno un apprendista, Giovanni Antonio de Bunicis di Pavia, e non è escluso che avesse altri allievi²². Come per le altre numerose botteghe di artisti fiorenti in Lombardia secondo una tradizione che persiste fino agli inizi del Cinquecento, resta da definire l'articolazione del lavoro che costui svolgeva, dal momento che allievi ed apprendisti adempivano per lo più a mansioni di tipo artigianale, ma spesso portavano a termine anche le pitture iniziate dal maestro²³. Come infatti sottolineano la Terni de Gregory e l'Arslan, la conoscenza approfondita di queste consuetudini gioverebbe ad una più esauriente definizione dell'autografia nei politici: alcune parti di questi complessi pittorici, ad esempio la predel-

la, venivano spesso demandate agli aiuti²⁴. Si potrebbe così arrivare a sciogliere qualche dubbio su alcune opere controverse dello Zenale, come il *trattico di S. Ambrogio*, e forse puntualizzare anche il dibattuto rapporto fra il nostro maestro e Vincenzo Civerchio.

Anche l'attività architettonica dello Zenale, più volte sottolineata dal Vasari e dal Lomazzo, deve essere ulteriormente precisata. Una indagine sistematica, non solo nell'Archivio di S. Maria presso S. Celso, ma anche in quello della Fabbrica del Duomo, non dubitiamo fornisca dati illuminanti. Ci riferiamo soprattutto alle Ordinazioni Capitolari della Fabbrica del Duomo, già puntualmente esaminate per la seconda metà del Quattrocento da Marco Rossi²⁵.

Maria Luisa Ferrari, e più recentemente Mina Gregori²⁶, hanno auspicato un'indagine approfondita sui progetti per pale d'altare di scuola lombarda fra Quattro e Cinquecento, nei quali è preponderante l'elemento architettonico. Occorrerebbe anche analizzare disegni per facciate di edifici milanesi, come quelli relativi a S. Maria presso S. Celso nella Raccolta Bianconi: potrebbero derivare indicazioni circa il gusto architettonico dell'artista, già impostato verosimilmente, come abbiamo visto, nell'orbita classicistica del Cesariano²⁷. In una recente pubblicazione il Galletti attesta la presenza dell'Amadeo per il progetto di S. Maria alla Fontana di Milano, edificio che si dimostra chiaro esempio del primo classicismo milanese²⁸. Certamente anche un episodio come questo è sintomatico del nuovo clima creatosi a Milano all'inizio del Cinquecento, in cui anche lo Zenale ha avuto una parte, che resta però ancora da definire.

Ci sia consentita un'ultima considerazione. L'artista viene sepolto in S. Maria delle Grazie, e ciò può forse essere un elemento che conforta la notizia derivata dalle fonti, di affreschi da lui eseguiti per il chiostro del convento, oggi perduti, dipinti elogiati dal Lomazzo come esempio di grande perizia pittorica.

La tumulazione nella chiesa che si propone come tempio di Ludovico il Moro costituisce a nostro avviso un ulteriore riconoscimento, da parte dei contemporanei, dell'importante ruolo rivestito dallo Zenale.

¹⁸ M.L. GATTI PERER, 1980.

¹⁹ A. ROVETTA, 1982.

²⁰ M. VERGA BANDIRALI, 1980, 103-160.

²¹ M.L. FERRARI, 1956.

²² Z. GROSSELLI, 1981, 108, 110.

²³ W. TERNI DE GREGORY, 1958.

²⁴ E. ARSLAN, introduzione a W. TERNI DE GREGORY, 1958.

²⁵ M. ROSSI, 1980; 1981, 15-23.

²⁶ Nel corso del convegno «Umanesimo Problemi aperti», la Gregori ha posto in evidenza lo stretto rapporto intercorrente tra i disegni e i progetti per grandi ancone, e gli affreschi realizzati da artisti lombardi operanti nel Comasco.

²⁷ L'importanza dei progetti per facciate architettoniche è sottolineata anche nello studio di G. BORLINI, 1963, 323-336.

²⁸ G. GALLETI, 1982, 39-102. Si veda anche: A. ROVETTA, 1982, 141-150.